

КИНО

УДК 791.43.01

Жанр хоррор в современном российском кино*В. Ф. Познин*

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Познин, Виталий. “Жанр хоррор в современном российском кино”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 2 (2020): 248–265.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.204>

Последние четверть века в результате произошедших в нашей стране социально-экономических перемен и процессов, явившихся следствием культурной глобализации, российская киноиндустрия существует лишь благодаря государственной поддержке, поскольку основная часть продукции, производимой на отечественных студиях, неспособна пока конкурировать с голливудскими фильмами, ориентированными на массовую аудиторию. Одна из причин сложившейся ситуации кроется в отсутствии опыта у российских режиссеров и продюсеров в создании так называемого жанрового кино, чем многие десятилетия успешно занимаются американские киностудии. Учитывая изменение предпочтений российской аудитории, сформированных за последние десятилетия под воздействием голливудской продукции, которая сегодня составляет около 70 %, ряд отечественных студий пытается освоить те жанры, которые никогда не были свойственны отечественному кино, в частности хоррор, пользующийся на Западе успехом у значительной части зрителей. Анализируется различие западного и русского менталитета в отношении к теме страха и к реализации этой темы в литературных и экранных произведениях; исследуются основные жанровые признаки хоррор-фильмов, типологизируются тематика и поджанры современного хоррора. Особое внимание уделено эстетике фильмов ужасов — изобразительным и звуковым приемам, используемым для создания саспенса, а также современным постмодернистским средствам включения в стилистику хоррор-фильмов уловок, свойственных другим жанрам. Совершенно новым и актуальным является то, что на примере российских фильмов ужасов анализируется процесс так называемой глокализации, т. е. перенесения сюжетов и приемов западного хоррор-фильма на российскую почву. Как показал анализ, наиболее удачными оказались попытки соединить жанровую структуру голливудского хоррора с сюжетами русских мифов и сказок, в то время как создание фильмов ужасов

на современном российском материале вызывает у отечественного зрителя отторжение, за исключением использования элементов хоррора в фильмах-фэнтези.

Ключевые слова: кино, фильм ужасов, саспенс, культурная глобализация, жанр, национальный менталитет.

За последнюю четверть века российский кинематографический ландшафт значительно изменился. Производимые многочисленными студиями фильмы резко делятся на две категории: арт-кино, рассчитанное на фестивали, и так называемый мейнстрим — фильмы, ориентированные на широкую аудиторию и, как правило, имеющие более или менее четкие жанровые признаки. В последние годы российские сценаристы и режиссеры предприняли активную попытку освоить жанр хоррор, практически не существовавший до этого в отечественном кино, но многие десятилетия пользующийся успехом у значительной части киноаудитории на Западе.

Кино и страх

Страх — одна из естественных реакций всякого живого организма, заставляющая любое живое существо реагировать на возможную угрозу, а также на незнакомый объект или звук, предполагая в них таящуюся опасность. Жизненный опыт и архетипы, хранящиеся в коллективной памяти людей, заставляют каждого из нас испытывать настороженность и тревогу, видя загадочные тени или силуэты, наблюдая непонятное шевеление в кустах, слыша тоскливые звуки ветра, вой волков, карканье ворон и т. п. И конечно, страх смерти способен создавать в воображении человека образы пугающего потустороннего мира. «Современный человек, так же как и его далекий предок, испытывает тягу к таинственному. <...> Страшное должно быть необычным, таинственным, как по сущности, так и по масштабам, оно должно иметь необычные формы и не подчиняться логике» [1, с. 118].

Кинематограф практически с первых своих шагов осознал тягу человека к таинственному и пугающему и начал конструировать на экране странное, необычное изображение, способное вызвать у зрителя страх или настороженность. Первым фильмом, в котором визуально обозначилась тема страха (что важно — под влиянием литературных источников), был «Замок дьявола» / *Le manoir du diable* (реж. Ж. Мельеса, Франция, 1896). На экране присутствовали образы, связанные, согласно поверьям и легендам, с потусторонними силами (таинственный старинный замок, летучие мыши, призраки, скелеты, ведьмы и даже сам дьявол), что в дальнейшем станет варьироваться в сотнях хоррор-фильмов. Первым полноценным фильмом ужасов считается «Голем» / *Der Golem* (реж. Х. Галеен и П. Вегенер, Германия, 1915), где уже есть развернутый сюжет, основанный на старинных легендах об оживленном с помощью колдовства глиняном монстре, наделенном недюжинной силой и сокрушающим все на своем пути.

Следует отметить, что в этой ленте проявились два существенных свойства, которые в последующем будут присущи большинству хоррор-фильмов: 1) в центре истории должно быть *нечто угрожающее жизни героев*; 2) развитие темы страха проходит *через весь фильм*.

По мере совершенствования технических возможностей кинематограф начинает создавать кинокартины, способные вызвать у зрителя страх, и осваивать все новые темы, способные испугать зрителя «демонстрацией вещей доселе невиданных или казавшихся маловероятными» [2, с. 101].

Значительную роль в активном развитии хоррор-фильма сыграло появление в кино *звука*. Уже пионеры звукового кино братья Уорнер почувствовали, что именно звуковые эффекты с наибольшей силой способны придать напряженность действию, значительно усилить ощущение страха, недоброго предчувствия и т. п. В 1928 г. еще до появления этапного фильма «Певец из джаза» кинокомпания «Warner Bros.» выпустила снятый по мотивам рассказов Эдгара По первый звуковой хоррор-фильм «Ужас» / *The Terror* (реж. Р. Дель Рут), имевший успех у зрителей. Сам фильм, к сожалению, не сохранился, но в архиве кино и телевидения Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе имеется его фонограмма, записанная на диске Вайтафон.

Тени, движущиеся по светящемуся во мраке зала экрану, плюс сопровождающие изображение соответствующие шумы и музыка (звук, как известно, в силу своей волновой природы значительно усиливает иллюзию реальности) оказались наиболее эффективным средством, вызывающим у зрителя сильное эмоциональное ощущение страха, ужаса или отвращения, поскольку кино при всей своей условности способно создать наиболее полную *иллюзию достоверности* того, что происходит на экране. С помощью же различных художественных средств «автор может легко увеличить и даже преумножить зловещее по сравнению с тем, что возможно в жизни, описывая события, находящиеся, вне всяких сомнений, за пределами человеческого опыта» [3, с. 224].

В своей работе «За пределами изображения: философское осмысление теории кино» Мирьям Шауб, говоря об аудиовизуальном решении фильма ужасов, отмечает разницу в эмоциональном восприятии человеком изображения и звука. Основной задачей слуха, пишет она, является «ориентация в трех измерениях и прежде всего обеспечение безопасности по всем направлениям, в том числе со стороны тех зон и объектов, которые недоступны нашему зрению, особенно в отношении того, что происходит у нас за спиной. Глаз ищет, чем можно поживиться, ухо же слышит, кто может поживиться нами. Ухо — это орган страха» [4, S. 76].

