

Всероссийский конкурс исследовательских и проектных работ
школьников «Высший пилотаж»

Философия ужаса:
что стоит за образом психопата в американском триллере

Работу выполнила:
Подрабинек София Марковна,
ученица 11 класса
НОЧУ «Старшая школа «Муми-тролль»

Научный руководитель:
Малая Елена Константиновна,
учитель литературы и МХК
НОЧУ «Старшая школа «Муми-тролль»

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение.....	3
2. Обзор литературы.....	6
2.1. Философия ужаса и проблема безумия.....	6
2.2. Медицинское понимание психопатии.....	8
3. Материалы и методы.....	13
4. Основная часть.....	15
4.1. Анималистические метафоры.....	15
4.2. Конструирование инаковости на экране: мимика.....	16
4.3. Конструирование инаковости через поведение и увлечения психопата.....	17
4.4. Психоаналитические метафоры: зеркало.....	18
4.5. Дом и подвал как метафоры расстройств 4.5.а. Дом.....	21
4.5.б. Подвал.....	23
5. Заключение	
5.1. Предварительные выводы по основной части.....	25
5.2. Философия ужаса: что стоит за образом психопата в американском кино.....	26
6. Список литературы.....	30
7. Приложение.....	31

ВВЕДЕНИЕ

В «Бытии и времени», своей центральной работе, философ Мартин Хайдеггер исследует способы познания мира и бытия в нем. Отдельное влияние он уделяет страху. Так, с точки зрения Хайдеггера, страх позволяет узнать что-то о нас самих (мы *страшимся* только за своё «я» и за то, что считаем относящимся к нему), а также о нашем бытии-в-мире (страх связан с угрозой чего-то, что находится в доступной нам реальности). Кроме того, он пишет об ужасе – в отличие от страха, он приходит извне нашего мира и содержит в себе угрозу самому нашему бытию, и приносит с собой столкновение с *ничто* и *нигде* [Хайдеггер 1997: 186]. Иными словами, он связан с непознаваемым и трансцендентным, в том числе со смертью, душой, Богом и другими неподдающимися прямому осмыслению феноменами.

Что же является страшным, чего мы боимся? Вероятно, перечень вариантов *страшного* может быть бесконечным, особенно если включать в него индивидуальные ответы людей. Тем не менее, некоторая определенность в этом вопросе возможна. Во все времена коллективные, общие страхи людей находили свое отражение в произведениях культуры. Популярность тех или иных произведений, направленных на выражение или формирование страха у публики, позволяет получить представление о том, чего боялись люди в разное время. Призраки, неуспокоенные души, смертельные болезни, войны, ядерные удары и так далее. Естественно, что некоторые страхи, вероятно, будут встречаться из века в век. Тем не менее, даже их конкретное воплощение в разное время может много сказать об обществе и его взглядах на мир. Некоторые же страхи локализованы в определенных периодах, будучи специфическим продуктом эпохи.

Исходя из этого, изучение *страшного* и *ужасающего* в культуре и обществе позволяет искать ответы на философские вопросы. *Чего* коллективно боятся люди в разное время? *За что именно* в самом себе и своем мире они боятся? Какую угрозу несет нечто страшное человеческому Я в разных ситуациях страха? Как культурные произведения разных эпох концептуализируют страх и ужас? Перед чем они возникают, и как это отражается в искусстве?

Этот спектр вопросов привел меня к моей теме.

Кино, как и другие культурные явления, отражает актуальные для социума идеи, желания и страхи. В этой работе я с философской точки зрения исследую страхи общества, проявляющиеся в таком жанре американского кинематографа, как триллер (от англ. thrill «трепет, волнение»; к этому жанру относятся фильмы, объединенные напряжением, в котором они удерживают зрителя). При этом меня интересовали не любые триллеры, а только те, где угроза исходила от человека с психопатическим расстройством. С одной стороны, это связано с желанием сузить тему до сильного исследовательского вопроса, а с другой – с моим интересом к истории психиатрии, не меньшим, чем к философии и истории кинематографа.

Одной из важных тем в социальном воображении XX и XXI века становится рефлексия над человеческой инаковостью, отклонениями в социальном поведении и “поломками” в системе коллективно разделяемой морали. Люди с психическим расстройством, особенно с таким, как психопатическое (о его симптомах подробнее будет написано в обзоре литературы) не соответствуют норме по моральным и этическим критериям, однако хорошо социализированы. Таким образом, они «такие же, как мы», но внутри совершенно противоположны людям с эмпатией и моралью.

Человек с психопатическим расстройством – часто встречающийся антагонист в триллерах и фильмах ужасов. Зачастую он опасен – обычно такие фильмы показывают его как убийцу и маньяка. Я задалась вопросом, какие общественные страхи могут порождать эту фигуру, почему фильмы о психопатах появляются во второй половине XX века, и какие философские смыслы могут стоять за образом психически ненормального злодея.

Таким образом, в этой работе я буду рассуждать о понятии нормы и отклонения от нее, их способа отражения на экране, а также постараюсь выяснить, какие философские вызовы ставит страх перед психопатом, визуализированный в кино.

Целью работы стало сравнительное изучение 5 американских психологических триллеров, в которых фигурируют люди с психопатическим расстройством, а также философская интерпретация страхов, отраженных в этих произведениях.

Для достижения цели я поставила перед собой следующие **задачи**:

1. Изучение философских подходов к феномену страха и ужаса;
2. Изучение истории диагностики психопатического расстройства;
3. Отбор фильмов для анализа;
4. Работа с материалом исследования. «Роспись» произведений: текстовая фиксация сцен фильма в соответствии с хронометражем; дословная расшифровка диалогов, касающихся психопатического диагноза.
5. Анализ репрезентации психопата в каждом произведении;
6. Выявление устойчивых приемов для создания образа психопата в кино;
7. Философская интерпретация общих особенностей произведений.

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

1. Философия ужаса и проблема безумия

Немецкий философ Мартин Хайдеггер в своей ключевой работе «Бытие и время» пишет о том, как страх и ужас позволяют понять человека и многое говорят о нем самом и его бытии. Во-первых, страх позволяет выявить то, что угрожает самому человеку и его миру. Бояться можно только *за то*, что составляет собственное Я человека, неважно, понимаемое узко или широко (как совокупность всего значимого для личности): *«лишь сущее, для которого дело в его бытии идет о нем самом, способно страшиться»* [Хайдеггер 1997: 141]. С точки зрения Хайдеггера, страх порождает то, что находится внутри доступного человеку мира, где-то в области постигаемого и определяемого. Оно вредоносно, оно составляет угрозу, но может все-таки не коснуться человека, миновать его. Напряжение от его (источника страха) приближения или его угадывания где-то вдали и составляет основу этого чувства. Цитируя Хайдеггера: *«о т - ч е г о страха есть всегда внутримирное, из определенной области, близящееся в близи, вредоносное сущее, способное миновать»* [Хайдеггер 1997: 185]. При этом философ разделяет страх и ужас. Когда источник страха приближается к нам и не минует нас, или настигает нас внезапно (то есть, по словам Хайдеггера, *«имеет черту встречности»*), а также несет с собой не просто вред, а вред неизвестной и внеопытной природы, страх становится ужасом.

То, перед чем человек испытывает ужас, по Хайдеггеру, всегда является неопределенным. В отличие от страха, который философ определяет как *«внутримирный»* (то есть принадлежащий к миру человека, понятный ему, хоть и потенциально несущий угрозу), ужас сталкивает человеческое «я» с чем-то извне, в максимальном понимании – со смертью, как с концом бытия-в-мире. Хайдеггер пишет: *«Ничто из того, что подручно или налично внутри мира, не функционирует как то, перед чем ужасается ужас. <...> Мир [при ощущении ужаса] имеет характер полной незначимости. <...> Ужас не «видит» определенного «тут» и «там», откуда сюда близится угрожающее»* [Хайдеггер 1997: 186]. Ужасающее

содержит в себе «*ничто и нигде*» [Хайдеггер 1997: 186-187], иными словами, находится за пределами опыта.

