

УДК 791.43.04

ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ОБРАЗУ ДИТИНИ У ФІЛЬМАХ ЖАХІВ

Христина Костюк

У статті розглянуто контекст появи і розвитку образу дитини-носія зла у фільмах жахів. Проаналізовано основні картини, що внесли нові нюанси в цю тематику, а також виявлено важливі режисерські знахідки, що вплинули на загальний процес розгортання зазначеного жанрово-тематичного напрямку.

Ключові слова: кінематограф, дитина, фільм жахів, режисер, образ, сюжет.

In the article the context of appearance and development of appearance of child-transmitter of evil is considered in the films of horrors. Basic pictures which brought in new nuances in this subject are analysed, and also found out important producer finds which influenced on the general process of development of the noted genre-thematic direction.

Key words: cinema, child, film of horrors, producer, appearance, subject.

Історія розвитку одного з найбільш характерних для сучасного кіномистецтва жанру – хорору, – поряд з детективом, трилером, мелодрамою, фантастикою та аналіз найвідоміших фільмів жахів (сучасна назва «чілер» від англ. chill – треміти від страху) показує, що цей жанр тісно пов'язаний із соціокультурними подіями у світі. Фільм жахів як жанр чи не найчутливіше реагує на суспільні зміни і трансформується настільки швидко, наскільки виникає потреба в задоволенні інтересів глядачів різних вікових та естетичних категорій. Залежно від суспільних запитів змінюються стилістичні особливості та тематика хорору. Найбільше інтенсифікується розвиток хорору в переломні моменти для суспільства: часто поштовхом до розвитку стає протест проти існуючої системи або реакція на кризові ситуації.

Хорор як жанр із власними чітко регламентованими естетичними й мовними законами, хоча й реалізується у сповненому іномовленні й метафор міфічно-казковому вимірі, спирається на неусвідомлені й відчужені суспільством явища. Матеріалізуючи ці імпульси в конкретних образах, він забезпечує людину джерелом конкретного страху в періоди передчуття загрози та розпливчатої тривоги, адже найстрашніше – це невідоме. Перенесення підсвідомого страху на конкретний об'єкт дає змогу пережити цей страх у житті, побороти його і досягти необхідної психологічної розрядки. Популярність жанру в сучасному світі легко

пояснити: новини ледь не щодня доносять повідомлення про теракти, війни, жорстокі розправи, окрім того, варто взяти до уваги агресію, яку постійно відчують жителі мегаполісів.

Звичайно, ставлення соціуму до фільмів жахів неоднозначне. Багато років тривають суперечки щодо картин з елементами насильства та жорстокості. Про те, чи породжують насильницькі видовища жорстокість у тих, хто їх споглядає, сперечалися ще Платон та Арістотель. Платон вважав показ кривавих трагедій суспільно небезпечним явищем. Натомість Арістотель убачав у сценах насильства та жахів можливість очищення катарсисом: певна психологічна розрядка досягається у процесі переживання людиною таких картин. А. Хічкок убачав у подібних сценах терапевтичну силу, стверджуючи, що вони «очищають розум людини від темних, нерідко убивчих потягів і підсвідомих гріховних імпульсів та дозволяють насолодитися спостереженням криволинійних діянь, на здійснення яких у неї самої ніколи не вистачало духу, хоча, можливо, і дуже хотілося». Умберто Еко зауважує, що за допомогою кінематографа, зокрема фільмів жахів, людина компенсує потяг до кривавих видовищ, що раніше втілювався у спогляданні публічних страт. «... Сучасна екранна культура, з одного боку, набуває значення одного з проявів міфології, зорієнтованої на минуле, але з другого, творить власну нову міфологію. Завдання

ХРИСТИНА КОСТЮК. ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ОБРАЗУ ДИТИНИ У ФІЛЬМАХ ЖАХІВ

нових міфів, породжуваних екраном, – розширення обмеженості людських можливостей, звільнення від страхів перед невідомими і неконтрольованими процесами, що відбуваються у сучасній культурі. Екранна культура пропонує глядачеві нову міфологічну реальність, яка ... звільняє від страху перед завтрашнім днем, пропонує уявний “рай” ілюзій, за яким ховаються більш досконалі технології ... контролю над “мовчазною більшістю”, нав’язування зручних для соціуму пріоритетів»¹.

