**Исследование связи между очередностью смертей и ролевым стереотип-тегом персонажа в фильмах жанра слэшер**

План

# Введение

Написать общее определение слэшеров (минимальное) , а также подвести к работе

# Теория

## **Рассвет американских слэшеров**

Зарождением кинематографического жанра «слэшер» по мнению исследователей[[1]](#footnote-0) является картина Альфреда Хичкока «Психо». Это психологический триллер 1960-ого года, который вошел[[2]](#footnote-1) в список лучших фильмов National Film Preservation Board и отобран для сохранения библиотекой конгресса. Его кассовый успех и признание критиков обуславливаются нововведением образа маньяка – убийцы, который входил в доверие другим героям фильма, а следом в нужный для него момент перевоплощался в психопата, желающего преследовать, а затем убить всех своих жертв. В первой половине ХХ века американский кинематограф был переполнен фильмами в жанре «horror» (Призрак оперы (1925), Дракула (1931), Франкенштейн (1931), Нечто из иного мира (1951) и другие). Все эти картины связаны наличием мифических или сверхъестественных существ, таких как вампиры, зомби, призраки, огромные монстры и другие. Неудивительно, что фильм А. Хичкока встретили как критики, так и зрители очень тепло, ведь прототипом «зла» выступал человек, такой же, как и все остальные, но со своими «скелетами в шкафу». Зрители того времени устали от однотипных сверхъестественных хорроров и требовали новых взглядов в одном из самых популярных киножанров среди молодежи[[3]](#footnote-2). Режиссер «Психо» не только удовлетворил запрос публики, а также удивил ее, сконцентрировав нарратив фильма на психопате, его личности, и добавив в конце непредсказуемый плот твист. После «Психо» другие режиссеры подхватили идею Хичкока и стали снимать психологические триллеры с похожим глобальным сюжетом и повествованием (Убийца (1963), Ночной кошмар (1964)), но к жанру слэшер их еще не относили. Из описанного выше следует, что у кинозрителя, так же, как и у режиссеров, прослеживалась тенденция к реализму[[4]](#footnote-3): желание в точности передать и ощутить атмосферу картины посредством нагнетающей музыки, колющих и режущих предметов, которые есть у каждого человека; образа маньяка, который мог бы действительно существовать, в отличие от мистических существ; и посредством стереотипных персонажей - жертв, с которыми мог себя ассоциировать практически каждый зритель. Однако вплоть до 1970-ых годов такие фильмы выходили крайне редко, а как таковой жанр «слэшер» еще не существовал.

Следующим предвестником «слэшеров» являются фильмы жанра **сплэттер** *«splatter»*, где акцент делается не на противостояние добра со злом, а на порой бессмысленные, но максимально кровавые и в то же время эротические сцены с демонстрацией чудовищного насилия над человеческим телом, которые занимали ¾ экранного времени. Популяризатором жанра стал американский кинорежиссер Хершел Г. Льюис, сняв первый[[5]](#footnote-4) сплэттер «Кровавый пир» (1963), а затем «Две тысячи маньяков» (1964) и «Раскрась меня кроваво-красным» (1965) в том же жанре. Позднее в 1984 году киновед и писатель Джон Маккарти опубликовал большую статью «Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen», в которой он исследовал фильмы Сплэттеры.

Третьим и последним предшественником слэшеров стал поджанр фильмов ужасов **Джалло** *«giallo»*, берущий свое начало в итальянском кинематографе. Это «уникальный синтез классического детектива, готической литературы и максимально жестокого фильма ужасов»[[6]](#footnote-5). Первым фильмом в этом жанре считается «Девушка, которая слишком много знала» (1963) Марио Бавы, в котором смешались элементы детективного триллера, навязчивой наготы и фильмов ужасов.

Из рассмотренного выше следует, что поджанр фильмов ужасов «Слэшер» возник на стыке трех жанров: психологический триллер, сплэттер и джалло. От первого слэшеры унаследовали образ человека маньяка, от второго большое количество кровавых сцен и насилие над человеческим телом, а от третьего – сцены сексуального, но не порнографического характера, а также безумство и садистские наклонности у психопатов.

Помимо кино предшественников Слэшерам, **на наш взгляд**, общественный интерес к таким фильмам, особенно в Америке, обусловлен большим количеством серийных убийц (>200)[[7]](#footnote-6) в двадцатом веке на территории США. Страх перед существующей проблемой в обществе вызвал большой интерес среди молодежи, которые были наслышаны о зверствах Зодиака или Магистрального фантома, орудующих в 70-ых годах, жертвами которых становились влюбленные парочки, либо молодые девушки. Многие американские подростки желали ощутить тех же эмоций, что испытывали жертвы серийных убийц, в связи с этим в слэшерах часто можно встретить стереотипных персонажей (Распутная красотка, Зануда, Мажор и др.), с которыми молодые люди на подсознательном уровне себя ассоциировали. Мои слова также подтверждаются огромными кассовыми сборами у слэшеров золотой эры при относительно небольшом бюджете, а также маркетинговыми исследованиями[[8]](#footnote-7) 70-ых годов, указывающими на любовь к фильмам ужасов среди молодежи того времени.

В 1974 году вышел фильм «Техасская резня бензопилой» Тоуба Хупера, который решил не заострять внимания на главных героях, в полной мере раскрывая их, а сконцентрировать сюжет вокруг группы молодых людей, заглянувших не в тот дом во время совместной поездки. Картина вызвала бурную реакцию у общественности: зрители покидали сеанс, не досматривая фильм до конца[[9]](#footnote-8), а его распространение было запрещено во многих европейских странах, например, Британский совет по классификации фильмов после его релиза в Великобритании запретил[[10]](#footnote-9) показ слэшера, а также упоминание «бензопилы» в названиях других фильмов.

Споры о том, какой фильм является первым в исследуемом поджанре, продолжаются до сих пор. Одни считают, что первым показательным слэшером является «Техасская резня бензопилой» (1974) Тоуба Хупера, другие - «Хэллоуин» (1978). Но для того, чтобы ответить на этот вопрос, стоит прежде всего разобраться с тем, что такое слэшер, а также выделить его отличительные черты и особенности.

Англицизм **Слэшер** «*Slasher*» является производным от глагола «*to slash*», что переводится как «*глубоко ранить / порезать*». Из перевода следует, что одна из особенностей таких фильмов – это наличие у психопатов холодного оружия, чаще всего бытового (кухонный нож, газонокосилка, бензопила и др), которым можно нанести смертельные раны жертве.

Предлагаю сравнить особенности слэшеров от других фильмов ужасов, триллеров или криминального кино.

Во-первых[[11]](#footnote-10), «злом» в слэшерах всегда представляется человек или мстительный дух когда-то несправедливо убитого человека, в отличие от других фильмов ужасов, где «злом» могут выступить любого рода сверхъестественные существа, от инопланетян до пауков-убийц.

Во-вторых, психопаты либо нацелены убить определенную группу лиц, либо движимы желанием убивать. Чаще всего их гнев и безумство обоснованы желанием отомстить. В отличие от триллеров, психопаты в слэшерах никак не раскрываются, а лишь олицетворяют «зло». В то же время нередки случаи, когда маньяк устраивает резню ради резни.

