



“Horror Movies Always Know What We Did Last Summer”: Meta-Horror, Philosophy, and “The Cabin in the Woods”

Alexander V. Pavlov

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia. Email: [ale-pavlov\[at\]yandex.ru](mailto:ale-pavlov[at]yandex.ru)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5449-1050>

Received: 5 January 2024 | Revised: 1 February 2024 | Accepted: 7 February 2024

Abstract

The paper reviews Suzanne Kord's 2023 book dedicated to the film “The Cabin in the Woods.” It analyzes the film's meta-nature through allusions and references. The review explores philosophical themes addressed in the movie, including the clash between faith and nihilism, the ethical implications of self-sacrifice, humanity's place in the world, the individual versus humanity, and the issue of free will. It highlights the film's extradiegetic elements, emphasizing how “The Cabin in the Woods,” as a philosophical text, elicits a philosophical response from viewers. The paper presents Suzanne Kord's horror theory, which posits that the essence of the genre lies not in fear but in guilt. It offers an assessment and brief critique of this theory.

Keywords

Practical Philosophy; Meta-Horror; “The Cabin in the Woods”; Horror; Nihilism; Ethics; Free Will; Horror Theory; Fear



This work is licensed under a [Creative Commons “Attribution” 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



«Фильмы ужасов всегда знают, что мы делали прошлым летом»: хоррор, философия и «Хижина в лесу»

Павлов Александр Владимирович

Институт философии РАН. Москва, Россия. Email: [ale-pavlov\[at\]yandex.ru](mailto:ale-pavlov[at]yandex.ru)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5449-1050>

Рукопись получена: 5 января 2024 | Пересмотрена: 1 февраля 2024 | Принята: 7 февраля 2024

Аннотация

Статья является рецензией на книгу Сюзанны Корд 2023 года, посвященную картине «Хижина в лесу». В ней на примере аллюзий и отсылок анализируется метаприрода фильма. Рассматриваются философские моменты, затронутые в киноленте: противостояние веры и нигилизма, этические последствия (само)пожертвования, место человечества в мире, индивиды против человечества и вопрос свободы воли. Освещаются внедигетические элементы фильма, подчеркивая, как «Хижина в лесу», будучи философским текстом, вызывает философский отклик у зрителя. Излагается теория хоррора Сюзанны Корд, согласно которой природа этого жанра заключена не в страхе, а в чувстве вины. Предлагается оценка и краткая критика этой теории.

Ключевые слова

практическая философия; мета-хоррор; «Хижина в лесу»; хоррор; нигилизм; этика; свободная воля; теория хоррора; страх



Это произведение доступно по лицензии [Creative Commons "Attribution"](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) («Атрибуция») 4.0 Всемирная



Ученые уже давно активно исследуют хоррор. Одним из наиболее любопытных направлений изучения этого жанра лично я считаю серию индивидуальных монографий, посвященных конкретным фильмам. Так, в серии «Адвокаты дьявола» вышли монографии о старых и новых ужасах – например, про «Муху», «В пасти безумия» или «Солнцестояние». Среди прочих замечательных книг (а они в самом деле замечательные, так как написаны с искренней любовью к предмету) есть монография про «Хижину в лесу», которая вышла совсем недавно, летом 2023 года. Эта книга знаменательна во многих отношениях.

Во-первых, невероятно значим сам фильм. Начать стоит с того, что «Хижина в лесу» должна была придать новый импульс жанру и переопределить хоррор как таковой. Во-вторых, одним из его создателей был Джос Уидон – очень культовый шоураннер эпохи качественного телевидения¹. В-третьих, «Хижина в лесу» была не просто хоррором, но метакоррором; то есть саморефлексивным фильмом, который являлся комментарием по отношению ко всей традиции хоррора. Первая и третья причина знаковости картины совпадают лишь отчасти, так как метакоррор не равен амбициям переопределить жанр. В общем, ничего удивительного, что про этот фильм, наконец, вышла монография. Удивительно только то, что она появилась так поздно. Впрочем, про «Хижину в лесу» написано так много, что мы (даже не в шутку) можем говорить о научной субдисциплине «Исследования «Хижины в лесу»». Однако автор книги Сюзанна Корд провела масштабное исследование, освоив огромный массив литературы и некоторым образом «сняв» (в диалектическом позитивном смысле) предшествующие работы по «Хижине в лесу».

