

Нанна Саари

ЯЗЫК ТЬМЫ

ЧЕРТЫ ЖАНРА УЖАСОВ В ФИЛЬМЕ ЭЛЕМА КЛИМОВА
«ИДИ И СМОТРИ» (1985)

Факультет информационных технологий и коммуникационных наук

Дипломная работа

Декабрь 2022

АННОТАЦИЯ

Нанна Саари: Язык тьмы – черты жанра ужасов в фильме Элема Климова «Иди и смотри» (1985)

Дипломная работа

Университет Тампере

Факультет информационных технологий и коммуникационных наук

Русский язык и культура

Декабрь 2022

В данной дипломной работе исследуется, как жанровые особенности фильма ужасов используются в фильме «Иди и смотри» (1985) русского кинорежиссёра Элема Климова (1933–2003). После выхода фильм Климова привлёк большое внимание как в Советском Союзе, так и за его пределами. Фильм обычно не рассматривается как фильм ужасов, он известен как фильм о войне, особенно как антивоенный фильм, или даже как фильм, полностью выходящий за рамки киножанра. В нашей работе мы ставим под вопрос данную преобладающую интерпретацию и хотим изучить, как можно распознать в фильме черты, которые считаются типичными для часто узко определенного жанра, который этот фильм напрямую не представляет.

Теоретическая основа работы построена на русском формализме и исследованиях ужасов Ноэля Кэрролла; работа также использует теорию кино и теорию жанров в целом. В качестве метода работы используется пристальное чтение визуальных текстов.

Жанр ужасов определяется, среди прочего, целью вызвать эмоциональные реакции, такие как отвращение или страх. Он также определяется специфической атмосферой и сюжетными тропами, такими как чудовище и «нормальный мир».

В результате анализа мы выявили большое количество черт, характерных для жанра ужасов в фильме «Иди и смотри». То, как фильм создает атмосферу, использует музыку и маскировку, вызывает эмоциональные реакции и использует ключевые топы ужасов, – всё это способствует факторам, на основании которых фильм можно определить как относящийся к жанру ужасов.

С другой стороны, это определение не подтверждается достоверностью и другими функциями фильма, которые отличаются от типичных функций фильма ужасов. Но, соответствует ли «Иди и смотри» фактическому определению фильма ужасов, не является ключевым моментом для нашего исследования, поскольку, как мы показываем в нашей работе, ужас – явление, выходящее за рамки жанра.

Ключевые слова: жанр, киножанр, ужасы, фильм ужасов, ужас, фильм, советское кино, Беларусь, теория кино, киноконвенция, Элем Климов, «Иди и смотри», фильм 70-х, фильм 80-х, пристальное чтение, троп, язык кино, функция, искусство как приём

Оригинальность исследования проверена с помощью программы Turnitin OriginalityCheck.

TIIVISTELMÄ

Nanna Saari: *Âzyk t'my – čerty žanra užasov v fil'me Èlema Klimova "Idi i smotri"* (1985) / Pimeyden kieli – kauhugenren piirteet Elem Klimovin elokuvassa *Tule ja katso* (1985)

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Kielten tutkinto-ohjelma, Venäjän kieli ja kulttuuri

Joulukuu 2022

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan, miten kauhuelokuvan genrepiirteitä hyödynnetään venäläisen elokuvaohjaaja Èlem Klimovin (1933–2003) elokuvassa *Tule ja katso* (1985). Klimovin elokuva herätti valmistuttuaan paljon huomiota niin Neuvostoliitossa kuin sen ulkopuolella. Sitä ei yleensä tarkastella kauhuelokuvana vaan se tunnetaan sotaelokuvana, erityisesti sodanvastaisena elokuvana tai jopa kokonaan elokuvagenren ulkopuolelle sijoittuvana elokuvana. Halusin työssäni haastaa tämän vallalla olevan tulkinnan ja tarkastella, miten elokuvassa voi tunnistaa piirteitä joita pidetään tyyppillisenä tietyille, usein tarkkarajaiseksi mielletyille genrelle jota tämä elokuva ei kuitenkaan suoranaisesti edusta.

Työn teoreettinen viitekehys rakentuu venäläisestä formalismista sekä Noël Carrollin kauhututkimuksesta ja hyödyntää myös yleisesti elokuvateoriaa ja genreteoriaa. Työn metodina käytetään visuaalisten tekstien lähilukua.

Kauhugenreä määrittelee muun muassa tarkoitus tuottaa tunnereaktioita kuten inhoa tai pelkoa. Sitä määrittelevät myös tietynlainen tunnelma ja juonelliset troopit, kuten hirviö ja ”normaali maailma”.

Analyysin tuloksena tunnistin *Tule ja katso* -elokuvassa suuren määrän kauhugenrelle tyyppillisiä piirteitä. Elokuvan tapa luoda tunnelmaa, käyttää musiikkia ja maskeerausta, tuottaa tunnereaktioita sekä hyödyntää keskeisiä kauhutrooppeja ovat kaikki osaltaan tekijöitä, joiden perusteella elokuva voitaisiin määritellä kauhugenreen kuuluvaksi.

Tätä määrittelyä ei kuitenkaan puolla elokuvan todenmukaisuus eivätkä sen muut funktiot, jotka eroavat tyyppillisistä kauhuelokuvan funktioista. Mutta se, täyttääkö *Tule ja katso* kauhuelokuvan tarkan määritelmän ei kuitenkaan ole tutkimukseni kannalta tähdellistä, sillä kuten työni osoittaa, kauhu on genrerajat ylittävä ilmiö.

Avainsanat: *genre, elokuvagenre, kauhuelokuva, kauhu, elokuva, neuvostoelokuva, Valkovenäjä, elokuvateoria, elokuvakonventio, Èlem Klimov, Tule ja katso, 70-luvun elokuva, 80-luvun elokuva, lähiluku, trooppi, elokuvan kieli, funktio, taide keinona*

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. ВВЕДЕНИЕ	
1.1. Исследовательский вопрос	1
1.2. О материале и его предпосылке	3
1.2.1. Элем Климов	3
1.2.2. «Иди и смотри» – история фильма	3
1.2.3. В Советском Союзе кино ужасов не было?	4
1.3. Ход работы и теоретические основы	5
2. ЯЗЫК, ЖАНР И УЖАСЫ – ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ	
2.1. Русский формализм и некоторые существенные термины	8
2.1.1. Киноязык	9
2.1.2. Искусство как приём	10
2.1.3. Функция	11
2.2. Киножанр	11
2.2.1. Определение жанра	12
2.2.2. Функция жанра	12
2.2.3. Троп	13
2.3. Черты ужасов – понимание ужасов как киножанр	14
2.3.1. Запугивание зрителя	15
2.3.2. Обычные черты фильма ужасов	17
2.3.3. Эмоциональная реакция как эффект	21
2.4. Пристальное чтение как метод проведения анализа	22
3. «ИДИ И СМОТРИ» – ТОЛКОВАНИЕ УЖАСА	
3.1. Изображение и звук	25
3.1.1. Звуковое оформление и музыка	26
3.1.2. Кинематография	27
3.1.3. Грим	30
3.2. Эмоция, интерпретация и символика	34
3.2.1. Эмоциональный эффект	34
3.2.2. Субъективность	35
3.2.3. Кошмар и сюрреализм	36
3.2.4. Символика	40
3.3. Тропы, повествование и тематика	45
3.3.1. Тропы	45
3.3.2. Приёмы повествования	49
3.3.3. Тематика	50
3.4. Функция	55
3.4.1. Функция ужаса	55
3.4.2. Эстетическая функция и эксплуатация	57
3.5. Выводы	59
Заключение	61
Список источников	65

«Пусть не смотрят. Мы должны это оставить после себя. Как свидетельство войны, как мольбу о мире.»

— АЛЕСЬ АДАМОВИЧ¹

¹ Автор повести «Хатынская повесть» (1971) и соавтор с Элемом Климовым фильма «Иди и смотри» (1985) (цит. по Мурзина 2010).

1. ВВЕДЕНИЕ

1.1. Исследовательский вопрос

Отправной точкой для данной дипломной работы является то, что мы хотели изучить советское кино ужасов. Однако мы быстро поняли, что в советском кинематографе жанра ужасов как полностью канонизированного жанра не существует. Поэтому мы решили выйти за рамки иногда ограничивающих концепций общепринятого понимания фильма ужасов и искать черты фильма ужасов в фильме, который обычно не считается таковым. Примером подобного фильма является советская антивоенная кинокартина Элема Климова «Иди и смотри» (1985). Таким образом, наш главный *вопрос исследования* для дипломной работы следующий: какие черты жанра ужасов можно найти в «Иди и смотри» или как фильм представляет собой фильм ужасов, не будучи настоящим представителем того жанра. Наше основное предположение заключается в том, что ужасы и его черты не обязательно ограничены своим собственным жанром, но могут быть обнаружены и за его пределами, и следовательно, наша *гипотеза* состоит в том, что в рассматриваемом фильме использованы черты жанра ужасов, и следовательно, что ужас – явление, выходящее за рамки жанра. Наша главная *цель* в дипломной работе состоит в том, чтобы, во-первых, определить основные черты ужасов, а во-вторых, найти их в фильме «Иди и смотри». То есть, мы стремимся читать настоящий фильм сквозь призму ужасов, изучить особенности ужасов, найти связи в фильме с традицией ужасов, и дополнительно, размышлять причины использовать черты жанра ужасов в данном фильме. Итак, наша цель также состоит в том, чтобы посмотреть на функцию жанра, особенно жанра ужасов, в выбранном нами фильме в качестве материала. Для этого мы будем использовать теорию кино и киножанров (в основном авторов Бордуэлл, Смит и Томпсон; Кавин; Кэрролл) в качестве нашей *теоретической основы*, и это также включает теорию фильмов ужасов. Следовательно, нам необходимо определить жанр фильма ужасов и его ключевые кинематографические

черты, то есть особенности, которые создают и определяют жанр. Нашим *методом* сбора данных из нашего материала для анализа является *пристальное чтение*.

Мы считаем тему интересной в контексте советского культурного климата 1970-х и 1980-х годов, а также потому, что режиссёр фильма Элем Климов был значительным человеком в киноиндустрии (как режиссёр, а также первый секретарь правления Союза кинематографистов) и в процессе её освобождения в Советском Союзе (Beumers 2008, 187). Кроме того, Климов является одним из самых всемирно известных советских режиссёров и фильм получил много внимания и наград в своё время, таких как «Золотой приз» на Московском международном кинофестивале в 1985 году (Московский международный кинофестиваль б.г.). Более того, «Иди и смотри» был восстановлен в начале 2017 года и получил награду за лучший отреставрированный фильм на Венецианском кинофестивале (Venice Film Festival 2017), что позволило целому новому поколению испытать фильм, и поэтому данная тема стала гораздо более актуальной.

Дополнительной мотивацией для настоящей темы является отсутствие подхода к данному фильму с точной фокусировки жанра ужасов. Психологическое насилие фильма, ужасающие события войны и экзистенциальный ужас переживания похожих событий затрагивались в статьях в Интернете и сообщения в блогах (которые предложат нам некоторую помощь в анализе, например, Eli Friedberg 2020), но, насколько нам известно, изучение фильма с точки зрения понимания его как фильма ужасов не проводилось в академической сфере. Поэтому нашей последующей целью также становится расширение понимания жанра ужасов. При этом и по причинам, указанным выше, мы сочли достаточно интересным и важным провести собственное исследование по данной теме.

Следует добавить, что недавние политические события придали нашей работе совершенно новый уровень актуальности. Вторжение России на Украину в феврале 2022 года вернуло Европе и всему западному миру тему войны и её настоящих ужасов. Война в Украине вернула Восточную Европу на поле боя, каким она является в фильме Климова – фильме, который всё ещё доказывает свою необходимость как напоминание о том, что нельзя забывать, что нельзя повторять. Фильм предлагает параллельную реальность миру, который мы в Европе уже считали историей.

1.2. О материале и его предпосылке

В данной разделе нашей дипломной работы мы даем обзор исторического фона, который преобладал во время создания «Иди и смотри», и политического климата, неопределенность которого в то время затмила искусство. Мы знакомимся с режиссёром фильма Элемом Климовым как культурно значимым деятелем своего времени, а также с процессом создания фильма, которому мешали, например, цензура и культура, только начинающая раскрываться благодаря гласности и перестройке. Наконец, мы представляем сам фильм «Иди и смотри».

1.2.1. Элем Климов

Подавляющим большинством голосов на пост первого секретаря Союза кинематографистов в 1986 г. был избран Элем Германович Климов (1933–2003), кинорежиссёр, пользовавшийся славой прогрессивного и амбициозного (Beumers 2008, 187). Климов был заметной фигурой советского киноиндустрии, но каждый его фильм попадал под цензуру. С другой стороны, в то время, в 1970-е и 1980-е годы, цензура ещё коснулась многих кинематографистов, не соответствующих нормам, установленным государством. Тематика каждого фильма, безусловно, способствовала цензуре, особенно в случае с «Иди и смотри».

Фильм был снят в то время, когда в Советском Союзе кинематографисты только начинали преодолевать барьеры цензуры и государственной власти над киноиндустрией. Это сказалось и на карьере Элема Климова – все его фильмы были запрещены из-за цензуры (Cousins, 2013). То же самое произошло и с «Иди и смотри». Причиной его запрета, в том числе, был слишком реалистичный, но пропагандистский характер фильма (Мурзина, 2010). Только после избрания Михаила Горбачева генеральным секретарем Коммунистической партии в 1985 году и его действий по продвижению открытости через «перестройки» и «гласности» (Cousins, 2013), фильм Элема Климова, производство которого началось ещё в 1977 году, был наконец выпущен в 1985 году, после восьми лет борьбы с цензурой (Dunne, 2016).

1.2.2. «Иди и смотри» – история фильма

Фильм «Иди и смотри» основан на повести белорусского писателя Алеся Адамовича (1927–1994) «Хатынская повесть», которая была опубликована в 1971 году, и на основании чего он совместно с Климовым² написал сценарий к фильму «Иди и смотри». Фильм основан на реальных событиях в белорусской деревне, которая, как и многие другие, была сожжена немецкой армией во время Второй мировой войны со всеми её жителями (Beumers 2008, 193). Итак, на основании того, что «Хатынская повесть» отображала реальные события (так, семья Адамовича, включая его самого, были белорусскими партизанами во время Второй мировой войны), можно с уверенностью сказать, что определенную часть себя Адамович вписал в характер Флэры. (The Kino Corner 2021, 2:32–2:43). Все статисты фильма были местными белорусами, а некоторые и настоящими выжившими во Второй мировой войне. (The Kino Corner 2021, 3:11–3:14). Изначально сценарий фильма назывался «Убейте Гитлера». Это не было задумано как провокация, чтобы фактически убить Гитлера, но Климов имел в виду это в более поэтическом смысле, говоря, что мы все должны убить Гитлера, зло внутри нас самих. (RUSCICO 2001)

Фильм, длящийся 137 минут, в целом представляет собой психологический антивоенный фильм, изображающий вторую мировую войну в Беларуси глазами подростка. В главных ролях Алексей Кравченко и Ольга Миронова. События повести происходят во время Великой Отечественной войны в 1943 году, в Белоруссии, оккупированной немцами. Подростка, шестнадцатилетнего Флэру мать отправляет скрываться с партизанами. Он задерживается в лесу и встречает юную Глашу и оба остаются позади, когда партизаны готовятся к нападению немцев. Начиная с этого момента, дети сталкиваются с постепенно всё более ужасающими реалиями войны.

Как уже упоминалось, фильм, как и другие фильмы Климова, стал жертвой цензуры и не публиковался до 1985 года. Цензура была мотивирована политическими причинами, и подробнее о данных причинах будет рассказано в следующем подразделе.

1.2.3. В Советском Союзе кино ужасов не было?

² Изначально идея «Иди и смотри» была жены Климова, Ларисы Шепитько, но после её трагической гибели в автокатастрофе Климов реализовал идею жены от её имени (Beumers 2008, 193).

Как отмечалось выше, мотивация к данной работе была вызвана в первую очередь интересом к жанру ужасов и советскому кино, а также столкновением с тонкой проблемой – практическим отсутствием советского кино ужасов как широко распространенного, полностью канонизированного жанра фильма. Конечно, жанр существовал и в Советском Союзе, например в двадцатых годах было снято несколько фильмов ужасов, таких как «Медвежья свадьба» (1926, реж. Константин Эггерт и Владимир Гардин), но не в таком же масштабе, как, например, в США. В Советском Союзе жанр ужасов был не настолько устоявшимся киножанром, и появление представителей данного жанра в кинокаталоге страны было скорее исключительным, чем систематическим. Можно с уверенностью сказать, что в Советском Союзе не было устоявшихся традиций фильмов ужасов. Это можно объяснить, например, тем фактом, как отмечает в своей статье Ира Остерберг, что в фильме рассматривалась важная идеологическая функция, которую фильм ужасов не мог передать: фильм ужасов обычно фокусируется на психологии человека и изображает угрозу его чувству безопасности и нормальности. Марксистско-ленинское мировоззрение также не терпело сверхъестественные явления и мистику, часто связанные с ужасом (Österberg 2004). С другой стороны, жанровые фильмы производились в Советском Союзе, например, научная фантастика и фэнтези, и некоторые из них касались границ ужасов, но не были откровенными фильмами ужасов (там же). «Иди и смотри» не представляет ни один из данных жанров, поскольку его принято понимать как военный фильм, вернее, антивоенный фильм, но он в равной степени подходит как пример советского фильма с чертами ужасами. Во всяком случае, о точных причинах фактического отсутствия устоявшейся индустрии фильма ужасов в Советском Союзе можно спорить, но в таком широком масштабе, что их исследование в рамках данной дипломной работы будет невозможным.

