

## ІТАЛІЙСЬКИЙ ХОРРОР 60-х: ІРРАЦІОНАЛЬНИЙ ЖАХ НА ЕКРАНИ

*У статті розглянуто розвиток і становлення італійського кінематографа жахів та його вплив на світове кіно, зокрема на розвиток естетики і формування драматургічних кліше американського та європейського хоррору.*

**Ключові слова:** джалло, хоррор, готичний фільм.

*В статье рассматривается развитие и становление итальянского кинематографа ужасов и его влияние на мировое кино, в частности на развитие эстетики и формирования драматургических клише американского и европейского хоррора.*

**Ключевые слова:** джалло, хоррор, готический фильм.

*The article discusses the development and establishment of the Italian horror cinema and its influence on world cinema, in particular, on the development of aesthetics and the formation of dramatic cliches of American and European horror.*

**Keywords:** jallo, horror, gothic movie.

Виникнення італійської школи хоррору – явище феноменальне. За відсутності такого міцного підґрунтя для розвитку, як власна літературна традиція<sup>1</sup>, та за умови засилля жорсткої релігійної цензури, характерної для католицьких країн південної Європи, поява настільки потужної кінематографічної школи, що беззаперечно вплинула на подальший розвиток жанру (зокрема дала поштовх появі американських слешерів 1970–1980-х<sup>2</sup>), видається справжньою загадкою. Окрім того, слід пам'ятати про ризик, на який ішли митці у тогочасній Італії, щоб випробувати свої сили у сфері фільму жахів: ще й сьогодні існує чітке розмежування між «високою» та «низькою» культурою, а для молодого режисера ярлик причетності до категорії «Б» (так званої «чорної кухні» італійського кіно) міг стати як фінальним штрихом кар'єри, так і максимальною досяжною планкою.

Проігнорувавши хвилю захоплення фантастикою, яка охопила спочатку Німеччину 1920-х років, а згодом – у тридцятих, – США, Італія у 1960-х виводить на екрани ірраціональний жах. Тоді Даріо Ардженто назве американські та британські містичні картини занадто картезіанськими, спростовуючи цим підсумкове зауваження Г. П. Лавкрафта (літературознавча праця

«Надприродний жах у літературі») про незмінний відбиток раціоналізму, котрий лежить на усій творчості романської раси і нівелює закладений у її повір'ях потяг до чудесного.

Не потрібно вдаватись до детального розгляду європейського хоррору загалом, щоб помітити тенденцію до опозиційності щодо голлівудської традиції зображення жахливого. Європейські фільми жахів, на відміну від американської моделі «жаху в повсякденному», споріднює певна поетичність у ставленні до страхітливості як до результату виявлення таємних, прихованих механізмів буття, а не як до аномалії, одиничного виходу за усталені норми. Тут повною мірою розкривається «космічний», потойбічний жах у лавкрафтіанському розумінні цього виразу. Цілісність літературного сценарію та наявність спецефектів стоять далеко не на першому місці, проте це ніяк не впливає на заворожуючий магнетизм картин цього напрямку.

Загалом у так званому «єврохоррорі» виокремлюються дві принципово різні кіношколи. Це англійська, до якої належать в основному стрічки славнозвісної студії «Хаммер», та латинська, що охоплює роботи італійських та іспанських режисерів<sup>3</sup>. Принципи останньої вплинули на не менш цікаві роботи кінематографістів Мексики,

Бразилії, Аргентини, які, втім, слід аналізувати самостійно. Всі представники цієї школи об'єднані традицією відображення поетичного, ірраціонального жаху та за конфесійною ознакою (тобто їх розвиток відбувався у протистоянні церковній цензурі).

Реанімуючи традиційних чудовиськ студії Universal, «Hammer films» застосовує принцип однорідності стилю у стрічках різних режисерів. У результаті було розроблено успішну сюжетно-естетичну концепцію. Глядача незмінно чекала вікторіанська мелодрама з легкими «реверансами» у бік гіньоля, де центральною фігурою був монстр або божевільний учений, наявна любовна лінія, цнотливі красуні, яких треба рятувати, легка іронія з відтінком вульгарності, втім, у рамках цілковитої пристойності. «Успіх “хаммерів” був заслуженим та передбачуваним. Потужна літературна традиція, від кельтського контролю до готичного роману і класичного детективу, робила народження британської індустрії жаху лише питанням часу. Це було чесне трудове кіно: без провалів і майже без осяянь. Але саме воно проклало міст між американською готикою 30-х та майбутнім європейським ренесансом жанру»[3].

Традиції латинської школи різняться в самій основі: у той час як британці претендують на «стерильність» стилю, італійці створюють темпераментне авторське кіно. Слід виокремити дві основні течії у рамках напряму – готичне кіно і так зване «джалло».

У стрічках готичного напряму основою є звернення до минулого, прекрасного і зловісного, що протиставляється занепалям сучасності. Це зумовлює специфіку загального настрою картини – поєднання відчуття хворобливої краси світу на межі розпаду, ностальгії за минулим і жаху перед неминучою загибеллю. У цій системі мерці та привиди значно діяльніші, ніж все ще живі, але безпорадні їхні антагоністи. Часто герой навіть не зауважує момент власної смерті та не усвідомлює її. Так, Антоніо Магеретті у «Танці смерті» розповідає про репортера, котрий укладає парі, що проведе ніч у покинутому замку на околиці міста. Зі здивуванням виявляючи, що в споруді є мешканці, герой стрічки знайомиться з ними і навіть закохується у прекрасну графиню. Тільки на світанку він усвідомлює, що, перебуваючи в оточенні привидів, став одним із них.