Иными словами, любой источник страха может стать и источником ужаса, если человек осознает неминуемость или внезапность встречи с ним и одновременно его неподвластность привычному, поддающемуся осознанию миру. Многие философы связывали ужас с переживанием трансцендентного (например, современный мыслитель Юджин Такер, написавший трехтомный труд «Ужас философии» [Такер 2017: 46]).

Один из главных источников как страха, так и ужаса – возможность смерти, особенно непредсказуемой и внезапной. Об этом же говорит шведский философ Ларс Свендсен, когда анализирует историю произведений об убийствах [Свендсен 2010]. Он рассуждает о творчестве Томаса де Квинси, Стендаля, Шарля Бодлера, Альфреда Хичкока и других авторов, ставивших в своих работах вопросы об ужасе убийства и его месте в искусстве, художественной литературе и кино.

Другой источник ужаса в культуре – безумие. Начиная с кантовского проекта рациональной философии, пытающегося отделить знание от бреда, и заканчивая работами Мишеля Фуко и Жюльена Делеза по концептуализации безумия в современных государствах, эта тема возникает в философских исследованиях. Безумие мыслится как пространство внерационального, а иногда и внеопытного знания, не зря безумцы в разных культурах представлялись людьми, близкими сверхъестественным, надмирным сущностям. Решения безумцев предсказать невозможно, они находятся вне повседневной человеческой логики. Соответственно они тоже могут быть источником ужаса. Комбинация образа безумца и убийцы дает усиленный эффект: если следовать Хайдеггеру, этот человек источает угрозу внезапной и непредсказуемой смерти, причем и источник его действий (безумие), и их итог (смерть) означают непредставимый и вне-мировой опыт для их жертвы.

Суммируя все вышесказанное, произведения, в которых сюжет строится на столкновении героя с антагонистом, чьими главными характеристиками являются

безумие и готовность (или желание) убивать, могут быть рассмотрены с точки зрения философии ужаса.

Конкретные воплощения этого ужаса могут различаться в зависимости от культуры и периода: например, во второй половине XIX века мы можем говорить о живущем в докторе Джекиле мистере Хайде, созданном Робертом Стивенсоном. А во второй половине XX века – о работнике семейного мотеля Нормане Бейтсе, снятом Альфредом Хичкоком.

Я предполагаю, что жанры, призванные помочь читательской или зрительской аудитории выразить или прожить свой ужас перед безумием и связанным с ним непредсказуемой, нелогичной смертью, во второй половине XX века обращаются к понятию психопатии и новым фигурам криминальных сводок. Иными словами, человек с психопатическим расстройством становится выражением общественного ужаса перед немотивированной смертью, исходящей извне обозримого и представимого повседневного мира.

2. Медицинское понимание психопатии

Слово “**психопатия**” дословно значит “душевная болезнь” (греч. Psyche — душа, разум, pathos — заболевание)». Впервые это слово встречается в древнегреческих трактатах как общая формулировка душевного разлада. Современный смысл психического расстройства, характеризующегося отсутствием эмпатии и антисоциальными действиями, это слово получает в XIX веке.

Последовательная разработка термина начинается с работ психиатра Филиппа Пинеля [Garton 2001: 71]. Его ученики развили эту мысль и описали в своих работах расстройство психики, при котором человек не страдает нарушениями восприятия, прекрасно ориентируется в реальности, но обладает глубоким “моральным расстройством”. Довольно быстро понятие психопатии появилось в судмедэкспертизе и криминологии. Рихард фон Крафт-Эбинг, немецкий психиатр, описал психопатические состояния в фундаментальном труде «Судебная психопатология» (1875), в котором рассуждал о границах ответственности людей с такими расстройствами перед законом [Бурцев 2014: 17-18].

Первое системное исследование феномена психопатии представил американский психиатр Харви Клекли в книге «Маска здравомыслия» («The Mask of Sanity»), изданной в 1941. Также он выступал против отождествления психопатов с преступниками [Cleckley, 1941]. В 1952 году вышла первая редакция американской классификации ментальных болезней DSM — «Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders». В нем присутствовал диагноз **“социопатия”** с пометкой “случай, ранее классифицированные как конституциональные **психопатические состояния**”. В третьей редакции каталога (1980 г.) вместо этого появляется зонтичный термин **“антисоциальное расстройство личности”**, которое сохраняется в классификаторе во всех следующих версиях [Crego, Widiger, 2014]. В отколовшемся от DSM Международном классификаторе болезней в 1989 году (МКБ-10) “антисоциальное расстройство личности” было заменено термином **“диссоциальность”**. Ниже приведены основные критерии, определяющие постановку диагноза **«F60.2x Диссоциальное расстройство личности»** по МКБ-10 в официальной российской адаптации классификатора.

**Диагноз «диссоциальное расстройство личности»
в 10 редакции Международной классификации болезней (МКБ-10).**

Диагноз используется вместо термина «психопатия» в современных классификаторах болезни. Источник цитаты - официальная российская адаптация МКБ-10, сайт Министерства здравоохранения РФ [МКБ-10]

F60.2x Диссоциальное расстройство личности

Личностное расстройство, обычно обращающее на себя внимание грубым несоответствием между поведением и господствующими социальными нормами, характеризующееся следующим:

- а) бессердечное равнодушие к чувствам других;
- б) грубая и стойкая позиция безответственности и пренебрежения социальными правилами и обязанностями;

- в) неспособность поддерживать взаимоотношения при отсутствии затруднений в их становлении;
- г) крайне низкая толерантность к фрустрациям, а также низкий порог разряда агрессии, включая насилие;
- д) неспособность испытывать чувство вины и извлекать пользу из жизненного опыта, особенно наказания;
- е) выраженная склонность обвинять окружающих или выдвигать благовидные объяснения своему поведению, приводящему субъекта к конфликту с обществом.

В качестве дополнительного признака может иметь место постоянная раздражительность. В детском и подростковом возрасте подтверждением диагноза может служить расстройство поведения, хотя оно и необязательно.

Следует отметить:

Для этого расстройства рекомендуется учитывать соотношение культуральных норм и региональных социальных условий для определения правил и обязанностей, которые игнорируются пациентом.

Включаются:

- социопатическое расстройство;
- социопатическая личность;
- аморальная личность;
- асоциальная личность;
- антисоциальное расстройство;
- антисоциальная личность;
- психопатическое расстройство личности.

Исключаются:

- расстройства поведения (F91.x);
- эмоционально неустойчивое расстройство личности (F60.3-)

Сейчас термин “психопатия” в медицине считается устаревшим. Тем не менее, набор симптомов антисоциального или диссоциального расстройства личности в упомянутых выше классификациях совпадает с теми, которые определяли

психопатию с конца XIX века. К ним относятся низкий уровень страха, напористость, высокая уверенность в себе, отсутствие контроля над аффектами, потребность в немедленном удовлетворении желаний, нехватка или отсутствие эмпатии и, как следствие, игнорирование социальных норм. В последнем заключается главная сложность постановки этого диагноза: он включает в себя оценку социальных последствий расстройства, а не только состояния и особенностей личности. Под диссоциальное расстройство до сих пор можно подвести большую часть преступников, в то время как многие люди с подобным недугом могли не совершать противозаконных деяний.