1.3. Ход работы и теоретические основы

Нашими теоретическими отправными точками являются жанровые исследования в киноведении и отчасти русский формализм. Мы просматривали многочисленные источники, научные статьи и печатные работы, и лишь некоторые из них были включены, чтобы тема, сложная для начала, оставалась в своих пределах. Со своей

стороны, мы также создаем своё собственное целое из необходимых для понимания черт жанра – особенностей, концепций и условностей. Мы говорим о жанровом исследовании для ясности, хотя в киноведении оно может быть отнесено к одному из его подисследований. Интернет-статьи были найдены по нашему исследовательскому материалу «Иди и смотри», а также видеоэссе (например, ютубера Professor Jelkington), в которых обсуждаются или хотя бы затрагиваются особенности, характерные для жанра фильмов ужасов – мы используем эти статьи, рецензии на фильмы, очерки и видео в нашей работе, хотя большинство из них не являются академическими статьями. Тем не менее, они предлагают интересный и проницательный взгляд и знание нашего предмета, особенно в такой малоизученной области. Вот почему, в отличие от академической практики, нам также пришлось использовать множество неакадемических источников. При выполнении фоновой работы мы натолкнулись на хорошие концепции, например, в виде видеоэссе, с той же точки зрения, что и наша собственная. Идеи были просвещающими, и было бы не только несправедливо, но и противоречило бы хорошей академической практике не раскрывать источники, поскольку мы были вдохновлены ими. Исследовательских статей или печатных работ по фильму с такой же тематикой (особенностями жанра ужасов) практически нет, поэтому наши источники для анализа сильно ориентируются на интернет-публикации. Мы используем сетевые источники для поддержки собственных размышлений, и связь между аналитической частью нашей дипломной работы и исходным материалом будет выражена. Таким образом, сетевые источники проанализировали настоящую тему, но мы стремимся исследовать её в академическом контексте.

Однако, обращаясь к теории, жанру и чертам фильмов ужасов в нашей теоретической главе, мы основываем наши теоретические отправные точки на печатных работах, в том числе на работах Брюса Ф. Кавина и Ноэля Кэрролла. В основе нашей теоретической основы лежат ужасы, их традиции и определяющие черты, поэтому наши ключевые источники также касаются природы и особенностей ужасов.

Данная дипломная работа разделена на два основные главы: теоретическую и практическую. В теоретической главе мы рассмотрим теоретическую основу работы и представим наиболее важные понятия и термины выбранных теорий, которые являются русским формализмом, теорией киножанров и теорией фильмов ужасов. Мы также

определим метод, выбранный для анализа, пристальное чтение. Важным моментом в теоретической главе является подраздел 2.3., обсуждающий теорию ужасов, в котором мы делим определяющие черты ужасов на три: *в попытке запугать или вызвать отвращение; эмоциональный эффект в результате; средства, с помощью которых создаётся этот эффект.* В практической главе мы рассмотрим с помощью нашего основного метода, какие черты фильма ужасов можно найти в материале, являющемся фильмом «Иди и смотри». Практическая глава разделена на четыре подразделы, каждая из которых изучает характеристики жанра ужасов в фильме с разных сторон: *технической, эмоционально-интерпретационной, тематически-сюжетной и функциональной.* И наконец, в заключении мы кратко рассмотрим тему и исследовательские вопросы, заданные для работы во введении, а также наши цели и гипотезу. Мы посмотрим на наши результаты анализа и поразмышляем над ними. Затем мы задаем вопрос о том, можно ли продолжить исследование по данной теме.

2. ЯЗЫК, ЖАНР И УЖАСЫ – ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

Для того, чтобы собрать данные из нашего фильма и понять их, сначала мы должны создать нашу теоретическую основу для данной дипломной работы. Итак, в данной главе мы представим теоретическую основу работы: русский формализм и теорию киножанров, которая включает изучение фильмов ужасов. Мы решили сосредоточиться на специфической теории кино, теории киножанров, а не на теории кино в целом, поскольку она кажется слишком общей для данной темы. Теория киножанров, однако, актуальна для темы, поскольку мы будем анализировать наш материал фильм «Иди и смотри» как представляющий черты определённого жанра. Наша основная литература для сбора теоретической базы – это произведения по кино и жанрам кино Дэвида Бордуэлла, Джеффа Смита и Кристин Томпсон (2017), Брюса Ф. Кавина (2012) и Ноэля Кэрролла (1990).

В данной главе основное внимание уделяется определению того, что такое жанр фильма, каковы его функции и из чего он состоит. Мы дадим определение ужасу и обсудим его функцию. Кроме того, мы рассмотрим каковыми являются основные черты, составляющие жанр ужасов, то есть, из каких характеристик состоит фильм ужасов. То есть, мы рассмотрим различные художественные приёмы передачи ужаса в фильмах ужасов, что включает, например, присутствие чудовища или другой угрозы, эмоциональный эффект и определённый тип атмосферы.

2.1. Русский формализм и некоторые существенные термины

При построении теоретической базы данной работы мы заметили, что недостаточно просто изучить жанр и определить особенности жанра. Перед жанром и перед теорией кино стоит формализм, то есть то, на чём вообще строится сама теория кино. Это именно русский формализм, часто называемый «формальной школой», который возник

в Советском Союзе в 1910-е годы и, подчеркивал прежде всего автономный характер литературы (Mambrol 2020). Один из формалистов, Б. М. Эйхенбаум описывал появление формального метода не столько как стремление к определенной методологии, сколько как борьбу за самостоятельность и конкретность литературоведения (цит. по: Pesonen ja Suni 2001, 60). Кроме того, Эйхенбаум резюмирует, что целью формализма является самостоятельное изучение литературы, возвращающееся к особым свойствам литературного материала (там же, 61).

Мы воспользуемся концепциями русского формализма, в частности: искусство как приём, язык кино и функция. Истоки данных понятий лежат (по крайней мере, частично) в русском формализме и в публикациях видных формалистов 1920-х гг. По крайней мере, в нашей работе мы используем терминологию, определенную данными русскими учёными, из-за наличия времени и ограниченности объёма теоретического фона, хотя возможно, что данная терминология была определена многими другими до или после русских формалистов. С другой стороны, следует также подчеркнуть, что в данной работе русский формализм служит скорее историко-теоретической основой, чем руководящим принципом для нашего анализа. В своей работе мы использовали лишь некоторые понятия из такого широкого направления, как русский формализм, поскольку именно данные понятия имеют отношение к нашей работе, и мы хотим удержать теоретическую основу в чётких рамках.

Кроме того, в данном подразделе мы также частично использовали работу французских исследователей Жака Омона, Алена Бергала, Мишеля Мари и Марка Верне (1996), которая представляет и исследует кино и теорию кино, особенно с эстетической точки зрения. Основываясь на ней, а также на русском формализме, мы обсудим концепцию *киноязыка*, которая будет ключевой концепцией и инструментом позже при анализе нашего материала.

2.1.1. Киноязык

Киноязык – для термина существует множество синонимов, таких как язык кино, грамматика кино, стилистика фильма и риторика кино. (Aumont и др. 1996, 135) Язык кино – это не словесный язык, каким мы его обычно знаем; Ю. Н. Тынянов писал (цит. по: Aumont и др. 1996, 141-142), что единственное законное соответствие между кино и

словесным искусством – это между кино и поэзией, но никак не между кино и прозой. С другой стороны, Эйхенбаум считал (цит. по: Aumont и др. 1996, 142), что нельзя рассматривать фильм как совершенно бессловесное искусство, потому что даже если исключить из фильма слышимое слово, всё равно останется его идея, то есть, *внутренний язык*. Как и все другие виды искусства, кино в конечном счёте представляет собой особую систему изобразительного языка. (цит. по: Aumont и др. 1996, 142).

Проще говоря, язык фильма можно охарактеризовать как средства и условности, с помощью которых желаемые сообщения передаются зрителю. Это означает, например, кинематографии, освещения, звука, актёрского мастерства, метода монтажа, таких как использование монтажа и повествования. Их можно назвать элементами формирующего *киноязыка*. (Hirst 2021) Сквозь все данные элементы мы рассмотрим ужас в нашем материале при анализе. Формалисты употребляли термин приём, особенно искусство как приём, в своём направлении. Мы рассмотрим это ниже.

2.1.2. Искусство как приём

В. Б. Шкловский отмечает об *искусстве как приёме*, что «целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приёмом искусства является приём *остранения* вещей и приём *затрудненной* формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлён; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» (Шкловский 1929, 13). Иными словами, человек как сознательный субъект взаимодействует с окружающей средой посредством собственного восприятия. Однако, окружающая среда не является реальностью без символа, который создает отношения между наблюдателем и объектом восприятия и, таким образом, делает возможным само переживание. Тот опыт, в котором человек посредством символа ставит себя по отношению к своему окружению и таким образом производит своё окружение как реальное, равен искусству. Искусство как приём есть, таким образом, средство осмысления жизни, чтобы жизнь, по выражению Шкловского, не «пропадала бы в ничто» (там же). Шкловский стремился отделить понятие литературы от общественно-политических влияний, чтобы она не понималась как их продукт, и рассматривать «художественность» литературы, изолированную от данных факторов,

как самостоятельную единицу, произведенную «приёмами искусства». Он хотел различать естественный или «практический язык» и поэтический язык, рассматривать их как отдельные, и понимать литературу в её собственных терминах, а не в соответствии с законами практического языка (Шкловский 1929, 11).

В данной работе мы будем использовать такие термины (которые также будут определены позже) как средство кино и условность жанра, которые имеют сходство с концепцией искусства как приём. Мы будем варьировать их использование по мере необходимости.

2.1.3. Функция

Шкловский обсуждает символ, который мы ставим между собой и реальностью (Шкловский 1929, 13). Таким образом, для формалистов *функция* определяется как общее правило, согласно которому символ, созданный искусством, приобретает объект. Отсюда следует, что не только жанр как ориентир для интерпретации, но и исторический контекст, собственные особенности интерпретатора и другие подобные факторы определяют значение знака в художественном произведении. Несколько поверхностно можно сказать, что художник через своё искусство не в состоянии выразить какую-то предписанную идею. Задача художника – создавая формы направить интерпретатора к нехарактерному и неизвестному содержанию реальности.

Искусство связывает человека с миром через символ, а функция приписывает объект символу в опыте. Функция всегда существует там, где символ имеет объект. Однако, знание данной функции требует знания факторов, определяющих интерпретацию. Если мы не знаем, что художник – символист, работа, которую он создает, будет относиться к нам иначе, чем если бы мы это знали. Жанр – это всего лишь один из факторов, который помогает нам узнать функция произведения. Функция жанра определяет отправную точку или рамки искусству как приём в которых жизнь обретает смысл.

Кроме того, в нашей работе мы употребляем термин функция и в его более приземлённом смысле, отвечая, например, на вопрос о том, какова цель жанра, то есть, к чему что-то стремится.

2.2. Киножанр

2.2.1. Определение жанра

Центральным понятием нашей работы является, безусловно, жанр, ведь в нашем материале мы изучаем именно особенности жанра ужасов. Поэтому важно определить понятие жанра, а особенно в нашем контексте.

Что касается определения значения жанра, Бордуэлл, Смит и Томпсон отмечают, что жанры фильмов нельзя однозначно определить, хотя в некоторых жанрах тематика и взаимосвязанные темы являются объединяющим фактором внутри жанра (это имеет место в гангстерских, научно-фантастических и фэнтезийных фильмах) (Bordwell, Smith and Thompson 2017, 328). Но во всех жанровых фильмах темы не находятся в центре определения жанра: в мюзиклах центральным определяющим фактором является способ изложения, в криминальных фильмах – сюжетная схема, в комедиях и фильмах ужасов – эмоциональный эффект. Фильм также может по-разному вписываться в жанр, и иногда фильм представляет собой смесь двух жанров. (там же)

Жанр проходит стадии, циклы, когда серия фильмов связанного жанра пользуется высокой популярностью в течение достаточно короткого периода времени. Это часто случается, когда в популярном фильме много подражаний. Таковая «фазировка» существует уже давно и создала поджанры. Так что мы можем ожидать, что жанры никогда не исчезнут – жанр может выйти из моды на какое-то время, чтобы вернуться снова. (там же, 334) Жанр также может меняться за счёт смешения жанров, и может быть заимствован из других культур, что, в свою очередь, изменяет и обновляет исходный жанр (там же, 335).

2.2.2. Функция жанра

Среди прочего, функция жанров состоит в том, чтобы помогать создателям фильмов структурировать и принимать решения о спросе и популярности. Реклама имеет тенденцию подчеркивать жанр фильма, и он редко представлен расплывчато; это лучше нацелено на аудиторию. Жанр – часть вкуса зрителя. Тот факт, что популярность каждого жанра колеблется, напоминает нам, что жанры тесно связаны с культурными факторами. Почему зрителям нравится видеть одни и те же конвенции снова и снова? Это связано с ценностью и двойственностью ритуалов. Знакомые условности подобны праздникам, церемониям, которые приносят удовольствие, поскольку они

предсказуемым образом подтверждают культурные ценности. Это также дает нам чувство безопасности. Знакомые персонажи и сюжетные схемы также заставляют нас забыть или отвлечься от реальных проблем общества. Таким образом, жанр выступает как форма бегства от действительности. (Bordwell, Smith and Thompson 2017, 336)

Согласно Бордуэлла, Смита и Томпсона, жанры на самом деле эксплуатируют амбивалентные социальные ценности и отношения; жанровые условности вызывают эмоции, соприкасаясь с глубокой социальной неопределённостью, но затем направляют эти эмоции на одобренное отношение. Поскольку жанровые фильмы обещают что-то новое на основе чего-то знакомого, они также могут быстро реагировать на большие социальные тенденции – нарочно. Жанровые фильмы, с другой стороны, также содержат бессознательные социальные сообщения создателей фильма: популярность фильма предполагает, что темы находят отклик в аудитории. На популярность жанра в разное время также влияет общественное восприятие, особенно такое негативное, как тревога. В разное время одни жанры резонируют, некоторые – нет, и это связано с циклами жанров. Это «отражающий взгляд» на жанр – жанр гармонизирует своё время с изменениями и потребностями, а также развивает их. Такой взгляд на вещи предполагает, что жанры отражают социальные установки. (Bordwell, Smith and Thompson 2017, 336) С другой стороны, жанр может также отражать то, что, по мнению создателей, будет лучше всего продаваться в любой момент времени (там же, 337).

2.2.3. Троп

Для создателя фильма условности или повторяющиеся элементы являются рабочим материалом при создании фильма. Для зрителя условности формируют ожидания относительно того, что мы, вероятно, увидим и услышим в фильме. Условные обозначения часто состоят из: сюжетного рисунка, определённых типов персонажей, тем, стилистических формул и приёмов (Bordwell, Smith and Thompson 2017, 329-330). Фильм также может определять жанр через обычную *иконографию*, которая состоит из повторяющихся символических изображений, которые несут значение от фильма к фильму. Зная условности, зритель сразу же увлекается фильмом; из-за ожиданий фильм может быть экономичным, поэтому нет необходимости каждый раз «изобретать велосипед». Публика ожидает чего-то знакомого, но требует и чего-то нового. Таким

образом, фильм может пересмотреть или отказаться от условностей жанра. Зрители пересматривают свои ожидания и по-новому относятся к фильму. Взаимодействие условностей и новаторства, узнаваемости и новизны – центральное место в жанре кино. (Bordwell, Smith and Thompson 2017, 330–331)

Поскольку термин иконография потребовал бы более широкой методологической основы, вместо этого мы используем термин *троп*, который, как мы полагаем, можно использовать почти синонимично в контексте нашей работе. Троп означает, как определяет Майкл Риццо (Rizzo 2014, 513), широко узнаваемый образ, который полон контекстных смысловых слоёв и создает новую *визуальную метафору*. Тропы особенно часто встречаются в жанровых фильмах. Таким образом, у тропов есть небольшая разница в значении; возможно, там, где иконография представляет собой коллекция культовых изображений, троп является одним из таких образов.

2.3. Черты ужасов – понимание ужасов как киножанр

Прежде чем углубляться в характеристики фильмов ужасов, давайте посмотрим на определение и значение ужаса, его привлекательность и функцию. Согласно Кавину (Kawin 2012, 4), ужас изначально означает грубость и тошноту, вызывающую дрожь или трепет. Они связаны с отвращением, поскольку ужас часто вызывает инстинктивное чувство внизу живота. В XIV веке ужас был определен как болезненное чувство, состоящее из отвращения и страха; содрогание от ужаса и отвращения; сильное отвращение, смешанное с большим страхом; чувство, вызванное чем-то шокирующим или пугающим. В XV веке термин «ужас» также стал обозначать чувством благоговения или благоговейного страха; трепет страха или воображаемого страха (там же).

