

А.Г.Некита

МИФОЛОГИЯ ДОМА В АМЕРИКАНСКОМ ФИЛЬМЕ УЖАСОВ

Статья посвящена анализу формирования взаимосвязи времени и места в хронотопе «дома», который становится распространенным символом американского фильма ужасов. Хронотоп соответствует нуминозным потребностям человеческого сознания, поэтому он связан со сферой мифологического и архетипического. Образ дома подчеркивает урбанистический характер этого киножанра, а страх и ужас, связанные с «бунтом» дома, позволяют установить неоднозначность городского коммунального типа цивилизации. Эти факты указывают на предельное отчуждение цивилизацией от всего спектра смыслов, которые связываются с повседневной жизнью конкретного человека. А интерьер и экстерьер дома-хищника является бессознательной символической проекцией внутреннего мира обывателя и общепринятых способов городской коммуникации. Именно поэтому дом в традиции американских фильмов ужасов выступает собирательным хронотопом, соединяя родовые места и времена жизни поколений, в то время как семья остается ключевой формой сохранения экзистенциальных и социокультурных смыслов.

Ключевые слова: мифология дома, сакральная символика, хронотоп, повседневность, американский фильм ужасов, массовая культура, противодействие социокультурным угрозам

Художественное повествование в американском фильме ужасов конструируется посредством кинематографического формирования взаимосвязи времени и места, которая вначале рассказа выглядит весьма условной, схематичной и приблизительной, зато ближе к концу драматичной и кровавой истории зритель уже на собственном страхе воочию убеждается в практически полном отождествлении места ужаса со временем его переживания. Подобные закономерности восприятия были обнаружены М.Бахтиным и обозначены как феномен «хронотопа»: «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [1, с. 234].

Американские фильмы ужасов «являются уникальным наглядным материалом для понимания технологии создания и функционирования образов зла в массовой культуре» [2, с. 132] и активно продуцирует ее специфические хронотопы, задавая определённый вектор её развития. Концентрированно выражая символическую сущность пространства и времени, хронотоп относится и к наиболее значимым характеристикам хоррор-кинематографа. Оперируя страхом как ведущей антропологической реакцией на опасность, фильм ужасов «умышленно» сгущает смыслы, доносимые до массового зрителя сквозь кровь и стоны жертв, добиваясь, таким образом, максимального «убеждающего» эффекта. Хронотоп, по сути, соответствует нуминозным потребностям человеческого сознания, а значит, он выводит нас в сферу мифологического, и, соответственно, архетипического. В определённом смысле, можно предположить, что хронотоп характеризует одну из ипостасей архетипа, феноменология которого представлена в пространственно-временных измерениях. А, следовательно, американский фильм ужасов, концентрируясь на производстве хоррор-хронотопов, коммерчески манипулирует архетипической мифологией, но, в то же время, старается остаться в логике универсальных мифологических систем.

Как уже было отмечено, за все время существования Голливуда его адепты измыслили немало хоррор-хронотопов. Но одним из базовых символических конструктов, еще с эпохи первых американских фильмов ужасов, становится образ дома как единства места зарождения сюжета и времени его осуществления. Отечественный философ Б.Марков обосновано считает, что «дом должен располагаться не в вакууме, а в окружающей среде» [2, с. 163], поскольку он не принадлежит природе, но является частью искусственной, созданной человеком реальности, элементом, вокруг которого формируется вся городская среда. Сама же структура домов, поставленных «на фундаменте, со стенами, выведенными из кирпичей или камня и крытыми тесом и черепицей» [3, с. 38], воспроизводит принципы организации городского пространства и его ментальных символических проекций.