Всплеск интереса к психопатии в XX веке связан с несколькими громкими делами. Первым и главным стал арест маньяка-убийцы Эда Гейна. Его ужасная история в той или иной форме повлияла на произведения многих писателей и режиссеров. Фильмы “Психо” (1960) и “Молчание ягнят” (1991) сняты по книгам, обыгрывающим элементы этой истории. Гейн не был диагностирован как психопат (хотя определен как невменяемый и содержался в психиатрической клинике), но за него это сделали произведения массовой культуры: Роберт Блох в 1959 году написал книгу “Психо” (Psycho), по которой Альфред Хичкок в следующем году снял одноименный фильм. Использование в названии, пусть и сокращенного, медицинского термина дает интерпретацию состоянию героя (Оксфордский этимологический словарь фиксирует “psycho” как сокращение от слова “psychopath”, а не “psychologist”, с 1942 года [OED]). В дальнейшем деятельность, арест и известность ряда других серийных убийц (Джеффри Дамера, Теда Банди, у которых было диагностировано психопатическое расстройство, и др.), а также создание в 1985 году Программы насильственных уголовных задержаний (ViCAP) привели к увеличению сообщений о преступлениях психопатов в прессе [Leistedt, Linkowski, 2013: 171].

Подводя итог разговору о психопатии как диагнозе, следует подчеркнуть, что границы и номинации этого расстройства довольно размыты. Однако ядерная составляющая может быть описана как отсутствие у человека эмпатии и низкий порог агрессии при отсутствии проблем с социализацией и внешнем

камуфлировании своих «асоциальных» особенностей. Иными словами, люди с психопатическим (или диссоциальным) расстройством внешне ведут социально приемлемый образ жизни, однако их внутреннее восприятие реальности, а также мотивировки действий отличаются от «гуманистических». Это совершенно не обязательно должно вести к совершению преступления, однако создает пугающий эффект в обществе. Люди, узнающие о психопатическом расстройстве, часто представляют себе кого-то, кто только «притворяется» обычными людьми и носит «маску здравомыслия» (так называлась книга Харви Клекли), под которой скрывают потенциально опасное отклонение от человеческой нормы.

Страх перед кем-то иным под личиной нормального человека уже описывался в философской литературе (например, американский философ Ноэль Кэрролл останавливается на двойниках, допельгангерах, оборотнях и крадущих тела пришельцах в своем исследовании «Философии ужаса» [Carroll 2003: 46-47]). Ужас в этом случае вызывает именно потенциальная возможность *привычного* и *знакомого, нормального* оказаться вместилищем иного, смертносного и чужого. Вероятно, в случае с антагонистами-психопатами в триллерах мы столкнемся с чем-то похожим.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Для исследования были отобраны триллеры, в которых прямо или косвенно указывался психопатический диагноз одного из героев. Обращение именно к триллерам было связано с поиском жанра, фокусирующегося на чувстве ужаса или страха. Кроме того, было необходимо ограничить материал и уйти от избыточного обобщения. К тому же, как утверждают исследователи Сэмюэл Лейстедт и Паул Линковски, большинство героев с психопатологическим расстройством в кино встречаются в фильмах именно этого жанра [Leistedt, Linkowski, 2013: 171].

Для работы были отобраны фильмы с эксплицитным указанием на психопатию героя: «Психо» (реж. Альфред Хичкок, 1960 г.), «Молчание ягнят» (реж. Джонатан Демми, 1991), «Американский психопат» (реж. Мэри Хэррон, 2000), а также два фильма с явными признаками психопатии у персонажа, но без эксплицитного диагноза: «Мизери» (реж. Роб Райнер, 1990) и «Талантливый мистер Рипли» (реж. Энтони Мингелла, 1999). Несмотря на то, что с экрана не звучит диагноз, эти фильмы рассматриваются профессиональным сообществом психиатров как репрезентирующие именно это расстройство. В частности, упомянутые выше Лейстедт и Линковски, профессиональные психиатры, включают эти фильмы в свое исследование психопатии в кино [Leistedt, Linkowski, 2013: 170, 173].

Из всего многообразия фильмов о психопатах я остановилась на этих пяти, опираясь на личный вкус. Включение в выборку большого временного периода (от 1960 года до 2000) позволяет добавить в исследование диахронический аспект.

Необходимо отметить, что три фильма из списка («Психо», «Мизери» и «Талантливый мистер Рипли») относятся к возрастному рейтингу 16+, что делает их допустимым материалом для исследования в старших классах. Два других – «Молчание ягнят» и «Американский психопат» имеют рейтинг 18+, поэтому я знакомясь с ними не целиком, а в адаптации родителей и научного руководителя. Краткое описание сюжета каждого из фильмов представлено в приложениях.

Фильмы были просмотрены (с учетом оговоренного условия), а сцены и диалоги, связанные с отражением психопатии на экране — расшифрованы с указанием тайминга, причем как в переводе, так и в оригинальной озвучке. Полученные расшифровки использовались для анализа отражения психопатического расстройства на экране визуальными и дискурсивными средствами.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Проанализировав материал, я выявила ряд схожих приемов, с помощью которых создается образ психопата в кино. Эти элементы киноязыка повторяются, цитируются и переосмысливаются от одного фильма к другому. В результате массовая культура аккумулирует в себе определенный набор ассоциаций, закрепившихся за «каноническим» героем-психопатом. Большая часть особенностей кинематографического психопата сводится к тому, чтобы показать его ненормальность и даже не-человечность. Из-за того, что его мораль и восприятие реальности отличаются от «нормальных», его образ на экране конструируется как не-человеческий.

1. Анималистические метафоры

Так, например, каждый фильм включает в себя какую-либо сквозную деталь: метафору, фразу или особенный образ, связанный с психопатическим расстройством героя (птица в «Психо», свинья в «Мизери», бабочка в «Молчании ягнят»). Эта деталь будет периодически встречаться в фильме, причем с течением сюжета она раскрывается по-разному, и демонстрирует развитие (вернее, регресс) ментального состояния главного героя.

Очень часто таким образом становится животное:

– **птица** в «Психо» (00.29.57 — в отеле Нормана Бейтса повсюду висят чучела и рисунки птиц; 00.35.36 — Норман сравнивает Мерион с птицей: *Вы едите, как птица*; и др.);

– **свинья** в «Мизери» (00.24.35; 00.40.15 и др.);

– **бабочка** в «Молчании ягнят» (00.48.26 — криминалисты находят бабочку «мертвая голова» в теле жертвы Буффало Билла; 00.55.44 — Лектер объясняет Клариссе одержимость маньяка бабочками: *«Мотылек означает перемену. Из гусеницы в хризалиду или куколку, а из неё, знаете ли, в красоту. Наш Билли тоже хочет меняться.»*).

Можно предположить, что такие анималистичные ассоциации вполне отражают определение психопатов обществом. Отождествление такого человека с

животным показывает его “нечеловечность”, инаковость, а также опасность в глазах зрителя фильма. При этом стоит отметить, что сам способ создания сквозного образа неспецифичен именно для фильмов о психопатах — через подобные метафоры конструируется любой значимый персонаж кинофильма, это общая особенность художественного языка кино и, вероятно, любого нарративного искусства. Тем не менее, специфика здесь есть: во всех упомянутых случаях психопатическое расстройство художественно осмысливается через животное, над которым герой имеет или хочет иметь власть. Например, Норман Бейтс таксидермически обрабатывает тела птиц (буквальная метафора его взаимодействия с жертвами). Бабочка Буффало Билла означает одновременно и жертв, в тела которых её помещают, и его самого, пытающегося “вылупиться” из своего тела, подчинить его себе.

Животные метафоры глубоко включены в художественный язык рассмотренных произведений. При этом они отсылают одновременно и к психопатам, и к их жертвам, и выражают связывающие их отношения власти. Кроме того, они формируют образ нечеловеческого и иррационального поведения человека с расстройством.