Понимая ужасы как жанр, в частности жанр фильма, мы можем столкнуться с трудностями с определением по той причине, что ужасы значительно широкий и разнородный жанр. Однако можно найти определённые отличительные черты, которые особенно характерны для ужасов. Определение жанра фильма важно, потому что похожая сцена может означать разные вещи в другом жанре. Жанр ужасов и его различные подкатегории всегда основаны на какой-то угрозе. Более точно определяя ужас в художественной форме, как в литературе, так и в кино, ужас прежде всего, по

словам Кавина, помогает структурировать и рассматривать зло и то, чего мы боимся (Kawin 2012, 3). Жанр фильма ужасов определяется, в частности, следующими тремя характеристиками: повторяющиеся элементы ужаса, отношение к этим элементам и цель жанра – запугать или вызвать отвращение у зрителя (там же, 4).

Кажется, в жанре ужасов есть что-то парадоксальное. Противоречивые чувства, вызываемые функцией ужаса и видением ужаса, Кэрролл называет «парадоксом сердца», который он резюмирует в двух вопросах; во-первых, как можно испугаться того, что не существует, а во-вторых, зачем вообще кому-то интересоваться ужасом, ведь ужасаться так неприятно (Carroll 1990, 8). Вопрос в том, с чего вообще кому-то интересен данный жанр? Почему жанр сохраняется? Как мы можем объяснить само его существование, ибо зачем кому-то хотеть ужасаться или даже ужасаться искусству? Если в ужасе обязательно есть что-то отталкивающее, как он может привлечь аудиторию? (там же, 158)

По словам Кэрролла, ужас определяется эмоциональным эффектом, который он пытается вызвать у зрителя. Описание ужаса Кэрроллом состоит из описания природы того эмоционального эффекта, повторяющихся персонажей и сюжетных схем, а также соответствующих эмоциональных эффектов. (Carroll 1990, 8) Частично на основе данной классификации и классификации Кавина, приведённой выше, мы делаем собственную классификацию ядра ужасов, и это состоит в следующем: 1) *стремление напугать или вызвать отвращение у зрителя*; 2) *способы напугать или вызвать отвращение у зрителя*; и 3) *эмоциональный эффект зрителя как воздействие* на первые два пункта. Все три пункта включают в себя дополнительные подэлементы ужаса, которые по-разному объединяются, чтобы создать фильм ужасов, как это понимается сегодня в области теории кино, в сознании зрителя и в настоящей дипломной работе.

2.3.1. Запугивание зрителя

Итак, главная цель ужаса – напугать или вызвать отвращение у зрителя. Мы хотели бы на секунду задуматься о том, почему это – в чём заключается функция ужаса или апелляции к нему. Почему мы хотим смотреть фильмы ужасов, почему они снимаются и почему иногда необходимо смотреть ужасы? В своём произведении Кавин (Kawin

2012, 16) утверждает, что привлекательность ужаса, по мнению создателей фильмов ужасов, часто достигает высшей точки в почти терапевтическом разрешении нам проработать наши страхи и стрессы через идентификацию и катарсис, что они предлагают очищение от агрессии и беспокойства, что мы можем использовать их, чтобы выпустить пар. Поэтому, продолжает Кавин, ужасы действительно могут помочь в понимании крайностей мира. Смотреть фильмы ужасов – значит облечь зло в управляемую и понятную форму, который тогда также становится внешним по отношению к нам. Это помогает нам дистанцироваться и защитить себя от реальных травм, а также справляться с ними (Kawin 2012, 18). Ужас также позволяет нам пересечь страшную грань между жизнью и смертью и исследовать смерть (там же, 17) безопасным способом, без причинения вреда. Так смерть становится менее страшной. В каком-то смысле ужас может дать нам «чувство временной власти над смертью» (там же, 16).

Кроме того, Кавин отмечает, что даже если главная цель фильма ужасов состоит в том, чтобы напугать нас, он также пытается помочь нам победить наши страхи и разрешить или рассеять то, что он активировал, – в большинстве случаев посредством кульминации и катарсиса, которые являются частью даже тех фильмов, финалы которых позволяют угрозе снова появиться (там же, 208).

Зрелище и внушение – уровень показа

Один ключевой момент – понимать ли ужас фильма (что чаще всего является формой насилия) как явный или косвенный. Другими словами, вопрос заключается в том, явным или косвенным образом передает фильм ужас. В своём произведении Кавин называет это *зрелищем* и *внушением* (там же, 7). В некоторых случаях источник ужаса явно отображается зрителю с помощью визуальных средств на протяжении всего ужаса. В таких сценах ужас предстает как зрелище. С другой стороны, каждая сцена, передающая ужас, не должна быть шокирующей, и во многих случаях ужас и бывает очень тонким. Так что вовсе не обязательно показывать зрителю ужасные события, насилие или чудовище, не теряя даже тогда чувства ужаса. Присутствие создателя ужаса косвенно выражается, например, в темноте или ветре на деревьях, и, таким образом, опасность или присутствие сверхъестественного выражается посредством

внушения, а не зрелища. Фильм ужасов может создать ужас с помощью любого из них, или он может использовать оба преимущества. Исследуя фильм ужасов, первое, на что следует обратить внимание, – это то, что зависит ли повествование от *зрелища* или *внушения*. По Кавину (Kawin 2012, 7), на протяжении всей истории фильмы ужасов имели тенденцию преувеличивать свою зрелищность, то есть делать ужасы все более визуальными и графическими, но эта тенденция часто подвергалась цензуре. По этой причине ужас во многом развился благодаря внушению, относящемуся к чему-то, что нельзя показать, например, помещая чудовища в тени, но никогда не показывая его. Таким образом, зрелище может быть ужасным, но также могут быть ужасны идея, атмосфера и подтекст. Во многих фильмах ужасов мы никогда не видим самого чудовища, так же как насилие показано косвенно (там же).

Реальный и воображаемый ужас – уровень реальности

С другой стороны, мы должны понять, что на самом деле означает напугать зрителя. По сути, мы рассмотрим фундаментальные характеристики, на которых фильм ужасов строит свою основу. Одна из ключевых вещей, на которую следует обратить внимание, – это определить, является ли ужас в фильме «реальным» или нереальным. По существу, это означает, что ужасы в фильме основаны либо на *реальных*, либо на *воображаемых ужасах*. По словам Кэрролла (Carroll 1990, 12–13), необходимо проводить различие между «художественным ужасом» (“*art-horror*”), где источник ужаса является воображаемым и характерным для жанра ужасов, и *естественным ужасом* (*natural horror*) реального мира, где страх и отвращение порождаются чем-то реальным. В последнем случае следует исключить эстетическое наслаждение от фильма, поскольку насилие в фильме отражает реальное насилие. С другой стороны, настоящий ужас может выступать в качестве составной части воображаемого ужаса, как ссылка или намёк, и именно так часто случается ужас; мы видим что-то реальное в воображаемом ужасе, и оно смешивается с монстрами воображаемого ужаса (Kawin 2012, 10).

2.3.2. Обычные черты фильма ужасов

Чтобы напугать зрителя, нужны средства для того, то есть условности или обычные черты жанра ужасов. Следует отметить, что последующий перечень данных

условностей ни в коем случае не является исчерпывающим, а является собранием условностей ужасов, которые уместно и необходимо включить относительно нашего предстоящего анализа. Итак, здесь мы обсудим только некоторые из наиболее существенных и, более того, актуальных для нас, условностей ужасов.

Сюжетные тропы

Один из фундаментальных моментов в ядре ужаса – это *тропы*: как сюжетные, так и характерные тропы. Во-первых, давайте обсудим троп «*нормальный мир*». Независимо от повествования в фильме ужасов – фокусируется ли он на зрелище или внушении, на том, что показывают или что покрывают, – в жанровом фильме существует своего рода «*нормальный мир*» или «*нормальное состояние*», статус-кво, как отмечает Кавин (Kawin 2012, 11), которому угрожает опасность, что проявляется в опасности и страхе. Статус-кво фильма ужасов может быть знакомой и безопасной жизнью персонажей или состоянием порядка и мира в целом, или, альтернативно, состоянием беспорядка, не вызванным чудовищем. Таким образом, «нормальный мир» в фильме ужасов – это мир, которому скоро угрожает *чудовище* (которое мы обсудим более подробно в следующем подразделе). Статус-кво может также отражать наш реальный мир, но он может выглядеть по-разному в зависимости от того, где и когда был выпущен фильм. (там же, 12) Обычное, традиционное окончание фильма ужасов – это такое, в котором мир возвращается в безопасное и стабильное время до того, как угроза или чудовище будет уничтожен, с триумфальными или трагическими последствиями. Но отчасти из-за открытых шоковых концовок в фильмах ужасов 1960-х и 1970-х годов, где чудовище не исчезает в конце, а зритель не получает ощущения разрешения, – данный вид фильма ужасов отменял традиционное «счастливый конец». Открытый конец стал обычным явлением в жанре ужасов, и он направлен на то, чтобы оставить у зрителя чувство страха даже после просмотра фильма, унести с собой шок, отвращение и страх, а не просто оставить его в рамках фильма. Это говорит о том, что нормальный режим не может быть достигнут, и, таким образом, ужас, к которому стремится фильм ужасов, на самом деле достигнут, но никак не преодолен (там же, 12–13). Таким образом, одна из особенностей жанра ужасов может заключаться в том, как перейти из предсказуемого,

обычного мира в состояние беспорядка, что и вызывает ужас. Мы боимся неизвестного и необычного.

Фигура, разрушающая статус-кво «нормального мира», – это другой троп – *чудовище*. Чудовище в жанре ужасов может быть множеством вещей, но, по сути, он – это кто-то или что-то, что нарушает установленный порядок в городе или «мире» фильма. Это может быть не совсем физическая вещь – это может быть какая-то сила или просто какая-то угроза. По словам Бордуэлла, Смита и Томпсон, жанр ужасов часто определяется эмоциональным воздействием, которое он пытается вызвать у зрителя: шок, отвращение, отталкивание, ужас (Bordwell, Smith and Thompson 2017, 339). Этот импульс определяет другие условности данного жанра. И средством для создания эмоционального эффекта часто бывает какое-то «чудовище», определяемое, например, большим размером, будучи живым мертвецом, измененным человеком или неизвестным науке (там же). Согласно Кавину (Kawin 2012, 5), чудовище или другое средство устрашения строится вокруг страха; это включает в себя страх самого чудовища и того, что он может сделать, но кроме того, страх того, что он отражает, вызывает, символизирует или подразумевает. Страхи могут быть сгруппированы в зависимости от их объекта на три грубые группы: страх перед неизвестным, страх перед самим собой и страх перед другими, который является самой большой из групп (там же). И, кроме того, в фильмах ужасов есть, согласно Кавину (там же, 11), три основных подвида в зависимости от типа угрозы: *монстр со сверхъестественными чертами*, *сверхъестественный монстр или сила* или *чудовищный человек*. Таким образом, жанр ужасов может быть вдохновлен как реальностью, так и воображаемым ужасом. Часто фильм ужасов – своего рода смесь всего этого.

Согласно Кавину, фильм ужасов может включать в себя повторяющуюся фигуру человека, или троп персонажа, который знает секреты и условия происходящего. Данная фигура обычно старше других персонажей и видит вещи, которые обычные люди отрицали бы. Он старше, мудрее или проницательнее, тот, кто знает, что происходит. Поэтому его называют «*Тот, кто знает*» (анг. *One Who Knows*) (Kawin 2012, 13).

Атмосфера

Ужас дополнительно создается *атмосферой* – жанр ужасов часто определяет определённое настроение и тон. Действительно, фильм ужасов – один из самых кинематографических жанров, потому что ужасы создаются всеми кинематографическими средствами: визуально, показывая явно и снова, прячась в тени или за пределами изображения; угроза создается за счёт использования пространства; звуки, а также манипулирование миром звуков создают призрачную атмосферу (Kawin 2012, 8). Все это создает ощущение тревоги, которое в теории кино называется «*саспенсом*» («саспенс» также может относиться к поджанру фильма или художественной литературы, но здесь мы имеем в виду условность в жанре ужасов). Как отмечает Кэрролл, определение *саспенса* довольно сложно, но он приходит к выводу, что саспенс в популярной фикции – это а) аффективный или эмоциональный сопутствующий повествовательный ответ на сцену или событие, которое б) имеет два логически противоположных результата, таких как в) один морально правильно, но маловероятно, а другое – зло и вероятно. По сути, он имеет в виду, что концепция *саспенса* в фильме в основном связана с ожиданием исхода событий и того, каким исходом он будет (Carroll 1990, 138).

Постановка и грим

Постановка и *макияж* или *грим* также могут сыграть огромную роль в фильме ужасов. Согласно Бордуэллу, Смит и Томпсон (Bordwell, Smith and Thompson 2017, 340–341), иконография или тропы ужасов включает в себя чаще всего данные ключевые элементы: *места*, где мог бы спрятаться чудовище, например, старый тёмный дом или дом с привидениями, кладбище, лаборатория учёных – или наоборот, когда укрытие чудовища находится в безопасном месте (например, в летнем лагере, на дачном участке); тяжелый *макияж* или *грим* – типичный, особенно в эпоху немого кино, когда он поощрял большое количество малобюджетных фильмов ужасов, например В 1930-е гг. Сегодня маскирование часто выполняется с помощью технологии специальных эффектов или захвата движения. По общему признанию, вам даже не нужно видеть монстра, поскольку эффекты тени, звуки за кадром и реакции персонажей могут создать впечатление монстра, которое в равной степени порождает ужас (там же, 341).

Кошмар

Ещё один повторяющаяся черта в фильмах ужасов – *кошмары*. Как отмечает Кавин (Kawin 2012, 9), кошмар может быть опасным, открывая сновидцу мир ужаса, и они и их видения могут быть неизвестными, которые, по мере того как они постепенно становятся определенными, приносят или предсказывают разрушение. Кошмар, разыгрывающий наши самые сокровенные страхи во время сна, – это универсальный человеческий опыт. Образ кошмаров будет связан с сюрреализмом и его использованием в фильмах ужасов (или в частности, «Иди и смотри») позже в данной работе.

2.3.3. Эмоциональная реакция как эффект

Как отмечалось выше, естественная реакция на переживание ужаса – это своего рода эмоциональная реакция; шок, отвращение, отталкивание, ужас, то есть, *эмоциональный эффект*. По словам Кавина (2012, 6), в основе жанра ужасов лежит отождествление с чувством ужаса, которое испытывают персонажи фильма. В сценах, где мы чувствуем ужас, мы смотрим фильм двумя способами: через нашу собственную точку зрения и через персонажа, который во внутренней реальности фильма видит ужас и немедленно реагирует на него. Через персонажа мы сами переживаем ужас. И таким же образом, наша реакция на чудовища может быть получена из реакции персонажей на чудовищ. Ужас также может заставить нас почувствовать пробуждение моральной совести (там же, 5), показывая нам ужасные вещи, возможно, даже подвергая сомнению нашу моральную реакцию на них.

Частью эмоционально-реагирующего аспекта ужаса является *субъективное понимание* ужаса. Эмоциональный эффект, который стремится создать фильм ужасов, по сути, является субъективным вопросом: все мы реагируем на вещи по-своему. Поэтому фильмы ужасов имеют сильный импульс субъективизма. Это правда, что некоторые эмоциональные реакции в высокой степени универсальны, но, вероятно, можно сказать, что понимание фильма, который во многом зависит от эмоционального опыта зрителя, по большей части является субъективным. Кроме того, ужас может сочетать оба аспекта – объективный и субъективный – показывая что-то пугающее, например, какое-то насилие, которое, возможно, является объективным ужасом, которое можно увидеть и оценить со стороны, а затем субъективную реакцию персонажа на

него, которая часто является чувство ужаса (там же). Последнее, хотя и является внутренним чувством, часто проявляется и вовне.

Мы утверждаем, что *интерпретация* ужаса, особенно его символики, является частью реактивной категории ужаса, поскольку, когда мы интерпретируем художественные произведения или его символы, мы часто делаем это с нашей субъективной точки зрения. И данная перспектива часто бывает эмоциональной. Кроме того, даже если наша субъективная перспектива понимания чего-то вымышленного проистекает из культуры или носит коллективный характер, это также субъективное понимание вещей определённой группой людей. Временной и исторический контекст также важен для понимания фильма ужасов и реакции на него.

2.4. Пристальное чтение как метод проведения анализа

Прежде чем приступить к анализу рассматриваемого фильма, необходимо изучить и определить метод, выбранный нами для проведения анализа – *пристальное чтение*. По словам Фрэнка В. Бейкера (Baker 2014b), пристальное чтение медиатекста означает *деконструкцию* или разборку текста путем анализа того, как различные элементы используются для создания смысла, и для того, чтобы «внимательно прочитать» текст необходимо понимать особый язык используемых средств массовой информации. Тот язык средств массовой информации охватывает практически все способы построения медиатекста для общения с аудиторией посредством вербального, визуального и звукового языка. Подобно формалистам, Бейкер говорит о «языке фильма» и элементах, из которых он сделан (Baker 2014a). Он определяет язык фильма как инструменты и методы, используемые для намёка или создания смысла. Он делит элементы языков фильма на: камеры, освещение, аудио, сценографию, пост-продакшн и актёрское искусство, гардероб и грим (там же). Это, среди прочего, некоторые из элементов, на которые мы будем смотреть при анализе фильма, деконструируя его на более мелкие части и исследуя язык ужаса в указанных элементах.