В-третьих, в слэшерах есть счетчик жертв. Два или три убийств недостаточно для признания фильма слэшером. В основном, жертвами в слэшерах выступает группа подростков или молодых людей, ведущих гедонистический образ жизни.

В-четвертых, слэшеры всегда сопровождаются final girl[[12]](#footnote-11) (Последняя девушка / жертва). Это образ жертвы, которая на фоне своих друзей выделяется скромностью, добротой или осторожностью. Чаще всего это девушка, однако реже в этой роли можно встретить и юношу (Сожжение (1981)). Последние жертвы обычно справляются с убийцей, либо убив его, либо отправив под стражу. Иногда роль последних жертв распределяется между двумя или тремя персонажами, двое из которых в большинстве случаев - пара влюбленных.

В-пятых, слэшеры – это эксплуатационное кино, наполненное большим количеством убийств людей, ведущих не скромный образ жизни, что является одной из немногих причин для покупки билета.

Выяснив основные особенности поджанра «слэшер», можно с уверенностью сказать, что «Техасская резня бензопилой», где по ходу картины мы знакомились с группой молодых лиц (3 парня и две девушки), решивших отправиться в старый дом покойного родственника главной героини, угодив в лапы семьи людоедов, действительно является ярким представителем своего жанра. Из пяти жертв выживает только одна девушка, а рекламная кампания фильма развернулась вокруг «реальных событий», происходивших в 50-ых годах двадцатого столетия в Америке. Однако фильмом, ознаменовавшим рассвет и популяризацию слэшеров, по мнению фанатов[[13]](#footnote-12) и многих интернет-ресурсов является «Хэллоуин» Джона Карпентера (1978). Этот же фильм знаменует начало «Золотого века слэшеров», который мы рассмотрим в следующей части работы.

Американские слэшеры являются эталоном жанра. Именно американские кинорежиссеры первыми начали снимать слэшеры, а затем взяли мировое первенство по их количеству: тогда как Британские[[14]](#footnote-13) и Канадские[[15]](#footnote-14) слэшеры в сумме насчитывают чуть больше сотни экранизаций, число Американских фильмов про похождения серийных убийц перешагнуло отметку в 570[[16]](#footnote-15) кинокартин. Тем не менее стоит также упомянуть канадский слэшер «Черное Рождество» (1974) Боба Кларка - уроженец США, снимавший фильмы в Канаде. Что интересно, как и «Техасская резня бензопилой», так и «Черное Рождество» вышли в прокат в один год и в один день: 11 октября 1974. Однако киноведами[[17]](#footnote-16) истинным первым слэшером считается картина Т. Хупера, а фильм Боба Кларка – прародителем жанра.

Проанализировав историю зарождения слэшеров, можно прийти к следующим выводам:

1. Появление нового поджанра хорроров обусловлено тенденцией зрителей к атмосфере реализма и приземленности в фильмах.
2. Большой интерес к слэшерам среди молодежи объясняется стереотипными персонажами-жертвами, а также общественными волнениями из-за большого количества серийных убийц, орудовавших в США в ХХ веке.
3. Слэшеры – это по большей части американский продукт, в связи с чем было принято решение за основу материалов исследования взять исключительно американские слэшеры.
4. Слэшеры, сплэттеры и джалло – это разные поджанры фильмов ужасов, у которых есть как и похожие черты, так и отличительные.
5. Первые слэшеры 70-ых годов практически сразу же покорили сердца зрителей актуальностью происходящих событий и собрали большие кассовые сборы, впоследствии став самым популярным поджанром среди всех фильмов ужасов.

## **Слэшер как объект научного исследования.**

Разобравшись с кино термином «слэшер» и историей его зарождения, предлагаю исследовать историю его изучения. Научное осмысление фильмов ужасов, а также их поджанров, встречается в культурологических, философских, гендерных, исторических, экономических, структуралистских и других исследовательских работах. Мы постараемся рассмотреть каждый из подходов, где фигурировали «слэшеры» или же являлись основным объектом исследования.

С философской точки зрения в иностранной научной литературе проблема «ужаса» появляется в работах С. Кьеркегора, Ф. Ницше, Ж.-П. Сартра и других, где они исследовали тему ужасного и жуткого, а также страх перед смертью. Но в связи с тем, что перечисленные ученые не застали “рассвет” слэшеров, нами было принято решение не рассматривать их работы, а сразу перейти к более современным осмыслениям ужаса и страха.

А. Гришин в своей работе[[18]](#footnote-17) «Феномен ужаса, этико-философский анализ» исследовал термин «ужас» и его влияние на подрастающие умы подростков, в том числе их влечение к horror фильмам и ужасному в целом. Он сравнивал «ужас» со «страхом», «тоской» и «смертью», а также предложил этический подход для исследования жанра. В результате его статьи он пришел к выводу, что «ужас» часто является синонимом «смерти», отметив парадоксальную ситуацию в современной медиасфере, где, с одной стороны, люди охотно интересуются фильмами ужасов и всем, что связано со смертью, а с другой прослеживается замалчивание серьезных мыслей о смерти и человеческих ужасах. Таким образом ученый утверждает[[19]](#footnote-18), что медийная культура «способствует «эскалации ужаса», тиражируя бесконечную медийную продукцию, в которой смерть – информационный повод, а ужас – недостающая эмоция, чтобы как-то развеять скуку и бессмысленность существования человека потребительской эпохи, то есть носит противоречивый характер.» Данная работа была основана на его предыдущих статьях, в которых он изучал понятие «ужаса», «ужасы постмодернизма», а также «Страх» как «Этико-философскую величину». Рассмотренное нами его исследование в том числе послужило основой для следующих его работ с анализом «ужасов» и «смерти» в этико-философском смысле. Однако конкретно «слэшеры» он не затрагивал, хотя многие нравственные моменты в его исследованиях относятся и к слэшерам в том числе, например, предложенная им[[20]](#footnote-19) «следующая типология феномена ужаса:

1. Ужас смерти
2. Ужас реального
3. Ужас перед тайной бытия»,

в которой два пункта из трех являются одними из причин влечения молодой аудитории к подобного рода фильмам. Во-первых, ужас перед смертью заинтересовывает тех, кто желает ее ощутить через экраны, без вреда для собственного или чужого здоровья, а во-вторых, ужас перед реальным (в нашем случае перед маньяком) по-настоящему пугает кинозрителя, что заинтересовывает его еще больше при просмотре фильмов.

Из рассмотренного выше можно также сделать вывод, что большой интерес к фильмам ужасов, особенно к слэшерам, у молодежи связан не только с немалым числом орудующих серийных убийц в США в то время, а также с внутренним психологическим желанием у подростков на подсознательном уровне ощутить себя на месте жертвы или психопата, удовлетворив личный ужас-страх перед смертью и реальным.