Популярность символики дома в американских фильмах ужасов подчеркивает исключительно урбанистический характер этого кинематографического жанра, а страх и ужас, которые навеивает зрителю взбунтовавшийся дом, позволяют понять неоднозначность городского коммунального типа цивилизации. Поскольку даже в ней обычный человек, пленённый «мифом Города» [4, с. 320], никогда не может чувствовать себя в безопасности, даже в специально созданном и искусственно изолированном от дикой, природной среды пространстве. Оно, изначально задуманное, как место безопасности, комфортного быта и символ власти цивилизации над природой, парадоксальным образом становится местом отсутствия изначально задуманных и спроектированных условностей. При этом архетипическая распространенность символики дома все же указывает на исключительное значение этих феноменов сознания человека для реализации его природной миссии.

Хронотоп дома в голливудской интерпретации представлен практически исчерпывающим институциональным спектром ужасных образов. Среди них зритель встретит *стандартные городские*

квартиры из многоэтажек («Американский психопат», [реж. М.Хэррон, “Lions Gate Films”, США, 2000 г.]), многометровые студии («Имитатор», [реж. Дж. Эмиэл, “Warner Bros.”, США, 1995 г.]), элитные пентхаусы («Петхаус с видом на север», [реж. Дж.Рубин, “Demarest Films” США, 2013 г.]), частные или корпоративные небоскрёбы («Щепка», [реж. Ф.Нойс, “Paramount Pictures”, США, 1993 г.]), приватные малоэтажные дома в городской черте (знаменитая, культовая франшиза «Кошмар на улице Вязов» с. 1—9, [реж. У.Крэйвен и др. “New Line Cinema”, США, 1984—2010 гг.]) и в предместьях («Тринадцать призраков», [реж. С.Бек, “Dark Castle Entertainment”, “Warner Bros.” и др., США, 2001 г.]); («Коллекционер», [реж. М.Данстэн, США, “Fortress Features”, 2009 г.]), загородные виллы («Ядовитый плющ», с.1—3, [реж. К.Ши и Э.Гурсо, К.Восс, “New Line Cinema”, США, 1992-1997 гг.]); («Другие» [реж. А.Аменабар, “Miramax Films”, США, 2001 г.] и замки («Абатуйар. Лабиринт страха», [реж. Д.Л.Боусман, “Dark Web Production” США, 2016 г.]), хуторские особняки («Мизери», [реж. Р.Райнер, “Castle Rock Entertainment”, США, 1990 г.]); («Игра на вылет», [реж. Дж.Л.Манкевич, “Palomar Pictures”, США, 1972 г.]), фермерские поместья («Подмена», [реж. К.Иствуд, “Universal Pictures”, США, 2008 г.] и одинокие, заброшенные хижины («Хижина в лесу», [реж. Д.Годдард, “Lions Gate Films”, США, 2012 г.]). Коммунальный принцип дома в американской традиции фильмов ужасов настойчиво и последовательно воспроизводится образами общежитий («Крик в общежитии», [реж. С.Хендлер, “Summit Entertainment”, США, 2009 г.]), ночлежек («Хостел», с. 1—2 [реж. Э.Рот, “Hostel LLC”, США, 2005—2007 гг.]), арендованного жилья (кроватная франшиза «Кэндимэн» с. 1—3, [реж. Б.Роуз, “Universal Studios”, США, 1992—1999 гг.]), культовая франшиза «Крик» с. 1—4, [реж. У.Крэйвен, “Dimension Films”, США, 1996—2011 гг.]), мотелей («От заката до рассвета», [реж. Р.Родригес, “Miramax”, США, 1996 г.] и гостиниц («Сияние», [реж. С.Кубрик, “Warner Bros.”, США, 1980 г.]); («Тайны старого отеля», [реж. Т.Уэст, “Glass Eye Pix”, США, 2011 г.]), тюрьма («Зеленая миля», [реж. Ф.Дарабонт, “Warner Bros.”, США, 1999 г.]); («Тюрьма» [реж. Р.Харлин, “Empire International Pictures”, США, 1988 г.]); («Тюряга» [реж. Дж.Флинн, “Carolco” и др., США, 1989 г.] и полицейских участков («Нападение на 13-ый участок» [реж. Дж.Карпентер, “СКК Corporation”, США, 1976 г.]), школ («Факультет» [реж. Р.Родригес, “Dimension Films”, США, 1998 г.]), кампусов и университетов («Философия: урок выживания», [реж. Дж.Хаддлес, “An Olive Branch Production”, США, 2013 г.]), домов престарелых («Китайский квартал», [реж. Р.Полански, “Paramount Pictures”, США, 1974 г.] и больницы («Пролетая над гнездом кукушки», [реж. М.Форман, “Fantasy Films”, США 1975 г.]); («Дом ночных призраков», [реж. У.Мэлоун, “Dark Castle Entertainment”, США, 1999 г.]); («Остров проклятых», [реж. М.Скорсезе, “Paramount Pictures”, США, 2010 г.]).