2. Конструирование инаковости на экране: мимика

Во всех фильмах зрителю предоставляется возможность внимательно следить за динамикой состояния психопатов. Расстройство раскрывается постепенно, состояние героя значимо для сюжета, и поэтому демонстрируется в деталях, в мимике. Так Норман Бейтс жуёт жвачку, когда нервничает, и из-за этого его лицо в напряженных сценах получает пугающую гиперподвижность (43.46; 1.07.128 1.25.23). Патрик Бейтман, наоборот, замирает с безэмоциональным лицом, когда не пытается играть роль образцового члена общества (07.28; 12.50 — *идет с каменным лицом, видит девушку на светофоре, сразу, будто “переключившись”, улыбается ей*). Точно так же ведет себя Энни Уилкс, “подвисая” вне социальной рамки ситуации (01.03.00). Кроме того, ее настроение может резко меняться с дружелюбного на кровожадное, что тоже отражается в мимике (28.08, 1.20.05). При

этом ее лицо часто снимают крупным планом снизу вверх, так, что оно как бы нависает над зрителем (7.22; 28.08).

Бывает, что с помощью мимики персонаж взаимодействует со зрителями напрямую. Его взгляд может быть направлен в камеру и, выходя из экрана, как бы встречаться со взглядом зрителя. На этом основан культовый киноприем, так называемый «кубриковский взгляд». Несмотря на то, что режиссер Стенли Кубрик, как принято считать, изобретет его только спустя 10 лет (в фильме “Заводной апельсин”, 1971), в “Психо” тоже есть такой кадр: знаменитая улыбка Нормана Бейтса в самом конце фильма (1.48.33). Тот же прием встречается и в “Молчании ягнят”, когда Ганнибал Лектер пытается разгадать секреты прошлого Клариссы в очень напряженной сцене, когда передает ей материалы дела и выясняет ее детскую травму (1.10.00).

Кстати, упомянутый выше взгляд Энни Вилкс в “Мизери” (направленный сверху вниз) может интерпретироваться как “обратная” версия кубриковского взгляда. Такой же взгляд встречается в “Молчании ягнят” (57.54 — Буффало Билл смотрит в колодец, в котором заточена его жертва).

3. Конструирование инаковости через поведение и увлечения психопата

Неожиданно частый атрибут канонического образа психопата — фанатичная увлеченность музыкой. Патрик Бейтман — фанат группы “Talking heads” (между прочим, самая популярная их песня носит название “Psycho Killer”), он коллекционирует диски, а также рассуждает о смыслах, заключенных в любимых песнях, перед убийствами. Ключевой момент фильма как раз представляет собой монолог героя о музыке (1.12.58).

Ганнибал Лектер с наслаждением слушает Баха после убийства охранника лечебницы (01.17.30), а все, чем жил Том Рипли до знакомства с Дикки — это игра на фортепиано. Энни Уилкс обожает пластинку Либераче с исполнением произведений Чайковского и Бетховена, и способна слушать ее весь день.

Возможно, роль музыки обратна значению анималистических метафор. Последние заставляют ужаснуться тому, насколько убийцы-психопаты далеки от человеческого. А интерес к музыке, напротив, приближает их к обычным людям, и

это пугает. С другой стороны, этот интерес часто граничит с одержимостью, что снова отличает персонажа от среднестатистического человека.

Однако не только музыка является интересом психопата в американских триллерах. Патрик Бейтман увлечен еще и рисованием (1.16.18), как и Ганнибал Лектер. Его камера увешена рисунками с памятниками культуры, например, с собором Санта-Мария-дель-Фьоре (00.14.45). А хобби Энни Уилкс — собирательство, она хранит коллекцию фарфоровых фигурок, положение каждой из которых помнит до миллиметра. Кроме того, её одержимость книгами Пола Шелдона развилась из сверхъестественной фиксации на чтении. Норман Бейтс увлечен таксидермией (35:17; 35:47), он делает чучела птиц, и это отдаёт скрытой угрозой с первого момента упоминания.

Странные хобби, фиксация на них или высокий уровень овладения навыками тоже выдает в психопатах необычных людей. Не всегда эти занятия напрямую соотнесены с болезнью или преступлениями (например, рисование для Ганнибала Лектора — вроде бы безобидное занятие), однако они несут в себе отпечаток психопатической личности (по рисункам можно восстановить личность рисовавшего и его отношение к изображенному, ср. портрет Клариссы в облике Богородицы с агнцем, нарисованный Лектором, 01.14.19).

4. Психоаналитические метафоры: зеркало

Зеркало — настолько частый мотив в фильмах о психопатах, что стоит рассмотреть его отдельно. Персонаж с расстройством может долго себя рассматривать, говорить с отражением, наконец, зеркало может стать элементом операторской работы, когда персонажа снимают не напрямую, а через отражение.

Использование зеркала для раскрытия персонажа и его внутреннего мира имеет долгую традицию, выходящую за пределы не только психологических триллеров, но и кинематографа вообще, и теряющуюся в истории одного из канонов портретной живописи. Зеркала отражают суть и внутренний мир героев — и одновременно обманывают, удваивают, создают иллюзии. Из-за того, что внутренний мир наших персонажей не в порядке, зеркало становится способом

привлечь внимание и к этому. Особенно часто это встречается в “Талантливом мистере Рипли”:

- 00.24.13 — *(пугающая, вкрадчивая музыка) Том рассматривает часы Дикки и начинает подражать речи Мардж и Дикки, повторяет их слова, смотря на свое отражение в зеркале. Закусывает губу;*

- 0.49.25 — *(отражение Тома наблюдает за спящим Дикки);*

Дикки (не открывая глаз): “Зачем ты выворачиваешь шею?”

Том: “...В смысле?”

Дикки: “Ты всегда так делаешь в поезде? (отражение отворачивающегося от Дикки Тома) ...В тебе есть что-то... жутковатое. Жутко...”

- 1.29.24 — *(главная мелодия) Том едет на скутере по переулку, полностью заставленному зеркалами, и в отражениях ему мерещится Дикки (он даже падает со скутера, засмотревшись);*

- 01.30.19 — *Мардж: “Я ищу Дикки, а нахожу тебя.*

Весь фильм посвящен постепенному “вытеснению” Дикки Томом, его замещению. Сначала Том копирует поведение Дикки, учится вести себя как он, подражать его речи. Потом, после убийства, полностью заменяет его собой, присваивая документы и беседуя об этом со своим — его — отражением.

В “Американском психопате” есть похожий монолог, только в этом фильме речь идет не о копировании кого-то другого, а о создании ложного “я”, фасада идеального успешного человека. Патрик Бейтман в самом начале фильма говорит о себе, глядя в зеркало и занимаясь косметическими процедурами (то есть буквально “создавая” идеальную внешность в отражении):

05.06 — Меня зовут Патрик Бейтман. Мне 27 лет. Я слежу за собой. Соблюдаю диету, занимаюсь физическими упражнениями. По утрам, если лицо немного отекло, я накладываю на глаза маску со льдом, пока качаю пресс. Я знаю тысячи таких упражнений. После того, как я смываю маску, я использую лосьон для очистки пор. Принимая душ, я пользуюсь очищающим гелем. Затем специальным моющим средством для тела с экстрактом мёда и миндаля. Затем я делаю себе косметическую маску из мятного крема, оставляю её на 10 минут, пока занимаюсь другими делами. Я всегда пользуюсь лосьоном после бритья, в котором нет спирта, потому что спирт сушит кожу и старит лицо. Потом увлажняющий крем, бальзам,

расправляющий морщины вокруг глаз и, наконец, заключительный увлажняющий лосьон. <...>

Об.41 — Всеобщее представление о Патрике Бейтмане — это всего лишь абстракция, на самом же деле, это не я. Это... только призрак, иллюзия. И когда я могу спрятать свой колючий взгляд, и вы можете пожать мою руку и почувствовать прикосновение к плоти, и, может, вам даже покажется, что мы ведем с вами похожий образ жизни, но это не так. Я из другого мира.

