



ЧЕЛОВЕК. КУЛЬТУРА. ОБЩЕСТВО

HUMAN BEING. CULTURE. SOCIETY

УДК 101.1:316

DOI 10.52575/2712-746X-2021-46-2-298-307

Репрезентации смерти в кинохорроре

Антипов М.А.

Пензенская духовная семинария Пензенской Епархии Русской Православной Церкви, Россия,
440023, г. Пенза, ул. Перекоп, 4
E-mail: 210483@inbox.ru

Аннотация. Основная цель исследования состоит в выявлении характера и закономерностей воздействия на сознание и причин интереса к фильмам подобного жанра. Методологию исследования составляют социально-феноменологический и семиотический подходы, а также аналитический, синтетический и сравнительный методы. Используются философско-эстетическая литература, посвященная жанру кинохоррора, а также философские работы по социальной феноменологии, семиотике и социальной танатологии. В результате исследования выявлены закономерности восприятия образов смерти в фильмах ужасов. Сформировано представление о конструктивном потенциале кинохоррора в воздействии на психику и мировоззрение зрителей.

Ключевые слова: кинохоррор; монстр; сознание; смерть; насилие; страх; психоанализ; когнитивизм; семиотика.

Для цитирования: Антипов М.А. 2021. Репрезентации смерти в кинохорроре. NOMOTHETIKA: Философия. Социология. Право, 46 (2): 298–307. DOI 10.52575/2712-746X-2021-46-2-298-307

Representations of death in the movie horror

Mikhail A. Antipov

Penza Theological Seminary of Penza Diocese of the Russian Orthodox Church,
4 Perekop St, Penza, 440023, Russia
E-mail: 210483@inbox.ru

Abstract. The problem that served as an excuse for writing this article is of interest both for modern philosophy and for psychology. In the way members of modern society perceive horror films, cognitive attitudes toward life and death are refracted. The influence of film horror as an element of mass culture is subject to a wide audience. Despite mass thanatophobia, scenes of violence and death in cinema horror are of interest to viewers. The purpose of the study is to analyze the effect of the cinema-horror on consciousness through screen images of death. Methods and approaches: comparative, semiotic, socio-phenomenological, psychoanalytic. Death as a result of violent actions of a monster (monsters) or irresistible supernatural dark forces is an indispensable element of a movie horror. Despite the horror and disgust that can cause certain scenes from horror films, they attract a certain part of the mass audience. This can be explained by the unconscious attraction to death, the desire to compensate for the fear of one's own withdrawal, the craving for the unknown and the mysterious, the desire to escape from the monotonous and boring routine and routine. The presence of death on the screen can unobtrusively contribute to the



formation of a more adequate attitude to this phenomenon, consisting in its acceptance as natural and inevitable.

Keywords: movie horror; monster; consciousness; death; violence; fear; psychoanalysis; cognitivism; semiotics.

For citation: Antipov M.A. 2021. Representations of death in the movie horror. NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Law series, 46 (2): 298–307 (in Russian). DOI 10.52575/2712-746X-2021-46-2-298-307

Введение

Актуальность рассматриваемой проблемы обусловлена, с одной стороны, онтологическим и социально-гносеологическим статусом смерти, а с другой стороны, той ролью, которую играет кинохоррор как фрагмент экранной культуры в жизни современного общества. Несмотря на ужас перед смертью в реальном мире, ее экранные воплощения в сценах гибели людей по вине атипичных и отталкивающих персонажей либо действия непреодолимых сверхъестественных сил вызывают интерес. То, что должно отталкивать, наоборот притягивает, и кроме того, используется создателями фильмов ужасов как средство повышения эмоционально-психологического воздействия картины на зрителя.

Кинохоррор понимается нами как значимый фрагмент экранной культуры, в основе которой находится экран как посредник между зрителем и заэкранной реальностью, содержащей оформленную в комплексы аудиовизуальных образов информацию, которая при транслировании оказывает воздействие на сознание реципиента.

Методология анализа кинохоррора включает социально-феноменологический и семиотический подходы. Первый позволяет рассмотреть экранные ужасы как фактор влияния на жизненный мир индивида и естественную установку сознания. Второй подход служит для выявления и описания знаково-символических средств как элементов языка кино, через который автор обращается к зрителю. Также в исследовании применялись психоаналитический и когнитивистский подходы.