Серед провідних італійських митців періоду – Маріо Бава, котрий не лише дав суттєвий поштовх для становлення школи, а й вплинув на багатьох метрів світового кіно. Цитати з філь-

мів режисера трапляються у багатьох визначних стрічках. Так, визнання героєм власного божевілля перед дзеркалом у «Американському психопаті» М. Херрон – реверанс в бік «Червоного знаку безумства»; образ білявої дівчинки-диявола з м'ячиком у руках у «Тоббі Демміт» Ф. Фелліні – запозичення із «Вбий, дитинко, вбий»; сцена вбивства відьми у «Сонній лощині» Т. Бартона навіяна «Маскою демона»; «Синій оксамит» та «Твін Пікс» Д. Лінча запозичили сюрреалістичне освітлення, а цитати у роботах класиків хоррору на кшталт Дж. Карпентера, Б. де Пальми та Д. Ардженто важко перелічити.

Бава пробує себе у різноманітних жанрових відгалуженнях, проте найбільш визначними вважаються його роботи саме у готичному фільмі жахів.

Сутність усіх картин Маріо Бави – самоідентифікація героя у оманливій, мінливій реальності. Усі його картини доносять до глядача досвід перебування у межових ділянках взаємоперетікання реальності та ілюзії, де неможливо точно відокремити ці два стани один від одного. І саме ця неможливість породжує ірраціональний страх. Так, у «Масці демона» вибір героя має відбутися між його коханою і воскреслою покійницею, що має таку саму зовнішність. Героїня стрічки «Ліза і диявол» (1973) не бачить різниці між справжніми людьми та їх двійниками-манекенами. Не обмежуючись сюжетом, проблема самоідентифікації визначає і візуальний ряд картин. Бава створює образ примарного, який вислизає від спостерігача і в якому істоти та предмети можуть швидко змінюватися, використовуючи усі можливі технічні прийоми – тревелінг, зуммінг, оптичну гру, світлопис як активну формотворчу та сюжетотворчу частину стрічки, за допомогою підсвічування раптом виокремлюючи постать монстра з інтер'єру, домагаючись сюрреалістичного відтінку видовища завдяки схованим у кронах дерев освітлювальним приладам, а також використовуючи чергування червоного та синього кольорів світла, щоб передати хвилювання персонажа (цей хід охоче використовує Д. Ардженто у «Саспірії» та «Інферно»). При цьому він тяжіє до зйомки довгими планами з активним рухом камери.

Актори тут також виявляються радше технічним засобом чи інструментом у палітрі майстра. Режисер не змушує їх грати, швидше він сам «грається» з акторами, котрі виконують таку ж роль у задумі, як сплетіння тіней чи кути декорацій. Ця гра з актором-об'єктом, поєднана із сексуальною провокативністю, досягає кульмінації у стрічці

1966 року «Вбий, дитинко, вбий», де роль маленької Меліси — демона з ангельським обличчям — виконує хлопчик у сукні та білявій перуці.

Важливо також відзначити, що каталізатором страху в стрічках латинської традиції стає жінка. Окрім того, характерним є поєднання образів жертви та носія зла у одному обличчі. Така суто католицька інтерпретація образу згодом перетікає й у джалло, набуваючи у стрічках Ардженто гротескних та зловісних форм. У готичному фільмі жахів такою фатальною жінкою виступила переважно актриса Барбара Стіл, котра у шістдесятих створила не менше десятка дуалістичних персонажів. Так, у «Масці демона» Бава вона грає одразу двох жінок – вихідця з потойбіччя відьму Азу та княжну Катю – янгольське створіння, занадто слабке, щоб самостійно протистояти загрозливому злу.

Загалом відлік існування італійського готичного фільму починається з виходу на екрани режисерського дебюту Маріо Бава – «Маски демона» 1960 року, – зумисне старомодною, чорно-білою стрічкою, схожою на півторагодинну галюцинацію. Слід зауважити, що це не перший італійський фільм жахів: ще у 1957 році з'являються «Вампіри» Рікардо Фреді, де у титрах Бава фігурує як оператор, а фактично є співрежисером. Проте цей опус зазнав повного краху в прокаті і зафіксований в історії кінематографа хіба що як сходінка в процесі творчого росту маестро.

Комерційний успіх «Маски демона», знятої з надзвичайно малим бюджетом своєї казки для дорослих, відкриває шлях для розвитку жанру. Критика зауважує, що це ще «не справжній» Бава – надто багато запозичено із німецького експресіонізму, американського «чорного фільму» та британських хоррорів студії «Хаммер». Але багато важливих для стилю елементів уже наявні. Це – контрастне чорно-біле зображення, холодна збочена сексуальність, образ заворожуючого минулого з відтінком ностальгії. Всі ці характерні риси, зумовивши своєрідність фантазмагоричної поетики, невдовзі стануть родовою рисою італійського готичного фільму.

Фільм «Батіг і тіло», що вийшов на екрани 1963 році і став чи не найскандальнішою стрічкою десятиліття, вивів ще одну характерну рису південноєвропейських жахів – хворобливий, декадентський еротизм. Тут в основу готичного хоррору з привидами химерно вплітаються мотиви садомазохістського сексу та еротичні фантазії, а загальна стилістика наштовхує на думку про передчуття близької появи джалло. Історики кіно

досі сперечаються, чи виходив цей фільм у Італії, і якщо так, то чи протримався у прокаті хоча б тиждень. Імена творців стрічки заховані під псевдонімами, а роль головної героїні виконала ізраїльська актриса Далія Лаві, оскільки жодна з італійок не погодилась взяти участь у фільмі.

Саме у роботі над цією картиною остаточно сформувався неповторний візуальний стиль Маріо Бава. Значною мірою це зумовлювалося особливостями сценарного матеріалу – більша частина дії розвивається в уяві героїні, що знімає обмеження, які міг би накладати гніт реальності. Отож у кадрі абсолютно виправдано наявні барокова насиченість, пульсація червоного, синього, жовтого кольорів, активний рух камери та ілюзорні тіні й віддзеркалення. Поєднання цих елементів стає візиткою стрічок майстра. Надалі режисер уже не потребував закладеного у сценарії виправдання для перенесення з реальності у сновидіння, довівши до віртуозності своє вміння створити атмосферу тотальної ірраціональності.