Но прежде, чем перейти непосредственно к обзору книги, нужно сказать, что «Хижина в лесу» не поддается однозначной интерпретации. Вернее очень даже поддается, но ученые часто пишут про картину прямо противоположные вещи. Например, Стефани Грейвс помещает эту картину в широкий контекст постмодернистских фильмов ужасов. По ее мнению, картина Джоса Уидона и Дрю Годдарда не начала новый отчет традиции саморефлексивного хоррора, но всего лишь стала частью этой традиции (Graves, 2019). В то же время Линда С. Серьелло и Грег Дембер утверждают, что «Хижина в лесу» – метамодернистский хоррор (Ceriello & Dember, 2019). Забавным фактом является то, что Стив Джонс, автор новейшей книги про метамодернистские слешеры, ни разу не упоминает «Хижину в лесу» (Jones, 2024). Тем самым «метамодернистская суть» фильма, конечно, может быть поставлена под сомнение. Но вернемся к историографии проблемы. Преимущественно авторы пытаются описать «Хижину в лесу» как метакоррор, чтобы обсудить разные вещи: концепт «метаслешера» (Call, 2020, p. 156–157), симуляцию (Jackson, 2013),

1 Любопытный факт: критики, рассматривающие «Хижину в лесу» как авторский фильм, часто называют его произведением Уидона, а не Годдарда. В рецензиях и научных исследованиях встречается термин «Уидонвселенная» (Whedonverse) (Kord, 2021, p. 15).



реалити-телевидение (Woofter, 2014), аудиторию (Hammond, 2015). Кроме того, фильм изучают с точки зрения насилия и религии (Parker, 2013), религии и нигилизма (Poole, 2013), а также как политическое аллегорическое движение «Оккупай» (Phillips, 2024) или как фильм, выражающий лавкрафтовский дух (Lockett, 2015). Одним словом, в научных исследованиях «Хижина в лесу» нет дефицита, не говоря уже о том, как много о картине писали кинокритики. Тем не менее даже на фоне всего этого книга Сюзанны Корд важна.

Во-первых, Корд не пишет про расовые и гендерные аспекты фильма, что уже само по себе нонсенс, учитывая, как любят современные западные ученые эти методологические подходы, а сама Корд – специалист в исследованиях гендера. Во-вторых, Корд считает фильм подлинно философским, что опять же повышает значимость ее исследования, так как ученые в анализе хоррора редко обращаются к философским темам. Наконец, в-третьих, преследуя цель доказать философичность кино и, собственно, его философский смысл, Корд уводит тему метахоррора на второй план, что является довольно смелым поступком. Смелым, но вместе с тем закономерным, иначе зачем бы нам было нужно в очередной раз читать о «Хижине в лесу» как о метакомментарии хоррора? Как пишет сама автор:

«Далее я хотела бы привести аргумент, что “Хижину в лесу” можно, как многие уже сказали, считать переосмыслением, пародией и коррекцией традиции хоррора, но по причинам, отличным от тех, которые обычно предлагаются. Эти причины коренятся не просто в умных цитатах и намеках на условности жанра, но и в философских положениях, нацеленных как на хоррор, так и на его аудиторию. “Хижина в лесу” – это не только метатекст и комментарий к жанру, но и его запоздалый прототип» (Kord, 2023, p. 15).

Итак, обо всем по порядку.

Официально фильм вышел в прокат весной 2012 года, хотя окончательно был готов в 2011 году, в то время как к его съёмкам приступили сильно раньше. Никому не известный в конце 2000-х годов актер Крис Хемсворт к выходу «Хижина в лесу» уже стал суперзвездой, исполнив роль Тора в кинематографической вселенной “Marvel”. По сюжету группа из пяти студентов (трое юношей: Холден, Курт, Марти; и две девушки: Джулс и Дана) отправляются на отдых в хижину в лесу. Конечно, по дороге они попадут в типичное ужасное место – заправку, служащий которой свидетельствует в пользу того, что героев явно ожидает опасность. Очень скоро выясняется, что они должны стать жертвами некоего Ритуала, благодаря которому великие древние злые боги, довольствуясь смертями невинных молодых людей, все еще не уничтожают человечество. Ритуал и все действия молодых людей режиссируются большой группой профессионалов: от инженеров и управленцев до химиков и охранников. Все они сидят на нижних этажах конструкции, венчает которую хижина.

Добравшись до хижины, ребята превращаются из относительно глубоких персонажей в типичные клише фильмов ужасов: качок (Курт), придурок



(Марти), девственница (Дана), блудница (Джулс) и ботан (Холден). Эти обычные тропы и клише жанра соответствуют Ритуалу, традиции которого ни в коем случае не могут быть нарушены. Параллельно этому Ритуалу такие же ивенты устраивают другие нации: шведы, японцы и прочие. Молодые люди, манипулируемые клерками с нижних этажей, в подвале хижины сами выбирают себе смерть (в клетках внизу содержатся всевозможные монстры: от зомби до псевдо-Пинхеда) – их убьет семья зомби-реднеков Бакнеров (это не то же самое, что зомби, как шутят в фильме). Однако двое из них (Марти и Дана, классическая «Последняя девушка») выживут, спустятся на нижние этажи, откроют клетки со всеми возможными монстрами, которые в итоге уничтожат всех клерков. В конце вместо того, чтобы отдать свою жизнь во имя человечества, герои предпочтут, чтобы этот мир погиб.