Деякі дослідники трактують кінематограф жахів як сучасний аналог страшної казки, необхідної людині в будь-якому віці, адже саме вона навчає індивідуума боротися зі своїми страхами і виховує певну модель поведінки. Інші відверто висловлюються проти зображення актів жорстокості й насильства на екрані, вважаючи, що це стимулює вияви агресії в реальному житті. Проте спільною позицією є усвідомлення того, що фільми жахів до краю загострюють естетичну опозицію, що провокує гостру «емоційну реакцію, впритул до відторгнення»². Це так звана «шокова реакція», що пов’язана з порушенням усталених у суспільстві естетичних норм і смаків та викликана контрастами, гротеском, монструозністю.

Зважаючи на те, що фільми жахів можна вважати своєрідним феноменом сучасної масової культури і, попри всі суперечності, жанром, у якому долаються межі традиційного художнього простору із особливою роллю у ньому прекрасного³, а також на те, що вони популярні, хорор потребує ретельного дослідження. Актуальність звернення до окремих проблем, пов’язаних із жанром, мотивована й потребою з’ясування факторів розвитку виражальних засобів і смислових значень кінематографа як досить цілісної художньої сфери, між площинами якої сформувалися складні лінії взаємовпливів і запозичень. У цьому численні засоби фільмів жахів близькі до винаходів авангардистських періодів у мистецтві: вони «виникають, як правило, у своїй крайній, екстремальній формі. Пізніше численні відкриття авангарду адаптуються і починають виступати як звичний і зрозумілий всім прийом або виражальний засіб»⁴.

Проблематика фільмів жахів привертає увагу численних зарубіжних дослідників – Д. Скалла, Дж. Марріота, С. Шнайдера, М. Янковіча. У Росії вивченням фільмів жахів займаються такі науковці, як Д. Комм, С. Гладких, А. Артюх. В Україні цікавість до означеної проблематики виявляли Павло Александров, Оксана Мусієнко, Оксана Надюкова.

Проте внаслідок звернення уваги до переважно узагальнених проблем фільмів жахів, існують ще проблеми, не заторкнуті в мистецтвознавстві. Так, значний пласт сучасної хорор-культури складають фільми, де головним носієм зла є дитина. Цей образ, на відміну від більшості популярних іпостасей на зразок вампіра чи перевертня, які постали на екрані вже в ранні періоди розвитку кінематографа, з’явився не на початкових етапах розвитку кіно, а значно пізніше – у 60-х роках ХХ ст.

Передумовою появи на екрані «злої» дитини стала так звана «талідомідова трагедія», що сколихнула світову громадськість. Ця тема актуалізується з початком підліткового бунту 1970-х і з того часу перебуває в безперервному розвитку, який відображає певні тривожні тенденції в сучасному суспільстві.

Центральною метою статті є кінознавчий аналіз головних тенденцій розвитку образу дитини як головного носія зла в сучасному кінематографі в історичному та естетичному аспектах. Об’єктом дослідження є фільми жахів, де вихід за межі нормативної тематики і виражальних засобів відбувається у процесі виокремлення центрального негативного образу дитини. Предметом дослідження є аналіз найбільш популярних хорор-фільмів, що звертаються до цього образу в контексті загальних образних закономірностей жанру.

Виникнення і розвиток нових кінематографічних жанрів і розширення тематичного спектра зумовлюється не тільки ступенем обдарування того чи іншого режисера, сценариста чи актора, а й причинами, що криються у надрах суспільної свідомості. Властиво, кіно багатьма мислиться як вид мистецтва й інструмент, що дозволяє «визволити на світ постійно

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

цензуrowані суспільні тяжиння, комплекси і неврози»⁵.

Так, у кінці 1960-х на екранах постав новий образ: джерелом страху і справжнім осередком зла у фільмах жахів стає дитина. Звісно, така шокуюча тенденція не могла з'явитися без суттєвих підстав. Адже образи малюків для багатьох поколінь втілювали надію на світле, краще майбутнє, уособлювали ідею добра й невинності.