К этому жуткому перечню обязательно следует добавить городские здания, выполняющие не только жилищную функцию, но и несущие священные смыслы, описывающие исключительную роль дома в бытии человека. В этой группе образов, безусловно, будут представлены церкви («Омен» с. 1—4, [реж. Р.Доннер и др., “20th Century Fox”, США, 1976—1991 гг.]); («Князь тьмы», [реж. Дж.Карпентер, “Universal Pictures”, США, 1987 г.]), храмы («Обряд», [реж. М.Хофстрём, “Warner Bros.”, США, 2011 г.]), монастыри («Код да Винчи», [реж. Р.Ховард, “Columbia Pictures”, США, 2006 г.]), мавзолеи («Гробница дьявола», [реж. Дж. Коннери, “Ice Cold Production” и др., США, 2008 г.]), усыпальницы («Хранилище», [реж. Д.Буш, “Redwire Pictures” и др., США, 2017 г.]), кладбища («Склеп», [реж. К.Мосс, “Siegal Entertainment”, США, 2016 г.] и некрополи («Ворон», [реж. А.Пройас, “Dimension Films” и др., США, 1994 г.]), музеи («Музей восковых фигур», [реж. Э.Хикокс, “Vestron Pictures Ltd” и др., США, 1988 г.] и другие культурные объекты, так или иначе поддерживающие мифологию дома.

В любом случае, какой бы образ дома мы не взяли, фильм ужасов настаивает на исключительной сакральности этого символа, не зависимо от любых социальных атрибутов хронотопа (права собственности, конфессиональной принадлежности, функционального предназначения, времени строительства, площади, статусности, стоимости, легальности объектов недвижимости, наличия кредитной или наследственной истории и т.д.). Но фильм ужасов с лёгкостью нивелирует все социальные условности дома как объекта недвижимости и в концентрированной форме, окрашенной первоначально страхом, а затем и ужасом, доносит до обывателя, затравленного производственной и государственной муштрой, актуальность надежды на обретение Дома.

Эта мысль крайне удачно феноменологизируется в хоррор-сюжетах. Например, подобный лейтмотив был очень лаконично сформулирован Заком Дином, сценаристом триллера «Черный дрозд», [реж. Ш.Рузовицки, “StudioCanal”, США, 2012 г.], слоган фильма: «От прошлого не скрывается», который вложил его в уста своего героя-беглеца Эдисона. Открывающий и закрывающий фильм монолог главного героя Эдисона в исполнении Э.Банана, подчёркивает исключительность этих смыслов для каждого человека: «Как бы выглядел дом? Я не знаю... Сельский домик в долине, наверное... Как тот, в котором выросли мы, Лайза и я. Я помню, как по ночам мы прятались в саду, следили за светом в окнах, ждали, пока наш отец уйдёт спать, чтобы мы могли вернуться в дом... Я представлял себе, как он теряет сознание с сигаретой в руке. Дом начинает пылать, и сад... Вся долина объята огнём...» [5].