Создав нашу теоретическую и методологическую основу для данной дипломной работы, мы готовы применить её на практике во второй главе, в которой мы рассмотрим

все обсуждённые недавно черты ужасов в фильме Элема Климова «Иди и смотри» с помощью нашего метода *пристального чтения* и интерпретируем тематику и символику фильма в контексте жанра ужасов.

3. «ИДИ И СМОТРИ» – ТОЛКОВАНИЕ УЖАСА

В данной главе дипломной работы мы будем анализировать фильм «Иди и смотри» (1985) на теоретической основе, представленной в первой главе. Наша основная цель (кроме определения основных черт жанра ужасов) – это ответить на вопрос, поставленный во введении: какие черты жанра ужасов можно найти в фильме или как фильм представляет собой фильм ужасов, не будучи настоящим представителем того жанра.

Чтобы тщательно проанализировать и изучить различные части нашего материала, данная глава разделена на четыре раздела, каждый из которых также будет иметь дополнительные подразделы. В данных четырех подразделах мы рассматриваем появление особенностей жанра ужасов в фильме «Иди и смотри» с разных точек зрения, ища черты, представленные в теоретической главе, такие как кинематографические эффекты и сюжетные тропы, характерные для жанра ужасов. В первом разделе мы рассматриваем больше технических аспектов фильма, включая атмосферу, кинематографию, звук и грим, – иными словами, аналоговый уровень фильма, состоящий в основном из изображения и звука – визуального и слухового –, и мы рассмотрим данные аспекты в контексте жанра ужасов. Во второй разделе мы исследуем появление ужаса на эмоциональном, интерпретационном и символическом уровне, где наше исследование сосредоточено на эмоциональную сторону фильма, понятие субъективности, понятие кошмара и сюрреализма, и символы, найденные в фильме, которые резонируют под зонтиком ужасов. В третьем разделе мы рассмотрим на сюжетный, повествовательный и тематический уровень фильма, включая типичные сюжетные схемы и тропы, связанные особенно с фильмами ужасов, как например «*нормальный мир*» и «*чудовище*», а также метод передачи ужаса в фильме. Также, мы рассмотрим тематический аспект фильма через понятие «*истинный ужас*». И, наконец, в четвёртом подразделе мы обсуждаем функцию, то есть какую функцию несут черты

жанра ужасов в фильме, а кроме того, мы исследуем функцию жанра в данном фильме и понятия эстетической функции и эксплуатации.

3.1. Изображение и звук

В своем видео, обсуждающем «Иди и смотри», ютубер «Professor Jelkington» рассуждает об ужасающем характере фильма и утверждает, что самый страшный фильм из когда-либо созданных – это не фильм ужасов, это «Иди и смотри» (Professor Jelkington 2018, 1:42–1:50). Он отмечает, что в фильме есть многие элементы фильмов ужасов, и что фильм был снят скорее как фильм ужасов, нежели чем военный фильм (там же, 4:55–4:59). Например, по его словам, все аспекты кинопроизводства – кинематография, звук, актёрское искусство и даже грим – похожи на то, что можно было увидеть в фильме ужасов, а не в фильме о войне (там же, 5:15–5:28). Данные черты образуют как будто аналогичную сторону фильма, то есть, по словам Жана Митри, основной выразительный материал фильма, изображение и записанный звук, которые как бы предстают как «дубликаты» реальности, как настоящие механические копии (цит. по: Aumont и др. 1996, 154), и тот уровень рассматривается в данном подразделе, то есть визуальные и слуховые особенности фильма, характерные для жанра ужасов. Все вместе данные черты создают атмосферу в фильме, которая напоминает атмосферу многих фильмов ужасов: она огорчительна и тревожна, в высшей степени субъективна и головокружительна.

Атмосфера – это не совсем конкретный термин. В данном случае это своего рода обобщающий термин для всех технических сторон фильма, которые делают его ужасным. Тем не менее, есть некоторые аспекты, которые нельзя обозначить никакими другими ярлыками, кроме атмосферы, и мы хотим немного изучить данные аспекты. Другой термин, который мы могли бы использовать здесь вместо атмосферы, чтобы уменьшить неопределенность нашего значения, – это *саспенс*. Несмотря на то, что саспенс не совсем технический или аналогичный аспект ужаса (хотя это может быть), мы всё же сочли уместным включить его в данный подраздел вместе с атмосферой, поскольку они почти неразделимы. Как отмечает Кэрролл, саспенс может создаваться в историях ужасов практически на любом уровне развития повествования, от уровня инцидента и эпизода до всеобъемлющей структуры сюжета (Carroll 1990, 139).

Фильм начинается при свете дня, но не с обычного сообщения. Старик говорит мальчикам, копающим землю в поисках ружья – прекратить копать, ничего хорошего из этого не выходит (0:17–1:49). Предупреждение старика читается как дурное предзнаменование грядущего неприятного события. Ненамного позже, один из мальчиков, Флёра, находит закопанную в песке винтовку и испытывает эмоциональное возбуждение от находки (5:14). Несколько мгновений спустя мальчики видят летящий немецкий самолёт (5:46), и появление самолёта предвещает, что произойдёт что-то плохое, поскольку он всегда появляется перед нападением или каким-либо другим злодеянием (Professor Jelkington 2018, 6:37–6:45).

Так, фильм отмечен некой зловещестью. Темы, обсуждаемые в следующих подразделах, продолжают усиливать ту зловещую атмосферу. Вот наши некоторые мысли по этому поводу более подробно.

3.1.1. Звуковое оформление и музыка

Музыка и использование звука в фильме – ещё один элемент, передающий атмосферу ужаса. Климов использует интересную подборку музыки и звука, усиливая зловещую, мрачную или тревожную атмосферу во многих частях фильма. Что касается музыки, он использует сборник церковного хора, симфонию Моцарта и оперу, создавая частично захватывающий, частично неприятный слуховой опыт для зрителя. Через звук создается впечатление ужаса и замешательства с агрессивным звуком бомбардировки, тиннитусом Флёры после бомбардировки, другими звуками войны и кричащим хором агонии, исходящим от умирающих людей.

С самого начала, в зловещей начальной сцене, описанной выше, Климов использует звуки двигателей немецкого разведывательного самолёта как меланхоличный тревожный звуковой эффект, чтобы предупредить нас о грядущем роковом процессе (Stone 2010). Вдобавок ко всему, на заднем плане бессвязно играет искаженная немецкая военная музыка, усиливая потенциальную опасность: это станет звуковым мотивом фильма. Также, самолёт используется в качестве саундтрека в определённых местах, подкрадываясь во времена нарастающего напряжения и надвигающейся опасности (там же). В ранней сцене бомбежки главный герой Флёра временно оглушен. После этого звук становится приглушенным и появляется слабый звон. Кроме того, в

остальной части фильма качество звука падает, что помогает нам окунуться в ужасающий мир на экране (Wess 2020).

Музыку к фильму написал Олег Янченко, и основным компонентом саундтрека был орган, звук которого создавал зловещую атмосферу, поддерживаемую частыми необъяснимыми шумами и внезапными фрагментами искажённой музыки (Орлов 2015). Всё это вместе – не говоря уже о меланхоличной симфонии Моцарта «Лакримоза», играющей в конце, – создает саундтрек, который не бледнеет по сравнению с известными саундтреками к фильмам ужасов той же эпохи, такими как «Кэрри» (1976, реж. Брайан Де Пальма, ком. Пино Донаджо) или «Сияние» (1980, реж. Стэнли Кубрик, ком. Венди Карлос и Рейчел Элкинд). Музыка, являющаяся одним из ключевых элементов создания характерной для фильмов ужасов атмосферы, или саспенс, ещё больше ассоциирует «Иди и смотри» с ним.

3.1.2. Кинематография

Как отмечалось выше, фильм «Иди и смотри» снят в стиле, подходящем для фильма ужасов. Это делается с помощью кинематографии, что означает искусство фотографии и визуального повествования в кино, включает в себя все визуальные элементы на экране: освещение, кадрирование, композицию, движение камеры, углы камеры, выбор пленки, выбор объектива, глубину резкости, масштабирование, фокусировка, цвет, экспозиция и фильтрация (MasterClass 2020). В рамках данной дипломной работы и её темы, мы сосредоточим внимание на двух более крупных областях кинематографии: *изображениях в целом и освещении.*

Освещение

Освещение в фильме играет огромную роль в создании тона и атмосферы. Это верно и для «Иди и смотри», но скорее именно отсутствие искусственного освещения создает характерное и любопытное ощущение фильма. Это создается путем съёмки фильма полностью при естественном освещении, и из-за этого сцены, снятые в естественно более тёмных местах, например в лесу, были сняты с помощью более быстрой, чем обычно, плёнки (Wess 2020). В результате изображение на плёнке получается тёмным и зернистым. Данное грубое качество фильма хорошо сочетается с мрачной темой,

которую он охватывает (Wess 2020). Съёмка при естественном освещении также означала, что фильм в целом буквально очень тёмный; в тених почти всегда очень мало видимых деталей, чёрные обычно очень размыты. Некоторые сцены выглядят настолько тёмными, что могут быть даже недоэкспонированными (Professor Jelkington 2018, 5:46–6:02). Даже сцены, снятые под прямыми солнечными лучами, выглядят тёмными. И снова, общие тёмные визуальные эффекты фильма идеально сочетаются с тёмным и мрачным сюжетом, придавая фильму атмосферу ужаса (там же, 5:42–5:45).

Как показано на *Рисунке 1*, в сцене, где Флёра и жители деревни собрались в хижине, освещение (или его отсутствие) очень тёмное, как можно предположить из хижины без электричества в 1940-х годах. Результат – угрюмый и реалистичный, поддерживающий зловещее присутствие немецких солдат в деревне.

Что касается темноты в фильме ужасов, по словам Кавина (Kawin 2012, 46), в жанре ужасов видное место занимает использование страха перед темнотой, чтобы сцена выглядела полной опасностей. Тень, в которой едва ли можно разобрать, что происходит, или в которой ничего не видно, мы можем заполнить чёрный цвет всем, чего мы боимся, или мы можем позволить охарактеризовать тому опасным, что в ней можно увидеть, что в ней остаётся скрытым или что выходит из неё. Тем не менее, что фильм ужасов может быть больше освещен светом, чем темнотой, и всё же визуально нервировать (как в случае с фильмом «Сияние», состоящим в основном из дневных сцен), но большинство фильмов ужасов используют темноту, чтобы создать настроение или скрыть угрозу. И такая тьма, буквальная или метафорическая, является частью практически каждого фильма ужасов. Страх перед неизвестным – основная предпосылка ужаса (там же).

Изображения

Визуальность «Иди и смотри» – не что иное, как забываемая. Изображения фильма содержат несколько повторяющихся снимков: крупные планы лиц и более широкие кадры, на которых камера следует за главными героями, как на *Рисунке 2*; Глаша смотрит прямо в камеру, без видимых эмоций или указаний режиссёра, как интерпретировать её взгляд. Зрителю остаётся делать собственные интерпретации – Глаша как будто смотрит прямо на тебя, что-то говоря. Это создает ощущение

непосредственности и, следовательно, дискомфорта. В большинстве случаев, кажется, самые страшные кадры во всем фильме – это те простые крупные планы персонажей (Professor Jelkington 2018, 6:44–6:52). Причина этого во многом может быть в том, что, когда актёры смотрят прямо в камеру, создается впечатление, что они обращаются непосредственно к зрителю (там же, 7:06–7:14). Это заставляет события казаться немедленными, а сцены – интимными.



Рис. 1. Использование света в фильме драматично – в фильме использовался естественный свет, когда темнота действительно была тёмной, и это приносило в сцены мрачную атмосферу. (1:33:22)



Рис. 2. Крупные планы лиц персонажей широко используются как средство визуального повествования. (23:50)

3.1.3. Грим

Насилие и телесность – ключевые черты каталога ужасов. Самые знаковые образы ужасов часто связаны с испорченностью или с трансформацией человеческого тела, следовательно, *грим* является методом повествования (Bordwell, Smith and Thompson 2017, 341). С помощью грима можно показать результаты насилия, но мы обратили внимание на то, что в данном фильме используется много суггестивных способов показа насилия, то есть оно не показано. И один важный (косвенный) способ представить это насилие – тоже грим.

Одним из наиболее ощутимых черт ужасов в рассматриваемом фильме является использование маскировки для передачи повествования. Грим главного героя Флёры и других персонажей, особенно молодых, в стиле фильма ужасов – то есть, преувеличен, драматичен, театрален, сюрреалистичен, даже неприятен, что нетипично для

драматического фильма, например, и более характерно для жанровых фильмов, таких как ужасы и мюзиклы. Это усиливает ощущение и эффект интенсивного и травмирующего опыта, который переживают персонажи. Сильный, но идеально подходящий для сюжета грим Флёры не типичен для драмы или военного фильма, он шокирующ и отличителен в стиле ужасов. Грим убедительно передает ужас и эмоции, показывая почти сюрреалистическое старение главного героя, – тяжелая метафора созревающего эффекта травмы. Грим в фильме становится частью повествования: Флёра начинает мальчиком, становится взрослым в результате войны: ужасы, которые он видит и переживает, заставляют его стареть, потому что травма войны меняет его как человека. Убедительному актёрскому искусству Кравченко способствует грим, подчеркивающий «старение» персонажа. «Старение» Флёры может сигнализировать о потере невинности: ребячливый и нетерпеливый мальчик становится испуганным, рваным призрачным с седыми волосами, шокированными глазами, а морщинами человека в четыре раза больше его возраста (Wess 2020), как показано на *Рисунках 3 и 4*. Разница между типичными маскировкой фильмов ужасов, в данном фильме предметом грима не является монстрами, – они представлены «собственными лицами» –, но жертвами или теми, кто испытывают ужасы.

Другим примером эффективного грима, используемого в фильме, является грим старика, который в начале фильма предупреждает детей не копать землю, «Тот, кто знает», чьё тело сожжено немецкими солдатами, а кто лежит, все ещё жив, на мху. Грим на теле кажется реалистичным и убедительным, но одновременно гротескным способом, не типичным для обычного военного или эпического фильма (см. *Рис. 5*). Желание показать сожженное тело – это что-то типичное для фильма ужасов, или, по крайней мере, для определённых типов поджанров, таких как *сплэттер* и *эксплуатационное кино*. Графический характер некоторых сцен в «Иди и смотри», однако, к нашему пониманию и интерпретации, не представлена в импульсе эксплуатации. Способ показания насилия на теле – это спокойно и не загружено; фильм демонстрирует зверства в реалистичном, но артистичном способе, то есть в какой-то степени вымышленной, некоторой степени подобной документальному. Кроме того, нанесение насилия не показывает, только последствия этого, аналогичным образом к

тому, что «Техасская резня бензопилой» (реж. Тоб Хупер, 1974), фильм, в котором внушение насилия тяжело используется.

Третья демонстрация грима в фильме находится на лице и теле молодой женщины, становясь жертвой изнасилования. После того, как немецкие солдаты взяли, жестоко избили и изнасиловали молодую мать, малыш которой только что был сожжён в старой церкви, она идёт к Флэре в состоянии опустошённости и регрессии. В фильмах немедленное последствие сексуального насилия часто продемонстрировано самым сдержанным образом или просто молчанием. В «Иди и смотри», хотя об этом не говорится прямо или не показывается вовлеченность насилия, оно сильно инсинуируется: женщина выволочена из церкви и должна оставить её малыша позади, и кричащую, её вытаскивают за волосы к задней части грузовика, полного нацистов. В следующий раз, когда мы увидим её, она полностью травмирована, как в кататоническом состоянии, и мы видим кровь, чрезмерно текущую по её бедрам и изо рта. Наряду с навязчиво красивым актёрским искусством актрисы, графический грим подчеркивает травму нетипичным для сюжетной линии образом. Мы полагаем, что цель снова не в эксплуатации, а в реализме. Такое видение травмы, отображаемой на лице и теле девушки, редко показывается в фильмах о войне, что любопытно, учитывая, что изнасилование мирных жителей, к сожалению, является одним из обычными средствами ведения войны (Barstow s.a.).



Рис. 3. & 4. Флёра до и после (войны). Следующее хорошо подводит итог изменению Флёры: "И Флера в начале картины совсем ребенок. В конце, пройдя через недетский ужас и страх, подросток становится взрослым, пугающе взрослым – его лицо искажено старческими морщинами, а в душе не осталось места для любви..." (Мосфильм б.г.) (12:21); (2:13:57)



Рис. 5. Старик, «Тот, кто знает», после того как его сожгла немецкая армия. (56:31)

3.2. Эмоция, интерпретация и символика

В данном разделе мы сосредоточимся на эмоциональной, интерпретационной и символической сторонах «Иди и смотри», рассматривая эмоциональный эффект, субъективность, концепцию кошмара и символику в контексте того, насколько хорошо они соотносятся с жанром ужасов.

