Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Шевцова Виктория Юрьевна

**ПРОБЛЕМА ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ:**

**РЕДКИЙ СЛУЧАЙ СОВЕТСКОГО ХОРРОРА**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Кино и видео»

Научный руководитель: Двинятина Жамила Рузмаматовна

кандидат филологических наук, доцент

Санкт–Петербург

2017

**Введение**………………………………………………………………..2

**Глава I.** Хоррор: особенности жанра…………………………………3

1.1 История возникновения жанра…………………………….3

1.2 Дефиниции жанра хоррор………………………………….8

1.3 Анализ основных характеристик и формул построения хоррора………………………………………………………….10

1.4 Социально-антропологический подход к изучению хоррора………………………………………………………….13

**Глава II.** История жанра «хоррор» в СССР …………………………19

* 1. Зарождение и развитие жанра………………………….19
	2. Причины табуированности фильма ужасов как жанра……………………………………………………...21

**Глава III.** Выделение и анализ советских фильмов ужасов. Специфика советского хоррора ………………………………………………..26

3.1 Фильмы и жанры, в которых «растворен» фильм ужасов……………………………………………………………26

3.2 Затрагивание табуированных тем с помощью хоррор-элементов………………………………………………………..36

3.3 Особенности советского фильма ужасов, его задачи и характеристики………………………………………………….38

**Заключение**………………………………………………………….39

**Приложение** ………………………………………………………...41

**Введение**

 Актуальность данного исследования напрямую исходит из открытости вопроса кинематографического жанрообразования в целом.

 Образование новых жанров, их смешение, влияние на их появление различных факторов, таких как, социальный, временной, культурный контекст и так далее, делает эту проблему актуальной и по сей день, и, возможно, актуализирует ее на долгое время вперед.

 Теоретическая разработанность проблематики определения самого жанра хоррор в трудах Дмитрия Комма, Эндрю Тюдора, Ноэля Кэррола и других теоретиков позволили определить объект, предмет, цель и задачи исследования.

 Так, объектом исследования является сам жанр хоррора. Предметом исследования выступает  советский фильм ужасов.

 Цель исследования заключается  в том, чтобы выявить специфические особенности жанра ужасов и применить их для выделения советского хоррора, определения его особенностей и основных характеристик

.

 Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи:

1. Изучить различные методы подхода к исследованию исследованию хоррора как отдельного жанра
2. Выявить основные характеристики и формулы построения жанра хоррор
3. Применить их для выделения фильмов, которые могут быть отнесены к «советскому хоррору»
4. Исследовать фильм ужасов с точки зрения социально-культурного контекста
5. Рассмотреть причины табуированности данного жанра в кинематографе Советского Союза
6. Выделить особенности «советского хоррора»

**Глава I. Хоррор: особенности жанра**

**1.1 История возникновения жанра «хоррор»**

 Согласно энциклопедическому словарю, фильм ужасов – это «тематически обширный и разнообразный круг фильмов, показывающих явления загадочные, аномальные, сверхъестественные с задачей вызвать у зрителей чувство страха».[[1]](#footnote-1)

 С момента зарождения кинематографа представители этого искусства в своих произведениях стремились создать образы и явления, редко встречающиеся в обыденной жизни, и тем самым захватить своего зрителя, заставив его неотрывно следить за происходящим на экране.

 Основоположником кинематографических работ в жанре ужасов является французский режиссер Жорж Мельес.[[2]](#footnote-2) Его короткометражный фильм «Замок дьявола»(1896) считается одним из первых творений кинематографа, сумевших воплотить фантастические образы героев. Также примечательно, что в этом фильме впервые используются хоть и простые, но уже спецэффекты: стоп-кадр, замедление, скоростная съемка.[[3]](#footnote-3) В «Замке дьявола» нет убийств, крови и прочих, привычных современной публике, элементов данного жанра (разве что накрытые простынями актеры в роли призраков), однако творящаяся в кадре мистика вполне способна заставить зрителя испытать чувство тревоги, связанное со странностью и непривычностью происходящего. Стоит отметить, что первыми фильмами ужасов стали экранизации готической литературы, наполненной элементами таинственного и неизведанного.[[4]](#footnote-4) В 1910 году впервые был экранизирован известный роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», к числу первых ужастиков некоторые исследователи также относят немецкий фильм Стеллана Рийе и Пауля Вегенера «Студент из Праги»(1913)[[5]](#footnote-5). В 1905 году увидела свет первая экранизация романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери», благодаря которой в кино появился первый «полнометражный монстр» – горбун Квазимодо, впоследствии ставший героем еще четырех фильмов того времени.[[6]](#footnote-6)

 С наступлением второго десятилетия двадцатого века жанр ужасов начал стремительно развиваться. В фильмах впервые показываются изменения состояний человека («Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине.1920) и первые устрашающие воплощения образа вампира («Носферату. Симфония ужаса» Фридриха Мурнау, 1922г). Огромным прорывом в киноиндустрии стало появление звука. Кинематограф приобрел еще один мощный инструмент воздействия на зрителя, что не могло не повлиять на развитие жанра фильмов ужасов. Среди первых звуковых ужастиков - фильм «Террор» 1928 г. режиссёра Роя Дель Рута, который ныне считается утерянным.

 С помощью звукового оформления режиссерам удавалось усилить устрашающий эффект сцен, и создать максимально напряженную атмосферу. Некоторые фильмы ужасов были пересняты с использованием звукового сопровождения: к примеру, «Призрак оперы» (1925) Руперта Джулиана был экранизирован заново с теми же актерами и декорациями в 1929 году, но в новой версии фильма были озвучены некоторые диалоги, а в сцене снятия маски Эрик (призрак) уже не искажается, как в немой версии, а кричит от ужаса разоблачения, что оказывает гораздо большее психологическое влияние на зрителя. Одной из успешно озвученных работ стал фильм Тода Броунинга «Дракула» (1931), снятый по знаменитому роману Брэма Стокера, и давший миру образ графа-вампира, по сей день считающийся каноническим.[[7]](#footnote-7) Тема монстров в кино получала всё большее развитие, появлялись новые Франкенштейны и Мумии, набирали популярность готические замки, пещеры, и прочие атрибуты готики.

 В начале третьего десятилетия фокус воплощения ужасного перемещается с монстров на людей. Предмет страха обретает новую траекторию развития, ужасное начинает существовать в одном ряду с человеческим, и даже сливаться с ним. Появляется всё больше фильмов о психических расстройствах: «Доктор Джекил и мистер Хайд»(1931), «Доктор Икс»(1932), «Тайна музея восковых фигур»(1933). Эти фильмы имеют большое значение для развития жанра - в них в полной мере раскрывается образ «безумного ученого», который ранее затрагивался не так часто, а также мощная детективная составляющая.[[8]](#footnote-8)
 Во второй половине 30-х и первой половине 40-х годов, в связи с беспокойной обстановкой в мире, востребованность фильмов ужасов значительно падает, хоррор на экране вытесняется страшными событиями в реальной жизни. На место ужасов приходят комедии, военные фильмы и мюзиклы, призванные развлекать публику и поднимать ее дух. Производство фильмов ужасов, конечно, не прекратилось полностью, но теперь хоррор был направлен не на изображение ужаса на экране, а на его внушение на уровне эмоций и ощущений зрителя[[9]](#footnote-9).
 События 40-х, последствия Второй Мировой Войны, ужасы проверки атомного оружия и прочих боевых установок превзошли размах фантазии самых смелых кинодеятелей, и в 50-е годы жанр ужасов получил новый виток развития. Научно-технический прогресс и, как следствие, возрастание гонки вооружений, дало кинематографу огромное поле для воплощения новых идей и развития жанра.[[10]](#footnote-10) Готика стала уходить на второй план, в хоррор стали проникать темы фантастики: страх перед технологиями, мысли о вторжении пришельцев, мутациях и глобальном изменении (или крахе) привычного нам мира и цивилизации («Вторжение похитителей тел»1956, «Нечто из иного мира»1951). В фильмах данные страхи нашли воплощение в виде огромных монстров, атакующих целые города: к примеру, всем известный фильм «Годзилла», вышедший в 1954, является фантастическим хоррором.[[11]](#footnote-11) Также знаковым фильмом для 60-х становится фильм Альфреда Хичкока «Психо», ставший впоследствии классикой кинематографа. Особенностью этого фильма является нетипичный для хоррора ход – сосредоточение внимания непосредственно на убийце, а не его жертвах.[[12]](#footnote-12)

 Фильмы ужасов 60-х и 70-х годов отличались дерзостью и провокационным содержанием.[[13]](#footnote-13) «Простодушие неоязычества постепенно сменилось искушенностью черной магии, а мистическая религия любви отозвалась вульгарной карикатурой сексуальной революции, отвергающей символическое, образное высказывание и загоняющей нонконформистских художников в контролируемое гетто порнографии разной степени «хардовости».»[[14]](#footnote-14) Стоит упомянуть фильмы «Барбарелла»(Роже Вадим, 1968) и «Дьяболик»(Марио Бава, 1968), вышедшие практически в одно и то же время. Обе картины являются экранизацией комиксов, изображающих различного рода сексуальные фантазии. В первом случае в центре событий мы видим космическую амазонку, попадающую в эротические приключения, герой второго фильма – безнравственный и неотразимый негодяй, элегантно совершающий любые преступления. На экранах все чаще появляется обнаженное женское тело, вписанное в различные контексты и сюжеты: хирургические эксперименты(«Ужасный доктор Орлов» Хесуса Манеры, 1962), вампирши-лесбианки(«Вампирос Лесбос» Джесса Франко, 1970), гангстерские истории с элементами мистицизма(«Сатаник» Прьеро Виварелли, 1967) и многое другое. Большинство жанров, в том числе, хоррор, попали под влияние бурно развивающейся секс-индустрии, что породило новую волну экранных ужасов, сочетающих в себе секс, мистику и фантастику. [[15]](#footnote-15)

 С момента возникновения жанр фильмов ужасов динамично развивается, используя инновационные технологии в техническом производстве и находя новые способы эмоционального влияния на зрителя. Трансформация жанра характеризуется переходом от прямого изображения ужасного на экране к использованию изобразительных и иных средств в качестве инструмента воздействия на аудиторию и для создания жуткой атмосферы. Вместе с трансформацией приходит понимание, что переживания зрителя будут сильнее, если увиденное на экране ему близко и знакомо. Так, огромных мифических монстров заменяют сумасшедшие ученые и маньяки, а действия переносятся в реальность.