Персонажи других фильмов тоже концептуализируются через зеркало. Однако помимо этого уровня интерпретации под образом зеркала в фильме “Талантливый мистер Рипли” может скрываться более узкий, практически медицинский смысл. Произведения, в которых фигурируют персонажи с психопатическим расстройством, часто цитируют медицинскую или психоаналитическую литературу и обращаются к профессиональному знанию о психике человека. В “Психо” психиатр является одним из героев фильма, а его монолог становится одной из главных сцен в финале (эту тенденцию к медикализации сюжета блестяще обыгрывает “Молчание ягнят”, где психиатр является не только одним из главных героев фильма, но сразу и преступником, и психопатом). За счет этого в массовую культуру проникают элементы реального психиатрического или психоаналитического языка. Одним из понятий в этом языке является “стадия зеркала”.

Стадия зеркала — термин, введенный классиком психоанализа Жаком Лаканом для описания этапа развития младенца между 6 и 18 месяцами. В это время ребенок еще не может до конца контролировать движения тела, но уже узнаёт себя в зеркале. Этот первичный опыт наблюдения за собой позволяет ребенку через отражение осознать себя – хоть и иным, чем он ощущается самому себе. Разные подходы психоанализа по-разному видят последующие за стадией зеркала состояния, однако сходятся на том, что на свое отражение ребенок проецирует свои ожидания сверх реальных физических возможностей и идентифицирует себя с идеальным «Я». Это “Я” одновременно он сам и кто-то другой, отделенный от него зеркальной поверхностью. Иными словами, субъект приобретает свой образ через взгляд на Другого [Юрченко 2019:109; Лакан 1997:8].

В этом контексте расстройство Тома Рипли приобретает более глубокое кинематографическое выражение. Обилие кадров с зеркалами, отражениями, подменой в них Тома Диком и наоборот могут интерпретироваться как раскрытие стадии зеркала, которую герой с психопатическим расстройством никак не может пройти. Его “поломка” относится к одному из базовых оснований психики — осознанию себя через Другого (и одновременно — осознанию себя и другого разными людьми). Том восхищен Диком: он ищет с ним дружбы, но на самом деле хочет быть им самим. Не будучи в силах преодолеть зазор между собой и собой-другим, он убивает Дикки и наконец занимает желанную позицию “по ту сторону зеркала”.

Разывая тему психоанализа, следует отметить, что расстройство персонажей в других фильмах тоже может быть проинтерпретировано через этот подход. Более того, другие направления психиатрии и психологии практически не отражены в кино, о чем говорят и другие исследователи [Leistedt, Linkowski, 2013: 171]. Норман Бейтс (“Психо”) убивает мать и ее партнера из-за эдипового комплекса (термин Зигмунда Фрейда). После этого он «воскрешает» мать в своем сознании и дает этой субличности руководящую роль над своим телом. Психиатр в финале объясняет это в лекции, адресованной как героям, так и зрителям фильма (1:45:01). Его слова можно распространить на остальные фильмы подборки, убийства в них — всегда “на почве страсти, не ради денег” (*these were crimes of passion, 1:47:00*).

5. Дом и подвал как метафоры расстройства

5а. Дом

Все рассмотренные киновоплощения психопатов так или иначе связаны с образом соседства и соседского дома в частности. Исследователь кино Дмитрий Комм в книге по истории и теории фильмов ужасов пишет, что в слэшерах, психологических триллерах и других жанрах, в которых встречается образ сумасшедшего убийцы, зло “функционирует” не так, как в классическом голливудском фильме ужасов начала XX века. Оно живет рядом с нами, просто не распознается за внешними паттернами социальной реальности: “*Дьявол не прятался*

больше в разрушенной церкви и не появлялся в облике прекрасной сальфиды, он просто был вашим соседом и любезно здоровался при каждой встрече” [Комм 2012: 50].

Эта мысль в более развернутом виде присутствует в исследовании философа Славоя Жижека:

Совершенно очевидно, что мир Мэрион — это мир современной американской повседневной жизни, тогда как мир Нормана — его ночная изнанка <...> подорванной и буквально вывернутой наизнанку «поверхностью» в «Психо» оказывается не идиллический образ, какой мы встречаем в самом начале «Окна во двор» или «Неприятностей с Гарри», но мрачное и серое «свинцовое время», полное «банальных» забот и тревог. Это американское отчуждение (финансовая нестабильность, страх перед полицией, отчаянная погоня за своей крупницей счастья — словом, истерия повседневной капиталистической жизни) противопоставляется его психотической изнанке: кошмарному миру патологических преступлений [Жижек 2014: 113-114].

Действительно, Мэрион Крейн, главная жертва Нормана Бейтса — тоже преступница, укравшая крупную сумму денег, скрывающаяся от полиции. Но её зло социально, оно соответствует общественным ожиданиям и, хоть и осуждается, понятно всем: её жениху, сестре, начальнику на работе. Зло, с которым она сталкивается, съезжая с автострады — зло Нормана Бейтса — зло бессознательное, асоциальное, но живущее в тени общественных конструкций: оно держит мотель, имеет маленький бизнес, и его дом невозможно обыскать без ордера.

В связи с этим, в каждом рассмотренном фильме большую роль играет концепт дома, как одновременно места преступления и способ его сокрытия.

В “Психо” два дома: готический особняк, построенный Хичкоком по картине “Дом у железной дороги”, Эдварда Хоппера (1925) и современный мотель. Высокий особняк на холме, напоминающий, по словам Жижека, об американских традициях [Жижек 2014: 120], противопоставлен горизонтальному, одноэтажному мотелю. Однако современность и надежность мотеля обманчива: комната Нормана в ней уставлена чучелами птиц, а в стене между ней и номером Мэрион прячется глазок. В “Мизери” нас встречает милый домик-американская мечта, с мягким

текстилем, керамическими фигурками и сервизами, пугающе контрастирующий с самой Энни, но укрепляющий ощущение опасности, исходящей от конвенциональной социальности. “В талантливом мистере Рипли” показана съемная квартира героя – обшарпанное темное помещение. Позже, заменив Дикки, Том заселился в помпезную дорогую квартиру с лепниной и римскими бюстами, чтобы максимально отдалиться от своей серой «настоящей» жизни. В “Американском психопате” квартире маньяка тоже уделено внимание. Она идеально белая, современная и модная, четко организованная для ежедневной рутины Патрика Бейтмана.

56. Подвал

Дом психопата в кино обычно скрывает в себе еще одно важное подпространство: подвал. В той или иной форме он есть у каждого кино-психопата. Это может быть кладовка, колодец или что-то подобное. Кроме того, подвал может быть метафорическим, как это было в “Талантливом мистере Рипли”:

(1.45.20) “А ты не запираешь свое прошлое в темном подвале? Чтоб никогда туда не ходить... Я так делаю. А потом встречаешь кого-то особенного... и хочешь бросить этому человеку ключ... сказать: “Открой. Заходи.”... Но не можешь. Там темно. И повсюду демоны... Вдруг кто-то увидит, как это ужасно...”

Материальный или словесный, образ подвала прячет все самые ужасные мысли психопата, является метафорой его больного бессознательного. В подвале дома Нормана Бейтса находится труп его матери — так же, как его психика хранит его вторую, “материнскую” субличность убийцы.