3.2.1. Эмоциональный эффект

Один из определяющих моментов фильма «Иди и смотри» – это ощущение эмоциональной тяжести, которым фильм обладает. В основном это достигается за счёт артистизма актёров, особенно молодых актёров, играющих Флёру и Глашу, чьё мастерское изображение страдания создает ощущение реальности и опасности. Часто используемые крупные планы максимально приближают персонажей к зрителю, а также приближают эмоции к зрителю. Кинематографический выбор Климова

использовать данные крупные планы лиц подростков в состоянии полного отчаяния и мучения передают зрителю переживание эмоционального экзистенциального ужаса. Эмоции кажутся осязаемыми и жуткими, вызывающие мурашки по коже. В боли, которую испытывает персонаж, нет ни единого сомнения: он её чувствует, зритель её чувствует. Больше того, решение рассказать историю глазами подростка усиливает эмоциональный эффект: невинность молодости и жестокость войны вместе создают противоречие, которое действует зрителю на нервы. Общая эмоциональная атмосфера, которая сохраняется в фильме и вокруг него, – это вселяющая беспокойство и тревога. И та эмоциональная глубина фильма, возможно, самая большая причина, по которой фильм может быть связан с жанром ужасов, поскольку в жанре ужасов эмоциональный эффект, который жанр стремится вызвать, занимает место в самом сердце жанра – это его основная функция (Kawin 2012, 3).

Что касается реальности эмоций, просмотр «Иди и смотри» вызывает ощущение того, что насилие, которое мы наблюдаем, живое, реальное, – что ни экран, ни историческое расстояние не являются препятствием. Это демонстрируется тем, что само лицо Кравченко становится сморщенным по мере того, как фильм продолжается, и его первоначальные страдания выходят из-под его контроля. Лишь немногие фильмы о войне, снятые до или после, так точно передают ощущение от присутствия там (Collins 2020).

3.2.2. Субъективность

Повествование о войне в «Иди и смотри» отличается от обычного военного фильма; вместо того, чтобы рассказывать о сражениях между армиями, фильм фокусируется на субъективном опыте и последствиях войны для гражданского населения, пострадавшего во время немецкого вторжения (Chapman 2008, 112). Вместо того, чтобы сосредоточиться на показе крупных сражений, как отмечает Professor Jelkington, «Иди и смотри» фокусируется исключительно на борьбе Флёры, предпочитая изображать события с его субъективной точки зрения, а не с той всеобъемлющей точки зрения, типичной для фильмов о войне (Professor Jelkington 2018, 4:59–5:14). Это выбор повествования создает определённую повествовательную атмосферу, создающую

фильм почти бесформенным: он эпизодический и плутовской, с рыхлой структурой и без реального смысла завершения (Chapman 2008, 104).

Бесформенность сюжета всё ещё подчеркивает субъективный эффект фильма, потому что вместо типичной военной эпопеи, где массовые убийства людей становятся статистикой и, следовательно, зрителю труднее выделить сюжет или персонажей, в «Иди и смотри» мы видим только одну историю и одну перспективу, которая приближает нас к настоящему ужасу событий. Это также подчеркивает тот факт, что история «Иди и смотри» – это всего один инцидент, один мальчик и одна деревня, и в конце фильма, где нам говорят, что немецкая армия фактически сожгли 628 белорусских деревень вместе со всеми жителями во время Второй мировой войны, – это говорит нам ужасную правду о том, что были миллионы «Флёр», переживающих нечто, не отличавшееся от ужасов, которые пережил персонаж. Белоруссия потеряла 25% своего населения во время войны, в основном из-за гибели гражданского населения, и сообщается, что общее количество смертей в Белоруссия превысило 2 миллиона человек, что делает его из республик Советского Союза наиболее пострадавшим с точки зрения человеческих потерь (Wess 2020). Хотя Климов тоже пользуется статистикой, она уже не безлика. Более того, ужасы не заканчиваются в конце фильма, даже для Флёры; он уходит с группой партизан, чтобы узнать больше о реалиях войны. Чтобы не выходить победой или поражением войны, а вместо этого они переходят от одного кошмара к другому (Wess 2020).

3.2.3. Кошмар и сюрреализм

Иногда необходимо использовать сюрреалистические способы, чтобы передать истину, слишком невыразимую, чтобы её можно было объяснить и, следовательно, понять общепринятыми способами. Возможно, только с помощью кошмарной и сюрреалистической атмосферы и техники, как при помощи кинематографических приёмов (освещение, изображения), так и при помощи звуков и актёрского искусства, Климов смог создать фильм, который может помочь понять ужас войны невербально. «Иди и смотри» по большому счёту избегает тропов из военных фильмов и, вместо этого рассматривает конфликт войны через сюрреализм и ужас (Morrow 2016). Моменты, когда фильм затрагивает сюрреалистическое, это потому, что война, которую

он представляет, искажает реальность и разрушает чувства (Chapman 2008, 108). Кроме того, относительно реальности Валжина Морт отмечает следующее:

Что сделать с фактом, что 628 белорусских деревень «сгорели дотла со всеми их жителями»? Это появляется как титульная карточка в конце «Иди и смотри». После того, как действие фильма остановилось и повествовательная дуга замкнулась, Климов и Адамович всё ещё испытывают потребность назвать точную цифру. *Реализм, будь то в художественной литературе или в кино, не может удержать невообразимую реальность.* Количество деревень, 628, не о числе. Скорее, число функционирует как общее имя, означающее неспособность слов измерить потерю. (Mort 2020. Курсив наш – Н.С.)

Таким образом, использование сюрреализма могло быть и художественным выбором режиссёра, но и также в некоторой степени необходимым подходом при поиске *гиперреализма* в фильме. Так, режиссёр смешивает уровни реализма, например, с использованием статистики (см. *Рис. 6*), а с другой стороны, с сюрреалистической образностью. Конечный результат хаотичен, странно гиперреалистичен. Титульный лист используется аналогичным образом в начале в фильме ужасов «Техасская резня бензопилой», например, в нём говорится, что события, которые зритель собирается увидеть – реальны, что создает ощущение напряжения и ужаса. Но разница в том, что в случае «Техасской резни бензопилой» титульная карточка вымышленная. Функция статистики или карты заголовка также различается для двух фильмов. С фильмом «Техасская резня бензопилой» это всего лишь средство для создания эффекта, с «Иди и смотри» оно реально и предназначено для того, чтобы сообщать правду. Мы предполагаем, что это разделяет два фильма на «художественный ужас» и естественный ужас, где первый означает ужас, который вымышлен и характерен для жанра ужасов, и последний – ужас, который реален, как их разделяет Кэрролл (Carroll 1990, 12–13). А «Иди и смотри» – это, по крайней мере частично, «естественный ужас», поскольку он основан на реальности.

Что касается кинематографии и использования крупных планов персонажей, смотрящих в камеру, мы часто смотрим с точки зрения Флёры, но столь же часто изображения не связаны с сознанием персонажа; камера свидетельствует, и общий эффект – это эффект сюрреальности, квази-разрушение «четвёртой стены», когда никто не говорит в камеру или, кажется, осознает, что находится в фильме (Mogrow 2016). Это

порой заставляет также зрителя забыть, что это фильм. Данное ощущение нахождения между реальным и нереальным создает дезориентированную, похожую на сон атмосферу или, скорее, атмосферу кошмара. В аналогичном смысле К. Остин Коллинз называет фильм «кошмаром, воплотившимся в реальность» (Collins 2020).

Климов чередует ужасы войны с эпизодическими сказочными образами; вместе они наделяют фильм неизвиняюще тревожным качеством, которое сохраняется еще долго после титров (Steffens 2020). Вот некоторые сцены или детали, которые отображают сюрреалистические, сказочные или кошмарные элементы: безумные детали, по словам Майкла Срагова (Sragow 2020), которым не дано никакого буквального объяснения; тупой оператор с усами Гитлера, собирая войска для группового фото, затем снимает их, когда прыгает в кадр; Флёра, выполняющий чёрную работу, например, чистит котел изнутри. Такое использование сюрреалистических или произвольных элементов, отмечает Срагов, дает структурированное видение хаоса без потери чувства анархии, которое делает фильм настолько правдивым (там же). Ещё одна сцена, хорошо демонстрирующая сюрреализм в фильме, – сцена на болоте. Тон фильма меняется и настроение ухудшается, когда ребята возвращаются в деревню Флёры и в его дом только для того, чтобы обнаружить (сначала только Глашей), что семья Флёры убита. Вот где действительно начинается кошмар.

С того момента, как Флёра ступает в ныне опустевший дом его мамы и обнаруживает, что ее кастрюля с супом еще не остыла, *мы вступаем в область повествования, в которой факты смешиваются с мифическим повествованием*. Вскоре Флёра карабкается по грязным болотам и по подмышки погружается в трясину, преодолевая то, что грозит стать *бесконечным трудом*. Глаша плетется позади него, хватая его за спину, пока он действует как ледокол, рассекающий тяжелую грязь. *Эта мини-сага о выносливости, это крещение из ада* заканчивается, когда боец-партизан по имени Рубей (Владас Багдонас) сопровождает их в анклав выживших. Здесь мы видим *реалистические происшествия, доведенные до грани экспрессионизма*. В приступе *символической мести, суеверия или безумия Рубей помогает создать чучело Гитлера*, а затем берет его с собой, когда он, Флора и двое других отправляются на продовольственный рейд. (Sragow 2020. Курсив наш – Н.С.)

Так, как описано в цитате выше, фильм приобретает адский тон, основанный на образах обычных кошмаров: переход через болото напоминает бег в кошмарах, где движение медленно и давление накапливается со всех сторон. Переход через болото кажется

бесконечным, как во сне (см. Рис. 7). Это сочетание и смешение кошмарного и сюрреалистического создает атмосферу, напоминающую фильм ужасов. В целом, это типичные эффекты, используемые в фильмах ужасов. Примером такого фильма является чехословацкий фантастический фильм ужасов 1970 года, «Валерия и неделя чудес» (реж. Яромил Йиреш), в котором для передачи тем широко используются инструменты сюрреализма, такие как оккультные персонажи.

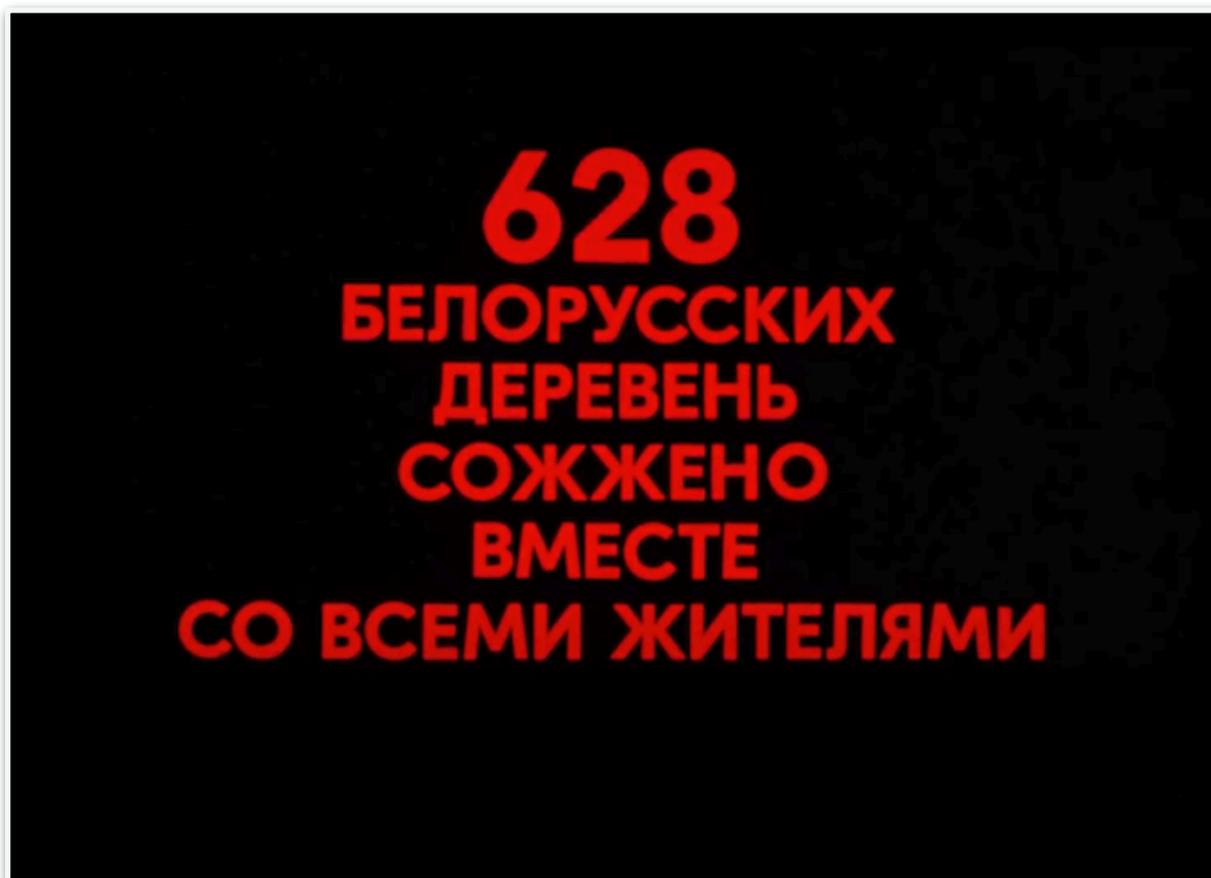


Рис. 6. Последствия войны, показанные на титульном листе в конце фильма. (2:14:10)



Рис. 7. Прохождение через болото гнетущее и кошмарное сюрреалистичным образом. Это напоминает бег во сне – точнее, в кошмаре. Бегство от чего-либо. (50:18)

3.2.4. Символика

В фильмах ужасов распространено использование символов и символизма. Они являются эффективным способом передачи ужаса и подпитывают воображение зрителя, давая ему возможность самостоятельно интерпретировать то, что он видит. В данном подразделе мы рассмотрим два повторяющихся в фильме символа, которые, по нашему мнению, связаны с традицией ужасов: *жертвоприношение* и *невинность*. Безусловно, в фильме можно найти множество, если не бесконечный символизм и символы, например чёрный цвет, который исторически считается символом зла и зловещей, и вообще часто ассоциировался с ужасами. Дальнейшие исследования могли бы иметь место для изучения именно символизма данного фильма – либо через символы ужасов, либо в целом. В случае с данной работой мы оставляем изучение символов на два символа,

чтобы очертить работу. Здесь мы представим некоторые моменты символики, представленной в фильме.

Жертвоприношение

Символ жертвы или жертвоприношения часто фигурирует в каноне фильма ужасов, например в фильме «Плетёный человек» (1973, реж. Робин Харди). В «Иди и смотри» мы видим символику жертвоприношения не только в библейском смысле, но и в каноническим образом относящимся к фильмам ужасов.

Как отмечает Кавин в своём подразделении «человеческих чудовищ», одна подкатегория, определенная им, – это «верующие» (Kawin 2012, 162). В данной сюжетной структуре лидер или группа верующих совершают ритуальные жертвоприношения: они берут жертвы и приносят их в жертву в рамках своих ритуалов (там же). Так обстоит дело в фильме «Плетёный человек», где группа язычников проводит жертвоприношения над ничего не подозревающей жертвой, которая сгорает заживо и умирает как христианский мученик (там же, 164).

Местами фильм кажется почти библейским в своём повествовании; Флёра, всего лишь подросток, кажется, вытаскивает самую короткую соломинку при каждой встрече, и несёт на своих плечах тяжесть и грехи всего мира, подобно Христу. В начале фильма в лесу с партизанами Флёра купается в большом чёрном котле, как жертва, которую моют перед принесением в жертву, или Христа, крещенного перед Своим распятием. Иоанн Креститель провозгласил в пустыне, что люди должны обратиться и креститься, чтобы получить прощение своих грехов (Мк. 1:4–11). Затем Иисус вошёл в реку Иордан, чтобы креститься у Иоанна Крестителя:

Тогда приходит Иисус из Галилеи на Иордан к Иоанну креститься от него. [—] И, крестившись, Иисус тотчас вышел из воды, – и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспущался на Него. [—] (Мф 3:13–16) Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола, и, постившись сорок дней и сорок ночей [...]. (Мф. 4:1–2)

Мытье Флёры в котле (см. *Рис. 8*) подобно крещению Христа; в фильме Флёра выступает в роли жертвы. Христос был распят, чтобы жертвоприношение могло закончиться, точно так же, Флёра должен искупить грехи, чтобы зло закончилось. И так

же, как Иисуса изгоняют на четыре-десять дней скитаться по пустыне, это напоминает скитания Флэры и Глаши по лесу, когда они остались позади.