Объекты и методы исследования

В социально-гуманитарном знании накоплено немало идей, концепций и теорий, объясняющих притягательность жанра хоррор, среди которых можно выделить преобладающие психоаналитические, альтернативные им когнитивистские, а также социокультурный подходы.

Характерный пример применения психоаналитического подхода к интерпретации кинохоррора – теория Робина Вуда, в которой притягательность жанра хоррор объясняется феноменом вытеснения. Как он утверждает, «истинный предмет жанра хоррор – это борьба за признание всего, что наша цивилизация вытесняет или подавляет» [Vud, 2018]. Как вытесняемое и подавляемое под воздействием цивилизации все равно прорывается в сновидениях, фантазиях, полубессознательных состояниях, так оно же пробивает себе дорогу и возвращается в произведениях жанра хоррор, который данный автор определяет как «наши коллективные кошмары» [Вуд, 2018].

Вполне успешную попытку альтернативного рассмотрения кинохоррора предпринял Ноэль Кэрролл, применив вместо психоаналитического когнитивистский подход. В своей теории Кэрролл обосновывает идею о преобладании познавательного фактора в формировании интереса к фильмам жанра хоррор, по сути сближая их с детективами и триллерами, когда сюжет строится вокруг тайны, которую приходится разгадывать главному герою или героям, а зритель становится соучастником данного процесса. Большинство фильмов ужасов «имеют когнитивную привлекательность для нас в соучастии в процессе рас-



крытия тайны» [Кэрролл, 2018]. При этом хоррор выделяется на фоне фильмов других жанров, сюжет которых также строится вокруг тайны, в нем ярко выражен ужас, направленный на вызывание страха, но «страх здесь – та цена, которую мы готовы платить за открытие для себя чего-то невозможного и неизвестного» [Кэрролл 2018].

Еще один подход к явлению кинохоррора разивает Э. Тюдор, интерпретируя его в контексте социокультурной ситуации: фильмы ужасов представляются им как продукты определенных социокультурных реалий и тенденций существования и развития общества. Автор выделяет три взаимосвязанных уровня интерпретации кинохоррора:

1. Акцентирование внимания на тематической специфике фильмов ужасов определенного временного отрезка и их рассмотрение в качестве «вербализации общественных проблем того времени» [Тюдор, 2018].

2. Объяснения, согласованные «с более макроскопическими потоками социальных изменений», ведущие к таким изменениям жанра, которые заметны только «в длительной временной перспективе» [Тюдор, 2018].

3. Рассмотрение всей дискурсивной знаково-символической системы фильмов ужасов и ее изменений в «соотнесении с социокультурной средой» [Тюдор, 2018].

Но в данных теориях, концепциях и подходах такому обязательному атрибуту фильма ужасов, равно как и литературного произведения в данном жанре, как смерть, причем смерть насильственная, виновником которой является монстр (под которым мы понимаем любое существо или сверхъестественную силу, облик и поведение которой не соответствует сформированным в обществе парадигмам сознания, которое не укладывается в рамки общепринятых, называемых рациональными и здравыми представлений), не уделяется должного внимания.

Результаты и их обсуждение

Смерть, несмотря на ее неприятие современным обществом, является одним из феноменов бытия как всего живого, так и человека в частности. Данное явление выступает важнейшим аспектом миропорядка, обеспечивая смену поколений и тем самым развитие жизни, о чем свидетельствуют мифологические представления большинства древних народов мира. Смерть связана с цикличностью развития, которая проявляется как в смене времен года и развитии природы, так и в приходе одного поколения людей на смену другим. Так, у древних египтян подобные представления отражались в мифе об Осирисе, у древних греков – в мифе о Персефоне и Деметре, у древних индусов – в образе спящего Вишну-Нараяны, наблюдающего за порождениями собственных снов.

В философии на всем протяжении ее развития смерть интерпретируется как диалектически связанная с жизнью, ее неотвратимый и закономерный итог. Подобные идеи можно встретить у таких различающихся по стилю мышления и мировоззрению философов различных эпох, как Эпикур, С. Кьеркегор, Ф. Энгельс, А. Камю, А. Шопенгауэр и других [Engels, 1969; Camus, 1989].