Итак, в книге Сюзанны Корд пять глав. Для тех, кто интересуется непосредственно киноведением и интертекстуальностью фильма, наиболее содержательной главой окажется первая «В лесу: Введение». В четырех последующих Корд углубится в философию фильма и даже в собственную теорию хоррора. Вторая и третья главы условно «диегетические», они сосредоточены на философских моментах, затронутых в самом фильме: борьбе веры и нигилизма, этических последствиях (само)пожертвования, месте человечества в мире и вопросе свободы воли. В четвертой и пятой главах рассмотрены внедиегетические аспекты – в основном то, как «Хижина в лесу», сама по себе являющаяся философским текстом, вызывает философский отклик у зрителя. Поэтому далее читатель сам сможет решить, продолжать ли ему читать обзор четвертой и пятой глав.

Введение посвящено теме метахоррора. В момент выхода «Хижину в лесу» критики либо обожали фильм, либо ненавидели, чаще всего за одно и то же качество – вызывающую самореферентность. С точки зрения Сюзанны Корд, к настоящему времени «Хижина в лесу» заработала репутацию самой кричащей, интертекстуальной и самореферентной хоррор-пародии. Как мы видели по ссылкам научных публикаций, подавляющее большинство зрителей и исследователей воспринимают «Хижину в лесу» как метафильм (Roche, 2022). Ссылаясь на другие тексты, Корд сообщает, что зрители, узнавшие в фильме саморефлексивные и интертекстуальные элементы, оценили кино выше, чем зрители, менее знакомые с жанром ужасов и его историей. Тем не менее Корд ведет к тому, что восторг узнавания, самодовольство превосходства осведомленных и страстное принятие приглашения фильма «почувствовать себя умным» – не более, чем камни, по которым зрители прыгают, чтобы перейти через реку. Тем самым это средство, а не цель фильма. Но прежде, чем перейти через реку, сообщает Корд, нужно рассмотреть некоторые из названных камней.

Сюзанна Корд сообщает важную информацию для всех тех, кто интересуется феноменом данной картины. Количество фильмов ужасов, упомянутых в «Хижине в лесу», равняется 56 наименованиям. В эпизодах, например, появ-



ляются единороги, призраки, водяные, драконы, зубастая балерина, убийцы в масках, ведьмы, гигантские змеи, «мокрая девчонка», типичная для J-хоррора, псевдо-Пинхед, зомби Джорджа Ромеро, клоун из «Оно» (классической экранизации, так как «Хижина в лесу» вышла раньше дулогии «Оно» Андреаса Мускетти) и многие другие. Каталогизация монстров из «Хижины в лесу» стала своего рода спортом среди фанатов фильма, тем самым картина предвосхитила адаптацию «Первому игроку приготовиться», феномен которой в том числе и в том, чтобы искать заложенные в ней аллюзии.

В первой главе Корд называет шесть феноменов (пять картин и цикл рассказов), ставших центральными для «Хижины в лесу». Три из них относятся к «верхнему уровню» – сюжет, развернутый буквально и метафорически на поверхности; а другие три к «нижнему», то есть к метатексту картины. «Верхняя» история основана на «Техасской резне бензопилой» Тоба Хупера (1974), «Зловещих мертвецах» Сэма Рэйми (1981) и «Лихорадке» Элая Рота (2002). Мифология и метатекст в свою очередь базируются на рассказах Лавкрафта «Зов Ктулху» (1928) и фильмах «Крик» Уэса Крэйвена (1996) и «Забавные игры» Михаэля Ханеке (1997/2007). В первом случае пятеро подростков (три девушки и два парня в фильме Рэйми, трое парней и две девушки в двух других) отправились в деревню на выходные, чтобы хорошо провести время. Сюжет «Хижины в лесу» во многом опирается на повествовательную структуру всех этих фильмов¹. Из литературы Лавкрафта фильм унаследовал древних злых богов, которые в конечном счете уничтожают мир после провала Ритуала. Имея в виду успех «Крика», Уидон и Годдард взяли уставку на саморефлексивность, а у Ханеке они заимствовали идею метаповествования». Последний кейс Корд комментирует так:

«Признаки того, что “Хижина в лесу” обязана работам Ханеке, включают как незначительные, так и довольно существенные аспекты. Второстепенными являются явное визуальное и звуковое сходство начальных и финальных сцен фильма» (Kord, 2023, p. 13–14).

Однако более важными являются, согласно Корд, способы, которыми Ханеке заставляет зрителя отождествлять себя с убийцами, а не с жертвами. Лично мне последний кажется натянутым. Корд преследует свою цель, стремясь доказать, что «Хижина в лесу» обвиняет зрителя ужасов в том, что тот развлекается, наблюдая за тем, как убивают людей. Хотя эти сопоставления возможны, я бы назвал в качестве важного влияния на Уидона и Годдарда «Клуб “Завтрак”» Джона Хьюза (1985), из которого «Хижина в лесу» заимствует идею стереотипов школьников о том, что персонажи – это не клише.

Отсюда Корд переходит к своей главной теме – доказательству того, что фильмы ужасов регулярно поднимают этические вопросы и что хоррор обладает эстетическим и философским потенциалом, который обычно недооценивается. Итак, цель автора – пофилософствовать о фильме.

1 О влиянии «Зловещих мертвецов» на «Хижину в лесу» см.: Наурес, 2021, p. 106–109.