Как обсуждалось выше, невинный мальчик в начале стал испорченным к концу. Невинность была принесена в жертву, но по какой причине? Как отмечает Коллинз о невинности в фильме, видимо, это было сознательное решение Климова изобразить Флэру таким образом:

[—] это отчасти *история о потерянной невинности*, прочно укоренившаяся в застенчивой точке зрения бесхитростного подростка. Но это своеобразные слова для фильма Климова, в котором эта невинность – самоуверенная улыбка ребенка, игнорирующего предупреждения взрослых в зале, – кажется гротескной с самого начала. (Collins 2020. Курсив наш – Н.С.)

То есть, как Коллинз отмечает, что «Иди и смотри» – это рассказ об утраченной невинности. Это естественным образом приводит к толкованию символа невинности.

Невинность

В дополнение к тому, что ужасы часто рассматривают тему зла, он тоже часто рассматривают тему добра, или невинности – в частности её сохранение или уничтожение. В жанре ужасов, как отмечает Кавин (Kawin 2012, 207–208), происходит битва между добром и злом, которая восходит к истории искусства, литературы, религиозных текстов и народных сказок, и это часть того, как люди издавна размышляли и организовывали свои представления о метафизике, этике и ценностях мира. То есть, фильмы ужасов, как массовые, так и для более ограниченной аудитории, содержат ценности и сообщения, отражающие наше общество. Для ужасов характерно создание чудовища, которое на самом деле является аллегорией того, что общество считает злом (например, в фильме Исиро Хонды «Годзилла», 1954, чудовище Годзилла отразил травму, нанесенную бомбардировкой Хиросимы [Ryfle 2005]), и стремясь уничтожить или, по крайней мере, осудить данное чудовище, показано, как всё должно быть.

С другой стороны, «хорошие фигуры» могут демонстрировать добродетели общества. В слэшерах³ очень типичным тропом является «*последняя девушка*»⁴, девушка, которая выживает. Та девушка, как правило, брюнетка, молодая, не употребляющая наркотики, девственница и добродетельная, и когда молодые люди вокруг неё, занимающиеся сексом и пьющие алкоголь, например, становятся жертвами убийцы, «последняя девушка» выживает. Невозможно не видеть связи между «добродетелью» «последней девушки» и её выживанием. «Иди и смотри» – не фильм «слэшер», но невинность и тематика добра и зла в фильме явно присутствует, как отмечает и Страгов о борьбе Флёры со злом:

[—] Флёра пытается стереть из памяти Гитлера и его войну. Он нацеливается на портрет диктатора и стреляет в него решительно и неоднократно, мысленно проецируя кинохронику и кадры из жизни сумасшедшего в обратном порядке, вплоть до его младенчества. Флёра держит огонь и плачет, когда представляет себе маленького Адольфа на коленях у матери. Это штрих Достоевского: накопившаяся ярость Флёры не подтолкнет его к казни невинного мальчишки, даже того, которого зовут Гитлером. [—] *Этим выбором Флёра подтверждает существование своей совести.* (Sragow 2020. Курсив наш – Н.С.)

Кроме того, мы хотели бы взглянуть на другую сцену, в которой Флёра возвращается в свой старый дом и идёт посмотреть на колодец (см. *Рис. 8*). Фалес считал (цит. По: Russell 2001, 42) воду метафизической основой всего. Представление о воде как основе всего повторяется в начале Ветхого Завета, в книге Бытия: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою.» (Бт. 1:1–2) Флёра видит себя в колодце взрослым, примерно в возрасте Гитлера. В конце фильма Флёра «встречает» Гитлера ребёнком в отражении лужи. Если данные символы интерпретировать с точки зрения философии Тале и Бытия, вода может быть истолкована как выражение их основной сущности как для Флёры, так и для Гитлера. Если детство ассоциируется с невинностью/добротой, а взрослость со злом, то данные символы можно интерпретировать как означающие, что Флёра через воду понимает его собственное основное зло и основную доброту Гитлера. Таким

³ *Слэшер* – это поджанр фильмов ужасов, развившийся в рамках концепции «ужаса в обыденном», часто ориентированный исключительно на подростков, которых планомерно, один за одним, истребляет некий убийца (Слэшер Вики б.г.).

⁴ Понятие «последней девушкой» было придуман Кэрол Джей Кловер в 1992 году.

образом, мораль фильма заключается в том, что человек – это не то, чем он был рожден, а то, чем он хочет быть. Гитлер дал власть злу – мальчик, воздерживаясь от последнего выстрела в глубь лужи, выбирает добро. Климов как бы хочет намекнуть зрителю, что невинность ребёнка – это, по сути, вопрос выбора видеть хорошее.

В начале фильма Флёра высвобождает силы зла, выкапывая из земли оружие (5:20), а когда фильм заканчивается, он отказывается использовать оружие. Подобно тому, как Христос пришёл на Землю, чтобы умереть за грехи людей, оружие, выкопанное из земли в начале фильма, требовало своей жертвы, чтобы мальчик, как человек, мог нести бремя человека. Название фильма также имеет библейский подтекст: «Иди и смотри» является отсылкой к Книге Откровения, глава 6, стих 7, приглашая посмотреть на разрушения, причинённые Четырьмя Всадниками Апокалипсиса (RUSRICO 2001).

Мы более детально обсудим тематику фильма и ближнюю к финалу сцену в следующем подразделе.



Рис. 8. Флёра в котле, уподобляемая жертве (22:43).



Рис. 9. Флёра смотрит в колодец, видит себя старым или разоренным войной (47:57).

3.3. Тропы, повествование и тематика

В данном подразделе мы исследуем особенности ужасов в рассматриваемом фильме на сюжетно-тематическом уровне. Итак, мы исследуем сюжетные тропы ужасов, которые в данном случае представляют собой *«нормальный мир»* и *чудовище*, повествование фильма – то, как оно передает ужас (в рассматриваемом фильме в основном косвенно), и мы рассматриваем тематику фильма, который по большей части основана на реальных событиях. Итак, мы рассматриваем именно *«естественный ужас»*, как определил его Кэрролл. Короче говоря, наши темы в данном подразделе – это *тропы*, *повествование* и *тематика*, все из которых мы рассматриваем в контексте ужасов – то есть, как каждая из них выражает жанр ужасов.

3.3.1. Тропы

Как определилось выше, *трон* – это сюжетная структура, которая передает зрителю типичные для жанра сообщения. Иными словами, в данном подразделе мы рассмотрим сюжетные повторяющиеся формулы – тропы, типичные для жанра ужасов. Мы решили исследовать только два из них, «*нормальный мир*» и концепцию *чудовища*, поскольку именно они появились в рассматриваемом фильме «Иди и смотри».

«Нормальный мир»

Как определено выше, одна из конвенций или тропов фильма ужасов – это сюжетная структура, в которой «мир» фильма начинается с нормы, статус-кво, – это называется «*нормальным миром*», – то, как обстоят дела, до перемен. Вскоре «нормальный мир» изменится из-за появления какой-то угрозы – часто чудовища. Это вызывает беспорядок, когда установленный порядок разрушается.

Установление статус-кво перед угрозой важно, потому что представление о нём создает напряжение даже после того, как оно будет разрушено; мы знаем, что было отправной точкой, теперь нам придется подождать и посмотреть, решится ли что-то в конце концов и восстановится ли нормальный мир, или всё останется в руинах. Какой устоявшийся мир, «нормальный мир» в рассматриваемом фильме, и что вызывает его беспорядок? Это будет проанализировано в данном подразделе.

Поскольку сюжет фильма в основном рассказывается с точки зрения Флёры, мы считаем, что это также определяет статус-кво в начале; это означает, что «*нормальный мир*» фильма – это «*нормальный мир*» Флёры, поскольку с ним произойдут следующие события. Таким образом, статус-кво – это те несколько моментов в начале фильма: первая сцена с мальчиком и стариком (0:12–7:49), и дома с мамой и сестрами (7:50–9:57). Здесь мы видим Флёру перед войной, перед тем как уйти в партизаны. Мы видим Флёру молодым, невинным в том, что грядет, страстно желающим присоединиться к партизанам, не подозревая о грядущем ужасе.

«Нормальный мир» распространяется на сбор партизан в лесу (13:25). Именно там Флёра только начинает осознавать реальность вещей. Его заставляют остаться с Глашей, и он со слезами разочарования уходит в лес. Именно в лесу Флёра отправляется в место, откуда нет возврата – началась война, вдалеке рвутся бомбы, и

ребята одиноки в лесу. Флёра – и зритель, встретил угрозу, *чудовище*. (Подробнее о чудовище ниже.)

При рассмотрении концовки фильма, мы можем отметить, как по словам Кавина (Kawin 2012, 12), финал в «Иди и смотри» является так называемым *шоковым финалом*, в котором чудовище не побеждено и конфликт не разрешён. Это мнение подчеркивается тем, что события являются правдой, что также отображается на титульном листе ближе к концу фильма, указывая количество жертв Холокоста в Беларуси. Флёра уезжает с партизанами, не имея времени передохнуть, поэтому в конце концов ужас – или война – становится новым «нормальным миром», новым статус-кво. Ужас становится новой нормой; когда фильм заканчивается, ситуация не меняется, ужас остаётся. Мальчик осознал своё сходство с величайшим злом, которое можно вообразить, Гитлером, представив его в своей голове младенцем – на мгновение они такие же. И в итоге мы не получаем ни катарсиса, ни освобождения.

Чудовище

Возможно сказать, что не существует обычного чудовища из фильмов ужасов в «Иди и смотри», по крайней мере, не настоящего чудовища, или даже не обязательно символического чудовища или сущности. Но, это исключало бы человеческого чудовища, то есть человека, способного стать чудовищем. Согласно автору (Kawin 2012, 11), – это третья категория поджанров по типу монстра: *чудовищный человек*. Но чудовищный человек в «Иди и смотри» явно не представлен, и его угроза неочевидна. На самом деле, во время и после просмотра фильма у зрителя может возникнуть неприятное ощущение, что произошло что-то ужасное и он не может прямо указать пальцем в кого-либо. Одно из толкований, конечно, заключалось бы в том, чтобы рассматривать противостоящих солдат как чудовищ, но чудовище также могло быть их комендантом или немецким государством. С другой стороны, чудовищем может быть сама война, её институт и косвенно люди, которые поддерживают её или прославляют её. В фильме человеческая природа – это тот, кто создает ужас и в то же время тот, кто страдает от него. На войне победители возвращаются не с чистыми руками, а с чувством вины, травмы и печали. Но когда чудовище – человек, оно становится близко и тем более пугающим. Поэтому кажется неестественным указывать на кого-то

пальцем, как будто данное чудовище каким-то образом от нас отделено. Особенно это подчеркивается в конце фильма, где Флэра сталкивается лицом к лицу со злом. Он представляет Гитлера ребёнком, когда он понимает, что разделяет человечность и зло. Мальчик осознает чудовище внутри себя, и убивает его не нажатием на курок, а подставив другую щёку. Чудовища фильма, возможно, в мальчике как человечестве, против которого он борется. Данная интерпретация подтверждается тем, что Флэра видит себя преобразенным из воды в колодце, точно так же как ужас по своей функции превращает повседневные вещи в страшные. Чудовище человечно, и чудовище – это насилие, и то насилие является именно человеческим, ибо только человек причиняет боль по причинам, отличным от выживания.

Поджанр тропа человеческого монстра – это *садисты* или *мучители* (Kawin 2012, 165). Увидеть садизм в нацистах в фильме нетрудно. Это отмечает Срагов:

Флэра, теперь путешествующий в одиночку, получает сомнительную защиту сельских жителей, которые не понимают, что они следующие в списке жертв немцев. Далее следует не просто «тотальная война», а *разврат для садистов*. Основанные на Бригаде Дирлевангера, отряде СС, состоящем из жестоких преступников, эти оккупанты не просто причиняют боль и горе горожанам – *они стремятся оторвать любой клочок достоинства или моральной ценности*. После того, как они запирают население в запертой церкви, они объявляют, что любой, кто хочет оставить детей внутри, может вылезти через окно и выйти на свободу. *Немцы превращают Переходы в круг Ада*, поджигая каждое здание и ликуя при каждом крике о помощи. *Они насилюют и грабят* по приказу и по расписанию. (Sragow 2020. Курсив наш – Н.С.)

Садисты причиняют боль, потому что это доставляет им удовольствие и удовлетворяет желание (Kawin 2012, 165). Хотя может быть трудно напрямую доказать, что нацисты чувствовали удовольствие своими действиями (а не просто оцепенением, например), фильм показывает использование ненужных средств для причинения боли и страданий, что, как подтверждают многие источники, имело место и на самом деле. Как и в приведённой выше цитате, то, как село Переходы и его жители были лишены достоинства, и как всё было уничтожено, является откровенно и неразумно жестоким и чрезмерным, даже в контексте войны. Ближе к концу фильма жителей деревни ведут в церковь и говорят, что те, кто оставляет своих детей, могут уйти (1:41:48), а также

стрельба церкви в дополнение к сожжению её с жителями внутри (1:48:25) – это всего лишь два примера вопиющего насилия, которое фильм изображает.

3.3.2. Приёмы повествования

Выше мы рассуждали о жестокости, показанной в фильме, но в данном подразделе мы хотели бы более подробно рассмотреть метод показа или не показа ужаса, или использование метода «зрелища» или «внушения», определяемых выше в работе (см. выше, стр. 16).

В подразделе 3.1.3., посвященном гриму, мы обсуждали о том, что физический ужас, по крайней мере, в двух случаях в фильме был только подразумеваемым, и это было сделано путем демонстрации результатов насилия, исключая причинение указанного насилия. Так было в случае со стариком и молодой матерью, первый из которых был сожжён, а второй избита и изнасилована. Это не показано, но мы, зрители, осознаем насилие – это потому, что оно подразумевается внушением, а фильм на самом деле широко использует внушение, когда речь идёт о насилии и изображении тёмных тем. Мы также не видим горящих в церкви людей, но в этом нет необходимости. Мы видим горящую церковь и слышим плач сельчан. Использование внушающего насилия вместо графического – это принято в фильмах ужасов, даже в очень жестоких. Кроме того, как стало ясно в подразделе, посвященном теме грима, Климов использовал визуализацию насилия, причиненного телу, показывая обожженного человека и окровавленных травмированных детей, что соответствует жанру ужасов, в котором воздействие насилия на человеческое тело – распространённый троп, например, в поджанре «боди-хоррор» («телесный ужас»). То есть насилие в фильме заметно, но показано в основном внушением, а не графически.

Причины использования внушения в фильмах ужасов или документальных фильмах ужасов (будет определён в следующем подразделе) иногда рассматриваются как лучший вариант, как отмечает Кавин (Kawin 2012, 206), потому что некоторые реальности невозможно показать полностью или во всей их трансцендентной ужасности. Должно быть место для запредельного внушения, для кадра, значение которого выходит за рамки того, что он может показать на экране, как, например, кучка волос в документальном фильме о Холокосте, «Ночь и туман» (реж. Ален Рене, 1955).

Как мы отметили в подразделе 2.2.3., обсуждая сюрреалистическую природу «Иди и смотри», в попытке передать правду о какой-то ужасающей реальности, некоторые оказываются слишком ужасающими, чтобы их изображать. И это не потому, что создатели фильма стесняются снимать это, а потому, что зверства слишком невообразимы, чтобы понять их через зрелище или через реализм, поэтому во многих случаях создатели фильма решают использовать внушение или даже сюрреализм. В «Иди и смотри» Климов использует и то, и другое. Пример использования внушения в этом фильме – когда ребята возвращаются в дом Флёры (44:49) и в воздухе витает странная атмосфера; Флёра ещё не знает, что произошло, но, кажется, чувствует, что всё не так. Дома никого нет, на заднем фоне слышно шум и жужжание мух, всё усиливающееся, и зловещее настроение растёт, когда Флёра несёт к столу ещё тёплое мыло, – Глаша увидит оставленных на полу кукол и её вырывает. Флёра видит их тоже и теперь начинает понимать. Шум уже стал невыносимым, а Флёра держится за голову. Чуть позже мы видим, как Флёра смотрит в колодец и символически видит себя взрослым или после войны. Ни одно из вышеперечисленных средств не использует *зрелище* (они не покажут), они лишь наводят на мысль о чём-то злом.

Глаша, кажется, тоже чувствует зловещую атмосферу, и едва успевает улыбнуться Флёре, подозрения которого растут с каждым мгновением. Однако Флёра убеждён, что он всё же найдёт свою семью, и ребята отправляются на их поиски и сбегают из дома. В данный момент Глаша оборачивается, чтобы оглянуться, и теперь мы знаем, откуда доносятся ужасающие звуки мух – это не просто завтрак, оставленный на столе: она видит большую кучу трупов, лежащих у дома. И это прямой метод, зрелищный способ использования ужаса, явного показа его. Итак, Климов эффективно использует оба метода.

3.3.3. Тематика

Чтобы понять причины, по которым так много людей считают «Иди и смотри» страшным фильмом, нам нужно взглянуть на исторический контекст фильма, ключевым элементом которого является *Холокост* или геноцид еврейского народа. По оценкам, во время Второй мировой войны погиб один миллион белорусских евреев, из которых от 245 000 до одного миллиона погибли в результате Холокоста (Smilovitsky 2003). С

учётом исторической предрасположенности ужас «Иди и смотри» можно рассматривать как реальный ужас. Это основная причина, по которой фильм считается устрашающим.