Отношение к смерти в обществе, основные исторические типы которого были выделены Ф. Арьесом, можно назвать амбивалентным: с одной стороны, смерть пугает, с другой стороны, она притягивает. Смерть (собственная и близкого человека) вызывает страх, и этот страх выражается в том, что человек старается избегать мыслей о собственной конечности и о смертности близких ему людей. Человек не может принять того факта, что он не вечен, что его бытие в этом мире, его деятельность когда-то окончатся. В повседневных делах, в тех или иных видах повседневной активности человек ищет убежище от смерти, не думая о том, что она рано или поздно станет и его участью. Но пугает смерть своя или кого-либо из близких, а смерть чужого может вызвать как равнодушие, так и определенный интерес. Так, в прошлые века публичные казни в городах собирали целые массы зевак, да и в наши дни, гибель человека на улице, например, выбросившегося из окна, может вызвать неподдельный интерес со стороны прохожих, которые останавливаются, чтобы мельком и украдкой взглянуть на труп.



В целом смерть по-разному отражалась в сознании людей в различные эпохи, представления о смерти формировались через различные каналы в рамках социального распределения танатологических знаний на различных уровнях. Так, в Древнем мире и в эпоху Античности вера в бессмертные души сопровождалась верой в действие слепой судьбы, рока, фатума. В средневековом обществе, центром мировоззрения в котором было христианское учение, смерть понималась как естественное окончание земной жизни; смерть, пользуясь языком Ф. Арьеса, была «прирученной» или «своей»: средневековое общество, в отличие от общества XX века, было абсолютно открыто страху смерти, не убегало от смерти [Ariès, 1992, p. 124]. В эпоху Нового времени произошла смена мировоззрения с религиозного на светское. Новое время – это время признания ценности отдельной личности и все большего развития атеистических концепций, в рамках которых отрицалась идея о бессмертии души.

В современную эпоху, когда особенное развитие получила экранная массовая культура, значительное влияние на восприятие обществом смерти стали оказывать массмедиа, и в частности кинематограф. Если в традиционном обществе люди постоянно становились свидетелями явлений смерти (болезни, эпидемии, младенческая и детская смертность, войны, голод) в реальной жизни, смерть занимала значимое место в повседневности, то в индустриальном и постиндустриальном обществах смерть является чем-то ретушируемым, таким явлением, которое кажется обывателю скорее исключением, чем правилом. Но на смену реальным образам смерти пришли ее экранные воплощения, создаваемые для усиления зрелищности фильма и силы эмоционального воздействия на зрителя.

Если взять за основу этические категории добра и зла, то смерть будет относиться ко второй: так виновником смертей невинных в фильмах ужасов могут выступать некие монстры, демоны, обезумевшие маньяки, зомби, являющиеся воплощением зла. Для сравнения, в боевиках эта роль отводится главным антагонистам (например, террористам), хотя и протагонисты, как правило, к финалу таких кинофильмов успевают лишить жизни сначала сподвижников главного злодея, а затем и его самого. В фильмах-катастрофах все несколько по-иному: здесь нет такого четкого разделения на добро и зло, так как причины массовых смертей могут заключаться в природных, техногенных, антропогенных катастрофах.

Наиболее ярко и массово смерть (при этом смерть насильственная, а именно ее представление на экране отличается наибольшей зрелищностью) представлена в таких жанрах, как хоррор, боевик, триллер, фильм-катастрофа. Смерть является неотъемлемой частью знакового антуража в хорроре, дополняя и усиливая такие элементы жанра, как неопределенность, атипичность вплоть до уродливости (монструозность), натуралистичность.

Попробуем классифицировать монстров из фильмов ужасов по источнику их происхождения:

1. Монстры, порожденные традиционным фольклором:
 - 1.1 духи, привидения и призраки;
 - 1.2 злые ведьмы, колдуньи и колдуны, черные маги;
 - 1.3 чудовищные существа, ожившие мертвецы, зомби.
2. Монстры, порожденные религиозным сознанием:
 - 2.1 дьявольские силы, демоны;
 - 2.2 смерть как сущность;
 - 2.3 приверженцы темных культов и деструктивных сект.
3. Монстры из постфольклора и городских легенд:
 - 3.1 маньяки,
 - 3.2 гипертрофированные насекомые и рептилии,
 - 3.) мутанты.
4. Монстры, порожденные антисциентизмом:
 - 4.1 созданные учеными монстры,
 - 4.2 инопланетные монстры,
 - 4.3 обезумевшие ученые.