Вторая глава называется «Преданность против нигилизма: как (не) спасти мир». Сюзанна Корд не утверждает, что фильм Годдарда (и Уидона) символизирует постмодернизм или очерняет религию, хотя не отрицает того, что это в нем есть: дело в том, что, по ее мнению, все это не отражает адекватно «радостный нигилизм» (joyful nihilism, как сформулировал это сам Джос Уидон), разрушающий традиционные идеи гуманизма. Корд использует термин «преданность» (fealty) как зонтичный термин для четырех связанных друг с другом понятий, вместе определяющих философскую тематику «Хижина в лесу». Это вера (сильная вера в доктрину, основанная на духовном убеждении, а не на доказательствах); религия (система взглядов сообщества на сверхъестественное и священное); мифология (совокупность традиционных историй, которые выражают глубокую истину и часто служат основой религии); и ритуал (церемониальный и символический обряд поклонения и воплощение религиозных или мифологических верований). Все это создано для того, чтобы показать, как нигилизм фильма критикует веру в мифические места; веру в мифических существ; приверженность квазирелигиозному ритуалу; веру в человечестве как таковое, а не в отдельных людях.

Большая часть напряжения в фильме сосредоточено на повествовательном хорроре и метахорроре. С точки зрения Корд, это напряжение чаще всего выражено через *мифические места*. С одной стороны, хижина, запра-вочная станция и лес сверху. С другой – подземная лаборатория, которая контролирует все эти места снизу. «Хижина в лесу» создает чувство дежавю. Броде все знакомо, но также и все абсолютно ново. Зрители чувствуют, что места, которые они видят в фильме, могут существовать (и существуют) в любом другом фильме ужасов, но сопряжение двух уровней приводит к эффекту новизны. Ниже нижнего этажа есть темное пространство, созданное священным террором, лавкрафтовским мифом и традициями хоррора.

Как пишет Корд, фильмы ужасов и истории о конце света являются центральным аспектом постмодернистской мифологии, действие которой происходит в мифических местах, населенных *мифическими существами*. Последние противоположны персонажам. С одной стороны зомби, клоуны, ведьмы и оборотни, с другой – молодёжь наверху и персонал внизу. Корд цитирует одного автора, согласно которому многие наши кошмары основаны на реальности, которую мы успешно подавляем (большую часть времени). Так что мифические существа всегда что-то символизируют: зомби – жертв технологий и науки (или империализма, глобализма, капитализма); а семья зомби-реднеков Бакнеров – подъем сельских репрессированных и т.д.

Корд делает любопытное наблюдение. Как мы знаем, в «Хижине в лесу» персонажи должны стать клише, и лишь сведенные к своим «мифическим» личностям (Блудница, Ботан и проч.), они начинают играть отведенную им символическую роль. Но, собственно, это делают все другие мифические существа: огромные змеи, вампиры и т.д. Корд предполагает, что, вероятно,



все монстры, заточенные внизу в клетках, как и пятеро героев, ставшими клише, могут быть охвачены отчаянием, порожденным пониманием того, что они – всего лишь игрушки для инженеров. Сотрудники, которые управляют Ритуалом, тоже символизируют что-то. Например, «веру Америки в свою исключительность и законное господство над земным шаром, смутно связанную с какой-то ответственностью за это» (Kord, 2023, p. 34).

Ужасный религиозный Ритуал, во-первых, требует не просто человеческих жертвоприношений, но принесения в жертву молодежи со стороны старшего поколения. А во-вторых, то, что эта молодежь (в частности, «Последняя девушка») должна страдать. Что делает Ритуал ритуалом, пишет Корд, так это его традиционализм, его претензии на мифическое или религиозное происхождение. Ритуалы черпают свою жизненную силу из темных миров, религии и сверхъестественного. Собственно, поэтому так много исследователей пытаются читать фильм в религиозной оптике. Здесь же Корд пишет о появлении Сигурни Уивер, известной по роли Эллен Рипли из вселенной «Чужого»: раньше она убивала монстров, защищая человечество, а теперь умиротворяет монстров, скармливая им молодых людей. Так, одна из самых знаковых «Последних девушек» заявляет, что любое отклонение от формулы «Последней девушки» будет означать конец света.

Критикуя «священное человечество», Сюзанна Корд заявляет, что «Хижина в лесу» относится к якобы похвальной цели спасения мира со свирепой язвительностью. Почему это так? Просто потому, что спасти мир означало бы оставить его неизменным. А значит спасать человечество, регулярно жертвуя невинными людьми, это нормально. Как будто жертвы не являются той частью человечества, которая имеет значение. И поэтому, что может быть лучшей защитой от древних злых богов, чем хорошая доза постмодернистского нигилизма? Корд пишет:

«В тот момент, когда индивидам больше не будет предоставлена такая же степень святости и значимости, как “человечеству”, мы увидим человечество без людей. Если ритуалы, мифы и религия способствуют издевательствам над людьми во имя человечества, то нигилизм – единственный выход» (Kord, 2023, p. 43).

Возможно, рассуждает Сюзанна Корд, величайший философский парадокс, сформулированный в «Хижине в лесу» звучит так: уважение к человеческой жизни начинается с отрицания священности человечества.