Уточняя мысль М. Шауб, следует отметить, что звук способен вызвать у человека эмоцию страха, тревоги, напряженного ожидания лишь в определенной ситуации, а именно тогда, когда источник звука не виден и непонятен. Говоря о том, что «мы боимся всех невидимых вещей» [5, с. 378], Л. Леви-Брюль, вероятно, имел в виду, что все невидимое, но как-то обозначенное (силуэты, тени, неясные звуки) обладает большой *степенью неопределенности* и потому дает нам возможность строить самые разные гипотезы и догадки относительно происхождения таких звуков, как рык, вой, скрип, хруст, крик и т. п.

Нечто невидимое, непонятное, сопровождаемое странными звуками действительно обладает способностью мгновенно пробудить в нашем сознании самые чудовищные фантазии и вызвать липкий первобытный ужас. Вспомним строку из пушкинских «Бесов», где заунывные звуки вьюги рождают у лирического героя ассоциацию с кружащейся вокруг него нечистью:

Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

В фильмах ужасов подобная неопределенность звука позволяет легко создавать саспенс с помощью нагнетающих ощущение страха шумов или соответствующей музыки, которая дает зрителю эмоциональную установку, благодаря чему включается воображение зрителя, усиливается эмоциональное напряжение, порождаемое ожиданием надвигающихся страшных событий. И именно это ожидание, создающее напряжение, часто вызывает у зрителя больше эмоций, чем само событие, потому что отсутствие в эпизодах опасного для героев фильма объекта пробуждает в зрителях тревожное ощущение, порождаемое неоднозначностью ситуации [6, р. 49–61].

Технология стимулирования эмоции страха отработывалась десятилетиями, и каждый новый этапный хоррор-фильм приносил в копилку кинематографического опыта новые изобразительные и звуковые средства. Так, режиссер Жак Турнёр, активно используя низкое и контрастное освещение, таинственные тени и различные звуки, продемонстрировал, как можно без всяких спецэффектов создать на экране атмосферу напряженного ожидания чего-то таинственного и ужасного.

Им же впервые был использован эффектный прием создания ложной психологической установки. В одном из эпизодов фильма «Люди-кошки» / *Cat People* (реж. Ж. Турнёр, США, 1942) героиня, постоянно ожидающая появления охотящейся за ней мистической пантеры, идет по безлюдному ночному городу. Внезапно в придорожных кустах возникает шевеление и слышится злобное рычание. Однако оказывается, что на самом деле это не рычание, а схожий по звуку шум мотора подъехавшего автобуса. С тех пор в Голливуде за такого рода психологическими «обманками» закрепился термин «bus» (автобус).

Для создания подобного эффекта важен фактор *ожидания* появления опасного объекта, о котором герой (и зритель) знает и который вместе с героем боится увидеть. «То, что люди видят в какой-нибудь ситуации, зависит от того, что они ожидают, а то, что они ожидают, зависит от знаний, с которыми они вступают в эту ситуацию. Когда такие гипотезы возникают, люди становятся повышено чувствительны к тем сигналам, которые позволяют им проверить свои ожидания. Область восприятия организована так, чтобы максимально замечать сигналы, относящиеся к гипотезам, и минимально реагировать на другие сигналы. Человек, идущий один ночью по кладбищу или по темной аллее, особенно бдителен к звукам, свидетельствующим об опасности» [7, с. 95]. (Надо сказать, в литературе давно используется прием ложной психологической установки. Достаточно вспомнить А. С. Пушкина, который в стихотворении «Вурдалак» описывает страхи мальчика, идущего через кладбище и слышащего, как вурдалак грызет кого-то. На самом же деле оказывается, что эти звуки производила грызущая кость собака.)

После Ж. Турнёра подобного рода ложный саспенс начал активно использоваться в десятках хоррор-фильмов. В знаменитой картине А. Хичкока «Головокружение» / *Vertigo* (США, 1958) аналогично сделан эпизод, в котором автомобиль

с героем-детективом долго следует за героиней, якобы страдающей раздвоением личности и склонностью к суициду.

Как пример использования этого приема в современных фильмах можно привести сцену из фильма «Подарок» / *The Gift* (Д. Эдгертон, Австралия — США, 2015). Героиня, напуганная странным поведением нового знакомого семьи, сидит ночью в доме, чутко прислушиваясь к каждому шороху. Чтобы еще больше усилить напряжение, камера медленно наезжает на торец темного коридора (зритель уже давно освоил этот визуальный код, подающий сигнал: «Внимание! Сейчас произойдет нечто важное!»). Героиня встает и в полной тишине осторожно направляется к входной двери. Внезапно раздается громкий звук, и за стеклянной частью двери возникает нечто непонятное. Но оказывается, что это всего лишь рвущийся в дом пес, который несколько дней назад загадочно исчез.

Кроме приема создания ложной психологической установки, способствующей возникновению саспенса, постепенно были освоены другие многочисленные приемы, направленные на то, чтобы вызвать у зрителя эмоцию страха. Ожидание беды, внезапность появления пугающего объекта, эффект Красной шапочки (когда зритель знает, что поджидает героя, а персонаж об этом даже не догадывается), пугающие образы монстров, приведений и демонов, зловещих маньяков-убийц, угрожающих человеку организмов-мутантов или загадочных вирусов, способных вызвать пандемию, встреча с невидимым загадочным нечто, творящим беду, — все эти приемы и необычные образы составляют вариативно используемый инструментарий, дающий возможность авторам фильмов пробудить и усилить эмоцию страха.

Фильм ужасов «способен перенести нас в фантастический и потусторонний мир, в мир, населенный монстрами, в “потерянный мир”, показать несуществующее, сочетать реальное и нездешнее. Он может показать безумное поведение человека и дать нам ощутить сверхъестественное» [8, p. 19].

Сегодня существует значительное количество поджанров фильмов ужасов, классифицируемых по тематике и типу сюжета: фильмы, в которых герои, оказавшись в загадочном месте, погибают один за другим (слэшеры, от англ. *slash* — резать, рубить); фильмы о серийных убийцах; о зловещей природной среде, научно-фантастические фильмы с доминированием хоррора; фильмы о зомби; о привидениях и домах, населенных потусторонними силами; об одержимости героев демонами и нечистой силой; о вампирах и оборотнях [9, p. 5].

Сьюзен Хэйворд предлагает более обобщенную тематическую классификацию, выделяя в жанре хоррор три основных направления: сверхъестественный хоррор, связанный с различными проявлениями потустороннего в человеческом мире (демонами, колдовством, призраками, оборотнями и т. д.); психологический хоррор, в котором достаточно сложная сюжетная линия создает у зрителя напряжение, страх и предчувствие неблагоприятной развязки событий — важным становится не то, что пугает, а те, кто напуган; слэшер, где главное — очень динамичное действие, постоянное ощущение опасности и обилие кровавых сцен [10, p. 187–90].