Как указывал Ю. Лотман, «сила воздействия кино – в разнообразии построенной, сложно организованной и предельно сконцентрированной информации», оказывающей на зрителя «сложное воздействие – от заполнения ячеек его памяти до перестройки структуры его личности» [Лотман, 1973, с. 29]. Образы смерти на экране усиливают подобное воздействие. Смерть, а точнее ее визуальные представления в кино, наделяется целым рядом взаимосвязанных функций относительно притягательности фильмов ужасов:

1. Повышение уровня зрелищности кинофильмов с целью увеличения коммерческой выгоды для их создателей, особенно в таких жанрах, как боевик, триллер, хоррор, иногда детектив, в меньшей степени комедия, и еще в меньшей драма и мелодрама.

2. Усиление таких функций кинематографа, как развлекательная, рекреационная, мифологическая.

3. Интенсификация эмоционально-психического воздействия на зрителей.

В контексте психоанализа притягательность сцен насильственной смерти позволяет компенсировать вытесненный страх собственной гибели, достичь катарсиса. Человек издавна стремился к тому, чего он страшится, если он чувствует себя в безопасности. Так, как уже было сказано, своя смерть или смерть близких страшна, смерть чужих не вызывает таких чувств, а смерть или массовая гибель людей за экраном вызывает еще один вид чувств. Несмотря на уверенность в том, что все происходящее – это всего-лишь имитация смерти, если зритель погружается в происходящее на экране, потусторонняя сторона экрана может если не поменяться, то смешаться у него в сознании с посюсторонней. Но действие данного эффекта обрывается ровно с финальными титрами фильма. Если страх смерти присутствует в человеке постоянно, то боязнь возникает при ее приближении (фрейдистское понимание страха и боязни). Демонстрация же смерти на экране позволяет удовлетворить интерес и любопытство в ее отношении без опасности для жизни, то есть без возникновения боязни. Тем самым как создатели кинофильмов, так и зрители играют со смертью, чувствуют, что обошли ее, сделали ее и видимой, и недостижимой для себя, словно заперли ее в клетку за экраном (это напоминает финалы множества мифов и сказок, когда наводящий на всех ужас монстр оказывается в клетке и люди потешаются над ним, а он ничего не может сделать). Кинематограф позволяет таким образом взглянуть на смерть со стороны и без боязни и тем самым, возможно, ослабить страх перед ней.

С другой стороны, психоаналитический подход наводит нас на мысль о том, что характерные для хоррора сцены насилия высвобождают «низшего порядка эмоции, которые свойственны пассивному наблюдателю подлинных катастроф, уличных происшествий, которые питали квазиэстетические и квазиспортивные эмоции посетителей римских цирков» [Лотман, 1973, с. 9]. При этом все делается производителями кинопродукции целенаправленно для создания притягательности фильмов данного жанра для зрителя с целью усиления коммерческой отдачи.

Если рассматривать «смерть на экране» в рамках когнитивитского подхода, то можно предположить, что ее притягательность обусловлена любопытством, тягой к неизвестному.

Смерть завораживает, поскольку она таинственна, и, возможно, с этим связан такой интерес определенной части населения к фильмам, относящимся как к масскульту, так и к элитарному кино, где сделана попытка в художественной форме хотя бы наметить рамки понимания данного феномена, приближения к ее сущности (здесь феномен и сущность мы используем в том значении, в котором они даны у И. Канта). Несомненно, что более детально и обоснованно рассматриваемое нами явление анализируется в научной и философской литературе в рамках такого направления, как танатология, но в силу большей доступности к кино, особенно к массовому, обращаются чаще, как и к относящейся к массовому уровню и мид-уровню художественной литературе (характерный пример произведений мид-уровня – серия произведений Бернара Вербера о загробном мире [Werber, 1994; Werber, 2004; Werber, 2015], чем к специализированным научным и философским изданиям.



В целом социальный мир отражается в сознании человека как упорядоченный, укладываемый в рамки привычного восприятия и интерпретации, основанной на господствующих в обществе нормах, ценностях, представлениях о реальном и ирреальном, рациональном и иррациональном. Как указывают представители социальной феноменологии, каждый индивид застает этот мир таким, какой он есть, и данный мир отражается и преломляется в сфере сознания личности в форме различных концептов, взглядов, ценностных установок, знаний, мировоззрения в целом. Знания, будучи социально распределенными между представителями разных социальных слоев и групп, транслируются и ретранслируются через такие каналы, как общение с родственниками и близкими друзьями, образование, информационное воздействие массмедиа, особенно телевидения и интернета. Тем самым в сознании личности формируется персональная концепция социального мира, в основе которой лежат господствующие в обществе представления, преломляющиеся с учетом индивидуально-психологических особенностей и биографически детерминированной ситуации, в которой находится каждый индивид.

