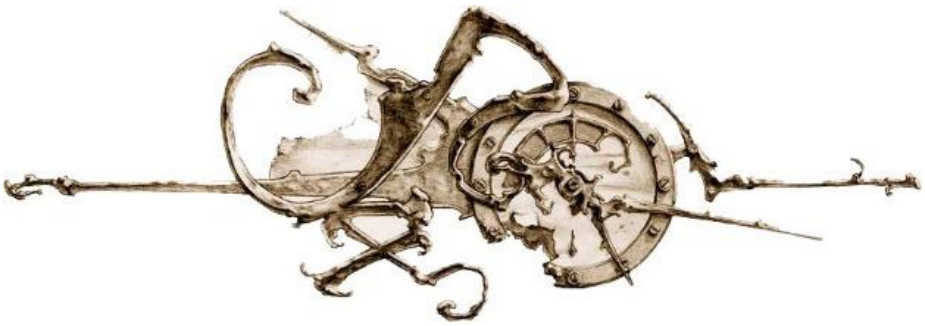
С. А. Маленко
А. Г. Некита

ВІЗУАЛЬНА ІДЕОЛОГІЯ ПОТОЙБІЧНОГО

біополітичні сценарії голлівудського постапокаліпсису



С. А. Маленко
А. Г. Некита

ВІЗУАЛЬНА ІДЕОЛОГІЯ ПОТОЙБІЧНОГО: біополітичні сценарії голлівудського постапокаліпсису

Монографія

Київ
Видавничий дім "Інтернаука"

Veliky Novgorod
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
2021

ББК 71.05 *Друкується за рішенням РВР НовДУ*

Ві41 *Учбово-методична лабораторія*
“Берестяная грамота”

Р е ц е н з е н т и:
доктор філософських наук, доцент ***О. О. Труфанова*** *(Інститут філософії РАН)*
доктор філософських наук, професор ***Б. В. Марков*** *(СПбДУ).*

Маленко С. А., Некита А. Г.
Візуальна ідеологія потойбічного: біополітичні сценарії голлівудського постапокаліпсису: монографія / переклад з рос. С.А. Маленка, А.Г.Некити; редактори-упорядники С. А. Маленко, А. Г. Некита. Київ: Інтернаука; Великий Новгород: НовДУ ім. Ярослава Мудрого, 2021. 187 с.

ISBN 978-966-97817-8-9
ISBN 978-5-89896-748-2
DOI: 10.25313/978-966-97817-8-9

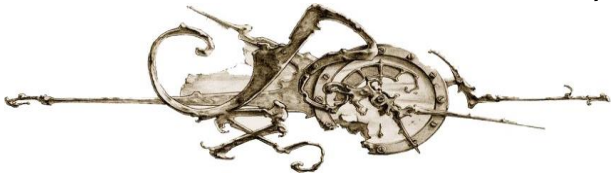
У книзі розглядаються проблеми трансформації американського фільму жахів у контексті сучасної постмодерної та цифрової культури. Зміна сюжетних ліній пов'язується зі спробою художнього осмислення в рамках цього жанру найгостріших і нерозв'язних соціокультурних протиріч сучасної цивілізації. Автори переконливо доводять, що американський фільм жахів закономірно відходить від проблеми переживання суто індивідуальних страхів, страждань і смерті і поступово висуває саме колективний досвід освоєння соціальних криз в якості провідної ідеологеми людських страхів перед майбутнім. Видання орієнтоване на фахівців в області філософії культури, культурології, мистецтвознавства та кінознавства, а також усіх, хто цікавиться проблемами ролі і місця фільмів жахів в палітрі сучасної культури.

Текст монографії підготовлений за фінансової підтримки РФФД (The reported study was funded by RFBR according to the research project № 18-011-00129)

При оформленні обкладинки використано кадри із фільму «Terminator Salvation» (2009). Джерело: «Яндекс картинки».

ББК 71.05
ISBN 978-966-97817-8-9
ISBN 978-5-89896-748-2

© Інтернаука, 2021.
© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2021.
© С.А. Маленко, А.Г. Некита, 2021.
© Обкладинка С.А. Маленко, 2021.



ЗМІСТ

Передмова **5**

Глава 1.
Голлівудське передчуття війни як хоррор-хронотопу цивілізації **10**

§1. «Ваше слово, товариш маузер!»: антропологічні образи війни як засіб візуального виробництва еліти та маси **11**

§2. Лицарі плащу та кинджалу: анонімна драматургія елітарного та масового **43**

Глава 2.
«Трофічні чари» соціальної комунікації в американському фільмі жахів **54**

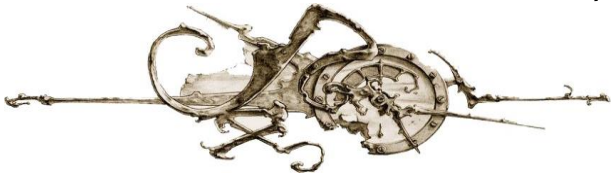
§1. Голод – єдиний фактор соціального добору: візуальна ідеологія франшизи «Голодні ігри» **55**

§2. Голод замість «Pepsi»: голлівудський футуро-хоррор як фактор біополітичної корекції ювенального саспенсу **67**

Глава 3.
Голлівудська біотизація суспільства в політичній сакралізації соціальної нерівності **97**

§1. Тоталітарне протистояння еліти і маси у прийдешніх карнавальних практиках **98**

§2. Етатизація жорстокості в сакралізації нової дисциплінарності **110**



Глава 4.
Біополітичні тренди трансформації американського фільму жахів **128**

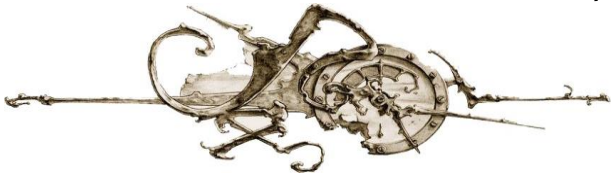
§1. Натовпи «ожилих мерців» проти вестернізованої культури **129**

§2. Голлівудській патоміф: візуальна біотехнологія витіснення конкурючих соціокультурних традицій **141**

§3. Екзоморфні сценарії візуалізації планетарної деструктивності біополітичної цивілізації **154**

Заключення **170**

Список використаної літератури **175**



ПЕРЕДМОВА

Книга, яку Ви тримаєте в руках, присвячена досить незвичайній темі, практично ніяк серйозно не зачепленій сучасною гуманітарною наукою. Вона з філософської та культурологічної точки зору намагається намітити шляхи міждисциплінарного аналізу унікального в своєму роді жанру сучасного кінематографа, який вже з моменту своєї появи прикував увагу мільйонів глядачів по всьому світу до своїх нехитрих, але вкрай повчальних історій. Звичайно ж, мова йде про фільми жахів, які своєю появою саме і сповістили про початок ери кінематографу.

Згодом цей жанр став настільки популярним, що сьогодні без застосування унікального досвіду його «страшилок» не обходиться взагалі жоден фільм, який всерйоз претендує на глядацьку увагу. Основна матерія, з якою повсюдно і надзвичайно професійно працює фільм жахів, це надзвичайний страх пересічної людини перед невідомими природними та соціальними явищами, а також перед ретельно прихованим всесвітом її власних достоїнств і недоліків, про існування яких вона часто-густо навіть і не підозрює. Поява подібних фільмів на самому початку кінематографічної ери пов'язувалася з видатними інтуїціями перших режисерів і продюсерів, які нутром своїм відчули незрозумілий і невичерпний потяг масового глядача до теми смерті і страждань.

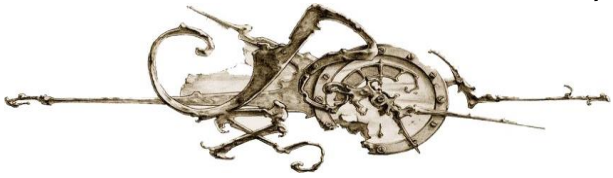
Особливого, у повній мірі «елітного» шарму подібним сюжетам, безумовно, завжди надавали знайомі, звичні та повсякденні контексти, в яких, власне, і розгорталися захоплюючі та вкрай жахливі події цих фільмів. При цьому, їх центральним сюжетом на довгі десятиліття стають історії, що розповідають про людину, що зненацька та раптово зіткнулася із цілим сонмом смертельних небезпек. По суті справи, фільм жахів завжди не тільки детально і послідовно розповідав про саму наявність індивідуальних загроз, але й феєрично описував драматичні спроби їх подолання. Тому зародження жанру фільмів жахів можна пов'язати з актуалізацією антропологічних стратегій, які настійливо вимагали докорінної зміни звичного, стихійно сформованого обивательського способу життя, а тому, саме людське тіло, що жорстоко та надмірно

страждає, закономірно стає головним героєм цього етапу формування жанру жахів. Тому зовсім не дивно, що саме американська «фабрика мрій» активно підхоплює ці європейські тренди, поточно перетворюючи несвідому енергію бажань та побоювань на досить незвичайні героїчні сюжетні лінії, жахливі і огидні образи.

У той же час, саме Голлівуд, досконало освоївши технологію виробництва фільмів жахів, за дуже короткий час зумів перетворити їх на один із найприбутковіших продуктів світових культурних індустрій. У той час як практично усе XX століття пройшло «під прапорами» страждаючого та понівеченого людського тіла, як провідного образу в американських фільмах жахів. Професійна і високотехнологічна візуалізація цих страждань не тільки остаточно та незворотньо привернула увагу пересічного глядача, а й почала доступно демонструвати та програмувати очікувані від нього владою моделі бажаної і конформної поведінки.

І дійсно, якийсь би жахливий голлівудський образ ми не взяли, десь поряд із ним обов’язково буде присутній і типовий обиватель із притаманними йому середніми споживчими та пізнавальними запитами. Саме для нього раптова втрата споживчого «знайомого світу» і найважливіших його сенсорних міток означає тотальну руйнацію буття як такого. У межах такої «збоченої» логіці протагорівської людини, для якої саме вона сама і була мірою всього існуючого, американський глядач, як закінчений егоїст-обиватель, з чітко означеними споживчими векторами, завжди жваво відгукувався на подібні мистецькі провокації, які, в той же час, несвідомо закріплювали почуттям страху і жаху звичне для нього коло соціальних та повсякденних «активностей».

І це цілком зрозуміло, оскільки страх, який відчуває в своєму житті будь-яка людина, завжди пов'язаний із виключно особистими переживаннями з приводу можливих тілесних страждань і жахливої смерті. У той же час, 70-80-і роки XX століття стають епохою, коли голлівудський фільм жахів перестає бути виключно побутовою та дозвіллєвою «страшилкою», перетворюючись на жанр, який активно і продуктивно намагається усвідомити саму природу людського страху та його розгалужену соціальну драматургію. Саме у цей період і з'являються фільми, які до сих пір розбурхують свідомість і почуття навіть досвідчених глядачів початку XXI століття.

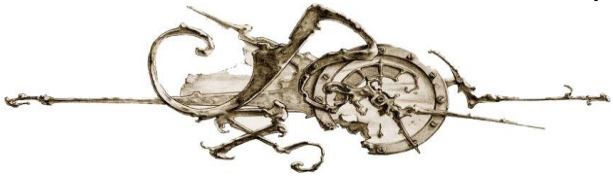


Подібна ситуація стає можливою тільки завдяки інтуїтивно знайденим прийомам зйомки, побудови художнього кінотексту, спецефектів, та, безумовно, і самим жахливим образам, які в сукупності дозволили голлівудським майстрам хоррору розпочати широкомасштабну роботу з пошуку причин популярності цього жанру і надзвичайної чуйності глядачів до його сюжетів. Саме у другій половині XX століття починають з'являтися перші дослідження справжніх професіоналів у цілому ряді областей гуманітарного знання, які присвячені мультидисциплінарному аналізу соціокультурної природи самого жанру жахів і його глибинних антропологічних підвалин.

Закономірним підсумком багаторічної наукової рефлексії над фільмами жахів стала цілком очікувана ситуація, коли плоди дослідницьких інтерпретацій почали синити самостійний і цілком відчутний зворотний вплив і на розвиток власне цього жанру, спонукаючи режисерів і продюсерів до пошуку нових сюжетних ліній, до трансформації «жахливої» образності та героїки. До того ж технічний прогрес зробив безпосередній стимулюючий вплив на сюжетику і стилістичне оформлення голлівудського хоррор-кінематографу, оскільки дозволив вивести найдавніші людські страхи на небувалий раніше рівень технологічної оснащеності.

У сукупності, надані у розпорядження майстрів голлівудських фільмів жахів до кінця XX століття технічні, ідейні та політичні можливості, цілком очікувано призвели до масштабного технолого-ідеологічного «вибуху» цього жанру, який практично втягнув до своєї орбіти не тільки увесь кінематограф, але й мистецтво в цілому. Ці зміни виявляють себе сьогодні, в першу чергу, у чисельних та вкрай парадоксальних сюжетних мутаціях фільмів жахів. Саме тому, індивідуальне тіло, яке безмірно страждало десятиріччями, поволі здає свої пріоритетні позиції, а кіножах епохі міленіуму породжується вже не лише періодичними погрозами індивідуальній безпеці, втрати цілісності тіла і відчуття світу, крахом локальних споживацько-обивательських «маленьких світів».

З початку 2000-х до голлівудського кіновиробництва приходять сюжети, що розповідають про жахіття руйнування культурного ландшафту, трагічну втрату звичного міського середовища. Будь-які життєві небезпеки для окремих індивідів тепер просто меркнуть на тлі масштабних, часто навіть планетарних катастроф, що стосуються вже



усіх без винятку. Нова реінкарнація ідей Апокаліпсису, вміло накладена на відверто катастрофічний прогрес знімальної техніки та технології комп'ютерної обробки кадру, з новою силою реанімує сенси традиційної, а місцями навіть архаїчної культури, нерозривно пов'язані із необхідністю підтримання життєздатності вже всього страждаючого та вмираючого соціального тіла.

Слід зазначити, що реальна соціально-політична практика увесь час надає для таких, на перший погляд, «диких» фантазій багату поживу у вигляді безперервних воєн, регіональних і корпоративних конфліктів, явно переконує сучасного глядача у незворотній деградації колишніх соціальних зв'язків, які так-сяк скріплювали суспільство. Іноді складається враження, що Голлівуд навмисне і постійно вкидає у простір сучасної масової культури взагалі усі в принципі можливі конфлікти, прагнучи оживити усі без винятку «скелети в шафі» сучасної споживчої цивілізації, які вона старанно витісняла протягом десятків століть своєї незмінно войовничої, а тому і героїчної історії.

Така суперечлива палітра соціального життя остаточно позбавляє ліберальну ідеологію тієї міфічної соціокультурної цінності, яку вона ретельно формувала і апробувала протягом останніх століть. А це значить, що сучасний глядач, з його егоїстичними, ліберальними ілюзіями з приводу власної волі, з необхідністю опиняється у «розбитого корита» великої, та завжди войовничої цивілізації. Це призводить обивателя до тотального розчарування не тільки у самому собі і власних життєвих принципах, але й обумовлює надзвичайний сплеск антицивілізаційних і антикультурних моделей, несвідомо спрямованих проти усього того, що буквально вчора міцно пов'язувало його зі звичним, захищеним, затишним і ще зовсім недавно непорушним світом цивілізації.

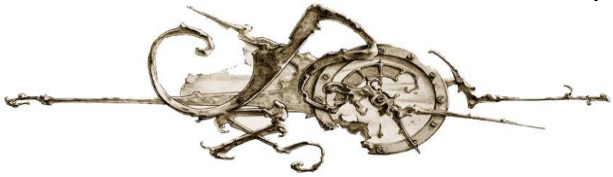
Звичайно, у цих умовах «старий і добрий» голлівудський фільм жахів просто не міг не змінитися. Тому в межах цього жанру поступово починають викристалізовуватися нові напрямки, в яких акценти навмисно зміщуються з жаху індивідуальних втрат, на кошмар остаточного руйнування усього соціального середовища, а заодно і планетарної природи. Поява і подальший розквіт екшн-хоррору, зомбі-апокаліпсису, natural-хоррору, біо-хоррору, інтернет-хоррору, мокьюментарі-хоррору, кіберпанку і постапокаліпсіс, незаперечно свідчить про урочистий цілком «вірусний» вихід голлівудського і світового хоррор-фільму на крос-жанровий рівень, коли його сутнісні

елементи вже міцно, незмінно і органічно проникають у будь-які самостійні жанри та їх поєднання. Подібна методологічна посилка дозволяє зрозуміти усю складність описуваних трансформаційних процесів, які з одного боку, характерні, як для самого жанру жахів, так, з іншого, і для всього людського суспільства, пороки та виразки якого із нещадною жорстокістю і жахливою прямотою блискуче візуалізує голлівудський фільм жахів.

Фільм жахів сьогодні – це вже далеко не історія про приватні, внутрішньогрупові та індивідуальні конфлікти та пов'язані з цим страхи. Це – твір-передчуття, який настійливо попереджає як кожного окремо, так і усе людство в цілому, про хиткість і примарність обраних соціальних ідеалів і комунікативних стратегій. Він, уже у нових цифрових реаліях, захоплююче розповідає про примордіальну значущість традиційних форм взаємодії людей, що спираються на цінності любові, краси та загального блага.

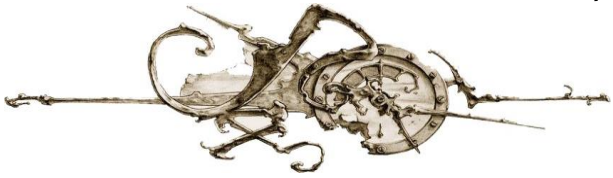
Через новизну дослідницького поля, представлена книга, звичайно ж, не є енциклопедичним освітленням сюжетики і героїки американського хоррор-кінематографу, але виступає спробою окреслити провідні суперечності, над якими активно і результативно рефлексує фільм жахів у властивій йому художній манері.

Сергій Маленко, Андрій Некита, листопад 2020



ГЛАВА 1.

ГОЛЛІВУДСКЕ ПЕРЕДЧУТТЯ ВІЙНИ ЯК ХОРОР-ХРОНОТОПУ ЦИВІЛІЗАЦІЇ



§1. «Ваше слово, товариш маузер!»: антропологічні образи війни як засіб візуального виробництва еліти та маси

Війна завжди війна,
Я бачу біль чужих страждань.
За мною йде вона, печальна і сумна,
За кроком крок у дальню даль.
Е.Рибчинський

Гроші рулять світом!

Практично будь-яка «серйозна» війна в історії цивілізації завжди тісно йде рука об руку із пропагандою, котра, як правило, передує, а потім й повсюдно супроводжує її, активно «розігріваючи» обивательську публіку за допомогою ідеологічно спрямованої демонстрації жахливого і «кровожерного» образу майбутнього або ж справжнього ворога. Крім того, й у будь-які повоєнні, а також у міжвоєнні епохи пропагандистська машина активно та послідовно «роз'яснює» масам позицію діючої влади щодо того, хто, чому і як переміг або ж програв у щойно відшумілій війні, а також як, з ким, а головне, в ім'я чого нам належить воювати в найближчому і віддаленому майбутньому. У той же час і сама пропаганда, якщо згадати класичну формулу прусського воєначальника, військового теоретика та історика XIX століття Карла Клаузевіца є вкрай ефективним способом ведення війни «іншими засобами». Так, лише через рік після закінчення Другої світової війни, оцінюючи характер та воєнно-політичні перспективи пропагандистської риторики західних країн, що розгорнулася у зв'язку зі знаменитою фултонською промовою колишнього прем'єр-міністра У.Черчілля – чи не провідного «трубадура» холодної війни [7, с. 236], 5 березня 1946 року, один з соратників президента Ф. Д.Рузвельта, який займав у його адміністрації пост міністра внутрішніх справ, Н. Ікес писав: «часом <...> я сумніваюся у тому, що

Геббельс дійсно мертвий... мені здається, що він лише емігрував до США» [18].

Слід визнати, що американським політикам в повоєнну епоху вдалося створити надзвичайно потужну і ефективну пропагандистську машину, спрямовану, у першу чергу, проти СРСР – колишнього союзника у Другій світовій війні, яка надзвичайно продуктивно переосмислила досвід ідеологічного забезпечення Третього Рейху. Причому, згідно з цим планом, саме Голлівуду відводилася надзвичайна та особлива роль у візуалізації та масовому поширенні (за допомогою притаманної йому палітри художніх жанрів і властивих їй виразних засобів) певних суспільних настроїв, пов'язаних із необхідністю жорсткого конкурентного протистояння комуністичній доктрині, що смертельно загрожувала усім прихильникам західної демократії. Адже саме у тій фултонській промові Черчілль безпосередньо попереджав усіх представників західної цивілізації в післявоєнному світі про те, що «простягнувшись через весь континент від Штеттіна на Балтійському морі і до Трієсту на Адріатичному морі, на Європу опустилася залізна завіса» [16].

Взагалі, слід вказати на той факт, що весь пропагандистський формат конкурентної комунікації «Західного» і «Східного» блоків після 1945 року формувався виключно у просторі мілітаристського протистояння принципово «нового типу». Воно, з одного боку, виражалося у нестримному, у повній формі невротичному нарощуванні військової потужності відповідно до поточних досягнень науки і техніки, а також у її постійної демонстрації при будь-якому зручному випадку. У цьому контексті вельми показовим є професійний і життєвий приклад післявоєнного міністра оборони США Джеймса Форрестолу, який став, мабуть, найпершою і вже абсолютно точно найбільш поважною та іменитою жертвою масштабної військової істерії, що знову почалася, адже саме про нього з абсолютною впевненістю писав журналіст Д.Пірсон, повідомляючи всім своїм читачам, що міністр страждав параноєю. Згідно зі свідченнями сучасників, наприкінці березня 1949 року у Дж. Форрестола почалася гостра нервово-психічна криза, через що його зняли з посади і помістили до Національного військово-медичного центру імені У.Ріду. Його лікуючий лікар Дж. Рейнс констатував наявність у хворого глибокої депресії. Перебуваючи під невсипним наглядом лікарів, він безперервно повторював: «Росіяни йдуть, росіяни йдуть, вони

вже повсюди» [10]. Спочатку колишній вищий військовий чиновник, було, пішов на поправлення, але 22 травня 1949 року він всеж-таки зробив свій горезвісний стрибок із вікна униз, перед цим вимовивши ту саму фатальну фразу про страшену й жахливу навалу росіян.

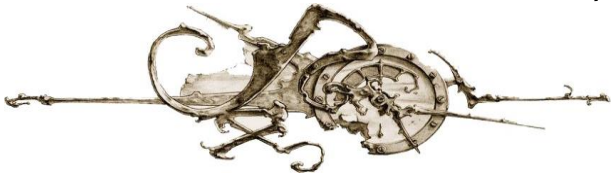
Інша сторона цього жахливого «військового» та політичного змагання, що тривало більше ніж сорок п'ять років передбачала створення розгалуженої і глибоко ешелонованої системи ідейної конфронтації, що спиралася на використання різних художніх засобів формування цілих поколінь ідеологічно вразливих, залежних, а тому і навмисне «недоінформованих» споживачів, які з дитинства звикали робити свій вибір рефлекторно, на підставі імпульсів, неусвідомлюваних поривів і нав'язаних із зовні установок. Кінцевою метою таких стратегій повинна була стати нечувана раніш пропагандистська естетизація війни і насильства, які з часом неминуче втрачали свій страхітливий і відчужений вигляд, закономірно перетворювалися на самодостатню і нібито демонстративно «деідеологізовану» художню цінність, органічно складаючи тканину повсякденності держав, установ та пересічних громадян епохи «холодної війни». Заради справедливості, слід зазначити, що затяжне позиційне протистояння соціальних систем, яке характерне саме для післявоєнного часу – це лише окремий випадок реалізації глобальної установки цивілізації на проголошення насильства і страху у статусі власних фундаментальних принципів.

Рішуче відкинувши «романтичні» просвітницькі або ж ліберальні ілюзії, слід визнати, що історія цивілізації постає безперервно підбурюваної і розв'язуваної владою кривавої бійнею між черговим винаходом і катастрофою, періодично звільняє підлеглий соціальний простір від вантажу проблем, що накопичуються. Російські дослідники Ю.В. Ірхін, В.Д. Зотов, Л.В. Зотова змушені констатувати, що «з часу виникнення цивілізації й до середини XX ст., тобто приблизно за п'ять з половиною тисяч років, мир на Землі панував лише три століття, а решту часу йшли війни. Їх було понад 15 тисяч. Тільки в Європі вони забрали у XVII ст. 3 млн., у XVIII ст. – понад 5 млн., у XIX ст. – 6 млн., у XX ст. – понад 70 млн. життів. Усього у великих і малих війнах загинули понад 3 млрд. чоловік. Причому до середини XX ст. простежується закономірність: з підвищенням рівня цивілізації зростало число воєн» [3, с. 417] та їх жертв.

Раз у раз, занурюючи звичайну людину у безодню жорстокого, безперервного воєнізованого конфлікту, влада формує певний «буфер

безпеки», тим самим надійно страхуючи себе від виникнення та подальшого розвитку непередбачуваних, а тому вкрай небезпечних для себе індивідуальних способів освоєння світу. Якраз тому, постійне застосування грубої сили, війни, тортури, страти та масові смерті стають найбільш значущими факторами та самими помітними фактами у формуванні «героїчної» та «переможної» хронології, а заодно й *хоррології* влади.