В качестве своеобразного подвала можно интерпретировать колодец из “Молчания ягнят”, в котором Буффало Билл держит свою жертву (00.57.54). Подвал в доме Энни Уилкс аналогичен подвалу в доме Нормана Бейтса — и именно там она убивает полицейского, чуть было не спасшего Пола (01.33.38). Наконец, что-то вроде подвала есть и в “Американском психопате”: у Патрика Бейтмана есть стенной шкаф, где он прячет тела.

Можно предположить, что и дом, подвал в доме психопата становятся пространственной метафорой всего его расстройства — и одновременно его положения в обществе. Психопатия не проявляется ни вспышками буйства, ни галлюцинациями, ни афазией — она протекает *внутри* человеческой личности, спрятанная за фасадом его внешне приемлемой жизни. Фильмы о психопатах фокусируются именно на этой двойственности положения человека с психопатическим расстройством: он одновременно словно бы болен и здоров, его ненормальность не оставляет видимых следов, спрятанная за внешне успешной социализацией.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Промежуточные выводы по основной части

В результате проведенной работы было просмотрено 5 фильмов, все значимые для исследования диалоги и сцены были расшифрованы с указанием тайминга. Каждый фильм был проанализирован исходя из его собственной системы художественных образов, а также сопоставлен с остальными. В результате работы были сделаны следующие выводы киноведческого характера:

1. В большинстве фильмов для создания образа психопата используется анималистическая метафора (птицы в “Психо”, свинья в “Мизери”, бабочки в “Молчании ягнят”, зеркала в “Талантливом мистере Рипли”).

2. Инаковость психопата, его отличие от других людей конструируется на экране визуально: через мимику (или слишком активную, или слишком статичную) и направления взгляда.

3. Герои с психопатическим расстройством обычно имеют особенные увлечения, граничащие с obsессией. Часто их образ раскрывается через увлечение классической музыкой.

4. Для фильмов о психопатах важен образ зеркала как символа расстройства личности. В фильме “Талантливый мистер Рипли” зеркало, вероятно, раскрывается также как визуализация патологии “стадии зеркала” по Лакану. При этом психоанализ является основной рамкой для интерпретации состояний психопатов во всех фильмах.

5. Образом, проходящим через все фильмы, становится дом психопата, который можно рассматривать как пространственную метафору расстройства его хозяина. Также образ соседского дома может рассматриваться как отражение социальных страхов второй половины XX и XXI века.

Теперь, подведя итог киноведческому анализу, обратимся к философской интерпретации полученных результатов.

2. Философия ужаса: что стоит за образом психопата в американском кино

Суммируем все описанное выше. Психопат в американских триллерах несет угрозу окружающему его обществу, и является главным отрицательным персонажем во всех фильмах, в которых появляется в сюжете. При этом за счет своей высокой социализации он кажется внешне абсолютно соответствующим нормам человеческого общества. Он выглядит как «нормальный человек», говорит, как «нормальный человек», живет по соседству в таком же доме, как у остальных, работает на «нормальной» или в некоторых случаях даже престижной работе. Таким образом, внешне он не вызывает подозрений, не имеет признаков маргинальности, да и вообще – никаких существенных отличий от других. Тем не менее, под конвенциональной внешней оболочкой скрывается не просто нечто *другое* – там прячется смертельная угроза.

Все художественные решения рассмотренных фильмов направлены на создание этого двойного эффекта: с одной стороны, кинематографические психопаты *такие же, как все*, а с другой – они противопоставляются обычным людям и даже людям в целом. Их кажущаяся нормальность, во-первых, обеспечивается внешними проявлениями: речью, обликом, манерами, конвенциональным домом, а также такими вроде бы «человеческими» проявлениями, как сильная увлеченность каким-либо хобби (хотя это увлечение, переходя в Obsession, уже несет в себе оттенок угрозы). Однако эта «нормальность» начинает проблематизироваться. Образы двойничества и мимикрии, *внешнего сходства* и одновременно *противопоставленности* «обычным людям» реализуются через зеркало с давних времен.

Ноэль Кэрролл рассуждает о двойничестве и дублировании персонажей как об источнике ужаса, приводя в пример «Портрет Дориана Грея» и другие произведения. Также он пишет: «[Отражение героя перенимает] *другой аспект личности, обычно тот, который либо скрыт, либо игнорируется* [оригинальным персонажем], *либо подавляется или отрицается клонированным персонажем. Эти новые грани обычно противоречат культурным идеалам (обычно морально*

заряженным). *Альтер-эго* представляет собой нормативно чуждый аспект личности. Большинство примеров до сих пор используют тот или иной механизм отражения — портрет, зеркало, тени — как предлог для удвоения. Но такого рода фигура удваивания может появиться и без таких устройств» (перевод мой – С.П) [Carroll 2003: 46]. Затем он переходит к распространенному мотиву фильмов научной фантастики – краже людей инопланетянами и их замене копиями, роботами или другими существами, мимикрирующими под людей.

Мне кажется, что в этом наблюдении отражена суть ужаса, рождаемого персонажами с психопатией в кино. Обращаясь к терминологии Хайдеггера, они, представляясь *такими же, как мы*, не сигнализируют об угрозе и потому столкновение с их опасностью не может быть ожидаемым. Ужас, по Хайдеггеру, - это то, что наступает нас внезапно, за приближением чего мы не можем наблюдать постепенно и издалека. Кроме того, он принадлежит не бытию-в-мире. Кинематографические психопаты представляются «внутримирными» - соседями, коллегами, медсестрами («Мизери»), работниками Мотелей («Психо») и т.д. Слом и полное инвентирование этого повседневного, узнаваемого образа в лишенного эмпатии убийцу выводит кинематографическую жертву (и зрителя вместе с ней) за пределы представимого и опытного мира. Это как раз пример того, как результат опытного познания оказывается провальным.

Вероятно, из-за этого режиссеры оставляют нам подсказки в виде анималистических метафор, используемых для образов психопатов на экране, или их инаковой мимики. Замершее лицо, отсутствие моргания, лихорадочное пережевывание жвачки и слишком быстрая смена выражений лица – все это делает облик психопатов в кино чуть-чуть отличающимся от человеческой нормы. Вероятно, этот эффект можно описать через эффект «зловещей долины» сформулированной японским учёным-робототехником и инженером Масахиро Мори, по которому объект или субъект, выглядящий или действующий *почти* как человек (но немного не полностью), будет вызывать ужас и отвращение.

Возвращаясь к концепции Хайдеггера, можно предположить, что ужас рождает именно внезапное осознание, что объект или субъект обыденного опыта, бытия-в-мире, оказывается не им, а чем-то иным. Другими словами – чем-то извне

наших представлений о реальности, чем-то, потенциально связанным с *ничто и нигде*, в максимальной форме понятым как смерть.

Ужас приходит извне нашего мира и содержит в себе угрозу самому нашему бытию – причем, в случае с убийцами-психопатами, не только нашей жизни, но и нашему способу выносить суждения о мире, интерпретировать поведение людей, знаки проявления симпатии и антипатии, способности вычислять и угадывать угрозу. Все наши способы выносить суждения о мире оказываются ложными, если, пользуясь выражением Д.Е. Комма, ваш сосед, который любезно здоровался при каждой встрече, оказался дьяволом [Комм 2012: 50] или просто чем-то нечеловеческим. Эмпатия – одно из базовых качеств человека по многим антропологическим концепциям, таким образом, столкновение с человеком, лишенного ее, действительно проблематизирует наши представления о человеческом.

Завершая свой заключительный анализ, я еще раз остановлюсь на мотиве дома психопата. Распространение литературы и кино об убийцах, на психологическом или медицинском уровне лишенных эмпатии и морали, связано с рядом громких преступлений и арестов, а также с общественной паранойей, вызванной ими. Аресты Джеффри Дамера, Теда Банди, Эда Гейна, Джона Уэйна Гейси и других заставили людей внимательно присматриваться к тем, кто живет недалеко от них на ранчо или ходит в соседний магазин. Однако мне кажется, что проблема шире: в страхе перед психопатами проявляется общее недоверие к образу жизни в современном обществе.