Преломляя мир в сфере сознания, индивид упорядочивает и структурирует его элементы, делая его одомашненным, опривыченным (хабитуализированным), создавая тем самым для себя комфорт и уверенность в собственной безопасности по крайней мере в пределах своего жизненного мира, то есть «сцены и одновременно объекта его действий и взаимодействий» [Schütz, 1945, p. 540], всего того, что дано человеку в опыте, того, с чем он непосредственно взаимодействует, модифицируя и модифицируясь. Центральной точкой жизненного мира личности в пространственном аспекте является его тело, во временном аспекте – его осознание момента «сейчас». Вокруг этой центральной точки расположен мир рабочих операций – часть жизненного мира, находящаяся в пределах досягаемости, с которой индивид непосредственно взаимодействует.

Столкновение с явлениями смерти вырывает индивида из повседневности, нарушает привычное положение дел, лишает чувства обустроенности. Так и хоррор с непременными сценами насильственной смерти, носителем которой является монстр (понимаемый в универсальном значении как атипичное существо, не укладывающееся в привычные рамки мышления и восприятия), вырывает зрителя из одомашненного мира.

Можно предположить, что, находясь в сфере рутинных операций, – а опривычивание, в основе которого лежит типизация, ведет именно к рутине, то есть однообразности и многократной воспроизводимости одного и того же способа действий в той или иной типичной ситуации с целью экономии сил и энергии, – индивид может испытать потребность в новизне, в том, чтобы вырваться из этого рутинного мира, получить новые впечатления, испытать сильные эмоции. И здесь хоррор служит действенным средством для этого, вставая в определенной степени в один ряд с экстремальными видами спорта развлечениями и аттракционами, участием в таких формах активности, которые могут нести реальную угрозу для жизни.

Образы смерти в кинофильмах могут выступать в роли знаков как части языка кино, отсылая к каким-либо иным явлениям, идеям и предметам.

Попробуем применить семиотическую схему У. Эко в виде трехмерного изображения, на котором показано, как кадры в кино последовательно сменяют друг друга. При этом каждый кадр как синхронная фотограмма представляет «ряд кинезических фигур», состоящих из сем, знаков. А диахроническое сочетание кадров как совокупность движений открывают динамический план, «выражающий цельность значащего жеста» [Есо, 1968, p. 213]. Так, сцены гибели героев фильма «Омен», вставших по сюжету на пути Антихриста, сопровождаемые мрачной тревожной музыкой, указывают на беспомощность простых смертных перед сверхъестественными силами, олицетворяющими зло, и вызывают у зрителей чувства страха, тревоги, напряженности, возможно, мысли о жизни и смерти, актуализируют вопросы, связанные с религиозной верой. Концепты смерти, антихриста, темных сил, апокалипсиса и им подобные, формируемые в сознании кинозрителя под воздействием



сцен гибели героев данной киноленты, составляют означаемое. В сцене с суицидом няни Дэмиена в синхронии видны лица очередной жертвы дьявольских сил и очевидцев, которые заняты своими делами, в диахронии же показана неизбежность гибели вставшего на пути у темных сил и полная неожиданность произошедшего для очевидцев. С фразой «Это все для тебя!» молодая девушка совершает повешение. Кины, в синхронии на каждом кадре объединенные в кинеморфы, данного фрагмента фильма в диахронической последовательности кадр за кадром показывают стремительность данного действия и охваченность жертвы дьявольской темной силой. Кадры после гибели запечатлевают эмоции страха и ужаса на лицах свидетелей страшного события, люди вскакивают с мест, пытаются убежать, скрыться, чтобы не видеть тело только что погибшего человека. Формируется общая атмосфера неподдельного ужаса.

В сцене с гибелью репортера кадры с движущимся автомобилем чередуются с кадрами отвлекшегося на сбор рассыпавшихся стилетов журналиста. Затем камера фиксируется на его удивленном и растерянном лице, и следующие кадры показывают подбрасываемую силой инерции в воздух отрезанную голову, падающее окровавленное тело, от которого отделилась куском стекла голова. Затем следуют кадры упавшей головы с застывшей гримасой ужаса и боли, при этом нам не показывают лицо убитого, а лишь его отражение в этом стекле. Находящиеся вокруг песок, пыль и строительный мусор только усиливают гнетущий эффект. После этого показаны бегущие в страхе к месту гибели очевидцы, одна женщина в ужасе от вида покойника кричит и вжимается в плечо своего спутника. Далее камера фокусируется на трупе репортера, голова которого лежит перед распластанным телом, в кадре виден главный герой фильма, фокус переходит с трупа на него, и его движения показывают сильнейшие негативные эмоции ужаса, боли и отчаяния, которые он испытывает в данный момент времени. Синхронически кадры гибели показывают, что местом является стройка, это отсылает зрителя к идее несчастного случая. Создатели фильма тем самым транслируют идею о том, что смерть маскируется под случайность, что не лишает ее неизбежности.