Представляючи кон'юнктурно-препаровану історію цивілізації волюнтаристськім простором практичної апробації та реалізації «останнього доводу королів», влада послідовно та повною мірою виправдовує одну з найвідоміших тез вже згадуваного нами раніше К.Клаузевіца: «війна є ніщо інше, як продовження політики, із залученням інших засобів» [5, С. 133]. Оформляючи війну у статусі фактично тотожного політиці, панівного модусу оперування періодично накопичуваними проблемами інституційної експлуатації підданих, держава кваліфікує грубу силу як гарантований та століттями апробованим засобом несвідомого стримування індивідуального освоєння світу, єдиним «змістовним» моментом своєї «історії», в якому завжди виникає необхідність заради підтримання фактологічної розмірності у літочисленні влади. Так, на думку Мартіна Ван Кревельду [6] (який у своїй книзі «Трансформація війни» запропонував альтернативний сценарій розвитку європейської військово-теоретичної думки), доктрина «раціоналістичної війни» К.Клаузевіцу, яка була цілком породжена епохою Просвітництва, сьогодні вже не здатна відображати всі грані сутності цього феномену. Оскільки вже з епохи Нового часу війна для цивілізації європейського типу назавжди стає специфічним, культурно обумовленим видом людської діяльності у просторі масового суспільства яке формується лише під супровід пострілів та гарматних вибухів. Показово, що саме в його рамках «цивілізоване» та інституційно організоване насильство остаточно заміщує дикі форми застосування сили для поточного регулювання соціальних відносин. У тому ж випадку, якщо влада не буде адекватно реагувати на фундаментальні цивілізаційні зміни у стратегії війни як провідної форми несвідомої соціальної комунікації, а буде й далі продовжувати перебувати у полоні ідей К. Клаузевіцу, нинішній, «споживчій» формі масового суспільства загрожує повна і кривава дезінтеграція.



XX століття крім жахливих за масштабами та жорстокості двох Світових воєн, принесло людям і воістину вибухове зростання централізації багатства, яке неминуче спровокувало появу небаченої раніше централізації влади. Саме це зумовило прискорене перетворення демократії з найбільш прогресивної форми правління на потужну, та вкрай розгалужену корпорацію, яка цілком і повністю обслуговує потреби державної влади. Показово, що витрати на її утримання та більш-менш правдоподібну імітацію «всенародних» виборів неухильно зростають, що стає причиною формування принципово нового виду демократично-корпоративного тоталітаризму, який провокує політичні партії, котрі по черзі змінюють одна одну при владі, все активно «залазити в кишені» великих корпорацій. Це свідчить про крайню неоднорідність політичної еліти, що бере участь у гонці за владу. Тоді як сутність ідеологічного посилу корпорацій по відношенню, наприклад, до американського суспільства, завжди пов'язувалася з позиціонуванням безумовного, часом відверто диктаторського пріоритету прав та інтересів бізнесу по відношенню до усіх інших соціальних груп. Ситуація з подібним ідеологічним шантажем не тільки регулярно повторюється, але дедалі ще і посилюється, що в останній раз найбільш яскраво проявилося у зв'язку з поточною пандемією «COVID-19». Це виразилося в буквальному примусі та шантажі великим бізнесом, який прагнув «під завісою» цієї жахливої ситуації, отримати ще значніші важелі впливу на процеси прийняття політиками «адекватних» управлінських рішень для його максимального захисту, незважаючи на загрозу безпеці мільярдів людей.

Подібна ситуація закономірно призводить до формування специфічного кола учасників агресивної, часом відверто мілітаризованої корпоративно-політичної комунікації, з самого початку заснованої на системі кругової поруки, яка з кожним витком лише посилює штучність і відірваність закритого клубу влади від суспільства та соціальної реальності. Можна стверджувати, що сучасна модель демократії багато в чому є успішно знайденої формою закріплення «вічного» політичного панування еліти, що безперервно багатіє, оскільки її довічної метою виступає виробництво покірної, байдужої, соціально та політично знезараженої а тому й безпечної маси споживачів. Це така форма політичного правління, яка покликана створити у більшої частини суспільства, яка не має ніякого відношення до влади, стійку несвідому

ілюзію того, що її воля може бути якось «врахована» при формуванні діючої моделі управління та її практичній реалізації. А потім, за допомогою багаторівневих виборних процедур, та ж сама «демократія» переконує усіх в тому, що тільки вона і здатна створити стійке несвідоме відчуття того, що політичне життя – це простір постійної конверсії ілюзій обивателя з приводу своєї значущості і соціальної потрібності, у поточні політичні гасла і конкретні рішення.

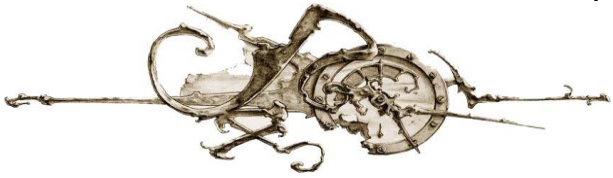
У цій формі вкрай «демагогічної» політичної комунікації між елітою і масою саме багатство безпосередньо пов'язується з соціальною відповідальністю та іншими граничними формами моральних чеснот. Тому не випадково, що один із батьків-засновників США Джеймс Медісон, на цій підставі, і взагалі вважав, що влада в країні повинна належати тільки багатим, які єдино усвідомлюють відповідальність перед країною і суспільством собі подібних.

Поступова, але невпинна деградація матеріального виробництва, насамперед у економічно-розвинутих країнах, з одночасним бурхливим зростанням банківсько-фінансового сектору економіки, яка тривала до самого кінця XX століття, створила благодатний грунт для дематеріалізації та віртуалізації всіх комунікативних процесів, характерних для цивілізації, в тому числі, як не дивно, і для війни. При цьому саме мас-медіа відводилася провідна роль як у формуванні комунікативного простору, так і визначенні трендів його розвитку. Віртуалізація комунікації неминуче породжує спочатку повну віртуалізацію економіки, а потім метастазується й у самій владі, оскільки це взаємопов'язані і взаємонаправлені процеси. Складні трансформації у світовій економіці у 70-90 роки XX століття остаточно вивели невпевненість і страх мільйонів робітників по всьому світові з площини лише психічної, екзистенційної та антропологічної реальності та перетворили їх спочатку на економічний, а потім і на політичний фактор, який визначив сутність соціокультурних та політико-ідеологічних деформацій усього західного суспільства. У цьому сенсі і сам Голлівуд, і фільми жахів, які масово виробляються ним, стають як найактуальнішою візуальною, так і надзвичайно прибутковою технологією «войовничої» пропаганди та подальшого несвідомого укорінення страху як самодостатньої ідеології, провідного способу соціальної організації та комунікації еліти і маси.

Саме такі кризово-депресивні стани, над промоушеном, тренінгом і масовим впровадженням яких активно і надзвичайно продуктивно ось уже понад століття працює американський фільм жахів, починають обертаються прямим економічним і політичним ефектом. Оскільки багаторічний і багатосторонній *шантаж безпекою* створює прекрасні умови для «демпінгу домагань», для формування особливого комплексу політико-ідеологічного та соціально-економічного пресингу, в результаті якого обиватель будь-якого рівня життя завжди виявляється готовим практично на все, «аби тільки війни не було».

Цей тренінг стосується не тільки повної або часткової «поразки у правах» (яка передбачена, наприклад, широко відомим «Актом «про згуртування і зміцнення Америки шляхом забезпечення належними засобами, необхідними для припинення і перешкоджання тероризму» 2001 р.», або в просторіччі «Патріотичним актом» від 24 жовтня 2001 року) [19]. Тобто йдеться саме про «добровільну» і вкрай «демократичну», «самодіяльну» готовність населення до різкого зниження запитів щодо своїх потреб і домагань, яка безпосередньо пов'язана зі всезростаючою апатією людей до повсюдно нівельованих політичних прав і свобод. Подібна ситуація в масовому середовищі завжди та з необхідністю обертається посиленням централізації корпоративної та державної влади.

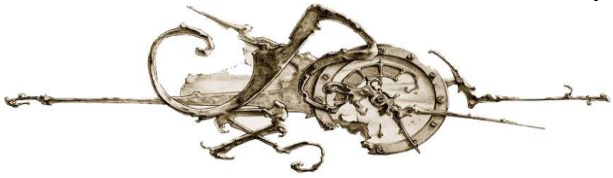
Відомий сучасний американський філософ і лінгвіст Ноам Хомський у цілому ряді своїх робіт абсолютно не випадково говорить про появу принципово нової форми соціальної опозиції національним і світовим елітам – «прекаріат» [15], як про вкрай нестабільний пролетаріат. При цьому, Ж. Тощенко так визначає цю особливу соціальну групу: «Прекаріат – принципово нове утворення, що означає соціальний шар, який уособлює відчуження не тільки від результатів праці, а й від усього суспільства значних соціальних груп, які потерпають від особливих, витончених форм експлуатації їх праці, їх знань, їх кваліфікації, що, в кінцевому рахунку, впливає на якість їхнього життя» [11, с. 6]. При цьому автор має на увазі досить широкий прошарок працюючих, які постійно живуть у вкрай нестабільному економічному і соціальному стані. Саме їх провідним екзистенціальним відчуттям і стає повсюдний страх: за себе, за свою сім'ю, за сьогоднішній і завтрашній день. Фактично – це люди, які виявилися позбавленими тієї значущої частини стабільності, яка ледь-ледь відокремлювала їх існування від повсякденної війни. Тепер же це



жахливе відчуття того, що вони увесь час живуть «на передовій», «в окопах» і взагалі не покидає їх постійно.

У контексті міркувань авторів книги, вельми показово, що п'ятий принцип у теорії Н.Хомського про сутність і характер трансформації сучасної влади формулюється так: «Нападай на солідарність». Автор справедливо вказує, що в сучасному світі: «Загрози нашому виживанню поглиблюються в результаті політики нашої влади, веде не тільки до ослаблення дії системи інститутів, які призначені для зниження негативного впливу ринку, але також до розмивання культури співчуття і солідарності, яка є, в свою чергу, основою даних інститутів» [12, с. 385]. Цей принцип безпосередньо та блискуче втілюється в ідеологічній парадигмі американських фільмів жахів і пов'язується з прогресуючою атомізацією індивідів, за допомогою безперервного медійного культивування ідеї свободи, автономної особистості та інших ліберальних цінностей, що становлять основу нерівномірного розподілу доходів і соціальних благ. У результаті такої масованої ідеологічної обробки індивід несвідомо привчається до того, що він хоча й існує в суспільстві, але воно складається виключно з атомізованих індивідів, які лише формально об'єднані в державу, а на ділі живуть за принципом «кожен за себе». Індивіду наполегливо навіюється думка, що ніхто і ніколи не прийде йому на допомогу, що про все у своєму житті він повинен піклуватися виключно сам, а щоб у нього, не дай Бог, не відібрали і це, він повинен старанно працювати і платити податки, утримувати «на своєму горбі» владу, поліцію, армію, ЗМІ, які разом лише формально позначають присутність державності.

У такій вкрай корпоратизованій та мілітаризованій конфігурації «суспільного договору» між елітою і масою вщерть руйнуються як однопоколінні солідарні зв'язки, так і міжпоколінні, що тисячоліттями гарантували спадкоємність у турботі одного покоління по відношенню до іншого. Виходить, що владно-медійна мілітаризація комунікації стосується як найбільш соціально активного покоління, по відношенню до якого надмірно роздувається ідея «паразитизму» молодих, а також і вже немолодого, непрацездатного покоління, але так само і молоді, якій «батьки» неодмінно повинні «дати дорогу» а «старики» і взагалі зобов'язані негайно «померти», щоб також не претендувати на дефіцитні ресурси. За допомогою корпоративізації соціального простору влада не тільки руйнує його цілісність, але й остаточно знищує солідарну



комунікацію поколінь, які несуть спадкоємну взаємну відповідальність один перед одним. Замість цього, за допомогою, в тому числі і кредитів, як фінансових боргів, що лягають тяжким тягарем на молодь, формується боргове рабство поколінь, закладаються довгострокові основи ворожнечі і помсти одного покоління іншому.

Але, якщо для корпорацій процес деградації комунікативних зв'язків між поколіннями ще є очікуваним і перспективним результатом, то для голлівудських фільмів жахів він виступає формою констатації вже зруйнованої поколінської взаємодії. Оскільки ці фільми активно готують покоління нових глядачів до факту прийняття своєї висхідної самотності і *онтологічності* «війни всіх проти усіх», як найважливішій «соціальній естафеті» в історії цивілізації, та мілітаристській прелюдії смерті усього «соціального» як такого. У зв'язку з цим американський фільм жахів лише найбільш адекватно, популярно та надзвичайно яскраво перетлумачує зазначені ліберальні цінності у біополітичному дусі екстремального соціал-дарвінізму, концентруючись навколо ідеї людини, як цілого, функціонуючого тіла, державно-корпоративні гарантії безпеки якого і становлять глобальну соціально-політичну, ідеологічну і соціально-культурну задачу. Ми спробуємо лише окреслити основні «театри військових дій» голлівудського хоррор-кінематографу на незліченних фронтах медійної бійки влади і суспільства на прикладі кінематографічного протистояння еліти і маси.

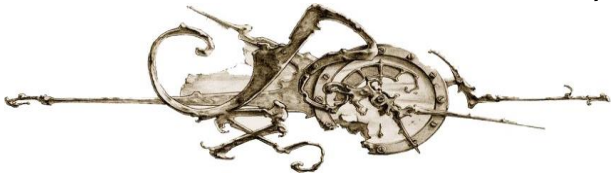
«Існую, значить воюю»: сутність голлівудських медійних біовійн проти людини

Голлівуд із моменту свого створення активно підхопив ідею медійних біополітичних спекуляцій влади щодо масової глядацької аудиторії. Не секрет, що в сучасному світі саме за допомогою американських фільмів жахів найбільш переконливо і візуально привабливо транслюються специфічні, гранично біотизовані і мілітаризовані смисли. Слід зазначити, що вони є вкрай актуальними та необхідними в століттями незатухаючої війні влади з підлеглим їй соціальним простором, війні, передовий рубіж якої якраз і проходить по «лінії можливого зіткнення» між елітою і масою. Збереження і зміцнення безпеки, що інтерпретується владою виключно у фізіологічному, органічному, потім і біополітичному ключі (як пошук і поглинання їжі,

потреба у теплі, прагнення втамувати спрагу, потреба в розмноженні, що соціально презентується як «репродуктивний успіх» і т. д.) цілеспрямовано подається у гранично зухвалих художніх образах, позамежна жахливість яких не повинна викликати у представників будь-яких вікових, соціальних груп і ієрархій ніяких сумнівів в їх переконливості і актуальності. Саме ці войовничі установки найбільш яскраво проявляються в художніх образах, які, з моменту свого виникнення і донині, безперервно генерує голлівудська традиція фільмів жахів.

Ні для кого не є секретом, що одним з найважливіших моментів голлівудської хоррор-війни людства з природою є візуалізація безперервного протистояння цивілізації жахливим природним стихіям. Так, наприклад, живоносна сила води у руйнівному контексті голлівудських фільмів жахів незмінно набуває принципово іншого, вкрай загрозливого і підступного звучання. Вода у них відразу ж перестає бути лише речовиною, яка втамовує спрагу та інші первинні потреби людини і перетворюється на найбільш загрозливий загальнокультурний і природний символ. Взагалі, поява на американському хоррор-екрані навіть спокійної води, не кажучи вже про її відверто «буйні» образи, завжди знаменує собою початок серйозної, катастрофічної «розмови» про місце людини у природі і про нагальну необхідність термінової «корекції» того пристосовницького, паразитично-споживчого, способу буття, якої вона дотримується сьогодні. Водна тема у голлівудських фільмах жахів завжди набуває фатального, катастрофічного, а місцями і глобального, апокаліптичного характеру, оскільки саме у цивілізаційних інтер'єрах вода раптово перестає бути вітальним, об'єднуючим всіх і вся символом, перетворюючись на плинну загрозу та текучу смерть.

Тільки за останні кілька десятиліть Голлівуд створив цілу серію хоррор-робіт, в яких візуалізуються різні аспекти «військового» за своєю суттю протистояння людини та водної стихії. Серед них не можна не згадати стрічки: «2012» (англ.: «*2012*», реж. Р. Еммеріх, «Columbia Pictures», «Centropolis Entertainment», «InterCom», 158 хв., США, Канада, 2009 р.), «День катастрофи» (англ.: «*Category 6: Day of Destruction*», реж. Д. Лоурі, «CBS», 174 хв., США, 2005 р.), «10.5 балів: Апокаліпсис» (англ: «*10,5*», реж. Дж. Лафія «NBC&USA Networks», 165 хв., США, 2004 р.), «Левіафан» (англ.: «*Leviathan*», реж. Дж. Пан Косматос, «Metro Goldwyn Mayer», 98 хв., США, Італія, 1989 р.), «Жах з безодні» (англ.: «*Mermaid Cronicles Part 1: She*



Creature» реж. С. Гутьєррес, «Creature Features Productions», «LLC», 91 хв., США, 2001 р.), «Глибина» (англ: «*Below*», реж. Д. Туї, «Dimension Films», «Miramax Films», 105 хв., США, 2002 р.), «Море диявола» (англ.: «*The Haunted Sea*», реж. Д. Голден, Д. Патрік, «Concorde Pictures», 73 хв., США, 1997 р.), «Глибоководний горизонт» (англ.: «*Deepwater Horizon*», реж. П. Берг, «Lionsgate», «Summit Entertainment», «Participant Media», «Di Bonaventura Pictures», 107 хв., США, 2016 р.) тощо.

Саме у зв'язку з подібними міфосимволічними та ідеологічними мотивами жахливі образи води у контексті природних потреб людини позиціонують її як каталізатора і діяльного суб'єкта соціальної комунікації, який рішуче «звільняє» потравлені простори планети від слідів ворожої цивілізації, да і від самої людини. У той час як періодична поява релігійних контекстів у зв'язку з водними катастрофами щоразу лише підкреслює онтологічний характер рукотворних протиріч, які для свого вирішення настійно вимагають Очисного, Надприродного за походженням, мотивацією та силою втручання.

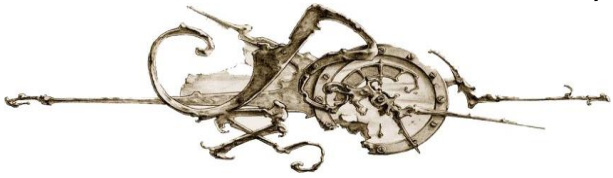
Крім всеруйнівної сили водної стихії, жорстоко караючої нерозумну, не в міру гордовиту, зарозумілу та войовничу людину, у художньо-ідеологічній традиції американських фільмів жахів також вельми неоднозначно візуалізована і «харчова» тема та усі нерозривно пов'язані з нею чисельні соціокультурні ритуали задоволення базальних трофічних потреб. Вельми характерна для багатовікової цивілізаційної війни влади з народом повна відсутність або ж хронічний дефіцит їжі постійно породжує появу неоднозначних голлівудських хоррор-образів. Саме в їх рамках і відбувається спроба художньої рефлексії з приводу актуальних соціокультурних і політико-ідеологічних проблем цивілізації. І не випадково ця проблематика активно освоюється голлівудськими продюсерами і режисерами, оскільки вона безпосередньо пов'язана із масовими стражданнями та смертями під час «великих», «малих», та й взагалі будь-яких можливих воєн. Огидні і шокуючі образи «ожилих мерців» і зомбі раз у раз надають небувалу гостроту трофічній темі, з одвічністю і незнищенністю якої цивілізація вже цілком звиклася за тисячоліття збройних конфліктів представників правлячих еліт, в які були кожен раз втягуються чисельні народні маси.

Парадоксально, але і в «цивілізованому» та «освіченому» XX столітті ця тема раптово стає настільки популярною, що з 1930 років по сьогоднішній день на кіностудіях багатьох країн світу тільки з

безпосередньою згадкою мерців і зомбі у назвах кінокартин було знято понад 700 фільмів. У цьому, безумовно, є й певні історичні причини, оскільки світова спільнота тільки на початку тридцятих років, після «Великої депресії» змогла хоч якось подолати кошмарні наслідки Першої світової війни. Точно так само, як і жахи трагедії Другої світової війни людство змогло частково усвідомити лише на рубежі шістдесятих років XX століття. Третя хвиля спалаху інтересу до цієї проблеми припадає вже на початок XXI століття, коли тільки-но відбулася первинна адаптація до нової геополітичної ситуації, пов'язаної з розвалом СРСР і соціалістичного табору та формальним завершенням «холодної війни».

Чому ж екранна тема мерців і зомбі настільки значно актуалізується якраз у ці, безсумнівно, кризові для відносин еліти і маси періоди? Швидше за все, це завжди виявляється пов'язаним із трагічним руйнуванням ціннісної картини світу та зародженням нових політико-ідеологічних і соціокультурних смислів у ці періоди. Голлівудський жахливий та огидний образ оживаючого мерця, люто голодного, навіть після смерті та у могилі несамовито прагнучого їжі, буквально волає сучасникам про страждання минулих поколінь, важкий спосіб життя яких, постійно посилюваний незліченними війнами, змушував їх весь час балансувати на межі голодної смерті. Одним з видатних дослідників, які вивчали феномен зв'язку мертвих поколінь з живими, був лауреат Нобелівської премії з літератури Еліас Канетті, який у своїй епохальній роботі «Маса і влада» характеризував померлих не інакше як тимчасово «завмерлу масу», що вічно очікує заклику до рішучого та «останнього бою», в якому на звільнене «місце занепалих ворогів можуть стати всі мертві, що лежать у спільній землі та очікують Воскресіння. Кожен померлий і похований збільшує їх число: усі, коли б вони не жили, належать цій множині, вона нескінченно велика» [4, С.45].

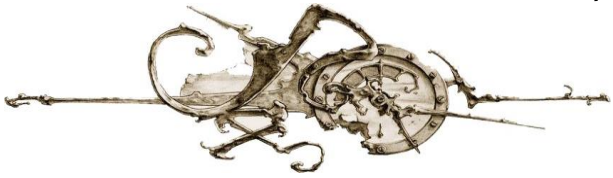
Тому поява орд голлівудських зомбі на масових кіноекранах не тільки являє собою своєрідну візуальну компенсацію хронічної відсутності (реальної, чи то «символічної») їжі для жебраків і голодуючих мас, так і жахливий реванш тих поколінь, які одвічно голодували і страждали, але вже давно пішли, по відношенню до всіх, що нині ще живуть, яким вперше в людській історії пощастило-таки наїстися досхочу. Парадокс, але ж зомбі – елегантні та вишукані «естети», тому «харчуються» вони не просто якою попало їжею. Ці по-справжньому елітарні дегустатори і гурмани, на відміну від «людей маси» їдять тільки



свіжу і живу плоть, тому їх хоррор-війна з «живими» символізує персоніфіковані, антропоморфні способи збереження «старої», традиційної культури, що гостро потребує цілющої підтримки з боку мас сучасників. До речі, й жахлива символіка колективної «мертвості/жвавості» зомбі в американських фільмах жахів абсолютно не випадкова, оскільки фактично лише вона одна дозволяє констатувати відсутність у нових поколінь – як еліти, так і маси – тих архетипічних духовних скреп, що об'єднують їх у єдиний соціальний організм. Паруюча людська плоть, яку хижацько поїдають зомбі, безумовно, вказує на онтологічний і завжди насущний характер тих найгостріших протиріч, з якими зіткнулася сучасна цивілізація, що затвердила войовничий принцип комунікації з буттям у статусі єдино можливого і логічно доцільного.

Природно, кожен із подібних голлівудських фільмів настільки густо рясніє містикою, що, незважаючи не те, що їх сюжети абсолютно вигадані, проте, актуальні соціокультурні контексти в них виокремити все ж-таки можна. Яскравий приклад цього можна навести, якщо згадати один з найбільш одіозних слеттерів дуже відомого голлівудського митця Джорджа Ромеро «Ніч живих мерців» (англ.: «*Night of the Living Dead*», реж. Дж. Ромеро, «Image Ten Laurel Group», «Market Square Productions», «Of Color Films», 96 хв., США, 1968 р.), який увійшов до Національного реєстру фільмів США для зберігання у Бібліотеці Конгресу. Особливої значущості фільму надає той факт, що при бюджеті всього 114 тисяч доларів, він заробив у прокаті більше 30 мільйонів доларів [17]. Картина оповідає про обставини воскресіння мертвих, спровокованого різким підвищенням радіоактивного фону через приліт із Венери таємного космічного корабля. При цьому ожилі мерці починають повсюдно переслідувати не тільки головних героїв фільму, але і взагалі всіх людей навколо, які після нападу на них і фатальних укусів уже й самі поповнюють ряди жахливих зомбі.

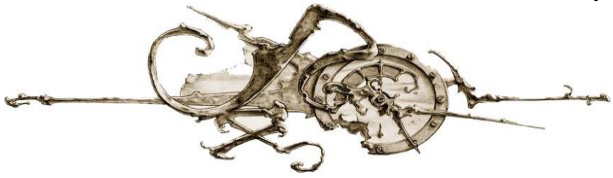
Показово, що якраз цей сюжет практично незмінно повторяється у всіх історіях, так чи інакше пов'язаних із зомбі. Очевидно, політико-ідеологічним підґрунтям цього фільму стало складне переплетення комплексу військово-політичних факторів. З одного боку, це наполегливі спроби освоєння людством космічного простору, які призвели до підписання 10 жовтня 1967 року «Договору про принципи діяльності держав з дослідження і використання космічного простору, включаючи Місяць та інші небесні тіла» [2]. Крім цього, мова йде про триваючі з



липня 1945 року ядерні випробування, в яких крім США брав активну участь СРСР, а також Англія, Франція та Китай. Ця ситуація створювала в світовому співтоваристві вельми реальні та неоднозначні страхи з приводу кожного такого факту окремо, а також усіх разом ризиків і небезпек, пов'язаних з ними.