Підґрунтям для окреслення нової тематики, як не дивно, стали новації в розвитку технологій контрацепції. Можливість штучного контролю народжуваності дала багатьом жінкам можливість змінити свій спосіб життя і стала одним з ключових факторів «сексуальної революції». Проте препарати не пройшли необхідних клінічних випробувань, тому мали небезпечні побічні ефекти (зокрема порушення згортання крові). Так, тільки в 1961 році було виявлено й офіційно підтверджено зв'язок між прийомом «Талідоміду» і стрімким зростанням народження немовлят із фізичними вадами. Згідно з різними оцінками, унаслідок прийому препарату від восьми до десяти тисяч малюків народилося зі значними фізичними вадами. Тільки п'ять тисяч з них не загинуло в ранньому віці, залишившись на все життя інвалідами. На тлі таких жахливих подій закономірно починає розвиватися страх перед вагітністю.

Окрім цього, не вщухав інтерес до окультизму. На відміну від побутового інтересу, мистецьке зацікавлення ним отримало важливе підґрунтя у низці наукових публікацій про езотеричні доктрини і практики, здійснені в попередні десятиліття. Серед них – монографії про Кабалу, гностицизм і містичні системи Г. Схолема, ізотеричні ісламські та перські традиції Г. Колбіна, діяльність таємних масонських товариств Р. де Форестье, Е. Джолі, А. Февра та ін. Значний вплив на поглиблення інтересу до містичних аспектів мистецтва справив популярний до сьогодні стиль сюрреалізм з характерним для нього протестом проти розуму як недостатнього для пошуків фундаментальних основ буття.

1960-ті – це й кульмінаційний період розвитку контркультури, роки становлен-

ня та розквіту молодіжних субкультур, зокрема руху хіпі. У цей час конфлікт поколінь стає особливо відчутний: «Передусім існує крайнє невдоволення існуючими інституціями – релігійними, етичними, соціальними, політичними. Така залюбленість у минуле екзистенційно суперечлива: з одного боку, вона виражає себе через агресивність і бунт проти всяких норм та догм ... ; з другого боку, заперечення сучасних соціальних структур і моральних цінностей, тобто заперечення цивілізації і, зрештою, історії, має релігійне значення, хоча цей релігійний вимір рідко визнається»⁶. Старшим поколінням це сприймається як аномалія, як вада, яку за будь-яку ціну потрібно виправити. На цьому ґрунті виховується страх перед власною дитиною, яка вмить перестала бути рідною та знайомою.

Ці тенденції не могли не знайти відображення в мистецтві, зокрема – і в кінематографі. Починаючи з 1960-го, діти-монстри не залишають кіноекранів.

Перша стрічка, яка порушує питання таємничої вагітності, з'являється у 1960 році. Це – «Селище проклятих» Вульфа Ріллі як екранізація роману Джона Уіндема «Зозулі Мідвіча», написаного 1957 року. За сюжетом стрічки, усі мешканці селища втрачають свідомість на кілька годин. Згодом з'ясовується, що після цієї дивної події завагітніли всі жінки репродуктивного віку. У такому сюжеті ще явно звучать мотиви страху перед «космічною загрозою». Відповідальність за цю подію чітко покладають на космічні навчання поблизу селища, але насамперед постає питання: що це за діти? Чиї вони? Значну увагу приділено самій вагітності, очікуванню народження малюка, занепокоєнню матері.

На світ з'являються діти, наділені надприродними здібностями, що змалку не проявляють ні жалю, ні жодних інших людських емоцій і вбивають усіх, хто їм не до вподоби. У них однакова зачіска, біляве волосся (очевидне відлуння страху перед нацизмом із його міфом про «білокуру бестію»). Нічим не схожі на своїх батьків, «вони мають подобу людини, але не належать до людського роду», – стверджує один з

ХРИСТИНА КОСТЮК. ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ОБРАЗУ ДИТИНИ У ФІЛЬМАХ ЖАХІВ

героїв рімейку стрічки, знятого в 1995 році Джоном Карпентером.

