

Философия

УДК 7.011.3

А.Г. Некита

ЭКРАННЫЕ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ: АРХАИЧЕСКИЙ МИФ И ГОЛЛИВУДСКАЯ ХОРРОР-РЕАНИМАЦИЯ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ¹

Погоня в американском фильме ужасов раскрывает архетипическую мотивацию Героя и преследующего его Антигероя. Если Герой убегает в надежде сохранить свою жизнь, то его преследователь, движимый мифологическими мотивами, формирует постмодернистский антипод классической традиции, как патомиф современной цивилизации. Подобная логика объясняет процесс превращения заурядной «добычи» в культурно значимую жертву, а самого преследования – в ритуальное священнодействие. «Добыча» становится жертвой по собственному выбору, поскольку бессознательно всегда готова к такому сценарию. Она берёт на себя ответственность за собственное будущее и за перспективы существования всей социальной общности. Это осуществляется за счёт принятия жертвой вины за все предыдущие коллективные преступления, совершенные далекими предками. Поэтому жертва выполняет консолидирующие для коллектива функции, становится священным существом, а её гибель символизирует процедуру очищения социума от элементов деструктивности и агрессии. Убийство, а затем воскрешение жертвы визуализирует схему символического воссоединения индивидуальных различий как условия диалектики общества и культуры. Американский фильм ужасов апробирует два сценария преследования жертвы. Первый повествует о её единоборстве с преследователем как о межличностном поединке, позволяющем выявить и позиционировать для зрителя актуальные персональные смыслы. Второй сценарий разворачивается в пространстве личных мифологий участников кровавой погони, хотя символика этого типа преследования опирается на общекультурные архетипические смыслы. Именно они задают структуру и содержание индивидуационных процессов, нацеленных на формирование Самости убегающего человека.

Ключевые слова: мифология жертвы, архетип, саспенс-Самость, Герой, Антигерой, американский фильм ужасов, массовая культура, противодействие социокультурным угрозам.

Тема бегства и преследования становится излюбленным мотивом в американском фильме ужасов едва ли не с самого начала появления этого жанра на заре XX века. Это вполне понятно и объяснимо, поскольку художественное изображение страха человека за свою жизнь невозможно представить без стремления персонажа любыми путями преодолеть опасности, а бегство, превращенное «в исходную точку для религии культуры» [2. С. 95], становится одним из самых испытанных и эффективных способов решения этой биотической и экзистенциальной проблемы. Показательно, что именно биотический фактор, связанный с необходимостью сохранения жизни, её основных признаков и функций, возгоняет экзистенциальные смыслы и становится естественным условием формирования экстремальной мотивации к элементарным рефлекторным действиям. Подобно простейшим одноклеточным и многоклеточным организмам, испуганный человек пытается бегством преодолеть угрозу жизни, связанную с нахождением в одном пространстве с источником страха. В то же время, если мотивация убегающего вполне понятна, причины самого преследования остаются в стороне, а «охотник» рассматривает свою «добычу» прежде всего – в контексте социального и в первую очередь – властного дискурса, но никак не биотического. И если герой американских фильмов ужасов убегает в надежде сохранить свою жизнь, то его преследователь Антигерой движим более сложным комплексом социокультурных и мифологических мотивов, чем формирует постмодернистский антипод классической традиции, история становления которого и является патомифом современной потребительской цивилизации, осуществившей, вслед за ницшеанской «переоценкой всех ценностей», еще и их идеологическую ревизию» [4. С. 99]. Так рождаются ментальности преследователя и жертвы, ключевые для голливудской традиции фильмов ужасов.

Этот вывод напрашивается в первую очередь как итог наблюдений за процессом самого преследования, в котором нечеловечески сильный Антигерой уже в начале «охоты» мог бы достаточно легко поймать и «убить» свою «добычу». Например, в классической для традиций голливудского фильма ужасов двух последних десятилетий XX в. франшизе «Кошмаре на улице Вязов» Уэса Крэй-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00129.