Реальні перспективи фатального військового використання космічного простору, ядерна гонка між наддержавами, що породжує ескалацію фобій навколо можливості радіоактивного зараження, реваншистські війни США в Кореї 1950-1953 рр., у В'єтнамі 1955-1975 рр., пов'язані з ностальгією за колоніальним світом, а також численні спецоперації американських «лицарів плаща іт кинджалу» з ЦРУ, АНБ та інших філій вельми розгалуженого «розвідувального співтовариства» не могли не сформувати всередині самого американського суспільства атмосферу небезпеки, що постійно згущувалася. У цьому контексті поява і подальше лавиноподібне наростання голлівудських фільмів про зомбі свідчить про кричуще порушення вестернізованим «суспільством споживання», яке тільки-но формувалося, звичаїв і норм поколінської комунікації. Такі правила характерні для більшості традиційних суспільств, що особливо трепетно відносяться до культу шанування предків, померлих, ритуалів гостинності і принципів символічного обміну. На той час, войовничий дух, який активно підігрівався ЗМІ, настільки захопив американське суспільство, що почав активно поширюватися не тільки на владні, елітарні кола і масову повсякденність пересічних громадян, але й на світи художнього вимислу, відроджуючи і реанімуючи небіжчиків усіх епох та народів для провокування і підбурювання до розв'язання загальнонаціональної, а потім і всесвітньої жахливої бійні.

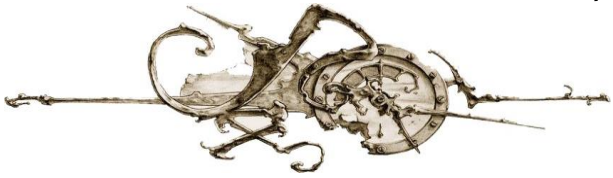
Однак у всьому цьому, крім безсумнівного політико-ідеологічного, та соціокультурного, існує ще й серйозний сакрально-релігійний контекст. Так вже новозавітне «Євангеліє від Іоанну» недвозначно попереджало людство про те, що ось «настає час, і настав вже, коли мертві почують голос Сина Божого і, почувши, оживуть» [14, Ін. 5:25-29]. Давайте подивимося, як це виглядає у просторі сучасної масової культури. Дійсно, згідно з Біблією, мертві очікують вирішального заклику Бога, а замість цього їх усе наполегливіше «викликає» в цей світ ретельний обиватель, який буквально «розплавлений» жагою несвідомої компенсації своїх агресивних примх. А оскільки мерці, на відміну від живих людей, позбавлені будь-якої штучної зброї, то пожирання плоті



живих є вже не стільки власне трофічним, скільки глибинним символічним актом, який виступає останнім способом їх самозахисту та фінальним рубежем самооборони. Таким чином, на прикладі сотен голлівудських жахливих історій про воскреслих мерців і зомбі активно реанімуються класичні політико-ідеологічні сюжети про тривале протистояння метрополії і колоній, багатих, промислових регіонів і бідних, сільськогосподарських, а у підсумку – про довічну війну багатих із бідними, тобто, еліти з масою.

Наполегливий пошук жаданого тепла і довгоочікуваної можливості спілкування, а також цілком зрозуміле прагнення до цивілізаційного комфорту у традиції американського хоррор-кінематографу практично повсюдно виражається у численних образах спорожнілих будинків, покинутих кварталів, засмітнених вулиць і навіть вкрай занедбаних міст-привидів. На тлі довічної цивілізаційної війни з природою та із самою людиною онтологічний символ будинку як природного, а потім і родового «гнізда», на жаль, перестає бути покажчиком самого благополучного та безпечного місця перебування. Він повсюдно втрачає затишно-патріархальні риси звичного американського «home sweet home», стрімко мутуючи в улюблені голлівудські жахливі образи, що активно пропагують старий будинок як таємного, похмурого, неприкритого агресора, смертельно небезпечного, підступного хижака, який усіма своїми конструктивними особливостями прагне жорстоко вразити, а то і зовсім знищити його жителів та гостей як непрошених ворогів і загарбників. Слід зазначити, що тема фатальної війни дома зі своїми мешканцями є однією з найпопулярніших у американській традиції фільмів жахів і налічує кілька сот кінострічок різних епох.

Тут напевно варто згадати такі знакові фільми як: «Тринадцять привидів» (англ.: «*Thir 13en Ghosts*», реж. Ст. Бек, «13 Ghost Productions Canada Inc», «Columbia Pictures Corporation», «Dark Castle Entertainment», «Warner Bros.», 91 хв., США, 2001 р.), «Сініcтер» (англ.: «*Sinister*», реж. С. Дерріксон «Automatik Enertainment», «Blumhouse Productions», «Possessed Pictures», «Alliance Films», 110 хв., США, 2012 р.), «Будинок моїх кошмарів» (англ.: «*Bethany*», реж. Дж. Каллен Брессак, «Uncorc D Entertainment», 90 хв., США, 2017 р.), «Жах Амітвіллю» (англ.: «*The Amityville Horror*», реж. Е. Дуглас, «Platinum Dunes», «Dimension Films», «Metro-Goldwyn-Nayer», 89 хв., США, 2005 р.), «Привид будинку на пагорбі» (англ.: «*The Haunting*», реж. Ян Де Бонт, «DreamWorks SKG»,



«Roth-Arnold Productions», «UIP Duna», 113 хв., США, 1999 р.), «Бітлджюс» (англ.: «*Beetlejuice*», реж. Т. Бертон, «The Geffen Company», «Warner Bros.», 92 хв., США, 1988 р.), «Бугімен» (англ.: «*Boogeman*», реж. Ст. Т. Кей, «Ghost House Pictures», «Screen Gems», 89 хв., США, 2005 р.), «Похмурі небеса» (англ.: «*Dark Skies*», реж. С. Стюарт, «Alliance Films», «Blunhouse Productions», «Dimension Films», 97 хв., США, 2013 р.) тощо. У той же час, не можна випускати з уваги і вкрай сумний факт, що число цих фільмів неухильно зростає від десятиліття до десятиліття, що недвозначно підтверджує лише факт жахливого загострення війни цивілізації з людиною, природним і культурним середовищами її формування, та, власне, з усім родовим способом життя.

І ще одна найважливіша для Голлівуду тема, яка незмінно присутня у ключовому блоці медійних спекуляцій влади щодо природи людини, що тисячоліттями наполегливо і вкрай войовничо витісняється з усіх інституційних просторів європейської цивілізації. Мі маємо на увазі проблему чуттєвого задоволення як незмінного супутника процесу розмноження, яка історично виступає справжнім бичем європейської цивілізації, тим самим, надихаючи сучасну біополітику на все нові сценарії медійних маніпуляцій із обивателем незалежно від його приналежності до еліти або ж масі. Для американських фільмів жахів це є одним з приводів до розв'язання повномасштабної війни між статями. Показово, що зазначена тема тут розуміється досить вузько і принципово ніколи не розгортає перед глядачем усього комплексу відносин, пов'язаних із пошуком партнеру, залицяннями, зачаттям, народженням і вихованням потомства. Навпаки, голлівудська хоррор-традиція наочно ілюструє лише одну сторону цих складних природних відносин, старанно випинаючи сексуальність як єдино доцільну модель біотичної, а, значить, і соціальної поведінки взагалі. У підсумку слід зазначити, що у просторі голлівудських хоррор-історій саме жахлива, буквально фонтануюча сексуальність безроздільно і демонстративно домінує над усіма іншими соціально-значущими формами взаємодії людей, і, по суті справи, виступає біотичною квінтесенцією усієї ліберальної доктрини західного світу.

Можна констатувати, що американський фільм жахів вкрай переконливо розкриває згубність подібного візуального дискурсу, виступаючи проти повсюдного і насильницького впровадження цієї моделі соціальної комунікації. З цією метою він виробляє низку суміжних жанрів, які рефлексують над різними аспектами «війни» цивілізації з

розгнузданою підлітковою та молодіжною сексуальністю: слешер, сплеттер, гор, горно, кемп і таке інше. Так, вкрай популярний у західному світі молодіжний слешер взагалі виявляється абсолютно немислимим без візуалізації іноді навіть занадто «вільних» сексуальних відносин між юнаками і дівчатами, що складають основу західного способу життя. Жорстко засуджуюча тональність жанру фільму жахів тут виражається у наполегливому, воістину маніакальному терорі з боку кривавих вбивць, які розв'язують проти сексуально нестриманих молодих людей нещадну війну на їх повне й остаточне знищення.

Показово, що саме типовий у цьому випадку для більш ніж столітньої традиції голлівудського хоррор-кінематографу персонаж «Final Girl», у концентрованому вигляді висловлює ідейний посил цього войовничого і безроздільно кривавого жанру. Адже якраз «остання дівчина» – сама непомітна і скромна в зухабистій, безтурботній і завзятій молодіжній компанії, принципово і демонстративно уникає дошлюбних інтимних контактів. У той час як усі однолітки є її прямою протилежністю і самозабутньо віддаються сексуальним утіхам, де тільки можна і коли тільки можна, за що, обмовимося відразу, вони і платять найвищу ціну. Примітно, що не тільки американська, але і всесвітня популярність цього жахливого голлівудського сценарію візуалізації «війни поколінь» настільки приголомшлива, що перші три рядки у рейтингу касових зборів серед усіх франшиз, що вийшли в США, займають саме криваві молодіжні слешери. Серед них на першому місці стоїть фільм «П'ятниця 13-е» (англ.: «*Friday the 13th*», реж. Ш. Каннінгем, «Paramount Pictures» та ін., США, 1980-1990 рр.), на другому «Хелловін» (англ.: «*Halloween*», реж. Дж. Карпентер, «Warner Bros.» та ін., США, 104 хв, 1978 р.), а на третьому «Кошмар на вулиці В'язів» (англ.: «*A Nightmare On Elm Street*», реж. У. Крейвен, «The Elm Street Venture», «New Line Cinema» та ін., США, 1984 р.), який зібрав у світовому прокаті понад 750 мільйонів доларів [13].

Перший фільм франшизи «П'ятниця 13-е» починається із зав'язки сюжету навколо групи молодих вожатих, які приїхали на новий сезон до дитячого літнього табору «Кристал лейк», де колись було скоєно вбивство Джейсона Вурхіза. Показово, що своєю сексуальною нестриманістю вони одразу ж задають увесь кривавий контекст майбутнього хоррор-оповідання, фактично починаючи криваву «війну» з минулим, яка непомітно стає і жахливою драмою сьогодення. У сюжеті першого фільму з циклу «Хеллоуїн» шестирічний хлопчисько на ім'я

Майкл Майерс жорстоко вбиває свою сестру за те, що вона хоче вступити в сексуальний зв'язок зі своїм знайомим. Надалі юного вбивцю поміщають у психіатричну лікарню, проте на цьому кривава війна Майерса з «ближніми» і «далекими» довжиною в одинадцять касових фільмів і сорок років лише тільки починається, оскільки його прагнення покарати світ за сексуальну нестриманість вироджується для головного вбивці франшизи в особливий екзистенціальний сенс. Те ж саме можна сказати і про вкрай популярну франшизу «Кошмар на вулиці В'язів», оскільки вже у першому з дев'яти фільмів циклу головна героїня Ненсі Томпсон стає свідком жорстокого вбивства. Під час сексуальних утіх її подругу і однокласника Рода позбавляє життя таємничий маніяк із вулиці В'язів, якій і сам свого часу став жертвою поколінської війни навколо підліткових сексуальних перверзій.

Наполеглива актуалізація теми програмованої цивілізаційної мутації природи людини у голлівудських фільмах жахів виступає магістральним напрямком побудови сюжету, формування ідейного задуму, підбору персонажів і спецефектів. Кинувши на візуалізацію цієї ідеї практично необмежені фінансові ресурси і технічні засоби, Голлівуд створює і безперервно транслює, по суті, мілітаристську технологію медійного залякування мас. За допомогою художніх образів і символів він формує та вкрай успішно просуває по усьому світові таку вторинну симулятивну реальність, у якій реалізуються онтологічно значущі для масової культури підміни, пов'язані з біополітичним за своєю суттю, демонстративним випинанням органіко-фізіологічних форм реалізації по суті вже відверто «тваринного» рівня безпеки.

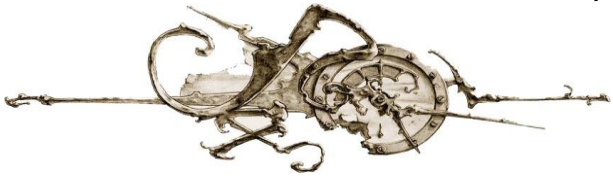
Подібний сценарій щоразу відкидає глядача аж до початкових біотичних моделей поведінки, які і покладаються основою для войовничої деконструкції соціально-антропологічних смислів. У той же час, у межах жахливих, новознайдених «сенсів життя» масова публіка, практично не усвідомлюючи цього, легко відмовляється від будь-яких культурних досягнень, які з таким трудом були створені за тисячоліття цивілізаційного розвитку. При цьому, сама культура, як «нейтральна смуга» у війні між людиною і природою, під час чергового хоррор-кіносеансу фактично «обнуляється», так само, як і майже знищується колективний досвід її створення і поширення. Безсумнівно, постійне педалювання фізичних загроз у традиції американських фільмів жахів

виражає підступні і далекосяжні цілі владних політико-ідеологічних маніпуляцій.

З одного боку, вони демонструють необхідність примусового масового «повернення» до суто природних мотивацій, пов'язаних лише з підтриманням здорової і біотично результативної життєдіяльності організму. А з іншого, сама влада безсоромно нав'язує і елітам, і масам установку, що як окрема людина, так і усе суспільство цілком ефективно і навіть «весело» можуть існувати і без складнорганізованної системи культурних смислів. При цьому навмисно не береться до уваги, що різноманіття природи якраз і засноване на безперервній між- і внутрішньовидової взаємодії, що було зафіксовано біологами і екологами в цілому ряді таких значущих понять, як «харчова піраміда», «біоценоз», «біосфера» тощо. Дійсно, природні форми комунікації завжди розвиваються більш «діалогічно» та пропорційно, у той час як американський фільм жахів за допомогою візуалізації перманентної війни індивіду з буттям, наполегливо транслює ідею про те, що біологія людини може куди більш ефективно реалізовуватися саме поза будь-якого соціокультурного контексту, який і так вже досить дискредитував себе.

Тобто, хоррор-візуалізації завжди піддається тільки досить вузький шар мотивів, стимулів і реакцій, здатних лише підтримати необхідний рівень фізіологічної активності організму, навмисно вилученого з будь-яких можливих соціокультурних контекстів. За рахунок подібних маніпуляцій створюється та підтримується досить переконливе медіасередовище, яке цілеспрямовано та послідовно підбурює масового глядача до формування і подальшої апробації умовних рефлексів, що активно витісняють моделі організації та підтримки життєздатності біотичних систем.

Таким чином, виходить, що пропагована голлівудськими фільмами жахів модель «життя» наполегливо примушує індивідів до самовладного, але несвідомого конструювання і відправлення своїх біологічних програм у замкнутих просторово-часових анклавах без «вторгнення» в них інших людей і будь-яких органічних форм життя. Під страхом смерті така людина інстинктивно орієнтується лише на «свободу від» потенційно ворожих індивідуальних і групових суб'єктів, яка в результаті припускає лише її жахливу видову «самотність». Слід зазначити, що художні образи подібної моделі в американських фільмах жахів, як правило, зв'язуються з довгоочікуваною «останньою перемогою» Герою над соціальним і

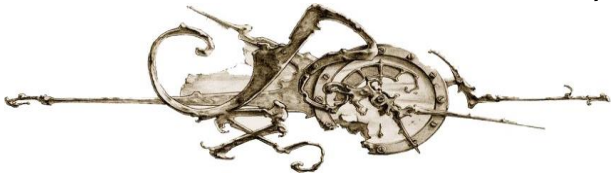


надприродним Злом, традиційно візуалізованною відкритими, світлими, навмисно «зачищеними» просторами без видимої присутності конкуруючих форм соціального та природнього життя.

Показово, що демонстративна наявність світла і променистості в таких навмисно «стерильних» сценах, безумовно, видає інтуїтивно знайдений задум режисерів фільмів жахів. Так, наприклад, коли офіцер Еллен Ріплі – головна героїня фільму «Чужий: Воскресіння» (англ.: «*Alien Resurrection*», реж. Ж.-П. Жене, «20th Century Fox», «Brandywine Productions», 116 хв., США, 1997 г.) нарешті здобуває перемогу у війні над жахливим інопланетним злом і повертається на Землю, то вона, на думку сценариста Дж. Уідона, перебуває на самоті, вщерть заповненій жахливої таємничості і непередбачуваності. Навіть, опинившись єдиним переможцем у страшній війні з інопланетними чудовиськами, вона, повернувшись «додому», все-таки продовжує перебувати у повній невизначеності щодо своєї долі та перспектив спасіння усього людства. Свої сумніви і розчарування вона, дивлячись удалину, вкладає в єдину, вимовлену нею в цій сцені фразу: «Я і сама тут чужа» [1].

Таким чином, фактична самотність Героя, який подолав усі негаразди і переміг у страшній війні всіх ворогів, виступає способом пропаганди і медіадидактики вкрай необхідної владі деградації соціокультурної природи людини, яка, саме завдяки спілкуванню з собі подібними, спромоглася створити зачатки культури, котра потім наполегливо продовжувала творити й її саму. Показово, що ця ідея активно підхоплюється і транслюється не тільки американським хоррор-кінематографом, оскільки більшість сучасних технічних пристроїв вже сьогодні цілком можуть «обходитися» і без людини, необмежено транслюючи ідеї декультуризації і деантропологізації цивілізаційних просторів на широку масову аудиторію.

Ці технології безпосередньо спрямовані на широкомасштабну соціалізацію несвідомого, «м’яко», або ж навпаки, занадто жорстко адаптуючи його до нових соціокультурних і політичних медіаконтекстів. У підсумку, «стара» культура, яка фактично і створила сучасну людину й усе середовище її цивілізаційного існування, поступово витісняється під натиском штучно створюваного нейрогуморального дисбалансу, пов'язаного з примусовим медійним насадженням патологічних форм взаємодії людських тіл, що постійно страждають. На думку авторів книги, подібні стратегії рано чи пізно неминуче повинні обернутися крахом



чуттєвої та усвідомленої взаємодії людини з навколишнім світом на тлі бурхливих, екстремальних почуттів і неконтрольованих емоцій.

Елітизація та естетизація Зла в умонастроях молоді

Пильне спостереження за кривавими подіями, які постійно візуалізуються в американських фільмах жахів, призводить авторів книги до висновку про те, що в них навмисно досить чітко проглядається дистанціювання одного індивіду або соціальної групи від інших учасників соціальної комунікації. При цьому, з першим, як правило, пов'язується боротьба, активний опір Злу і можлива підсумкова перемога. Тоді як друга апріорі виступає втіленням тотально заляканих, фактично асоціальних, депресивних індивідів, нездатних долати свій страх, а значить і виступати активно діючими суб'єктами у цьому протистоянні. Зло в американських фільмах жахів, як правило, зображується як зовні привнесений фактор, який явно порушує природний перебіг життя обивателя.

Віртуальна війна за володіння Світом та його реальне, або ж символічне «наслідування» за допомогою голлівудських фільмів жахів набуває абсолютно несвідомого характеру. Практично всі сюжети, так чи інакше, концентруються навколо реалізації цієї ідеї, розділяючи жахливі кінооповіді на два основних блоки. У першому з них мова йде про обивателів, що демонструються в рамках звичного для них несвідомого способу життя, з відповідними споживчими та візуальними запитами. Раптова ж поява у просторі повсякденності якогось «Х-фактору» – Антигерою – свідчить про початок «збройного» конфлікту з необхідною в таких випадках «обороною» обивателя в межах звичних для нього інтер'єрів – від природніх та домашніх, до офіційних. Жорстока, напіввійськова сутичка не на життя, а на смерть передбачає боротьбу за можливість збереження «звичного» (тобто майже «ніякого») способу життя та його основних візуальних маркерів. По суті, сучасний обиватель у повному розумінні цього слова бореться якраз за *образ життя*, тобто, з одного боку, за звичну візуальну «картинку» своєї повсякденності, в рамках якої він відчуває себе комфортно, а значить, і безпечно. З іншого боку, саме цей *образ життя* найбільш рельєфно представляє сформовану конфігурацію культурних і політичних смислів, що означають

суть його життя, та звичний набір предметів споживання, які фактично і досить достовірно окреслюють і його самого.

Другий блок зображує спроби обивателя самостійно визначитися у способах повернення «собі» звичного формату повсякденності. Це завдання, як правило, вирішується виключно мілітаристськими формами із застосуванням усього того, що в принципі може вважатися зброєю, а також із рясною візуальною демонстрацією «поля бою» – десятками покалічених, понівечених і розчленованих тіл. Таке протистояння, безумовно, є жахливою, але дуже наочною і адекватною ілюстрацією загальнокультурної установки американського суспільства, із самого початку пов'язаної з зафіксованими в законодавчих документах США легальними моделями збройного самозахисту. Подібний сценарій найбільше нагадує хоррор-візуалізацію поля бою кривавої і нескінченної війни обивателя за самого себе, в якій, заради досягнення цієї егоїстичної мети, він не тільки має право, але і зобов'язаний пожертвувати усім і вся. Тому не випадково у фінальних сценах «боїв» в американських фільмах жахів завжди зображується лише один обиватель, який або переможно шествує, або вже ледь повзе, сама міра знемоги якого наочно демонструє його готовність до захисту у своїй особі усього американського способу життя, настільки ясно представленого у впізнаваних абсолютно усіма візуальних маркерах.

Така модель хоррор-візуалізації соціальної комунікації поволі, з самого дитинства «приручає» обивателів, та навчає їх сприймати будь-який новий елемент, що раптово з'явився у соціальному просторі як джерело потенційної смертельної індивідуальної або ж загально соціальної загрози. Показово, що такими небезпеками може виступити взагалі що завгодно: починаючи з переселенців, мігрантів, відверто маргінальних елементів і закінчуючи зіткненням із представниками інших культурних або цивілізаційних традицій, позаземного розуму, диких, або ж гібридних форм життя і т. д. Ці онтологічні фобії багато в чому пояснюють ту надзвичайно велику кількість зброї, що знаходиться у просторі повсякденності у США, законне застосування якої гарантовано сумно знаменитою Другою поправкою до Конституції держави від 15 грудня 1791 року.

Слід звернути особливу увагу, що на відміну від класичних європейських рецептів із профілактики або ж подолання соціальної напруги, голлівудський фільм жахів завжди має підкреслено елітарний

характер. Він яскраво і драматично оповідає про перемоги «Кращих» людей над Злом та відсталою повсякденністю мас, що породжує його, яким закрита дорога на небеса. Адже згідно новозавітній максимі: «зручніше верблюдові пройти крізь голкові вуха, ніж багатому увійти в Царство Боже» [14, Євангеліє від Матвія, 19: 24]. Тому голлівудський фільм жахів – це завжди своєрідний візуальний тренінг для масового глядача, який взагалі й не може належати до будь-яких елітних соціальних груп. Адже його з дитинства активно і старанно натаскують саме на те, щоб він навчився смиренно приймати несправедливість і саму смерть як неминучу фатальну частину конкурентної соціальної реальності.

У контексті гібридної ідеологічної та психологічної війни, повсюдно розв'язаної сьогодні елітою по відношенню до маси, сюжетні перипетії голлівудських фільмів жахів дають можливість чіткого усвідомлення найбільш бажаного для влади політико-соціалізаційного результату, активно трансльованого з екранів. Адже за будь-якими горами трупів і розчленованих тіл, які символізують аморфність і «безвластивість» соціальної маси, завжди гордо і самотньо маячить переможець страшенної та кривавої сутички з кошмарним соціальним і надприродним Злом, як правило, пов'язаним зі стандартним способом життя, рясно підживлюваним соціально-стратифікаційними стереотипами. Саме цей переможець-одинак і становить вічну та незнищувану частину актуальної еліти, якій і належить постлюдський світ. Активне педалювання в рамках демократичної риторики теми боротьби за справедливість всіх соціальних верств і соціальних груп, по суті справи спрямоване на дискредитацію і подальше знищення будь-яких соціальних і побутових відмінностей в обивательському середовищі, оскільки ці характеристики відносяться виключно до способу існування еліти, яка всіляко прагне до «закріплення політичного статусу і утвердження свого соціального безсмертя» [9, с. 12]. На це ж недвозначно і прозоро вказує і символіка предметів споживання. Адже всім відомо, що є продукти споживання для маси (ковбаса, фаст-фуд, піца, кока-кола, горілка, поп-корн, і т.д.) і для еліти, які повсюдно підкреслюють практично неперекладну на мову більшості вишуканість і химерність предметів і стратегій елітарного споживання.

До речі, так зване покоління «міленіалів» і взагалі стає новим майданчиком для небувалого посилення тоталітарного пресингу влади

по відношенню до суспільства. Адже щодня, багато разів «вмираючи» у віртуальному просторі, молодий обиватель, чия свідомість фактично так ніколи і не зароджується, абсолютно не навчається відчувати ані реальну біль, ані справжню смерть. В результаті він починає сприймати і себе, і своє оточення як потенційне середовище безмежного і безпричинного насильства, яке потрібно лише несвідомо прийняти як фатальну неминучість.

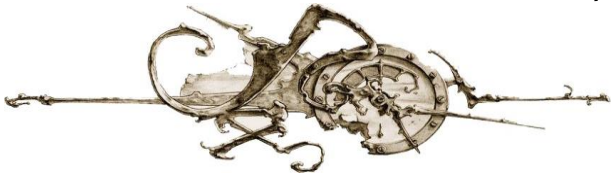
Не секрет, що починаючи з середини XX століття, після Другої Світової війни саме молодь, (яка на фоні трагічної загибелі більшої частини дорослого населення вперше в історії стала суб'єктом соціальної дії), почала перетворюватися на активного учасника соціально-політичних процесів. Це проявилося, в тому числі і у масових протестних подіях 50-70-х років минулого століття, що нерозривно пов'язувалося з тією ж самою ідеєю боротьби за соціальні та політичні права у післявоєнному світі. Подібні рухи стосувалися самих різних соціальних груп, які все ще залишалися маргінальними в умовах швидко набираючого силу тренду на загальну «демократизацію» соціального простору.