Следует заметить, что сегодня понятие «хоррор» становится все более размытым. Например, в современных фильмах ужасов можно встретить элементы комического, мелодраматического и т. п. В свою очередь, элементы фильма ужасов все чаще встречаются в современных фильмах-фэнтези, фильмах-антиутопиях, фильмах-катастрофах, триллерах и фильмах о персонажах с различными психическими

отклонениями. В этих случаях, на наш взгляд, целесообразно определять жанровую принадлежность фильма по доминирующим признакам жанра. Что касается собственно хоррора, то доминирующим свойством этого жанра было и остается то, что «страх здесь тема и цель, средство влияния и функция» [1, с. 113].

Кроме того, «принципиально важным является понимание того, что хоррор — сугубо эмоциональный жанр. Его популярность у зрителей объясняется спецификой современной культуры, которая, превратившись из культуры книги в культуру экрана, обуславливает первостепенность эмоционального, а не интеллектуального постижения идеи. <...> Страх — та эмоция, ради которой мы смотрим фильмы ужасов, каждый раз надеясь увидеть самый страшный художественный фильм, и, пожалуй, именно это отличает хоррор от остальных жанров кинематографа» [11, с. 179–80].

Поскольку страх вызывает у человека отрицательные эмоции, то, казалось бы, зритель не должен испытывать желания смотреть фильмы ужасов, однако в действительности многие люди, особенно подростки, часто предпочитают видеть зрелища подобного рода, наряду с боевиками и фэнтези. Как показал опрос подростков одной из российских школ, на вопрос «Смотрите ли вы фильмы ужасов?» утвердительно ответили 79 % опрошенных. Около трети опрошенных школьников ответили, что смотрят такие фильмы регулярно [12].

Психологии восприятия и воздействия на зрителя фильмов ужасов посвящены десятки книг и статей. Ряд исследователей склонны считать, что хоррор-фильмы могут быть хорошим средством избавления от агрессии и различных фобий. Испытав искусственный страх во время просмотра фильма, зритель таким образом якобы снимает возможные реальные страхи и начинает испытывать облегчение и радость, возвращаясь в реальную жизнь. То есть, пережив искусственное, эстетическое ощущение страха, зритель испытывает своего рода катарсис.

Другие ученые не склонны столь однозначно оценивать воздействие хоррор-фильмов на психику зрителя и убеждены, что для определенной категории зрителей такого рода киноленты могут даже оказаться своего рода триггером, пробуждающим желание совершить преступление или подсказывающим способ осуществления реального насилия, аналогичный тому, что он видел на экране. То есть случаи насилия и жестокости в реальной жизни «зависят не столько от уровня кровавости и жестокости фильма или компьютерной игры, сколько от неадекватного, дезориентированного восприятия виртуальной реальности, диссонанса реального и виртуального. Исследования показывают, что миметическое воздействие сцен насилия и жестокости не носит фатального характера, однако группа риска, подверженная деформации в восприятии реального и виртуального, все же существует, потому с ней необходимо считаться в практике медиаобразования, внутрисемейного воспитания, производства и распространения фильмов» [11, с. 193–4].

Западный страх

Сегодня количество фильмов, в которых нагнетание страха и ужаса является главной целью авторов, достигло в мире уже нескольких тысяч и продолжает постоянно расти. Если в 1980 г. было выпущено около сотни хоррор-фильмов, то сегодня ежегодное количество подобного рода продукции возросло почти в семь раз.

Причем нетрудно заметить, что основная их часть приходится на кинематограф западных стран.

В своей работе «Манипуляция сознанием» С. Кара-Мурза, рассматривая природу «западного страха», склонен видеть его истоки в том, что «современный Запад возник, идя от волны к волне массового религиозного (еще говорят экзистенциального — связанного с Бытием) страха, который охватывал одновременно миллионы людей в Западной Европе» [13, с. 88]. Он приводит в доказательство многочисленные примеры коллективного страха, охватывавшего время от времени население Западной Европы: паническое ожидание наступления Страшного суда на исходе первого тысячелетия и в последующие периоды; страшная Столетняя война в XIV в.; эпидемия чумы 1348–1350 гг. и следовавшие за этим другие тяжелые эпидемии; охота на ведьм, в ходе которой было сожжено около миллиона женщин, и т. п.

Можно соглашаться или не соглашаться с теми доводами, которые исследователь приводит для доказательства формирования в западном массовом подсознании архетипа коллективного страха, но каждый, кто знаком с литературой и искусством Европы, подтвердит, что огромный пласт западной культуры действительно связан с мистикой и страхом.

Особенно это проявилось в Средние века, когда Европа, в отличие от степной зоны восточных славян, представляла собой густые леса, плотно окружавшие деревни. Лес вбирал в себя «все опасности, все страхи, присущие замкнуто живущему человеку; <...> там скрываются разбойники, нападающие на путников; в глухих чащах обитают волшебники, чудовища, ведьмы» [14, с. 19]. (Подобное мироощущение очень точно передано в фильме «Таинственный лес» / *The Village* / реж. М. Найт Шьямалан, США, 2004/.) Многочисленные замки также представляли собой замкнутое пространство с бесчисленными лестницами и таинственными переходами, рождающими легенды о призраках и оборотнях.

В музыке того времени тема смерти и ужаса перед Страшным судом звучит в католическом гимне «*Dies Irae*» (*Quantus tremor est futurus / quando iudex est venturus / cuncta stricte discussurus*), а тема адских мук находит выражение в многочисленных картинах на темы «Пляски смерти» / *Dance macabre*. Успехом пользуются гравюры, представляющие собой копии картин Босха, выражавших ужас перед неизбежной смертью и адскими муками. У Дюрера и Гольбейна одной из главных тем их гравюр также становится смерть как отклик на страшные религиозные войны и массовые казни. В итоге «в представление о смерти вторгается новый, поражающий воображение элемент, содрогание, рождающееся в сферах сознания, напуганного жуткими призраками, вызывавшими внезапные приступы липкого, ледящего страха. Всевластная религиозная мысль тут же переносит все это в моральную сферу, сводит к *memento mori*, охотно используя подчиняющую силу страха, основанную на представлениях, окрашенных ужасом перед привидениями» [15, с. 157].

В западной литературе тема страха появляется в XVIII в. после публикации неоготического романа «Замок Отранто» Г. Уолпола, в котором, как объяснил в предисловии к этой *gothic story* сам автор, «была сделана попытка соединить черты средневекового и современного романов» [16, с. 34]. Осознав, что «страх — самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный

страх — страх неведомого», писатели начинают активно осваивать и модифицировать жанр готического романа, искусно нагнетая напряжение и умело создавая соответствующую атмосферу вязкого страха. Порой кажется, что эти романы писались как сценарии фильмов ужасов — многие приемы и описание объектов можно без изменения переносить на экран. Это длинные пустые коридоры, мрачные подземелья, странные лестницы, склепы, могилы, оккультная символика, старинные фолианты, черный кот, пес с горящими глазами, летучие мыши, пугающая игра света и тени и т. п. Нередко описание атмосферы сопровождается описанием странных звуков (завывание ветра в печной трубе, внезапный подземный гул, карканье вороны, вой волка и т. п.).