 Важным и основообразующим элементом любого фильма ужасов является страх, изображаемый на экранах различными образами, событиями, техническими приемами, всевозможными художественными средствами.
Тем не менее, для дальнейшего исследования нам необходимо выявить особенности фильмов ужасов, не присущие другим жанрам, и найти уникальные черты, характеризующие хоррор. [[16]](#footnote-16)

**1.2 Дефиниции жанра «хоррор»**

 Специфика жанрообразования всегда являлась важным вопросом как для теоретиков, так и для практиков киноиндустрии. В каждом виде искусства существует своеобразное деление на жанры по сходным параметрам и внутреннему строению.

 Если заглянуть в Большую Советскую энциклопедию, то можно обнаружить, что четко разделяемые в начале прошлого века жанры кинодраматургии могут проникать друг в друга и, соответственно, становиться менее определенными.[[17]](#footnote-17) Киновед Дмитрий Салынский отмечает: «Мы имеем дело с динамическим процессом, а не со статичной структурой. Процесс жанрообразования идет на наших глазах. Творческим продуктом, артефактом, становится не только фильм, но и жанровая формула. Раньше она не была творческим продуктом, произведение вписывалось в какой-то жанр автоматически, по объективным критериям. А теперь это креатив.»[[18]](#footnote-18) Из этого следует, что весь процесс жанрообразования – это собственная история модификаций и изменений различных видов фильмов в связи с влиянием на них множества факторов. Жанровые характеристики картин являются не совсем устойчивыми и могут быть легко смещены, но именно этот факт дает нам возможность вольных интерпретаций жанровой принадлежности произведений, а соответственно, и продолжения истории формирования новых комбинаций жанровых элементов.

 Американский теоретик Роберт Стэм в своей работе «Film Theory» выделяет четыре основных проблемы в изучении жанрового распределения фильмов. Первая из них – это широта(употребление термина «комедия») или узость(уточнение, например, «фильм-катастрофа о землетрясении») использования какого-то конкретного определения. Вторая - опасность нормативизма, то есть, стремление к четкому представлению о том, что конкретно должен подразумевать под собой определенный жанр, вместо того, чтобы видеть в этом некий трамплин для креатива и инноваций. Третьей проблемой теоретик считает то, что жанр иногда представляется монолитным, как если бы фильм принадлежал только к одному из них, без права на многогранность. Последней проблемой, выделяемой Робертом Стемом, является своего рода эссенциализм(приписывание чему-либо определенного набора признаков) в изучении жанра при постоянном изменении его во времени.[[19]](#footnote-19) Исходя из этого, стоит уточнить, что в рамках данного исследования поиск основных черт хоррора проводится не для того, чтобы с максимальной верностью установить рамки жанра, а чтобы сориентироваться и выработать себе определенный жанровый инструментарий, применимый в дальнейшем для достижения поставленных задач. Но нельзя не согласиться с теорией о том, что сложно выделить чистейший жанр, к которому может быть приписан фильм.

 Однако, жанровая принадлежность имеет для фильма большое значение с экономической точки зрения, а именно - при выходе на большой экран, ведь у каждого зрителя свои предпочтения, и важно, чтобы демонстрируемая картина нашла свою целевую аудиторию и получила положительный отклик.

Проще всего определить жанровые рамки произведения(скорее, упрощенные рамки для рынка), ориентируясь на эмоции, которые должен вызвать у зрителя определенный фильм. Так, например, если фильм заставляет смеяться – это комедия, вызывает грусть и призывает сопереживать героям – драма, и тд. Иными словами, очень важной для кино является функция обратной связи со зрителем, а значит, оно должно отвечать ожиданиям и требованиям тех, для кого оно создается. Фильм, который смотрит потребитель, должен соответствовать заявленному жанру как содержанием, так и самой жанровой формулой, которая и определяет разновидность картины. Для каждой жанровой группы фильмов существуют собственные критерии, но не выявлено ни одного признака, который объединял был все эти группы.[[20]](#footnote-20) Что касается хоррора: с точки зрения восприятия он представляет собой крайнюю степень драматизма, и в меньше степени направлен на познавательные ресурсы зрителя, акцентируя его внимание на яркости испытываемых эмоций и переживаний. При просмотре данного жанра ослабевает аспект познания, а роль чувственного переживания возрастает.[[21]](#footnote-21)

 Конечно, мнения на тему определения жанра хоррор разнятся. К примеру, актер Кристофер Ли в одном из своих интервью говорил, что, конечно, хоррор подразумевает некие отрицательные эмоции, но это, в большинстве случаев, отнюдь не является целью данных фильмов. [[22]](#footnote-22) Но ведь даже для того, чтобы вызвать отрицательную эмоцию, хоррор должен иметь особые принципы построения. Это предположение побуждает нас выявить определенные ходы в процессе формирования особой структуры этих фильмов для достижения цели, которую ставят перед собой кинодеятели.

**1.3 Анализ основных характеристик и формул построения хоррора**

 По мнению Дмитрия Комма, фильм ужасов не имеет определенной формулы, как вестерн или мюзикл. А сюжетные модели он заимствует из детектива или мелодрамы. Основные составляющие этого жанра, скорее, имеют место не в том, что снимается, а в том, как именно это снимается.[[23]](#footnote-23) К примеру, сцена убийства может присутствовать в фильме любого жанра. С убийства может начинаться детектив или боевик, в вестернах герои гибнут в перестрелках, а в комедиях кто-то может подавиться едой. В хорроре же сценам, потенциально содержащим напряжение, ужас или страх, отводится специальное место.[[24]](#footnote-24) Они имеют особую художественную ценность и драматургическое решение для выражения «ужасного». Для создания определенного устрашающего эффекта сам объект страха, будь то вампир, оборотень или другой монстр, не так важен, так как любое воплощение страхов всегда зависит от социокультурного контекста и диктуется эпохой, а значит, имеет свойство постоянно изменяться. Благодаря накоплению этих предметов страха, в культуре формируется базовый человеческий страх, который автор работы определяет как «страх хаоса и осознание собственной конечности».[[25]](#footnote-25) Поэтому Комм, в поисках определения особенностей данного жанра, говорит о самой технологии страха, которая заключается в том, что нужно выходить за пределы локализованного страха. То есть, основной сверхзадачей фильмов ужасов Дмитрий Комм определяет необходимость присутствия на экране самой энергии выпущенного базового страха, которую хотя бы на мгновение должен почувствовать зритель. «Только в этом случае возможно эстетическое переживание страха, с которых и связано рождение хоррора как художественного произведения».[[26]](#footnote-26)
 Из этого следует, что важна не конкретная формула построения хоррора, а принцип создания самого эффекта ужаса. Примером этому служат рассказы о Шерлоке Холмсе: Комм считает Конан Дойла первым изобретателем формулы страха в силу того, что в своих детективных сюжетах он создавал атмосферу непонятного. Читатель помещается в поле дискомфорта, так как ощущает тот самый хаос, заданный в произведении. В данном случае, хаос – это порядок, в который вложено много труда. Именно создание атмосферы и обстоятельств, максимально отличающихся от привычных среднестатистическому зрителю, вводит его в состояние дискомфорта. Очень важно, чтобы мир, который создается в хоррорах, был не очень далек от нашего. Он не должен быть слишком фантастическим (как, к примеру, реальность сна или выдуманной вселенной, где работают абсолютно другие законы), зритель не должен абстрагироваться при просмотре фильма. Дискомфорт создается ощущением хаоса в том мире, который мы понимаем, который мы привыкли видеть.[[27]](#footnote-27) Возвращаясь к примеру с Шерлоком, заметим, что в историях, которые посетители излагают сыщику, по факту нет ничего пугающего и опасного, но для создания хаоса важен сам момент его алогичности и необъяснимости. Чувство тревоги у зрителя вызывается тем, что он вынужден обратить внимание на, казалось бы, обычную вещь, которая, при уже вынужденной фокусировке на ней становится раздражительным сломом в привычном нам ходе вещей. Таким образом, когда нагнетание атмосферы (причем, чаще всего, намеренно растянутое во времени) достигает своего пика, приходит Шерлок Холмс, и начинает свое расследование. В связи с этим, Коммом выводится конан-дойловский принцип построения произведения: «тайна + расследование = выздоровление». В этом случае к концу произведения со зрителя снимается напряжение, в котором его держали на пути к финалу.

 Также, по мнению Комма, существует и иная конструкция, по которой может строиться хоррор. Согласно ей, зритель не испытывает морального облегчения после развязки фильма, так как сама развязка не объясняет произошедшее, а еще больше путает зрителей, оставляя их в напряженном смятении. Эта формула определяется как «тайна + расследование = безумие». Разгадка необъяснимого в итоге оказывается еще более нелогичной и необъяснимой, чем все, происходящее до этого.

 Эти два принципа построения хоррора, на мой взгляд, можно выделить как основные каркасы, на которых могут строиться прочие элементы данного жанра.