Параллель дома, света и огня в описанном выше сюжете совершенно неслучайна. Дом и жилище всегда создавались вокруг очага, который нес тепло, давал надежду на выживание и пропитание. Фактически цивилизация как «термальная коммуна» [2, с. 162], которая сама возникала и распространялась по очаговому принципу, стала возможной только благодаря идее тёплого дома, как аллюзии комфортной социальной среды, определившей содержание и стратегию реализации социального идеала. В то же время бездомность человека «это не только влияние той серости, которой представляются неисправному провинциалу современные формы

жизни большого города. Это прямая отповедь возводящей дома и города утопии нашей цивилизации» [4, с. 321].

Мотив холодного, пустого, заброшенного, но бесконечно «надеющегося» на теплоту новых хозяев дома, является весьма характерным для американских фильмов ужасов. Кровавая история начинается только с того момента, когда в одном из помещений дома вдруг разгорается огонь в давно покинутом очаге, как бы намекая зрителю, что всё еще может закончиться благополучно. Хотя перипетии хоррор-сюжета разворачиваются таким образом, что Герой, хозяин Дома, может освободиться от жутких преследований взбунтовавшейся предметности, только испепелив Дом до основания. Например, в нашумевшей франшизе «Кошмар на улице Вязов» из серии в серию идёт настойчивая, кровавая рефлексия над актуальностью вернувшегося в дом тепла, которое всегда появляется само собой в печи, находящейся в подвальных помещениях дома.

По сути дела, Фредди Крюгер, вступая в диалог с подростками и их родителями, привыкшими к стандартному комфорту, предоставляемому государством, связывает свое появление с воспламеняющимся в печи живым огнем, символизирующим непосредственность и чистоту помыслов и настроений. Он олицетворяет исключительную важность личного участия в организации процесса жизнеобеспечения, а с другой стороны, он демонстрирует эффективность архаических способов согревания дома. Эти физические аналогии в хоррор-историях важны исключительно потому, что указывают на критическое отсутствие близких отношений в кругу сверстников, родных, коллег, друзей, соседей и т.д.

В то же время противоречия между электрическим светом, современными системами отопления и живым огнем печи или камина, символизируют остроту конфликта институциональных, официальных форм коммуникации с неформальной традицией живого общения близких людей. Поэтому кровавое и ужасное соперничество Героя с Антигероем на площадке заброшенного дома, как это ни парадоксально, оказывается примером куда более близких человеческих отношений, нежели общепринятые, мирные формы коммуникации родителей с детьми, одноклассников, сослуживцев и т.д. Примечательно, что очень часто истории со старыми домами заканчиваются не просто соперничеством главных героев на фоне печей, каминов и очагов, но оборачиваются полным испепелением взбунтовавшегося дома, который так и не нашёл своих настоящих жильцов. Тогда как немногие оставшиеся в живых свидетели трагического пожара фактически лишили себя шанса осознать глубинные пласты своего личного и коллективного опыта. Поэтому пепелище, как, например, в следующих фильмах: («Пепел», [реж. Э.Марар, “2 Red Rabbit FFilms”, США, 2010 г.]); («Зловещие мертвецы: Чёрная книга», [реж. Ф.Альварес, “TriStar Pictures”, США, 2013 г.]) означает отказ современников от поиска конструктивных форм взаимодействия поколений и необходимости освоения опыта трагического отчуждения от Дома как символа общественного единства и культурной традиции.