В культурологических работах «слэшеры» исследовались как литературный жанр. В одноименной статье[[21]](#footnote-20) Е.А. Дулевич и Р.А. Тещенко выявили место слэшеров в литературной иерархии, обозначив «слэшер» как пример «низкосортной литературы с точки зрения литературных критиков, и в связи с этим мало кто его изучает, часто при проведении исследований ученые его опускают и не упоминают.» Такая оценка критиков обуславливается однотипностью сюжета в слэшерах, а также узкими рамками, выставляемые авторами слэшеров, где присутствуют счетчик жертв, финальная девушка и другие особенности, рассмотренные нами ранее. Эти же исследователи анализировали[[22]](#footnote-21) идею смерти в романе Д. Содергрена «Блюз мертвой девушки». В конце статьи они пришли к выводу, что «идея смерти в романе Д. Содергрена … может рассматриваться с двух сторон.»[[23]](#footnote-22) С одной стороны, в романе присутствовали сцены смерти, никак не затрагивающие основной сюжет книги, а с другой стороны, в романе описываются сцены смерти, напрямую влияющие на сюжет, например, смерть лучшей подругой главной героини.

Также идею рассматривать фильмы в культурологическом аспекте популяризировал М. Ежов в своей статье «Хоррор»[[24]](#footnote-23), опубликованной в журнале о литературе «Эстезис». В ней он анализировал романы в поджанрах хоррора, таких как «слэшер», «бодихоррор», «сплиттер» и другие. Помимо этого, он выделил **тему** всех фильмов ужасов: *страх*; а также их **цель** – *напугать*. В конце своей статьи он подчеркивает, что литературным слэшерам «не удастся ограничиться одними убийствами, даже самыми изощрёнными. … Необходимо показать каждую потенциальную жертву реальным, живым человеком, личностью … Нельзя сразу выдавать личность убийцы. Читатель до конца не должен знать, пришёл ли маньяк со стороны или он (а может, она) – один из героев, представленных в экспозиции»

Исходя из вышесказанного можно прийти к выводу, что слэшеры в литературе, в отличие от фильмов, требуют большей импликации между персонажами, логично выстроенной экспозиции, а также раскрытия главных героев, в том числе маньяка, как личностей, избегая шаблонностей. Тогда как фильмы, порой, ограничиваются наличием никак не раскрытых жертв и такого же психопата, ставя упор на эксплуатацию популярной темы в целях зарабатывания быстрых денег. Особенности литературных слэшеров практически ничем не отличаются от особенностей кино слэшеров, среди которых: очередность жертв, изощренные убийства персонажей по одному, финальная девушка и другие.

Следующий научный подход к изучению слэшеров – исторический. Слэшеры принято делить на несколько эпох. В книге «The slasher movie book»[[25]](#footnote-24) ее автор, Дж.А. Кэршвел, характеризует 1978–1984 года как Золотую эпоху слэшеров (The Golden Age of Slasher Films). В своей работе он анализирует практически все американские слэшеры, снятые в упомянутых годах. 1985–1995 года он обозначил как эпоху Домашних видео и франшиз (Direct-to-video and series). Фильмы, выпущенные после 1996 года, принято считать кино картинами современного периода (Post-modern slashers[[26]](#footnote-25)). Другой зарубежный исследователь С. Петридис в своей работе «A historical approach to the Slasher film»[[27]](#footnote-26) предлагает следующую временную периодизацию:

1. The classical period (*Классический период* (1974-1989))
2. The postmodern period (*Постмодернистский период* (1990 – 1999))
3. The neoslashers (*Период неослэшеров* (2000 – наст. время))

В отечественных же исследованиях очень мало информации касательно распределения слэшеров на эпохи. Однако в русскоязычной википедии[[28]](#footnote-27) принято выделять Золотой век (1978–1984), Серебряный век (1985–1995), Бронзовый век (1996 – 2003), Современный период (2004 – 2013) и Постмодернистский (2014 – наст. время). Нами было принято решение опираться на последнюю терминологию в связи с ее популяризацией в русскоязычном медиапространстве. К тому же, википедийная классификация не противоречит периодизации Кэршвелла, а, наоборот, дополняет ее.

В своей работе ««ужасное» искусство, фильмы жанра слэшер (slasher)» Т. Н. Шеметова анализирует фильмы-слэшеры разных эпох, от зарождения до современной. По ходу исследования она выделила два пути развития сюжета в подобных фильмах: «С одной стороны, это фильмы, в которых нет какой-либо заверченной интриги и не наблюдается никакого развития характеров. … С другой стороны, это фильмы, где персонажи-жертвы в какой-то точке меняют изначально заданный типаж и превращаются из жертвы в борца, пускай только за свою собственную жизнь, а не за мир во всем мире». Исследователь также выделяет одну из постоянных особенностей слэшеров, которая не была качественно раскрыта ранее в работе, а именно – «угнетающая атмосфера опасности, в которую попадает жертва»[[29]](#footnote-28), которая обычно сопровождается инструментальным музыкальным сопровождением. Этот прием называется «саспенсом» - «напряженное невыносимое ожидание, возникающее в момент смертельной опасности, угрожающей персонажу, которому зритель сопереживает». Интересно то, что этот прием очень мало изучен в российской ученой среде, однако зарубежные исследователи посвятили много статей этой теме. Например, Дольф Зильцман выделяет три оттенка саспенса[[30]](#footnote-29):

1. состояние неопределенности в смысле сомнений и нерешительности
2. с. тревожно подобной неопределенности
3. с. приятного волнения по поводу ожидаемого события.

А Ф. Куртник в своей работе «Theatre of thrills: the culture of suspense»[[31]](#footnote-30) исследовал применение саспенса в сферах развлечения, таких как кино, радио, журналы, комиксы и не только, а также саспенс как культурный вопрос, противопоставляя критикам этого, по их мнению, «деградирующего и опасного» приема видение саспенса у Хичкока и других режиссеров, желавших повысить его культурный статус.

Вера Дика исследовала слэшеры, применив структуралистский подход. Согласно ее работе[[32]](#footnote-31), она называла подобные кинокартины фильмами о «преследователях или сталкерах», представив временную структуру из двух частей, где первая – это «прошлое событие», повествующее о психологической травме убийцы, а вторая - «настоящее событие», в котором убийца возвращается, чтобы отомстить. Стоит также обозначить, что В. Дика анализировала фильмы с 1978 по 1981 года, а первым слэшером она считает «Хэллоуин» 1978 года. С ней не согласен С. Петридис[[33]](#footnote-32), который противопоставляет «Хэллоуину» «Техасскую резню бензопилой» и «Черное рождество» 1974 года, поистине являющихся первыми фильмами жанра слэшер, с чем мы согласны. Структуры «прошлого события» и «настоящего события» представлены в ее работе в виде двух списков.

**Действия прошлого события:**

* Молодые люди виновны в противоправном действии.
* Убийца переживает психологическую травму, смерть или чувствует вину.
* Убийца переживает потерю.
* Убийца принимается убивать виновных.

**Действия настоящего события:**

* Событие, напоминающее о прошлом.
* Разрушительный импульс убийцы вновь активизируется.
* Проходимец предупреждает молодежь / молодую общину.
* Группа молодых лиц не прислушивается.
* Убийца их преследует.
* Убийца их убивает по одному.
* Героиня видит убийства.
* Героиня видит убийцу.
* Героиня вступает в схватку с убийцей.
* Героиня побеждает убийцу.
* Героиня выживает, но не освобождается.