 В силу неопределенности понятия жанра, о которой говорилось ранее, важно еще раз подчеркнуть, что довольно сложно выделить какой-либо жанр в его чистом виде: в комедии всегда есть трагедия, в мелодраму может быть примешан триллер и так далее. Точно также трудно выделить фильмы, которые мы с уверенностью можем назвать чистейшим хоррором. Тем не менее, возможно найти конкретные элементы, которые дадут нам право в той или иной степени отнести произведение к категории ужасов.

**1.4 Социально-антропологический подход к изучению хоррора**

 С точки зрения социологии и антропологии, при анализе произведения всегда следует обращать внимание на контекст (будь то социальный, исторический или культурный), в котором оно существует.

Социолог Эндрю Тюдор в своем труде, который он называет вопросом Ноэля Кэррола «Why horror?» (1997) говорит, что исследователи хоррора относятся к нему, как к чему-то странному и называет его «самой большой вульгарностью из всевозможной вульгарности»[[28]](#footnote-28). К нему относятся с пренебрежением, так как само существование этого жанра и интерес зрителя к нему требуют объяснения.

 Тюдор говорит, что те, кто пишет об этом жанре, недостаточно близки к потребителям и буквально провоцируют в себе этот вопрос. Но, несмотря на исследования ученых (которые продолжаются до сих пор) жанра хоррор, приемлемого ответа на вопрос «почему ужас?» найдено так и не было. Ответы на этот вопрос строятся на спекуляции(рассуждениях) и это является, скорее, проблемой эмпирического характера. Информация же, собранная исследователями, основывается на зыбких, а порой даже необоснованных, умозаключениях(состав и мнение зрителей, предпочитающих фильмы ужасов). [[29]](#footnote-29)
 Тюдор считает, что вопрос Ноэля Кэррола «why horror?» все же требует уточнения. И проблема заключается даже не в безрезультатном поиске ответа, а уже в самом вопросе, который распадается на два аспекта: «какие люди любят ужасы?»(вопрос в исследовании зрителя) и «какие ужасы любят люди?»(вопрос в фильме). Первый вопрос подразумевает, что возможно дать общую характеристику таким людям, а значит, задача исследователя - составить статистику на основе опрошенных любителей данного жанра. Однако, довольно трудно, даже при подобном анализе, отличить поклонников хоррора от его противников.[[30]](#footnote-30) По версии британского и канадского киноведа Роберта Вуда, в человеке, растущем в капитализме, что-то подавляется, поэтому, у него внутри рождается этот «зверь» (имеется в виду желание созерцания жуткого). Автор, обращаясь к теориям, связанным с катарсисом, заявляет, что популярность хоррора зиждется на вытесняемых людских желаниях, понятных психоанализу. И в таком случае, человеку не обязательно принадлежать к группе людей, любящих ужасы. В данной теории диагноз «внутренний зверь» ставится всему человечеству в целом. А значит, что вопрос, почему некоторые из нас все же любят ужасы, а другие совершенно их не смотрят, остается открытым и, возможно, несостоятельным.
 Вторая задача состоит в том, чтобы определить, что же такое есть в хорроре, чего нет в других фильмах? Что выделяет его среди бесконечного разнообразия жанров и поджанров? Но здесь, по мнению Тюдора, начинается путаница подходов в изучении ужасов. Исследователи, пытающиеся объяснить причины популярности данного жанра, придерживаются номиналистского подхода и фиксируют за жанром его «якобы универсальные отличительные черты». И здесь Тюдор, как и многие исследователи жанрообразовательной проблемы, говорит, что «жанры – не каменные изваяния, и не ограничиваются особенностями текста. Они состоят не только из текста, но и из убеждений, интересов и общественных практик аудитории, их проще понять, как особые «субкультурные пристрастия», чем как самостоятельные собрания культурных артефактов. Следовательно, можно говорить лишь о притягательности жанра в конкретном социо-временном контексте. С ходом времени жанры меняются и обслуживают разные по составу аудитории».[[31]](#footnote-31) При этом сам Тюдор, используя непсихоаналитический способ объяснения, рискует раствориться в конкретике объяснения реакции разных категорий публики в разных временных контекстах. Но, с другой стороны, психоаналитические модели, пренебрегающие разнообразием реакций, также могут оказаться ошибочными из-за своей упрощенности. Поэтому важно то, что понятие и суть жанра не сводится только лишь к фильму. Это определенная договоренность о системе значений. То есть, это не только текст, но и набор интересов, образов и социальных практик вокруг него. Из этого следует, что со сменой контекста меняется и сам жанр(как уже говорилось выше), поэтому о хоррорах можно говорить только в определенных социальных рамках.
 При просмотре фильма ужасов можно нервно рассмеяться, резко подпрыгнуть и тд, но все эти реакции также диктуются людям из социального контекста и дарят приятные впечатления от просмотра фильма за счет наблюдения подобных реакций у остальных зрителей. Также, нам дополнительно диктуются условия поведения: например, реакцией самих героев фильма, которые по сюжету могут испытывать страх или тревогу.[[32]](#footnote-32) Даже если внешность монстра не слишком устрашающая(к примеру, зубастики или сексуальный вампир) жанр диктует нам, что его все же нужно бояться. Это задается в контексте и различными готовыми практиками. Точно также этим задается понимание того, что хоррор – это удовольствие. Мы понимаем, что вызванная отрицательная эмоция соответствует жанру, и испытываем удовольствие от нахождения в одной атмосфере с социумом. Эти физические реакции не являются удовольствиями сами по себе. А удовольствие, как пишет Тюдор, это те элементы, которые сработали бы для любого фильма(то есть, хороший сюжет, герои, которым можно сопереживать, атмосфера, спецэффекты и так далее).
Если зритель при просмотре точно знает, что его ждет напряженная и дискомфортная атмосфера, которая является неизменной частью хоррора, то что же касается того, кого он должен бояться? Речь, конечно, идет о монстрах, которые часто присутствуют в ужасах. Но проблема в том, что монстры не всегда пугающие: они могут быть омерзительными, вызывать отвращение, или даже не присутствовать явно(чем и вызывать интерес), могут быть смешными, жалкими, нелепыми. Это разнообразие образов монстров не позволяет нам говорить о существовании определенной формулы воплощения страшного, по которой строится жанр. Из этого снова следует вывод о том, что локализация ужаса в конкретном персонаже не является пугающей сама по себе, а следовательно, не является обязательным элементом хоррор-фильмов. Тем не менее, можно выделить определенные подходы к исследованию фильмов ужасов с точки зрения их психологической значимости. Тюдор перечисляет три таких типа исследований от конкретного к общему. Первый из них - это связь специфических черт жанра с конкретным социальным и психическим опытом участников(производителей, потребителей, критиков). Примером может быть боязнь апокалипсиса привычному нам миру(если говорить о СССР, можно рассмотреть фильм «Папа, умер дед мороз» или «Письма мертвого человека»). Фильмы ужасов являются ответом на беспокойство и становятся своеобразной вербализацией страха общества. Но «связь между текстом и контекстом не нужно ограничивать изолированными темами, и предположения о сходстве могут быть высказаны на более высоких уровнях абстракции и в отношении более макроскопических социальных изменений.» Это подводит нас ко второму типу исследования – развитию жанра в длительном времени(историческая перспектива и социальные изменения на макроуровне).[[33]](#footnote-33) К примеру, в фильмах может расти жестокость или повышаться интерес к теме сексуальности. Подобные детальные сдвиги могут регулироваться крупными социальными к культурными потоками(к примеру, после 70х можно заметить увеличение количества «телесных ужасов», что связано, по мнению Тюдора, с социальным опытом постмодерна).
 И затем выделяется последний исследовательский тип, который определяется как дискурс ужаса в целом и типичная система социального взаимодействия. Аналитическая задача в данном обобщенном типе состоит в том, чтобы определить принципы изменений жанра и соотнести их с социально-культурной средой. При таком подходе мы можем избежать утверждения о существовании к примеру, бессознательного. Это дает нам более простое объяснение с точки зрения социального контекста.

 Распознавание данного жанра – это способ прояснения определенных черт социального мира. Хоррор, как и любой другой жанр, - это вербализация времени. И при просмотре ужасов зритель усваивает то, чего следует бояться: то есть, либо узнает, чего следует опасаться, либо в очередной раз убеждается в том, что его опасения не напрасны, посредством просмотра того или иного фильма. Таким образом, мы получаем предостережение и применяем жанр. Можно веселиться при просмотре фильма большой компанией, можно почувствовать себя маргиналом, который просматривает то, что не слишком поощряется, или чувствовать свою принадлежность к определенной группе людей, которая любит смотреть хорроры. Тюдор резюмирует: так как важна именно активность людей, то к изучению этого вопроса надо подходить не когнитивистски, не психоаналитически, а конструктивистски, то есть признать то, что люди воспринимают жанр так, как им удобно и находят в нем нужный для себя смысл в определенных социально-временных обстоятельствах. И для того, чтобы фильм ужасов все же заимел желаемый для зрителя эффект, зритель должен сам в себе пробудить веру в происходящее(пусть даже искусственную, на грани включения в «игру»).
 Британский социолог культуры и массовых коммуникаций, Стюарт Холл, в своем известном труде «Encoding, decoding in the television discourse» (1973) пишет о передаче сообщения относительно масс-медиа по системе «Источник – сообщение – получатель», согласно которой зритель не является пассивным приемником сообщения. Во время кодирования производитель (если говорить об этой системе относительно кинотекста, то имеется в виду режиссер) старается достигнуть определенного эффекта, и закодировать сообщение так, чтобы донести до получателя определенный и желаемый смысл.[[34]](#footnote-34) Он имеет представление о своей аудитории. И аудитория замыкает на себе все, что содержится в этом фильме. То есть, она будет и источником сообщения, и получателем.