Ось і американський фільм жахів післявоєнних часів нібито «раптово» починає настійливо розповідати про молодь, яка тепер зображується у потрібному для влади, соціально-нейтральному і політично-безпечному ключі: як виключно аполітична, весела, завжди налаштована на розваги та перверзії. Такий колективний медійний портрет молодого покоління є невід'ємним елементом ідеологічного замовлення діючої влади щодо Голлівуду, а тому цілеспрямовано «конструюється з усіх мислимих і немислимих молодіжних вад, за допомогою яких ідеологічно проектується розмітка майбутнього соціального середовища» [8, с. 88]. А рукотворний досвід соціальних революцій кінця XX – початку XXI століття поєднує в собі обидві ці моделі: на рівні соціальної риторики це соціальні групи, що активно виступають за справедливість, а на рівні повсякденності – вони настільки ж активно демонструють порочність, безпечність, безвідповідальність, апатію до відсталих, «позавчорашніх» соціальних і політичних структур. Як наслідок, у них із часом формується практично повна байдужість до соціального життя і політичної практики, а суспільства, які пережили подібний тренінг у вигляді кровавих, та преважною більшістю безглуздих «кольорових» революцій, активно поповнюють когорту цивілізаційних

ізгоїв у вигляді примітивних і нерозвинених та надмірно залежних спільнот.

За допомогою безперервної демонстрації візуального насильства суспільству нав'язуються найбільш примітивні рефлекторні схеми поведінки, що інституалізуються в аналогічних незрілих формах соціальної комунікації. Голлівудська хоррор-мілітаризація комунікативного простору послідовно візуалізує майбутнє, в якому людина, що пройшла жахливі випробування на межі життя та смерті, привчається сприймати реальність лише тільки жорстоко та егоцентрично. Фактично її змалку привчають повністю несвідомо заперечувати соціальне середовище як таке, оскільки саме в подібному вигляді вона зафіксувала його там, на екрані: у купах понівечених розчленованих тіл, у згарищах лісів, в уламках будинків і споруд. Гнаний глядач ніби то перетворюється на мандрівника-пілігрима, чий життєвий світ раптово і назавжди «схлопнувся», залишився у тліючому стані, та й то лише в тому наборі предметів, який у цей кривавий момент знаходяться безпосередньо при ньому. Така політико-ідеологічна модель голлівудської хоррор-війни практично повністю обнуляє культурний досвід і зводить потенціал соціалізації лише до первинних навичок майже рефлекторного протистояння ворожому середовищу заради забезпечення мінімально прийнятних результатів у боротьбі за виживання.

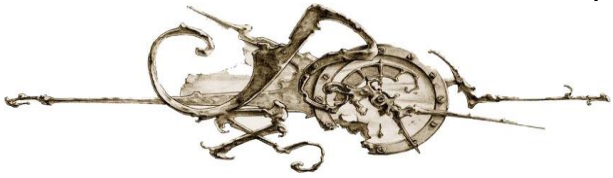
Ось так і виходить, що голлівудський фільм жахів – це ретельний та послідовний поколінський медійний та біополітичний тренінг з рефлекторно-споживацької деполітизації та ідеологічного «знезараження» молоді. І тому її образи у голлівудській хоррор-традиції завжди виступають опозиційними по відношенню до офіційної освіти, культури, влади, до власних батьків, в решті решт. Основне «життєве» кредо цих персонажів – ніким та нічим не обмежене дозвілля, безвідповідальність та утриманство. У той час, як для їхніх батьків фільми жахів являють собою тренінг із інфантилізації своїх дорослих дітей, Адже їх «відстрочене дорослішання», «вивчена безпорадність», та майже професійна безвідповідальність завжди вимагає незрівнянно тривалої опіки та чималих фінансових укладень. І дійсно жахливо, що у цьому й виражається національний інтерес великої та могутньої держави, яка профілактично «знешкоджує», у першу чергу власну, ж молодь, в ім'я забезпечення збереження і зміцнення чинної моделі влади.



Взагалі, голлівудський фільм жахів являє собою унікальну (відпрацьовану протягом багатьох десятиліть на величезній і досить «різношерстої», у всіх сенсах цього слова, аудиторії) медійну технологію виробництва несвідомо заляканої, в міру і цілеспрямовано агресивної, але в основному все-таки діяльнісно пасивної молоді. Всякий раз чергове молоде покоління, що вступає в життя, саме таким чином, за допомогою масованого екранного залякування «оснащується» безпечним для влади передбачуваним і досить легко регульованим рівнем керованості та «лояльності». Показово, що у масовому «виробництві» такої молоді, поряд із церквою, виявилися «винними» також школи, і вузи, а крім того, ще й численні медійні, мережеві та інші структури, відповідальні за вплив на юні тіла, та незміцнілі уми і душі. Виходячи з багаторічного досвіду управлінської діяльності, небажані для влади настрої в масах найнадійніше придушуються або, що ще краще, заздалегідь попереджаються активним ідеологічним впливом на них екранного страху і жаху.

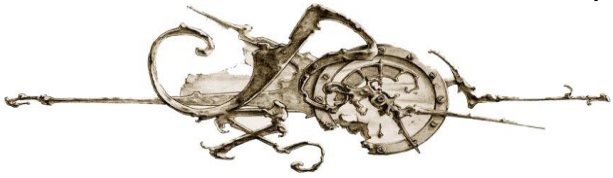
Голлівудська візуальна війна за «Final Viewer»

Найважливішою особливістю сучасної медійно-ідеологічної «війни всіх проти всіх» є те, що у сучасному світі правлячі еліти перейшли на «замкнутий цикл» поточного виробництва криз. У такий спосіб вони не тільки організовують протистояння суспільства таким рукотворним кризам, але й самі за власним «бажанням» анонсують штучні екстремальні ситуації. Крім того, вони також самі й пропонують готові, найбільш вигідні самим собі рішення щодо їх подолання, що забезпечує їх надзвичайно прибутковий у фінансовому, політичному та ідеологічному відношенні вихід з чергової кризи. Таким чином, еліти цілеспрямовано та послідовно залякують населення та форматують соціальний простір таким чином, щоб, в тому числі і за участю голлівудського хоррор-кінематографу, здійснювалося систематичне несвідоме «привчання» споживача до неминучості і навіть якоїсь буденності все нових витків кризи, до невідворотного погіршення добробуту обивателя, а також до настільки ж закономірної і неминучої ескалації духу війни і всього комплексу індивідуальних і колективних страхів з нею пов'язаних.



Саме рукотворні, «заплановані» та добре застраховані кризи вкрай мілітаризують соціальну комунікацію, раз у раз оголюючи брехню всієї системи соціальної стратифікації. Адже вона вибудовується на підставі корпоративної справедливості, заснованої на принципі «соціальних ножиць», коли при будь-якій кризі багаті стають ще багатшими, а бідні – ще біднішими. У підсумку ми постійно стикаємося з ситуацією «перетвореної» соціальної справедливості, коли лише еліта повною мірою задовольняється благами колективно створюваної системи соціального захисту і знаходиться під протекторатом усіх мислимих соціальних програм держави, що формуються якраз за рахунок праці і податків маси. У той час як інша частина суспільства змушена раз від разу приймати на себе кошмари усіх можливих ринкових ризиків. При цьому голлівудські фільми жахів барвисто оповідають саме про ці негативні моменти, з якими за задумом режисерів, всякий раз стикається лише «окремий» індивід з маси, або у виняткових випадках, представник еліти, якому потрібно дати демонстративний і показовий публічний урок, знову ж таки, для того, щоб зайвий раз наочно продемонструвати, при цьому, всій іншій частини суспільства войовничий і кровожерний характер діючої моделі «суспільного договору».

Чи не головним досягненням післявоєнної епохи стало те, що людству вдалося запобігти нової катастрофи у вигляді всесвітньої війни. Зате воно було змушене принести в жертву новому «Божеству загальної і повсюдної безпеки» вже не стільки саме фізичне життя людини, скільки його свободу, яка передбачає самостійне, діяльне і емоційне формування картини світу. Для того, щоб ця фатальна втрата не була сприйнята масами занадто гостро, та не викликала бурю індивідуального і колективного гніву, а заодно й загального божевілля, правлячими елітами вперше в історії людства були зроблені безпрецедентні «профілактичні» заходи. Особливого жаху цій ситуації надає усвідомлення того, що ця, вистраждана всією попередньою історією цивілізованого людства екзистенціальна функція, була протягом усього трьох поколінь успішно і практично безкровно заміщена нестримним прагненням до задоволення нескінчених, часто-густо штучних та із зовні нав'язаних матеріальних потреб, оскільки саме «володіння» речами створювало несвідому ілюзію безпеки. У той час як кінець XX і особливо початок XXI століття продемонстрували актуальність нової, тільки-но сформованої споживацько-управлінської практики. В її межах повсюдне



домінування медійних і пропагандистських установок на безумовне «володіння» речами створило всі умови для виробництва та тиражування нового «сенсу життя», що полягає у веденні кожним «проти всіх» безперервної «війни» за це володіння, що і становить саму суть споживчого суспільства.

Крім цього, мілітаристська логіка влади неминуче породжує і ще один парадокс, з яким сама влада виявляється вже не в змозі впоратися. З одного боку, вона прагне до свого неухильного кількісного збільшення і створення ефективно діючої моделі «соціальної держави», комунітарні принципи якої, однак, поширюються тільки на представників самої ж влади. У цьому разі така влада розуміється виключно у вузькому сенсі, як закрита корпорація менеджерів, яка зуміла підпорядкувати собі весь планетарний простір з його людськими та іншими природними ресурсами. Друга сторона парадоксу полягає в тому, що ця ж сама влада вже не потребує як такого «підвладного» соціального середовища, але вже сам факт її наявності змушує менеджерів виробляти соціальну політику, яка реалізовувала б лише тільки самовідтворюваний принцип знищення суспільного організму на підставі боротьби/війни за виживання. Головне завдання цієї моделі полягає у превентивному усуненні будь-яких соціальних і політично організованих опонентів, у формуванні в соціальному середовищі стійкої впевненості в «невідворотності» соціальної несправедливості, що обумовлює появу містичного, неорелігійного компоненту як форми масової компенсації хронічної безвиході будь-яких соціальних сценаріїв комунікації.

Саме у такий спосіб пізнавальна енергія і діяльнісний потенціал людей протягом усієї цивілізаційної історії були досить успішно каналізовані воєнізованою у своїй основі владою не тільки у соціально безпечне, але заодно ще й надзвичайно прибуткове споживче русло. А природні принципи протистояння, змагальності та боротьби, які у цивілізаційних традиціях мали переважно мілітаристські форми вираження, в рамках споживчої доктрини, нарешті, набули зовні «мирного», але від цього не менш агресивного внутрішнього характеру. Тобто, фактично, саме політика і влада створили всі можливі умови для безперервного потоку індивідуальних сублімацій тваринної хижацької агресії в комунікативно-нейтральні і соціально-прийнятні споживчі, в тому числі, і візуальні форми. Сьогодні панівні консьюмеристські стратегії дозволяють кожному платіжноспроможному обивателю за допомогою

візуального контакту з предметом споживання, насолоджуватися його привабливістю і комфортним сприйняттям, формують несвідомі ілюзії «безпеки» предметного середовища, а разом з ним і всього споживчого контексту. На підставі симбіозу інстинктивної внутрішньої потреби у безпеці і архетипічного прагнення до творення індивідуального образу світу, сублімованого владою у наборі споживчих моделей поведінки і в масових очікуваннях від володіння товаром, створюються умови для безумовного домінування візуального компоненту як квінтесенції імагінативних можливостей реалізації людської природи. Це створює фундамент для повсюдного поширення візуальної культури дедалі усе більш екстремальної, що активно витісняє будь-які її традиційні форми.

Цілком зрозуміло, чому голлівудська «жахлива» кінопродукція з кожним десятиліттям розвитку кінематографу стає лише ще більш популярною та прибутковою. По суті справи, вся сучасна візуальна культура, над становленням і розширенням якої з самого спочатку і надзвичайно плідно працював американський кінематограф, виступає безпосереднім сценарієм споживацької сублімації тваринної агресії людини, як закономірної форми захистної реакції на перманентний дефіцит біоенергетичних ресурсів для виживання. У підсумку, сучасний обиватель будь-якого рівня доходів і соціального статусу рано чи пізно перетворюється на «візуального дикуна» міських або приміських «джунглів», якого абияк навчили задовольняти всі його «тварини» пориви в образній, а головне, надзвичайно прибутковій і безпечній для влади формі.

Відтепер цей «Дикун» «харчується» очима, «розмножується» очима, «захищається» від ворогів або ж «нападає» на них тільки і виключно очима. Подібна установка фактично несвідомо і «створює» підвалини голлівудського жанру фільмів жахів, як полігону нескінченної віртуальної війни індивіду зі своєю власною природою. Адже саме американський фільм жахів виступає найбільш привабливим і, чого гріха таїти, вельми дієвим тренінгом із формування декласованої, а у перспективі і зовсім атомізованої «свідомості», в якій начисто відсутнє всіляке уявлення про експлуатацію, а всі соціальні біди виключно пов'язуються зі «брудною» та збитковою природою самої людини. Таким чином, голлівудська хоррор-культура візуальної війни – це тонке мистецтво виробництва гомогенного суспільства атомізованих працівників, апріорно позбавлених будь-якого соціально-політичного вибору і свободи.

Висновок.

Слід зазначити, що комунікація еліти і маси в контексті сучасної візуальної культури набуває дещо нетрадиційного характеру. Замість звичної системи грубого, фізичного примусу в його різноманітних формах у політичному дискурсі все більш популярними стають візуальні способи маніпуляції почуттями і думками багатьох людей. Комплекси корпоративних економічних і політичних інтересів стають головними причинами активної структурної трансформації сучасної системи управління під впливом вирішальних біополітичних аргументів, що впроваджуються владою в соціокультурний простір. Будучи найбільш архаїчною формою позиціонування та реалізації владних інтересів, війна сьогодні набуває повсюдного поширення, парадоксальним чином заміщаючи фізичний примус різноманітними способами превентивного медійного програмування почуттів, думок і поведінки індивідів. У цьому контексті саме американський фільм жахів успішно позиціонував себе як один з найбільш ефективних ідеологічних так комерційно прибуткових інструментів встановлення та поширення ефективного біополітичного контролю як усередині США, так і за їх межами. Сьогодні саме він виступає найбільш нетривіальним способом естетизації та візуальної пропаганди насильства як сутнісної форми буття відчуженої цивілізації.

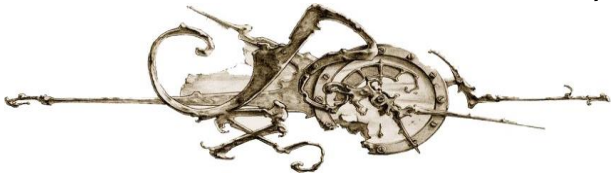
Примітки.

1. Ведон Дж. Чужой-4: Воскресение. Окончательный черновик сценария. 1997. URL: http://lib.ru/RAZNOE/a4ru.txt (дата звернення 27.08.2020 р.).
2. Договор о принципах деятельности государств по исследованию и использованию космического пространства, включая Луну и другие небесные тела, 1966 – Договор о принципах деятельности государств по исследованию и использованию космического пространства, включая Луну и другие небесные тела / Принят резолюцией 2222 (XXI) Генеральной Ассамблеи от 19 декабря 1966 года // ООН. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/outer_space_governing.shtml (дата звернення 27.08.2020 р.).
3. Ирхин Ю.В., Зотов В.Д., Зотова Л.В. Политология: Учебник. М.: Юрист, 2002. 511 с.

4. Канетти Э. Масса и власть. М.: Ad Marginem, 1997. 528 с.
5. Клаузевиц К. О войне. М.: Эксмо, 2007. 864 с.
6. Кревельд М. Трансформация войны / пер. с англ. М.: Альпина Бизнес Букс, 2005. 344 с.
7. Леонов Н.С. Холодная война против России. М.: Эскмо: Алгоритм, 2010. 240 с.
8. Маленко С.А. От «Final Girl» к единственной Великой Матери: Голливудский хоррор и стратегии постгуманизма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 87–96.
9. Некита А.Г., Маленко С.А. «Все мы там будем»: «Судная ночь» как пример эгалитарной идеологии кровавого, «санационного» карнавала // Векторы благополучия: экономика и социум. 2020. № 1 (36). doi: 10.18799/26584956/2020/1(36)/987.
10. Сидорчик А. «Русские идут». Как русофобия довела до самоубийства министра обороны США // Аргументы и факты. 2015. 22.05. URL: https://aif.ru/society/history/russkie_idut_kak_rusofobiya_dovela_do_samoubiystva_ministra_oborony_ssha (дата звернення 30.08.2020 р.).
11. Тощенко Ж. Т. Прекариат: от протокласса к новому классу. Монография. М.: Наука, 2018. 350 с.
12. Хомский Н. Гегемония или борьба за выживание: стремление США к мировому господству/пер. с англ. Илья Харламов. М.: Столица-Принт, 2007. 464 с.
13. A Nightmare on Elm Street box office rankings, 2010. A Nightmare on Elm Street box office rankings // Box Office Mojo. IMDb. URL: https://www.boxofficemojo.com/release/rl2020050433/ (дата звернення 27.08.2020 р.).
14. Bible. N.Y.: Watchtower Bible and Tract Society of New York, Inc., 2002. 1469 с.
15. Chomsky N. Plutonomy and the Precariat // TomDispatch. 2012. 05.08. URL: https://www.huffpost.com/entry/plutonomy-and-the-precari_b_1499246 (дата звернення 30.08.2020 р.).
16. Churchill W. «The Sinews of Peace». A speech by Winston Churchill at Westminster College // The International Churchill Society. URL:

https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace/ (дата звернення 30.08.2020 р.).

17. Hughes M. The Top Ten Best Low-Budget Horror Movies Of All Time // Forbes 2013. October 30. URL: https://www.forbes.com/sites/markhughes/2012/10/21/top-10-best-horror-anthology-movies-of-all-time/ (дата звернення 21.10.2020 р.).
18. Ickes H. We Come To the End-Looking To the Future // New York Herald Tribune. 1945. 26 June. URL: https://www.loc.gov/newspapers/?q=Herald&sb=date_desc&st=slideshow#slide-5 (дата звернення 30.11.2020 р.).
19. Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism, 2001 – Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism (USA Patriot Act) Act of 2001 // Congressional Record. 2001. Vol. 147. URL: https://www.congress.gov/107/plaws/publ56/PLAW-107publ56.pdf (дата звернення 18.11.2020 р.).



§2. Лицарі плащу та кинджалу: анонімна драматургія елітарного та масового

Початок третього тисячоліття цивілізованої історії людства був ознаменований фактом набуття масовим мистецтвом принципово нової якості образно-символічного конструювання та ідейного наповнення більш ніж столітньої традиції американського фільму жахів. Вельми показово, що цей екстремальний жанр, як фактичний ровісник кінематографу, с самого свого початку «не тільки прагнув розважати публіку, але й намагався досить оригінально, образно осмислити причини і можливі наслідки виявлених ним найгостріших соціальних протиріч» [6, с. 132]. Унікальна стилістика американського хоррор-кінематографу формувалася у стратегіях візуалізації та подальшої масової пропаганди переживань індивідуальних страхів і фобій, що в усі часи яскраво сигналізують про наявність та невпинне загострення провідних внутрішніх конфліктів, породжених індивідуальною і груповою незадоволеністю конкретними соціальними практиками, а також досить жорстоко конкуруючими сценаріями їх політичної, релігійної, ідеологічної та культурної інтерпретації. Зовсім не дивно, що чи не головними предметами зображення в голлівудському хоррор-кінематографі традиційно ставали індивідуальні комплекси, які завжди удосталь формуються відчуженою товарно-виробничою цивілізацією щодо природних тілесних і духовних запитів людини. При цьому показово, що саме американський фільм жахів, мало не з моменту свого виникнення, зробив однією зі своїх головних «фішок» практику екстремальної візуалізації страхів людини, пов'язаних із частковою, або ж, навіть, повною втратою цілісності її власного тіла і жаху очікування або переживання нею реальності чи ірреальності власної смерті. Так кіногерой типової голлівудської хоррор-історії завжди опиняється фактично наодинці з будь-якими зовнішніми загрозами, з якими йому належить не тільки битися, але і перемагати.

Тому у пересічних глядачів, після перегляду десятків подібних жахливих кіноісторій, мимоволі складається стійке відчуття, що герой існує в абсолютно замкнутому просторі, ніби навмисне винесеному за межі будь-якої соціальної, або ж культурної реальності. Зовсім не дивно,

що більш ніж століття голлівудська практика хоррор-третирування, або ж взагалі, майже повного руйнування людської тілесності, у підсумку обернулася фатальним витісненням будь-яких «приватних» страждань і поневірянь далеко за межі індивідуальних тіл. Це неминуче спричинило за собою повсюдне, майже тотальне перенесення жаху індивідуальних тілесних мук і фатальної депривації на будь-яке колективне тіло, (яке не може піддаватися «фізичному покаранню <...> за самою своєю природою» [1, с. 174-176]), аж упритул до самої Держави, яка традиційно, ще з епохи стародавніх цивілізацій, «повноважно» представляє зовнішні, тоталітарно соціалізовані, дисциплінарні межі людської тілесності.

У той же час, самий кінець XX століття, та особливо перші два десятиліття нового тисячоліття демонструють лише шалено зростаючий інтерес голлівудських режисерів до найбільш екстремальних візуальних хоррор-інтерпретацій індивідуальних та колективних страхів і фобій. Абсолютна їх більшість пов'язана з усвідомленням, або у переважній більшості випадків лиш несвідомим передчуттям трагічної втрати політичної, соціальної, культурної, релігійної та інших видів ідентичності, а також із руйнуванням звичних культурно-цивілізаційних зв'язків людини з навколишнім простором аж до повного розчинення та поглинання ним. Тому цілком невипадково, що сучасні російські дослідники С. Магнітов і А. Болдирєв оцінюють особливості медійного постапокаліпсису наступним чином: «вже давно зрозуміло, що розвага не головна і не основна функція фантастики. Набагато важливіше, наприклад, ввести в ужиток, нехай чисто віртуальний і емоційний, явища, які ще тільки створюються десь у наукових лабораторіях, але які принципово змінять життя людей. Замислитися, як з цими явищами жити» [5, с. 56]. Не можна сказати, що подібна проблематика залишилася без уваги і провідних кіномайстрів XX століття, оскільки вже перші кіножахи, що зображували дегуманізоване майбутнє соціуму, з'явилися в двадцяті роки минулого століття, як абсолютно зрозумілі та закономірно передбачувані результати художнього осмислення жахливої трагедії Першої світової війни.

Тут досить згадати відомий фільм «Метрополіс» (англ. «*Metropolis*», реж. Фр.Ланг, UFA, Веймарська республіка, 148 хв., 1926 р.), який фактично виступив своєрідною «точкою відліку» у розвитку німецького кіноекспресіонізму. Але, на відміну від Європи, яка майже уся лежала у післявоєнних руїнах, увага Голлівуду до такого роду проблематики тільки

безперервно концентрується, досягаючи значущого рубежу лише наприкінці 60-х років XX століття. Так, знятий Франкліном Шеффнером у 1968 році (в самий розпал поворотної для світогляду американського суспільства війни у В'єтнамі) перший фільм із епохального голлівудського циклу «Планета мавп» (англ.: «*Planet of the Apes*», реж. Фр.Шеффнер, APJAC Productions, Twentieth Century Fox, США, 112 хв., 1968 р.), став принципово новим етапом актуалізації цілого комплексу проблем, пов'язаних із (ре)формуванням «суспільного договору» нового, здавалося б, постколоніального й, нарешті, по-справжньому «цивілізованого» людства.

У той час як під кінець тисячоліття, катастрофічні соціально-політичні катаклізми світового масштабу, обумовлені розвалом СРСР і всього соціалістичного табору, цілком закономірно призвели до остаточного завершення процесу формування якісно нової моделі неоколоніалізму американського типу. Цей шок і духовна криза цілком зрозуміло обернулися небаченим раніше сплеском інтересу до антиутопічного жаху в усіх його проявах. На цю ж особливість звертає увагу і професор факультету комунікацій, медіа та дизайну НДУ ВШЕ Дмитро Євстаф'єв, який абсолютно справедливо зазначає, що у цей період «кінематограф став жорсткішим і разом з тим – простішим» [12, с. 6]. І якщо за усі вісімдесяті та дев'яності роки XX століття Голлівуд зняв у жахливому, постапокаліптичному жанрі не більше двох-трьох десятків фільмів, то вже за перші два десятиліття XXI століття їх кількість впевнено перевалила за сотню, що остаточно перетворило страх перед майбутнім не тільки на найбільш популярний транснаціональний візуальний тренд, але й на украй прибуткову та ще й демонстративно «розважальну» культурну індустрію. За влучним зауваженням історика та соціолога, авторки книги «Цікава смерть. Розваги епохи постгуманізму» Діни Хапаєвої, «зрілий період розвитку танатопатії припадає на початок нового тисячоліття. Наприкінці 1990-х – початку 2000-х років одержимість образами насильницької смерті породжує нові індустрії» [10].

Подібна ситуація якраз і дозволяє зрозуміти наявність у споживацькому суспільстві першочергового, й не тільки надзвичайно стійкого, але й дедалі все більш зростаючого інтересу до візуалізації процесів соціальної деконструкції, а також до моделювання на цій підставі проектів дегуманізованого майбутнього, які вкрай загострюють індивідуальні страхи і фобії. У зв'язку з цим не можна не погодитися з Д.

Євстаф'євим, який стверджував, що голлівудський «кінематограф завжди був рефлексією ідей, фантазій і страхів американців, а не тільки того, що називається мейнстрім. Сучасний американський кінематограф демонструє нам дивний сплав міфів минулого <...> і страхів перед майбутнім <...> і некомфортності справжнього <...>. Ось, власне, це й є образ Америки, в який занурюється «середній американець», купуючи квиток у кіно» [12, с.6-7].

Якраз тому одним з найбільш поширених сьогодні сюжетів в постапокаліптичному жанрі є голлівудські історії про жахливе руйнування старого і жорстокого світу і зародження на його руїнах нового порядку. У цьому контексті особливо знаковою видається кіноробота «V» – значить Вендетта» (англ.: «*V – for Vendetta*», реж. Дж. Мактіг «Warner Bros.», «Virtual Studios», «Silver Pictures», США, Великобританія, Німеччина, 132 хв., 2005 р.), яка повноцінно продемонструвала принципово нову якість кінематографічної, м рефлексії над постапокаліптичним хоррором і його біосоціальною природою.