Несмотря на тщательную подробность «руководства», оно не всегда точно соблюдается, однако многие фильмы действительно следуют заданной схеме, например, «Школьный бал» 1980-ого года или «Я знаю, что вы сделали прошлым летом» 1997-ого года.

Кэрол Дж. Кловер предложила другой подход к изучению слэшеров, а именно – гендерный. В своей большой статье «Её тело, он сам: гендер в слэшерах»[[34]](#footnote-33) она задается вопросом о том, почему в слэшерах, которые в основном нацелены на мужскую аудиторию, в конце всегда выживает девушка. Она же и вводит новый термин для последней выжившей – «final girl». К. Кловер убеждена в том, что зритель мужчина при просмотре слэшера будет ассоциировать себя скорее с девушкой-жертвой, чем с маньяком-садистом, так как именно у первых по ходу фильма раскрывается характер, зрители начинают им сопереживать, наблюдая за их болью, страданиями и утратой. Стоит также отметить, что именно благодаря работе К. Кловер «слэшеры» стали рассматривать как объект научного исследования[[35]](#footnote-34). Ее статья несколько раз подвергалась критике. Например, К. Райзер в своей работе[[36]](#footnote-35) вступает в критический диалог с ключевыми теориями К. Кловер. С одной стороны, он согласен, что большинство фильмов слэшеров — это жестокие женоненавистнические и гомофобные фильмы, наказывающие женскую сексуальность, приравнивающие женственность к жертвенности и изображающие убийцу/монстра как морального урода. Однако, с другой стороны, он считает, что мужская аудитория не может ассоциировать себя с последней девушкой, а скорее сопереживать.

Российский исследователь А. Ю. Ионов проводит анализ[[37]](#footnote-36) основных свойств слэшера на предмет соответствия положениям Кловер, где он утверждал, что слэшеры не нацелены преимущественно на мужскую аудиторию. Он также не согласен с тем, что убийцей в слэшерах всегда является мужчина, приводя в пример такие фильмы, как: «С днем рождения меня» (1981), «Пятница 13-е» (1980), «Занавес» (1983) и другие. К. Кловер называет такие картины аномалиями, что очень удобно, ведь иначе ее гендерная теория рушится и оказывается бессмысленной, когда в конце последняя девушка убивает женщину маньяка. Например, ее тезис о том, что убийства для маньяков обычно являются заменой сексу[[38]](#footnote-37). Однако в своей большой книге «Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film», которая была выпущена несколько лет позднее ее первой статьи, посвященной теме «слэшеров», она утверждает, что «как убийца не вполне мужчина, так и “final girl” не вполне женщина»[[39]](#footnote-38).

Интересно также обозначить, кто такая final girl по теории К. Кловер. Это обычно девушка, выделяющаяся примерным поведением на фоне ее сексуально активных друзей. Именно ей уделяется больше всего экранного времени. Хоть она и выглядит слабее по сравнению с убийцей, однако это ей не мешает давать серьезный отпор маньяку, в конце обычно убивая его. Она находчивая и часто замечает то, чего не замечают другие. Чаще всего final girl на протяжение фильма доказывает зрителю, что с ее набором моральных качеств она действительно заслуживает одержать победу над убийцей, а когда это происходит, зритель, независимо от своего пола, ликует[[40]](#footnote-39).

По подсчетам Кловер, финальное противостояние final girl и психопата занимает последние 10–12 минут хронометража фильма[[41]](#footnote-40).

Именно структуралистский и гендерный подходы В. Дики и К. Кловер являются первыми в научном исследовании и анализе слэшеров. Исходя из этого можно прийти к выводу, что не стоит бояться подвергать тезисы ученых-первопроходцев критике, ведь помимо того, что они были первыми, они рассматривали проблему более субъективно, чем объективно[[42]](#footnote-41).

Последний научный подход, который мы рассмотрим, будет экономическим. Он был разработан Р. Ноуэллом[[43]](#footnote-42). В статье «There's More Than One Way to Lose Your Heart»[[44]](#footnote-43) он отмечает, что рекламные кампании изначально ориентировались на женскую аудиторию, а уже потом на зрителей обоих полов. Этот факт российский исследователь Б. Ю. Громов объяснил развитием феминистских идей среди американских подростков, которые являлись целевой аудиторией слэшеров[[45]](#footnote-44). Р. Ноуэлл также подчеркнул, что создатели слэшеров нацеливались на аудиторию в возрасте от 16 до 35 лет, потому что в этом возрасте зрителям легче идентифицировать себя с образами жертв и убийцы[[46]](#footnote-45).

Среди российских исследователей экономический подход к изучению слэшеров использовал уже упомянутый Б. Ю. Громов в работе «Гендерная идентичность слэшеров: убийца и капитал»[[47]](#footnote-46). Он рассматривал женщину в слэшерах как «товар, предмет спроса, предмет производства, рыночный продукт, объект капиталистических отношений»[[48]](#footnote-47). Он попытался также доказать, что в слэшерах «капитал воспроизводится, эксплуатируя идею гендера». Его тезисы во многом схожи с гендерной теорией К. Кловер, где жертва – всегда девушка, а в конце пришел к выводу, что «капитализм способен к воспроизводству не только в экономической и политической сфере, но и в сфере производства идей»[[49]](#footnote-48).

Проанализировав все научные подходы к изучению слэшеров, можно прийти к следующим выводам:

1. С философской точки зрения большой интерес молодежной аудитории к слэшерам связан с подсознательным желанием зрителя ощутить себя на месте жертвы, либо маньяка.
2. С культурологической точки зрения литературные слэшеры отличаются от фильмов проработанным сюжетом и элементами неожиданного плот-твиста.
3. В историческом смысле принято делить слэшеры на эпохи.
4. Слэшер без саспенса невозможен.
5. Структуралистский подход позволил выявить закономерности в сюжете слэшеров. От фильмов в этом жанре не стоит ожидать закрученной истории. Для зрителей, опытных в просмотре слэшеров, заранее проследить концовку не составит никакого труда.
6. В гендерно-научном осмыслении слэшеры исследовались больше всего, в то же время споры о некоторых тезисах гендерного подхода до сих пор не утихли.
7. Была обозначена целевая аудитория слэшеров - молодые люди от 16 до 35 лет. Также было выявлено, что такими фильмами одинаково интересуются как мужчины, так и женщины.
8. Последней жертвой не всегда является скромная девушка.
9. Нами было подтверждено, что первым слэшером считается “Техасская резня Бензопилой” 1974 года, однако некоторые ученые с этим не согласны.
10. Слэшеры как научный вопрос может быть изучен под разными углами, например, некоторые ученые рассматривали их с экономической точки зрения, сравнивая женщину-жертву с товаром и объектом капиталистических отношений.

## 2.3. **Стереотипные гендерные персонажи в масс-медиа.**

Проследив историю изучения слэшеров, предлагаю рассмотреть проблему гендерных стереотипов в кино. Выбор такой проблемы обуславливается нашей практической частью, в которой мы классифицируем стереотипных персонажей слэшеров, а также проследим очередность их смертей и найдем параллели.