Рімейк має багато сюжетних розбіжностей з оригінальною стрічкою. Насамперед у стрічці 1960 року діти не вбивають «просто так», для випробування своїх сил чи дріб'язкової помсти, а лише заради самозахисту – чи, принаймні, діють згідно своїх уявлень про нього. Кожен з малюків має пару, вони існують як замкнена система, усі вони слухаються свого лідера – Девіда, що повідомляє дорослих про їхні рішення. Тут немає жодної надії на їхнє співчутливе ставлення до представників людства. Вони поводяться підкреслено виховано.

У стрічці Карпентера Девід стає наче противагою до основної маси «дивних дітей». У нього поступово зароджуються людські емоції, він прагне зрозуміти інших людей. Режисер знаходить пояснення такій «аномалії»: Девід єдиний залишився без пари, бо дочка однієї з мешканок Мідвіча народилася мертвою. Тут діти поводяться не настільки виховано, наскільки зверхньо, відверто позиціонуючи свою вищість. Для них убивство не обов'язково зумовлене крайньою потребою. Окрім того, причина масової вагітності тривалий час сприймається як якась невідома сила, що проявилася і в шепоті на світанку, що розбудив лікаря, і у видіннях жінок під час вагітності. Космічна, позаземна природа цього явища чітко акцентується лише одного разу – коли глядачу показують мертвонароджену дитину, що повністю відповідає уявленням про зовнішність інопланетянина.

У 1963 році під назвою «Діти проклятих» з'являється продовження «Селища проклятих». У стрічці знов діють діти з надздібностями, проте ця стрічка – лише експлуатація образу, що зацікавила глядача, хіба що з новим, політизованим підтекстом.

У 1967 році оприлюднено роман «Дитина Розмарі» Айри Левіна. І вже в 1968 Роман Поланскі ставить доволі точну екранізацію з тією ж назвою. Молода сім'я – Гай і Розмарі Вудхаузи – переїжджає в нову квартиру. Будинок, між іншим, має погану репутацію, проте молодят це не надто хвилює. Вони знайомляться із сусідами – приємною і трохи дивакуватою літньою парою.

Одного разу Розмарі бачить дивний сон – наче вона проти волі стає учасницею сатанинського обряду, під час якого її гвалтує власний чоловік, у обличчі якого проступають дивні, демонічні риси. Невдовзі після цього молода жінка, яка мріє про дитину, розуміє, що вагітна.

Сюжет розгортається навколо вагітності Розмарі Вудхауз. Вона помічає, що замість того, щоб набирати вагу, вона її втрачає, що раптом полюбила вживати сире м'ясо. Розмарі погано себе почуває. Сусідка примушує пити її незрозумілі настоянки – начебто з метою покращити її самопочуття. Увага, яку проявляють до молодої жінки Касаветіси, стає надмірною. Розмарі відчуває себе під постійним наглядом. Жінка охоплена постійною тривогою – вона не розуміє, чи нормальний її стан. Вона починає підозрювати, що занадто люб'язні сусіди – члени секти, і, що найгірше, – її чоловік один із них. Розмарі намагається втекти і знайти притулок у лікаря, проте він зраджує її та повертає додому. Урешті Розмарі народжує у своїй квартирі. Молоду матір тримають на снодійних, але вона зуміла пробратися до сусідньої квартири, де, як вона впевнена, тримають її сина. І тут вона дізнається, що народила дитину Диявола. Розмарі хоче вбити новонародженого, але в останній момент материнський інстинкт бере гору. І вона, гойдаючи задрапіровану темною тканиною колиску, наспівує колискову своїй дитині.

Окультурне підґрунтя сюжету не випадкове. У 1966 році офіційно заснована так звана «Церква Сатани» під керівництвом Антона Шандора Ла Вея. Він сформував і задокументував основні постулати сучасного сатанізму. Це вчення швидко набрало значної популярності. Інтерес до сатанізму не міг не викликати занепокоєння суспільства.