Сюжет фільму оповідає про жахливі події нинішнього 2020 року, що «відбуваються» на території Великобританії, яка, після фатального розгрому США у жорстокій війні, знову, як і у кращі періоди колоніальної ери, перетворюється на державницький, тоталітарний символ планетарної цивілізації. Показово, що сталося це у класичному для «цивілізованого» світу стилі, у результаті військово-політичного, неоколоніального реваншу Англії, яка знову перехопила ініціативу Світового Лідерства після війни з США, що трагічно втратили (в результаті своєї поразки) колишню політичну, економічну ідеологічну і військову вагу в світі.

У цій жахливій, постпапокаліптичній історії до влади у Великобританії приходить фашистська партія під назвою «Північний вогонь» («Norsefire»), яка впевнено перемагає на виборах на хвилі брудних і примітивних політико-ідеологічних спекуляцій масовими страхами щодо смертельного вірусу, який загрожує всім та кожному. У результаті таких надзвичайних подій у посткризовому світі складається принципово нова конфігурація соціальних ролей, що заснована на штучно створеній тоталітарною владою, гранично ідеологізованої біополітичної топології та пов'язаної з нею нової моделі соціальної стратифікації.

Тоталітарне англійське суспільство в підсумку виявляється «повноцінно» а тому і вкрай нуарно візуально представленим всепроникною, «паноптичною», за термінологією Мішеля Фуко [9, с. 285-336], владою, яка повністю контролює не тільки традиційний простір соціальної комунікації, але й безжально тероризує повсякденність громадян. Основну частину майже безликої соціальної маси складають вкрай залякані обивателі, які нескінченно далекі від політики та задовольняються лише щоденним медійним спогляданням провідних політичних фігур, які періодично звертаються до них з екранів вуличних і домашніх телевізорів.

Такі «нейтралізовані» та пасивні громадяни, сидячи у барах і домашніх вітальнях, безперервно насолоджуються нескінченними політизованими екранними ток-шоу, які регулярно транслюються з подачі влади для візуально-психічного контролю громадян і підтримки їх страхів на необхідному для політичної верхівки рівні. Парадоксально, але, тим не менш, навіть у подібному суспільстві, яке у фільмі навмисно позиціонується лише вкрай нуарними чорними та сірими фарбами, все ж присутні соціальні сили, які, будучи вкрай нечисленними, активно висловлюють своє неприйняття чинної влади. Очевидно, це можуть бути лише представники освіченої аристократії, які, перебуваючи в умовах тоталітарної диктатури, вважають за краще залишатися повністю анонімними, обмежуючи своє неприйняття ситуації лише епізодичними асоціальними медійними перформансами, а також пранком у його різноманітних формах.

Зовсім не дивно, що люди у такій конфігурації політичних відносин з раннього дитинства виявляються зануреними в фантасмагоричний вир брехливих і гранично конформних соціальних ролей. Їх механічне відправлення спочатку привчає, а потім і примушує обивателя до несвідомого, більш-менш добровільного оперування соціальними масками, які, в основному, презентують оточуючим його «зрілість» і «серйозність» у всіх більш-менш значних сферах соціальної комунікації. На думку французького етнолога і представника структурної антропології К.Леві-Стросса, як в офіційному, так і в повсякденному житті, люди, з тих чи інших причин тяжіють до використання масок, що часто фактично «виконують протилежну функцію», у порівнянні з тією, яка в кожному конкретному випадку пропонується офіційними сценаріями поведінки. При цьому, кожна, використовувана обивателем маска, явно або ж

неявно презентує значущі «соціальні або релігійні функції <...> оскільки з кожним типом масок пов'язані міфи, що мають на меті пояснити їх легендарне або надприродне походження і обґрунтувати їх роль у ритуалі, економіці, соціальному житті» [2, с.26].

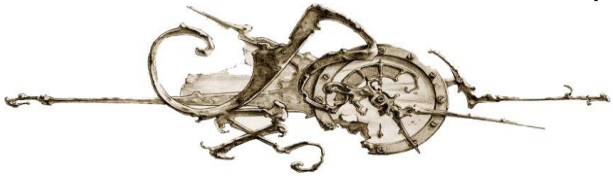
У подібному ключі тему маски продовжує і К. Г. Юнг, який, уводячи в широкий культурологічний вжиток поняття «Трикстер», спеціально підкреслює, що його образ «являє собою первинну «космічну» істоту, що має божественно-тваринну природу: з одного боку, перевершує людину своїми надлюдськими якостями, а з іншого – поступається йому через свою нерозумність і несвідомість» [11, с. 347-348]. Маски, які постійно і з надзвичайною легкістю змінює «Трикстер», дозволяють йому демонструвати потенційні гносеологічні і сенсорні можливості невідомих обивателю власних якостей, а також презентувати потаємну для нього соціокультурну традицію і історичний досвід її становлення. У той же час, як стверджує Дж.Кемпбелл, під будь-якими масками завжди приховані знаки «вічності, або ж міфічні уособлення тих сторін вічності, що доступні людині» [4, с.197]. Подібні міфосимволічні, культурно-історичні та політико-ідеологічні паралелі надають, як самої легендарної особистості Гая Фоксу (навколо імені та маски-костюму якого розгортаються події у цьому фільмі), так і його кінематографічному втіленню в образі романтичного героя-месника «V», а заодно й усім сучасним обивателям впевненості у істинності їх життєвих принципів, що дозволяють хоч якось змінити на краще існуючий несправедливий соціальний світ.

З точки зору авторів, абсолютно закономірним є той факт, що головним героєм фільму стає аристократичний революціонер-терорист, який не тільки ретельно ховається під псевдонімом «V», але і постає, як перед глядачами, так і перед дійовими особами фільму виключно в костюмі, перуці та масці того самого Гая Фоксу. Саме ця реально існуюча людина, дворянин, радикальний католик, учасник знаменитої «Порохової змови» 1605 року, не тільки є безпосередньо причетним до подій, пов'язаних з заснуванням королем Яковом I нової династії Стюартів, але і нарівні з самим монархом і донині виступає політичним символом Англії як єдиної держави. У той же час саме цей Гай Фокс, майже рівно через чотириста років парадоксальним чином стає й головним символом анонімних соціальних протестів, які надзвичайно активно розгорталися в сучасному цивілізованому світі на самому початку Міленіуму.

Тому, коли у фіналі фільму тисячі людей, що зібралися напередодні заздалегідь обіцяного «V» по телебаченню шоу-вибуху парламенту, навмисне відмовляються від своєї і без того гранично «кастрованої» тоталітарним режимом Англії індивідуальності, вони демонстративно надягають виконані промисловим, «тиражним» способом однакові карнавальні маски і чорні костюми Гая Фоксу. Тим самим маси людей вказують вже не на саме по собі конкретне історичне обличчя, скільки колективно презентують його як провідний елемент сакралізації та подальшої презентації якогось колективного, масовидного тіла.

Саме про подібні процеси говорить у своїй знаменитій книзі «Маса та влада» і лауреат Нобелівської премії з літератури, письменник Еліас Канетті, стверджуючи, що будь-які сценарії соціокультурних і політичних персоніфікацій людського тіла у вигляді маски завжди та незмінно «пов'язані з масоподібною природою тілесних структур» [3, с.388]. Тому у відчуженій соціальній комунікації демонстративний, «граничний поділ зовнішнього і внутрішнього, далі якого піти неможливо, повністю втілюється в явищі маски» [3, с. 397], що допомагає мінімізувати, або ж повністю витіснити як справжні причини, так і можливі наслідки такого роду несвідомих конфліктів.

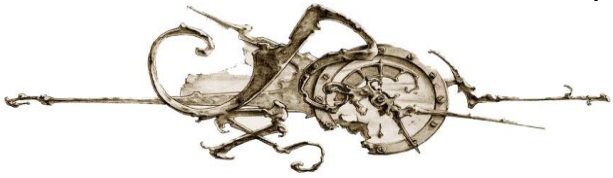
Перетворюючись в результаті, по ходу дії фільму, на єдине соціальне масоподібне тіло, натовп людей у героїчних масках-костюмах повністю дезорієнтує представників верховної влади Англії, які ще залишилися живими після точкової, вкрай жорстокої, хоча і демонстративно міфосимволічної помсти самого «V». Адже саме вони персоніфікують «колективне тіло», що виражає екстремальну, для політичної культури цієї країни суб'єктність, яка ретельно, але все ж таки марно роками знищувалася кривавим режимом Верховного Канцлеру Адама Сатлера. Цілеспрямовано включившись у подібний безликий карнавал, містифікований колективний суб'єкт у масці Анонімусу послідовно відтворює логіку вирішальної міфічної сутички Героїв з Богами, успішно кидаючи виклик авторитарній та безроздільній владі, персоніфікованої набором державних масок-посад. Показово, що величезна маса звиклих до багаторічного «двоємислення», терору та репресій людей добровільно і навіть з деяким азартом, навмисне виходить на ще один рівень колективної зовнішньої деперсоналізації. Однак робиться це в ім'я створення єдиного, монолітного тіла, кількісні характеристики якого здатні не тільки перевершити, але й як ми бачимо



в аналізованому фільмі, тут і зараз «обнулити» увесь той потенціал жаху, який методично транслюється, здавалося б, всесильною та безроздільною владою.

Використовувана у фільмі постмодерністська маска-костюм Гая Фоксу (до речі, друга за світовою популярністю після знаменитої маски Дарта Вейдера із відомої голлівудської франшизи про «Зоряні війни) дуже вдало символізує, по-перше, лише тільки невпинно зростаючу невпевненість сучасного обивателя у своєму цивільному та особистісному статусі, постійну загрозу політичного переслідування не тільки за свої переконання, але і за будь-які зовнішні ознаки (позитивні, нейтральні або ж негативні) індивідуальності, які завжди необхідно ретельно приховувати. По-друге, саме маска дозволяє створити дієву ілюзію «Перемоги-Вікторії», як хоча б тимчасового руйнування полону обридлих та відверто ворожих соціальних ролей, їх штучної візуальної презентації, а також знаків соціальної приналежності людини до такої ролі. По-третє, маска демонструє наявність генетичної спорідненості між членами спільноти, яка була жорстоко витіснена в ході багатовікової традиції інституційної і особливо політичної маніпуляції влади з суспільством. По-четверте, маска являє собою технологію миттєвої і анонімної «пересборки» соціуму відповідно до глибинної, архетипічної колективності, заснованої на мімікрії, на первинних, ще долюдських, по-справжньому фенотипових презентаціях спільності способу життя і породжуваних ним стилю поведінки та конкретних вчинків. По-п'яте, головний парадокс анонімної маски полягає в тому, що вона, на сьогоднішній день, є одним з найбільш тиражованих символів сучасної масової культури, який у точності відтворює політичний, ідеологічний і духовний запит влади по відношенню масової людини, яку вона нещадно витісняла. У той же час її надзвичайна популярність серед обивателів різних країн, культур і віросповідань, робить цю маску ще й одним із значущих антипотребительских символів, які викривають і функціональну, і будь-яку іншу соціально-рольову безликість предметного середовища, виробленого сучасною цивілізацією.

Саме тому гранично деперсоналізована, антипотребительська, але якраз в силу цього і «героїчна», «всепереможна» маска «V» нерозривно пов'язується з виключно естетизованим, нарочито піднесеним, художнім сприйняттям і «витонченою» інтерпретацією дійсності, культури і творчості з боку жорстоко витісненої еліти диктаторського суспільства.



Сприйняттям, яке настільки гранично та різко контрастує як із божевіллям тоталітарної влади, з одного боку, так і з депресивною буденністю та репресивною повсякденністю обивательської маси, з іншого.

Таким чином, зовсім не дивно, що ані раціоналізовані політичні гасла і платформи, які ідеологічно роз'єднують людей, але якраз несвідоме (у своїй основі та методах впливу на індивіда та маси) мистецтво, яке саме тому з легкістю об'єднує почуття сотень і тисяч людей, перетворюється сьогодні на провідну форму сублімації, акумулювання і подальшої маніфестації протестних настроїв в суспільствах подібного типу. У той час як нарочито жорстоке і цинічне переслідування антиутопічною, тоталітарною владою мислячого Художника-Митця, особливо на тлі безликої маси, перетворюється, в рамках голлівудської хоррології цивілізації, на основну форму політичного та духовного гніту. Фрідріх Ніцше, описуючи кошмарні, за мірою глибини морального падіння, сценарії «подорожей» сучасної, одягненої у різні соціальні маски, людини «по той бік добра і зла», з гіркотою визнає, що в умовах повсюдної брехні, фальші і цинізму, які панують у суспільстві, будь-який розум, що претендує на глибину і проникливість, «потребує маски, – більше того, навколо усякого глибокого розуму поступово виростає маска, завдяки завжди фальшивому, саме плоскому тлумачення його слова, кожного кроку, кожної ознаки життя, що подається ним» [8, с. 53].

Ось чому, підкреслений, вишукано-елітарний, поетичний, візуальний, звуковий дискурс, який у фільмі представляє сам бунтар-аристократ «V», його аскетична маска-костюм, химерні манери, випрений склад і усамітнено-відлюдницький, воістину «катакомбний» спосіб буття, остаточно руйнує сформовану у лоні цивілізації багатовікову традицію боротьби з політичними опонентами за допомогою їх духовного цькування, фізичного знищення та примусової смерті. Фільм наочно демонструє, як у сучасному світі «народжується і апробується буквально у «польових умовах» новий імператив політико-соматичної нейтралізації людей від індивідуальної свідомості і суспільної форми їх буття» [7, с. 17]. Головне завдання такого типу влади – створити усі умови не стільки для жорстокої боротьби з політичними конкурентами, скільки заради принципового недопущення появи будь-якого мислячого і діяльного опоненту на «підвідомчій» території. Саме цей момент, на думку авторів, і

формує головний саспенс-ефект голлівудської хоррології постапокаліптичної тоталітарної влади, ідеологію, політичну і соціокультурну практику якої так активно транслює на початку XXI століття американська традиція фільмів жахів.

Висновок.

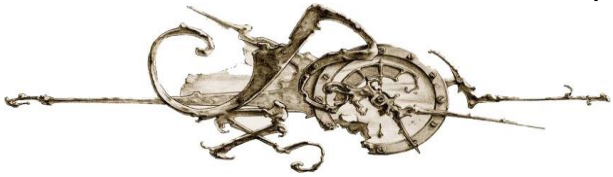
У цьому параграфі авторами розглядається специфіка трансформації американського фільму жахів, що виражається у переході від парадигми демонстративного та агресивного знущання влади над індивідуальним тілом, до моделі постапокаліптичного, антиутопічного терору вже щодо колективних, соціальних тіл. Поява та бурхливий розвиток цього голлівудського піджанру яскраво свідчить про ескалацію соціокультурних загроз і зростаючу невпевненість державної влади та обивателів щодо реальності та перспектив традиційних сценаріїв комунікації. Саме екстремальні візуальні стратегії голлівудської рефлексії над цими проблемами, що розкриваються у фільмі «V – значить вендетта», який в естетизованій, іронічній формі втілює сутність постмодерністських революцій і характерного для них соціального екстремізму. При цьому саме анонімність і медійність агентів соціальних протестів складає сутність їх принципової відмінності від традиційних революційних рухів минулого. Подібний художній вимисел виявляється особливо актуальним у вкрай жахливих умовах дедалі зростаючої діджиталізації комунікативних процесів і неминучої в таких випадках ідеологічної деперсоналізації соціуму.

Примітки.

1. Гоббс Т. Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1991. С. 3-545.
2. Леви-Стросс К. Путь масок. М.: Республика, 2000. 399 с.
3. Канетти Э. Масса и власть / пер. с нем. М.: Ad Marginem, 1997. 528 с.
4. Кэмпбелл Д. Мифы, в которых нам жить / пер. с англ. К. Семёнов. К.; М.: София, Гелиос, 2002. 252 с.
5. Магнитов С. Н., Болдырев А. В. Голливуд: оружие массового поражения. М.: Книжный мир, 2019. 225 с.
6. Некита А.Г. Голод как фактор социальной эволюции: идеология игровых страданий и смерти в голливудской франшизе «Голодные

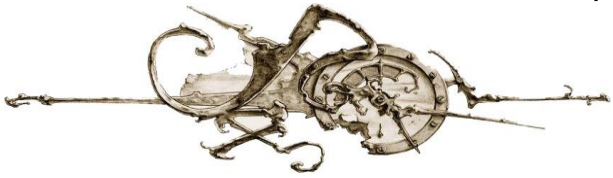
игры» // Человек. Культура. Образование – Human. Culture. Education, 2020, 1(35). doi: 10.34130/2233-1277-2020-1-131-143.

7. Некита А.Г., Маленко С. А. «Все мы там будем»: «Судная ночь» как пример эгалитарной идеологии кровавого, «санационного» карнавала // Векторы благополучия: экономика и социум. 2020. № 1 (36). doi: 10.18799/26584956/2020/1(36)/987.
8. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Случай Вагнер //Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 5 / пер. с нем. Н.Н. Полилов, К.А. Свасьян; Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2012. 480 с.
9. Фуко М. Надзирать и наказывать. М.: Ad Marginem, 1999. 479 с.
10. Хапаева Д. Занимательная смерть // Новое литературное обозрение. 2019. №5. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21509/, (дата звернення 11.04.2020 р.).
11. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. К.: Порт-Рояль; М.: Совершенство, 1997. С. 347–348.
1. Юсев А. Кинополитика: Скрытые смыслы современных голливудских фильмов. М.: Альпина Диджитал, 2017. 300 с.



ГЛАВА 2

«ТРОФІЧНІ ЧАРИ» СОЦІАЛЬНОЇ КОММУНІКАЦІЇ В АМЕРИКАНСКЬМУ ФІЛЬМІ ЖАХІВ



§1. Голод – єдиний фактор соціального добору: візуальна ідеологія франшизи «Голодні ігри»

Американський кінематограф, стрімко увірвавшись у постколоніальний європеїзований культурний простір планети в складний, поворотний момент світової історії, всього за сто років, до початку XXI століття, перетворився на один із найбільш дієвих художніх, комунікативних та ідеологічних засобів впливу на суспільство і індивіда. Завдяки незвичайній чутливості до насущних соціокультурних проблем, цей жанр мистецтва з самого початку не тільки прагнув розважати публіку, але і, разом з тим, спробував досить оригінально, образно осмислити причини і можливі наслідки виявлених та візуаліхованих ним найгостріших соціальних протиріч. Саме їх доступна, часто-густо відверто шокуюча візуалізація надає голлівудським хоррор-кіноаргументам значну вагу, створюючи умови для перетворення кінематографу на повноцінного суб'єкта повсякденної культурної практики, агенту соціальної дії і незаперечного владного ресурсу ідеологічних маніпуляцій.

На відміну від практичної політики, якій органічно властива егоїстична концентрація на поточних, сьогохвилинних проблемах, кінематограф, подібно древньому міфу прагне розкрити цілу соціальну історію у кожному окремо взятому сюжеті та біографії. Однак від цього такі кінооповіді стають лише ще більш переконливими, що, в свою чергу, створює умови для поступової трансформації суспільства, яке поволі перетворюється в особливе візуально-споживче середовище і надалі вже само орієнтується лише тільки на подібні аргументи. Тому американський кінематограф перетворюється на концентроване вираження сутності сучасного суспільства споживання та ідеологічний рупор його провідних соціально-антропологічних трендів.

XX століття, яке вже пішло у історію, стало саме тим часом, коли з глибин колективної пам'яті одна за одною були витягнуті вже здавалося б давно забуті соціальні біди та відпрацьовані цивілізацією сценарії їх владної сублімації або ж витіснення. Показово, що саме голод і смерть, війни і хвороби, смерті і страждання відразу ж стали одними з

найулюбленіших кінематографічних тем, які парадоксальним чином перетворили кіно на вишукане, естетизоване, філософствуюче мистецтво для широких і малограмотних мас, які постійно шукають гострих відчуттів і нескінчених розваг.

Цілком логічно, при цьому, що взаємна, майже «одностайна» орієнтація влади і маси на подібний екстремальний тематизм і сформувала той особливий жанр кінематографу, що отримав цілком очікувану і передбачувану для цивілізованого людства назву: «фільм жахів», жанр, який «є прибутковим продуктом сучасної культурної індустрії, а також являє собою екстраординарну антропологічну стратегію» [5, с.96]. У той час як політики в основному традиційно орієнтувалися на дискурс повинності (примусу), нескінченно, щедро і як завжди брехливо обіцяли народу швидке наближення ери загального достатку, щастя та благополуччя; голлівудський фільм жахів, навпаки, намагався зафіксувати, випнути або ж нескінченно загострити усі наявні соціальні та індивідуальні проблеми. Для цього режисери нашвидку вчилися у гротескній, екстравагантній манері до межі накручувати їх, тим самим провокуючи глядача на необхідність екстремальних роздумів (переживань) із приводу тлінності посюстороннього світу на тлі фатальної неминучості хронотопу поточного кіносеансу.

У певному сенсі, голлівудський фільм жахів постає вельми неординарною, вкрай парадоксальною, та надзвичайно прибутковою спробою візуалізації марксистських, а пізніше і неомарксистських ідей у просторі класичного капіталізму, який стрімко мутував у постіндустріальному, інформаційному та дозвіллєвому напрямку. І не дивно, що саме США і Голлівуд у жорстокій конфронтації спочатку з «вмираючою» Європою, потім із комуністичним, а далі і з колоніальним світом, який стрімко розвалювався, перетворили фільм жахів на справжній бренд і справжній, надзвичайно ефективний ідеологічний таран західної цивілізації. Цілеспрямовано викриваючи ідею прогресу і відкидаючи будь-які раціональні спроби визначення спрямованості історичного і соціокультурного процесу, голлівудський фільм жахів став вельми вагомим аргументом, який повсякденно та повсякчасно переконує пересічного обивателя у повній абсурдності та недоцільності будь-якого «проектування» майбутнього, що відстоїть від поточного моменту хоча б на найближчу хвилину.

Тому основна життєва стратегія «звичайної» людини завжди повинна концентруватися виключно на гедоністичних цінностях і споживчих сценаріях їх повсякденного втілення, бажано у межах зручної, «крокової» доступності. Тоді як для формування ефективної системи обґрунтування життєвих стратегій «середньої» людини у просторі масової культурі традиційно використовуються лише базальні, біотичні мотиви, пов'язані зі зрозумілими усім та кожному ризиками для життя і здоров'я. При цьому до мотивів «першого ешелону» слід віднести харчову нужду і загрози, пов'язані з відсутністю або з реальною можливістю втрати їжі. Ця тема стає наскрізною для американської традиції фільмів жахів, щоразу загострюючи увагу глядачів на прозаїчній та вкрай жорстокій реальності проблеми голоду, яка фактично й є ровесницею цивілізації.

Тому на голлівудських екранах безперервно візуалізуються сюжети, в яких глядачі спостерігають то сцени витонченого кривавого полювання (пошуку їжі), то деталі ритуальних бенкетів маргінальних, вічно голодних персонажів, що прямо на очах публіки жадібно поїдають тільки-но умертвлених жертв. При цьому показово, що крім виключно біотичних мотивів, пов'язаних з пошуком, видобутком і поїданням їжі, в американських фільмах жахів регулярно з'являються і сюжети про дефіцит продуктів, який обумовлений виключно соціальними або політичними факторами. Тому голод і за версією американських фільмів жахів є однією з нерозв'язних, а тому «одвічних» проблем цивілізації.

Однією з найбільш яскравих кінорефлексій Голлівуду останніх років на цю животрепетну тему є медіафрашиза, збори лише від першої частини якої перевищили її бюджет майже в дев'ять разів. Світовий глядач знає її під назвою «Голодні ігри» (англ.: «*The Hunger Games*», реж. Г. Росс, «Lionsgate» та ін., 142 хв., США, 2012 р.); «Голодні ігри: І спалахне полум'я» (англ.: «*The Hunger Games: Catching Fire*», реж. Фр. Лоуренс, «Lionsgate» та ін., 146 хв., США, 2013); «Голодні ігри: Сойка-пересмішниця» (англ.: «*The Hunger Games: Mockingjay*», реж. Фр. Лоуренс «Lionsgate» та ін., 123+147 хв., США, 2014-2015 рр.).

Показово, що режисер Гері Росс узявся за екранізацію однойменного роману Сьюзен Коллінз у вкрай непростий для західної цивілізації початку нового тисячоліття час. Низка воєн і військових конфліктів в країнах Північної Африки, Близького Сходу серйозно погіршила економічну, соціально-політичну, демографічну і продовольчу ситуацію, що, в підсумку, обернулося найбільшою з часів Другої світової

війни міграційною кризою 2013-2016 років. Тільки статистично він описується в документах «Російської служби ВВС» міграційним потоком, який за різними даними, оцінюється в 2014 році в 700000 біженців, а в 2015 – від 1 до 1,8 мільйона біженців і нелегальних мігрантів [4]. Зрозуміло, з насиджених місць у цивілізовані країни ЄС людей гнав страх за своє життя, бомбардування, руйнування, хаос і реальна загроза голодної смерті.

На тлі таких історичних обставин сюжет «Голодних ігор» отримує особливе символічне звучання. Жахливі події франшизи відбуваються у вигаданій державі «Панем» – країни, що виникла з попелу на тому місці, яке колись назвали Північною Америкою» [2, с.23], назва якої сягає своїм корінням у саму «онтологію» західної цивілізації – історію Римської Імперії. Це слово зустрічається у 10 сатирі римського поета-сатирика I століття нової ери Децима Юнія Ювенала «Panem et eircenses», що означає «хліба та видовищ»:

«Цей народ вже давно, з тієї пори, як свої голоси ми
Не продаємо, всі турботи забув, і Рим, що колись
Все роздавав: легіони, і владу, і лікторів зв'язки,
Стриманий тепер і про дві лише речі неспокійно мріє:
Хліба та видовищ!» [10, с. 105].