Бава за своєю природою романтик і від цього стилю запозичив багато характерних рис – від передачі емоцій персонажів до нав'язливого мотиву оживаючих ляльок та манекенів, які, починаючи з «Трьох обличчя страху», присутні чи не у всіх його стрічках, виступаючи потойбічними двійниками персонажів і водночас посередниками між світами живих та мертвих.

А в 1964 році майстер закладе жанрові підвалини трилеру-джалло у стрічці «Шість жінок для вбивці». До кінця шістдесятих джалло і готичний фільм розвивалися паралельно, поки в сімдесятих новий жанр остаточно не заволодів екранами. Протягом десятиліття виходить низка стрічок, беззаперечно вартих глядацької уваги. Бава часто застосовує суб'єктивну зйомку, змушуючи глядача бачити світ очима персонажа, проте натякає, що побачене не обов'язково відображає реальну дійсність. Наприклад, двоїстість проєкцій містить фінальна сцена цього фільму. Тут подано ракурс погляду героїні, котра обнімає свого коханця, але монтажний стик на мить дає змогу глядачеві побачити ситуацію з точки зору іншого персонажа: в кадрі виникає самотня постать героїні з ножом у руці.

Кінець 60-х – вельми продуктивний період для режисера. З'являється ряд знакових фільмів: «Червоний знак безумства» (1969) – іронічна медитація, навіяна А. Гічкоком, «П'ять ляльок для серпневого місяця» (1969) – авторська інтерпретація «Десяти негрентя» А. Крісті, «Кривава затока» (1970), що стануть підґрунтям для створення американських слешерів десятиліття.

Проте вершиною творчості режисера і водночас певним підсумком стала картина «Ліза і диявол» 1973 року. Це вже радше не фільм жаху, а авангардистська візія, знята у лабіринтах «відьомської столиці» – Толедо. В сюжеті бачимо змішання фактів біографії маньяка-некрофіла Віктора Ардіссона з мотивами зловісних двійників та традиційними примарами авторського стилю Бава. Режисер виступає в ній абсолютним апологетом ідеї фільму як емоційно зарядженого візуального медіуму. До речі, цей погляд на кіно зумовлює відкидання Бавою будь-яких серйозних, соціально значущих сюжетів на рівні світогляду. Сила образу є основою не тільки на рівні того, що аудиторія бачить, а й того, що стосується чуттєвого досвіду, котрий ці образи спровокують. Бава піддає анафемі усі предмети соціальних і політичних реалій та створює чистий простір поетичних ідей і символів. Звісно, весь європейський хоррор певною мірою тяжіє до відвертої містики та візіонерства, проте Бава зайшов найдалі у відмові від соціального підґрунтя. Його картини – наче спосіб віднайдення давно забутого способу сприйняття світу.

Маріо Бава створив обличчя готичного фільму шістдесятих, проте він не єдиний знаковий майстер, який працював у цій сфері.

Джорджіо Ферроні випускає на екрани у 1960 році франко-італійську картину «Млин кам'яних жінок» – візуально бездоганний синтез фантастики та готичної традиції. Для досягнення прокатного успіху творці картини вигадують цікавий хід – у титрах зазначено, що фільм знято за оповіданням Петера ван Вейгена, котрого насправді не існувало, але це забезпечило фільму більш серйозне ставлення з боку глядача. Таке псевдолітературне посилення забезпечує простір для цікавого візуального трактування: стрічка певною мірою намагається наслідувати приглушені відтінки картин голландських художників XVII століття. Також слід відзначити властиві фільму камерність та тягучий, повільний ритм оповіді. У сюжеті не закладено мотивів метафізики зла, фантастичність стрічки цілком атеїстична; це швидше похмурий детектив, в якому пояснення аномальних явищ тяжіє до раціоналізму. Відповідно режисер звертається до галюцинацій та образу божевільного вченого, вочевидь, вдаючись до краших традицій Меррі Шеллі.

Картину 1964 року «Довге волосся смерті» Антоніо Маргеріті можна назвати одним із найкрасивіших італійських готичних фільмів, який, безперечно, запам'ятовується глядачеві чорно-білим імпресіонізмом та грою кінодіви Барбари Стіл.

Кадри відкривають погляду темний замок, затягнуті павутиною склепи, огорнуте людським волоссям опудало Смерті, відблиски вогню, сонячного проміння, що проникає крізь листя. У стрічці панує атмосфера передчуття таємниці, підкреслена на диво динамічною операторською роботою. Сюжет тут, що характерно для італійської готики загалом, розгортається довкола мотиву родового прокляття. Жінку, звинувачену у відьомстві, спалюють на вогнищі. У неї залишаються дві доньки. Старшу вбивають, молодшу – Елізабет – залишають при дворі замку. Десятиріччям пізніше на ній одружується граф Курт, один із винуватців смерті її матері. Проте із появою у замку прекрасної незнайомки у графові спалахує нова пристрасть, а його дружина уже видається перепоною на шляху до нових стосунків. Маргеріті до невпізнанності трансформує детективну історію книги «Та, якої не стало» Буало-Нарсежака про вдавану смерть «незручної» дружини, що приводить до божевільня негідника.

Особливістю стрічки є те, що головний герой у ній – не налякана красуня, а власне граф, особа, до якої не виникає найменшої симпатії у процесі зав'язки. Тим логічнішою і навіть бажанішою для глядача стає його майбутня загибель. Проте з нагнітанням мороку довкола постаті Курта до нього все ж виникає певне співчуття, що робить кінцівку особливо моторошною. Закінчення історії можна трактувати у поетичному ключі. Воно передбачає не лише точне справдження виголошеного страченою пророцтва, а й читається як алегорія тріумфу життя над смертю, уособленого – в контексті вельми актуальної для Італії теми «полювання на відьом» – у перемозі жінки над чоловіком.