Третья глава называется «Или против или: выбор марионеток». После краткого введения в философскую тему свободы выбора Сюзанна Корд заявляет, что отчасти идея «Хижины в лесу» заключается в том, чтобы атаковать модель «или-или» как ложный выбор. Этому свидетельствует реплика, обращенная к Марти, от которого зависит судьба человечества: ты можешь умереть с ними или умереть за них. На что Марти саркастично отвечает, что выбор кажется ему очень соблазнительным. Героями все время манипули-



ровали, чтобы они делали выбор в ситуации, когда их подталкивали к выбору. Да, они выбирали сами, но у них не было возможности не выбирать, тем самым они находились в ситуации «или-или».

Сцену, в которой Холден выбирает не подсматривать в одностороннее зеркало за Даной, служит, по мнению Корд, иллюстрацией главной идеи фильма, суть которой – проявить свою свободную волю означает сказать: ничего из вышперечисленного (Kord, 2023, p. 54). Не менее важно и то, что проступок и наказание никак не связаны между собой, и здесь «Хижина в лесу» противоречит классическим слешерам. Из всех возможных героев именно Дана выбрана в фильме на роль агента судьбы, так как именно она выбирает, отчего в итоге умрут ее друзья. Например, зная, что Дана крутила роман с женатым профессором (и она признает: «сама виновата»), мы видим, что «нарушение закона» никак не подразумевает морального разложения. Правило соучастия не требует ни безнравственности, ни проступков.

Для марионеток (молодых людей), которыми управляют кукловоды (инженеры), свободная воля заключена в смиренную рубашку «выбора» «или-или». Для кукловодов же снизу свобода воли сводится к тому, что она играет второстепенную роль в их соучастии в убийстве и может служить оправданием кровавой резни и даже возможности развлечься от этого. По мнению Корд, рабочая среда двух главных инженеров Хэдли и Ситтерсона, отсутствие у них авторитета и креативности и, что немаловажно, их апатия, – все это резко контрастирует с их номинальной ролью спасителей мира (Kord, 2023, p. 58). Поэтому умереть вместе с человечеством или умереть за него – не более чем выбор марионеток. Корд настаивает, что апокалипсис в «Хижине в лесу» означает не конец света, но конец мира, в котором не стоит жить; мира, который низводит людей до того, что они становятся либо марионетками, либо кукловодами. Финал фильма, согласно Корд, требует большего, чем просто идентификации себя с марионеткой или кукловодом: мы не находимся «вне» идеологии и власти и, следовательно, никогда не являемся по-настоящему «свободными». Фильм

«...призывает нас отказаться от выбора и воспользоваться воображением, как если бы от этого зависела наша свободная воля. Для фильма, который так часто критиковали как скучный хоррор, это действительно неплохая философия» (Kord, 2023, p. 61).

Четвертая глава «Согласие против верности: как мы видим» посвящена критике концепции идентификации. Дело в том, что фильм, отмечает Сюзанна Корд, успешно имитирует репрезентацию жертв в хорроре, которая, как правило, настолько намеренно бессердечна или презрительна (когда, например, «глупая блондинка», убегая от убийцы, вместо того чтобы выбежать из дома, спешит на второй этаж вверх по лестнице – прямо к гибели), что идентификация с жертвой невозможна. Однако жертвы, со слов Годдарда и Уидона, были предназначены быть не только расходным материалом, но и персона-



жами, с которыми идентификация не только возможна, но и желательна, и ужасные смерти которых могли бы вызвать слезы, а не радость.

Сюзанна Корд приводит следующую цитату одного из исследователей, в которой ясно сказано, почему метафильмам сложнее завоевать эмоциональную реакцию зрителей:

«Процесс в этом случае разворачивается в общих чертах следующим образом: интертекстуальные подсказки позволяют знатокам жанра ощутить себя подкованными в поп-культуре субъектами, у которых есть знания и опыт. На этом уровне, который доминирует в первых двух актах, возникает когнитивное удовольствие, которое можно описать как наслаждение собственным умом. Фильмы, в которых доминирует показная интертекстуальность, обычно менее эффективны в провоцировании аффекта, чем те, которые пытаются предложить зрителю иллюзию физической и интенсивной эмоциональной вовлеченности, являющейся максимально непосредственной. Интертекстуальность усложняет последнее, поскольку она всегда настаивает на том, что человек в этот самый момент смотрит фильм и ничего более» (Kord, 2023, p. 64–65).