Як і у випадку з імперськими управлінськими експериментами у Римі, подібний афоризм традиційно характеризує політико-ідеологічну практику, пов'язану з необхідністю відволікання поставленого на межу виживання народу від значущих соціальних проблем за допомогою роздачі безкоштовного хліба і організації видовищних гладіаторських боїв для розваги найбідніших верств населення Римської імперії.

У випадку ж з голлівудськими «голодними іграми» ця ідея й взагалі отримує відверто садистську, антиутопічну та біополітичну інтерпретацію. Саме тому вона й стає невід'ємною частиною іміджу диктаторського режиму, який спирається на нову стратегію медійно-ігрової інтерпретації давньоримської управлінської максими. На відміну від древніх латинян, для нівелювання гостроти наявних соціально-політичних, економічних і моральних проблем, влада Панему примусово занурює жителів у спогади про «голодне» і військове минуле їх держави, у часи «темних» днів, коли дистрікти (округи) об'єдналися у боротьбі проти Капітолію – столиці вигаданої тиранічної держави, який досить

оригінальним способом приніс мир та благоденство своїм громадянам» [2, с. 23].

Після фатальної поразки дистриктів, що протиставили себе законній владі, в повчання нащадкам і були засновані загальнонаціональні «Голодні ігри» як щорічне криваве свято жорстоких вбивств і смерті, коли за жеребом з кожного дистрикту вибираються діти і підлітки. За оригінальним сюжетом роману «з віроломними дистриктами був укладений договір, що знову гарантував мир і дав нам Голодні ігри як нагадування і застереження, щоб ніколи надалі не наступали Темні Часи» [2, с. 23]. С. Коллінз так описує правила організації щорічних жнив: «в покарання за заколот кожен з дванадцяти дистриктів зобов'язаний раз на рік надавати для участі в іграх одну дівчину і одного юнака – трибутів. Двадцять чотири трибути з усіх дистриктів поміщають на величезну арену: там може бути все, що завгодно, – від розпечених пісків до крижаних просторів. Там протягом декількох тижнів вони повинні боротися один з одним не на життя, а на смерть. Останній, хто залишиться в живих виграє» [2, с.23]. Будучи жорстоко вилученими з жебрацької, середньовічної повсякденності і примусово вкинутими в м'ясорубку «Голодних ігор», молоді люди щоразу виявляються фатальними заручниками зловісної волі тоталітарної влади. Адже в щорічних кривавих «жнивах», прообразом яких для С.Коллінз «став відомий міф про Тезея і лабіринт Мінотавру» [6, с. 519], вижити може і зобов'язаний тільки один з них, якого потім у самому Капітолії президент Панему урочисто оголосить переможцем.

Новизна цієї біополітичної стратегії полягає в надзвичайно умілому та цинічному поєднанні ігрового, трофічного та медійного компонентів сучасної тоталітарної влади. Однак у голлівудської франшизі від агонального духу і архетипічного символізму гри взагалі мало що залишається, вона як би роздвоюється: з одного боку, це яскрава, динамічна, високотехнологічна медійна історія (яка демократично і демонстративно розповідається населенню дистриктів у прямому ефірі) про силу, спритність, стійкість і витривалість молодих людей, які знаходяться у розквіті сил і здібностей.

Звичайно «Голодні ігри» – це своєрідна ініціація-індивідуація, публічне дійство відбору та виробництву загальнонаціональних героїв, якими потім повинні довічно і демонстративно пишатися представники всіх дистриктів. З іншого, Голодні ігри – це, безсумнівно, жахливі і цинічні

ритуали публічного, медійного жертвопринесення молодості, як алюзії на христонаслідування [12, с. 14], комплекси заходів з превентивного запобігання соціальної конфронтації, революційних рухів, уникання будь-якої, нехай навіть уявної загрози хижацькій, геронтократичній і наскрізь хворії у фізичному і моральному відношенні імперській влади. Вельми показово, що відомий російський фахівець із порівняльної етології Віктор Дольник, зауважує в зв'язку з цим, що в людських суспільствах «зазвичай геронтократія виникає, коли офіційний лідер не впевнений у собі і боїться більш молодих. Підтягуючи до себе таких же старих і не впевнених у собі, як він сам, і ділячись з ними владою, він формує старечу верхівку, для якої страх втратити владу переважує прагнення правити одноосібно» [1, с.75].

Всякий раз, знищуючи кращих юнаків і дівчат дистриктів у щорічній кривавій м'ясорубці, тоталітарний Капітолій попутно здійснює ще й повномасштабне медіаформатування підлеглого соціального і географічного простору у найбільш безпечному та прибутковому для себе напрямку. Старше покоління, спостерігаючи за смертельними сутичками молоді, щоразу занурюється в стан жалобного, ритуально-медитативного Трансу, у несвідомі загальнонаціональні поминки по щойно вбитим нащадкам. Ця процедура фактично означає щорічне, ритуальне «знезараження» тоталітарного минулого та майбутнього країни. З іншого боку, й саме молоде покоління, яке на межі голодної смерті споглядає і смакує подібні бійки, соціалізується виключно страхом, насильством і зубожінням, які неодмінно актуалізують глибинні біотичні програми з самозбереження, в рамках чудово описаного російським, радянським біологом О.Сєвєрцовим напрямку еволюційного процесу, названого ним «загальною дегенерацією» або «вторинним спрощенням організації» [7, с. 318].

Екстраполюючи висновки А.Сєвєрцова на біополітичний простір голлівудської франшизи «Голодні ігри», можна помітити дивовижні збіги, що стосуються відчайдушного прагнення геронтократичної влади Капітолію вкрай спростити соціокультурну організацію Панему, пов'язану, на думку вченого, з граничним «морфофізіологічним регресом» [7, с. 318] держави, рівнозначним у нашому випадку усуненню соціально-політичних інститутів і систем, що раніше мали загальноцивілізаційне значення. А.Сєвєрцов обґрунтовано вважав, що саме у такий спосіб організм (у нашому випадку організм соціальний)

може гарантовано досягти мінімалістичного «прогресу» якраз тільки у найбільш актуальних для влади «пріоритетних» політико-ідеологічних напрямках.

Так, наприклад, в подібних умовах, саме воєнізовані структури розміщених у всіх дистриктах «миротворців», фешенебельне, швидкісне транспортне сполучення меж зубожілим територіями заради політико-пропагандистських турів «переможців» Голодних ігор, високотехнологічні полігони для публічних кривавих вбивств, харизматичні ведучі та стилісти, високотехнологічні студії для ток-шоу проекту, та інші медійні компоненти тиранічної влади Капітолію отримали максимальний розвиток. Звичайно ж, усього цього центральна влада змогла домогтися лише за рахунок насадження і розширеного відтворення атмосфери тотального, майже тваринного страху, а також радикального зниження загального культурного рівня населення, силового та психічного витіснення у молоді усілякого бажання розвиватися, вчитися, спілкуватися, творити, мислити і діяти.

Показово, що сценарна частина щорічного шоу «Голодні ігри» незмінно вибудовується на реактуалізації в масових уявленнях найбідніших жителів Панему їх колишнього фатального конфлікту з центральною владою як основної причини довічного голоду і страждань усіх нащадків. При цьому абсолютно зрозуміло, що вибір тоталітарної влади, всякий раз зупиняється лише на кращих дітях і підлітках, яким владно приписується статус майбутніх ритуальних медійних жертв. Адже саме вони, будучи найбільш активною, мобільною, зацікавленою соціальною групою, у цій моделі державності, не тільки ідеологічно представляються основними «винуватцями» усіх минулих страждань суспільства, але й утілюють перманентну потенційну загрозу для соціальної стабільності влади Капітолію. З іншого боку, демонструючи у «Голодних іграх» свою соціально порожню і свідомо приречену, танатологічну активність, молоде покоління являє всім свої сублімовані в жорстоких вбивствах безгласність, безправ'я і безвідповідальність. Всякий раз показуючи усьому Панему формальну «заслуженість» тих знущань і покарань, яким вони піддаються в ході чергової кривавої «ігрової сесії» Капітолію.

Тому, фактично публічні, і навіть більше того, високотехнологічні, медійні страти юнаків і дівчат у смертельних Голодних іграх завжди демонструють загальносоціальне несвідоме прагнення у будь-який

спосіб запобігти у майбутньому голода, лиха і війни, шляхом принесення напівдобровільних спокутних жертвоприношень від кожного з дванадцяти дистриктів Панему. Вже згадуваний нами раніш В. Дольник, для пояснення подібних людських стратегій використовує результати власних багаторічних досліджень поведінки наших найближчих еволюційних «пращурів» – приматів. Він зазначає, що зграя мавп завжди «воює» з конкурентами тільки-но своїми дітьми, а у «війську у них – суцільно молоді самці. Самі патріархи-геронтократи воліють не воювати, вони у центрі. Війна дітьми – видова ознака приматів. Вона залишилася і у нас» [9].

У такій логіці стає цілком зрозумілим і прагматичний, бузувірський, майже бухгалтерський мотив Капітолію по відношенню до юнаків: молодість – це вік невиробничих справ, демонстративної свободи, емоційної і соціальної незрілості, безпечності та безвідповідальності. Це вік, у якому люди виступають в основному утриманцями і споживачами, носіями всіляких вад, «за допомогою яких ідеологічно проектується розмітка майбутнього соціального середовища» [3, с.88], що бездумно і з легкістю витрачає ресурси, які тяжкою працею та ризиками створені старшими поколіннями. Так Сьюзен Коллінз героїзує молодь як загально-соціального «цапа відпущення», на якого геронтократична влада Капітолію із задоволенням «вішає» всі можливі біди, з якими зіткнулася або ще може зіткнутися людська цивілізація, ідеологічно символізована Панемом. Тому голод є не тільки загальнокультурним символом, а й природним політико-ідеологічним фоном, який дощенту розвінчує соціальну деструктивність, та фактичний «паразитизм» дитинства і молодості.

Усвідомлення елітою Капітолію цієї гіркої біополітичної «правди» створює ідеологічні передумови розв'язання жахливої і кривавої загальносоціальної війни тоталітарної держави проти власних дітей та юнацтва як невиробничої, ресурсовитратної, дозвільної, а тому чи не найбільш маргінальної, антиурядової соціальної групи. Підступно позбавляючи суспільство таких ресурсів, саме апріорно «злочинна» (вже за визначенням) молодість стає основною причиною будь-яких біотичних і соціальних катастроф, а голод виявляється природним наслідком деструктивних дій молодого покоління, що вийшло, або ж ось-ось має вийти з-під контролю. Але, оскільки «винуватець» минулих, нинішніх, та усіх майбутніх соціальних вад і бід, нарешті, знайдений, то владі Панему

залишається лише сформувати адекватну за силою, диктаторську модель тоталітарного контролю вже не стільки за власне підростаючим поколінням, скільки, через цькування його кращих представників, за всім суспільством у цілому.

Треба відзначити, що візуалізована Голлівудом антиутопічна модель С.Коллінз ажніяк не вигадана, оскільки повною мірою спирається на традиційні, загально цивілізаційні практики влади, пов'язані з необхідністю утримання власного населення під невсипущим фізичним і духовним контролем. У першу чергу, це відноситься до Голоду, який щоразу штучно викликається, та фактично є добре апробованим «способом розширеного виробництва» самої Влади. Слід зазначити, що ретельно підтримуваний дефіцит їжі та цілий комплекс політичних стратегій, що його супроводжує, в історії цивілізації традиційно і досить ефективно виконував багато стратегічних та поточних управлінських завдань. Так, видатний російсько-американський соціолог Питирим Сорокін, ретельно вивчаючи традиційно наповнену жахом і стражданнями соціальну історію, з гіркотою описував саме таку ситуацію у передмові до своєї книги «Людина і суспільство в умовах лих»: «Війни і революції, голод і епідемії знову бешкетують на нашій планеті. Знову вони збирають свою криваву данину зі страждаючого людства, знову вони впливають на кожен момент нашого існування: на наші розумові здібності і поведінку, на наше суспільне життя і культурні процеси. Як занепалий демон, вони відкидають свою тінь на кожну нашу думку, на кожну дію, яку ми здійснюємо» [13, с. 9]. Тому завжди будучи неминучим супутником будь-яких воєн, хвороб і смертей, голод виступає «природним» регулятором чисельності населення, ефективним способом превентивної боротьби з політичною, релігійною, національною та культурною опозицією. Він же здавна виступає і тим біотичним, інстинктивним «коротким повідцем», з допомогу якого влада традиційно та залюбки стримує і регулює творчий розвиток окремої особистості.

Голод, який «тихою сапою висушив самі джерела волі до життя, "не миттям, так катанням" погасив захисні рефлекси» [8, с. 163] підлеглого населення, крім того, завжди надійно гарантує тоталітарній владі утримання соціального цілепокладання на рівні біотичних потреб і стратегій, програмування суспільних настроїв, консервацію існуючої моделі соціального управління. У сукупності, ідеологічно закріплені несвідомі індивідуальні та соціальні реакції населення на такого роду

біополітичну ситуацію, особливо за умови створення циклічно повторюваних ритуалів їх актуалізації, формують стійкі, спочатку умовні, а потім і безумовні рефлекси, що заміщають спочатку свідомість, а надалі й усі біотичні установки і інстинкти. У такому випадку можна вважати, що цей тип суспільства владою ефективно і «майстерно змодельований» [10, С.200], а значить, її тоталітарний експеримент цілком вдався.

Саме тому, щорічні «Голодні ігри», примусово насаджувані Капітолієм у жахливому біополітичному просторі Панему, є як бажаним управлінським ресурсом, так і надзвичайно дієвою медійною технологією. Ці фактори сукупно формують стійке, консервативне і агресивно-інертне, ієрархічно стратифіковане і просторово делімітоване соціальне середовище. Фактично, скроєний за такими біополітичними лекалами державний простір, надійно і досить економічно (лише за рахунок потужних трофічних інстинктів і сили страху), утримує кожну людину виключно на межі фізичного виживання. Тоді яка саме суспільство, що занурилося до безодні базальних, біотичних потреб, фактично позбавляється перспектив високої культури, та несвідомо обвалюється у етологію стада, де одвічно боротьба альфа-самця або ж самки за безумовне домінування, виявляється єдиним змістом соціальної комунікації, висхідною і кінцевою метою існування цієї спільноти.

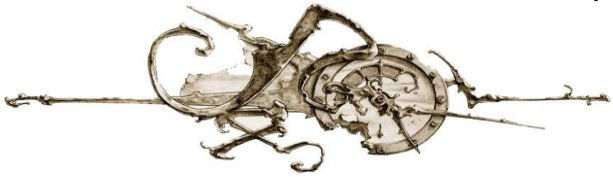
Висновок

На прикладі голлівудської медіафраншизи «Голодні ігри» ми можемо наочно спостерігати, як сучасний американський фільм жахів, активно мімікруючи в рамках типової підліткової тематики та образності, поволі набуває яскраво вираженого загальносоціального звучання, трансформуючи виключно антропологічну, соціальну, корпоративну і поколінську проблематику у провідні біополітичні тренди. При цьому сам хоррор-кінематограф з виключно дозвіллєвої реальності все активніше перетворюється на форму активної соціальної рефлексії і нищівної критики існуючих організаційно-управлінських, політичних моделей. Виводячи на перший план голод, злидні, хвороби та інші «довічні» супутники цивілізації, сучасний американський фільм жахів повсюдно експлуатує природні біотичні смисли, здатні на базальному рівні, за допомогою колективного страху, хоч якось ідеологічно та біополітично об'єднати майже безнадійно «хворий» соціальний організм, що активно руйнується на рівні своїх «органів, «систем», «тканин» і «клітин».

Примітки.

1. Дольник В. Р. Этологические экскурсии по запретным садам гуманитариев //Природа. 1993. №2. С.73–86.
2. Коллинз С. Голодные игры. И вспыхнет пламя. Сойка-пересмешница. М.: Астрель, 2013. 894 с.
3. Маленко С. А. От «final girl» к единственной Великой Матери: Голливудский хоррор и стратегии постгуманизма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 87–96.
4. Миграционный кризис в Европе в цифрах и графиках // BBC Русская служба. URL: https://www.bbc.com/russian/international/2016/02/160219_migrant_crisis_charts (дата звернення: 23.10.2020 р.).
5. Некита А.Г. Нутро и поверхность: к феноменологии телесности в американском фильме ужасов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 96–105.
6. Никольский Е. В. Модификация традиционных мифологем в антитоталитарной трилогии Сьюзен Коллинз «Голодные игры» // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков: коллективная монография. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2016. С. 515–524.
7. Северцов А. С. Теория эволюции: учебник для студентов вузов, обучающихся по направлению 510600 «Биология». М.: Владос, 2005. 380 с.
8. Сорокин П. А. Голод как фактор. Влияние голода на поведение людей, социальную организацию и общественную жизнь. М.: Academia & LVS, 2003. XII, 684 с.
9. Человек безумный. Беседа с этологом Виктором Дольником //Новая газета. 2005. №35. 23 мая.
10. Шишкина С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Иваново: Ивановский гос. химико-технологический ун-т, 2009. 232 с.
11. Ювенал. Сатиры. СПб.: Алетейя, 1994. 224 с.

12. Brake D. The religious and political overtones of Hunger Games. The Wash-ington Times. March 31, Retrieved April 1, 2012. 14 p.
13. Sorokin P.A. Man and Society in Calamity. New York: Greenwood Press, 1968. 310 p.



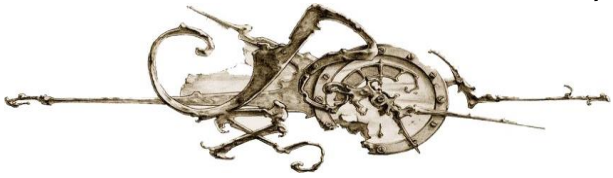
§2. Голод замість «Pepsi»: голлівудський футуро-хоррор як фактор біополітичної корекції ювенального саспенсу

Тут ви можете подихати від голоду у повній безпеці.
С. Коллінз [10, с. 13]

«Вивчена безпорадність» – кінцева мета насаджування біополітичної ідеології споживацької агресії

Повальна мода Західної, американізованої цивілізації на споживчий формат масової, у першу чергу, візуальної культури, який вона успішно апробувала протягом усього XX століття, створює реальні передумови несвідомої фундаменталізації численних медійних деформацій сприйняття, усвідомлення та поведінки людей по всьому світові. Більш того, по мірі їх масштабної популяризації серед обивателів різних країн і, особливо у молоді, подібні деформації спочатку несвідомо приймаються в якості соціальної «норми», а потім, із часом, поволі, майже непомітно перетворюються і на «природне» середовище соціального життя: від повсякденних практик, до корпоративних, і навіть державних ідеологій. При цьому, занадто рання, явно «незаслужена» (оскільки не вистраждана тілесно і не освоєна психічно) масова споживча ініціація створює широкомасштабні і вкрай небезпечні ілюзії загального і нескінченного предметного «раю». Штучна консьюмеристська «нірвана» з малолітства «приручає» споживача до достатку не тільки як до способу товарного лакування політико-ідеологічної та соціокультурної реальності, моделі фетишистської компенсації будь-яких вад їх побуту і конформістського світогляду, але й як до повсякденного психотерапевтичного тренінгу, до такого собі універсального товарного «еліксиру», що чарівним чином «виліковує» громадні маси людей від несвідомої внутрішньої агресії, яка постійно накопичується.

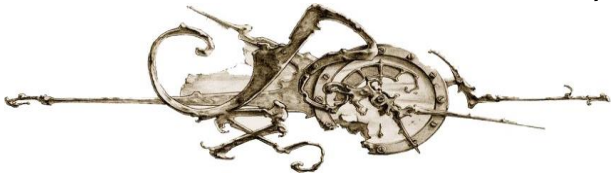
Мало того, невпинне і нарочито демонстративне «виїдення» товарів масового споживання, безумовно, є чи не головною символічною



постмодерністською алюзією «пацифістського» сублімування глибинного, найдавнішого «рефлексу війни», який, для людської цивілізації перетворився певною мірою ексклюзивний сенс, і, на жаль, кривавий бренд. На думку класику американської соціології П.Сорокіна, війна у цивілізаційній традиції являє собою «апарат, спрямований на викорінення в людях цих (доброзичливих – авт.) рефлексів і переживань, апарат, який прищеплює і зміцнює переживання і рефлекси злоби, ненависті, руйнування, неповаги до життя, свободи, прав і надбання особистості» [14, с. 571].

Саме в рамках щоденного споживчого тренінгу вестернізований американський обиватель із раннього дитинства і юності спочатку набуває егоїстичної впевненості у дієвості та абсолютній ефективності саме його моделі комунікації. І вже тільки після цього все подальше життя він щоразу лише «переконується» в адекватності владному запиту його «авторського стилю» консьюмеристського «панування» над світом, який, до того ж, виявляється ще й зразком псевдогуманістичного, мізантропійного ставлення до себе подібних. При цьому, чим більше ресурсів і товарів «переводить» середній споживач, тим «миролюбнішим» і «спокійнішим» виявляється його соціальне буття, оскільки основна частина повсякденної агресивності попутно реалізується вже у процесі вибору та споживання доступних товарних форм. На думку А. Демієва, російського вчителя, який деякий час працював у Штатах, і автора книги «Класна Америка» США являють собою країну тотального споживання, що «добре видно вже у школі. Учні приходять до класу не працювати, а саме споживати» [5].

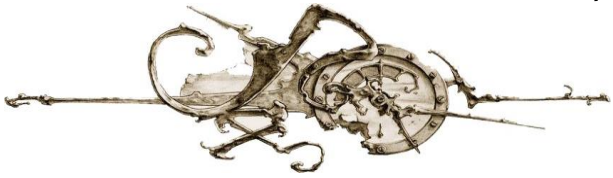
У той же час, подібна модель особистісної еволюції закладає несвідому впевненість у абсолютній істинності усього, що відбувається, а будь-які події з біополітичного і соціоантропологічного простору споживача, апріорі оцінюються ним як виняткове благо, оскільки дозволяють не замислюючись реалізовувати вже звичні превентивні, товарно-споживчі форми сублімації агресії і страху. Але, оскільки такі індивіди абсолютно не володіють системним мисленням, вони завжди, якщо і рефлексують, то тільки з приводу короткострокових або ж взагалі миттєвих споживчих завдань. При цьому гарантована щоденна «харчова» споживацька безпечність якраз і виявляється найбільш доступним способом щеплення і подальшої соціальної реалізації синдрому «вивченої безпорадності».



Це поняття вперше увів у науковий обіг американський психолог, основоположник позитивної психології Мартін Селігман, який зі своїми колегами досліджував особливості поведінки тварин. «В ході експерименту собаки отримували удар струмом – і нічого не могли зробити, щоб його уникнути. Скоро вони припиняли спроби до втечі, здавалися і пасивно приймали удари – навіть коли легко могли втекти. Пізніші дослідження показали паралелі з людьми: перебуваючи у ситуації неминучого шуму, люди швидко відмовлялися від спроб припинити його, навіть якщо могли це зробити. Також очевидні паралелі можна знайти в ситуаціях клінічної депресії, жорстокого поводження з дітьми та подружжям, військовополоненими та мешканцями будинків престарілих» [6, с. 694-695].

У той же час найвідоміший американський соціальний психолог Філіп Зімбардо розумів «вивчену безпорадність» як сукупність пасивної відмови і наступної за ним депресії, які з'являються у людини «після чергової невдачі або покарання, особливо якщо вони здаються випадковими, не залежними від наших дій» [6, с. 311]. При цьому, найстрашнішою формою соціальної агресії, яку виявив дослідник, як це не парадоксально звучить, якраз і є конформізм, перебуваючи у полоні якого людина, за умови достатнього впливу практично будь-якого зовнішнього авторитету, фактично втрачає перспективи розрізнення та діалектичного протиставлення себе і системи примусу. Тоді як саме вона, на думку Е. Канетті, лауреату Нобелівської премії з літератури, автору фундаментальної праці «Маса і влада», при будь-якому зручному випадку встромляє в людину свої бузувірські «жала наказів» [7, с. 67-71].

У своїх численних роботах Ф. Зімбардо обгрунтовано стверджував, що підлітки та молодь США, а також інших розвинених країн особливо схильні до деструктивних форм соціальної поведінки. Відбувається так тому, що молоді люди в тепличних умовах сучасної споживчої цивілізації занадто вже довго знаходяться в процесі штучно затягнутої соціалізації, в ході якої вони в якості гарантій свого фізичного і соціального «виживання» повинні, перш за все, навчитися «вірно» реагувати на системні запити влади і суспільства. На прикладі своїх знаменитих експериментів у моделюванні ієрархічно розподілених відносин в замкнутих пенітенціарних просторах Ф. Зімбардо вперше й помітив ефект, пізніше названий ним синдромом «вивченої безпорадності».



Сукупність виявлених агресивних реакцій у цих експериментах із вигаданими «злочинцями» і «наглядачами», а також із «вчителями» та «учнями», організованих у 1963 році американським соціальним психологом і педагогом із Єльського університету Стенлі Мілгремом, вже згаданий нами Ф. Зімбардо назвав «ефектом Люциферу». «Влітку 1971 року Зімбардо зібрав студентів зі Стенфорду, розподілив між ними ролі «тюремників» і «ув'язнених» і влаштував в'язницю в цокольному поверсі однієї з будівель університету. Всього через пару днів у «ув'язнених» з'явилися симптоми депресії і сильного стресу, а охоронці вже не приховували схильності до садизму. Довелося екстрено перервати експеримент» [11].