**Глава II. История жанра хоррор в СССР**

**2.1 Зарождение и развитие жанра**

 В СССР, в отличие от запада, жанр ужасов не пользовался особой популярностью. Можно сказать, что в первые десять лет существования страны он в принципе отсутствовал, хотя до 1917 года прослеживались зачатки хоррора в виде экранизаций произведений Николая Гоголя («Вий» 1916, «Портрет» 1915).
 Первым советским фильмом ужасов, в силу присутствия в нем некоторой сверхъестественной составляющей, может считаться картина «Медвежья свадьба»(1926).Но она, скорее, стала исключением на фоне общего кинематографического потока тех годов. В пределах социалистического реализма в большей степени была возможна научная фантастика, нежели хоррор. В связи с этим фильмы, имеющие те или иные компоненты ужасов, обычно скрывались за жанром фантастических, или же помещались в контекст литературной классики. Затем появляется фильм, который до сих пор упоминается в разговорах о советском хорроре. Это экранизация одноименной повести Николая Васильевича Гоголя «Вий» 1967 года. Данная картина режиссера Константина Ершова стала культовой для советского кинематографа и уже в 1968 году заняла лидирующие позиции в прокате. Фильм также приобрел мировую известность, и был выкуплен для проката в Аргентине, США, Франции и Финляндии.[[35]](#footnote-35) Тем не менее, это далеко не единственный советский хоррор, как считают многие исследователи. В 1976 году выходит фильм «Дикая охота короля Стаха» Валерия Рубинчика.

 Стоит отметить, что из всех фильмов, которые мне удалось выделить для себя в рамках этой работы, именно три вышеперечисленных не относятся к периоду перестройки.

 Основная же часть фильмов, в той или иной степени отнесенных мной в список ужасов, начинает сниматься с 1984 года(«Десять негритят» Станислава Говорухина) и не заканчивается вплоть до распада Советского Союза(«Папа, умер дед мороз» Евгения Юфита,1991).

 Период перестройки в культурном контексте характеризовался смягчением цензуры в СМИ(благодаря политике гласности), а значит, и возвращением тем, которые были табуированы для общества.[[36]](#footnote-36) В 1986 году был учрежден Союз кинематографистов, который впоследствии и решал судьбу фильмов, выходящих на экран.[[37]](#footnote-37) Таким образом, различные учреждения и творческие объединения стали возглавлять «официальное» течение кинематографа. Но параллельно с этим существовало и «неофициальное» кино. Этот вариант существования культурной сферы начал свое формирование еще в период «оттепели»(50-е годы) и вплоть до перестроечного периода появлялся на экранах лишь частично, чем и можно оправдать такое малое количество фильмов ужасов, присутствующих на экране до середины 80-х.

 В начале 80-х в связи с тем, что некоторым художникам по тем или иным причинам путь на большой экран был закрыт, появилось такое явление, как «параллельное кино».[[38]](#footnote-38) Конечно, это течение можно было бы сравнить с «независимым кино» на Западе. Однако, «независимое кино» появилось гораздо раньше и существовало, скорее, «перпендикулярно» традиционному кинематографу, являясь результатом художественных разногласий с массовым кино. «Параллельный» же кинематограф в СССР был образован в среде любительских киностудий, и, как следствие, являлся по большей части непрофессиональным. К деятелям этого течения приписывают Е. Юфита(нас интересует его фильм «Папа, умер дед мороз», 1991), Е. Кондратьева, И. Евтееву, С. Сельянова и др. [[39]](#footnote-39)
 Также киновед М. Медведев выделяет в перестроечном периоде определенный пласт «авторского» кино. Представители этого течения отличались собственным выразительным киноязыком(А.Герман-старший, А.Сокуров, Т.Абуладзе, К.Муратова), однако они были равнодушны к жанру хоррор. Также в сфере «авторского кино» работали режиссеры, не изобретавшие собственных форм выражения, но успешно адаптировавшие новые идеи. Одним из этих представителей является К.Лопушанский, чья антиутопия «Письма мертвого человека» также имеет элементы хоррора.

 Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что даже в период истории, когда гласность ослабила цензуру, ужасы в кинематографе все также существовали отдельно от основного кинематографического мира, примкнув к тому или иному течению. Однако, стоит отметить, что данный жанр стал проникать как в низкобюджетный «параллельный» кинематограф, так и в элитарный «авторский».

**2.2 Причины табуированности жанра в кино СССР**

 Ленин писал: "Пока народ безграмотен, из всех искусств важнейшими для нас являются кино и цирк"[[40]](#footnote-40). Кинематограф в какой-то степени можно назвать институтом формирования зрительского мировоззрения. Как писал Юрий Лотман в работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», кинематографическое произведение, в первую очередь, принадлежит своей эпохе, ее культуре и идеологической борьбе. Благодаря этой принадлежности, фильма становится неотделимым и от других сторон жизни, находящимися вне этого фильма. Значения, которые при этом рождаются для произведения, куда важнее для исследователей, чем какая-либо эстетическая составляющая. Но для того, чтобы выполнить свою функцию для социума, фильм должен иметь свой киноязык и смысловые значения, что дает ему как принадлежать к произведениям кинематографического искусства, так и доносить до зрителя определенную информацию посредством киноязыкового инструментария.[[41]](#footnote-41) Из этого влияния складывается зрительское мировоззрение и формирование его ценностей. Таким образом, несложно сделать вывод о том, что кино являлось прекрасным инструментом пропаганды, и несло воспитательную функцию для советского человека.
 В 1925 году было создано Общество Друзей Советского Кино. На должность председателя этой организации был назначен в том же году Феликс Дзержинский. И составлен учредительный акт, в первой части которого говорилось о целях и задачах этого общества: «а) Всемерное содействие строительству советского кино как орудия просвещения масс, пропаганды идей коммунизма и советского строительства; б) борьба против проникновения в кино явной и замаскированной пропаганды буржуазной или мелкобуржуазной идеологии; в) приближение кино к рабочим и крестьянским массам». [[42]](#footnote-42)
 Одной из основных и самых важных задач ОДСК был сбор информации о вкусах и предпочтениях советского зрителя. Затем результаты данных опросов и исследований сообщались киностудиям. Подобная деятельность была направлена на активное использование полученных данных, улучшение кинематографического предложения с учетом спроса советской публики. [[43]](#footnote-43)
Другой задачей, поставленной этим обществом для более продуктивного изучения кинозрителя было «развитие в широких рабоче-крестьянских массах правильного понимания задач советской кинематографии, здоровых кино-художественных вкусов и чёткой марксистской мысли»[[44]](#footnote-44).
Разумеется, данная работа сводилась не только к обыкновенному анализу предпочтений публики, одновременно вводились различные меры, предложенные руководством страны.
 Одним из методов выполнения поставленных задач, который указывался в учредительном акте, было «проведение просмотров, киносудов над картиной̆ или её героями, специальных кинодиспутов и бесед, а также проведение анкетных лабораторных и психофизических обследований кинозрительской массы».[[45]](#footnote-45) Что же касается непосредственно фильмов ужасов, то этот жанр четко отождествлялись с «упадническим» западным образом жизни. Считалось, что Голливуд, показывая убийства, драки, страхи, воздействует на примитивные эмоции человека и отвлекает его от несправедливости капиталистического образа жизни. Страшное есть разрушающее идеологию и социалистический настрой человека. Тем не менее, зритель симпатизировал фильмам ужасов, что подтверждает опрос, проведенный в Москве в 1927 году в кинотеатре «Артес».[[46]](#footnote-46) И хоть предпочтения народа оказались крайне разнообразными, в десятке самых популярных, на тот момент, фильмов, второе место занимал фильм Константина Эггерта «Медвежья свадьба»(1925). Это экранизация мистической пьесы Анатолия Луначарского по рассказу Проспера Мериме, и в этом черно-белом немом фильме, прослеживаются явные элементы хоррора: например, напряженная атмосфера, когда граф Шемет ходит по своему замку. Зачатый от медведя, этот киногерой становится одним из первых советских оборотней. Смерти в лесу, беспокойные догадки жителей, мучения самого Шемета – все это характеризует данную экранизацию, как одну из первых хоррор-мелодрам в СССР.
 Явное увеличение вмешательства со стороны политической верхушки в вопросы искусства, включая кино, имело определённые последствия. Такими последствиями стали обеднение качественного и количественного репертуара продукции, которая выходила на экран. «Пересечение трёх основных полюсов советской кинематографической системы – публики, политической власти и профессионалов – имело некоторый успех в социально-экономических и культурно-политических условиях времен НЭПа.»[[47]](#footnote-47) Но данная, более-менее устоявшаяся, система была прервана во время прихода к власти Сталина. Тогда кинематографию и постигло уменьшение предложений, несмотря на заявления политической̆ власти. Тем не менее, кинематография досталинских времен, с большим разнообразием, повторившимся впоследствии только в связи с десталинизацией, смогла позволить различным жанрам ютиться в советском кинематографе. В том числе, в той или иной степени, на экраны проникал и хоррор: появление фильмов «Вий»(1967) и «Дикая охота короля Стаха»(1976).
 Далее, в перестроечный период, утратили свою значимость многие причины, не пускающие фильмы в прокат и оставляющие их на полке. К подобным причинам относились: «идеологические ошибки, несоответствие эстетическим канонам «соцреализма», несоответствие официальному представлению о морали, давление республиканских комитетов, вмешательство заинтересованных ведомств»[[48]](#footnote-48) и прочее. Поэтому стали появляться картины, более разнообразные по своей жанровой принадлежности и тематикам. Дмитрий Салынский отмечает: «Пакет жанров, составлявший костяк «жанрового кино» в конце советской эпохи, составляли комедия, мелодрама, детектив и приключения. В ту пору казалось, что они уводят зрителя от скуки партийных собраний. Теперь этот пакет изменился: современный эскапизм уводит зрителя уже не от собраний, а от бытовухи - к вампирам и монстрам. Новый пакет жанрового кино—триллер, хоррор, фэнтэзи.»[[49]](#footnote-49) Но тот факт, что «пакет жанров», изменяясь, пришел к большей популярности фильма ужасов в пост-советское время, говорит о том, что интерес к этому жанру возник еще до распада Советского Союза, должны были появиться «предшественники» сформированного жанра хоррор.