Проблема стереотипов, в том числе стереотипного мышления, является одной из самых острых в наше время. Неудивительно, что стереотипные персонажи начали появляться в кино, ведь именно таким образом зритель может ассоциировать себя с ними, или же, наоборот, презирать их в виду, опять же, своего стереотипного мышления. Анализ конкретно стереотипов и их влияние на общество нами не будет проведен, так как эта проблема заслуживает отдельной большой исследовательской работы. Для нашего исследования нам достаточно рассмотреть один из видов социальных стереотипов, а именно - гендерные.

Проблема гендерных стереотипов стала широко обсуждаться в научных кругах после 70-х годов 20-го века в связи со второй волной феминизма и проблемами неравенства в гендерных ролях в обществе[[50]](#footnote-49).

В 1975 году МакГи Пол изучал влияние телевизионных программ на формирование стереотипных гендерных ролей в обществе[[51]](#footnote-50). Для исследования он отобрал 80 детей, разделил их на тех, кто смотрел телевизор меньше 10 часов в неделю (*low TW watchers*) и на тех, кто тратил на это больше 25 часов в неделю (*heavy TW watchers*). Ученый хотел доказать, что у тех, кто много смотрит телевизор, будет куда более широкое представление о гендерных ролях в обществе, нежели чем у тех, кто тратит на телевизор меньше 10 часов в неделю. Он провел тест среди детей, в котором спрашивал о том, какие предметы (одежды, интерьера и т.п.) являются мужскими, какие женскими, а какие являются вещами обоих полов. После 15 месяцев исследования он провел второй такой же тест и обнаружил, что много смотрящие телевизор чаще выдавали стереотипные ответы, чем мало смотрящие. Те, кто смотрел телевизор меньше 10 часов в неделю, через 15 месяцев дали куда меньше стереотипных ответов, чем при первом тестировании. Исследователь обосновал это тем, что они стали легче относить предметы с так называемыми “маскулинными” характеристиками к предметам обоих полов.

Чуть позже, в 1992 году Басоф С.А., приверженка феминистской точки зрения, выпустила книгу «Гендер. Стереотипы и роли» (Gender: Stereotypes and Roles[[52]](#footnote-51)), в которой изучила природу и значение гендера, гендерные роли и гендерные стереотипы. Она в том числе исследовала гендерные сходства и различия, касающиеся физического, когнитивного, личностного, социального и сексуального функционирования. Басоф также проследила развитие гендерных стереотипов и ролей, как исторически, так и от одного поколения к другому. Во второй части книги она рассмотрела влияние стереотипов и ролей на человека, на личностные отношения и на общество, а также предложила альтернативы традиционным гендерным стереотипам и ролям, и пути их достижения. В этой же книге она сформулировала следующее определение гендерных стереотипов: «… – это социально конструируемые категории «маскулинность» и «феминность», которые подтверждаются различным в зависимости от пола поведением, различным распределением мужчин и женщин внутри социальных ролей и статусов; и которые поддерживаются психологическими потребностями человека вести себя в социально желаемой манере и ощущать свою целостность, непротиворечивость[[53]](#footnote-52)». Таким образом, можно прийти к выводу, что гендерные стереотипы – это систематизированные представления о маскулинности и феминности в обществе.

В российской научной среде проблема гендерных стереотипов стала обсуждаться в конце девяностых годов, что говорит об ее актуальности для отечественных исследователей. Одна из первых методологический подход к рассматриваемой проблеме предложила Т.Б. Рябова[[54]](#footnote-53). В своей статье она провела параллели гендерных стереотипов с социальными. Она утверждает[[55]](#footnote-54), что гендерные стереотипы носят эмоционально-оценочный характер («мужчины амбициозны, а женщины - капризны»), они устойчивы и стабильны (за тысячелетие за женщинами закрепилось свойство быть эмоциональными и импульсивными), им свойственно единство представлений в обществе (как минимум ¾ индивидов определенного социального класса являются стереотипными), а также они всегда нормативны (например, представление о «настоящем мужчине», который в любой момент способен вступиться за девушку).

Из рассмотренного выше следует, что в обществе действительно существуют стереотипные представления о мужчинах и женщинах, в том числе о маскулинности и феминности.

Переходя от общего к частному, интересно рассмотреть предложенную Простотиной Ю.В. классификацию стереотипных гендерных персонажей в рекламе[[56]](#footnote-55).

Изображение выглядит как стол

Автоматически созданное описаниеИзображение выглядит как стол

Автоматически созданное описание

Как следует из таблиц, исследовательница проанализировала определенное число рекламных роликов и выделила основные стереотипные образы, доминирующие в них. По ходу работы мы будем обозначать названия гендерных стереотипных персонажей **стереотип-тегами**.

Некоторые стереотип-теги исследовались в том числе отдельно. Щеголохина С.Н. проанализировала образ американского военного в художественных фильмах Голливуда в одноименной статье[[57]](#footnote-56). Помимо анализа стереотип-тега, в работе интерес американской молодежи к фильмам она обосновала их желанием воспринимать информацию визуально эффектно, нежели за чтением книг, так как картинка воспринимается на психологическом уровне легче, а также понятнее для зрителя, ведь ему не придется долго думать над образами, которые рисует книга. Таким образом, она пришла к выводу, что кинематограф стал играть большую роль в формировании мнений у людей, а также «исполнять несколько жизненно важных для общества функций»[[58]](#footnote-57), среди которых «форма ухода от реальности», «замена религиозных институтов», «дополнение/замена социальных институтов», «функция определения места человека в мире и обществе» и другие.

Предлагаю рассмотреть одну из предложенных ею функций, а именно самоидентификацию человека в обществе при просмотре фильмов. На широком экране часто можно встретить представителей разных народов, вероисповеданий, суб-культур и др.. Мы можем наблюдать специфику их нарядов, поведения, образа жизни и не только. Все эти факторы, безусловно, формируют у молодежи стереотипные взгляды на людей, чье мировоззрение отличается от привычного им. Неудивительно, что режиссеры и команда создателей, понимая эту особенность, эксплуатируют стереотипные образы, в том числе гендерные, в амплуа актеров.

Можно сказать, что один из самых популярных женских стереотип-тегов в американском кино – это образ блондинки. Штыкина О.В. исследовала этот образ в статье «Типология образа блондинки в массовом киноискусстве в первой половине ХХ века». Она проследила зарождение стереотипного амплуа блондинки в кино, выделив таких персонажей как Золушка в исполнении Мэри Пикфорд и Душечка в исполнении Мэрилин Монро. Помимо зарождения исследовательница указала на эволюцию рассматриваемого образа, определив ключевые моменты, повлиявших на это. Например, мода на «независимых и уверенных в себе женщинах»[[59]](#footnote-58), отличная от моды 1910-х, когда женщина воспринималась массовым сознанием скорее как эксплуатационный элемент прекрасного и обворожительного. Стоит также отметить выделенный Штыкиной образ «Горячей блондинки[[60]](#footnote-59)», впервые продемонстрированный на большом экране актрисой Мэй Уэст. «Ее называли первым секс-клоуном кинематографа». Мужской зритель восхищался ее вульгарностью и не доступным на тот момент ее распущенным образом жизни. Женская аудитория, наоборот, не желала подражать новому в то время женскому стереотип-тегу. Этот образ в дальнейшем найдет свои отголоски в фильмах-слэшерах.