вена Фредди Крюгер всегда появляется на экране с таким количеством ужасных инструментов, что их более чем достаточно, чтобы полностью и практически мгновенно ликвидировать всех своих соперников. Однако их смерти происходят постепенно, всякий раз подчеркивая нарастающую мощь преследователя. И чем больше ужаса появляется у подростков с улицы Вязов, тем масштабнее и изысканнее становятся их убийства.

Но сама погоня проходит совсем по другому сценарию, выступая едва ли не главной сюжетной линией хоррор-повествования. Это говорит о наличии глубинных факторов, диалектически устойчиво связывающих убегающего и преследователя. Между ними, будучи эмоционально предельно насыщенной, она фактически бессознательно блокирует сознание героя, и в процессе ужасной погони лишь укрепляется, превращаясь во взаимозависимость, напоминающую психологические состояния заложников, попавших в руки террористов.

Именно сформировавшийся у них комплекс, получивший даже специальное название «стокгольмского синдрома», позволяет увидеть масштабность и глубину этих парадоксальных, на первый (обывательский) взгляд отношений. Их внезапная актуализация в последней четверти XX и начале XXI вв. указывает на эскалацию остроты и принципиальную неразрешимость социальных противоречий на индивидуальном, групповом и институциональных уровнях. Параллельно с этими процессами художественная традиция американских фильмов ужасов также активно переосмысливает подобные явления и предлагает наиболее интересные и кассовые сценарии их интерпретации.

Примечательно, что для фильма ужасов популярность, а значит и кассовость картины напрямую зависят от количества жертв, растерзанных самыми изощренными способами, за время показа фильма. Этот излюбленный приём характерен для большинства картин такого жанра. Взять хотя бы наиболее рейтинговые франшизы: «Техасская резня бензопилой» (“The Texas Chainsaw Massacre”, реж. Т. Хупер и др., США, “Vortex”, 1974–2017 гг.), «Пятница, 13-е» (“Friday, The 13th”, реж. Ш. Каннингем и др., США, “Paramount pictures”, 1980–1989 гг.), «Хэллоуин» (“Halloween”, реж. Дж. Карпентер и др., США, “Universal” и “Dimension Films”, 1978–2009 гг.), «Крик» (“Scream”, реж. У. Крэйвен, США, “Dimension Films”, 1996–2011 гг.), наконец, «Пила» (“Saw”, идея Ли Уоннелла и Дж. Вана и др., США, “Lionsgate”, 2004–2017 гг.), которая в 2010 г. была внесена в «Книгу рекордов Гиннеса» как самый успешный ужасный сериал Голливуда.

Показательно, что, в отличие от убегающих героев голливудских хоррор-повествований, реальные заложники принимают идейно-психологическую сторону своих захватчиков, а со временем становятся их единомышленниками или даже боевыми соратниками. Сущность таких отношений в своё время подробно анализировала Анна Фрейд, назвавшая эти состояния «идентификацией с агрессором». С её точки зрения, в таких случаях психоаналитик сталкивается не с патологической, а как раз с нормальной стадией развития «Сверх-Я»: на примере поведения ребёнка, над которым нависает угроза наказания со стороны старших, она обнаружила, что он «постоянно повторяет этот процесс интернализации и интроецирует качества людей, ответственных за его воспитание, присваивая их характеристики и мнения» [7. С. 91]. При этом первоначальная пассивность заложника оборачивается формированием у него нового защитного механизма, благодаря которому «идентификация с агрессором сменяется активным нападением на внешний мир» [7. С. 91]. Параллельно с экстернализацией поступков заложника у него появляется ещё один защитный механизм – «проекция вины» [7. С. 93]. Именно вина и её психологическое нагнетание порождают развитие «параноидальных иллюзий» [7. С. 95] и параноидального бреда, который выражается в логически выстроенных и систематизированных идеях исключительности и связанной с нею манией преследования – построением различных «теорий заговора». С другой стороны, идентификация с агрессором выступает именно тем механизмом, с помощью которого человек пытается разрешить конфликт с персональным или коллективным авторитетом как его «объектом тревоги» [7. С. 94].