Неудивительно, что кинематографисты с охотой обратились к экранизации таких знаменитых литературных источников, как написанный в 1818 г. роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (в нем впервые появляется фигура монстра), изданный в конце XIX в. знаковый готический роман Брэма Стокера «Дракула», породивший неиссякаемый поток литературных опусов и кинопроизведений о вампирах, и к другим романам и повестям, содержащим мистический элемент, вызывающий страх.

Архетипы Средневековья и неоготики использованы во многих хоррор-фильмах, созданных на рубеже XX–XXI вв. Это картины о вампирах («Дракула», «Дневник вампира»), призраках («Сонная лощина»), мистических предсказаниях («Девятые врата»), дьявольских силах («Дитя Розмари», «Омен», «Фантазмы» и др.), загадочных монстрах («Нечто», «Челюсти», «Поворот не туда», «Хищники») и т. д.

Чуть позже появляется обойма фильмов, жанр которых принято определять как «found footage» («найденные пленки»). В них также повествуется о чем-то загадочном, непостижимом и ужасном, но форсирование эмоционального воздействия на зрителя создается за счет имитации техники любительской кино- или видеосъемки, что усиливает иллюзию достоверности происходящего на экране.

Пугать человека можно не только чем-то загадочным, непонятным, мистическим, но и сценами жестокости и насилия, вызывая у читателя, а тем более у зрителя ужас и отвращение. Любопытно, что даже в сказках ряда западных авторов сцены жестокости рассчитаны явно на недетское восприятие. В интересной статье А. Хвостова «Истоки жанра ужаса в детской литературе» дан подробный анализ сказок братьев Гримм, многие из которых вполне можно экранизировать в жанре хоррор-фильма. Одни их названия говорят сами за себя: «Сказка о том, кто ходил страху учиться», «Бедный мальчик в могиле», «Девушка-безручка», «Про смерть курочки», «Черт и его бабушка», «Предвестники Смерти», «Стеклянный гроб», «Могильный холм» и т. д.

Сегодня эстафету демонстрации насилия и жестокости, начатую братьями Гримм в XIX в., успешно подхватили итальянские *gialli*, американские *exploitation*, слэшеры, сплэттеры и даже трэш-фильмы, на все лады трактуя тему убийства, насилия, всевозможных пыток. Ужас, который охватывает человека при встрече с чем-то сверхъестественным, воображаемым, здесь заменен страхом, который зритель может испытать в реальности, встретившись с убийцей или серийным маньяком. Апофеозом вариаций на тему физических мучений стал фильм «Мученицы» / *Martyrs* (реж. П. Ложье, Франция — Канада, 2008), при показе которого на фестивале в Торонто зрители падали в обморок.

Российский хоррор

В русской литературе можно найти совсем немного произведений, трактующих тему страха. В основном это либо художественное переосмысление народных поверий и сказаний, еще реже — создание мистических образов и ситуаций, чаще всего с использованием популярных на Западе сюжетов. Причем в большинстве случаев это не игра в «страшилки», а создание в воображении читателя опозитивированных необычных, пугающих и трагических образов загадочного или потустороннего мира, вызывающих гораздо более глубокие чувства и ассоциации, чем большинство западных романов и повестей о вампирах, монстрах, оборотнях и призраках (не зря Н. В. Гоголя называют «поэтом страха»). Но в целом, как отмечает А. Хвостов, «жанр ужаса в отечественной культуре... не нашел своего места» [17, с. 45].

В советском кино хоррор-фильм как жанр также практически отсутствовал, за исключением фильма «Вий» (реж. Г. Кропачев и К. Ершов, 1969), поставленного по одноименной повести Н. В. Гоголя.

Ситуация в отечественном кино начинает меняться после смены в России общественно-политического строя. Попытки создать хоррор-фильмы возникают, с одной стороны, как желание осваивать не поощряемые при советской власти темы и жанры, а с другой — под воздействием глобализационных процессов.

В 1990-е годы появилась лишь одна картина, которую можно отнести к хоррор-фильму. Это «Прикосновение» (реж. А. Мкртчян, 1992), основной темой которой стала часто встречающаяся в западных фильмах ужасов тема столкновения земного и потустороннего миров. В фильме, очевидно, сказалось восприятие авторами атмосферы, царящей в обществе в нелегкие 1990-е годы, потому что акцент в картине сделан на том, как силы потустороннего мира влекут к себе хороших, но отчаявшихся людей. Снятая в реалистических традициях советского кино, картина сегодня производит сильное впечатление, хотя в свое время она прошла по экранам почти незамеченной, вероятно, в результате кризиса кинопроката и оттого, что в жизни страны в то время хватало реальных ужасов.

Более заметный всплеск интереса российских режиссеров к хоррор-фильмам происходит в первом десятилетии XXI в. К этому времени уже подросло поколение, чьи вкусы оказались сформированными голливудской продукцией, и российская киноиндустрия предприняла попытку привлечь зрителя, состязаясь с Голливудом в создании так называемого жанрового кино (блокбастеров, триллеров, мелодрам, мюзиклов, хоррор-фильмов).

Говоря о популярности у широкой киноаудитории определенных жанров, исследователи часто приводят мысль А. С. Пушкина, высказанную им в неоконченной статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством», забывая добавить высказанное там же важное замечание поэта о том, что «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» [18, с. 360].

Именно проработки характеров героев, убедительной мотивации их поступков и узнаваемой, правдоподобной среды недостает большинству отечественных комедий и мелодрам, не имевших зрительского успеха. Не добившись желаемого результата в создании картин в этих жанрах, включая ремейки некогда успешных

советских фильмов, продюсеры и режиссеры решили, что создание фильмов ужасов — задача более выполнимая, поскольку напугать зрителя всегда проще, чем рассмешить или вызвать у него сочувствие к героям.

Весьма показательна в этом плане опубликованная в журнале «Искусство кино» № 5/6 за 2019 г. беседа продюсера И. Капитонова, редактора В. Грязнова и режиссера С. Подгаевского о жанре хоррор, из которой становится понятно, что для отечественных создателей фильмов ужасов главное — любым способом воплотить на экране нечто пугающее, во многом схожее с детскими страшилками или аттракционом «Пещера ужасов».

«Святослав Подгаевский. По моему ощущению, страх и хоррор интернациональны. Боимся мы одного и того же, и в основе страха — физическая уязвимость нашего тела <...> И поэтому этот жанр везде понимают, в отличие от комедий, с которыми сложнее <...>

Иван Капитонов. Учитывая, что жанр только начинает в нашей стране формироваться, пока главное — научиться делать страшное кино, научиться создавать саспенс. Поэтому мы и собрали сейчас свою мастерскую хоррора... создаем некий хоррорный вокабуляр для тех, кто будет заниматься жанром дальше» [19, с. 139].