Именно эти идеи подчёркивает американская традиция фильмов ужасов. Визуализированные в ее рамках сюжеты с участием взбунтовавшихся, мстящих и карающих домов, указывают на факты предельного отчуждения цивилизацией всего спектра смыслов, которые связываются с повседневной жизнью конкретного человека. Американский обыватель, по крайней мере в голливудской интерпретации, практически всегда имеет свой «угол» и, тем не менее, жестокие до отвращения «домовые истории» должны насторожить любого исследователя. Поднявшиеся на дыбы стены, потолки, полы, лестничные марши, подвалы и чердаки, взрывающиеся окна, отопительные приборы, системы водоснабжения и канализации, всей своей сущностью выступают против того образа жизни, который ведут их «хозяева». В качестве примеров таких хоррор-историй можно привести следующие: (франшиза «Кошмар на улице Вязов» с. 1—9, [реж. У.Крэйвен и др. “New Line Cinema”, США, 1984—2010 гг.]); («Дом ночных призраков», [реж. У.Мэлоун, “Dark Castle Entertainment”, США 1999 г.]); («Тринадцать призраков», [реж. С.Бек, “Dark Castle Entertainment”, “Warner Bros.” и др., США, 2001 г.]); (культовая франшиза «Полтергейст», [реж. Т.Хупер, “MGM” и др., США, 1982 г.]); («Полтергейст 2: Обратная сторона», [реж. Б.Гибсон, “MGM”, США, 1986 г.]); («Полтергейст 3», [реж. Г.Шермэн, “MGM”, США, 1988 г.]) и многие другие голливудские киноленты этого жанра.

Характерно, что как интерьер, так и экстерьер дома-хищника является бессознательной символической проекцией внутреннего мира обывателя и общепринятых способов городской коммуникации. Дом как наиболее крупный предмет, которым владеет обыватель, ведёт себя подобно живым существам и задаёт ужасный характер коммуникации с ним, как например, в фильме «Дом ночных призраков» [реж. У.Мэлоун, “Dark Castle Entertainment”, США 1999 г.]. Таким образом, дом-монстр монументализирует и объективирует те неосознаваемые противоречия, которые раскалывают внутренний мир обывателя, обесценивают все достижения цивилизации и культуры. Это — своего рода жестокий трансфер, экзистенциальных смыслов и умерщвлённой повседневности в пространство бездумно потребляющего, среднестатистического обывателя. А мелкая домашняя утварь, разделяющая идею возмездия за отчуждённый домашний уют и отвергнутый мир ранее живущих поколений, со сверхъестественной, метафизической силой и остервенением бросается на защиту своего последнего пристанища. В то же время размеры жилища напрямую зависят от степени отчуждённости, царящей в обществе, и, в первую очередь, в семейном кругу обычного американца. Поэтому формула этого протеста выражается в обратной зависимости: чем меньше личного участия и жизненного опыта в семейном кругу и в сфере официальных производственных будней проявляют обыватели, тем агрессивнее и беспощаднее оказывается вызов, который бросает ужасный дом своим жильцам.

Таким образом, дом в традиции американских фильмов ужасов выступает собирательным образом, соединяя родовые места и времена жизни поколений, а также местом, в котором «максимально обостряются

уже и так наличные в современной культуре противоречия между поколениями и временами, территориями и интересами» [7, с. 153]. Всякий раз, создавая подобный хронотоп, Голливуд находит актуальный художественный язык, с помощью которого сознанию обывателя предлагается сначала до предела ужаснуться, а затем поразмыслить над визуализированными хоррором ключевыми проблемами современной цивилизации. Так, например, по сюжету фильма «Абатвар: Лабиринт страха» (реж. Д.Л. Боусман, “Dark Web Production”, США, 2016 г.) дом как хронотоп выступает физически собираемым главным злодеем, Антигероем — Джебедаей Кроном — местом, в котором концентрируются самые сокровенные воспоминания многих поколений жильцов-обывателей. Показательно, что именно такой «коммунальный» дом-конструкт превращается в символ уничтоженного детства, поруганной любви, не реализованных творческих идей, несостоявшегося родительства, не собранного и не переданного жизненного опыта, не созданного уюта и т.д., фактически отрицая ключевую идею религии ужаса, которую очень ёмко сформулировал Дж.Крон: «Семья — это единственный кусочек Рая на земле». В то же время те люди, которые так и не поняли значение семьи и дома в их жизни, заслуживают исключительно вечных адских страданий как воздаяния за беспечное прожигание время жизни и безразличное отношение к пространству собственного природного и социокультурного бытия.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00129.