На примере же «стокгольмского синдрома», или феномена «идентификации с агрессором», наиболее наглядно проявляется взаимозависимость преследователя и жертвы не как формальных агентов коммуникации, но как своеобразного «двуликого Януса», то есть близких по духу субъектов, равных в своём стремлении отыскать общезначимые социальные и культурные смыслы, обеспечивающие общественную гармонию. В отсутствие реального, общего для современной цивилизации, идейного базиса, она вряд ли сможет предложить столь же мощное, понятное для большинства обывателей и социально важное объединительное начало. И поэтому каждый человек, изначально формируясь как общественное существо, вынужден интуитивно искать символы и смыслы, обладающие

сопоставимым интегративным потенциалом. Они, как ни парадоксально это звучит, не имеют конъюнктурных социальных значений, а выводят человека в сферу общезначимого и зачастую, сверхъестественного и метафизического, делая их «предметом культа» [2. С. 69].

Такая процедура позволяет каждому индивиду вписать себя не только в социальную историю, но и в мифологию космоса, в которой он выполняет одновременно пророческую и искупительную миссии. Так, рядовая погоня или захват заложников в пространстве массовой культуры поднимаются до уровня мифологических сюжетов, где каждый участник событий становится персонажем «священной» истории о пересоздании мира. В подобной логике становится понятной не только бессознательная мотивация преследования и захвата, но и архаическая природа их мифологии, в традициях которой заурядная «добыча» превращается в культурно значимую жертву, которая становится «...ответственной за беды общества – так оно и происходит и в мифах, и в коллективных гонениях, но именно в мифах – и только в мифах – эта же самая жертва восстанавливает, символизирует и даже воплощает порядок» [2. С. 76].

По сути дела, именно жертва является новым и более высоким уровнем мифологизации обычной погони и преследования. Мифология жертвы опирается на целый ряд атрибутов, которые превращают банальную «охоту» в священнодействие и коллективный ритуал. Именно поэтому в фильмах ужасов один из излюбленных мотивов – это древние ритуалы, переносимые Антигероем на современную почву, как, например, в очень известных голливудских циклах: «Исполнитель желаний» (“Wishmaster”, реж. Р. Керцман и др., США, “Pierre David”, 1997–2002 гг.) или «Восставший из ада» (“Hellraiser”, реж. К. Баркер и др., США, “Dimension Films”, 1987–2018 гг.). Жертвой «добыча» фактически становится по собственному выбору, будучи бессознательно готовой к такого рода сценарию всегда, даже при отсутствии объявленной «охоты». Спровоцированная мощнейшим адреналиновым кризом, жертва берёт на себя ответственность за собственное будущее, а вместе с тем – и за все перспективы существования социальной общности как таковой. Это осуществляется через принятие жертвой вины за все предыдущие коллективные преступления, которые совершила породившая её социальная среда, подвергая ее «фантастическому увеличению» [2. С. 41].

Таким образом, выполняя консолидирующие для коллектива функции, именно жертва становится священным существом, а её гибель символизирует процедуру очищения социума от элементов деструктивности и агрессии. В то же время её возможное, в той или иной форме, воскрешение лишней раз доказывает цикличность мифа, определяющего узловые моменты культурной истории. Потому сакральность жертвы возникает уже во время погони за ней и ритуального (по сути) убийства, но многократно возрастает в случае её символического воскрешения в каждом новом сиквеле или приквеле хоррор-фильма. Само же преследование и все его участники являются классическим мифологическим сюжетом, воспроизводящим драматизм борьбы за поддержание архетипического баланса Добра и Зла, природную и социальную гармонию, как в мире Богов, так и в мире людей. Это механизм поддержания социальных связей, укрепления стабильности и одновременно – технология, с помощью которой миф воспроизводит идею того, что социальность, изначально представленная совокупностью индивидуальных различий, образов мира, их познания и моделей поведения, в итоге стремится к поиску схемы символического воссоединения этих, да и любых иных возможных отличий как выражения естественных принципов, в которых «единство природы, или тождество (перво)начала, пронизано весьма странным различием, которое одновременно и починает эти единства, и создаёт их» [1. С. 363].