Фільм Р. Поланскі лякає позірною буденністю і звичністю. У стрічці відсутні спецефекти, театральність; режисер не вдається до ідеалізації прихильників культу як типової риси фільмів жахів. Атмосфера нагнітається синхронно з біологічними змінами в організмі жінки. Унаслідок того, що події стрічки показані виключно через призму сприйняття самої Розмарі, залишається

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

простір для двозначності: чи це справді диявольські інтриги, чи глядач спостерігає лише параною, викликану вагітністю героїні.

У стрічці постійно стверджується відчуття беззахисності, безпорадності Розмарі. Вона повністю залежить від оточення, її самопочуття – від незрозумілих настоянок, а можливість порятунку і благополучного розв'язання ситуації – від лікаря. Ці сюжетні ходи доволі точно відображають тривоги, що супроводжували вагітність у ту епоху. Довіра до медиків, які виписували шкідливі препарати, у громадській свідомості ще не відновилась. Тож жінки, незважаючи на власні побоювання, змушені були віддавати себе в руки лікаря. У той час непевність щодо продовження роду була характерна для усіх верств суспільства, адже багато хто користувався протизаплідними засобами, мало розуміючи механізми їхньої дії та наслідки, що можуть виникнути в майбутньому.

Фільм Ларі Коена «Воно живе» 1974 року – наслідок тих самих батьківських страхів. Проте в цій стрічці геть відсутнє містичне підґрунтя. Натомість Коен вносить у дію стрічки елементи соціальної сатири. У фільмі порушуються проблеми не тільки шкідливості медикаментів, а й впливу людини на екологію та втручання преси в особисте життя людини.

У 1973 році було здійснено екранізацію роману «Екзорцист» Уільяма Пітера Блетті: на екранах з'являється однойменна стрічка Вільяма Фрідкіна. На відміну від проаналізованих вище стрічок, сюжет розгортається не тільки довкола особистої трагедії героїні фільму, але й небезпек, пов'язаних із провадженням обряду вигнання диявола. При цьому зумовлена ситуацією пасивність героїні компенсується активністю сторонніх для неї людей, які прагнуть відновити її духовну рівновагу і повернути до нормального життя.

У сім'ю відомої актриси приходять нещастя – її дванадцятирічна дочка Ріган не тільки починає дивно поводитися, але й змінюється до невпізнанності. Після численних спроб діагностувати захворювання, медики врешті радять розгубленій матері звернутися до обряду екзорцизму – звісно, як до засобу самонавіювання. Проте з

розвитком сюжету Кріс починає вірити, що її дочка справді одержима дияволом. Вона просить священника, отця Карраса, здійснити ритуал. Звертаючись за дозволом до церкви, молодий священник отримує в напарники старого досвідченого екзорциста, отця Мерріна. Під час проведення обряду, не витримавши психологічного й духовного навантаження, Меррін помирає, тому Каррас змушений сам закінчити розпочате. Спровокувавши диявола вийти з Ріган і вселитися в нього самого, він викидається з вікна.

Таке вирішення образу молодого священника, що втратив віру і повертає її собі, взявши участь в обряді екзорцизму, важливий для подальшого розгортання тематики такого спрямування: цей мотив стане одним з провідних чи не у всіх подальших стрічках, так чи інакше пов'язаних із вигнанням диявола.

У стрічці порушується також питання традиційної релігії як єдиного можливого засобу захисту від сатанізму, від захоплення дияволом душі і тіла. Це – спротив популяризації окультизму, спиритизму та відьомства, показового для 1960–1970-х. Також продовжує звучати мотив лікаря, який призначає медикаменти, точно не знаючи, як діють препарати, або не маючи чіткого уявлення про причини захворювання. У сценах у лікарні камера часто показує крупні плани не самої Ріган, а різноманітного медичного устаткування, рук лікарів, шприців, крові. Наука програє перед жахаючою реальністю. А психіатрії взагалі відмовлено у праві сказати своє слово.