Для многих критиков «Хижина в лесу» потерпела неудачу как в том, чтобы вызывать сострадание, так и в том, чтобы провоцировать познание. То есть «Хижина в лесу» провалилась как фильм и метафильм, так как кино, которое сделано ради рефлексии над собственным жанром, не имеет смысла. Здесь Корд предлагает изощренную защиту фильма. По ее мнению, вопрос, в результате которого мы приходим к непреодолимому разрыву между аффектом и интеллектом, неправильный уже в своей постановке. Почему, спрашивает Корд, фильм вообще и «Хижина в лесу» в частности не может быть ориентирован на эмоции и на познание одновременно, то есть и на аффект, и на интеллект? Корд ведет к тому, что сама идея идентификации может оказаться несостоятельной. Заявив это, она берет в союзники Мюррея Смита, который, возражая против того, что он называет «народной теорией» идентификации, еще в 1990-е годы предложил теорию нашего отношения к киногероям (Smith, 1995). Так существуют зритель и персонаж. Зритель либо идентифицирует себя с персонажем, либо нет. Фильм – это повествование. И на его протяжении персонаж может меняться, как и наше к нему отношение. Поэтому вместо идентификации Смит предлагает термины «согласие» (Alignment) и «верность» (Allegiance). Согласие описывает способ, которым фильм позволяет нам получить доступ к действиям, мыслям и чувствам персонажей; верность – способ, с помощью которого фильм вызывает симпатию или антипатию аудитории к персонажу.

Поэтому различие Смита между согласием и верностью позволяет различать когнитивную реакцию аудитории (согласие) и реакцию, которая также может быть эмоциональной (верность). Познание автоматически не торпедирует сострадание: согласие и верность могут как совпадать, так максимально расходиться. Опираясь на эту теорию, Корд приводит в пример Джулс, которая, как и другие герои, трансформировалась из персонажа в клише. Из девушки, которой мы недавно сопереживали, она превратилась



в распутный сексуальный объект – причем не столько за счет повествования, сколько посредством работы камеры, фокусирующей на отдельных частях ее тела. Корд заключает, что в данном случае:

«Последовательность действий развивается от сценария, в котором согласие и преданность гармонируют, к сценарию, в котором они диаметрально противоположны» (Kord, 2023, p. 75).

Некогда персонажей, а теперь клише лишают не только их диегетического существования, но и глубины, которая дала бы им право на симпатию зрителей.

Пятая и заключительная глава исследования Сюзанны Корд называется «Вина против страха: почему мы смотрим». В этой части Корд предлагает свою теорию хоррора, которую уже озвучивала ранее (Kord, 2016). Ни много, ни мало Корд хотела бы сделать вопрос «почему мы смотрим хоррор» этическим обязательством для всех, к кому это имеет отношение. Она исходит из того, что весь (sic) хоррор связан со страхом, и мы, зрители, смотрим ужасы, потому что нам нравится испытывать это чувство с безопасного расстояния. По ее мнению, однако, многие авторы заблуждаются, определяя суть хоррора через страх. Даже страх как боязнь чего-то неизвестного. Корд считает, что в фильмах ужасов нет ничего неизвестного. Напротив, они предсказуемы и олицетворяют предсказуемость. Многочисленные сиквелы и франшизы хоррора (Павлов, 2022) тому яркое подтверждение. В одном из примечаний Корд предлагает важную ремарку:

«Любой, кто когда-либо видел один из них, может подтвердить, что сиквелы ужасов, на самом деле, не разные фильмы, а каждый раз один и тот же фильм, и это правильно, поскольку все хорроры по своей сути предсказуемы. Предсказуемость не воспринимается как скука; на самом деле, ее ожидают и на нее полагаются. Часть удовольствия от просмотра фильма ужасов заключается в том, что вы точно знаете, что будет дальше, что в других жанрах кино, таких как триллер или детектив, представляет собой полную противоположность напряжению» (Kord, 2023, p. 97–98).

Суть хоррора в том, уверяет нас Корд, что от него никто никогда не бывает напуган достаточно. Именно поэтому герои ужасов попадают во все новые неприятности. Идут туда, куда не следовало бы идти. Это же касается и зрителя.

Хоррор, утверждает Сюзанна Корд, на самом деле не так уж и пугает. Поэтому типичный фильм ужасов – это не страх, а знакомство. Один и тот же персонаж снова и снова подвергается одним и тем же испытаниям. «Хижина в лесу» – яркое доказательство тезисов Корд. Она уверяет, что почти все критики согласны в том, что «Хижина в лесу» вовсе не страшная. Для многих это плохо, так как фильм якобы слишком озабочен своей метарефлексией, чтобы добиться успеха как фильм ужасов, который не получит одобрения критиков, если не напугает вас до смерти. Зачарованные остроумными жанровыми комментариями, ученые регулярно принимали это за главную фишку



фильма, в то время как создатели называли их не более, чем второстепенным элементом. Этому осуждению Корд предлагает альтернативу. Для нее «Хижина в лесу» вовсе не стремится напугать нас и вообще является «запоздалым прототипом хоррора».