Из этих высказываний видно, что отечественных создателей фильмов ужасов ни в коей мере не интересует национальный менталитет киноаудитории и что основным способом воздействия на эмоции зрителя они считают угрозу физического насилия над героями фильма. Второе, что не может не настораживать, — это внимание к *чисто технологическим* приемам создания саспенса, в результате чего на задний план уходит содержательная сторона — тема фильма, материал, на котором она решается, психологические характеристики героев и т. п.

Как констатирует тот же журнал в предваряющем материалы номера анонсе, «многие начинающие режиссеры для первого фильма сегодня выбирают именно жанр хоррора, а самые востребованные поставщики современных фильмов ужасов — дебютанты» [19, с. 130]. Между тем этот факт не может не настораживать по той причине, что говорит, с одной стороны, об инфантилизме многих начинающих режиссеров, которые, как правило, имеют крайне скудный жизненный опыт и потому предпочитают брать для постановки фэнтези, хорроры или сюжеты, далекие от реальной жизни, а с другой — о практицизме дебютантов, поскольку создание фильма, целью которого является пробуждение у зрителя эмоции страха чаще всего не требует больших финансовых затрат, привлечения известных артистов, и продюсер охотнее согласится рискнуть, пригласив дебютанта на малобюджетный хоррор-фильм, чем на сложную или дорогую постановку.

Самые первые российские хоррор-фильмы носили полупрофессиональный характер и походили на пародии на зарубежные фильмы ужасов. В них плохо была проработана сюжетная линия, а режиссерскую, операторскую и актерскую работу отличал крайне невысокий уровень исполнения. Очевидно, авторы этих лент считали, что уже ярлык «отечественный фильм ужасов» должен привлечь к их продукции внимание зрителя.

Работая впервые в жанре, который никогда не был органичным не только для советской, но и для русской культуры, первопроходцы смело испытали свои силы и возможности практически во всех тематических поджанрах хоррор-фильма. Тут и сюжет о зомби («Полигон 2», 2004), и различные варианты слэшера, где персо-

нажи гибнут один за другим от маньяка («Путевой обходчик», «Первый подъезд», 2007; «С. С. Д.», 2008), и джалло, сочетающий элементы триллера и хоррор-фильма («Полнолуние», 2004; «Жесть», 2006), и тема вмешательства потусторонних сил и «нечистой силы» («Мертвые дочери», «Иное», 2007; «Психоз», 2009), и found footage («Поймать ведьму», 2008), и смешение психологически-бытового пласта с мистикой («Юленька», 2009).

Основная часть перечисленных картин была воспринята зрителями (об этом можно судить по многочисленным отзывам в Интернете) резко отрицательно либо с нескрываемой иронией. Многие рецензенты отмечали нелепость сюжетных ходов, неубедительную игру актеров, плохую операторскую работу.

Но дело не только в этом. Главный просчет авторов заключался в том, что они совершенно не учитывали разницу в менталитете западного и российского зрителя, которая зиждется не только на разных архетипах национального поведения, но и на традиционных особенностях восприятия произведений литературы, искусства и средств массовой информации. Известный канадский ученый Маршал Маклюэн, говоря о том, что представители «холодной культуры», к которой он относил и жителей России, воспринимают любые средства массовой информации как некое подобие реальности, и поэтому «холодная культура... не может принять такие горячие средства коммуникации, как кино или радио, как развлечение» [20, с. 38], был несомненно прав, но причина этого феномена кроется вовсе не в особенностях восприятия технических средств информации, а прежде всего в национальных традициях и привычках.

Российские зрители действительно воспринимают экранное зрелище иначе, чем американские прежде всего по той причине, что в России, вероятно благодаря давней реалистической традиции в литературе и кино, привыкли соотносить искусство с жизнью, в то время как в культуре США шоуизация присутствовала изначально, и по этой причине всякое зрелище воспринимается там отстранено, как некая забава, игра или фантазия. Голливудские фильмы, рассчитанные на массовую аудиторию, часто наполнены образами и ситуациями, которые не имеют ничего общего с действительностью, даже когда повествуют о реальной жизни. Что уж говорить о фильмах ужасов, которые нередко представляют собой вариант фантастического фильма?

Поскольку в западном кино жанр хоррор насчитывает уже более сотни лет, то неудивительно, что российские кинематографисты вольно или невольно стали использовать наиболее эффектные голливудские приемы создания на экране пугающих образов. Однако перенесение на российскую почву западных моделей, образов и приемов вызвало у отечественного зрителя лишь ироническую улыбку. Произошел пресловутый когнитивный диссонанс: зритель, видя на экране реальное, знакомое ему пространство, сразу замечал несоответствие многих экранных реалий тому, что он знал из своего опыта, и в результате воспринимал большинство этих лент как пародию на западную продукцию. Первый этап культурной глокализации (в данном случае перенесения на национальную почву сюжетов и приемов западного хоррора) закончился неудачей.

Последующие опыты с созданием российских фильмов ужасов показали, что интерес у зрительской аудитории способны вызвать лишь те хоррор-фильмы, где есть либо соотнесенность темы фильма с фольклорными традициями, либо значи-

тельная удаленность исторического периода, в который происходит действие картины. В фильмах же о современности для зрителя важна убедительность бытовых реалий и мотивированность действий героев. Например, фильм «Эпидемия. Вонгозеро» (реж. П. Костомаров, 2018), показанный на последнем Московском международном фестивале, вызвал интерес зрителей и критиков, потому что уже изрядно избитая апокалиптическая тема истребляющего человечество загадочного вируса (pandemic movie) при всех художественных недоработках картины была интересно решена благодаря достаточно убедительному использованию современных российских реалий, показу узнаваемых социальных типов героев, проработке характеров персонажей и присутствию точных примет времени.

Трактовка мистических повестей Гоголя в современном кино как образец культурной глокализации

Эволюцию процесса культурной глобализации и перехода ее в фазу гибридизации / глокализации можно проследить на примере того, как менялся подход к одной и той же теме в трех экранизациях «Вия», снятых в последние годы.

Если в уже упомянутой экранизации советского времени можно видеть предельно бережное обращение с гоголевским произведением, то современные трактовки представляют собой различного рода модификации гоголевского сюжета и образов знаменитой повести.

Первой осуществленной в XXI в. экранизацией «Вия» стала картина «Ведьма» (реж. О. Фесенко, 2006). Производителем данной киноленты выступила организация «Lizard Cinema Trade», занимающаяся производством и дистрибьюцией художественных и мультипликационных фильмов в различных форматах для домашнего просмотра. Любопытно, что фильм изначально делался в расчете на англоязычный прокат. Все роли в нем исполнили русские актеры, однако текст персонажей они произносили на английском языке. Лишь потом фильм был дублирован на русский язык для отечественного кинопроката.

