

*Е. А. Тарашкевич,
магистрант кафедры белорусской
и мировой художественной культуры
Белорусского государственного
университета культуры и искусств;*

*С. Ю. Смутьская,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры белорусской и мировой
художественной культуры
Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

СЛЭШЕР КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ОСМЫСЛЕНИЯ: ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ

Слэшер – это популярный поджанр фильма ужасов, в котором основой сюжета является процесс уничтожения молодых людей или подростков неким, как правило, тайным, неизвестным либо же известным маньяком или группой убийц [1, с. 236]. Годом рождения слэшера принято считать 1974 г., а первым примером – «Черное Рождество» (1974) американского режиссера Боба Кларка. Впоследствии именно режиссеры США будут лидировать в развитии поджанра.

Несмотря на свой известный международный успех, слэшер не получил развития в Беларуси. Только в 2017 г. Андреем Курейчиком разработан проект первого белорусского слэшера «Упыри». Этим фильмом создатели планируют запустить механизм производства коммерческого кино в Республике Беларусь, в связи с чем изучение поджанра представляется нам особенно важной и актуальной задачей.

Само понятие «слэшер» принято рассматривать в системе так называемых телесных жанров. Поскольку в нем делается акцент на сферу бессознательного, он исследует реальность «болезненным» способом и специализируется на возбуждении телесных ощущений. Практически на протяжении всей истории слэшера о фильмах такого рода мало писали, и как следствие, сложно даже обозначить их общим термином. Этим картинам редко посвящали рецензии, а если все же это происходило, то легкомысленные кинокритики наподобие Джо Боба Бриггса в «Dallas Times Herald» в крайне развязном тоне вы-

сказывались о картинах, выстраивая подобное отношение к ним и у своих читателей [2, с. 21].

В известных газетах «Los Angeles Times», «New York Times», «Washington Post» фильмы рассматриваемого нами поджанра не без иронии именовались как «жанр подростка-убивают», «одержимый-маньяк-преследует-привлекательных-подростков», «фильм ножа» и др. Столь же популярными определениями среди кинокритиков стали «картины отсчёта тел» или «фильмы мертвых подростков». Конечно, эти эпитеты выражают поверхностное отношение к смысловой нагрузке работ, но и указывают на их главный содержательный элемент. Эта позиция включает «фильмы ножа» в число «низкопробных» фильмов категории В, делая слэшеры непривлекательными для серьезного анализа.

Труды, посвященные фильмам ужасов, сосредотачивают свое внимание на классике, обходя слэшер вниманием, либо мимоходом касаясь его, считая признаком вырождения жанра. Книги и статьи (например, «Держись подальше от душа» Уильяма Скелла, «Больше чем один способ украсть ваше сердце» Ричарда Ноуэлла, «Стиль и форма голливудского слэшера» Уикхэма Клэйтона) редко заходят дальше рассуждений о технологии, спецэффектах и сборах отдельных картин. Конечно, есть киноведы и исследователи, которые пытались разобраться в них, но насколько трудна эта задача, видно по крайне противоречивым результатам.

На данный момент можно выделить четыре основных подхода к изучению слэшера: гендерный (Кэрол Кловер), структуралистский (Вера Дика) исторический (Сотирис Петридис) и коммерческий (Ричард Ноуэлл), но необходимо отметить, что целостного искусствоведческого анализа данного феномена не существует до сих пор.

Именно благодаря исследованиям Кэрол Кловер и выходу в 1987 г. ее широко цитируемой статьи «Ее тело, гендер и он сам», термин «слэшер» стал повсеместно употребляться и постепенно распространился по всему миру в авторском значении. Поджанр получил свое название от английского слова «slash», что значит «удар сплеча», «резкий удар», «глубокий порез», «глубокая рана», «хлестать», «рубить», «резать», «полосовать», а так же «секач» и «кривой нож». Это указывает на

главную и обязательную особенность нарратива данной категории фильмов – убийство.

Интересно, что в переносном смысле слэшер обозначает жесткую, безжалостную критику. С одной стороны, такое понимание термина описывает оценку фильмов как кризисных явлений жанра хоррор, с другой, указывает и на то, что эти картины способны в грубой форме осуждать социальные проблемы.

Концепт «слэшер» по К. Кловер представляет собой крайне продуктивный сюжет о психопате-убийце, рубящем на куски жертв (по большей части женщин) до тех пор, пока на него не найдется управа, или пока он сам не будет убит, как правило, женщиной, которой удалось остаться в живых [2, с. 27]. Гендерный подход здесь заключается в том, что вся проблематика трактуется через вопросы соотношения полов, мужского и женского начал. В своей работе Кловер также употребляет название «шокер», подразумевая склонность режиссеров шокировать зрителя откровенными сценами насилия. Но страх вызывает именно феномен «ужаса в обыденном», когда страшные события настигают простых жителей обычного города.