**Глава III. Выделение и анализ советских фильмов ужасов. Специфика советского хоррора**

**3.1 Фильмы и жанры, в которых «растворен» ужас**

 В рамках данного исследования мне хотелось бы выдвинуть тезис о том, что жанр ужасов все же имел место в советской киноиндустрии, но в виде растворенного в других видах кинокартин. Таким образом, вполне возможно выделить некоторые элементы хоррора в ряде фильмов, которые как раз и могут быть объединены в группу советского фильма ужасов.

Напряжение атмосферы страха, ужаса, безысходности и тревоги позволяют вынести некоторые фильмы за пределы приписанного им жанра и в какой-то степени породнить с фильмами ужасов. Многие кинокартины, заключающие в себе какие-либо хоррор-элементы, больше подстраиваются под научную фантастику, а немногие хорроры, имеющие чистый жанровый характер, чаще всего помещались в исторический контекст или являлись экранизаций литературных классических произведений.

 31 октября 2014 года Пушкинский Дом в Лондоне устроил ночь Советского ужаса, показав тогда два фильма. По мнению организаторов этого мероприятия советским хоррором стали такие картины, как «Вий» и «Дикая охота короля Стаха». Чтобы привлечь внимание к этим фильмам, в анонсе их сравнивали в сексом в СССР, который если выбивался на экраны, то советские ужасы – это абсолютно уникальное явление, так как оно было жестко табуировано.[[50]](#footnote-50)

 «Вий», снятый в 1967 году, является экранизацией повести Николая Васильевича Гоголя. Картина имела огромный успех, к 1968 году только в СССР ее посмотрело около тридцати миллионов людей. «Вий» – тот фильм, который может вспомнить практически каждый человек, когда ему задают вопрос о советском хорроре. Сюжет фильма хорошо известен: однажды молодой бурсак Хома избивает ведьму, после чего она умирает, превратившись в прекрасную девушку, а Хому заставляют читать в церкви Псалтырь перед убитой молодой панночкой. Но дело в том, что эта ведьма теперь хочет отомстить Хоме за свою смерть, и каждую ночь она, в окружении различной нечисти, летает в гробу, пытаясь убить отпевающего. Бедный Хома несколько дней и ночей отбивается от вурдалаков, упырей и ужасного Вия. Фильм по многим критериям можно отнести к чистому хоррору.

 Вий, в восточно-славянской мифологии - персонаж из преисподней, чей взгляд убивает. Тем не менее, как мы уже говорили, подобные персонажи не всегда делают из фильма хоррор. В картине «Вий» действие происходит в реальном мире, где живут самые обыкновенные люди, но атмосфера меняется после смерти старой ведьмы. В начале это кажется какой-то чертовщиной, и зритель может списать все на помутнение в сознании самого Хомы, но незыблемость зрительского восприятия дает трещину, когда ведьма в церкви вдруг оживает, и тем самым рушит наше представление о законах реального мира. На экране возникает атмосфера неизвестности, и, как следствие - ужаса. Зритель понимает, что произошедшее – неестественно, также его восприятие диктуется страхом самого Хомы, который седеет от ужаса при виде всей нечисти, проникающей в храм по ночам. Что же касается развязки фильма, то ее можно трактовать двояко. С одной стороны, мы понимаем, что Хома умер, и на этом все сверхъестественные события закончились, а значит, мы снова вернулись в привычную нам реальность. Но с другой стороны, смерть этого героя наступила от рук нечистой силы, что оставляет некое беспокойство и сомнение в незыблемости привычного нам хода событий.

 Помимо этого, стоит отметить, что «Вий» был снять в ответ на культовый хоррор Марио Бавы «Маска сатаны»(1960), где тоже прослеживаются Гоголевские мотивы, об этом сходстве свидетельствует цитата режиссеров Константина Ершова и Георгия Кропачева из их заявки руководству Мосфильма, кричащая - кто, как не мы, вправе экранизировать собственное наследие: «Советский кинематограф просто не вправе отдавать на откуп зарубежным ремесленникам право пользования, к тому же хищнического, сокровищницей русских классических литературных сюжетов.»[[51]](#footnote-51) Возможно, именно это стало весомым аргументом в пользу того, что фильм, несмотря на высокий уровень цензуры, был допущен к прокату.

И фильм «Дикая охота короля Стаха» в первую очередь также является экранизацией литературного произведения - одноименной повести Владимира Короткевича. Эта экранизация, скорее, похожа на детектив, но и в ней присутствуют явные элементы хоррора. Действие происходит в большом замке, окруженном болотами. Молодой ученый-этнограф Белорецкий, приехавший изучать старинные легенды и предания, волей случая попадает в поместье, принадлежащее последней представительнице старинного рода Яновских, Надежде. Здесь свои зловещие предания, в которые верят все жители Болотных Ялин(название мест): маленький человек, Голубая Женщина, Дикая Охота короля Стаха. Таким образом, автором создается отдельный мир, где жители существуют по собственным законам и верят в проклятье, о котором говорится в предании: много лет назад Роман Яновский, заключивший мирный договор с потомком великого князя Александра, Стахом Горским, предательски убивает его ударом в спину, также бесчестно были убиты или ранены все воины короля Стаха, и стех пор, как они, окровавленные, скрылись на своих лошадях во тьме, на Яновских легло проклятье Дикой Охоты, и никто из их рода не умирал своей смертью. Пространство картины заполнено готическими элементами: замок, «мертвые» рыцари на лошадях, таинственные заклятия, загадочные голоса и шорохи. В финале фильма, когда тайна Дикой Охоты наконец раскрывается и рыцари под масками разоблачены, мы «исцеляемся» от окружающего нас хаоса и безумия, продиктованного атмосферой фильма. Мы понимаем, что никаких сверхъестественных сил не было, тем не менее, их присутствие в фильме было задано автором. Данная картина - пример того, как короля играет свита: страшны не рыцари в масках, а легенды и предания, которые, окутывая этих персонажей завесой тайны, делают их пугающими и жуткими. Также в фильме есть сцены, где зритель ощущает напряжение от приближения Дикой Охоты, беспокойство ожидания под нарастающий грохот лошадиных копыт, который создает ощущение ужаса.
 Очевидно, что «Дикая охота» как повесть восходит по структуре сюжета и способу его развязки к классическому роману А. Конан-Дойля «Собака Баскервилей». Вероятно, «разрешенность» обоих экранизаций на советском экране связана с двумя факторами – первый из которых: кинематографический хоррор «растворяется» в экранизации, второй: в экранном мире действует идея выхода из мистического мира и пространства, объяснение увиденного с по мощью сна, шарлатанской инсценировки или внутренних страхов героев, ретранслируемых на страхи зрителей. В этой связи, безусловно, необходимо вскользь коснуться хорошо известного приема нагнетания чувства страха в фильме ужасов – приема, известного под названием «саспенс», то есть, «классический пример эстетического переживания страха путем растягивания его на максимально длительный промежуток времени.»[[52]](#footnote-52)

 С другой стороны, нельзя сказать, чтобы прием саспенса был основополагающим именно для хоррора в разнообразных его вариациях(мистического, реалистического). Так, в классической советской экранизации романа Агаты Кристи «Десять негритят», осуществленной в 1987 году Станиславом Говорухиным и построенной по канонам типичного жанра интеллектуального детективного расследования, жанра «who done it?», элементы саспенса занимают главнейшую роль. Тем не менее, в отличие от классического детектива, в этом фильме не существует того, кто прерывает череду преступлений: каждый из героев является участником расследования, которое, как мы понимаем, неизбежно ведет к их гибели. В этом детективе с каждым убийством напряжение лишь нарастает, начинает сводить с ума не только героев фильма, но и самого зрителя, вводит во все большее недоумение. Хаос существует для нас в виде череды убийств, но убийства эти структурированы и упорядочены по детской считалочке. Тем самым, зритель хоть и понимает, как умрет следующий герой, но для него остается неизвестным, кто будет убит следующим, и кто виновник всех этих злодеяний. Также в фильме множество сцен, открыто содержащих напряжение и страх: когда появляется убийца, но мы не видим его лица, или же напряженная атмосфера подозрения среди героев после очередного убийства.