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234-407.
2. Маленко С.А., Некита А.Г. «По лезвию ножа»: технология управления страхом в массовой культуре // Вестник Новгородского филиала РАНХиГС. 2018. Т. 7. № 1(9). С. 131-139.
3. Марков Б.В. Культура повседневности. СПб.: Питер, 2008. 352 с.
4. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М.: Академия архитектуры, 1936. 320 с.
5. Слотердайт П. Критика цинического разума. Екатеринбург: У-Фактория, М.: АСТ, 2009. 800 с.
6. Черный дрозд / реж. Ш.Рузовицки; в гл. ролях: Э.Бана, О.Уайлд, Ч.Ханнем, К.Кристофферсон и др.; StudioCanal; США; 2012; 96 мин. URL: <https://www.ivy.ru/watch/180847/description> (дата обращения: 05.04.2018).
7. Некита А. Дискурс маски та ляльки у фільмах жахів як зразок негативної соціалізації молоді // Гуманітарна складова вищої освіти: досвід і проблеми: Матеріали Міжнародної наукової Інтернет-конференції. Київ, 29 травня 2018 р.: Тези доповідей. Київ: НУХТ, 2018. С. 153-155.

References

1. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane: ocherki po istoricheskoy poehtike [Forms of time and chronotope in the novel: essays on historical poetics]. In: Bakhtin M.M. Voprosy literatury i ehstetiki. Moscow, 1975, pp. 234-407.
2. Malenko S.A., Nekita A.G. “Po lezviyu nozha”: tekhnologiya upravleniya strakhom v massovoy kul'ture [«On a knife blade»: technology of management horror in the mass culture]. Vestnik Novgorodskogo filiala RANKhGS, 2018, vol. 7, no. 1(9), pp. 131-139.
3. Markov B.V. Kul'tura povsednevnosti [Culture of everyday life]. Saint Petersburg, 2008. 352 p.
4. Vitruviiy. Desyat' knig ob arkhitekture [Ten books about architecture]. Moscow, 1936. 320 p.
5. Sloterdagk P. Kritika tsinicheskogo razuma [Critique of cynical reason]. Ekaterinburg, Moscow, 2009. 800 p.
6. Chernyy drozd / rezh. SH.Ruzovitski; v gl. rolyakh: EH.Bana, O.Uayld, CH.Khannehm, K.Kristofferson i dr.; StudioCanal; USA; 2012; 96 min [orig. Deadfall, Director: Stefan Ruzowitzky, Writer: Zach Dean, Stars: Eric Bana, Olivia Wilde, Charlie Hunnam]. Available at: <https://www.ivy.ru/watch/180847/description> (accessed: 05.04.2018 g.).
7. Nekita A. Diskurs maski ta lyal'ki u fil'makh zhakhiv yak zrazok negativnoї sotsializatsii molodi [Discourse of masks and dolls in horror films as an example of a negative socialization of youth]. Proc. of “Gumanitarna skladova vishchoї osviti”. Kiiv, 29 travnya 2018 r. Kiev, 2018, pp. 153-155.

Nekita A.G. House mythology in American horror movie. The article deals with analysis of the relationship between time and place in the chronotope “home”, which becomes a common symbol in the American horror film. Chronotope corresponds to the numinous needs of human consciousness, so it is directly connected to the sphere of mythological and archetypal. The image of the house emphasizes the urban character of this movie genre, and the fear and horror associated with the riot house, allow one to stress the ambiguity of the urban communal type of civilization. These facts point out to the ultimate alienation between a civilization and a particular person. The interior and exterior of the house-predator is an unconscious symbolic projection of the inner world of the inhabitant and conventional ways of urban communication. That is why the house in the tradition of American horror films acts as a collective chronotope, connecting the ancestral places and times of life of generations. While the family remains a key form of preservation of existential and socio-cultural meanings.

Keywords: house mythology, sacred symbolism, the chronotope of everyday life, horror film, popular culture, and combating socio-cultural threats.

Сведения об авторе. А.Г.Некита — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории, истории и философии культуры, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого; beresten@mail.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 15.05.2018.