Таким чином, за думкою Ф. Зімбардо, всебічно залежна від зовнішньої влади і залякана нею масова людина незмінно втрачає як навички комунікації зі своєю власною пам'яттю, так і взагалі який би то не було зв'язок із майбутнім. При цьому дослідник зауважує, що «фундаментальна людська потреба у приналежності виходить з бажання бути пов'язаним з іншими, співпрацювати, слідувати груповим нормам. Однак, як показав СТЕ [Стенфордський тюремний експеримент – авт.], потреба у приналежності теж може бути збочена і перетворена на покірний конформізм, підпорядкування і групову ворожість до членів інших груп. Потреба в автономії і контролі – основні чинники, що ведуть до самостійності і планування, – можуть призвести до зловживання владою, бажання домінувати над іншими або до вивченої безпорадності» [6. с. 365]. Тотальна деперсоніфікація дозволяє легко і несвідомо перенести відповідальність із конкретного індивіду на будь-яку соціальну групу або ж персону абстрактного керівника, а моделі поведінки в подібних випадках, будуть виключно відповідати контексту і тієї ситуації, в якій знаходяться залежні люди. У цьому випадку, будь-яка, відведена «зверху» роль, фактично і є у такому екстремальному і жахливому хронотопі соціальною квінтесенцією зруйнованої особистості, яка так і не зуміла створити себе.

У контексті споживчого суспільства, яке вкрай бурхливо розвивається в США, ці закономірності і взагалі набувають особливої актуальності, оскільки американські обивателі в більшості випадків виявляються абсолютно нездатними до повсякденного розрізнення істинності і брехні, реальності та спектру її владних соціально-ідеологічних симулякрів. Це створює «живильне середовище» для

перетворення усього соціального простору на систему безконтрольного панування владних кланів і корпорацій. Парадокс, але до того моменту, коли примус, що виходить від цих суб'єктів насильства стає тотальним, обивателі, що з дитинства вимуштрувані сотнями споживчих тренінгів, практично рефлекторно починають сприймати будь-який зовнішній примус як само собою зрозуміле продовження їх же власних «життєвих», а насправді, лише штучних, запозичених і наслідувальних споживчих стратегій.

У підсумку, об'єктивована зовнішня влада перетворюється для таких людей на «природний» фон їх буття, на виключно суб'єктивний фактор, найбільш відповідний їх споживчим очікуванням, тобто непомітно стає таким же рядоположеним і щодня споживаним товаром, головною «їжею» для розуму, душі і, в першу чергу, звичайно ж, тіла. Таким чином, заохочуючи «хижі», споживчі рефлекси людей, тоталітарна влада спочатку домагається того, що рано чи пізно «підгодовані» таким чином обивателі перестають сприймати її як щось, що «протистоїть» і «надстоїть» по відношенню до них. Результатом такого «харчового» дресирування стає звикання, а потім і повна байдужість населення до будь-яких, як конструктивних, так і деструктивних форм активності, що ініціює влада. Саме так вона спочатку стає головною, а потім і єдиною трофічною, тобто, біополітичною сутністю людини, що перетворюється відтепер лише в одну з її функцій. Подібно біблійної проповіді Ісуса до учнів своїх, відображеної в Євангелії від Іоанна, влада «говорить» людині: «Я – хліб живий, що зійшов з неба; якщо хто буде їсти цей хліб, буде жити вічно; хліб, який я дам, – це Моє тіло» [3, Івана 6:51] [1].

Подібна соціокультурна і політико-ідеологічна ситуація періодично стає предметом художньої рефлексії в рамках більш ніж столітньої традиції американських фільмів жахів. Її недавній «ювенальний», футурологічний напрямок (що виник лише з початком XXI століття, і активно витісняє традиційний слешер), як правило, оповідає про жахливі і трагічні, сповнені пронизливої загальносоціальної тривоги історії з

---

[1] *Слід особливо обмовитися, що «харчова тема» у проповіді Христа, насправді, на думку авторів, з абсолютною точністю відображає той симулятивно-трофічний профіль комунікації влади у відносинах з кожною конкретною людиною і усім суспільством, що склався у лоні європейської цивілізації ще з незапам'ятних часів.*

невеликими групами молодих людей у найближчому, чи навпаки віддаленому майбутньому. Всі вони, за свавіллям таємничої або ж навпаки надмірно публічної, але завжди тиранічної влади, потрапляють у екстремальні, вкрай небезпечні для життя і здоров'я ситуації. Ця молодь, традиційно іменована «поколінням Pepsi», яка пережила вкрай непростий злам тисячоліть, та майже вщерть вивірилася у всьому і вся, а тому не зовсім не бажає ані працювати, ані страждати, та зазвичай саме тому і не має «свого» обличчя. До початку кривавих подій ці підлітки виявляються вже майже повністю знеособленими попередньої шкільною або ж виробничою соціалізацією, а то і взагалі опиняються зовсім викинутими за межі традиційних суспільств у вкрай жахливі та демонстративно постапокаліптичні світи. Такі факти свідчать про неухильно зростаючий ступінь конформності американської молоді «покоління Pepsi» і, як наслідок, про високий рівень прихованої у них потенційної агресії, яка послідовно культивується знеособленою тоталітарною владою і активується при будь-якому зручному для неї приводі.

Виключно споживча доктрина західного суспільства створює передумови для неухильної деформації цивілізаційного змісту соціальної комунікації молоді в напрямку її поступового переходу від обслуговування суб'єктивних, біосоціокультурних запитів індивідів до штучно створених, препарованих, примусово каналізованих і гранично ідеологізованих владою схем прийняття і подальшого інституційного задоволення їх первинних, біотичних потреб. Саме на їх розширене виробництво і пропаганду і спрямовані ресурси усієї соціальної системи і зусилля інститутів соціалізації молодого покоління, яке, на думку тоталітарної влади, просто зобов'язане приймати життєво важливі рішення тільки «виходячи з забобонів і устремлінь, що існують в його групі» [2, с. 106]. При цьому саме фатальна загроза здоров'ю і життю людей з боку влади є не тільки найпереконливішим аргументом, але і, по суті, єдиним сенсом «буття» у сформованій відчуженій моделі соціальних відносин.

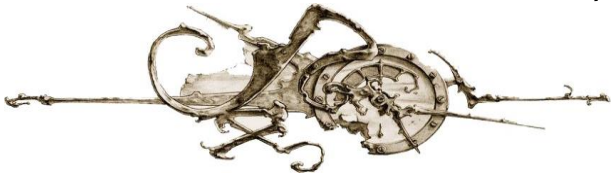
У той же самий час голлівудський кіноекран наполегливо і послідовно демонструє на весь світ і набагато більш «оптимістичні» сценарії соціалізації молодого покоління, пов'язані з історіями про жахливе майбутнє. У них, на відміну від реальної соціальної практики США, саме молодь представлена тією провідною соціальною групою, від якої залежать як стратегії, так і тактики розвитку держави і особистості,

як у найближчій, так і у віддаленій перспективі. У зв'язку з цим, виникає цілий ряд питань, які потребують термінового і докладному розгляду. Наприклад, чому, саме американська молодь стає реальним активатором процесів соціальної трансформації суспільств, які вже достатньо «застоялися» у своєму політико-ідеологічному та соціокультурному розвитку? При цьому, особливе значення мають якраз жахливі, часом буквально варварські стратегії голлівудської візуальної соціалізації молоді, а також найбільш популярні сценарії представлення її життєвого і ціннісного світу.

Голлівудські стратегії постсекулярної сакралізації влади

Парадоксально, але абсолютна більшість голлівудських образів тоталітарного майбутнього вельми закономірно має строго жахливу і шокуючу тональність. Відбувається це саме тому, що вони послідовно відтворюють переважно вкрай песимістичні, а місцями і відверто апокаліптичні передчуття завтрашнього дня, в якому якраз суспільство, остаточно розділене «на два табори і позиціонується як найяскравіший приклад демократичних свобод американської політичної системи майбутнього» [12, с. 112]. При цьому, у постапокаліптичному прийдешньому не знаходиться місця ані людині з її неповторним внутрішнім світом особистісно значущих і власноруч створених цінностей, ані суспільству з його культуротворчими моделями підтримки і розвитку колективного буття, ані самій природі, в її сакральній і піднесеній первозданності. У той же час, провідним трендом в цій культурній кінематографічній ніші Голлівуду стає візуалізація антиутопічних, місцями відверто деградувавши світів з явно вираженими елементами стімпанку і кіберпанку.

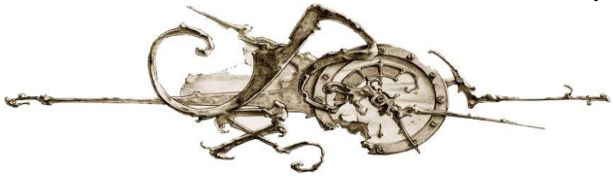
Особливо добре вгадуються у голлівудських фільмах, що живописують масовому глядачеві різні жахи майбутнього класичні християнські конотації. Як правило, ці кінокартини завжди показують спустошений і вщерть розорений світ після якоїсь фатальної події, або ж жахливого ланцюжка подій, за аналогією з Другим пришестям Христа і наступним Страшним Судом. Однак у цих кошмарних візуальних кінооповідях світ, як правило, зображується назавжди відкинувшим Бога, остаточно покинувшим межі класичного релігійного досвіду. Саме в подібних художніх контекстах з'являється можливість візуалізації



постмодерністського відчуття і переосмислення символічної ролі образу Бога, на послідовній трансляції якого багато в чому і сформувалася вестернізована культура доінформаційної епохи.

Однак, футурологічні і постапокаліптичні історії Голлівуду аж ніяк не спростовують буття Бога, як це може здатися пересічному та недосвідченому глядачеві, оскільки вони цілком присвячені візуалізації граничного антропологічного парадоксу. Його суть пов'язана зі спробою осмислення те передчуттям усього можливого трагізму, пов'язаного з фатальним результатом сходження «*божественного*» у «*владне*». В ході цього процесу сакральний образ Всемогутнього, Всемилостивого і Караючого Бога, який остаточно «втомився» любити людство, закономірно витіснився калейдоскопом ідеологізованих псевдополітичних іміджів всепроникної і тотальної влади. Тобто, Бог в один роковий момент був підпорядкований загальному принципу «нової» політичної анатомії», об'єктом і метою якої є не відносини верховної влади, а відносини дисципліни» [16, с. 305]. У зв'язку з цим основоположник аналітичної психології Карл Юнг свого часу висловився досить безапеляційно, стверджуючи, що навіть у сучасних демократичних секуляризованих суспільствах, що колись жили в атмосфері жаху, всесильні та «страшні боги змінили лише свої імена: тепер вони римуються зі словами на – ізм» [18, с. 233]. Інша сторона цього парадоксу полягає в тому, що жахливий світ голлівудського майбутнього занадто вже навмисно і явно дратуюче демонструє масовому глядачеві зяючу екзистенціальну порожнечу душі постіндустріальної людини, ретельне заповнення якої різними образами сакральних і божественних персон почалося ще у незапам'ятні епохи язичницьких релігій.

Саме тому сучасний голлівудський постапокаліпсис анітрохи не спростовує буття Бога, але лише з усіма жахливими подробицями і властивою в таких випадках візуальною порнографією розповідає про світ, в якому живуть люди, які рішуче вигнали зі своїх заповнених владою душ усі Священні Образи. На думку Ж. Бодрійяру, коли ми говоримо про жорстоку медійну війну влади з суспільством, то «найгірше полягає в тому, що мова тут йде саме про пародію на насильство, про пародію на саму війну, про порнографію, що стала крайньою формою низості війни. Війни, нездатною бути просто війною, на якій просто вбивають, і яка видихлася, перетворившись на комічно жорстоке і інфантильне reality-show і безнадійну ілюзію могутності» [4].



Ось і в цих кошмарних візуальних творіннях Голлівуду мова йде вже не про Бога, а якраз про жахи і страхи «безбожного» способу життя людини і суспільства, які самовдоволено позбавили себе цієї настільки глобальної, тисячоліттями апробованої і надзвичайно цілющою, імагінативної фантазії. Адже саме піднесені мрії про Бога дозволяли людині доінформаційних епох не тільки знаходити первинний сенс свого існування, але й щоразу успішно долати особисті, колективні і навіть глобальні катастрофи, свято сподіваючись і вірячи в куди краще майбутнє. Тоді як повсюдне секулярно-ідеологічне і політико-пропагандистське вилучення образу Бога з жахливих підвладних просторів голлівудського постапокаліптичного світу однозначно вказує на наявність колосальних, воістину системних протиріч, що накопичилися у всьому західному раціоналізованому і прагматичному суспільстві да і у самих США як у країні, яка цілком претендує на одноосібну презентацію суті та досягнень вестернізованої цивілізації, її культури, та й самого її способу життя.

Бог у будь-якому випадку завжди був сакральним ідеалом, що дозволяв окреслювати вищі моральні контури світу *належного*, пов'язані з наполегливими пошуками способу досягнення добра, справедливості і миру. Тоді як за його відсутності людська комунікація досить швидко перетворилася на простір незатухаючої війни за якнайшвидше і остаточне знищення «останньої», остаточно «розлюдненої» людини. Настільки бузувірська ситуація стала можливою лише в такому світі, в якому розрізнені і понівечені багатовіковими конфліктами державні філії соціальних об'єднань настільки зневірилися в людині, що виявилися морально і фізично готовими принести її в якості фінальної спокутної жертви перед так і не відбувшимся буттям та культурою, яким вже ніколи не судилося здійснитися.

Кричуще секулярне неподобство, яке безперервно виробляє людина жахливого постапокаліптичного майбутнього, наполегливо і послідовно знищує її останні шанси залишитися елементом природи в її біосферному і ноосферному втіленнях. Тому значна частина жаху, нерозривно пов'язаного з цими голлівудськими кіноісторіями, проявляється в наполегливому, місцями навіть майже маніакальному конструюванні суспільств, у яких функціональна корисність індивіда для колективу, знову, як і на зорі цивілізації, ототожнюється виключно з природними здібностями кожної конкретної людини. Тобто, голлівудські

суспільства майбутнього не просто жорстко обмежують людину в реалізації її життєвих стратегій, а й фактично скасовують і природу, і розум, і культуру в їх нескінченному різноманітті.

Немає сумнівів, що соціальний «успіх» фактично тотожний можливості жебрацького виживання, у подібних жорстоких медійних і біополітичних проектах завжди має чітко позначені візуальні контури, безпосередньо пов'язані з культивуванням безумовних виробничих рефлексів. Десексуалізована, а місцями і навмисне дебіотизована уніформа, гранично спрощена зачіска, нарочито стримані, часто механічні або іноді навіть навмисне роботизовані рухи, виключно виробничий формат комунікації, в якості єдино можливої і допустимої моделі спілкування і таке інше, не тільки безпосередньо вказують на успішну і лояльну влади соціалізацію, але також служать і найголовнішими показниками ефективності, як кожного конкретного індивіда, так і суспільства в цілому.

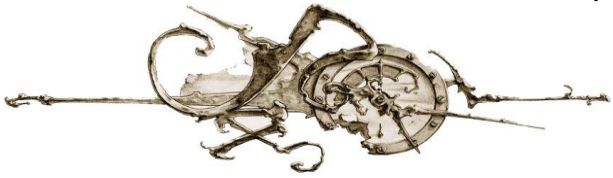
Ми ведемо мову про такі голлівудські фільми як: «Час», (англ.: «*In Time*», реж. Е. Ніккол, «New Regency Pictures», «Stike Entertainment», «20th Century Fox», 109 хв., США, 2011 р.), «Гаттака», (англ.: «*Gattaka*», реж. Е. Ніккол, «Columbia Pictures», «Jersey Films», 106 хв., США, 1997 р.), «Еквілібрум», (англ.: «*Equilibrium*», реж. К. Віммер «Dimension Films», «Blue Tulip Productions», «Miramax Films», 107 хв., США, 2003 р.), «Рівні», (англ.: «*Equals*», реж. Д. Дорімус, «Route One Films», «Scott Free Productions», «Freedom Media», «Infinite Frameworks Studio», «Lucky Red Distribuzione», 101 хв., США, 2015 р.), «Присвячений», (англ.: «*The Giver*», реж. Ф. Нойс, «The Weinstein Company», «Big Bang Media», «Netflix», 97 хв., США, 2014 р.), «Я – робот», (англ.: «*I, Robot*», реж. А.Пройас, «Davis Entertainment», «Overbrook Entertainment», «20th Century Fox», «Inter Com», 115 хв. США, 2004 р.), «Дивергент», (англ.: «*Divirgent*», реж. Н. Бергер, «Summit Entertainment», «ProVideo», «Lionsgate Home Entertainment», «Lionsgate Films», 139 хв., США, 2014 р.) і багато інших голлівудських кіноробіт на схожі теми.

Стерилізовані, монохромні інтер'єри виробничо-побутових приміщень, демонстративна, з явною наукою і загрозою локальна «ландшафтна цивілізованість», в рамках якої фантастичні і футуристичні пейзажі запросто сусідять із жахливою розрухою та небаченою навіть раніше занедбаністю, а зяюча простота геометричних форм і підкреслена штучність середовища стають домінантними просторовими маркерами

цивілізації майбутнього, яка виявилося повністю приборканою жахливою, тоталітарною владою.

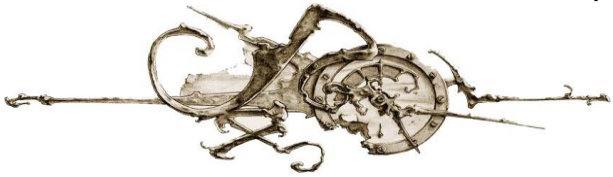
Однак, як свідчить голлівудський досвід, ретельно створювана, візуальна ілюзія тотального підпорядкування хронотопу невидимої, але гранично тиранічної і терористичної владі може, як це не дивно, настільки ж миттєво і зруйнуватися. Достатньо лише будь-якому з індивідів, що «відхилитися» від норми, виявити якийсь «гріховний» артефакт зі злочинного минулого, який тільки одним своїм виглядом здатний ввести «ідеальне суспільство» в комунікативний і управлінський ступор через свою онтологічну невідповідність панівної моделі функціональності і однодумності.

Адже саме про такі індивідуальні або ж загальносоціальні катастрофи оповідають глядачам такі резонансні голлівудські шедеври як «V» – значить «вендетта» (англ.: «*V for Vendetta*», реж. Дж.Мактіг, «Warner Brother», «Silver Pictures», «InterCom», 132 хв., США, Великобританія, Німеччина, 2006 р.); «Облівіон» (англ: «*Oblivion*» – «забуття», реж. Дж. Косинські, «Universal Pictures», «Chernin Entertainment», «Radical Pictures», «Universal Studios», «UIP DUNA», 127 хв., США, 2013 р.), «Дев'ять» (англ.: «9», реж. Ш. Екер, «Focus Features», «Relativity Media», 80 хв., США, 2009 р.), «ВАЛЛ-І» (англ.: «*WALL-E*», реж. Е. Стентон, «Pixar Animation Studios», «Walt Disney Pictures», 98 хв., США, 2008 р.), «Суддя Дредд» (англ.: «*Judge Dredd*», реж. Д. Кеннон, «Hollywood Pictures», «Walt Disney Motion Pictures», 96 хв., США, 1995 р.), «Хроніки хижих міст» (англ: «*Mortal Engines*» – «смертельні машини», реж. Кр.Ріверс, «Media Rings Capital», «WingNut Films», «Universal Pictures», 128 хв., США, Нова Зеландія, (2018 р.), «Листоноша» (англ.: «*The Postman*», реж. К. Костнер, «Tig Productions», «Warner Bros.», 177 хв., США, 1997 р.), «Книга Ілая» (англ.: «*The Book of Eli*», реж. Брати Хьюз «Silver Pictures», «Alcon Entertainment», «Warner Brothers», «Sony Pictures», 118 хв., США, 2010 р.), «Божевільний Макс» (англ: «*Mad Max*», реж. Дж. Міллер, «Warner Bros.», «Kennedy Miller Production», «Roadshow Home Video», 88 хв., США, 1979 р.,), «Війна світів» (англ.: «*War of the Worlds*», реж. Ст. Спілберг «Paramount Pictures», «DreamWorks Pictures», «Amblin Enertainment», «Cruise/Wagner Productoins», «UIP DUNA», 116 хв., США, 2005 р.), «Пташиний короб» (англ.: «*Bird Box*», реж. С. Бір, «Netflix», 124 хв., США, 2018 р.) та багато інших.



У чому ж полягає шалена небезпека цих невинних на вигляд артефактів? Якраз в тому, що кожен з них, на відміну від людей, які тепер лише відверто животіють, має свою культурну та особисту історію, яких «одновимірна» людина з тоталітарного майбутнього була примусово позбавлена. Унікальний, особистісний міф, цілий всесвіт індивідуальних і загальнокультурних смислів, що стоять за кожним подібним предметом, вже самим фактом свого існування кидають зухвалий виклик тоталітарній соціальній системі майбутнього світу, в рамках якої функціональна «біографія» (а найкраще сказати «досьє») людини або ж будь-якої речі виступають всього лише контрольованою послідовністю виконуваних або презентованих ними машинно-бюрократичних протоколів. Подібні нешкідливі на перший погляд артефакти з їх унікальною долею є прямими й найкращими доказами злочинів тоталітарної влади, яка надзвичайно жорстоко розпредметнила життєвий світ людей і фактично «розлюднила» як саму людину, так і усе суспільство.

З іншого боку, давня предметність виступає занадто вже явним провокатором індивідуального та соціокультурного бунту через одну тільки наявність у неї неконтрольованого владою, злочинного походження, ажніяк не пов'язаного із виробничо-функціональною сіткою «буття» людини тоталітарного майбутнього. Крім того, вона являє собою ще й виклик сформованій системі ринкового споживання, над створенням і вдосконаленням якої так трепетно працювала влада з початку XX століття. Таким чином, саме індивідуальне володіння подібними предметами в жахливому суспільстві майбутнього є одним з найнебезпечніших «злочинних» дій, оскільки не тільки миттєво нейтралізує усталену систему самовідчуття індивіду в процесі зовні контрольованого, рефлекторного товарного споживання, але й фактично руйнує всю біополітичну матрицю тоталітарної влади. Усвідомлення цих обставин з необхідністю змушує політичну еліту держав майбутнього оперувати саме молоддю як особливою соціальною групою, яка саме через цілком закономірну відсутність життєвого досвіду, виявляється досить еластичною, лабільною і толерантною до будь-яких владно-тоталітарних впливів.



Геронтократичні моделі
голлівудського хоррор-приборкання соціуму

Як ми вже згадували раніш, на нашу думку, однією з найбільш топових голлівудських екранізацій останнього десятиліття виступила франшиза «Голодні ігри» (англ.: «*The Hunger Games*», реж. Г. Росс, «Lionsgate», «Color Force», «Larger Than Life Prodoctions», «Ludas Productions», 142 хв., США, 2012 р.); «Голодні ігри: І спалахне полум'я» (англ.: «*The Hunger Games: Catching Fire*», реж. Фр. Лоуренс, «Lionsgate», «Color Force», 146 хв., США, 2013 р.); «Голодні ігри: Сойка-пересмішниця» (англ.: «*The Hunger Games: Mockingjay*», реж. Фр. Лоуренс, «Lionsgate», «Color Force», 123+137 хв., США, 2014-2015 рр.)., чиї касові збори, за даними Box Office Mojo [19], перевищили бюджет фільму більш ніж у шість разів.

Показово, що масова глядацька аудиторія у всьому світі сприйняла франшизу далеко неоднозначно. Іноді створюється враження, що і сучасні російські однолітки-підлітки також прагнуть не відстати, від решти світу, буквально «фанатіючи» від виду найкривавішого шоу, і абсолютно не замислюючись та не відчуваючи увесь жахливий Всесвіт його біополітичних і соціальних смислів. Так, після тріумфальної ходи франшизи по планеті, у багатьох російських містах – Москві, Санкт-Петербурзі, Тюмені, Новосибірську, Нижньому Новгороді відкрилися квест-шоу в дусі «Голодних ігор». Так, у Тюмені подібні заходи проходять під гаслом: «Голодні ігри – це 150 хвилин незабутніх пригод за мотивами легендарного кінофільму. І дорослі, і діти будуть в захваті!» [8].

Диктаторський кіносвіт «Голодних ігор», заснований на екранізації романів американської письменниці Сьюзен Коллінз (яка, до речі, надихалася фактом повної безглуздісті існування давньогрецького міфу про Тесея у просторі сучасного суспільства споживчого тоталітаризму) – це екстремальне соціальне середовище, в якому демонстративно і навмисно загострені усі базові принципи спільного життя людей. На самому вістрі цієї кінооповіді жахливим чином схльостуються практично всі «прокляті», тисячоліттями нерозв'язні проблеми комунікації між «старими» і «новими» поколіннями, як аналог антагоністичних відносин між багатими і бідними. Показово, що у описуваній голлівудській франшизі подібним, доведеним до театралізованого медійного абсурду протиріччям, надається не тільки онтологічний статус, але й і провідний соціально-стратифікуючий сенс. Адже саме на його підставі і формуються

усі моделі комунікації в соціальній системі вигаданої С.Коллінз держави під назвою «Панем», що виникла три покоління тому на фізичних та інституційних руїнах колишніх США.

Парадокс, але з воцарінням жорстокої і тоталітарної влади голоду в Панемі аж ніяк не стало менше, проте змінилося принципове ставлення населення дистриктів до цієї нагальної проблеми. Якщо до встановлення відкритої терористичної диктатури Капітолію голод сприймався як ситуативний результат найгостріших соціальних протиріч або ж природних негараздів, то вже в «чудовому, новому світі» він раптом перетворився на провідну соціоформуючу, ієрархізуючу та єдину соціально-консолідуючу, тобто, головну цивілізаційну ознаку. На цю ж особливість вказує і ціла серія соціологічних та економічних досліджень, про які свого часу згадував соціолог Пітірим Сорокін у своїй мабуть найбільш гучній та «вибуховій» праці «Голод як фактор...». Крім усього іншого, він зазначає, що в усі часи, неминуче «зі зростанням голоду зростає і примусовий етатизм, проявляючись у десятках різних форм державного втручання в життя громадян та економіко-продовольчі взаємини» [14, с. 467]. Адже саме завдяки штучно підтримуваному, цілеспрямовано відтворюваному голоду, за допомогою встановлення тотального мілітаризованого контролю над обсягом і якістю споживаної їжі, антиутопічне американське суспільство «Голодних ігор» майбутнього формує і просуває медійно-ігрові моделі вікової стратифікації та ієрархічної диференціації.