«Хижина в лесу» отсылает зрителя не к жертвам фильма, а к злу: древним богам, требующим убийства подростков, и персоналу с нижних этажей. Тем самым фильм провоцирует не страх, а чувство вины. Корд подробно останавливается на сцене вечеринки персонала снизу, которую устраивают, когда Ритуал якобы удался. Против этой сцены даже на уровне сценария выступали продюсеры. Годдард считал ее символической для всего фильма и не хотел вырезать из финальной версии. По мнению Корд, данная сцена показывает, «какую роль хоррор играет для нас как для людей». Цель сцены – выявить моральные проблемы, в частности безразличие людей к страданиям, которые они сами причинили, или их неспособность чувствовать себя виноватыми. Так, химики, инженеры и охранники веселятся, пока на экране показывают страдания Последней девушки. Зрителям тяжело осознавать, что они точно также смотрят хоррор, как и участники вечеринки:

«это исследование того, как люди ведут себя, когда знают, что виновны в смерти других, но либо не обращают на это внимания, либо находят “причину”, чтобы оправдать это» (Kord, 2023, p. 91).

Блестящая шутка Сюзанны Корд, обращенная к вине зрителей, звучит так: «Фильмы ужасов всегда знают, что мы делали прошлым летом» (Kord, 2023, p. 93). Страх, по ее мнению, – чаще всего гарнир к главному блюду, чувству вины. В этом отношении хорроры всегда напоминают нам о том, вину к чему мы постоянно испытываем. Преобладание сиквелов Корд также объясняет ровно этим: они отправляют зрителей к тому, что они уже знают – обратно в тот же сырой подвал, тот же дом с привидениями, тот же кошмар. Сиквелы, которые обычно рассказывают одну и ту же историю, свидетельствуют о том, что чувство вины можно подавлять только до определенного момента, что оно будет возвращаться снова и снова, и что, в отличие от страха, его невозможно преодолеть. Корд не смущает, что у нас, как у читателей может возникнуть вопрос, в чем же тогда удовольствие смотреть хоррор. Она сама задает его и радостно отвечает, что вина действует таким образом, что нам приятно испытывать эту негативную эмоцию – в «гедонистическом потреблении» чувство вины усиливает удовольствие. Так что, пишет Корд:

«Мало того, что просмотр ужасов (если мы находим такие вещи приятными) вызывает чувство вины, верно и обратное: чувство вины усиливает гедонистическое удовольствие от просмотра ужасов» (Kord, 2023, p. 96).

В целом мы видим, как от частного и к более общему (и философскому) продвинулась в своих рассуждениях Корд. Ее книга понравится не всем зрителям хоррора и не всем фанатам «Хижины в лесу». Однако монография является очень полезной для академического сообщества вообще и для фило-



софов в частности. В данном случае автор на материале хоррора и одного конкретного фильма поднимает важные, в том числе этические вопросы, которые требуют размышлений. Вместе с тем, хотя лично я нахожу концепцию Корд любопытной, мне кажется, она в корне неверной. Не углубляясь в аргументацию, достаточно того, что мы поставим вопрос о зрителях. Многие люди боятся смотреть хоррор и поэтому его не смотрят. Означает ли это то, что только зрители хоррора испытывают чувство вины? Если так, это может завести нас слишком далеко. Более того, многие фанаты жанра смотрят хоррор не потому, что боятся, а потому что они разбираются в кино. Им интересно смотреть на новые работы авторов, пребывать в восторге от нарушения конвенций и радоваться, когда они узнают аллюзии. Где и в чем здесь вина зрителя? Хоррор – серьезный и в самом деле философский жанр. Но это не означает, что мы должны сводить его к странному чувству вины. Но подчеркну еще раз, книга Корд – новое слово в исследованиях ужаса. И также напомню, что в серии «Адвокаты дьявола» еще очень много книг.

Список литературы

- Call, L. (2020). *Sexualities in the Works of Joss Whedon*. McFarland.
- Ceriello, L. C., & Dember, G. (2019). The Right to a Narrative Metamodernism, Paranormal Horror, and Agency in *The Cabin in the Woods*. In D. Catherine & J. W. Morehead (Eds.), *The Paranormal and Popular Culture: A Postmodern Religious Landscape* (pp. 42–54). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315184661-4>
- Graves, S. (2019). Inscription and Subversion: *The Cabin in the Woods* and the Postmodern Horror Tradition. In K. K. Woofert (Ed.), *Joss Whedon vs. The Horror Tradition: The Production of Genre in Buffy and Beyond* (pp. 123–140). I. B. Tauris & Co. Ltd.
<https://doi.org/10.5040/9781788318938.ch-007>
- Hammond, C. (2015). We Are Not Who We Are: Metahorror's Examination of Genre and Audience. *The Ashen Egg: A Journal of Undergraduate English Scholarship*, 3, 25–35.
- Haynes, L. (2021). *The Evil Dead*. Liverpool University Press.
<https://doi.org/10.3828/liverpool/9781800859340.001.0001>
- Jackson, K. (2013). *Technology, Monstrosity, and Reproduction in Twenty-first Century Horror*. Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/10.1057/9781137360267>
- Jones, S. (2024). *The Metamodern Slasher Film*. Edinburgh University Press.
- Kord, S. (2023). *Cabin in the Woods*. Liverpool University Press.
- Kord, T. S. (2016). Gangs and guilt: Towards a new theory of horror film. *Cultural Dynamics*, 28(1), 69–83. <https://doi.org/10.1177/0921374015623387>
- Lockett, C. (2015). 'We are not who we are': Lovecraftian conspiracy and magical humanism in *The Cabin in the Woods*. *Horror Studies*, 6(1), 121–139. https://doi.org/10.1386/host.6.1.121_1
- Parker, R. J. (2013). As It Ever Was ... So Shall It Never Be: Penal Substitutionary Atonement Theory and Violence in *The Cabin in the Woods*. In A. R. Mills, J. W. Morehead, & R. J. Parker (Eds.),