Поэтому функция ужаса ассоциируется с отображением реализма в фильме. Фильм основан на исторических событиях и является отчасти реалистичным описанием событий Второй мировой войны в Белоруссии. Таким образом, ужасы, увиденные в фильме, «истинные» – они навеяны реальными событиями. Однако легко увидеть, что методы, использованные в фильме, не направлены на то, чтобы смаковать людские страдания или эксплуатировать их. В нашем понимании, функция ужаса, использованного в фильме, состоит в том, чтобы изобразить реалистичный образ войны, через которую прошли реальные люди. Итак, что делает фильм тревожным, так это использование настоящего ужаса, который укоренился в истории и реальных событиях, некоторых из самых ужасающих событий в истории человечества, которые нельзя отрицать. И самое страшное то, что это сделали люди, – человеческая душа стоит за настоящим ужасом, которым был Холокост. Сам режиссёр и автор оригинала могли поручиться за правдивость событий: Климов, родившийся и выросший в Сталинграде, был эвакуирован из города ещё мальчиком, когда там бушевала битва Второй мировой войны, и его военный опыт повлиял на «Иди и смотри». Соавтор сценария, Адамович, пережил Вторую мировую войну так же, как Флёра, так как во время войны он был ровесником Флёры в фильме. Более того, он и его семья воевали в Беларуси в составе партизан против немцев (Wess 2020).

Некоторые говорят, что фильм на 100% правдив – так происходило в захваченных нацистами деревнях во время Второй мировой войны (Мурзина 2010). У кого-то может быть другое мнение по этому поводу; что всё было намного, намного хуже, и фильм представляет лишь малую часть того масштаба насилия, которое жертвы Холокоста пережили во Второй мировой войне. Некоторые говорят, что события фильма – довольно точная дистилляция того, что произошло, как и отмечает автор:

События в фильме – квинтэссенция реальных исторических событий. Нападение Германии на Советский Союз в 1941 году было отмечено беспрецедентным уровнем жестокости и массовых убийств, поскольку оккупанты очень вольно интерпретировали пресловутые «особые военные меры» для борьбы с «большевиками, агитаторами, партизанами, саботажниками и евреями». (Chapman 2008, 112)

Большинство людей согласны с тем, что нет сомнений в точности или обоснованности зверств, совершённых нацистами во время Второй мировой войны. Но пытаясь понять Холокост, мы обречены на провал в понимании истинных масштабов того, что это было.

Прямо в финальных сценах фильма мы видим несколько минут видеосъёмки реальных, шокирующих кадров Холокоста, Второй мировой войны и Стадиона Гитлера. Затем видео начинает вращаться в обратном направлении, как и жизнь Гитлера, пока мы, наконец, видим его мальчиком и младенцем. Здесь Климов отказался от последних крох внушения, потому что содержание ролика ужасающее, обвинительное и – настоящее. Видео резюмирует посыл всего фильма об абсурдности и бесполезности войны. В данный момент мы понимаем название сценария фильма, «Убейте Гитлера».

Флёра смотрит на ребёнка-Гитлера, полон гнева и горечи, и мораль фильма, кажется, также стучится в этом. Климов как бы сказал: в данной сказке надежды не найдёте, потому что на войне надежды нет. На войне не бывает надежды. Идите и смотрите – это то, что мы смогли сделать, это то, на что способно человечество. Символ войны можно найти в безнадежном лице мальчика.

В частности, последние сцены в фильме делают фильм похожим на документальный фильм. Кавин рассказывает о жанрах, связанных с ужасами, одним из которых является «*документальный фильм ужасов*». Кавин не даёт фактического определения для термина, но описывает его следующим образом:

[—] есть и другая ситуация, в которой ужас кажется безграничным и грозит стать бесконечным: когда ужас реален. Наши чувства к настоящему ужасу могут быть безграничны, пока мы находимся в его тисках. Нельзя приписывать зло вымыслу. Нет красоты, нет преображающей или метафорической образности, нет фантазии. Документальные фильмы ужасов не предназначены для развлечения, но они соответствуют жанру, поскольку они пытаются представить ужас на плёнке. Они часто достигают этого, не навязывая материалу разрешения, особенно там, где его не дали события, оставляя ужас открытым. Рассмотрение документального фильма жизненно важно для полного представления об отношениях между ужасами и фильмом ужасов. (Kawin 2008, 204)

Итак, связано с реальностью ужаса в фильме, нам кажется уместным рассмотреть жанр, тесно связанный с фильмом ужасов, *документальный фильм ужасов* и то, как «Иди и

смотри» относится к нему. По определению Кавина (Kawin 2012, 11), документальный фильм ужасов – это документальный фильм, который имеет много общего с фильмом ужасов, то есть демонстрируемый ужас реален, как мир реального мира. Примером жанра можно назвать «Ночь и туман», документальный фильм, содержащий аутентичные кадры зверств Холокоста (там же, 11).

С другой стороны, «Иди и смотри» расходится с документальным фильмом ужасов, поскольку в фильме, тем не менее, есть красота, метафорическое и фантастическое содержание и поэзия. С другой стороны, в случае с «Иди и смотри», фильм, похоже, не предназначен для развлечения (как это бывает с документальными фильмами ужасов), и фильм не предлагает разрешения, равно как и реальных событий, стоящих за ним. Ужас остаётся открытым.

Очевидно, что нельзя утверждать, что «Иди и смотри» – документальный фильм, поскольку это художественный фильм, основанный на реальных событиях. Но способ изображения войны в фильме настолько осязаем, что невозможно отрицать жестокость ужаса событий фильма. Хотя «Иди и смотри» не является документальным фильмом, то, что общего у «Иди и смотри» с жанром документальных фильмов ужасов, – это стремление изображения мучительных событий через периодический реализм и в основном правду (в то же время включая сюрреализм, как обсуждалось выше). Но, в конце «Иди и смотри» показан ролик реальных документальных кадров из концентрационных лагерей, а также монтаж Гитлера и его жизни. Эти две сцены ещё больше подчеркивают квазидокументальный характер «Иди и смотри»; в то время как остальная часть фильма вымышленная (хотя и основана на реальных событиях), документальные ролики заставляют увидеть соответствие между реальностью и событиями фильма и ощутить общий ужас, который он передает.

Документальные фильмы ужасов, как отмечает Кавин, не предназначены для развлечения, но они имеют отношение к жанру ужасов, поскольку они пытаются представить ужас в фильме. Они часто добиваются этого, не навязывая материалу разрешения, оставляя ужас открытым (Kawin 2012, 204). Итак, как обсуждалось в подразделе «Нормальный мир», ощущение того, что фильм не получает разрешения или решения, его просто оставляют «включенным», и это справедливо для «Иди и смотри». Мы видим, как Флёра снова уходит с партизанами на новую битву, без

победителей, без победы над «чудовищем». Это реальность войны, и это также причина, по которой мы рассматриваем ужас в «Иди и смотри» как «истинный ужас» в контексте жанра фильма ужасов.

По общему признанию, поиск реальности в фильме и его ужас-подобная природа, вероятно, сомнительно с моральной точки зрения. Например, как Климов пытался загипнотизировать молодого актёра Кравченко, чтобы уберечь его от реальной травмы на съёмочной площадке, но актёр это отрицал, и то, что на протяжении съёмок фильма использовались настоящие пули, и сцена, где автоматная очередь сбивает корову (см. *Рис. 10*), действительно произошло (Wess 2020). Реалистичное отношение фильма к войне исключительно и необходимо, но какой ценой – нужен ли нам «настоящий ужас» и документальный ужас, чтобы понять ужас мира? Или такие фильмы, как «Иди и смотри», являются необходимыми социальными зеркалами, раскрывающими страшную правду в форме искусства?

Авторы фильма, Климов и Адамович, пережившие войну, считали фильм нужным, необходимым. Когда Климов задумался, не слишком ли жесток фильм, Адамович сказал: «Пусть не смотрят. Мы должны это оставить после себя. Как свидетельство войны, как мольбу о мире.» (Мурзина 2010) Так, «Иди и смотри» не мог быть документальным фильмом – языка реального мира не хватило бы, чтобы описать ужас, произошедший на самом деле.



Рис. 10. В фильме умирающую корову действительно убили – пули были настоящими (1:22:38).

3.4. Функция

В целом, мы считаем, что *функция жанра* в рассматриваемом фильме та же, что и в жанровых фильмах: дать зрителю рамки для понимания и в то же время внести что-то новое, используя данные средства неожиданным образом. «Иди и смотри» – это фильм, в котором используются средства жанровой условности, не обязательно сам являясь жанровым фильмом. Итак, мы утверждаем, что «Иди и смотри» использует тропы жанрового фильма, особенно жанра ужасов, не будучи таковым. Теперь мы исследуем функцию использования данных условностей, то есть, причину или оправдание их, а также диспозицию эстетической функции и эксплуатации в рассматриваемом фильме.

3.4.1. Функция ужаса

Мы можем констатировать, что в рассматриваемом фильме присутствует большое количество характерных для жанра ужасов черт. Ради повторения, функция ужаса, цель, как правило, связана с желанием вызвать у переживающего эмоциональный эффект, отвращение или страх (Kawin 2012, 4). Появление ужаса в искусстве играет важную роль в том, как, например, к страху смерти относятся в каждой культуре; представление ужаса в вымышленной форме помогает нам представить предметы страха в понятной, конкретной форме и, таким образом, делает их менее пугающими. Ужас по-прежнему пугает, но в «хорошем смысле», им можно даже наслаждаться как развлечением.

Это не так, нам кажется, с рассматриваемым фильмом. Нигде в фильме ужас и насилие не изображается как легко усваиваемая, мягкая посадка при решении серьёзных вопросов. Вместо этого ужас – это настоящий ужас, и Климов не дает зрителю ни минуты облегчения. Именно поэтому мы возвращаемся к идее фильма прежде всего как некоего документального фильма ужасов. И функция документального аспекта едва ли заключается в простом предоставлении информации. Фильм излучает потребность, чувство безотлагательности рассказать эту историю. А когда рассказывается правдивая история об ужасающих событиях, то ужас – это не столько эффект, сколько просто правда. То есть, в фильме ужас – это средство сказать правду. И даже когда тот ужас сюрреалистичен, можно утверждать, что небольшое количество сказки может передать правду гораздо эффективнее, чем одна только история. С другой стороны, использование подлинных видеоклипов о Второй мировой войне и концентрационных лагерях также предполагает, что снять фильм об данных событиях было способом напоминать людям о них, о событиях которых нельзя забывать. Отчасти для этого использовались шоковые эффекты, как аутентичные, так и постановочные.

С другой стороны, возникает вопрос того, почему «Иди и смотри» нельзя считать фильмом ужасов? Ответ, мы полагаем, находится в функции, лежащей в основе фильма и используемых жанровых конвенций. Когда в типичном фильме ужасов данные конвенции используются для того, чтобы вызвать отвращение или страх, в рассматриваемом фильме, нам кажется, используются их не только по этой причине. Некоторые конвенции ужасов присутствуют в фильме в основном как средство повествования или эстетическое дополнение, а не как основа фильма. Что отличает

данный фильм от обычного фильма ужасов, так это стремление сказать правду. «Иди и смотри», таким образом, использует данные средства для усиления своего меседжа, которое имеет отношение не к традиции ужасов, а к историческим событиям. Следовательно, цель фильма, его функция, по-видимому, состоит в том, чтобы посредством искусства задокументировать историю событий, которые авторы фильма не хотели, чтобы их забыли. Дело не в запугивании и тем более не в развлечении, а просто в стремлении рассказать эту историю.

3.4.2. Эстетическая функция и эксплуатация

Что, если одной из причин использования ужасов и жанровых тропов является эстетика? Это поднимает этический вопрос, потому что фильм рассказывает о страшных событиях, но фильм также и очень визуален: в нём показаны красивые картинки, эстетически приятные сцены (как мы обсудили в подразделе, рассматривающем кинематографию). Кадры, видения, образы – они ли просто часть передачи сообщения, и может ли функция эстетики заключаться именно в этом? По нашему мнению, эстетика кино возвращается к определенным визуальным образам и перспективным факторам, и она имеет помимо них и другую цель, *моральную функцию*, дополняющую эстетическую цель с кадрами и ракурсами. Мораль связана с эстетикой как этическим уровнем, на котором осуществляется интерпретация, и, таким образом, влияет на эстетическую интерпретацию. Следовательно, в ужасах определенная мораль (например, добро/зло) также имеет сильную эстетическую функцию в качестве контекста для руководства интерпретацией. Таким образом, категории добра и зла сливаются с категорией красоты и уродства в фильме ужасов.

Роман Якобсон отметил, что поэзия – это язык в своём эстетическом смысле (цит. по: Pesonen ja Suni 2001, 56); если в данном случае мы рассматриваем наш фильм как поэзию, ведь в нём используется поэтический язык, его функция может быть чисто эстетической. Точно так же функция многих фильмов ужасов может заключаться в том, чтобы показывать красивые образы, а не вызывать отвращение или страх у зрителя, даже если они указывают на что-то ужасное. Мы подходим к сфере этики, когда начинаем обсуждать фильм, в котором используются как средства ужаса, так и документальные средства, если его функция – эстетическая. С другой стороны, как

отметилось выше, ужасы могут иметь очень успокаивающий, терапевтический эффект, и тогда не должно быть ничего плохого в том, чтобы найти такой фильм ещё и эстетически приятным. По Н. Гартману *эстетический объект* не существует сам по себе, а только для эстетически воспринимающего субъекта (цит. по: Тмарченко s.v. эстетический объект). Однако, возможно эстетически эксплуатировать предмет. Под эстетической эксплуатацией мы подразумеваем, среди прочего, искусство, которое эксплуатирует свой объект, именно визуально, чтобы получить с его помощью деньги или славу. Хорошим примером этого являются фильмы эксплуатации, категория жанрового кино, фильмы, намеренно эксплуатирующие какую-либо тему, нередко табуированную, скандальную или просто популярную (Слэшер Вики б.г.). Во многих случаях данные фильмы представляют собой фильмы ужасов, как фильмы на нацистскую тематику или «Наци-эксплотэйшн», например «Лагерь любви 7» (реж. Ли Фрост, 1969) и «Ильза, волчица СС» (реж. Дон Эдмондс, 1975). Примеры сцен или деталей, которые могут считаться эстетической эксплуатацией в фильме «Иди и смотри», включают, например, уже упомянутые: подлинная смерть коровы и использование настоящих пуль (1:19:30). Кроме того, тот факт, что Климов предложил гипноз молодому Кравченко, – то есть осознавая, что фильм будет настолько суровым, что актёру, возможно, понадобился гипноз (всё из-за искусства?) –, может на наш взгляд воспринято эксплуататорским в кинематографическом смысле.

Однако, если в случае фильмов эксплуатации даже сами авторы осознают эксплуататорский характер своих фильмов, сложно поставить «Иди и смотри» в ту же категорию. Хотя в фильме такие темы, как война и концентрационные лагеря рассматриваются через символизм и отображаются подлинные кадры из лагерей, характер фильма, однако, не эксплуататорский. А именно, хоть фильм и заставляет зрителя чувствовать себя некомфортно, цель, по нашему мнению, не в том, чтобы погрязнуть в темах насилия и шокировать ради шокирования (в отличие от реальной эксплуатации), а просто показать зрителю неприятную правду через искусство, независимо от того, насколько непривлекательным это может быть.

На самом деле, жанр ужасов часто проблематизирует сам своё *видение*. Жанр ужасов во многих случаях специально посвящен раскрытию и столкновению с ужасом (Kawin 2012, 208), – и ни в коем случае не ставит своей задачей превратить его в зрелище с

целью эксплуатации его объекта. И это характерно именно для ужасов: данный жанр посвящён как тому, что он показывает, так и проблематизации того, *что* и *почему* он показывает (там же). Климов, мы полагаем, делает то же самое: он хочет *показать*, хотя то, что он показывает – и тот факт, что мы это смотрим – проблематично. Зачем? Можно предположить, из-за чувства моральной ответственности.

3.5. Выводы

В анализе данной работы мы искали в фильме «Иди и смотри» характеристики, типичные для жанра фильмов ужасов, и чтобы резюмировать результаты нашего анализа, отметим следующие моменты. В первом разделе мы обратили внимание на кинематографические аспекты фильма: на музыку, кинематографию (включая изображения и освещение) и грим, – все они были использованы в фильме в типичном для фильмов ужасов способе. Во втором разделе мы отметили, что фильм стремится вызывать эмоции, как это обычно бывает в фильмах ужасов, и фильм создает свой эмоциональный вес с помощью повествовательной субъективности и символики (символы жертвоприношения и невинности также являются центральными символами в жанре ужасов). В третьем разделе анализа мы нашли в фильме существенные черты фильма ужасов: типичные для ужасов сюжетные тропы и темы, и разные способы использования насилия в фильме (по большей части Климов использует внушение, то есть косвенный способ показать насилие в повествовании). Мы также пришли к выводу, что фильм представляет собой «естественный ужас», то есть ужас, основанным на реальных угрозах. Наконец, в четвертом разделе, после рассмотрения функций «Иди и смотри» и функции фильмов ужасов в целом, мы пришли к выводу, что подход Климова отличается от типичного фильма ужасов, так как его мотив и функция показа насилия и ужас, используемый в фильме, кажутся в первую очередь основанными на моральном обязательстве и личной совести рассказать (или задокументировать) данную историю со всеми её ужасами, а не чтобы вызывать отвращение или страх сами по себе. В этом смысле «Иди и смотри» больше напоминает документальный фильм ужасов, чем обычный фильм ужасов, особенно по своей функции.