Американский фильм ужасов вот уже больше столетия разрабатывает два сценария преследования жертвы. Первый повествует о её единоборстве с преследователем как о межличностном поединке, позволяющем выявить и позиционировать для зрителя актуальные персональные смыслы. Тут следует вспомнить, хотя бы такие неоспоримые голливудские шедевры как: «Выживший» (“The Revenant”, реж. А.Г. Иньярриту, США, “Regency Enterprises”, 2015 г.), «Франкенштейн» (“Frankenstein”, реж. К. Брана, США, Япония, “TriStar Pictures”, 1994 г.), «Ход королевы» (“Knight Moves”, реж. К. Шенкель, США, “Cineplex Odeon Films”, 1992 г.), «Виктор Кроули» (“Victor Crowley”, реж. А. Грин, США, “ArieScope Pictures”, 2017 г.), «Игра в куклы: жажда крови» (“Playing with Dolls: Bloodlust”, реж. Р. Перез, США, “iDiC Entertainment”, 2016 г.), «Коллекционер-2» (“The Collection”, реж. М. Данстен, США, “Fortress Features”, “Liddell Entertainment”, 2012 г.), «Воскрешение» (“Resurrection”, реж. Р. Малкэй, США, “Interlight Pictures”, 1999 г.), «Молчание ягнят» (“The Silence of the Lambs”, реж. Дж. Демме, США, “Orion Pictures”, 1991 г.), «Ганнибал» (“Hannibal”, реж. Р. Скотт, США, “Universal Pictures”, “MGM”, 2001 г.),

«Теория убийств» («Kill Theory», реж. К. Мур, США, «BenderSpink», «Element Films», 2008 г.) и многие другие.

Именно такой сценарий разворачивается в пространстве личных мифологий участников кровавой погони, хотя символика этого типа преследования опирается тем не менее на общекультурные архетипические смыслы. Поскольку именно погоня позволяет жертве осознать своё место в мифологической картине мира и осуществить до предела ускоренную ужасными обстоятельствами трансформацию своей личности, сам процесс преследования можно рассматривать как индивидуационную миссию. Выражается она в экстремальном освоении негативных архетипических образов, создающих предпосылки для включения подобной культурной символики в содержание индивидуального сознания жертвующего. Гонимая преследователем жертва обречена по сути принудительно взаимодействовать со своими архетипическими ипостасями. Именно они, в конечном итоге, задают структуру и содержание индивидуационных процессов, направленных на преодоление личных и коллективных противоречий и комплексов, нацеленных, кроме всего прочего, на формирование Самости спасающегося бегством человека.

Такая модель жертвенной Самости, хотя и односторонняя, но в сложившихся социокультурных условиях, и традициях жанра американских фильмов ужасов – чуть ли не единственный способ самосовершенствования личности, приносящей себя на алтарь господствующей над ней социокультурной парадигмы. При этом Самость жертвы рождается как бы «недоношенной» в этой ужасной модели преследования как состоянию навязчивом, близком к паранойе со всеми присущими ей клиническими признаками: галлюцинациями, маниями преследования, подозрительностью, отрицанием очевидного, яростным принятием и отстаиванием мнимого etc. В подобных обстоятельствах жертва, как бы в режиме «ускоренной съёмки», воспроизводит все, характерные для социокультурной традиции, способности отрицания реальности, фактически «созидая» своим растянутым во времени и пространстве страхом, патологическую по форме и обывательскую по содержанию *саспенс-Самость* как цивилизационное *хоррор-Зазеркалье* подлинной Личности.