Эволюцию образа женщины в американском кино также исследовал В.А. Монастырский в одноименной работе[[61]](#footnote-60). В ней ученый определил три основных женских стереотип-тегов, которые были востребованы до 60-70-х годов 20-го века, а именно:

* + - 1. Женщина-домохозяйка
      2. Роковая женщина
      3. Женщина-Фурия (женщина легкого поведения)[[62]](#footnote-61)

Он также утверждал, что феминистический бунт 70-х годов оказал существенное влияние на женских персонажей в американском кино[[63]](#footnote-62). В связи с этим в кино стали появляться стереотип-теги «незамужних женщин», которые ставили карьеру, личное благосостояние, свободу и самостоятельность на первое место. Этот стереотип-тег можно было встретить в фильме Р. Бентона «Крамер против Крамера» 1979-го года выпуска. Из мужских стереотип-тегов на экране зародился новый образ «разведенного отца-одиночки»[[64]](#footnote-63), который воспитывал детей без помощи жены, которая оставила их одних. Примером служит фильм 1982-го года «Автора! Автора!», снятый А. Хиллером.

По мнению ученого, до феминистического бунта женщинам чаще всего отводились роли второго плана, например роль секретарши или официантки, но после уже упомянутого события, а также после предоставления американским женщинам куда больше рабочих мест в самых разных профессиях, от уборщицы до адвоката, женские роли вышли на первый план. Впоследствии они стали такими же разнообразными, как и мужские[[65]](#footnote-64).

Помимо «блондинок» ученые также исследовали другие образы в кино. Например, А.А. Лапатанова и Л.И. Белова проанализировали амплуа журналиста в кино в статье «Языковые особенности формирования образа журналиста в кино»[[66]](#footnote-65). Они выделили характерные особенности «журналиста» на экране:

- профессионал, знаток своего дела

- готовый на все ради сенсации

- отсутствие личной жизни или неудачи в ней.

Е.В. Чупракова исследовала образ сотрудника полиции в кино в одноименной статье[[67]](#footnote-66), обозначив такие стереотипные характерные качества как отвага, интеллектуальность, бесстрашие, обаяние, мужество, справедливость и другие.

Рассмотрев несколько стереотипных образов, можно прийти к следующим выводам:

Во-первых, анализ определенных персонажей в кино играет актуальную роль, ведь благодаря этому можно ответить на вопросы про влияние стереотип-тегов на массового зрителя, исследовать отдельные образы в кино, проследить их эволюцию, выявить их характерные черты и не только.

Во-вторых, исследование стереотипных персонажей в кино является новизной в научном мире, этим объясняется относительно не большое количество литературы на заданную тему.

В-третьих, гендерные стереотипы, особенно в кино, в какой-то степени систематизируют определенные образы, непривычные для массового зрителя, таким образом популяризируя характерные черты тех или иных людей, чей образ жизни и мысли отличаются от установленной нормы.

# 3. Исследование

## 3.1. Анализ стереотип-тегов в кино слэшерах.

Изучив необходимую теорию, можно переходить к практике. Для анализа мы взяли 20 фильмов слэшеров, по 6-7 из разных эпох, делая упор на характеры персонажей, а также очередность их смертей, то есть какой персонаж умирает привычно первым, какой вторым и так далее.

В первой части практической главы мы рассмотрим встретившиеся в слэшерах стереотип-теги.

Так как в теоретической главе мы первым рассмотрели стереотип-тег блондинки, предлагаю начать с него.

В фильмах слэшерах они встречаются чаще остальных, иллюстрируя образ блондинки-фурии – девушка, ведущая беспорядочные половые связи или распутный образ жизни. Однако в некоторых слэшерах эту роль берут на себя в том числе и брюнетки, и шатенки. В связи с этим было принято решение назвать этот стереотип-тег **распутной красоткой**.

Вторым выявленным стереотип-тегом является **зануда**. Ими могут выступать как юноши, так и девушки, однако чаще всего занудами представлены первые. Такие персонажи знают много не относящейся к делу информации, любят учиться, а также вставить свое слово, к которому никто не прислушивается. Например, Рэнди из фильма «Крик» 1996 года выпуска объяснял одноклассникам правила по выживанию, если группу преследует маньяк убийца. Как итог, никто к нему не прислушался и многие были убиты. Интересны также взаимоотношения двух уже рассмотренных стереотип-тегов. Распутные красотки чаще всего оскорбляют или принижают зануд за их образ жизни, выставляя их на посмешище.

Третий стереотип-тег – **крутой**. Чаще всего это парни, которые играют в футбол, они крепкие, сильные, глуповатые, состоят в отношениях с красивыми девушками, либо с распутной красоткой. Часто отпускают глупые шутки, которые поощряются остальными из-за авторитета крутого.

Интересно также рассмотреть стереотип-ответвления от рассмотренного выше образа. Прежде всего, это стереотип-тег **мажора**. Под ним понимаются дети богатых родителей, которые не стесняются хвастаться своим материальным достатком. Чаще всего они лицемерные и встречаются с распутными красотками, либо пытаются их очаровать.

Вторым таким ответвлением является стереотип-тег **бабника**. Как следует из названия, это юноши, ведущие беспорядочные половые связи. Они имеют стройную фигуру, приятную на вид внешность, а также притягивающую женщин харизму.

Третьим по счету идет стереотип-тег **шутника**,он же **весельчак**. Обычно ими выступают юноши, реже этот образ берут на себя девушки. Шутники – это пара друзей, которые любят подколоть своих товарищей. В нескольких исследуемых нами слэшерах представители этого стереотип-тега устраивали розыгрыши с собственной смертью, что впоследствии мешало им пережить нападение маньяка, так как им никто не верил и никто не приходил на помощь.

Разобрав три ответвления, можно прийти к выводу, что **крутой** – это совокупность мажора, бабника и в какой-то степени шутника. Нами было принято решение относить персонажей, имеющих характеристики хотя бы двух ответвлений, к крутому. А сами ответвления поставить в один ряд с остальными стереотип-тегами при условии, что персонаж имеет исключительно характеристики одного из представленных ответвлений.

Следующими часто встречающимися персонажами в слэшерах являются полицейские, которые делятся на два типа. Первые, это **полицейские-проходимцы**. Они обычно работают в паре, консервативные во взглядах, не слушают подростков и уверены в том, что знают, как сделать лучше. Обычно ими представлены мужчины.

Вторыми являются **полицейские-герои**. Их характеры куда лучше раскрываются по ходу сюжета, чем характеры полицейских-проходимцев. Это представители чаще всего добрых, справедливых и добропорядочных полицейских. Они отчаянно пытаются поймать убийцу, используя все доступные методы. В отличие от первого типа, они хоть и имеют свой личный взгляд, но всегда готовы услышать второе мнение. Слово «герой» в этом стереотип-теге оправдывается их самопожертвованием в целях защитить или спасти от убийцы невиновных, подставив себя под удар. Данный стереотип-тег может быть представлен как мужчиной, так и женщиной в фильмах слэшерах.