 Итак, элементы хоррора в советском кино можно найти в экранизациях и детективах. Есть они и в фильмах, которые можно отнести к жанру антиутопической притчи, как фильм Константина Лопушанского «Письма метрвого человека». Не удивителен выбор тематики картины, ее волнующие повороты отражают реакцию общества на гонку вооружений между странами. Как мы знаем, в годы холодной войны люди жили в страхе наступления мировой катастрофы и ядерной зимы. Также, из-за временного совпадения(тот же год) выхода картины и Чернобыльской аварии, фильм возымел успех в связи с максимальной актуальностью данной проблематики. Именно здесь мы наблюдаем результат страшной техногенной катастрофы. И страх этот выражается в потере всего ценного, тотальном и всеобщем лишении для человека и человечества, падении целого мира, в котором мы привыкли жить. Картина пропитана философским взглядом на природу человека и на человечество как вид в целом, причем как потенциально мертвый вид. Хотя, стоит отметить, что в центре этого кинополотна находится главный герой, потерявший все ценное, что у него было, но не потерявший разум. И эта осознанность дает некоторую надежду на то, что человек, при мертвенности всего вокруг все же остается человеком.
 В следующем году на экранах появляется картина Назима Туляходжаева под названием «Вельд». Этот фильм можно отнести к хоррору, существующему на грани с фантастикой. Мир в данном случае делится надвое: реальный и голографический. По сюжету в доме, где проживает семья - родители двое детей - находится комната, которая, по сути, представляет собой телевизор, проецирующий изображение на все стены. Дети проводят в этой комнате много времени, и родителей начинает это беспокоить. Вскоре их опасения оправдываются – выясняется, что места, которые может транслировать эта комната, реальны. Но все, кому родители это рассказывают, в том числе и друг отца, врач-психолог, отказываются в это верить. И тут мы сталкиваемся с зыбким существованием персонажей на стыке двух реальностей. Специфический мир комнаты, находящейся в пределах дома, вторгается в наш привычный мир. Параллелью нам показана жизнь другой семьи, в которой умер ребенок. И тут мы сталкиваемся с очередным переломом законов нашей реальности - к людям начинают приходить их умершие близкие, и сосуществовать вместе с ними в реальном мире. Для борьбы с этими «пришельцами» созданы специальные отряды, отлавливающие и убивающие непонятных существ, но в итоге, с одной стороны, идет борьба за «выздоровление»(победу здравого смысла), а с другой - вмешательство иного мира приводит к «безумию» и победе ирреального над логичным ходом вещей(родители погибают от лап тигров, когда дети закрывают их в своей виртуальной комнате). Этот фильм можно назвать хоррором главным образом из-за тотального хаоса, созданным путем несовместимости двух миров, представленных в картине. При просмотре ощущается сильный внутренний диссонанс от невозможности параллельного существования двух вполне нормальных реальностей, которые, взаимодействуя, становятся алогичными и иррациональными. В итоге зритель испытывает чувство дискомфорта от беспорядка происходящего, а вместе с этим и чувство напряжения и потенциальной опасности, которую несет неизвестность.
 Затем, в 1988 году выходит фильм «Господин оформитель» Олега Тепцова - атмосферная картина по рассказам Александра Грина. В картине затрагиваются извечные темы противостояния бога и человека. Известному художнику-оформителю, Платону Андреевичу, не дает покоя мысль о состязании с «тем, с нимбом». Художник стремится создать нечто прекрасное и вечное, в отличии от созданного Всевышним. В итоге он ваяет восковую фигуру по образу и подобию умирающей от чахотки молодой Анны Белецкой. Через несколько лет оформителю поступает заказ богатого дворянина Грильо на оформление его нового дома. Познакомившись с его женой Марией, Платон Андреевич узнает в ней умершую девушку, по образу которой он создал свою лучшую восковую фигуру. Мария, в свою очередь, говорит, что никогда не видела художника, и не знает никакой Анны Белецкой. Вскоре, после настойчивых вопросов художника, она приказывает ему забыть об Анне, потому что «ее больше нет». Оформитель понимает, что происходит нечто мистическое. В финале Мария оказывается ожившей восковой фигурой, и убивает своего мужа. Платон Андреевич добился желаемого - его творение обрело вечную жизнь, но приняло дьявольский облик. Кукла, в данном случае, является как зловещим двойником одного из героев, так и посредником между живыми и мертвыми, сочетая в себе качества представителей каждого из этих миров. Этот фильм является примером категории ужасов, финал которых гораздо абсурднее, чем расследование тайны, заявленной в сюжете. Следовательно, разгадка ведет сюжет к «безумию», оставляя зрителей в непонимании и провозглашая победу сверхъестественного над обыденным. Одна из финальных сцен фильма, где главный герой погибает под колесами автомобиля, на котором едет его восковая фигура, снята в лучших традициях хоррора. Здесь эта сцена показана отдельным шоустоппером, замедленным во времени. Смерть героя и его осознание своей же смерти представлено зрителю так, чтобы он успел насладиться этим действием. Это крайне важный момент фильма, сопровождаемый пронизывающей музыкой Сергея Курёхина, многократными повторениями падения героя под колеса машины и крупными планами огромных застывших глаз актера Виктора Авилова. Все это создает неизгладимое впечатление, а в совокупности с мистицизмом картина действительно пугает и завораживает одновременно.

 Годом позднее появляется фильм ужасов немного другого рода, который на этот раз больше схож с боевиком. Речь идет о фильме Дмитрия Светозарова «Псы» 1989 года. Сюжет фильма довольно прост: группа нанятых охотников попадает в заброшенный город, где им необходимо истребить стаи диких собак, нападающих на людей. Но у них угоняют машину с провиантом и оружием, и люди остаются заложниками этой пустыни. В итоге четверо из шестерых героев погибает, а двое остаются умирать от обезвоживания. Эту картину в какой-то степени можно назвать постапокалиптикой, но, в отличие от «Писем мертвого человека», здесь создан мир, в котором не произошло глобальной катастрофы. Реальность этого фильма полностью совпадает с нашей реальностью не только в физическом, но даже во временном контексте (на тот момент конец 80-х). Но создаваемые в картине условия существования героев окутаны безысходностью и ужасом пустыни, страхом одиночества и чувством постоянной опасности в условиях отрешенности от всего остального мира. Здесь мы наблюдаем все базовые человеческие страхи, которые можно перечислить: лишение (герои теряют связь с собственным миром, теряют друзей, свободу), хаос (герои замкнуты в пространстве с огромными стаями собак, которые вносят неестественность, преобразовывая наш мир в нечто доисторическое и дикое), ожидание смерти (четверо охотников умерли от различных неестественных причин, двое остаются сходить с ума и ждать смерти в пустыне, где они находятся). Нельзя не отметить, что этот фильм изобилует сценами расстрела собак. Причем все это совсем не графика, и показано очень реалистично. В сценах можно увидеть огромное количество крови, собачьих и человеческих трупов, внутренностей. Все это, помимо того, что является жутким и отвратительным само по себе, создает гнетущую атмосферу опасности и обреченности, которая не отпускает зрителя весь фильм. Финальная же сцена, хоть и не оставляет вопросов для зрителя, совсем не разряжает обстановку, в которой, в итоге, пребывают выжившие персонажи. Воющие по-собачьи над трупами своих товарищей, они уже кажутся нам мертвыми и сошедшими с ума. Фильм в той же степени не оставляет нам вопросов, в какой и не оставляет никакой надежды на спасение и «исцеление». Но герои фильма, придя к «безумию», приводят зрителя к «выздоровлению», не оставляя в его голове неразрешимых вопросов и подготовив к довольно логичному и понятному финалу. Другими словами, в позднесоветском кино жанр хоррора представлен не только его мистической разновидностью, но и более натуралистической, по сути вообще другой формулой ужасного – не ужасного пугающего, трансцендентного, но ужасного низменного, ужасного – отталкивающе отвратительного. И хотя обе разновидности ужасного представлены в разбираемом фильме «Псы», в мировом кинематографе, кажется, оба поджанра тяготеют к разным полюсам хоррора.

 Следующий, интересный для анализа в контексте хоррора фильм – это картина, выпущенная уже на временной грани распада Советского Союза, в 1991 году. Я говорю о фильме Евгения Юфита «Папа, умер дед мороз». Весь фильм, на мой взгляд – это апогей странного и безумного мира, являющегося максимально жутким потому, что всеми его жителями он воспринимается совершенно нормальным. Зритель, в свою очередь, входит в состояние дискомфорта путем навязывания законов и странностей, демонстрируемых в фильме. Каждый из обитателей этих мест одержим маниакальными идеями. Они стараются сделать каждого приезжающего подобным себе, вовлекая его в садомазохистские акты. Неадекватное поведение, практически отсутствующая человеческая речь, странное мировосприятие местных жителей доводится до абсурда. Тяжелейшую атмосферу фильма усугубляет стиль съемки, характеризующийся длительными сценами, полными напряженной тишины, однообразными статичными планами, монохромным изображением.

 В фильме с первых кадров появляется необъяснимая и неразрешимая тайна, которую даже не пытается разгадать прибывший в эти странные места молодой ученый. Сначала он принимает все, что здесь происходит, но череда странных событий находит отражение в его мироощущении, и приводит к атмосфере полнейшего безумия, без надежды на появление хотя бы капли здравого смысла. Этот фильм соответствует упрощенному уравнению, где тайна равна безумию. Весь фильм – чистое напряжение, не поддающееся объяснению и усугубляемое абсолютной неясностью происходящего. Также данная картина содержит, как уже упоминалось, сцены насилия, а в финальной сцене мы наблюдаем самоубийство мальчика, который ложится под поезд. Очевидно, этот фильм выражает реакцию на происходящие в стране события, а именно, на мощный перелом в истории - распад Советского Союза. Но отношение автора к этому сложно понять, так как интерпретировать смысл можно с двух разных сторон: либо тот хаос, который происходит в деревне, и есть метафора СССР, из которого пытается вырваться главный герой, как и тот мальчик, бросающийся под поезд, либо Юфит выражает скорбь по утраченному могуществу страны и показывает то, к чему все это приведет, а герой воплощает нежелание находиться в ужасе безумия, царящем вокруг. В любом случае, мы видим страх безумия и хаоса, из которого нужно бежать, и которого нужно бояться.

**3.2 Затрагивание табуированных тем с помощью хоррор-элементов**

 В одной из статей интернет-журнала «Дежавю: энциклопедия культур» В. В. Корнев[[53]](#footnote-53) выдвигает интересный тезис о том, что испуг – эротическое чувство. То есть, объяснение природы самого страха возникает в его связи с эротикой. В пример приводится желание подростков рассказывать друг другу страшилки у костра или детские просьбы напугать их. Если подойти к этому вопросу не с психоаналитической, а именно с кинематографической точки зрения, то довольно интересной кажется попытка поставить эротические(или даже порнографические) фильмы и хоррор на одну чашу весов.