Окрім того, в образі Ріган втілюється й ідея «бунтівного підлітка». Одержима дівчина порушує всі загальноприйняті норми поведінки. Перетворення дитини на підлітка, по суті на іншу особистість з іншими захопленнями й уже не такими невинними іграми, є поступовим і невідворотним процесом. Спочатку в іграх Ріган з'являється дошка для спиритичного сеансу і уявний друг, далі починає тремтіти ліжко. Дівчинка починає дивно поводитися з дорослими і брутально лається. Чи не це так лякає батьків у період статевого дозрівання їхніх надзвичайно чемних ще в недалекому минулому дітей – зне-

ХРИСТИНА КОСТЮК. ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ОБРАЗУ ДИТИНИ У ФІЛЬМАХ ЖАХІВ

вага до будь-якого авторитету, нівелювання стандартних моральних цінностей, відверті та агресивні прояви сексуальності, врешті, брутальне лихослів'я? У 1960–1970-х роках занепокоєння старшого покоління «підлітковим бунтом» було особливо актуальним. Незвична соціальна поведінка і ексцентричний спосіб життя, що у стрічці ототожнюється з одержимістю, проголошені небезпечною хворобою, від якої треба вилікувати за будь-яку ціну.

За сюжетом, для матері новий стан Ріган стає шоком, адже вона не звертала уваги на прояви перших симптомів зміни у свідомості її дитини. Ріган стає незвичною, навіть загрозливою для світу дорослих. Порятунком від таких змін, за сюжетом книги й фільму, лише один – повернення у лоно церкви.

Нові аспекти в образі дитини як носія глобального зла й руйнування постали в «протестантській відповіді на католицького "Екзорциста"»⁷ – так назвав дослідник Джеймс Мерріот стрічку «Омен», зняту 1976 року Річардом Доннером. Адже, на відміну від католицизму, якому більш властивий акцент на розплаті за гріхи, для протестантизму характерне напружене очікування кінця світу.

Перед глядачем розгортається історія про те, як у сім'ї дипломата Роберта Торна зростає антихрист. Він – не рідна дитина подружжя: Торн, прагнучи вберегти дружину від потрясіння, дає згоду на підміну мертворожденної дитини на сироту Демієна. Навколо малюка стаються дивні речі: його няня накладає на себе руки під час дитячого свята, перед церквою в Демієна стається напад, тварини в зоопарку агресивно на нього реагують і т. ін. Дивний священик намагається попередити дипломата, що він виховує дитину диявола. Проте, будучи переконаним атеїстом, Торн не звертає на це належної уваги аж до смерті своєї дружини. Дізнавшись усю правду про походження малюка, Роберт намагається його вбити. Проте поліція перешкоджає йому виконати задумане.

У цій стрічці вже значно менше відчувається страх за благополучне протікання вагітності (хоча він теж присутній – за

сюжетом, Кеті пережила кілька викиднів). Натомість з'являється страх перед нормальною, на перший погляд, дитиною як гіпотетичним джерелом зла.

В «Омені», на відміну від «Екзорциста», мотив «бунтівного підлітка» ослаблений. Ця стрічка апелює насамперед до страху перед пришествям сина Диявола, що, згідно з біблійним пророцтвом, знаменує кінець світу. Проте для більшості присутніх антихрист – принаймні поки що – залишається дитиною. Демієн уособлює продумане зло, його плани втілюються нишком, він має певну мету, до якої йде, ховаючись, адже найбільша перевага – те, що в нього не вірять. Він, котрий маскує лихі наміри та жорстокість за зовнішньою янгольською невинністю, є певним контрастом до Ріган з її раповим і відкритим бунтом, очевидним для оточення.

У цій стрічці дитина сама виступає головним діючим злом, у той час коли в «Екзорцисті» – це демон, а в «Дитині Розмарі» – сатанинська секта. Якщо Розмарі знаходить у собі сили примиритися зі своїм сином, а священики рятують Ріган, то в «Омені» щаслива розв'язка неможлива. У Демієна, судячи з усього, немає жодних емоцій до своїх прийомних батьків. Його помічники – це лише гвинтики в механізмі, які легко замінити, тому вони не цінуються. Це створює гнітючу атмосферу і враження абсолютної безвиході.