Оригинально используется сцена гибели главного героя фильма «Парфюмер», где она означает его переход через допустимую грань в болезненном стремлении быть приятельным для окружающих посредством создаваемых им органических ароматических веществ, материалом для которых служат вытяжки из убитых молодых девушек. Здесь присутствуют фрейдистские мотивы о психологических травмах детства, недостатке либо полном отсутствии материнской любви. Также подобная сцена может означать полное отчаяние главного героя фильма в попытках стать по-настоящему желанным и обрести подлинную любовь. В синхронии каждый кадр представляет собой совокупность тел людей, своей мимикой и пантомимикой выражающих страстное желание буквально поглотить главного героя, разобрать его по кускам, чем и завершается данная сцена. Иными словами, кины как единицы движения, объединяемые в кинеморфы, означают безумную тягу толпы к Жану-Батисту.

В фильме «Звонок» люди гибнут от вызываемого призраком утопленной собственной матерью девочки сильнейшего ужаса, от которого неестественным образом искажается лицо и останавливается сердце. В образе призрака из колодца (синхронически представленные на кадре колодец, девочка-утопленница со спутанными, скрывающими лицо черными волосами, бледной кожей) угадывается универсальный мифоархетипический сюжет о русалках, присущий многим, в том числе и японской, народным культурам. В диахроническом измерении кинезика (последовательность движений как единичных знаков, называемых кинами) Самары, вылезавшей из колодца, перелезающей из экрана телевизора в комнату, резкая и обрывистая смена кадров, создают эффект стремительности ее перемещений к жертве. Это вызывает в сознании зрителя комплекс мыслей и представлений, предваряемых эмоциями, включающими страх и тревогу. При наложении синхронии на диахронию



получается эффект стремительного приближения Самары к жертве, что означает неизбежность смерти. Таким образом в данном фильме транслируется идея неотвратимости смерти, незащитности человека перед сверхъестественными силами, воплощенными в образе призрака по имени Самара.

Заключение

Кинохоррор с присущими ему сценами насильственной смерти, порой излишне натуралистичными и вызывающими отвращение, можно оценивать по-разному. С одной стороны, это приносящая коммерческую выгоду игра создателей «Омена», «Парфюмера», «Звонка» и подобных им кинокартин на низменных сторонах человеческой природы, представленных у З. Фрейда в форме одного из базовых влечений – «танатоса», у К.Г. Юнга связанных с архетипом тени, у Э. Фромма – с человеческой деструктивностью [Freud, 2009; Jung, 1968; Fromm, 1990.]. С другой стороны, фильмы подобного жанра, где демонстрируются сцены гибели как индивидов, так и целых групп людей, можно рассматривать в качестве средства компенсации страхов, связанных со смертью и ее возможными сверхъестественными факторами, удовлетворения любопытства относительно непознанного (чаще всего темных сторон человеческой сущности или злого начала мироздания), преодоления рутинности повседневной жизни.

Что касается часто высказываемых суждений относительно губительного влияния рассмотренных выше и аналогичных им фрагментов фильмов жанра хоррор на психику, то они истинны только для тех случаев, когда в сознании зрителя происходит спутывание заэкранного мира фильма ужасов и объективной действительности. Практически размытая, но не стертая во время просмотра в сознании зрителя граница между миром повседневности и заэкраным миром кинопроизведения после финальных титров должна вновь четко прочерчиваться. Выражаясь языком кинофильма «Звонок», все призраки должны оставаться за экраном.