Чтобы обыскать дом психопата, нужен ордер (проблема, с которой сталкиваются и детектив в “Психо”, и шериф в “Мизери”, и Кларисса в “Молчании ягнят”). Убийца с психопатическим расстройством надежно защищен современным обществом и его продуктами — в первую очередь, частной собственностью. Дом за забором непроницаем для внешнего взгляда, там может происходить всё, что угодно. Сосед или коллега по работе, аккуратно выполняющий социальные ритуалы (здороваяющийся в магазине, стригущий лужайку или переходящий с вами улицу по пешеходному переходу), может оказаться монстром.

1960-е годы оказались пронизаны этим страхом, подкрепленным популярностью психоанализа и новостями об аресте Эда Гейна и других преступников. Страх закрытой частной собственности, по версии исследователей современного общества, рождает подозрение. Распад традиционных семейных общин, урбанизация и атомизация городского пространства усиливает травматическое переживание соседства и заставляет искать признаки *ничто и нигде* в самых социально обжитых местах. Бытие-в-мире, населенном и перенаселенном, организованном и прогрессивном, рождает сомнения в реальности его социального наполнения. На основе всего вышесказанного, я прихожу к выводу, что ужас перед психопатом в американском кинематографе отражает социальные и экзистенциальные проблемы атомизированного общества второй половины XX и начала XXI века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Carroll N. The philosophy of horror: Or, paradoxes of the heart. – Routledge, 2003.
2. Cleckley, Hervey M. "The mask of sanity." Postgraduate medicine 9.3 (1951): 193-197.
3. Crego, Cristina, and Thomas A. Widiger. "Psychopathy and the DSM." Journal of personality 83.6 (2015): 665-677.
4. Garton S. et al. Modernity and the Monstrous: the Making of the Modern Psychopath. Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association. — 2001. — Т. 23.
5. Leistedt, S. J., & Linkowski, P. (2013). Psychopathy and the Cinema: Fact or Fiction? Journal of Forensic Sciences, 59(1), 167—174.
6. OED - Oxford English Dictionary - https://www.etymonline.com/word/psycho#etymonline_v_47525
7. Бурцев А.О. "Возникновение и развитие понятия «Психопатия»: отечественные и зарубежные исследования личностных расстройств в XIX столетии" Личность в меняющемся мире: здоровье, адаптация, развитие, no. 3 (6), 2014, pp. 9-2
8. Жижек С. Киногид извращенца: кино, философия, идеология //Екатеринбург: Гонзо. – 2014.
9. Комер Р. Основы патопсихологии. 2001.
10. Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. — СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 224 с.: ил.
11. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я. Инстанция буквы или судьба разума после Фрейда. М., 1997. 184 с.
12. МКБ-10. Сайт Министерства здравоохранения РФ. URL: <https://cr.minzdrav.gov.ru/interМКБ>
13. Свендсен Л. Философия страха. Пер. с норв. НВ Шинкаренко.: Прогресс-Традиция //Москва. – 2010.

14. Такер Ю. Ужас философии: В 3 т //Пермь: Гиле Пресс. – 2017. – Т. 2.
15. Хайдеггер М. Бытие и время/пер. с нем //ВВ Бибихина. М.: Ad Marginem. – 1997. – Т. 452.
16. Юрченко А.А. Метафора зеркала в кинематографе. // IV Фрейдовские чтения. 2019. С. 108-113.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Краткое содержание изученных фильмов

1. “Психо”

Год создания: 1960

Режиссер: Альфред Хичкок

В ролях: Энтони Перкинс, Вера Майлз, Джон Гэвин, Джанет Ли

Сюжет: Мэрион Крэйн и её возлюбленный Сэм Лумис не могут пожениться из-за его долгов. По случайности, богатый клиент фирмы, в которой работает Мэрион, оплачивает заказ огромной суммой наличных, которые она крадет. Уехав из города, она останавливается на ночлег в небольшом мотеле, которым управляет молодой человек по имени Норман Бейтс. Норман жалуется на деспотичную мать и рассказывает о своем хобби — таксидермии. Девушка явно ему нравится. Позже, когда Мэрион принимает душ, на нее внезапно нападает темная женская фигура с ножом. От ран она умирает. Приходит Норман, убирает комнату и топит тело и машину Мэрион в болоте.

Клиент фирмы, потерявший деньги, нанимает детектива, который разыскивает Мэрион. Тот выходит на ее возлюбленного и сестру — Лайлу, а затем находит мотель и доказательства того, что Мэрион останавливалась в нем на ночь. Изучая дом рядом с мотелем, в котором предположительно живет мать Нормана, он погибает от удара ножом той же женской фигуры. Лайла и Сэм находят местного шерифа, который говорит им, что матери Нормана нет в живых. После этого Лайла и Сэм, назвавшись семейной парой, едут в мотель, чтобы расследовать исчезновение Мэрион и детектива. Они обнаруживают улики, и Лайла отправляется в тот же дом, чтобы разобраться, кто вместо матери Нормана в нем

живет. Она находит мумифицированное тело мертвой матери, и сразу после этого на нее нападает сам Норман в одежде матери и парике. Сэму удается его побороть и отдать под стражу.

Последние кадры фильма показывают полицейский участок, в котором психиатр объясняет всем, что у Нормана раздвоение личности, и одна из личностей в нем — его деспотичная мать, от лица которой он и осуществлял убийства (и которую сам убил ранее на почве психоаналитической ревности). Затем камера показывает Нормана, зрители слышат пугающий монолог его “материнской” части.

2. “Мизери”

Год создания: 1990

Режиссер: Боб Райнер

В ролях: Джеймс Каан, Кэти Бейтс, Ричард Фарнсуорт, Фрэнсис Стернхаген

Сюжет:

Писатель Пол Шелдон заканчивает последний любовный роман из серии, посвященной центральной героине — Мизери Честейн. Когда он везет рукопись к редактору, его настигает метель, машина попадает в снежный занос и переворачивается. Его, еле живого и с переломанными ногами, спасает женщина по имени Энни Уилкс. Разместив его в своем доме, она говорит, что не может доставить его в больницу, потому что дорогу занесло, но Полу очень повезло, потому что она медсестра и при этом его самая главная поклонница. Пол разрешает ей прочитать его новый роман первой, Энни сообщает, что дала знать о нем его семье по восстановленной телефонной связи. Но после прочтения рукописи она впадает в ярость, потому что главная героиня — Мизери — в книге умирает. Энни говорит, что на самом деле никому не сообщала, что Пол у неё, и предлагает переписать книгу. Тот соглашается, находясь в зависимом положении от своей “спасительницы”. По мере продвижения новой версии романа он копит таблетки, которыми Энни пытается его кормить, и наконец подсыпает ей их в бокал в надежде сбежать. Этому мешает случайность — Энни опрокидывает вино, и план срывается.

Пол пишет роман дальше, периодически совершая короткие вылазки из своей комнаты, научившись вскрывать дверь (Энни его запирает). Его ноги постепенно

срастаются. Когда ее нет дома, он обнаруживает альбом с фотографиями и газетными вырезками, из которого становится ясно, что Энни судили за убийство младенцев в роддоме. Он понимает, что попал в дом к убийце и крадет с кухни нож, чтобы не быть безоружным. Однако Энни привязывает его к кровати и молотком ломает его только восстановившиеся ноги заново.

Всё это время Пола ищут. Однажды местный шериф замечает подозрительные покупки Энни (она покупает бумагу для романа Пола) и решает осмотреть ее дом. Обнаружив в подвале Пола, он погибает от выстрела Энни. Та понимает, что ее скоро раскроют и предлагает Полу вместе умереть. Тот выигрывает немного времени под предлогом того, что хочет закончить роман о Мизери. Когда он дописывает, то вступает в схватку с Энни и с большим трудом берет верх.