Таким образом, главная находка анализа – проверка нашей гипотезы, поставленной в начале: анализ подтвердил наше предположение о том, что ужасы выходят за рамки своего жанра и его черты можно найти и вне данного жанра.



Подходя к концу данной главы и дипломной работы в целом, мы можем отметить, что наша попытка проанализировать фильм Элема Климова «Иди и смотри» с точки зрения жанра ужасов позволила нам пройти через множество аспектов фильма. Задача была непростая, ведь фильм Климова, на первый взгляд, далек от жанра фильма ужасов. Даже с учётом всех проведённых нами результатов можно было бы субъективно сказать, что фильм не страшный, и поэтому его нельзя назвать фильмом ужасов. Последнее же слово – субъективное мнение каждого по данному поводу. В конце концов, однако, важно не это, а понимание богатства рассматриваемого жанра кино, который часто воспринимается как дрянной и неискusstvenный. Понимание фильмов, подобных «Иди и смотри», как часть жанра ужасов, только расширяет понимание того жанра. И это демонстрирует, что сфера ужасов не узка. Ужасы – это широкий спектр условностей и современных подходов к ним. Это насилие и травмы, это символизм и это красота кинематографии. Это воображаемые чудовища и чудовища из реальной жизни – те самые страшные. Это способ понять страдания и боль, и сделать смерть, если не легче, более понятной. Это способ направить наши отрицательные эмоции на искусство и развлечения. Иногда это просто способ, возможно единственный, показать ужасную правду мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нашей целью в данной дипломной работе являлось определить основные черты ужасов, а затем найти их в фильме «Иди и смотри». Антивоенный фильм Элема Климова о Второй мировой войне «Иди и смотри» был выбран по причине того, что нам было интересно изучать советское кино ужасов, но, мы быстро поняли, что та категория фильмов в Советском союзе достаточно мало производилась, что побудило нас изучить фильмы, которые не обязательно относятся к тому жанру или не могут считаться представителями жанра. Вот почему мы решили, что «Иди и смотри» будет отличным кандидатом, поскольку данный фильм о войне будет содержать ужасающие вещи, которые можно было бы интегрировать в контекст жанра ужасов. Нашей основной целью в дипломной работе был поиск черт фильма ужасов в упомянутом фильме и исследование их функционального назначения. Однако до этого нам нужно было определить значение жанра в фильме, дать определение ужасу и отобразить основные характеристики, которые создают жанр ужасов или фильм ужасов. Наша гипотеза заключалась в том, что в рассматриваемом фильме будут найдены характеристики жанра ужасов и, следовательно, что ужас как явление способен выйти за рамки жанра.

В теоретической части дипломной работы это как раз и была проделано. Мы рассмотрели жанровые условности и функцию жанра. Мы переключили внимание на ужас и определили его основной смысл и объяснили его привлекательность. После этого мы определили три категории того, что делает фильм ужасов: аспект отпугивания или отвращения зрителя, способы напугать или вызвать отвращение и эмоциональный эффект, создаваемый первыми двумя. Первая категория состояла в рассмотрении аспекта запугивания зрителя, осуществленного посредством реального или воображаемого ужаса и посредством явной или косвенной передачи ужаса (через зрелище или посредством внушения). Во второй категории мы рассмотрели методы создания ужаса, то есть ключевые черты, связанные с жанром ужасов. Здесь мы

представили «чудовища», сюжет, атмосферу, сеттинг и грим. Наконец, в третьей категории мы рассмотрели эмоциональную сторону ужаса; данная категория сводится к эмоциональному эффекту, вызванному увиденным ужасом и его субъективной интерпретации через эмоцию или символику, обнаруженную зрителем (даже если это задано создателями фильма). Мы также представили выбранный нами метод пристального чтения.

В аналитической главе данной дипломной работы мы намеревались взглянуть на все пути, при помощи которых «Иди и смотри» передает ужас, то есть, каким образом фильм использует характеристики жанра ужасов, представленные в теоретической главе. При проведении анализа мы могли бы отметить, что нельзя легко определить данный фильм как чистый фильм ужасов. Вместо этого в фильме было много черт, присущих тропам жанра ужасов. Мы разделили аналитическую главу на четыре подраздела, в каждом из которых обсуждались различные аспекты фильма: технический, эмоциональный, тематический и функциональный, проще говоря. В первом подразделе мы обнаружили, что «Иди и смотри» проявляет характеристики жанра ужасов через атмосферу, звук, кинематографию и грим. Во втором подразделе мы проанализировали использование черт ужасов в том, как фильм передает эмоции, его повествование от первого лица, а также использование сюрреалистических и символических элементов. Эмоциональная сторона фильма является одним из его ключевых особенностей, в целом, но и в контексте данной дипломной работы; эмоции, ощущаемые в фильме молодыми персонажами, примерно агония, боль, грусть и ужас – вездесущи, и тот эффект погружает в психику зрителя. Данный спектр эмоций также может быть показан в фильме ужасов. В третьем подразделе мы рассмотрели сюжетные структуры – или тропы – и темы фильма, и то, как через них был использован ужас. Наши основные выводы в данной категории были тропы «нормальный мир» и «чудовище» в виде человеческой способности зла по сути войны. Мы также обнаружили, что фильм использовал настоящий ужас, и он, возможно, можно считать документом ужасов, аналогичным образом к тому, что «Ночь и туман» (реж. Ален Рене, 1955) или «Шоа» (реж. Клод Ланцман, 1985). Наконец, в четвёртом подразделе мы рассмотрели функциональную сторону фильма, то есть причины использования предыдущих черт жанра ужасов. Таким образом, мы доказали правильность нашей

гипотезы, которая состояла в том, что «Иди и смотри», фильм, не относящийся непосредственно к жанру фильма ужасов, может иметь черты ужасов, и, таким образом, ужас вообще может существовать вне границ своего жанра.

Но, глядя на результаты, собранные в проведении анализа, всё ещё невозможно однозначно утверждать, можно ли разместить «Иди и смотри» на полке фильмов ужасов рядом с такой классикой жанра хоррор, как «Техасская резня бензопилой» и «Психо», но что однозначно, это то, что на такие вопросы в некоторой степени возможно ответить только субъективно, в зависимости от личной интерпретации элементов и символов, обнаруженных в фильме, и общего ощущения этого. Фильмы ужасов часто определяются их способностью напугать зрителя, но это сильно субъективно. Но, это правда, что есть способы объективно оценивать пригодность фильма соответствовать определенному жанру фильма: это через жанровые условности. Они помогают нам определить и понимать фильмы и их расположение в киноиндустрии и социальном спектре. Они помогают нам обращать внимание и знакомить нас с контекстом без необходимости знать всё о предмете фильма заранее. Мы можем пойти в кинотеатр, имея определённые ожидания того, что мы, вероятно, посмотрим, но и с ожиданием видеть что-то новое. Мы считаем, что «Иди и смотри», в какой-то степени, имел намерением это сделать. Тот факт, что фильм часто классифицируется как военный фильм, устанавливает зрительские ожидания определённого типа фильма, и фильм действительно обладает многими элементами военного фильма, но зритель получает большую часть чего-то ещё. Он получает эмоциональный вихрь и ужасные изображения человеческих страданий и зла. И понимание о том, что действия основаны на реальных исторических событиях, усиливает эмоциональный эффект ужаса, создающий жанровыми характеристиками фильма.



При дальнейшем изучении было бы интересно больше исследовать расположение ужасов в искусстве Советского Союза и России, а также причины того, почему ужасы не играли главную роль в каноне советского или российского жанрового кино. Мы могли бы даже пойти дальше и посмотреть на историю взаимоотношений со смертью в

русской культуре. Кроме того, было бы интересно рассматривать жанровые фильмы в СССР в целом и то, играют ли они огромную роль в киноиндустрии. Политика, несомненно, повлияла на культурный климат страны и повлияла на типы фильмов, которые были сняты и которые были разрешены для просмотра публике. При дальнейшем изучении мы могли бы расширить нашу тему, чтобы более внимательно взглянуть на культурный климат 1970-х и 1980-х годов в СССР, и, возможно, изучить дополнительные фильмы той эпохи, которые когда-то были запрещены.

Наконец, как мы вначале намеревались доказать в нашей гипотезе и как мы это сделали в анализе, ужас можно найти вне жанра ужасов, поскольку это явление, выходящее за рамки. Таким образом, есть возможности для дальнейшего анализа и исследования жанра ужасов и того, как они функционируют вне фильмов жанра ужасов, в более широком смысле, чем в примере нашей дипломной работы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Исследовательский материал:

Климов, Э. Г. (режиссёр) 1985. *Иди и смотри*. СССР: Мосфильм, Белорусьфильм.

Литература:

Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel ja Vernet, Marc, toim. 1996. *Elokuvan esteetiikka*. Oy Edita Ab: Helsinki.

Beumers, Birgit. 2008. *A History of Russian Cinema*. Berg Publishers: Oxford; New York.

Bordwell, David, Smith, Jeff and Thompson, Kristin. 2017. *Film Art. An introduction*. McGraw-Hill Education: New York.

Carroll, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror or, Paradoxes of the Heart*. Routledge: New York.

Chapman, James. 2008. *War and Film*. Cromwell Press: Great Britain/Trowbridge, Wiltshire.

Collins, K. Austin. 2020. "There's No Other War Movie as Horrifying, or Vital, as Come and See." *Vanity Fair*, 02/03/2020.

<https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/03/come-and-see-war-film-restoration>

Cousins, Mark. 2013. *The Story of Film*. Pavilion Books: London.

Dunne, Nathan. 2016. "Atrocity exhibition: is Come and See Russia's greatest ever war film?" *The Calvert Journal*, 18/07/2016.

<https://www.calvertjournal.com/articles/show/6415/come-and-see-elem-klimov-war-film-bastards-star-brest-fortress>

Grant, Barry Keith. 2012. *Film Genre Reader IV*. University of Texas Press: Austin, Tex.

Kawin, Bruce F. 2012. *Horror and the Horror Film*. Anthem Press: London; New York.

Le Fanu, Mark. 2020. "Come and See: Orphans of the Storm." *The Criterion Collection/Current*, 30/06/2020.

<https://www.criterion.com/current/posts/7003-come-and-see-orphans-of-the-storm>

MasterClass. 2020. "Film 101: What Is Cinematography and What Does a Cinematographer Do?" *MasterClass*, 08/11/2020.

<https://www.masterclass.com/articles/film-101-what-is-cinematography-and-what-does-a-cinematographer-do#what-is-cinematography>

Mort, Valzyna. 2020. "Read and See: Ales Adamovich and Literature out of Fire." *The Criterion Collection*, 30/06/2020.

<https://www.criterion.com/current/posts/7006-read-and-see-ales-adamovich-and-literature-out-of-fire>

Pesonen, Pekka ja Suni, Timo toim. 2001. *Venäläinen formalismi – antologia*. Kirjapaino RT-Print Oy: Pieksämäki.

- Rizzo, Michael. 2014. *The Art Direction Handbook for Film & Television*. Focal Press: Oxfordshire.
- Russell, Bertrand. 2001. *Länsimaisen filosofian historia I*. WSOY: Juva.
- Ryfle, Steve. 2005. "Godzilla's Footprint." *Virginia Quarterly Review*, 81 (1): 44–68.
- Smilovitsky, Leonid. 2003 "A Demographic Profile of the Jews in Belorussia, 1939–1959." *Journal of Genocide Research*, 5, (1).
<https://www.jewishgen.org/yizkor/belarus/bel027.html>
- Steffens, Daneet. 2020. "Come and See." *Entertainment Weekly*, 03/17/2020.
<https://ew.com/article/2001/11/02/come-and-see/>
- Stone, Will. 2010. "come and see: an epic of derangement" *3:AM Magazine*, 04/02/2010.
<https://www.3ammagazine.com/3am/an-epic-of-derangement-elem-klimov/>
- Sragow, Michael. 2020. "Deep Focus: Come and See." *Film Comment*, 28/02/2020.
<https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-come-and-see/>
- Wess, Richard. 2020. "9 must-know facts about COME AND SEE – the best war movie of all time." *Russia Beyond*, 22/06/2020.
<https://www.rbth.com/arts/332350-come-and-see-soviet-movie>
- Österberg, Ira. 2004. "Klassikkovampyyreista yövahtiin." *Kopeekka*, 4/2004.
<https://www.mv.helsinki.fi/home/ikosterb/tekstit/klassikkovampyyreistayovahtiin.html>
- Мурзина, Марина. 2010. "«Иди и смотри»: съемки превратились для Элема Климова в борьбу с цензурой". *Аргументы и факты* 42/2010, 20/10/2010.
<https://aif.ru/culture/21267>
- Орлов, Павел. 2015. "Как это снято: «Иди и смотри»". *Tvkinoradio*, 28/06/2015.
<https://tvkinoradio.ru/article/article3566-kak-eto-snyato-idi-i-smotri>
- Тамарченко, Н. Д. (ред.) 2008. *Словарь актуальных терминов и понятий*. М: Издательство Кулагиной, Intrada.
- Шкловский, В. Б. 1929. *О теории прозы*. М.: Федерация.

Материалы, опубликованные в Интернете:

- Baker, Frank W. 2014a. "Close Reading and What It Means for Media Literacy."
<https://www.middleweb.com/15929/>
 (Посмотрено 6.04.2021).
- Baker, Frank W. 2014b. "How to Close Read the Language of Film."
<https://www.middleweb.com/16848/>
 (Посмотрено 6.04.2021).
- Barstow, Anne L. s.a. "Rape As A Weapon of War."
<https://www.britannica.com/topic/rape-crime/Rape-as-a-weapon-of-war>
 (Посмотрено 7.04.2021).
- Friedberg, Eli. 2020. "Come and See: The Power of Psychological Violence in Elem Klimov's Anti-War Classic."

- <https://thefilmstage.com/come-and-see-the-power-of-psychological-violence-in-elem-klimovs-soviet-war-classic/>
(Посмотрено 27.10.2020).
- Hirst, Daisy. 2021. "What is Cinematic Language and How Do You Use It?"
<https://industrialscripts.com/cinematic-language/>
(Посмотрено 27.04.2022).
- Mambrol, Nasrullah. 2020. "Russian Formalism."
<https://literariness.org/2020/10/19/russian-formalism/>
(Посмотрено 17.05.2022).
- Morrow, Justin. 2016. "How 'Come and See' Uses Horror to Make the Best Anti-War Movie You've Never Seen."
<https://nofilmschool.com/2016/10/how-come-and-see-uses-horror-make-best-anti-war-movie-youve-never-seen>
(Посмотрено 6.04.2021).
- Professor Jelkington. 2018. "The Scariest Film Ever Made ISN'T a Horror Film."
<https://www.youtube.com/watch?v=RR0R7zsd7D8>
(Посмотрено 4.04.2021).
- The Criterion Collection. s.a. "Elem Klimov – Come and See."
<https://www.criterion.com/films/28895-come-and-see>
(Посмотрено 5.03.2021).
- The Kino Corner. 2021. "The True Story Behind The Horror | Come and See - Shocking Cinema."
<https://www.youtube.com/watch?v=6QmH25e1NHY>
(Посмотрено 29.4.2022).
- Venice Film Festival. 2017. "Official Awards of the 74th Venice Film Festival."
<https://www.labiennale.org/en/news/official-awards-74th-venice-film-festival>
(Посмотрено 17.05.2022).
- Biblia-online.ru. 2016. "БЫТИЕ глава 1."
<http://bibliya-online.ru/chitat-bytie-glava-1/>
(Посмотрено 8.05.2022).
- Biblia-online.ru. 2016. "ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТФЕЯ глава 3."
<http://bibliya-online.ru/evangelie-ot-matfeya-glava-3/>
(Посмотрено 6.05.2022).
- Biblia-online.ru. 2016. "ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТФЕЯ глава 4."
<http://bibliya-online.ru/evangelie-ot-matfeya-glava-4/>
(Посмотрено 6.05.2022).
- Московский международный кинофестиваль б.г. "1985 ГОД."
<http://www.moscowfilmfestival.ru/miff43/archives/?year=1985>
(Посмотрено 17.05.2022).

Мосфильм. б.г. "Иди и смотри."

<https://cinema.mosfilm.ru/films/34735/>

(Посмотрено 26.04.2022)

RUSCICO. 2001. "Интервью Элема Климова."

<https://www.youtube.com/watch?v=FnyO1m9HOIw>

(Посмотрено 1.05.2022)

Слэшер Вики. б.г. "Эксплуатейшн."

<https://slasher.fandom.com/ru/wiki/Эксплуатейшн>

(Посмотрено 6.05.2022)

Слэшер Вики. б.г. "Слэшер."

<https://slasher.fandom.com/ru/wiki/Слэшер>

(Посмотрено 7.05.2022)