Ще одним цікавим здобутком у жанровому відгалуженні є стрічка Карло Кайано «Коханці з могили» 1965 року. Стрічка знову експлуатує образ божевільного вченого, проте тут наявна також і містична складова. Стівен Айронсміт закатовує у підвалі свого будинку зрадливу дружину та її коханця, а кров жертв використовує для експерименту. Згодом він одружується ще раз, але його нову обраницю – сестру його дружини, Джейн, котру він забирає із клініки для душевнохворих, – починає переслідувати привид вбитої дружини. Барбара Стіл виконує у стрічці одразу дві протилежні ролі. Поява цієї стрічки вказує на тяжіння італійського кіно другої половини шістдесятих до зміщення акценту з чистої містичності в бік детективної загадки.

Фільм-«джалло» здобув значно більше міжнародне визнання, аніж готичний фільм жаху.

Термін має літературні витоки – у Італії 50-х років вельми популярним був американський містичний детектив, котрий вийшов серією в книжках із жовтою обкладинкою (італ. Giallo – жовтий). Саме з цієї дешевої літератури запозичена сюжетна схема напряду, за якою вбивця визначається на останній хвилині стрічки, тоді як настрій та атмосфера більш характерна для готичних жахів, ніж для детективів, запановує вже у початкових епізодах. Власне, перші джалло і являли собою екранізацію цього типу літератури. Проте головна відмінність від першоджерел полягає у тому, що в фільмах детективна лінія другорядна, вона не відіграє визначальної ролі в розгортанні сюжету і поступово зводиться нанівець, слугуючи лише «прикриттям» для божевільної гри між цікавістю головного героя і смертю.

Каталізатором виникнення жанру можна вважати вихід славнозвісного «Психо» А. Гічкока. Саме цей фільм показав прокатну успішність сюжетного кліше, згідно з яким у центрі сюжету постає маніяк-убивця, за ірраціональними на перший погляд діями котрого все ж криється певна збочена логіка, у структуру якої й повинен проникнути спостерігач.

Данину поваги Гічкокові Бава вперше віддає фільмом 1962 року «Дівчина, котра занадто багато знала». Його сюжет розгортається довкола юної американки, котра прилітає в Рим на канікули і вплутується у розслідування «вбивств за алфавітом». Проте істинні канони жанру майстер задає 1964 року в стрічці «Кров і чорне мереживо» (в оригіналі – «Шість жінок для вбивці»).

Залишаючись вірним своїм попереднім пошукам, Бава створює примарну атмосферу: його вбивця з глибоко насунутим на голову капелюхом, із комірцем-стійкою та чорних рукавицях більше скидається на привид з потойбіччя, «людину без обличчя», без віку і статі; він приходить із нізвідки, вбиває із фантастичною жорстокістю і після цього зникає. Проте у фіналі, звичайно, вбивцю викрито і знищено. Цей образ став певним жанровим кліше і був тиражований іншими режисерами.

У візуальній складовій стрічки дається ознаки те, що Маріо Бава є не лише режисером, а й талановитим оператором. Прибираючи з освітлення різкість та яскравість, він робить приглушене жовте світло ламп синонімом інтимності. Технічний прийом у його стрічках і є змістом, оптичний обман – змістовим елементом картини, похибка сприйняття персонажем чого-небудь (зокрема, візуальних «натяків») – і та легкість, з

якою він, а, отже, і глядач, її приймає – є як трюком, так і філософським посилом стрічки.

Уже через рік як відгук на знахідку Бави на екрани виходять нові джалло. Завдяки низці повторів і безпосередніх аналогій з нею формується ряд особливостей, за якими новий жанр стає легко впізнаваним.

Герої стрічки зазвичай люди забезпечені – бізнесмени, аристократи або представники творчих професій, тому і життєва позиція у персонажів відповідна. У їхньому середовищі процвітають цинізм та легковажне ставлення до сексу, трапляються різні психічні відхилення у вигляді різноманітних неврозів. Дія завжди розгортається у розкішних квартирах та будинках з гламурним інтер'єром, а подекуди і в замках, що вказує на певне наслідування традицій готичного фільму. Від готики джалло також успадковує відображення дуалізму між минулим та сучасним, між прогресом та консервативними поглядами патріархальної Італії, між народними забобонами чи міськими легендами і раціональністю сучасної науки. Тут, на відміну від готичного фільму, відсутня ностальгія за минулим, та й сучасність теж не цілком позитивна. Дуалізм помітний також і в питанні статевої ідентифікації героїв. Приміром, у ряді фільмів злочинець виявляється священником (тобто чоловік, котрий добровільно відмовляється від проявів маскулітності), якого через сутану плутають із жінкою. Джалло також використовує як конструктивне начало дитячі травми, болісні спогади, у тому числі й такі, що змушують убивати. Серед першорядних причин «заломів» у психіці вбивці, які приховуються за провокуючими на злочин спогадами й асоціаціями, — переживання людей, чиє дитинство припало на роки фашизму та програшу у війні. Цієї думки дотримується, зокрема культуролог Майкл Ковен, акцентуючи на соціальній складовій менталітету різних персонажів у джалло 70-х.

Сюжетна лінія на перший погляд тримається на детективній історії. Відбувається кілька вбивств, і головний герой, відчувши зв'язок між ними, починає власне розслідування, не довіряючи викриття злочинця органам правопорядку. І з цієї миті починається неймовірна гра зі смертю, де злочинці і жертви у найнесподіваніший момент можуть помінятися місцями – світ джалло хиткий і мінливий, і персонажам не надається стабільна точка опори ні зовні, ні навіть всередині себе. Завжди присутні два пласти оповіді – наративний та зображальний. У першому, менш важливому для авторів, ведеться розслідування, у другому

здійснюється вбивство, що нагадує садомазохістський ритуал у бароковому антуражі.