- Joss Whedon and Religion: Essays on an Angry Atheist's Explorations of the Sacred (pp. 196–212). McFarland & Co.
- Phillips, K. R. (2024). *A Cinema of Hopelessness: The Rhetoric of Rage in 21st Century Popular Culture*. Springer International Publishing.
- Poole, S. W. (2013). "I'm sorry I ... Ended the world": Eschatology, Nihilism and Hope in *The Cabin in the Woods*. In A. R. Mills, J. W. Morehead, & R. J. Parker (Eds.), *Joss Whedon and Religion: Essays on an Angry Atheist's Explorations of the Sacred* (pp. 213–226). McFarland & Co.
- Roche, D. (2022). *Meta in Film and Television Series*. Edinburgh University Press.
<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781399508032.001.0001>
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Clarendon Press.
- Woofter, K. K. (2014). Watchers in the Woods: Meta-Horror, Genre Hybridity, and Reality TV Critique in *The Cabin in the Woods*. In R. V. Wilcox, T. R. Cochran, C. Masson, & D. Lavery (Eds.), *Reading Joss Whedon* (pp. 268–279). Syracuse UP.
- Павлов, А. В. (2022). Эпоха франшизации ужаса. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 4(1), 171-183. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i1.255>

References

- Call, L. (2020). *Sexualities in the Works of Joss Whedon*. McFarland.
- Ceriello, L. C., & Dember, G. (2019). The Right to a Narrative Metamodernism, Paranormal Horror, and Agency in *The Cabin in the Woods*. In D. Catherine & J. W. Morehead (Eds.), *The Paranormal and Popular Culture: A Postmodern Religious Landscape* (pp. 42–54). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315184661-4>
- Graves, S. (2019). Inscription and Subversion: *The Cabin in the Woods* and the Postmodern Horror Tradition. In K. K. Woofter (Ed.), *Joss Whedon vs. The Horror Tradition: The Production of Genre in Buffy and Beyond* (pp. 123–140). I. B. Tauris & Co. Ltd.
<https://doi.org/10.5040/9781788318938.ch-007>
- Hammond, C. (2015). We Are Not Who We Are: Metahorror's Examination of Genre and Audience. *The Ashen Egg: A Journal of Undergraduate English Scholarship*, 3, 25–35.
- Haynes, L. (2021). *The Evil Dead*. Liverpool University Press.
<https://doi.org/10.3828/liverpool/9781800859340.001.0001>
- Jackson, K. (2013). *Technology, Monstrosity, and Reproduction in Twenty-first Century Horror*. Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/10.1057/9781137360267>
- Jones, S. (2024). *The Metamodern Slasher Film*. Edinburgh University Press.
- Kord, S. (2023). *Cabin in the Woods*. Liverpool University Press.
- Kord, T. S. (2016). Gangs and guilt: Towards a new theory of horror film. *Cultural Dynamics*, 28(1), 69–83. <https://doi.org/10.1177/0921374015623387>
- Lockett, C. (2015). 'We are not who we are': Lovecraftian conspiracy and magical humanism in *The Cabin in the Woods*. *Horror Studies*, 6(1), 121–139. https://doi.org/10.1386/host.6.1.121_1
- Parker, R. J. (2013). As It Ever Was ... So Shall It Never Be: Penal Substitutionary Atonement Theory and Violence in *The Cabin in the Woods*. In A. R. Mills, J. W. Morehead, & R. J. Parker (Eds.),



- Joss Whedon and Religion: Essays on an Angry Atheist's Explorations of the Sacred (pp. 196–212). McFarland & Co.
- Pavlov, A. V. (2022). The Era of Horror Franchising. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 4(1), 171–183. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i1.255> (In Russian).
- Phillips, K. R. (2024). *A Cinema of Hopelessness: The Rhetoric of Rage in 21st Century Popular Culture*. Springer International Publishing.
- Poole, S. W. (2013). "I'm sorry I ... Ended the world": Eschatology, Nihilism and Hope in *The Cabin in the Woods*. In A. R. Mills, J. W. Morehead, & R. J. Parker (Eds.), *Joss Whedon and Religion: Essays on an Angry Atheist's Explorations of the Sacred* (pp. 213–226). McFarland & Co.
- Roche, D. (2022). *Meta in Film and Television Series*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781399508032.001.0001>
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Clarendon Press.
- Woofter, K. K. (2014). Watchers in the Woods: Meta-Horror, Genre Hybridity, and Reality TV Critique in *The Cabin in the Woods*. In R. V. Wilcox, T. R. Cochran, C. Masson, & D. Lavery (Eds.), *Reading Joss Whedon* (pp. 268–279). Syracuse UP.