Если существуют полицейские-герои и полицейские-проходимцы, то логично будет предположить, что в фильмах слэшерах также встречаются как проходимцы, так и герои. Начнем с первых. **Проходимец** – это стереотип-тег людей, которые обычно старше основных персонажей. Они практически всегда погибают, т. к. были косвенно связаны с жертвами, либо являлись помехой для убийцы. Проходимцами чаще всего являются мужчины, но иногда можно встретить женщин в этом амплуа. Вторые, это стереотип-тег **героя**. У этого стереотип-тега нет гендера, так как это те, кто не боится дать отпор маньяку, чаще всего безуспешно. В отличие от полицейских-героев они не являются служителями закона. Героями могут выступить шутники, либо крутые, либо парень последней девушки (final girl). Среди женских персонажей героями могут выступить последняя девушка, либо ее лучшая подруга. Данный стереотип-тег интересен тем, что является скрытой чертой характера одного из персонажей, которая никак не проявляется, кроме как в смертельно-опасных для людей ситуациях.

Следующий стереотип-тег, представленный в фильмах слэшерах, — это **директор**. Под ним понимаются директоры школ, деканы университетов и люди, занимающие руководящую роль в учреждении, в котором происходят убийства. Чаще всего консервативные, так же, как и полицейские проходимцы, никого не слушают, считают себя выше других, не верят подросткам. В отличие от проходимцев, их смерть подталкивает основных персонажей-жертв взглянуть на ситуацию под серьезным углом, но с тем же успехом, порой, их смерть никак не влияет на сюжет. Среди исследуемых нами слэшеров директорами были представлены исключительно мужчины.

Следующим стереотип-тегом является **темнокожая девушка**. Хоть они и встречались редко, но общие черты характера подтверждают, что персонаж стереотипен. Это чаще всего бесстрашные девушки, но в то же время недоверчивые, что является основной причиной их гибели.

**Лучшая подруга последней девушки** – один из самых распространенных стереотип-тегов. Как следует из названия, это близкая подруга последней выжившей, чья основная цель в слэшерах - психологически подбодрить и помочь final girl.

Следующий распространённый стереотип-тег в слэшерах включает в себя сразу два персонажа. Это **влюбленная парочка**. Они чаще всего безымянные и становятся жертвами маньяка в начале фильма. Обычно убийца застает их за интимной связью и жестоко с ними расправляется.

Похожий с занудами стереотип-тег – это **неудачник**. Как следует из названия, это те, над кем издеваются за его неудачи или внешний вид. Их характерными действиями являются попытки в течение фильма стать крутыми, но у них ничего не выходило, так как в основном крутые только делали вид, что не против неудачника в их компании. Ими могут выступать представители обоих гендеров.

Последним встретившимся нам стереотип-тегом является **типичная стерва**. Они в какой-то степени распутные красотки, но те, которые отказывают парням в интимной близости, хотя все ее действия к этому вели. Как и многие стереотип-теги, они ведут гедонистический образ жизни и не стесняются в выражениях. Часто можно наблюдать их презрительное отношение к последней выжившей.

Стоит также обозначить стереотип **последней выжившей**, который был подробно разобран в теоретической части работы. Вспомним, что это главная героиня фильма, чаще всего девственница, не боится дать отпор маньяку, несколько раз переживает нападение и обычно выживает к концу. Ее образ жизни заметно отличается от остальных, что подталкивает зрителя сопереживать ей и принять, что именно она в виду ее положительных качеств достойна выжить в конце фильма. За 20 просмотренных фильмов встретился только один последний выживший мужского пола в фильме «Сожжение» 1981 года выпуска. Такой случай было решено отнести к аномальному, соглашаясь с тезисом К. Кловер, так как final man является действительно редким событием в слэшерах.

Таким образом, было выявлено 17 стереотип-тегов, среди которых 5 исключительно женских, 5 исключительно мужских и 7 стереотип-тегов, относящихся к обоим полам. Такой результат наталкивает нас на мысль, что даже при выборе основных персонажей гендерное равенство было соблюдено, что интересно будет исследовать в отдельной работе.

Выявив основные стереотип-теги, можно согласиться с тем, что помимо стереотипного сюжета, структура которого была качественно разобрана В. Дикой, в слэшерах также присутствует немалое число стереотипных гендерных персонажей.

**3.2. Очередность убийств стереотипных гендерных персонажей.**

Прежде всего, стоит периодизировать исследуемые нами фильмы.

Таблица с периодами

Как можно убедиться из таблицы, для анализа было отобрано по 6-7 фильмов из трех эпох слэшеров.

1. <https://cyberleninka.ru/article/n/uzhasnoe-iskusstvo-filmy-zhanra-slesher-slasher/viewer>