Мировоззренческое значение кинохоррора можно усмотреть в том, что в его рамках наглядно, хотя и в особой, направленной на формирование у зрителей чувств ужаса, тревоги, а порой и отвращения, форме, транслируется идея о неразрывности жизни и смерти, о том, что ни один из нас не избежит финала собственного пребывания в этом мире и смерть может наступить в любой момент. Хотя причины гибели героев фильмов ужаса в большинстве случаев кажутся нам ирреальными (дьявол, призрак утопленницы или иная темная сущность), важна идея о необходимости принятия факта собственной смертности как условия достижения осмысленного существования. Это способствует полноценной жизни и комфортному уходу из нее, чему учат как древнейшие религии и философские учения, так и целый ряд направлений современной психологии и философии, например, экзистенциализм, трансперсонализм, танатотерапевтическое направление. Трансляторами такого отношения к смерти являются профессиональные философы, ученые-психологи и психотерапевты, а также священнослужители различных конфессий и представители внеконфессиональных учений, однако они могут влиять на танатологические установки лишь небольшой части общества – тех, кто интересуется саморазвитием, психологией, философией, а также тех, кого жизненная ситуация подтолкнула к обращению за психотерапевтической помощью. Кинохоррор же, будучи по преимуществу частью массовой культуры, имеет намного большую «зону покрытия», кроме этого, форма преподнесения идеи о естественности и неотвратимости смерти носит не дидактический, а опосредованный характер – через всю атрибутику данного жанра, позволяющую воздействовать скорее не только на рациональном, но и на эмоциональном уровне, а иногда и в обход сознания, апеллируя к сфере бессознательного.

Список литературы

1. Вуд Р. 2018. Ужасы: возвращение вытесненного. Электронная статья. URL: <http://www.russ.ru/pole/Uzhasy-vozvrashchenie-vytesnennogo> (Дата обращения: 23 мая 2019).



2. Гроф С., Хэлифакс Дж. 2003. Человек перед лицом смерти. Пер. с англ. М., ООО «Издательство АСТ», 239. (S. Grof, J. Halifax 1977. *The Human encounter with death*. E. P. Dutton, 240.)
3. Камю А. 1989. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. В кн.: Сумерки богов. Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм и др. М., Политиздат: 222–318.
4. Кэрролл Н. 2018. Парадоксы ужаса. Электронная статья. URL: <http://www.russ.ru/pole/Paradoksy-uzhasa> (Дата обращения: 23 мая 2019).
5. Лотман Ю.М. 1973. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, Ээсти Раамат, 78 с.
6. Тюдор Э. 2018. Специфические удовольствия от популярного жанра. Электронная статья. URL: <http://www.russ.ru/pole/Specificheskie-udovol-stviya-ot-populyarnogo-zhanra> (Дата обращения: 23 мая 2019).
7. Фрейд З. 2017. Я и оно. Пер. с нем. М., Эксмо–Пресс, Фолио, 864. (Freud S. 2010. *Das Ich und das Es*. MARIXVERLAG, 352.)
8. Фромм Э. 2006. Анатомия человеческой деструктивности. Пер. с англ. М., Хранитель, АСТ, АСТ Москва, Мидгард, 624 с. (Fromm E. 1992. *The anatomy of human destructiveness*. Holt Paperbacks; Revised and Rev edition, 576 p.)
9. Фромм Э. 2006. Человек для себя. Пер. с англ. М., АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 314 с. (Fromm E. 1990. *Man for himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics*. Holt Paperbacks, 272 p.)
10. Хайдеггер М. 2015. Бытие и время. Пер. с нем. М., Академический проект, 460. (Martin Heidegger 2006. *Sein und Zeit*. De Gruyter, 458.)
11. Эко У. 1998. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Пер. с итал. СПб., ТОО ТК «Петрополис», 432 с. (Eco U. 1968. *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica*. Milano: Bompiani, 446 p.)
12. Энгельс Ф. 1969. Диалектика природы. Пер. с нем. М., Политиздат, 1969, 358 с. (Engels F. *Dialektik der Natur*. 1969 Marx/Engels: (vgl. MEW Bd. 20, S. 0 ff.))
13. Юнг К.Г. 2017. Человек и его символы. Пер. с англ. М., Серебряные нити, 352 с. (Jung K.G. 1968 *Man and His Symbols*. Dell Publishing Co., Inc., 415.)
14. Ariès Ph. 1977. *L'Homme devant la mort*. Seuil, 640 p.
15. Schütz Alfred Scheler's Theory of Intersubjectivity and the General Thesis of the Alter Ego». 1942. *Philosophy and Phenomenological Research*, March: 323–347.
16. Schütz, A. 1945. On multiple realities. *Philosophy and Phenomenological Research*, 5 (4), 533–576.)
17. Werber B. 2015. *L'Empire des anges*. Albin Michel, 448 p.
18. Werber B. 2004. *Nous les dieux*. Albin Michel, 467p.
19. Werber B. 1994. *Les Thanatonautes*. Le Livre de Poche, 510 p.