Вторая модель связывается с институциональным «укрупнением» субъекта преследования. В отличие от первого сценария, где профиль погони определяется характером межличностных отношений, новая конфигурация на роль преследователя выдвигает уже не отдельного человека или же некое метафизическое существо, но коллективного субъекта, для которого «добыча» уже полностью лишена индивидуальных характеристик. Обезумевшая масса, как коллективный «охотник», назначает изгоя и в ходе погони превращает его в искупительную либо заместительную жертву, приписывая ей «пагубность, способную обратиться в полезность и наоборот» [2. С. 84]. Символические смыслы, которыми масса руководствуется в подобной хищнической коммуникации с жертвой, связываются с потребностью первой в самоочищении, консолидации и сакрализации своей миссии. Фактически роль носителя коллективной социальной ответственности масса приписывает жертве, а потому убегающий изгой и искупает своей гибелью все накопившиеся её преступления и грехи, тогда как «своим периодическим «исчезновением» из подведомственного власти пространства массового общества обеспечивает всей социальной системе возможность протокольно-церемониального «очищения» от деструктивности, неадекватных логике власти, социальных элементов» [6. С. 111]. Жертва, будучи важнейшим жизненным органом массы, выступает архетипическим образцом её существования, представляя сферу нравственно должного. В то же время, процесс избрания и заклания жертвы также получает общесоциальный смысл и превращается в ритуал жертвоприношения, которое «приобретает характер перформанса» [5. С. 165].

Эта проблематика актуальна для ряда известнейших голливудских киноработ анализируемого нами жанра: «Сайлент Хилл» («Silent Hill», реж. К. Ган, США, «Focus Features», 2006 г.), «Ночь живых мертвецов» («Night of the Living Dead», реж. Дж. Ромеро, США, «Image Ten», 1968 г.), «Дети кукурузы» («Children of the Corn», реж. Ф. Криш и др., США, «Angeles Entertainment Group», 1984–2018 гг.), «Игра» («The Game», реж. Д. Финчер, США, «Universal Pictures», «Polygram Films», 1997 г.), «Беглец» («The Fugitive», реж. Э. Дэвис, США, «Warner Brothers», 1993 г.), «Без лица» («Face/Off», реж. Дж. Ву, США, «Touchstone Pictures», «Paramount Pictures», 1997 г.), «Бегущий человек» («The Running Man», реж. П.М. Глейзер, США, «TriStar Pictures», 1987 г.), «Джон Уик» («John Wick», реж. Ч. Стахелски, Д. Лейтч, США, «Lionsgate», 2014–2017 гг.) «Обитель зла» («Resident Evil», реж. П.У.С. Андерсон, США, «Impact Pictures», 2002 г.), «Хижина в лесу» («The Cabin in the Woods», реж. Д. Годдард, США, «Lionsgate», 2012 г.) и многих других.

Парадоксально, что уже сразу после гибели жертвы, массу охватывает ещё больший ужас от ощущения временного отсутствия очередного изгоя как жертвенного сосуда для искупления её будущих грехов. Так известный философ Р. Жирар специально посвятил этой теме целую работу под названием «Козёл отпущения», где утверждает, что само это выражение «означает одновременно ненависть жертв, возникший против них коллективный антагонизм и коллективные результаты этого антагонизма» [2. С. 72]. Ритуал жертвоприношения оказывается настолько значимым, что все члены общества, включённые в него, воспринимают «козла отпущения» не просто как жертву, разрешающую внутрисоциальные противоречия, но и как фактор, влияющий на внешние процессы – «чуму, засуху и прочие объективные бедствия» [2. С. 78]. Вершина альтруизма в жертвоприношении – это готовность самого изгоя принести себя в жертву. В то же время самопожертвование как культурный и религиозный идеал в американских фильмах ужасов встречается достаточно редко, как правило, в эпизодах, связанных с кровным родством с жертвой или с мстью.

Напротив, в абсолютном большинстве сюжетов жертвенность – это производное от эгоизма и выступает формой наказания для «добычи», которая ориентировалась в своей жизни исключительно на корыстные мотивы, побуждающие её к имитации социальной активности. Поэтому, назначая «добычу»-эгоиста жертвой, масса еще раз утверждает истинность своих коллективных идеалов и альтруизм как способ существования составляющих её элементов. При этом нельзя забывать, что значительная часть образов преследователей, порожденных голливудской традицией фильмов ужасов, связывается отнюдь не с «живыми», а с мёртвыми, или же «восставшими из мёртвых» массами. Э. Канетти подчеркивает это обстоятельство следующим образом: «Жертва – это не что иное, как трапеца, в которой мёртвые участвуют вместе с живыми, причащение живых и мёртвых» [3. С. 289]. Поэтому символ грядущего зомби-апокалипсиса как нельзя лучше иллюстрирует характер художественного переосмысления архаического ритуала жертвоприношения, который сегодня «продолжает работать, вытесненный в область воображаемого» [5. С. 165]. Именно восставшие мертвецы олицетворяют гомогенизированную человеческую массу, настоятельно требующую от современников включения опыта прошлых поколений в контекст сегодняшней жизни.