   <https://www.elibrary.ru/download/elibrary_45837270_94010751.pdf> (с 159) [↑](#footnote-ref-0)
2. <https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/psycho.pdf> [↑](#footnote-ref-1)
3. <https://cyberleninka.ru/article/n/uzhasnoe-iskusstvo-filmy-zhanra-slesher-slasher/viewer> [↑](#footnote-ref-2)
4. <https://cyberleninka.ru/article/n/found-footage-rasshirenie-granits-realnogo-v-zhanre-horror/viewer> [↑](#footnote-ref-3)
5. [https://en.wikipedia.org/wiki/Splatter\_film#cite\_note-6https://en.wikipedia.org/wiki/Splatter\_film#cite\_note-6](https://en.wikipedia.org/wiki/Splatter_film#cite_note-6https://en.wikipedia.org/wiki/Splatter_film) [↑](#footnote-ref-4)
6. <https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01004887273.pdf> (с. 16) [↑](#footnote-ref-5)
7. <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_serial_killers_in_the_United_States> [↑](#footnote-ref-6)
8. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/26135> [↑](#footnote-ref-7)
9. Murphy, Mary (November 20, 1974). "The Perils of a 'Chainsaw' star". Los Angeles Times. p. F.13. [↑](#footnote-ref-8)
10. <https://web.archive.org/web/20120320100021/https://bbfc.co.uk/website/Classified.nsf/c2fb077ba3f9b33980256b4f002da32c/86714a632d6e4788802566c8003266b7?OpenDocument> [↑](#footnote-ref-9)
11. <https://www.pastemagazine.com/movies/horror-movies/first-slasher-movie-horror-halloween-psycho/> [↑](#footnote-ref-10)
12. <https://fantlab.ru/edition151920.pdf> (с. 5) [↑](#footnote-ref-11)
13. <https://horror.fandom.com/wiki/Slasher_film> [↑](#footnote-ref-12)
14. <https://en.wikipedia.org/wiki/Category:British_slasher_films> [↑](#footnote-ref-13)
15. <https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Canadian_slasher_films> [↑](#footnote-ref-14)
16. <https://en.wikipedia.org/wiki/Category:American_slasher_films> [↑](#footnote-ref-15)
17. Paszylx, Bartłomiej (2009). The Pleasure and Pain of Cult Horror Films: An Historical Survey. McFarland. pp. 135-6. ISBN 978-0-786-43695-8. [↑](#footnote-ref-16)
18. <http://sspu.ru/pages/postgraduate/doc/abstracts/2016/grishin.pdf> [↑](#footnote-ref-17)
19. <http://sspu.ru/pages/postgraduate/doc/abstracts/2016/grishin.pdf> (с. 9) [↑](#footnote-ref-18)
20. <http://sspu.ru/pages/postgraduate/doc/abstracts/2016/grishin.pdf> (с.19) [↑](#footnote-ref-19)
21. <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/259001/1/265-268.pdf> [↑](#footnote-ref-20)
22. <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/258536/1/107-109.pdf> [↑](#footnote-ref-21)
23. <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/258536/1/107-109.pdf> (С. 109) [↑](#footnote-ref-22)
24. <https://aesthesis.ru/magazine/march18/horror> [↑](#footnote-ref-23)
25. The slasher movie book, J. A. Kerswell, Chicago, 2012 - 208 pages [↑](#footnote-ref-24)
26. [https://en.wikipedia.org/wiki/Slasher\_film#Post-modern\_slashers\_(1996–present)](https://en.wikipedia.org/wiki/Slasher_film#Post-modern_slashers_(1996%E2%80%93present)) [↑](#footnote-ref-25)
27. <http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/intellect/16516826/v12n1/s7.pdf?expires=1629572088&id=0000&titleid=75007568&checksum=C064FE913644F35EF71E793F568DC9FA> [↑](#footnote-ref-26)
28. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Слэшер\_(жанр)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%8D%D1%88%D0%B5%D1%80_(%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80)) [↑](#footnote-ref-27)
29. <https://cyberleninka.ru/article/n/uzhasnoe-iskusstvo-filmy-zhanra-slesher-slasher/viewer> (с. 105) [↑](#footnote-ref-28)
30. [https://books.google.ru/books?hl=fr&lr=&id=CXT\_AQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA281&dq=саспенс&ots=A2XEoZGJ3p&sig=A1AuUjHTww380bHD13q0zU1n2sw&redir\_esc=y#v=onepage&q=саспенс&f=false](https://books.google.ru/books?hl=fr&lr=&id=CXT_AQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA281&dq=%D1%81%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D1%81&ots=A2XEoZGJ3p&sig=A1AuUjHTww380bHD13q0zU1n2sw&redir_esc=y#v=onepage&q=%D1%81%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D1%81&f=false) (p. 281) [↑](#footnote-ref-29)
31. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17400309.2012.741502> [↑](#footnote-ref-30)
32. Dika, Vera (1987), ‘The Stalker Film, 1978–1981’, in Gregory A. Waller (ed.), American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film, Urbana: University of Illinois Press. (p. 93-94) [↑](#footnote-ref-31)
33. <http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/intellect/16516826/v12n1/s7.pdf?expires=1629572088&id=0000&titleid=75007568&checksum=C064FE913644F35EF71E793F568DC9FA> (p. 1) [↑](#footnote-ref-32)
34. <https://cyberleninka.ru/article/n/ee-telo-on-sam-gender-v-slesherah/viewer> [↑](#footnote-ref-33)
35. <https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42955133_40030801.pdf> [↑](#footnote-ref-34)
36. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1097184X01003004002> [↑](#footnote-ref-35)
37. <https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=18615> [↑](#footnote-ref-36)
38. Clover С. Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton: Princeton University Press, 1992. (p. 29) [↑](#footnote-ref-37)
39. Clover С. Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton: Princeton University Press, 1992. (p. 49) [↑](#footnote-ref-38)
40. Clover С. Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton: Princeton University Press, 1992. (p. 44-45) [↑](#footnote-ref-39)
41. Clover С. Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton: Princeton University Press, 1992. (p. 36) [↑](#footnote-ref-40)
42. <https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=18615#1> [↑](#footnote-ref-41)
43. <https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42955133_20052163.pdf> (p. 4) [↑](#footnote-ref-42)
44. <https://www.jstor.org/stable/41342285> [↑](#footnote-ref-43)
45. <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernaya-identichnostsleshera-ubiytsa-i-kapital/viewer> (с. 3) [↑](#footnote-ref-44)
46. <https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42955133_40030801.pdf> (p. 4) [↑](#footnote-ref-45)
47. <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernaya-identichnostsleshera-ubiytsa-i-kapital/viewer> [↑](#footnote-ref-46)
48. <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernaya-identichnostsleshera-ubiytsa-i-kapital/viewer> (с. 1) [↑](#footnote-ref-47)
49. <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernaya-identichnostsleshera-ubiytsa-i-kapital/viewer> (с. 3) [↑](#footnote-ref-48)
50. <https://kubsu.ru/sites/default/files/users/11121/portfolio/vkr_caturyan_lingv_repr_gend_stereot_v_detek_zh_pdf_format.pdf> (с. 17) [↑](#footnote-ref-49)
51. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED111528.pdf> [↑](#footnote-ref-50)
52. <https://psycnet.apa.org/record/1992-97754-000> [↑](#footnote-ref-51)
53. <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernye-stereotipy-i-gendernaya-stereotipizatsiya-metodologicheskie-podhody/viewer> (с. 1), перевод Рябовой Т.Н. [↑](#footnote-ref-52)
54. <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernye-stereotipy-i-gendernaya-stereotipizatsiya-metodologicheskie-podhody/viewer> [↑](#footnote-ref-53)
55. <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernye-stereotipy-i-gendernaya-stereotipizatsiya-metodologicheskie-podhody/viewer> (с. 2) [↑](#footnote-ref-54)
56. <https://cyberleninka.ru/article/n/klassifikatsiya-stereotipnyh-gendernyh-personazhey-v-reklame/viewer> (с. 2-3) [↑](#footnote-ref-55)
57. <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-amerikanskogo-voennogo-v-hudozhestvennyh-filmah-gollivuda/viewer> [↑](#footnote-ref-56)
58. <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-amerikanskogo-voennogo-v-hudozhestvennyh-filmah-gollivuda/viewer> (с. 4-7) [↑](#footnote-ref-57)
59. <https://elibrary.ru/download/elibrary_28338162_71172921.pdf> (с. 3) [↑](#footnote-ref-58)
60. <https://elibrary.ru/download/elibrary_28338162_71172921.pdf> (с. 4) [↑](#footnote-ref-59)
61. <https://womaninrussiansociety.ru/wp-content/uploads/2014/04/1998_2_Monastyrsky_32_43.pdf> [↑](#footnote-ref-60)
62. <https://womaninrussiansociety.ru/wp-content/uploads/2014/04/1998_2_Monastyrsky_32_43.pdf> (с. 1) [↑](#footnote-ref-61)
63. <https://womaninrussiansociety.ru/wp-content/uploads/2014/04/1998_2_Monastyrsky_32_43.pdf> (с. 3) [↑](#footnote-ref-62)
64. <https://womaninrussiansociety.ru/wp-content/uploads/2014/04/1998_2_Monastyrsky_32_43.pdf> (с. 4) [↑](#footnote-ref-63)
65. <https://womaninrussiansociety.ru/wp-content/uploads/2014/04/1998_2_Monastyrsky_32_43.pdf> [↑](#footnote-ref-64)
66. <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/420/596> [↑](#footnote-ref-65)
67. <https://www.elibrary.ru/download/elibrary_36432124_53015267.pdf> (с. 1684-1687) [↑](#footnote-ref-66)