Слід наголосити і на особливостях екранного трактування вбивств. Детальність їх відтворення зумовлюється «демонстрацією» від першої особи. Камера в тривалих сценах вбивства стає доволі суб'єктивною; наявне певне замилювання блиском ножів (використовується зазвичай холодна зброя), а рани на тілі жертви швидше абстрактні, аніж реальні. Така манера зйомки робить глядача радше співучасником, аніж спостерігачем, незалежно від своїх особистих схильностей до такого ототожнення, занурює його у монструозний світ злочинця<sup>4</sup>. Жіноче тіло у сценах убивства підлягає фетишизації, виступаючи об'єктом фантазій маніяка, а отже і глядача, і є по суті моделлю для сюрреалістичного акту творчості, у якому злочинець виступає художником. Одяг жертви, освітлення, лінії тіла, що вписуються у химерну побудову кадру, – всі ці елементи значно важливіші, аніж психологічна мотивація вбивства тощо. Героїня у джалло – активно діючий персонаж, котрий самостійно переслідує маніяка чи іншим чином провокує його «творчу» ініціативу. Отже, на жінці завжди лежить частка відповідальності за дії злочинця і спрямована проти неї агресія видається чимось закономірним. Красі такої героїні притаманний слід жертвовності, котра у будь-який момент загрожує стати «об'єктною» трупа. Цим пояснюється популярність сюжетів із моделями або представницями споріднених за своєю суттю професій, приналежність до яких уже перетворює жінку у певний артефакт, і саме так героїня себе і сприймає.

Джалло містить у собі певне змішання жанрів – часто співчуття переживанням жертви поступається ледь не гумористичному зображенню сцен насилля, отож буває важко визначити, чого саме намагається досягти режисер – налякати глядача чи нівелювати страх через гумористичну складову.

Загалом жорстокість і насилля зображуються притаманними усім людям. Убивства тут – не єдиний злочин, часто вони витікають із попередніх злочинів, таких, як, скажімо, шантаж. Будь-який предмет може тут стати зброєю, і кожен може стати мимовільним чи добровільним убивцею. Також специфічним є те, що сцени насилля можна тут розглядати окремо від самого фільму – як номери у мюзиклах чи секс у порнофільмах.

Цікаво, що характерним є винесення у заголовок кількості жертв («Чотири мухи на сірому оксамиті», «Шість жінок для вбивства» тощо). Це

створює враження, що майстер включає смерть у страшну естафету, відмірює для неї точки дотику з прекрасним і свідомо витісняє детективну інтригу далеко на другий план, звільняючи шлях для головних складових картини – підглядання за смертю та ірраціонального страху. Втім, таке нівелювання загадки, яку мав би приховувати детективний сюжет, було не до смаку іноземним прокатникам, зокрема американським, тож стрічки виходили за межами Італії зі зміненими назвами.

Остаточно свої права на джалло затвердив Даріо Ардженто у 1969 році стрічкою «Птах з кришталевим пір'ям». Уже перші кадри вказують на схильність Ардженто до кінематографічного вуайєризму: камера невідступно стежить за дівчиною в червоному, яка перебирає ножі та скальпелі, щоб невдовзі здійснити винесений вирок.

Після «Птаха..» фантомний маніяк стає фірмовою візиткою жанру. Мотиви дій Людини без обличчя невідомі, можливості – невичерпні, як і її фантазія у способах убивств. Щоразу вбивцю викривають і знищують, проте постать у чорному плащі нікуди не зникає. У наступному фільмі він з'явиться знову, змінивши лише тіло носія. Таким чином, без усякого попереднього задуму та маніфесту вибудовується певний метафізичний світ джалло, у центрі якого – втілення абстрактного зла, а викритий маніяк є лиш його уособленням, тимчасовим притулком. Напевне, свідомо цей образ саме у такому контексті використовує лише Ардженто. Центром творчості режисера є момент фіксації візуальної подоби страху, намагання дати ім'я лавкрафтівському Безіменному, конструювання містичного всесвіту як результату сусідства детективу і готики.

На відміну від американської моделі хоррору, де кордони реального, «нормального» світу практично завжди доволі чітко виражені, а подекуди і визначені у візуальній складовій (приміром, «Хеллоуїн» Дж. Карпентера, 1978), у стрічках Ардженто ці межі доволі розмиті. Справляється враження, що герой, потрапивши у поле зору глядача, уже фактично переступив цю невидиму межу, а ілюзія нормальності підтримується лише за рахунок малої обізнаності героя з приводу його зустрічі із невідомим і тому, що раціональне мислення ще не довело свою неспроможність обґрунтувати побачене. У цьому є ключова відмінність між героєм Маріо Бави і героєм Даріо Ардженто: у першому разі персонаж поміщений на нейтральну територію, проміжну смугу між ілюзією і реальністю, у другому – герой опиняється зануреним у певний сюрреалістичний вимір безпосередньо

з моменту свого розслідування, де йому загрожують фантоми і кошмари різних штибів, уособлюючись врешті у Людині без обличчя. Ардженто – митець глибокого візіонерського переживання, «того алогічного, образно-чуттєвого акту пізнання, котре Батай іменував «містичним досвідом», а Юнг – «першопереживанням». У кінематографі цього роду режисер виступає у ролі своєрідного шамана, а фільм стає схожим на ритуал, що занурює глядача у містеріальну атмосферу через кадри-ісрогліфи, архетипні образи та символи яких зчитуються підсвідомістю раніше, ніж свідомість розшифрує їх формальний зміст». Такий підхід до творення фільму виявляється у стрічці видатного співвітчизника Ардженто Федеріко Фелліні (зокрема, його стрічки «Вісім з половиною»), вплив якого підштовхнув режисера до конструювання кіно як сну, з можливими відриваннями від дійсності, обмеженими лише фантазією режисера.