Еще один принципиальный момент для понимания архетипической природы преследования – это анализ влияния символики пространства, в котором разворачивается его сценарий. Поскольку американский фильм ужасов выступает неотъемлемой частью современного агрессивного, урбанистического фольклора, то и все его сюжеты, так или иначе, связаны с топологией города и пригородов. Именно поэтому жертва в триллере – почти всегда житель города либо благополучного пригорода, в рамках которых организована драматургия его повседневности, причём, официальная, производственная, жизнь будущей жертвы в большинстве случаев вытеснена и остается за кадром. Зарождение погони начинается в обыденных для жертвы интерьерах: дом, улица, школа, супермаркет, церковь и т. д., но затем переносится на привычную для преследователя территорию. Её символика указывает на определённые смыслы, которыми вдохновляется «охотник». Места, в которых он чувствует себя комфортно, в свою очередь, наводят ужас на жертву и связаны с заброшенными, покинутыми или полуразрушенными, сумеречными, едва различимыми городскими кварталами, промышленными зонами или подземной инфраструктурой, неосвоенными, совершенно дикими природными пространствами, совокупно представляющими линию фронта цивилизации и природы.

Подобная топология уже сама по себе несёт очень мощный *саспенс*-эффект, который, в сочетании с ужасным сценарием, его музыкальным и шумовым оформлением, игрой актёров, спецэффектами и сюжетными ходами, лишь многократно усиливается. Таким образом, хоррор-преследование протекает под сенью первобытной, а местами и откровенно дикой, не предусматривающей даже самого наличия человека, ментальности. Так, например, происходит в преследовании, о котором рассказывает цикл фильмов «Джиперс Криперс» (“Jeepers Creepers”, реж. В. Сальва, США, Германия, “MGM”, 2001–2017 гг.). С другой стороны, её демонстративно нецивилизованная форма позволяет организовать погоню в духе естественного отбора, как состязание быстрых, смелых, ловких, но абсолютно диких и откровенно хищных участников. На эту же черту чётко указывает и эмоциональное сопровождение погони: тревога, страх, паника, предсмертный ступор, агония, крики, стоны, со стороны убегающего сталкиваются с азартом догоняющего: его радостью, восторгом, торжеством, смертельной влюблённостью в жертву. В совокупности эти эмоции составляют чувственный фундамент ужасной погони, а поскольку они обладают высокой степенью интенсивности, то само преследование приобретает сакральный и нуминозный характер. Природные аллегории в этих сюжетах в первую

очередь и недвусмысленно выражают «материнскую» символику сознания, разворачивая мифологический мотив архетипа «Матери» как архетипическое основание мифа о жертве.

Лес, поле, горы, пустыни, реки, болота, озёра и моря, день и ночь и т. д. представляют собой естественные символы, создающие определённую атмосферу для начала разворачивания погони и её окончания. Именно благодаря этим условиям, возникает и поддерживается необходимое эмоциональное состояние, мотивирующее убегающего к переосмыслению своего прошлого и настоящего и формированию новой жизненной стратегии. Показательно, что победа достаётся только такой жертве, которая оказывается в состоянии не только преодолеть собственный адреналиновый криз и осмыслить свои эмоции, но при этом еще и свободно оперировать «материнской» символикой сознания, объективированной в кинообразах природы. Именно так создаётся архетипический тройственный союз двух явных, противоборствующих в игровой форме участников погони, с архетипом «Матери», чьё скрытое влияние, щедро наполняет контекст ужасного единоборства образами свободы, безбрежности, бесконечности, неисчерпаемости. Как раз таким способом «Мать» подталкивает участников погони к сценарию разрешения конфликта, в котором действующие лица получают уникальный шанс освободиться от урбанистической замкнутости, социально-ролевой ограниченности, обывательской стереотипности, властно-институциональной иерархичности, потребительской обыденности и мнимой комфортности.