Недарма у фінальному кадрі Демієн стоїть поруч із президентом, котрий, вочевидь, усиновить його. Таким чином, зло проникає у найвищі ешелони влади. Це – цілком адекватне відображення панівних настроїв в американському суспільстві: ще не відійшли в історію Вотергейтський скандал, В'єтнамська війна, відставка президента Ніксона. Влада більше не має абсолютної довіри. Отже, «Омен» можна прочитати як побажання діючим посадовцям бути насторожі.

Подальше розгортання тематики втіленого в дитині зла також тісно пов'язане з суспільними явищами: у 1970-х продовжується розвиток колишніх і становлення нових субкультур. Виникає рух панків, що вже не є виключно ескапістським, а носить

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

чітко окреслений деструктивний характер. Водночас контркультура стає досить масовим явищем і уже не так лякає. Проте тематика «страшних», неконтрольованих дітей не зникає з екрана. Страх перед вагітністю поступається місцем страху перед вихованням дитини. Дорослий задумується, чи правильно він чинить, керуючись у вихованні свого чада власними моральними принципами, чи йде такий метод на користь малюку?

Наприкінці 1970-х з'являється «Хеллоуїн» Джона Карпентера. Це класична стрічка, що поклала початок цілому відгалуженню у рамках хорору – так званому «слешеру». Багато сюжетних ходів та зображальні вирішення, що були використані Карпентером, урешті стали жанровим кліше. Ця стрічка мала безліч сиквелів, проте все ж перша частина залишається найцікавішою. У ній виразно простежується вплив «Психо» А. Хічкока.

Численні фільми, створені в наступні десятиліття, зокрема – «Зона сутінків» Джона Леді, Стівена Спілберга, Джо Данте і Джорджа Міллера (1983) за оповіданнями Річарда Метісона, «Діти кукурудзи» Фріца Кьорша (1984) за оповіданням Стівена Кінга, «Хороший син» Джозефа Рубіна, «Інтерв'ю з вампіром» Ніла Джордана (1994) за романом Анни Райс, «Таткова дочка» Мартіна Кітросера (1996), «Дзвінок» Хідео Накати (1997), «Темні води» Хідео Накати (2002), «Душа» (в оригіналі – «Vinyl») Фабріса дю Вельца (2008) та ін., – містять у собі певне соціально-виховне підґрунтя. На думку багатьох дослідників, у сучасному суспільстві фільми жахів перебирають на себе ті функції, які раніше були властиві в європейській культурі чарівним, зокрема «страшним», казкам. У таких стрічках є «добрі» та «злі» персонажі, і перемагають зазвичай перші.

Для таких стрічок не є обов'язковими елементи містики і фантастики. Дженінгз Брайант та С'юзан Томпсон говорять про фільми жахів як про «страхотливі історії з глибоким корінням у європейському фольклорі», і про використання «страшних історій» в них з метою допомогти молоді навчитися стримувати свій страх⁸. «Умовно кажучи, культура страху сучасного кіномистецтва живиться із двох джерел, – стверджує

П. Александров. – Перше – це міфологічне тло, так звані „казки біля вогнища“: оповіді про духів, привидів, демонів та інших надприродних істот (сюди належать фільми на тему вампірів, перевертнів, чорної магії і т. п.). Друге – страшні історії з реалістичним підґрунтям, які траплялися або за певних умов могли трапитися насправді (фільми про серійних убивць, маніяків, генетичних мутантів, віруси, лабораторних істот, що вирвалися на волю і т. п.). Сучасним каталізатором першого є художня література і кіно, другого – передовсім, щоденний інформаційний контент тривожного характеру в ЗМІ: теракти, катастрофи, стихійні лиха, вбивства»⁹.

Окрім новин тривожного змісту, у розпорядженні сучасної людини є вільний доступ до Інтернету, де можна знайти відео із зображенням актів реального насильства, часто знятого на камеру мобільного телефону: від побиття школярами однокласника до тортур і страт військовополонених. Тобто людство певною мірою повертається до епохи публічних страт, і в такому середовищі глядач не злякаєш наївними, хоч і страшними, казками.