У 1970 році виходить стрічка Ардженто «Кішка з дев'ятьма хвостами». Тут детективна інтрига превалує. Дія розгортається у засекреченому інституті біологічних досліджень, де відбувається жорстоке і беззмістовне вбивство охоронця. Проте це – тільки перша смерть, яка дає початок справжній епідемії. Пошук убивці та його мотивів стає справжнім лабіринтом загадок. Даріо Ардженто уникає показу відвертої жорстокості, зробивши головними елементами картини чарівну атмосферу детективу та авторський стиль, властивий усім роботам генія джалло. Криваве буйство, характерне для пізніших стрічок, ще не знаходить втілення у ранніх роботах майстра. Режисер вводить у тканину стрічки тривожні демонстрації крупного плану зіниці маніяка, створюючи ефект незахищеності життя жертви через непомічене і близьке переміщення злочинця.

Операторська робота створює яскраву, насичену картинку і справляє враження, наче у послідовності кадрів закладений черговий натяк на особистість убивці.

Стрічка «Чотири мухи на сірому оксамиті» 1971 року є останньою частиною «тваринної» трилогії Ардженто («Птах зі скляним пір'ям», «Чотири мухи на сірому оксамиті», «Кішка з дев'ятьма хвостами»). Молодий режисер не шукає специфічної обстановки, не використовує жодних зловісно-гротескних декорацій. Дія відбувається на вулицях Рима, у середовищі сучасної Ардженто прогресивної молоді, котра творить музику у маленьких студіях звукозапису. І будні одного з таких юнаків, Роберо Тобіаса, враз перетворюється на пекельну суміш підозр, страхів та

смертей. Стрічці притаманний дивовижно природний ефект вторгнення у повсякдення чогось жахливого і непоясненого, що змушує героя боятися і підозрювати всіх довкола, включно із собою. Сюжет дещо сумбурний, атмосфера детективу зовсім не відчувається, присутні елементи сюрреалізму у вигляді флешбеків, галюцинаторних сновидінь. Кінцівка зводиться до тонкого психологізму, враження від чого підсилює уповільнена зйомка. Ця стрічка є свого роду експериментом режисера, оскільки в подальшій творчості такого захоплення психоделічними мотивами не спостерігається.

Отже, «тваринна» трилогія стає своєрідною лабораторією для творчих пошуків майбутнього майстра у формуванні власного кінематографічного почерку.

У 1975 режисер створює зразковий джалло «Криваво-червоне», а в 1977 році – «Саспірію», що стає своєрідною вершиною жанру. З часу появи на екрані «Криваво-червоного» акцент з боку детективу починає переміщуватись у сферу містики, допоки не досягне своєї кульмінації у «Інферно» 1979 року.

Вихід на екрани стрічки «Криваво-червоне» – справжній поворотний момент у творчості режисера, яким Ардженто остаточно заявляє про себе як про оригінального митця. Тут логіка детективної повісті руйнується методично і послідовно. І йдеться не про сферу чистої вигадки, фантастичність видовища, яке за своїм визначенням не може підкорятися законам реалізму, і не про емоційне враження від моторошних убивств крупним планом у загальній структурі реалістичної оповіді, а про те, що сама форма певною мірою стає змістом фільму, звільненого від законів кінодетективу.

Пейзажі та інтер'єри, у яких рухаються персонажі, не можна окреслити однозначно фантастичними чи реалістичними; арджентівський простір, як зазначалося вище, належить до певної прикордонної ділянки реальності. Екранний перебіг часу то прискорюється, то вповільнюється, підкоряючись ритму, який створює певна зовнішня як для персонажа, так і глядача, сила. Глядач втрачає контроль над найпасивнішими елементами видовища, над самим фільмом, дещо втрачає орієнтацію, опиняючись у вихорі, спричиненому виведенням множинних точок зору.

У цьому сенсі вельми показовою є сцена із лялькою. Типова для історії із саспенсом побудова, коли чоловік, переконаний у присутності чужого в будинку, тривожно блукає кімнатою, руйнується абсурдною деталлю. Замість убивці

у кадрі з'являється механічна лялька, і майбутня жертва застигає на місці, намагаючись усвідомити, що це насувається на неї – у смокінгу та із застиглою посмішкою на обличчі, рухаючись взагалі не так, як має рухатись злочинець. Цей момент неприйняття абсурдної реальності стає фатальним, і смерть персонажа настає від традиційного удару ножом. Ця точно розрахована сцена криє у собі надзвичайно потужний емоційний заряд та наглядно демонструє схильність режисера до блискавичної зміни правил гри, котра не дає глядачеві остаточно освоїтись в екранному просторі.

Містичні мотиви стають визначальними у першій частині трилогії про трьох «матерів зла»<sup>5</sup> – «Саспірії».

Картині властиві неприродні, дикі кольори, що породило легенду про зйомку стрічки на плівку «Technovision». Прийом використання контрастного синього і червоного освітлення у цій стрічці видає у Ардженто учня Маріо Бави. Натуральність залишається поза фокусом, стрічка пропонує подорож у божевільний та фантастичний світ. У цю шизофренічну атмосферу і занурюється героїня, котра прибула для навчання у балетній школі. Вона ставить своє життя під загрозу, починаючи дошукуватись причин моторошних смертей. І для цього їй доведеться повірити у найнеймовірніші речі, оскільки формальна логіка у цьому пласті реальності більше не працює. «Саспірія» у першопочатковому задумі мала освітлювати побут і долю дівчат-учениць балетної школи віком дванадцять років. Проте через побоювання продюсерів з приводу вбивств неповнолітніх та подальшої прокатної долі стрічки у зв'язку з цим, віковий поріг було піднято до двадцяти років. Беручи на озброєння субтильних героїнь, які видаються втіленням чистоти та невинності, Ардженто зближує свої стрічки з поетикою творів де Сада, де цнотливість завжди віддають на поталу тріумфуючому злу<sup>6</sup>.