Фильм заканчивается встречей Пола с редактором через 18 месяцев после спасения от Энни. Они обсуждают новую книгу Пола, никак не связанную с Мизери. Тем не менее, в окружающих его людях ему все еще мерещится Энни.

3. “Молчание ягнят”

Год создания: 1991

Режиссер: Джонатан Демми

В ролях: Энтони Хопкинс, Джоди Фостер, Тед Левайн

Сюжет:

ФБР расследует дело маньяка Буффало Билла. Чтобы помочь расследованию, курсантку Клариссу Старлинг направляют к убийце-каннибалу, бывшему психиатру Ганнибалу Лектеру, заточенному в психиатрической лечебнице, за советом. Между Клариссой и Лектером возникает эмоциональная связь. Они играют в своеобразные психологические игры: Лектер хочет узнать о прошлом Клариссы, а она пытается получить информацию, помогающую делу. В итоге Старлинг открывает часть своих детских воспоминаний, связанных с сильными психологическими переживаниями о том, как она бежала из дома своих приёмных

родителей, пытаясь спасти от забоя ягнёнка. В обмен на это Лектер дает ей подсказку, благодаря которой Кларисса и находит след, ведущий к Буффало Биллу. Тем временем Буффало Билл держит в плену девушку. Он находил полных женщин, морил их голодом, и шил из их кожи костюм, который помог бы ему “трансформироваться”. Его вдохновляет идея перевоплощения из куколки в бабочку, поэтому у него дома есть ферма мотыльков. Как раз благодаря ей Кларисса и догадывается, кто убийца, ведь он вкладывал кокон мотылька в рот жертвам. Она проникает в подвал маньяка и убивает его (он целился в Старлинг). Позже Кларисса говорит по телефону с Лектером, вышедшим на свободу, и понимает, что он планирует свое следующее убийство.

4. “Талантливый мистер Рипли”

Год создания: 1999

Режиссер: Энтони Мингелла

В ролях: Мэтт Деймон, Джуд Лоу, Гвинет Пэлтроу

Сюжет:

Том Рипли, ничего не добившийся, ничего собой не представляющий молодой человек случайно получает предложение от невероятно богатого мистера Гринлифа поехать в Италию к сыну мистера Гринлифа, чтобы уговорить его вернуться в Америку. Том соглашается и, приехав, знакомится с Дикки Гринлифом и его невестой Мардж Шервуд. Рипли легко завоевывает привязанность Дикки, который наотрез отказывается ехать домой. Молодые люди решают остаться в Италии, прожигая деньги отца Дикки, которые тот отправляет Тому. Рипли восхищается их роскошная жизнь и сам Дикки, он быстро очаровывается своим другом. Однако Дикки остывает настолько же быстро, как увлекается чем-то новым. К тому же его пугает странное поведение Тома. Дикки предлагает отправиться в их последнее путешествие. На лодке они ссорятся, высказывают друг другу все накопившиеся раздражения, и в порыве ярости Рипли убивает

Гринлифа. Скрыв улики, он начинает новую жизнь от лица Дикки. Переезжает в Рим, снимает дорогую квартиру. У Тома невероятный талант в подражании, подделывании подписей, выдавании себя за кого-то другого. Поэтому жизнь Дикки дается ему легко. Рипли случайно встречает девушку Мередит Лоуг, которая сама подходит к нему, приняв его за Дикки. Том «признаётся» ей, что бросил Мардж. Мередит приглашает его в оперу. Там он знакомится с несколькими людьми из её окружения, которые слышали о Дикки, но не знали его в лицо. Однако здесь же он случайно сталкивается с Мардж, которая приехала сюда с другом Питером. Побоявшись ее вопросов, а она уже начинает что-то подозревать, Том удаляется, назначив на завтра встречу с Питером и Мардж (как Том) и с Мередит (как Дикки) в одном и том же кафе. В это время отец Дикки нанимает детектива на поиски сына. Подозрения Мардж относительно Тома усиливаются, когда она находит у него дома кольца Дикки. Полиция тоже пристально следит за Томом после исчезновения Фредди Майлза — близкого друга Дикки, которого Рипли тоже убил, ведь тот раскрыл его секрет. Детектив сообщает Тому новости: полиция считает, что Дикки убил Фредди, а затем покончил с собой. Кроме того, мистер Гринлиф хочет оформить часть своего состояния на Тома в знак благодарности за помощь семье. Том уверен, что ему все сошло с рук. Он отправляется вместе с Питером в путешествие в Грецию. Но на том же корабле встречает Мередит. (Мередит считает, что он Дикки, а Питер — что он Том). Из-за этой встречи ситуация осложняется, и Том убивает Питера.

5. “Американский психопат”

Год создания: 2000

Режиссер: Мэри Хэррон

В ролях: Кристиан Бэйл, Джаред Лето, Уиллем Дефо

Сюжет:

27-летний Патрик Бейтман живет богатой жизнью в Нью-Йорке. Он проводит ее на вечеринках и в ресторанах в кругу элитных друзей невесты, которых он ненавидит. Бейтмана заботит только соответствие условным нормам высшего общества. Он подробно описывает свою одежду, уход, зарядку, дорогую мебель, словом, материальные составляющие своей жизни.

На деловой встрече он и коллеги демонстрируют друг другу свои визитки — “показатель” их вписываемости в систему. Их карточки выглядят практически одинаково, но Патрик замечает, что визитка некоего Пола Аллена лучше, чем у него. В ярости он убивает на улице бездомного и его собаку. Позже он назначает Полу Аллену ужин, на котором убеждается, что тот живет “лучше”, дожидается, когда тот напьется и приглашает к себе в дом. Там он убивает коллегу.

Патрик приводит в квартиру двух женщин и истязает их. Потом он так же пригласит свою секретаршу Джин, давно влюбленную в него, но не решится её убить. Девушке удается надломить его идею о том, что человек ниже статусом обязательно хуже Бейтмана во всем другом и заслуживает смерти.

В это время детектив Кимбалл начинает расследовать исчезновение Пола Аллена, он несколько раз встретится с Бейтманом для разговора.

Патрик возвращается на место, где в прошлый раз встретил Кристи, женщину легкого поведения. Она не сразу соглашается поехать с ним, ведь прошлого раза ей понадобилась медицинская помощь. За большую сумму денег она соглашается. Бейтман приводит её в квартиру Пола Аллена вместе со своей старой знакомой. Порассуждав о музыке, как и перед почти каждым убийством, Патрик убивает вторую девушку, Кристи почти удается сбежать, но Бейтман нагоняет и ее.

Разум Бейтмана начинает разрушаться. Он хочет исправиться, начать новую жизнь, расторгает помолвку со своей невестой и отказывается от друзей. Он внезапно, можно сказать случайно, убивает незнакомку на улице, завязывается полицейская погоня, Патрик совершает еще несколько “спонтанных” убийств и в конце концов, спрятавшись, оставляет своему адвокату сообщение на диктофон, в котором “исповедуется” обо всех своих преступлениях.

Затем Патрик посещает квартиру Пола Аллена, чтобы убрать остатки тел. Однако Бейтман обнаруживает, что апартаменты пусты и продаются. Он теперь уже лично говорит с адвокатом о своем сообщении, но тот вообще принимает Патрика за другого коллегу, а его рассказ воспринимает, как шутку. Обескураженный и измученный Бейтман не знает, что и думать, но понимает, что ожидаемого наказания за злодеяния не последует, возможно, они вообще были плодом его воображения. В завершении он говорит, что его история не имела никакого смысла.