References

1. Vud R. 2018. Uzhasy: vozvrashhenie vytesnennogo [Horror: the return of the repressed]. Available at: <http://www.russ.ru/pole/Uzhasy-vozvrashchenie-vytesnennogo> (accessed 23 may 2019).
2. Grof S., Hjelifaks Dzh. 2003. Chelovek pered licom smerti [The Human encounter with death]. Moscow, ООО АСТ, 239 p. (S. Grof, J. Halifax 1977. *The Human encounter with death*. E. P. Dutton, 240 p.)
3. Camus A. 1989. The Myth of Sisyphus. Essay about the absurd. In: *Sumerki bogov*. F. Nietzsche, Z. Frejd, Je. Fromm i dr. [Twilight of the Gods. F. Nietzsche, Z. Freud, Je. Fromm and others]. Moscow, Politizdat: 222–318.
4. Kjeroll N. 2018. Paradoksy uzhasa [Horror paradoxes]. Available at: URL: <http://www.russ.ru/pole/Paradoksy-uzhasa> (accessed 23 maja 2019).
5. Lotman Ju.M. 1973. Semiotika kino i problemy kinojestetiki [Semiotics of cinema and problems of film aesthetics]. Tallin, Jejesti Raamat, 78 p.
6. Tjudor Je. 2018. Specificheskie udovol'stviya ot populjarnogo zhanra [Specific pleasures of the popular genre]. Available at: URL: <http://www.russ.ru/pole/Specificheskie-udovol-stviya-ot-populyarnogo-zhanra> (accessed 23 maja 2019).
7. Frejd Z. 2009. Ja i ono [Das Ich und das Es]. М., Jeksmo–Press, Folio, 864 p. (Freud S. 2010. *Das Ich und das Es*. MARIXVERLAG, 352 p.)



8. Fromm Je. 2006. Anatomija chelovecheskoj destruktivnosti [The anatomy of human destructiveness]. Moscow, Hranitel', AST, Midgard, 624 p. (Fromm E. 1992. The anatomy of human destructiveness. Holt Paperbacks: Revised and Rev edition, 576 p.).
9. Fromm Je. 2006. Chelovek dlja sebja [The Man for himself]. Moscow, AST: AST MOSKVA: HRANITEL', 314 p. (Fromm E. 1990. Man for himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics. Holt Paperbacks, 272 p.).
10. Hajdegger M. 2015. Bytie i vremja [Sein und Zeit]. M., Akademicheskij proekt, 460. (Martin Heidegger 2006. Sein und Zeit. De Gruyter, 458 p.).
11. Jeko. U. 1998. Otsutstvujushhaja struktura. Vvedenie v semiologiju [La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica.] SPB., TOO TK «Petropolis», 432 p. (Eco U. 1968. La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica. Milano: Bompiani, 446 p.).
12. Jengel's F. 1969. Dialektika prirody. [Dialektik der Natur]. M., Politizdat, 358 p. (Engels: Dialektik der Natur. Marx/Engels: (vgl. MEW Bd. 20, S. 0 ff.)).
13. Jung K.G. 2017. Chelovek i ego simvolj. [Man and His Symbols]. M., Serebrjanye niti, 352 p. (Jung K.G. 1968. Man and His Symbols. Dell Publishing Co., Inc., 415 p.).
14. Ariès Ph. 1977. L'Homme devant la mort. Seuil, 640 p.
15. Schütz Alfred Scheler's Theory of Intersubjectivity and the General Thesis of the Alter Ego». 1942. Philosophy and Phenomenological Research, March: 323–347.
16. Schütz, A. 1945. On multiple realities. Philosophy and Phenomenological Research, 5 (4), 533–576.
17. Werber B. 2015. L'Empire des anges. Albin Michel, 448 p.
18. Werber B. 2004. Nous les dieux. Albin Michel, 467 p.
19. Werber B. 1994. Les Thanatonautes. Le Livre de Poche, 510 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Антипов Михаил Александрович, кандидат философских наук, доцент кафедры церковной истории и философии Пензенской духовной семинарии Русской Православной Церкви, Пенза, Россия

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Mikhail A. Antipov, PhD, Associate Professor, Department of Church History and Philosophy, Penza Theological Seminary of the Russian Orthodox Church, Penza, Russia