Фільм наповнений елементами, характерними для сновидіння, як-от конструктивно симетричне приміщення школи, що живе за власними законами, чи параліч головної героїні у деяких епізодах. Хрестоматійною стала сцена нападу кам'яного орла на сліпого, відзнята з верхніх ракурсів. Для цього була споруджена підвісна канатна дорога, якою камера підіймалась і опускалась кілька разів (так зване «бомбометання»).

Кожен момент – від візуальної складової, психоделічної кольорової гами (наприклад, намагання під час зйомок «Саспірії» передати кольорову палітру «Білосніжки» В. Діснея) до музики групи «Goblin», насиченої сюрреалістичними звуками

та шепотінням, працює на створення відчуття ірреальності навколишнього світу та демонструє дивовижний синтез «картинки» звукового оформлення. Тут немає місця раціональним подіям, навіть речові докази, залишені вбивцею, алогічні, пов'язані між собою скоріш асоціативно й так само божевільні, як і простір, що оточує героя. Персонаж перебуває вже у певному «задзеркаллі», де предмети і об'єкти мінливі, де не можна довіряти нічому, часто навіть власним органам чуття. Так, у «Криваво-червоному» герой упевнений, що бачив у квартирі жертви сюрреалістичну картину, у той час як це було обличчя вбивці, відображене у дзеркалі. З цим моментом перегукується фінальний епізод, де глядач спостерігає за героєм, який неймовірно довго спускається у ліфті (аналогія із зануренням у безодню). Коли ліфт врешті зупиняється, візерунок решітки різко змінюється відображенням обличчя героя в калюжі крові.

Отже Ардженто змушує своїх персонажів рухатись від раціонального до ірраціонального, а звідти – до остаточного божевілля. «На практиці ця формула здійснювалася так: герой (як правило, іноземець або жінка), що існує ще у певному реалістичному просторі, стає свідком події, сенс якої вислизає від нього (і від глядача). Намагаючись зрозуміти, пояснити побачене, герой починає діяти й непомітно переступає межу між «раціо» і «хаосом». (Тут доречно згадати уявлення Фрейда про моторошне як про дещо, що мало залишатися таємним, але виказало себе.)»[3]. Тобто те, що герой побачив, не мало би бути побаченим, і чим ближче він просувається до розгадки таємниці, тим страшнішою та неминучішою має бути кара за вторгнення у сферу невідомого. Порятунку немає, навіть якщо вдасться зірвати маску з Людини без обличчя, адже коли вбивця опиняється на порозі смерті, глядач починає навіть жаліти його, оскільки в той момент він виявляється такою самою жертвою абсолютного зла (як у фіналі «Чотири мухи на сірому оксамиті»). Розкриття таємниці стає страшнішим, аніж сам злочин, і лише підштовхує героя до остаточного божевілля. Адже, як і в творах Лавкрафта, тут справжній жах прихований у заборонених знаннях, і саме це провокує загибель героїв і у письменника, і в режисера.

Демонів невідомого Ардженто поміщає у предмети культурного спадку, насичені міфологічним змістом – у твори архітектурного і живописного мистецтва, старовинні манускрипти. І хоча майстер пізніше повертається до цієї тематики («Синдром Стендаля», 1996), найповніший розвиток вона отримує у стрічці «Інферно» (1979).



Саме тут ідея джалло логічно завершується, підводячи до суто містичної розв'язки детективного сюжету. У цій картині фабула ослаблена, сюжетна лінія є сукупністю слабо пов'язаних між собою епізодів, у яких страшно помирають усі, хто читав книжку містичного алхіміка Вареллі. Звісно, незмінно присутня Людина без обличчя, тільки цього разу вона не отримує матеріального втілення, за маскою ховається Mater Tenebrarum – одна з трьох містичних «матерів зла».

Рік виходу картини окреслює верхню межу золотого віку італійського хоррору. Що є тим більш символічним, бо наступного року помирає метр Маріо Бава.

70-ті були доволі плідним для джалло десятиліттям. Серед переважної більшості режисерів, котрі працювали в рамках жанру, сприймаючи його як експлуатаційний, варто виокремити Джуліано Карнімео з його екстравагантною стрічкою 1972 року «Звідки ці дивні краплинки крові на тілі Дженіфер?» (у закордонному прокаті «Ірис у крові»). Ця стрічка сприймається як дослідження жіночої сексуальності суто в рамках жанрового формату, що зумовлює розгляд причинно-наслідкового зв'язку між винятковою жіночою привабливістю як такою (котра трактується як відбиток фатуму) та привабливістю насилля. Тут ідея віктимності героїні-жертви доведена до максимуму. Поступово Карнімео руйнує властиву початку магістральну лінію пошуку злочинця, дедалі частіше ставлячи глядача на його місце. Така структура робить екранну повість багаторівневою і багатозначною.

Пізніше починається ера «м'ясників»<sup>7</sup> – Л. Фульчі, Р. Деодато, У. Ленці, у стрічках яких трапляється неймовірний надлишок кривавих сцен, а людське тіло підлягає різноманітним неприродним трансформаціям. Відтак динаміка жанрового розвитку в 1980-х починає згасати, завершуючись остаточною стагнацією до 1990-х років.