Вера Дика выбирает принципиально иной подход. Она предлагает собственное название для поджанра, именуя его сталкером (в переводе значит «тот, кто подкрадывается незамеченным») в своем эссе *The Stalker film, 1978-81*, где руководствуется эксклюзивным подходом к систематизации, надеясь определенную группу фильмов четкими критериями. То есть исследовательница придает самостоятельное значение начальному этапу развития слэшера, выделяя картины, в которых личность убийцы раскрывается только в самом конце. Но главный ее вклад состоит в анализе драматургии произведений классического слэшера 1980-х гг. и временной структуры фильмов.

Вера Дика разделяет временную канву на две части и через них выводит список повествовательных функций, характеризующих события. Первая часть представлена «событиями в прошлом», где показана психологическая травма будущего убийцы (противоправные действия друзей или близких по отношению к нему, потеря близких, смерть родных и чувство всепоглощающей вины за нее); вторая часть – события насто-

ящего времени, где убийца охотится на своих жертв и главная героиня-антагонист («финальная девушка») противостоит ему. Автор придает героине почти равное значение с убийцей, что видно из тщательности описания ее действий (героиня видит убийства и убийцу, борется с ним, побеждает в бою, выживает). Нужно отметить, что взгляды на ключевые элементы поджанра у В. Дики и К. Кловер практически идентичны.

Третий подход – коммерческий, был разработан Р. Ноуэллом. В работе «Больше, чем один способ потерять ваше сердце» он раскрывает процесс формирования аудитории слэшера. Ричард Ноуэлл указывает на то, что создатели фильмов старались привлечь аудиторию в возрасте от 14 до 35 лет, поскольку молодому зрителю легче идентифицировать себя с убийцей или жертвой, прочувствовать историю. Притом все ключевые моменты дистрибьюторства (реклама и прокат) строились на основе гендерного подхода. Разрабатывались стратегии, которые делали слэшеры привлекательными именно для зрителей женского пола, затем рекламные компании стали ориентироваться на аудиторию обоих полов.

С. Петридис в статье «Исторический подход к слэшеру» дает временную периодизацию, кратко обозначающую поэтапные различия слэшера в зависимости от социальных и идеологических проблем американского общества. Исследователь выделяет четыре этапа: период предслэшера (1960-е гг.), классический период (1970-80-е гг.), постмодернистский период (1990-е гг.) и период неослэшера (2000-е гг.).

Картины предслэшерного этапа исследователь описывает как прототипы, в которых задаются некоторые из основных правил поджанра (тайна личности убийцы и некое травмирующее психику событие, что стало причиной убийств). Классический период исследователем понимается как процесс стандартизации формулы слэшера, а уже конец 1980-х гг. для автора становится временем кризиса поджанра, ставшего тотально предсказуемым. Как следствие, в 1990-х гг. в фильмах вводятся новые элементы пародии и стилизации. С их помощью режиссеры играют с фактом предсказуемости, иронизируют над всеми сюжетными клише. Во время появления неослэшера постмодернистские нарративы продолжают использоваться, и в основном происходит переосмысление классики, из-за чего по-

является много ремейков. Однако оригинальные фильмы тоже производятся, но классическая формула в них почти не соблюдается, жертвы вообще носят случайный характер.

Фильмы поджанра обладают фиксированными базовыми структурами, но главное для них (как и для хоррора в целом) – умение передавать клише, которые показывают, что режиссеры, подобно носителям фольклора, в основном действуют по наитию или используют готовые формулы, не обладая каким-то осознанным пониманием. Таким образом, исходя из высокого уровня оформленности поджанра, существуют и разнообразные позиции, освещающие его ключевые элементы со сторон гендерной психологии, драматургической структуры, дистрибьюторства и исторической периодизации.

1. Громов, Б. Ю. Гендерная идентичность слэшера: убийца и капитал / Б. Ю. Громов // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2014. – № 2. – С. 236–239.

2. Clover, Cr. J. Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film / Cr. J. Clover. – Princeton : Princeton University Press. – 1992. – P. 255.

И. В. Ухова,

*кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры теории музыки
и музыкального образования
Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

КОНФЕРЕНЦИИ КАК ФОРМА МЕЖДУНАРОДНОГО НАУЧНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА (на примере деятельности НАН Беларуси)

Научная деятельность как деятельность, направленная на получение научного знания, включает в себя разные формы и методы. Помимо исследовательской работы, к ним также относятся все средства сохранения, апробации и передачи ее результатов, среди которых значимое место занимают научные конференции. Конференции не только способствуют распространению итогов научных разработок, но также предоставля-