Творці стрічки, будуючи сюжет згідно з концепцією «реконструкції реальності», намагаються переконати глядача, що випадок з героями на екрані – не унікальний, що таке може трапитися з кожним. Титри часто приводять невтішну статистику тих, що пропали безвісти, або стверджують, що стрічка знята на основі реальних подій. Тут акцент робиться на достовірності, реалістичному жасі. Увага глядачів прикована до натуралістично зображеного страждання жертви. Гнітючий і лякаючий ефект справляє безкарність мучителів і безвихідь жертв. Герої поводяться, як звичайні люди, не проявляють героїзму та неочікуваних навиків у володінні зброєю та технікою бою.

«Отже, „реалістичні“ трилери досить жорстко експлуатують страхи сучасної людини, зображаючи безпомічність жертви перед насильством. Вони знищують міфи класичного молодіжного трилеру про невразливість людини зразкової поведінки „праведника“, а також про невідворотність покарання вбивці. Вони немов намагають-

ХРИСТИНА КОСТЮК. ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ОБРАЗУ ДИТИНИ У ФІЛЬМАХ ЖАХІВ

ся довести, що саме жорстокий реалізм має право бути взірцем трилера ХХІ століття», – стверджує П. Александров¹⁰. Окрім того, зазвичай такі стрічки порушують гострі соціальні проблеми.

Отже, концепції дитячих негативних образів у кінематографі виявляються пов'язаними як із глибинними причинами деформації особистості у сучасному світі, так і загальними тенденціями розширення тематично-жанрового спектра фільмів жахів. Незважаючи на роль містично-окультних мотивів у тематиці й драматургії таких стрічок, тільки в окремих фільмах дитячі образи повнозначно демонізуються, що можна розглядати як данину кінематографічній «моді». Використовуючи характерні для цього жанру прийоми, режисери прагнуть до максимально виразного показу психології дитини та її сприйняття навколишнього світу, відшуковують мотиви руйнування дитячої психіки в діях різних верств соціуму і насамперед найближчих для неї людей.

¹ Огурчиков Павел Константинович. Экранная культура как новая мифология (на примере кино) : автореф. дисс. ... доктора культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры (культурология)». – М., 2008. – С. 1.

² Н. М. Шок эстетический / Н. Маньковская // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 502.

³ Тут доцільно навести думку одного з сучасних провідних російських філософів – В. Бичкова щодо загроз, які криються за реаліями «прекрасного» у творчості Сергія Булгакова: «...життя у красі – важка і спокуслива річ для людини, тому що тут, згадуючи Достоєвського, поле битви диявола з Богом. “Земна краса загадкова і зловісна, як посмішка Джоконди... Томління за красою, мука красою є криком всієї світобудови”» (В. Б. Булгаков Сергей Николаевич (1871–1944) / В. Бычков // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 96.

⁴ Виноградов Владимир Вячеславович. Французский киноавангард 20-х гг. и неоавангард «новой волны» как факторы развития выразительных средств кинематографа : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства». – М., 2011. – С. 1.

⁵ Аронсон О. Буньюэль (Bunuel) Луис (1900 – 1983) / О. Аронсон // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 100.

⁶ Елиаде М. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання: Есеї з компаративних релігій / Мірча Елиаде // Мірча Елиаде. Мефістофель і анрогін. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 547.

⁷ James Marriot «Horror Films». – Virgin Books Ltd. – P. 139.

⁸ Брайант Дж., Томпсон С. «Страх и тревога, вызванные медиапродукцией» // Основы воздействия СМИ, Вильямс, 2004.

⁹ Александров П. «Сучасні кіножахи: страшна казка чи жахлива реальність?» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.mediakrytyka.info/zascho-krytykuyut-media/suchasni-kinozhakhy-strashnaka-ky-zhakhlyva-realist.html>.

¹⁰ Там само.

В статье рассматривается контекст появления и развития образа ребенка-носителя зла в фильмах ужасов. Анализируются основные картины, которые внесли новые нюансы в эту тематику, обнаружены важные режиссерские находки, которые повлияли на общий процесс развертывания отмеченного жанрово-тематического направления.

Ключевые слова: кинематограф, ребенок, фильм ужасов, режиссер, образ, сюжет.