Втім, уже по завершенню епохи джалло Ардженто знову демонструє твір, знятий за всіма законами жанру. «Без сну» («Несплячі») виходить на екрани 2001 року. Критика неоднозначно зустріла появу стрічки, називаючи її одночасно і найкращим, і найгіршим творінням автора: вітаючи повернення майстра у жанр, де він досяг вершин віртуозності, і підмічаючи те, що фільм складається в основному з цитат і самоповторів. Проте саме завдяки цьому «Без сну» можна назвати певним підсумком усіх творчих надбань у сфері джалло – своєрідним творчим підсумком, що залишається цінним, незважаючи на відсутність

початкового запалу творення. Як і у всіх ранніх творах режисера, у цій стрічці є кадр-код, сюрреалістичний образ, що повторюється у спогадах героя, від правильного розшифрування якого безпосередньо залежить розуміння таємниці. У цьому разі – це сцена вбивства матері, котру герой бачив у дитинстві і яку в його спогадах характеризує ні на що інше не схожий звук.

Стрічка містить багато сюжетних паралелей із «Криваво-червоним». Найбільш показовим є фальшивий фінал, оснований на тому, що один персонаж свідомо бере провину на себе. У «Криваво-червоному» це був син, котрий намагався захистити матір-убивцю; «Без сну» демонструє глядачеві батька, що захищає маніяка-сина. Усвідомлення автором дзеркальності ситуації акцентується тим, що псевдозлочинця у обох стрічках грає той самий актор – Габріелле Лавіа.

Наявність музичних та візуальних цитат на кшталт сцен убивств, знятих ледь не з тих самих ракурсів (смерть дівчини-«кішки» і вбивство письменниці) наштовхує на думку про певну самопародію в личині триллера, оскільки розбіжності з хрестоматійним фільмом занадто суттєві, щоб доцільно було вести мову про авторімейк. Посилення ефекту комічності відбувається і завдяки особистостям головних персонажів. Один з них – старий поліцейський, що страждає на склероз і намагається розслідувати свою стару справу, про яку він уже майже нічого не пам'ятає. Інший «детектив» — юний офіціант. Нотка самоіронії вчувається у фразі, котру Ардженто вкладає в уста колишнього комісара: «Ми з тобою прекрасна команда, ти щось чув, але не знаєш, що. Я щось знаю, тільки не пам'ятаю, що».

Отже італійський кінематограф жахів, чий розквіт припав на 1950–1970 роки, залишив суттєвий слід у світовому кінематографі – як у сфері сюжетної побудови, так і в сфері естетики, технічних прийомів та жанрових кліше. «Готичні жахи» Італії є незмінним джерелом для драматургічних та візуальних цитат для кінематографістів, що працюють у різних жанрах. Джалло, що виникає на плодovitому ґрунті готичного фільму, провокує появу низки аналогічних стрічок у інших країнах. В основному це іспанські стрічки: «Резиденція» (англомовний прокатний варіант назви – «Будинок, що кричить») Н. Сerratора, 1969 р., «Макабр» Х. Сето, 1969 р., «Блакитні очі поламаной ляльки» К. Ауредо, 1973 р., тощо. Проте є й німецькі картини, що відповідають усім канонам жанру: «Чудовисько Лондона» Е. Збонекка 1964 р. та «Смерть стукає двічі» Г. Філіпа

1969 р. Загалом «обличчя» жанру створюють дві постаті – М. Бави та Д. Ардженто, чії твори провокують численне наслідування.

Більш відомим результатом впливу є засилля слешерів у США 1970-х років, котрі стали невід'ємною складовою сучасної хоррор-культури. Вплив естетичної концепції джалло, що передбачає вплітання еротики у кримінальний сюжет, сильно відчутний у триллерах, які знімаються після 1980-го (приміром, «Підставне тіло» Б. де Пальми, 1984 рік; «Основний інстинкт» П. Верховена, 1992 р.).

---

<sup>1</sup> В Італії практично відсутні знакові для подальшого розвитку літератури твори, котрі базуються на апелюванні до відчуття страху читача.

<sup>2</sup> Поєднані спільним змістовим навантаженням і спорідненим виведенням маніяка, джалло і слешери все ж різняться з точки зору естетики. Слешер демонструє звичний побут провінційного містечка і розрахований на підлітків, джалло ж має на увазі дорослу аудиторію, готову сприймати «сучасну Італію» цілком умовно, маючи на увазі швидше метафізичні площини.

<sup>3</sup> Відсутність на хоррор-екранах Європи представників батьківщини похмурих експресіоністичних жа-

хів – Німеччини пояснюється встановленням у 1930-х роках нацистської диктатури, і, відповідно, тотальним державним контролем над кіно як засобом потужного впливу на маси. Кінематограф виконує соціальні замовлення та веде пропаганду, а фантастика, що характерно для всіх тоталітарних систем, фактично зникає з екранів. Після війни кінематограф Німеччини тяжіє до розвитку теми національної катастрофи (1950-60-ті) та гостро соціальних сюжетів представників «нового німецького кіно» (1970-ті роки). Інша тематика не була представлена належним чином.

<sup>4</sup> До речі, вбивство очима злочинця чи не вперше було показано у стрічці Анрі Клузо 1942 року «Вбивця живе у домі номер 21». Ця картина доволі багата джалло – починаючи від сцени переслідування жертви і оригінальності вбивства (доведеної у італійців до критичної точки, що буквально перетворює сцену на фільм всередині фільму) до невизначеної постаті вбивці.

<sup>5</sup> «Матір сліз», завершальна частина трилогії, куди також входять стрічки «Саспірія» та «Інферно», виходить на екрани у 2007 році.

<sup>6</sup> На противагу традиційним героїням жанру, котрі є втіленням зрілої жіночої краси.

<sup>7</sup> Термін набув загального поширення в зв'язку з появою пласту стрічок, що характеризуються великою кількістю кривих сцен та прямолінійним зображенням винахідливої жорстокості на насилля. Ефект жахливого досягається тут радше за рахунок відрази, аніж страху.