Действие картины полностью перенесено в США (натурные съемки производились в Эстонии) со всеми соответствующими приметами, но события происходят в какое-то условное время. Например, герой фильма — журналист по имени Айван / Ivan снимает на старомодную фотокамеру с мехами-гармошкой, но при этом звонит по современному мобильному телефону.

Если в повести Гоголя реальное и мистическое тесно сопряжены между собой сюжетно, то в фильме можно обнаружить немало никак и ничем не мотивированных сцен и эпизодов. Завязка сюжета — эпизод, в котором неизвестно откуда взявшаяся вампир-девица забирается в ванну к герою и он в порядке самообороны вынужден придушить ее. Затем, очевидно для того чтобы не быть опознанным, Айван переодевается в одежду загадочно погибшего священника и в результате вынужден отпевать убиенную им беспутную девицу. Фильм снят добротнo, профессионально и, как положено в голливудских картинах о нечисти, обильно приправлен псевдофилософскими сентенциями о жизни и смерти, о воде как проводнике между реальным и потусторонним миром, об очищающей силе огня и т. п.

Следующей экранизацией повести Гоголя стал «Вий» (реж. О. Степченко), снимавшийся семь лет и выпущенный на экран в 2014 г. Здесь дело происходит

в начале XVIII в., но тоже не обходится без англосаксонского присутствия. Герой фильма — некий английский картограф Джонатан Грин (Джейсон Флеминг), которого непонятно каким образом судьба заносит в глухое украинское село. В этой местности постоянно стоит густой туман и даже в хорошую погоду не просыхают лужи, а местное население активно потребляет горилку. Время от времени, очевидно в противовес славянскому мороку, на экране возникает образ солнечной Англии с трезвыми людьми в красивых одеждах и с изысканными манерами. Озабоченные жители села рассказывают любознательному картографу, что год назад в местной церкви таинственно сгинул семинарист Хома Брут, и просят заморского гостя разобраться в этой темной истории. Далее возникает конфликт между местным священником Паисием (Андрей Смоляков) и английским странником, которого во всех его начинаниях поддерживает местный сотник (Юрий Цурило).

Как считает известный киновед Н. Цыркун, «фильм превратился в социально-политический памфлет, иллюстрирующий бессмысленность и губительность самоизоляции от “глетворного” внешнего влияния, от расколдовывания, которое несет с собой западная цивилизация с ее фаустовским духом» [21]. Прозвучало также немало совершенно справедливых претензий других критиков к фильму по части перегруженной лишними сюжетными линиями драматургии, к которой гоголевская повесть имеет весьма косвенное отношение, к эстетическому решению ряда сцен и ко многим чисто фактологическим несоответствиям и ляпам.

Что же касается любителей «ужастиков», то, судя по успеху, который имел фильм, им пришлось по душе те приемы, которые использовали авторы, и прежде всего «глокализация», т. е. соединение образов местного национального колорита (*couleur locale*) со стилистикой, присущей западным хоррор-фильмам. Киноаудитории понравилось также сочетание в фильме разнородных жанровых элементов (*mashup*): образов готического романа с детективной историей; мистических эпизодов — с комическими, почти фарсовыми сценами; лирических любовных линий — с антуражем, призванным передать атмосферу определенного исторического времени. К тому же фильм был снят в формате 3D с использованием различных стереоэффектов, а в ряде эпизодов были активно задействованы компьютерные технологии, присущие современным блокбастерам (этим занимались приглашенные зарубежные специалисты), что также способствовало привлечению в кинозалы молодежной аудитории, являющейся главным потребителем хоррор-фильмов.

Следующей экранной работой, также произвольно трактующей образы гоголевских диканьковских историй, стала трилогия «Гоголь» («Гоголь. Начало», «Гоголь. Вий», «Гоголь. Страшная месть», реж. Е. Баранов, 2017–2018). Изначально все эти истории снимались режиссером как большой телесериал. Но после того как ролик, представляющий собой ряд смонтированных эпизодов, был показан на одном из кинорынков, прокатчики, очевидно памятуя успех «Вия» 2014 г., заявили, что они готовы показать такой фильм в кинотеатрах, после чего продюсеры сериала решили рискнуть (тем более что подобные истории, когда фильм, создаваемый для телевидения, сначала выпускается на киноэкраны, а потом уж транслируется в телевизионной версии, в практике кино и телевидения не редкость).

К освоенному «Вию» 2014 г. художественному глокализационному пространству (сочетание стилистики и приемов западного хоррора с реалиями славянского фольклора) плюс использование наработанного приема сочетания различных

стилей и жанров трилогия присовокупила еще один сюжетный ход — привнесла в фильм ужасов элемент байопика, т.е. фильма, рассказывающего об эпизодах из жизни известного человека. В данном случае героем картины стал сам Н. В. Гоголь, загадочная личность которого всегда вызывала интерес у публики.

Трилогия начинается с того, что служащий в Петербурге писарем Николай Гоголь (Александр Петров) во время одного из своих странных припадков обнаруживает экстрасенсорные способности, позволяющие ему видеть, как совершалось преступление, после чего он вместе со следователем Гуро (Олег Меньшиков) отправляется в украинский хутор, где происходят регулярные убийства молодых девушек, которые совершает загадочный Черный всадник. В конце фильма «Гоголь. Начало» следователь Гуро как будто бы погибает, и во втором фильме «Гоголь. Вий» экранный Гоголь уже сам с помощью местного полицейского по фамилии Бинх (Евгений Стычкин) продолжает вести расследование посредством своих обморочных видений, попутно спасая от Черного всадника девушек и влюбляясь в местных панночек. Кроме того, в поиски нечистой силы включается появившийся в селе охотившийся за ведьмами монах Хома Брут.

Поскольку в фильме явно доминирует стилистика фэнтези, то бессмысленно предъявлять ему, как и любой сказке, претензии по части несоответствий экранной среды историческим и бытовым реалиям, которыми изобилует фильм. С эстетической точки зрения в трилогии также можно обнаружить немало изъянов (слабая разработка сюжетных линий, неточность в выборе актеров, однообразное художественное решение эпизодов).

Если же говорить о проблеме завоевания российской аудитории новым для отечественного кино жанром, то следует отметить, что успех трилогии был умело обеспечен целым комплексом приемов, способных привлечь внимание зрителя: 1) использованием в качестве основы фильма произведений известнейшего отечественного писателя; 2) включением его образа в структуру фильма; 3) привлечением на главные роли популярных актеров; 4) использованием включенных в драматургическую структуру различных эмоциональных регистров (любопытство, страх, смех, эрос); 5) использованием голливудского приема поочередного выпуска трех фильмов с одним главным героем. Все это позволило продюсерам заработать 7,5 млн долл. прибыли с каждой части трилогии, что крайне редко случается с отечественными кинопроектами.