Показательно, что визуальные ряды преследований в американских фильмах ужасов формируются в том числе под влиянием вышеупомянутых деструктивных явлений, погружающих обывателя-зрителя в водоворот процессов, которые раньше он мог наблюдать лишь извне. С одной стороны, подобные ужасные сюжеты – это определенная школа социализации и коммуникации, а с другой – это полноценный экстремальный визуальный тренинг для формирования цельной личности, которая лишь после такой встряски способна преодолевать противоречия между сознанием и бессознательным. Голливудский опыт экранного воплощения темы преследования жертвы и жертвоприношения в хоррор-сюжетах, следует признать, безусловно, успешным, несмотря на всю их непрезентабельность и кровавую, физиологическую брутальность. Именно американский хоррор-кинематограф в условиях потребительского, массового общества через ужас фильмов настойчиво, пусть интуитивно, стремится обнаружить сценарии актуализации архаических духовных практик, сконцентрированных в мировых мифологиях; и, пусть даже ценой ужасных и кровавых жертв, всё-таки удержать современную цивилизацию в рамках культурной традиции.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00129.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
2. Жирар Р. Козел отпущения. СПб.: Из-во Ивана Лимбаха, 2010. 336 с.
3. Канетти Э. Масса и власть М.: Ad Marginem, 1997. 528 с.
4. Malenko S., Nekita A. Qorxu kinomatografyası: bio-siyasiləşdirilmiş patomifologiya kimi (II) // Philosophy and social-political sciences. Bakı. 2017. № 2 (41). P. 98-117.
5. Михайлов Г.П. Жирар Р. Жертвоприношение как перформативный феномен современной поп-культуры // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2014. №10(132). С. 164-170.
6. Некита А.Г., Маленко С.А. Архетипические истоки и институциональные стратегии трансформации социальных иерархий. Монография. Великий Новгород, 2009. 137 с.
7. Фрейд А. Психология Я и защитные механизмы /пер с англ. М.: Педагогика, 1993. 144 с.

Поступила в редакцию 24.09.2018

Некита Андрей Григорьевич, доктор философских наук,
профессор кафедры теории, истории и философии культуры
ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»
173003, Россия, г. Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
E-mail: beresten@mail.ru

A. G. Nekita

SCREEN VICTIMS:

ARCHAIC MYTH AND THE HOLLYWOOD CHORROR-REANIMATION OF MASS CULTURE

The chase in an American horror movie reveals the archetypal motivation of the Hero and the anti-Hero, who pursues him. If the Hero runs away in the hope to save his life, his pursuer driven by mythological motifs forms the post-modern antithesis of the classical tradition, as pathomyth of modern civilization. Such logic explains the process of turning ordinary "prey" into a culturally significant victim, and the persecution itself into a ritual rite. "Prey" becomes a victim because of his/her own choice, unconsciously always ready for such a scenario. He/she takes responsibility for his/her own future and for the prospects of existence of the entire social community. This is done by the victim's acceptance of guilt for all previous collective crimes committed by distant ancestors. Therefore, the victim performs consolidating functions for the society, becoming a sacred being, purifying the society from the elements of destruction and aggression. The murder and then the resurrection of the victim visualize a scheme of symbolic reunification of individual differences as a condition of dialectics of society and culture. An American horror film tests two scenarios of the victim's persecution. The first tells the story of a duel with a Pursuer as an interpersonal encounter, which allows to identify and position relevant personal meanings for the viewer. The second scenario unfolds in the space of personal mythologies of the participants of a bloody chase, although the symbolism of this type of persecution is based on common cultural archetypal meanings. They set the structure and content of individual processes aimed at the formation of the Self-running man.

Keywords: mythology of the victim, archetype, suspense-the Self, the Hero, Anti-hero, American horror film, mass culture, combating socio-cultural threats.

Received 24.09.2018

Nekita A.G., Doctor of Philosophy, Professor at Department of theory, history and philosophy of culture
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
Bol'shaya Sankt-Peterburgskaya st., 41, Veliky Novgorod, Russia, 173003
E-mail: beresten@mail.ru