 Жан Бодрийяр определяет сущность порнографии как одержимость реальностью, многократное ее усиление. Как уже говорилось ранее, очень важной чертой хоррора и способом донесения дискомфорта зрителю является слом реальности, вводимый в максимально достоверный для зрителя мир. В таком случае, будет логично заключить, что эротические сцены – это инструмент приближения к реальности. К примеру, в фильме «Дикая охота короля Стаха» уже в первых минутах фильма можно наблюдать, как хозяйка дома, находясь в полусонном состоянии, лежит в огромном количестве белых перьев, а старуха-ведунья, читая над ней какие-то заклинания, медленно оголяет прекрасное тело девушки. Весь этот ритуал происходит на глазах у подглядывающего за ними главного героя, молодого ученого Белорецкого. Сцена хоть и небольшая, но все же эротическая и подкрепленная вуайеристическим элементом, так как зритель наблюдает все это действие также глазами главного героя, а следовательно, тоже является подглядывающим. Подобная сцена оголения делает героиню более уязвимой, чем тогда, когда она предстает перед нами в самой первой. Она становится для нас той, кто может стать беспомощной жертвой нечистой силы, которую она так боится. И если при первом своем появлении она для нас довольно загадочна, то благодаря подобному приему, автор создает более реалистичного для нас персонажа, очеловечивает его.
 Также показательным примером подобного приема является фильм «Папа, умер дед мороз». Когда исследователь приезжает в совершенно незнакомый ему мир русской глубинки, он тут же натыкается на странный гипнотический ритуал местных жителей, после чего на поле остается полуголая и обмотанная бинтами женщина, которую герой медленно развязывает. В данном случае, Юфитом выстраивается очень сложная и напряженная атмосфера, которая тянется через весь фильм. В большинстве случаев все происходящее для главного героя, как и для зрителя, неясно. А подобный контакт(а чуть позже будет присутствовать сцена с тем, как главного героя насильно пытаются раздеть и связать) делает одного героя, а целый, и без того жуткий для нас, мир данного фильма еще более реалистичным.

 Вернувшись к статье, увидим еще одно сходство между эротикой и хоррором. Автор говорит о своеобразном обозначении превращения тела в пищу. Этот кинематографический элемент является определенной формой сексуальных взаимоотношений, построенных на поглощении одного тела (а также жизни, свободы, души, любви) другим. Конечно, не все ужасы можно назвать эротическими именно с точки зрения «поглощения тела», но можно легко выделить в каждом советском хорроре альтернативные формы подобных «поглощений». К примеру, в «Господине оформителе» отнимается жизненная цель(путем ее жуткого достижения), когда в «Вие» Хому сама паночка перед смертью обязывает читать молитвы в закрытой церкви, у него отнимается свобода, а затем и жизнь, в «Дикой охоте короля Стаха» у героев отнимается спокойствие и жизнь и тд.

**3.3 Особенности советского фильма ужасов, его задачи и характеристики**

 Несмотря на затрагивание эротических подтекстов, о которых говорилось выше, стоит сказать, что даже подобные темы в хорроре СССР были изображены крайне эстетизировано. К тому же, данные сцены были небезосновательно помещены в данные фильмы и были преподнесены так, что стали важной художественной составляющей сюжета.
 В советских фильмах, в отличие от некоторых западных, всегда по возможности заложены смысл и мораль, которые необходимо донести до зрителя, чему-то его научить. Жанр советского хоррора отнюдь не является легкомысленным, каким его воспринимали, и в силу чего запрещали. Цель этих фильмов ужасов не просто вызвать у зрителя страх при виде маньяка с топором или приведения-убийцы, в советских ужасах в какой-то степени прослеживается подсознательное разрушение советской мартицы путем затрагивания некоторых табуированных для советского человека тем(эротика, религия, потусторонние силы, насилие, моральный упадок). Таким образом, появляется новый советский язык, с помощью которого и создаются советские фильмы ужасов.

 В большинстве разобранных мною фильмах огромную роль играют высокие понятия и ценности. Важным также является решение нравственных проблем, поднимающихся в фильмах: наказание за желание достичь недостижимого, расплата за проступки(но не законом, а вмешательством потусторонних сил, так как для героев кратчайшим путем к осознанию вины является страх), утрачивание моральных человеческих качеств в условиях жутких и дискомфортных ситуаций и прочего.

**Заключение**

 В ходе данного исследования были найдены некоторые специфические особенности жанра хоррор, и выявлена возможность существования фильмов ужасов в условиях советской действительности.

Несмотря на официальное отсутствие жанра хоррор в репертуаре, его все же можно найти и «конденсировать» среди огромного пласта cоветской кинематографии. Как выясняется, советскому хоррору не чужды элементы любого другого фильма ужасов. Главным образом элементы данного жанра можно усмотреть в экранизациях литературных произведений, а также в фильмах, где мы видим логичное объяснение всему происходящему. Оба этих варианта представляют нам как мистическую разновидность хоррора, так и натуралистическую.

 Тем не менее советский фильм ужасов все же отличается от общего современного понимания хоррора. Присутствие на экране напряженной атмосферы, связанной с мистикой и непонятностью происходящего, создание особенного мира на экране, который нельзя назвать ни фантастическим, ни полностью реалистическим – все это дает нам возможность выделить некий пласт фильмов, которые, в силу этих причин, можно отделить от приписываемого им жанра и, в какой-то степени, породнить с фильмами ужасов.

 Многие кинокартины, заключающие в себе какие-либо хоррор-элементы, больше подстраивались под научную фантастику, а те немногие хорроры, имеющие более чистый жанровый характер, чаще всего помещались в исторический контекст или являлись экранизаций литературных классических произведений. Именно в этом и заключается особенность бытования жанра советского хоррора, который никогда не назывался этим термином, хотя зачастую и содержал отдельные или многие его черты.

 Очевидно, что исследование хоррора в советском кино, как и других неявных жанров, маскирующихся под другие в условиях планового государственного кинопроизводства, подвергающегося жесткой идеологической цензуре, не исчерпывается данной работой и содержащимися в ней примерами, и требует продолжения.

**Список литературы**:

1. *Белоусов Ю.А.* Проблема взаимоотношений художника и зрителя в советском кинема- тографе 20-х – 30-х годов. М., 1981.
2. *Болтянский Г.М.*Ленин и кино. — М.: Л., 1925 — С.19
3. Большая советская энциклопедия. Жанр // Энциклопедии и словари URL: http://enc-dic.com/enc\_sovet/Zhanr-16532.html (дата обращения: 30.04.2017).
4. *Гращенкова И.Н., Зиборова О.П., Косинова М.Р., Фомин В.И*. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. - М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, 2012.
5. *Гращенкова И.Н., Зиборова О. П., Косинова М.Р., Фомин В.И.* [История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат](http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2013/21_01_2013_2.pdf) : [арх. 2 мая 2014]
6. *Громов Е.* Жанр и творческое многообразие советского киноискусства // Жанры кино / НИИ теории и истории кино Госкино СССР / В. И. Фомин. — М.: Искусство, 1979. — С. 17,18. — 319 с.
7. *Доусон К.* Боги революции // СПб., 2002. С. 99.
8. *Жижек С.* Порнография, ностальгия, монтаж: триада взгляда // С. Жижек, М., 2004. С. 43-66.
9. *Жирмунский В*. Немецкий романтизм и современная мистика // СПб., 1914.
10. *Зенкин С.* Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 50−66.
11. Известия, 2 сентября 1919 г.; см. также сборник документов: Лебедев Н. (ред.). Ленин, Сталин, партия и кино. М.-Л., 1938. С. 11-12.
12. *Коган Л*. (ред.). Кино и зритель. Опыт социологического исследования. М., 1968. С.14
13. *Комм Д*. Формула страха: Введение в историю и теорию фильма ужасов. - СПб.: БХВ-Петербург, 2012
14. *Корнев В.* [Фильмы ужасов](http://ec-dejavu.net/h/Horror_films.html) // Философские дескрипты: сб. науч. статей. — Вып.6. — Барнаул: [Изд-во Алт. ун-та](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%82%D0%B0%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B3%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82), 2007. — С. 68-77
15. *Крижанская Д., Добротворский С., Шинкарев В*. Параллельное кино // Сеанс. - 1992. - №2.
16. *Кристева Ю*. Силы ужаса. Эссе об отвращении. — Спб, 2003.
17. *Лебедев Н*. Очерки истории кино СССР. Немое кино. М., 1947. C. 150-151
18. *Лотман Ю*. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллин: Издательство "Ээсти Раамат", 1973.
19. *Маркулан Я*. Киномелодрама. Фильм ужасов. Л., 1978.
20. *Медведев М*. Позднесоветский «авторский» кинематограф // Киноведческие записки. - 2001. - №53..
21. *Михалкович В.И*. Фильмы ужасов // Кино: Энциклопедический словарь / С. И. Юткевич. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 640 с.
22. *Пису С*. Кино и общество в СССР: "Изучение кинозрителя" в Советской кинематографии 20-х годов // программа „Master and Back”. Regione Autonoma della Sardegna, 2007.
23. Полн. собр. соч. - 5-е изд. - Т. 44. - С. 579: Беседа В. И. Ленина с А. В. Луначарским
24. *Раззаков Ф.* Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972. - М.: Эксмо, 2008. - С. 46.
25. *Ратников Г.В*. Жанровая природа фильма. - Минск: Навука i тэхнiка, 1990. - С. 53.
26. *Салынский Д*. Наброски к проблеме жанров в кино. // Киноведческие записки. - 2004. - №69. - С. 88.
27. *Скал Д.* Книга ужаса. История хоррора в кино. — М.: Амфора, 2009. — 324 с.
28. *Скородумов Л.* Зритель и кино // Пролетарское кино. 1932, No 19-20. С. 51.
29. *Трояновский А.В., Егиазаров Р.И*. Изучение кино-зрителя. М.-Л., 1928. С.31.
30. Устав общества друзей советского кино // Успенский Б. ОДСК. Организация и работа ячеек и кружков.
М., 1926. С. 67-68.
31. Фильмы ужасов // Deja Vu URL: http://ec-dejavu.ru/h/Horror\_films.html (дата обращения: 25.04.2017).
32. *Фрейлих С.И*. Проблема жанров в советском киноискусстве. — М.: Знание, 1974.
33. *Ханютин Ю.* Кинофантастика: возможности жанра и практика кинопроизводства // Жанры кино / НИИ теории и истории кино Госкино СССР / В. И. Фомин. — М.: Искусство, 1979. — С. 201. — 319 с.
34. *Юков К*. Учитывайте запросы зрителя // Заочные кино-курсы, сценарное отделение. М., 1928. Лекция 2, урок 4. С. 8.
35. *Brian De Palma* interviews: edited by Laurence F. Knapp // USA. 2003. P. 68.
36. *Carroll N*. The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart.NewYork: Routledge, 1990.
37. *Derry Ch*. Dark Dreams: A Psychological History of the Modern Horror Film. A S Barnes & Co, 1977.
38. *Hall S*. Encoding, decoding in the television discourse. - Hall, S., Hobson, D. & Lowe, P. (eds). Culture, Media, Language изд. - London: Hutchinson, 1980.
39. *Hanson Н*. Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film II London, 2007. C. 42.
40. *Hunt L.* A (Sadistic) Night at the Opera. The Horror Reader edited by Ken Gelder! I London. 2000. P. 333.
41. *Hunter J*. Eros in Hell. Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema // UK. 1998. P. 79
42. *Sconce J*. Trashing the Academy: Taste, Excess and an Emerging Politics of Cinematic Style // Screen Volume 36. - 1995. - №4.
43. Silver A., Ursini. Mario Bava: The Illusion of Reality. In Horror Film Reader // New York. 2000. P. 96.
44. Soviet Horror Night // Pushkin House. Home to Russian culture URL: http://www.pushkinhouse.org/events-archive/soviet-horror-movie-night (дата обращения: 29.04.2017).
45. *Stam R.* Film Theory. - Oxford: Blackwell, 2000. - С. 128-129.
46. The Hunchback of Notre Dame // Moria: Science Fiction, Horror and Fantasy Film Review URL: http://www.moria.co.nz/horror/hunchbackofnotredame1939.htm (дата обращения: 30.04.2017).
47. The True Origin of the Horror Film // Latent Image. A Student Journal of Film Criticism URL: http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent\_image/issues/1990-05/horror.htm (дата обращения: 29.04.2017).
48. *Tohill С*., Tombs P. Immoral Tales. European Sex and Horror Movies 1956–1984. // New York. 1995. P. 22.