Но все же главной причиной интереса зрителя к трилогии стало, на наш взгляд, более или менее удачное сочетание образов и приемов, присущих западному хоррору (зрители сразу же заметили схожесть образа Черного всадника из отечественной трилогии с мистическим всадником из «Сонной Ложины» Тима Бёртона и характерное для Голливуда создание тревожной атмосферы с помощью приглушенного освещения и вызывающей тревожное ощущение музыки), с образами российско-украинского фольклора (соответствующими реалиями среды и знакомыми зрителю гоголевскими сюжетами).

Можно предположить также, что упомянутая трилогия совпала со зрительскими ожиданиями еще и по той причине, что по сути она представляет собой реализацию постмодернистской идеи о двойном кодировании произведения: непритязательный зритель отнесся к фильмам со всей серьезностью; эстетически же подготовленная часть киноаудитории восприняла стилистическую и жанровую че-

респолосицу в этих трех фильмах как игровую стихию и в какой-то мере пародию на штампы хоррор-фильма. Присущие творчеству постмодернистов деконструкция и релятивизм здесь проявились в том, что, используя в качестве исходного материала известные гоголевские повести, авторы часто трактуют этот материал с иронией, причудливо перемешивая различные жанры и стили. Финал трилогии (появление в кадре Пушкина и Лермонтова, тоже борющихся с нечистой силой) подтверждает эту гипотезу.

Итак, анализ процесса становления и развития жанра хоррор в современном российском кино показал, что сегодня наш кинематограф находится на том этапе культурной глобализации, который принято называть глокализацией. В мировой практике есть примеры достаточно удачного сочетания специфики западного хоррора с национальными традициями и особенностями (так произошло в японском кинематографе). В российском же кино пока явно доминирует откровенное подражание приемам, принятым в западном хорроре, которые национальный менталитет нашего зрителя не принимает, когда они бездумно переносятся на российскую почву.

Наиболее продуктивными оказались попытки совместить давно отработанные на Западе драматургические модели хоррора с сюжетами национальных поверий, легенд, сказок, исторических мифов. Но в целом можно констатировать, что глобализация применительно к российскому кино на данном этапе оказалась скорее голливудизацией, которая привела к тому, что за последние 30 лет (а это смена трех поколений) вкусы современного читателя и зрителя в значительной мере изменились, и отечественная киноиндустрия вынуждена это учитывать.

Сегодня произведениями, эксплуатирующими тему страха, насыщен не только киноэкранный. Книжный рынок постоянно выпускает как переводную, так и отечественную литературу, эксплуатирующую тему страха, всюду работают три отечественных телеканала, специализирующиеся исключительно на показе фильмов ужасов («Фильмы ужасов», «Настоящее страшное телевидение», «Шокирующее»), появились широкие возможности найти произведения этого жанра в Интернете. Резко возросшее за последнее время количество отечественных хоррор-фильмов (только за минувшие два года вышло более 30 картин, аннотируемых как фильмы ужасов) говорит о том, что этот жанр востребован значительной частью населения, а значит, в условиях рыночной экономики будут появляться все новые и новые фильмы ужасов и эта тема, так же как и на Западе, будет поставлена у нас на поток. И если подавляющее большинство современных западных хоррор-фильмов — это в той или иной мере бесконечное повторение тематики, сюжетных ходов и приемов, заимствованных у предыдущих хоррор-фильмов, то большинство российских фильмов ужасов 2000-х — это, можно сказать, вторичная вторичность. Вероятно, подражая Голливуду, российские продюсеры и режиссеры в ближайшее время снимут очередные «Ночные дозоры», т.е. блокбастеры с использованием новейших спецэффектов, в которых будут сочетаться стилистические элементы хоррора, фэнтези и детектива.

Наблюдая произошедшее перерождение фильмов ужасов, некогда вызывавших у зрителя сильные эмоции благодаря тому, что он видел на экране выразительные архетипические образы, пробуждавшие размышления о тайнах и загадках жизни и смерти, о добре и зле, святом и греховном, нельзя не согласиться с исследователем

этого жанра Д. Коммом, считающим, что в эпоху доминирования корпоративных блокбастеров настоящий хоррор умер и его заменило стремление любым способом развлечь или шокировать зрителя, в том числе и пугающим аттракционом под названием «фильм ужасов» [22].

Литература

1. Маркулан, Янина. *Кинемелодрама. Фильм ужасов: Кино и буржуазная массовая культура*. Л.: Искусство, 1978.
2. Рассел, Джеффри Бартон. *Колдовство и ведьмы в Средние века*. Пер. А. Татлыбаева. СПб.: Евразия, 2001.
3. Фрейд, Зигмунд. “Жуткое”. Пер. Р. Додельцев. В изд. Фрейд, Зигмунд. *Влечения и их судьба*, 177–228. М.: Эксмо-Пресс, 1999. (Антология мудрости).
4. Schaub, Mirjam. *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*. Weimar: VDG, 2005. (Serie Moderner Film, Bd. 4).
5. Леви-Брюль, Люсьен. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. Пер. и послесл. П. Аришкин. М.: Педагогика-Пресс, 1994.
6. Gunning, Tom. “Those Drawn with a Very Fine Camel’s Hair Brush: The Origins of Film Genres”. *Iris* 20 (1995): 49–61.
7. Шибутани, Тамоцу. *Социальная психология*. Пер. с англ. В. Ольшанский; ред. и послесл. Г. Осипов. М.: Прогресс, 1969.
8. Kawin, Bruce F. *Horror and the Horror Film*. New York: Anthem Press, 2012.
9. Penner, Jonathan, and Steven Jay Schneider. *Horror Cinema*. Ed. by Paul Duncan. 4th ed. Köln: Taschen, 2012.
10. Nayward, Susan. *Cinema Studies: the Key Concepts*. London; New York: Routledge, 2000.
11. Тихомиров, С. “Хоррор в кинематографе: общая характеристика и тенденции развития жанра”. В изд. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. *Культурогенез и культурное наследие (культурологические исследования’ 09): сборник научных трудов*, науч. ред. Л. Никифорова, А. Конева и В. Черва, 174–96. СПб.: Астерион, 2009.
12. Хвостов, Антон. “Ужасы в жизни учащейся молодежи”. *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*, вып. 4–4 (2009): 61–4.
13. Кара-Мурза, Сергей. *Манипуляция сознанием*. М.: Алгоритм, 2000. (История России. Современный взгляд).
14. Астребицкая, Алла. *Западная Европа XI–XIII веков: Эпоха. Быт. Костюм*. М.: Искусство, 1978.
15. Хэйзинга, Йохан. *Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*. Пер. Д. Сильвестров, отв. ред. Сергей Аверинцев, предисл. Александр Михайлов, коммент. Дмитрий Харитонович. М.: Наука, 1988. (Памятники исторической мысли).
16. Суриц, Е., Т. Шинкарь, и В. Шора, пер. *Готический роман*. М.: Эксмо, 2007. (Библиотека всемирной литературы).
17. Хвостов, Антон. “Истоки жанра ужаса в детской литературе”. *Известия Саратовского университета 11. Сер. Социология. Политология*, вып. 3 (2011): 40–5.
18. Пушкин, Александр. *Собрание сочинений*. Общ. ред. Дмитрий Благой, примеч. Юлиан Оксман. 10 томов. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961, т. 6: Критика и публицистика.
19. Капитонов, Иван, Владимир Грязнов, и Святослав Подгаевский. “Страх и опыт. Беседы о русском хорроре”. *Искусство кино*, no. 5–6 (2019): 130–9.
20. Маклюэн, Маршалл. *Понимание медиа: внешние расширения человека*. Пер. В. Николаев. М.; Жуковский: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
21. Цыркун, Нина. “Карпатский меловой круг”. *Искусство кино*. Дата обращения июль 25, 2019. <http://old.kinoart.ru/blogs/karpatskij-melovoj-krug>.
22. Комм, Дмитрий. *Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов*. 2012. Ре-принт. СПб.: BHV, 2018. (Лаборатория творчества).

Статья поступила в редакцию 10 сентября 2019 г.;
рекомендована в печать 28 февраля 2020 г.

Genre “Horror” in Modern Russian Cinema

V. F. Poznin

Saint Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Poznin, Vitaly. “Genre ‘Horror’ in Modern Russian Cinema”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 2 (2020): 248–265. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.204> (In Russian)

The last quarter of a century, as a result of the socio-economic changes and processes that took place in Russia, the Russian film industry is not yet able to compete with Hollywood films aimed at a mass audience. Taking into account the changing preferences of the Russian audience, formed over the past three decades under the influence of Hollywood production, a number of Russian studios today are trying to master the genres that have never been characteristic of domestic cinema, in particular the genre of “horror”. The article analyzes the difference between the Western and Russian mentality in relation to the topic of fear; examines the main genre features of horror films; categorizes the dominant stories and subgenres of modern horror. Particular attention is paid to the aesthetics of horror films — visual and sound techniques used to create suspense, as well as modern and postmodern methods of inclusion in the style of horror films techniques peculiar to other genres. As the analysis illustrated, the most successful were attempts to combine the genre structure of Hollywood horror with the plots of Russian myths and fairy tales, while the creation of horror films on modern Russian material results in rejection by the domestic audience, except for the use of elements of horror in fantasy films.

Keywords: cinema, horror film, suspense, cultural globalization, genre, national mentality.

References

1. Markulan, Ianina. *Melodrama in the Cinema. Horror Film: Cinema and Bourgeois Mass Culture*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1978. (In Russian)
2. Russell, Jeffrey Burton. *Witchcraft and Witches in the Middle Ages*. Rus. ed. Transl. by A. Tatlybaeva. St. Petersburg: Evraziia Publ., 2001. (In Russian)
3. Freud, Sigmund. “The Creepy”. Rus. ed. Transl. by R. Dodel'tsev. In Freud, Sigmund. *Vlecheniia i ikh sud'ba*, 177–228. Moscow: Eksmo-Press, 1999. (Antologiiia mudrosti).
4. Schaub, Mirjam. *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*. Weimar: VDG, 2005. (Serie Moderner Film, Bd. 4).
5. Lévy-Bruhl, Lucien. *Supernatural in Primitive Thinking*. Rus. ed. Transl. and afterword by P. Ariskin. Moscow: Pedagogika-Press, 1994. (In Russian)
6. Gunning, Tom. “Those Drawn with a Very Fine Camel’s Hair Brush: The Origins of Film Genres”. *Iris* 20 (1995): 49–61.
7. Shibutani, Famotsu. *Society and Personality*. Rus. ed. Transl. by V. Ol'shanskii; ed. and afterword by G. Osipov. Moscow: Progress Publ, 1969. (In Russian)
8. Kawin, Bruce F. *Horror and the Horror Film*. New York: Anthem Press, 2012.
9. Penner, Jonathan, and Steven Jay Schneider. *Horror Cinema*. Ed. by Paul Duncan. 4th ed. Köln: Taschen, 2012.
10. Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London; New York: Routledge, 2000.
11. Tikhomirov, S. “Horror in the Cinema: General Characteristics and Trends of the Genre”. In Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. A. I. Gertsena. *Kul'turogenез i kul'turnoe nasledie*

- (kul'turologicheskie issledovaniia' 09): sbornik nauchnykh trudov, science ed. L. Nikiforova, A. Koneva and V. Cherva, 174–96. St. Petersburg: Asterion Publ., 2009. (In Russian)
12. Khvostov, Anton. "Horrors in Life of Studying Youth". *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, iss. 4–4 (2009): 61–4.
 13. Kara-Murza, Sergei. *Manipulation of Consciousness*. Moscow: Algoritm Publ., 2000. (Istoriia Rossii. Sovremennyi vzgliad). (In Russian)
 14. Iastrebitskaia, Alla. *Western Europe of the 11th–13th Centuries: The Age. Gen. Costume*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1978.
 15. Huizinga, Johan. *Autumn of the Middle Ages: A Study of Forms of Life and Forms of Thinking in the 14th and 15th Centuries in France and Netherlands*. Rus. ed. Transl. by D. Sil'vestrov, ed. by Sergei Averintsev, foreword by Aleksandr Mikhailov, comment. by Dmitrii Kharitonovich. Moscow: Nauka Publ., 1988. (Pamiatniki istoricheskoi mysli). (In Russian)
 16. Surits, E., T. Shinkar', and V. Shora, transl. *The Gothic Novel*. Rus. ed. Moscow: Eksmo Publ., 2007. (Biblioteka vseмирnoi literatury). (In Russian)
 17. Khvostov, Anton. "The Origins Horror Genre in Children's Literature". *Izvestiia Saratovskogo universiteta 11. Ser. Sotsiologiya. Politologiya*, iss. 3 (2011): 40–5. (In Russian)
 18. Pushkin, Aleksandr. *Complete Works*. General ed. by Dmitrii Blagoi, comment. by Iulian Oksman. 10 vols. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1961, vol. 6: *Kritika i publitsistika*.
 19. Kapitonov, Ivan, Vladimir Griaznov, and Sviatoslav Podgaevskii. "Fear and Experience. Conversations About Russian Horror". *Iskusstvo kino*, no. 5–6 (2019): 130–9.
 20. McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Rus. ed. Transl. by V. Nikolaev. Moscow; Zhukovskii: Kanon-Press-Ts Publ.; Kuchkovo pole Publ., 2003. (In Russian)
 21. Tsyrukun, Nina. "Carpathian Chalk Circle". *Iskusstvo kino*. Accessed July 25, 2019. <http://old.kinoart.ru/blogs/karpatskij-melovoj-krug>. (In Russian)
 22. Komm, Dmitrii. *Formula of Fear. Introduction to the History and Theory of Horror Film*. 2012. Reprint. St. Petersburg: BHV Publ., 2018. (Laboratoriia tvorchestva) (In Russian)

Received: September 10, 2019

Accepted: February 28, 2020

Author's information:

Vitaly F. Poznin — Dr. Habil., Professor; poznin@mail.ru