*Tudor A*. Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. - Washington: Cultural StudiesVolume 11, 1997.

**Приложение**

Фильмография

1. Вельд (1987) – Назим Туляходжаев
2. Вий (1967) – Константин Ершов
3. Господин оформитель (1988) – Олег Тепцов
4. Десять негритят (1984) – Станислав Говорухин
5. Дикая охота короля Cтаха (1976) – Борис Плотников
6. Медвежья свадьба (1926) – Константин Эггерт
7. Папа, умер дед мороз (1991) – Евгений Юфит
8. Письма мертвого человека (1986) – Константин Лопушанский
9. Псы (1989) – Дмитрий Светозаров
1. *Михалкович В.И*. Фильмы ужасов // Кино: Энциклопедический словарь [↑](#footnote-ref-1)
2. The True Origin of the Horror Film // Latent Image. A Student Journal of Film Criticism URL: http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent\_image/issues/1990-05/horror.htm (дата обращения: 29.04.2017). [↑](#footnote-ref-2)
3. Ibid [↑](#footnote-ref-3)
4. *Комм Д.* Формула страха: Введение в историю и теорию фильма ужасов. - СПб.: БХВ-Петербург, 2012. - С. 19-21. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Маркулан Я*. Киномелодрама. Фильм ужасов. - Л.: Издательство "Искусство", 1978. [↑](#footnote-ref-5)
6. The Hunchback of Notre Dame // Moria: Science Fiction, Horror and Fantasy Film Review URL: http://www.moria.co.nz/horror/hunchbackofnotredame1939.htm (дата обращения: 30.04.2017). [↑](#footnote-ref-6)
7. *Берган Р*. Кино: иллюстрированная энциклопедия. - М.: Дорлинг Киндерсли\Астрель\АСТ, 2008. - С. 513-515. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же [↑](#footnote-ref-9)
10. *Берган Р*. Кино: иллюстрированная энциклопедия. - М.: Дорлинг Киндерсли\Астрель\АСТ, 2008. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же [↑](#footnote-ref-11)
12. *Derry Ch*. Dark Dreams: A Psychological History of the Modern Horror Film. A S Barnes & Co, 1977. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Комм Д.* Формула страха: Введение в историю и теорию фильма ужасов. - СПб.: БХВ-Петербург, 2012. - С. 100-101. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же С. 99. [↑](#footnote-ref-14)
15. Там же. [↑](#footnote-ref-15)
16. Там же. [↑](#footnote-ref-16)
17. Большая советская энциклопедия. Жанр // Энциклопедии и словари URL: http://enc-dic.com/enc\_sovet/Zhanr-16532.html (дата обращения: 30.04.2017). [↑](#footnote-ref-17)
18. *Салынский Д.* Наброски к проблеме жанров в кино. // Киноведческие записки. - 2004. - №69. - С. 88. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Stam R.* Film Theory. - Oxford: Blackwell, 2000. - С. 128-129 [↑](#footnote-ref-19)
20. *Салынский Д*. Наброски к проблеме жанров в кино. // Киноведческие записки. - 2004. - №69. - С. 73 [↑](#footnote-ref-20)
21. *Ратников Г.В*. Жанровая природа фильма. - Минск: Навука i тэхнiка, 1990. - С. 53. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Маркулан Я*. Киномелодрама. Фильм ужасов. - Л.: Издательство "Искусство", 1978. - С. 124. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Комм Д.* Формула страха: Введение в историю и теорию фильма ужасов. - СПб.: БХВ-Петербург, 2012. - C. 15-17. [↑](#footnote-ref-23)
24. Там же C. 21-27. [↑](#footnote-ref-24)
25. Там же [↑](#footnote-ref-25)
26. Там же C.10. [↑](#footnote-ref-26)
27. Там же С. 30 [↑](#footnote-ref-27)
28. *Tudor A.* Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. - Washington: Cultural StudiesVolume 11, 1997. [↑](#footnote-ref-28)
29. Ibid [↑](#footnote-ref-29)
30. Ibid [↑](#footnote-ref-30)
31. Ibid [↑](#footnote-ref-31)
32. Ibid [↑](#footnote-ref-32)
33. Ibid [↑](#footnote-ref-33)
34. *Hall S.* Encoding, decoding in the television discourse. - Hall, S., Hobson, D. & Lowe, P. (eds). Culture, Media, Language изд. - London: Hutchinson, 1980. [↑](#footnote-ref-34)
35. Вий // Internet Movie Database URL: http://www.imdb.com/title/tt0062453/ (дата обращения: 25.04.2017). [↑](#footnote-ref-35)
36. *Гращенкова И.Н., Зиборова О.П., Косинова М.Р., Фомин В.И.* История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. - М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, 2012. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Крижанская Д., Добротворский С., Шинкарев В.* Параллельное кино // Сеанс. - 1992. - №2. [↑](#footnote-ref-37)
38. Там же [↑](#footnote-ref-38)
39. Там же. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Болтянский Г.М.*Ленин и кино. — М.: Л., 1925 — С.19 [↑](#footnote-ref-40)
41. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллин: Издательство "Ээсти Раамат", 1973. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Пису С.* Кино и общество в СССР: "Изучение кинозрителя" в Советской кинематографии 20-х годов // программа „Master and Back”. Regione Autonoma della Sardegna, 2007. [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же. [↑](#footnote-ref-43)
44. Там же [↑](#footnote-ref-44)
45. Там же [↑](#footnote-ref-45)
46. *Трояновский А.В., Егиазаров Р.И.* Изучение кино-зрителя. М.-Л., 1928. С.31. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Пису С.* Кино и общество в СССР: "Изучение кинозрителя" в Советской кинематографии 20-х годов // программа „Master and Back”. Regione Autonoma della Sardegna, 2007. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Медведев М.* Позднесоветский «авторский» кинематограф // Киноведческие записки. - 2001. - №53.. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Салынский Д.* Наброски к проблеме жанров в кино. // Киноведческие записки. - 2004. - №69. [↑](#footnote-ref-49)
50. Soviet Horror Night // Pushkin House. Home to Russian culture URL: http://www.pushkinhouse.org/events-archive/soviet-horror-movie-night (дата обращения: 29.04.2017). [↑](#footnote-ref-50)
51. *Раззаков Ф.* Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972. - М.: Эксмо, 2008. - С. 46. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Комм Д.* Формула страха: Введение в историю и теорию фильма ужасов. - СПб.: БХВ-Петербург, 2012. – C. 10. [↑](#footnote-ref-52)
53. Фильмы ужасов // Deja Vu URL: http://ec-dejavu.ru/h/Horror\_films.html (дата обращения: 25.04.2017). [↑](#footnote-ref-53)