В їх рамках усім агентам соціальної комунікації тоталітарною владою Капітолію раз і назавжди пропонується строго визначене певне місце відповідно до їх ролі у загальнонаціональній системі виробництва, розподілу, обміну та споживання голоду – як головного виробничого відношення. Тобто, саме голод і стає єдиною загальнонаціональною ідеологією і релігією нової тоталітарної Америки, її унікальним товаром і Богом, на медійний вівтар якого уся країна приречена приносити щорічні ювенальні жертви.

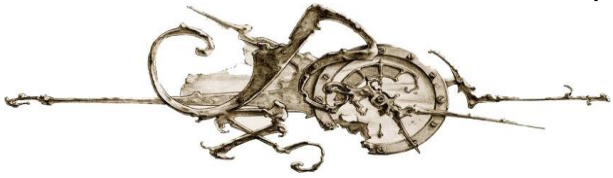
У той час як в трагічному минулому Панему голод і злидні безпосередньо пов'язувалися із наслідками соціальної катастрофи та жахливої війни, у новій історії імперії ідеологам столиці країни – Капітолію вдалося докорінно змінити саму політичну доктрину держави. Відтепер соціальна комунікація у Панемі цілеспрямовано і примусово організована у «павутинні» діалектичної протилежності: тоталітарна форма

підтримання безпеки надійно гарантує «голодний» зміст буття і свідомості безроздільно пригноблюваного населення дистриктів. Подібна соціальна доктрина фактично позбавляє будь-якого сенсу процес соціалізації і обумовлює шалену ерозію комунікації поколінь, приречених на жебрацьке та голодне існування. Знайдений владою дієвий біополітичний аргумент, по суті, призводить до небувалої раніше концентрації багатств і колосальної майнової диференціації [14, с. 392] у Панемі, до тотальної жебрацької гомогенізації населення дистриктів, між якими фактично немає ніякої різниці у поколінському досвіді страху та голоду.

Ось чому діти, виховані у таких нівелюючих і депопуляційних соціальних середовищах (абсолютно у всіх фільмах франшизи), завжди виглядають як вкрай виснажені життям «маленькі дорослі», а дорослі неодмінно постають як залякані і зацьковані геронтократичною імперською владою престарілі «великі діти». Цей парадоксальний і страхітливий висновок особливо яскраво ілюструє прощальне звернення головної героїні франшизи Кітніс Евердін до своєї матері перед відправкою дівчини на перші в її житті «Голодні ігри»: «тепер ти зобов'язана впоратися. Ти не можеш замкнутися в собі... я вже не зможу вам допомогти. Що б не сталося, що б не показували на екрані, обіцяй мені, що ти будеш боротися!» [10, с. 36].

Показово, що в той час як у дорослих жителів Панему був досить тривалий термін соціальної та психологічної адаптації до хронічного голоду і системі тотального примусу, діти, підлітки та молодь майбутньої пост-Америки були його геть позбавлені. Багато в чому, саме через те вони і виявлялися для Капітолію тією «темною конячкою», яку влада будь-що-будь, заради забезпечення власної безпеки постійно прагнула приборкати за допомогою страху, а ще краще і зовсім знищити. У підсумку вся міць державного і військового апарату, а також витончена, високотехнологічна брехня ідеологічної машини Панему щорічно обрушувалася саме на цю соціальну групу.

Молодь силою ідеології і зброї примушували до жахливої медійної («порнографічної», на думку Ж.Бодрійяру), боротьби за право безглуздо померти на очах у всієї країни, а тим самим, хоча б на якийсь зайвий час викупити у влади можливість річного продовження нікчемного і рабського існування своїх близьких. Таким чином, у дітей і молоді Панему спочатку формувалася рабська установка, що основний сенс

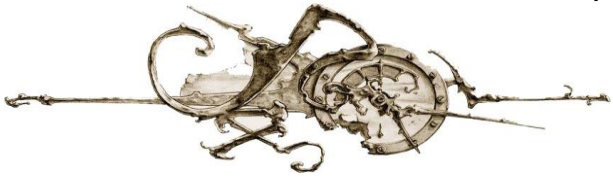


їхнього життя полягає в перманентної готовності принести себе в жертву, забезпечивши короткострокове жебрацьке виживання близьких, а заодно і відтворення ще одного річного циклу медійного задоволення трофічних апетитів всього населення Капітолію. Звичайно ж, найважливійшою соціально-ієрархічною функцією молодих жертв-трибутів було і попутне задоволення хижацьких комплексів центральної влади, щільно оточеної елітної камарилею знатних нероб та іменитих паразитів.

Медійно-біополітичний тоталітаризм соціальної системи Панему

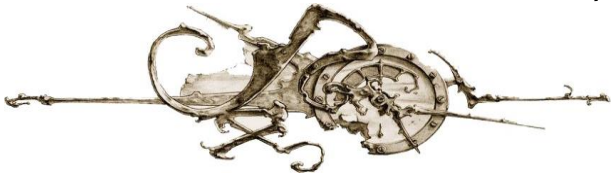
Як у романах С.Коллінз, так і у самій голлівудській франшизі «Голодні ігри» соціальна структура Панему являє собою класичну біополітичну піраміду. Її жебрацький фундамент безпосередньо та безперервно генерує голод і страх як провідні психосоматичні імпульси, що становлять несвідому, вітальну основу виробничо-комунікативних відносин цього антиутопічного і в усіх відношеннях жахливого американського суспільства. У системі горизонтальних і вертикальних зв'язків Панему досить чітко виявляються три основні соціальні групи, ритуальна, медійно-ігрова взаємодія між якими й забезпечує відтворення біополітичної доктрини цієї антиутопічної тоталітарної проекції демократичних США.

Нижній біополітичний рівень трофічної піраміди Панему представлений гомогенним, фактично безликим населенням дистриктів, що займаються виключно важкою і безпросвітною працею, яка дозволяє їм лише мінімально підтримувати відносну життєздатність своїх організмів. Тому дефіцит їжі є для них «природним» соціальним викликом, а її пошук і споживання практично повністю формує і набір соціалізованих та біополітизованих інстинктів, і побут, і всю субкультуру одвічно голодних трудящих «низів». В ідеологічній і наскрізь біополітичній доктрині Панему цей спосіб життя є закономірною, заслуженою і цілком «справедливою» розплатою, майже сакральною карою «низів» за криваві події більш ніж сімдесятирічної давнини, коли доведене до відчаю населення дистриктів відкрито збунтувалося проти центральної влади Капітолію – столиці Панему.



Адже тільки на підтримку вітальності такого потворного і жорсткого біополітичного організму як Панем і націлені дистрикти, які зайняті виключно виробництвом найбільш життєво важливих матеріальних предметів споживання, або й того гірше, є аграрно-сировинними донорами Капітолію. Наприклад, четвертий дистрикт орієнтований на рибальство, п'ятий – спеціалізується на виробництві електроенергії і постачає нею в основному Капітолій, шостий – займається транспортом і машинобудуванням, в сьомому люди обробляють деревину і виробляють папір, восьмий виробляє текстиль, дев'ятий відповідає за харчову промисловість, десятий займається скотарством, одинадцятий вирощує сільгосппродукти, а дванадцятому дистрикту поставлений у обов'язок видобуток вугілля. У той же час, як ми бачимо, три перших дистрикту Панему зайняті більш «елітними» видами діяльності. Так третій виробляє електроніку і розробляє супутні технології, крім цього, тут виробляються автомобілі і вогнепальна зброя. Другий дистрикт орієнтований на видобуток і переробку каменю, а також виготовляє зброю, вкрай необхідну для миротворців, які навчаються тут та складають збройну опору злочинної центральної влади. Нарешті, перший дистрикт зайнятий виключно створенням предметів розкоші для потреб еліти Капітолію. Показовий момент: в ході роботи над фільмом, з метою створення ефекту приголомшуючого багатства, для акторів, які представляли еліту Капітолію, було створено близько 1800 розкішних і вишуканих костюмів.

Подібний розподіл праці недвозначно говорить нам про винятковий аграрно-сировинний характер економіки та вкрай мілітаризовану стилістику внутрішньої біополітичної комунікації цієї антиутопічної держави. Крім цього, така структура прозоро натякає на імперський принцип стосунків всесильної і далекої метрополії з відсталими і безправними колоніальними околицями. При цьому впадає в очі, що жоден дистрикт безпосередньо не займається створенням продуктів духовної діяльності – незмінного атрибута усіх традиційних держав та імперій минулого. Ми не зустрічаємо тут освіти, наук і мистецтв, оскільки якраз в їх культивуванні найменше потребує медіакратія Капітолію, яка поколіннями вибудовує відносини з підлеглими дистриктами на розширеному відтворенні і подальшій жахливій експлуатації примітивних біополітичних інстинктів.



«Творчо» розвиваючи славні історичні традиції імперського Риму, який завжди прагнув відзначати бузувірськими змаганнями видатні історичні події, влада пост-американського Капітолію постановила, що в покарання за бунт і в якості страшної науки для нащадків, кожен дистрикт щорічно повинен надавати по одному юнакові і дівчині у віці від дванадцяти до вісімнадцяти років для участі у церемонії «Жнив», тобто вибору за жеребом чергових учасників-жертв загальнонаціонального медійного заклання представників молоді з кожної адміністративної одиниці. «Двадцять чотири трибути з усіх дистриктів поміщають на величезну відкриту арену: там може бути все що завгодно – від розпечених пісків до крижаних просторів. Там протягом декількох тижнів вони повинні боротися один з одним не на життя, а на смерть. Останній залишився в живих виграє» [10, с. 23].

Не можна не відзначити і явні біблійні паралелі, які присутні як у романі, так і у голлівудській франшизі про «Голодні ігри». Так в «Одкровенні Іоанна Богослова» ми знаходимо жахливе пророцтво про прийдешнє останнє відділення праведників від грішників: «Пошли серпа свого й жни, бо настала година пожати, дозріло бо жниво землі! І той, хто на хмарі сидів, скинув додолу серпа свого, і земля була вижата» [3, Об'явлення Іоанна 14: 15,16]. Саме тому біополітична, тоталітарна влада Капітолію і влаштовує ювенальний, щорічний, медійно-ігровий Апокаліпсис «попереджувального» насильства заради того, щоб зайвий раз натякнути усьому безправному населенню Панему про жахливу розплату, яка чекає на всіх і кожного в разі непокори. Справедливості заради слід зазначити, що фатальна участь у подібних кривавих видовищах завжди дозволяє звичайним сім'ям, які виставляли своїх дітей і молодь в якості потенційних жертв, отримувати натуральну продуктову компенсацію протягом цілого року. Але тільки в тому випадку, якщо вони добровільно погоджувалися вписати ім'я більше одного разу, тим самим невблаганно збільшуючи свої шанси назавжди втратити рідну і кохану дитину.

Жахливі історико-культурні паралелі з традиціями Імперського Риму простежуються у цій голлівудській франшизі постійно, адже відібрані за жеребом молоді жертви чергового щорічного раунду «Голодних ігор» далеко не випадково іменуються «трибутами». Ця найважливіша деталь безпосередньо відсилає нас до безцінного для будь-якої імперії досвіду економічного регулювання майнових відносин у

зв'язку зі сплатою податків у Римі за часів становлення римського приватного права. Класичний «Словник античності» німецьких авторів Й.Іршмера і Р.Йоне спеціально зазначає, що в епоху Римської імперії «трибутом» іменувався прямий податок, яким обкладалися провінції. «Трибут» у значенні примусового податку з підкорених Римом держав з перського царства і грецьких міст відомий з 5 ст. до н.е.» [13, с. 587]. Тоді як в епоху республіки податком під таким найменуванням обкладалися провінції з метою утримання розміщених в них імперських військових контингентів, тобто, у контексті аналізованої голлівудської франшизи – капітолійських миротворців.

Однак як у романі С.Коллінз, та і в самій голлівудській франшизі поняття «трибут» набуває ще й бузувірської антропологічної характеристики – це «живий» податок майже стовідсотково гарантованою лютою смертю з дистриктів і людей, що живуть у них, за гарантоване центральною владою право ще на цілий рік уперед продовжити своє голодне і жебрацьке існування. Показово, що крім тотального голоду Капітолій активно педалює і тему мілітаризації повсякденності у підкорених дистриктах. Присутність до зубів озброєних військових, яких єзуїтські називають тут «миротворцями», тобто, «носіями наказів» [1, с. 50], є повсюдним, і пов'язується із необхідністю реалізації жорстких сценаріїв підтримки державної безпеки шляхом щоденного морального і фізичного залякування людей. Не секрет, що батько С. Коллінз свого часу воював у В'єтнамі, а потім постійно говорив своїй дочці про те, що всі діти повинні зрозуміти, що насправді, будь-яка війна – це, в першу чергу, страждання, страх, біль і голод. Цей факт, за визнанням письменниці багато в чому і спонукав її на написання трилогії про «Голодні ігри».

Через це, крім самої біополітичної та кривавої влади, трудящих дистриктів С. Коллінз і творці фільму досить чітко позиціонують і ще одну, не менш значущу для життєзабезпечення Панему соціальну групу. Йдеться саме про миротворців, які представляють собою елітний, (особливо на тлі загального голоду і злиднів) соціальний шар. Вони, подібно до касти воїнів з ідеальної держави Платону, покликані «залізом і кров'ю» забезпечувати порядок і покору в аграрно-виробничих дистриктах-донорах. Підкреслено «миролюбний» характер політики Капітолію щодо трудового населення Панему не тільки буквально пронизує і назву цієї військової касти – «миротворці», представники якої

розквартировані в кожному дистрикті. Він також наочно відображений і у самій специфікації їх каральних функцій, і навіть у їх зовнішньому вигляді, який особливо підкреслює ідеологічне підґрунтя жорстокої, терористичної місії, яку виконують миротворці. Коллінз і творці голлівудської франшизи лише багаторазово посилили ментальний дисонанс, адже сам по собі білий колір одягу миротворців щоразу відсилає глядача саме до сакральних і доброчесних функцій.

Але для розуміння істинної символіки одягу героїв у франшизі «Голодні ігри» доцільно звернутися до римської традиції, яка виявилася також дуже близькою і самій С. Коллінз, яка з дитинства виховувалася в сім'ї історика. У Римській імперії білий одяг мав особливий статус, Так Г. Кнабе у зв'язку з цим зазначає, що в колірну семантику римської тоги «білий її колір входив як неодмінний складовий елемент. Саме він в першу чергу вказував на те, що римлянин виступає як громадянин <...>, як член ієрархічно впорядкованої системи» [9, С. 104] державної влади, що не належить до виробничих, або ж і зовсім безправних низів. Якраз тому в Стародавньому Римі знать цілеспрямовано одягалася настільки строкато і барвисто. Знущальна біла форма миротворців у франшизі про «Голодні ігри» не тільки повсюдно і разюче контрастує з жахливою розрухою і типовими лахміттями жителів дистриктів, але і всякий раз нагадує глядачам про те, що саме солдати є спеціальної сакральним, «очищувальним» прошарком між елітою Капітолію і усіма іншими безправними жителями Панему. Їх «білі туніки – знак їх гідності і благородства» [17, с. 178-179], які їм приписуються апріорі, в силу одного тільки їх охоронного для тоталітарної влади статусу.

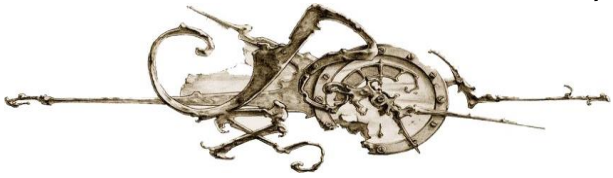
Не менш цікавими представляються авторам і шоломи, що мають забрала, виконані з особливо міцного, тонованого і світловідбиваючого матеріалу, що дуже нагадує темні дзеркала. Таким чином, С. Коллінз натякає на Середньовічні головні убори катів, які начисто приховували їх обличчя, а з урахуванням дзеркально-відбиваючої поверхні, шоломи миротворців виконують ще й додаткову страхітливу функцію. Адже будь-який протестуючий проти сакральної влади Капітолію при сутичках з миротворцями у таких шоломах завжди бачив лише власне, спотворене ненавистю та страхом відображення. Це служило зайвим візуальним нагадуванням про неминучість грізного покарання за бунт, подібного до того, якому був підданий легендарний Тринадцятий дистрикт, який як заблукала вівця, занепалий ангел, або, пророк-відступник, був знищений

за злочини проти сяючою у пам'яті століть і поколінь центральної влади Капітолію.

Але саму, мабуть, помітну роль в житті Панему грає виряджена У «пух і пір'я», розфарбована в усі мислимі відтінки зграя медіакратів, що оточує президента Коріолана Сноу. У своєму нікчемному житті вони ніколи не знали справжньої влади, абсолютно не уявляли жахливого і убогого життя людей в інших дистриктах, але завжди «деспотично і [...] в сп'янінні владою просто роздавали накази і команди» [1, с. 129]. Дивлячись на їх зухвалі, місцями до божевілля безглузді наряди, С. Коллінз цілком закономірно задається питанням: «чим зайняті ці люди в Капітолії крім розцвічування власних тіл і очікування чергової партії трибутів, що пачками гинуть заради їх розваги?» [10, с. 59]. Однак саме на цю когорту самозакоханих і неробних сановників лягає головний і найганебніший тягар візуалізації і продюсування бузувірської, людиноненависницької ідеології карнавалу «Голодних ігор». Цих жорстких медійнх воєн, які реанімують у тоталітарному біополітичному просторі пост-Америки ювеналізований дух римського гладіаторства з його видатним ідеологічним закликом: «хліба і видовищ», що став головним гаслом європеїзованої еліти і нашої ери.

Однак медійна доктрина антиутопічного та біополітичного Капітолію, на відміну від Римської публічної влади, щоразу лише наполегливо і послідовно протиставляє той самий хліб і ті самі видовища. У підлеглих і принижених дистриктах примусово трансльоване видовище «Голодних ігор» несвідомо компенсує не тільки найжорстокіший дефіцит «хліба» в його суто матеріальному вираженні, але і відсутність взагалі будь-якої духовної їжі. У той час як сама богема Капітолію буквально знемагає від неробства, відчайдушно кидається в пошуках нових, ще більш екстремальних розваг. Фактично, медіакратія Панему в стратегії і тактиці «Голодних ігор» щорічно обкатує нові форми конструювання і продюсування кровожерливих симулякрів духовної культури, які забезпечують якісно новий рівень біополітичної соціалізації усього без винятку населення Панему.

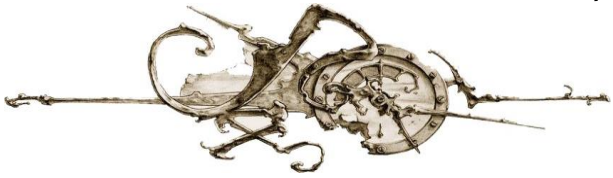
Серед найбільш значущих медійних принципів цієї пропагандистсько-виховної доктрини, слід відзначити несвідоме заміщення базових антропологічних і культурних принципів, пов'язаних з архетипічними витоками свободи і творчості людини. В ході самих «Голодних ігор», а також нестримного та вкрай цинічного медійного



галасу, що їх супроводжує, ці установки несвідомо-ідеологічно заміщаються набором вироблених і ретельно відточуваних тоталітарною владою умовних, трофічних за своєю суттю, рефлексів візуального насичення еліти стражданнями і смертями представників підростаючого покоління пауперизованих соціальних просторів у знедолених дистриктах.

На відміну від типового сучасного обивателя США, який із дитинства формується у середовищі, що безроздільно потурає найвитонченішим харчовим потребам, жителі вигаданого постамериканського Панему, позбавлені навіть елементарних харчових ресурсів. Саме тому, свою модель життя під тиском тоталітарної влади вони вимушено сублімували у стратегії «споживання» медійних продуктів, і в першу чергу, страждань і смерті кращих представників своєї молоді. Показово, що примусове візуальне «годування» народу політико-ідеологічними сурогатами у такій трофічній моделі здатне докорінно змінити не тільки поточні та довгострокові соціальні оцінки і стереотипи, але навіть і фізіологічні процеси, пов'язані з необхідністю підтримки життєздатності людських організмів. Тому трибути на арені «Голодних ігор» і не сприймають дефіцит їжі настільки гостро, оскільки вони і так надмірно пересичені медійним ідеологічним обґрунтуванням важливості жертв кожного окремого дистрикту заради підтримки цілісності і життєздатності всього державного «хижацького» організму.

Ось так буденне жахливе життя населення дистриктів із його неоднозначністю і боротьбою протилежностей, із потребою постійного змагання за виживання, в один «прекрасний» і фатальний день раптово перейшло з убогих інтер'єрів на блискучі гламуром і страхом телеекрани. При цьому залишивши в реальності якийсь інерційний слід у вигляді примарних обіцянок Капітолію щодо гарантованої безпеки, медійного, ігрового хоррор-«згуртування» багатих і бідних, заради можливості колективного виживання останніх, приречених перебувати в безпросвітній злиднях. Фактично безправне і вічно голодне населення дистриктів майже повністю витіснило свої біологічні програми на догоду примусової візуальної насолоди медійною смертю, яка з головою видає виключно символічний характер насильства, що безперервно виробляє влада Капітолію. Тоді як жорсткі дисциплінарні рамки, у яких знаходяться звичайні люди в дистриктах, всякий раз, з початком чергового сезону «Голодних ігор», перетворюють їх на антропоморфну подобу «собак» у



відомих дослідах російського академіка Івана Павлова. Оскільки медійно закріплюють сформований страхом і голодом умовний рефлекс з надією, що він ось-ось перетвориться у саму біополітичну суть людини майбутнього, намертво проникаючи в його ментальні і психосоматичні матриці, щоб трагічно та безповоротно деформувати їх.

Смертю життя поправши!

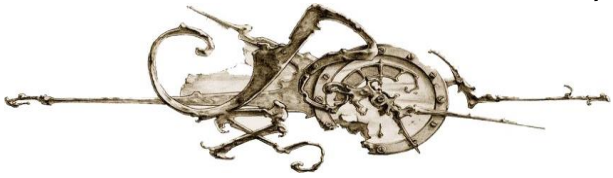
У авторів книги навіть не виникло жодних сумнівів у тому, що «Голодні ігри», які щорічно розв'язуються Капітолієм у ім'я демонстрації примари соціальної консолідації, насаджуваної виключно «зверху», фактично виступають видовищною, медійною верхівкою масштабного і кривавого бізнес-проекту еліти Панему. Весь жах становища якраз і полягає в тому, що він цілком побудований на ігровій, бузувірській, медійно-біополітичній експлуатації голоду і смерті, які фактично не тільки складають опору, але і виступають рушійною силою пануючого соціального порядку цього антиутопічного проекту пост-Америки. За свавіллям правлячих кіл країни смерть тут перетворюється в провідний економічний фактор, що дозволяє досить ефективно регулювати систему нескінченного множення страждань і болю, які розуміються як провідні засоби виробництва, які стабільно приносять страх – ту жадану додаткову вартість, медійно конвертовану Капітолієм у необмежену тоталітарну владу.

Слід зазначити, що навіть всемогутній Капітолій у ігровій моделі С. Коллінз не є єдиним кривавим символом влади, яка безсоромно експлуатує тему війни не тільки в «якості засобу «захистити демократію» [2, с. 6], але й для реалізації своїх поточних, корпоративних, політико-економічних та ідеологічних цілей, оскільки вся історія цивілізації підтверджує дієвість подібних владних стратегій. Навіть сама традиція становлення Північноамериканської державності є цьому безпосереднім підтвердженням. Досвід громадянської війни між промисловою Північчю і рабовласницьким Півднем 1861-1865 років і тривалого, затягнувшогося ще майже на століття, расового конфлікту незаперечно доводить, що для американської політичної влади війна з внутрішнім ворогом часто-густо виявлялася куди більш запеклою і значущою, ніж протистояння будь-якої іншої реальної або ж уявної зовнішньої небезпеки. Конституційно закріплене право на повсякденне володіння і застосування зброї – вже у

справжніх, а не у «кіношних» США – є наочним тому підтвердженням, і яскраво демонструє специфічні риси американської ментальності. Оскільки біополітичне за змістом і медійне за формою насильство, густо замішане на демократичних принципах, не тільки становить внутрішню основу політичного режиму вигаданої і візуалізованої Голлівудом країни, але і виступає фундаментом усієї постапокаліптичної моделі «Pax Amerikana», що розкриває сутність американського способу життя і нагальну необхідність його безперервного фізичного і медійного експорту в навколишній геополітичний простір.

Так, жорстка стратифікація суспільства за імперським античним зразком, що спирається на багнети миротворців, дозволяє владі Панему диференціювати увесь соціальний простір на топоси «господарів» і «рабів», які зрідка перетинаються лише тільки у пору щорічного збору податків, та кривавих медійних «жнив» смерті. При цьому самим «рабам» навмисно створюються саме такі життєві умови, при яких будь-який, пропонований владою «зверху» вільний і демократичний вибір, завжди виявляється лише тим чи іншим різновидом диктаторської форми самознищення «рабів». У той же час медійно-ігрова модель цієї жахливої і без перебільшення смертоносної демократії дозволяє кожній людині несвідомо нейтралізувати довічні сценарії прямого фізичного примусу влади і надавати цій комунікації на рівні важкої і безпросвітної повсякденності демонстративно «неформальний», а місцями і відверто знущальний, «святковий» характер. Подібні біополітичні тактики, безумовно, сприяють формуванню сценаріїв рефлексії і поведінки, в яких самі «раби» практично не усвідомлюють свою фізичну приналежність до «господарів», а вступають з владою в несвідому змову з приводу гарантованих трофічних дивідендів для груп трибутів або їх дистриктів в цілому, за право оплачувати ці привілеї, щорічно приносячи в жертву власну молодь.

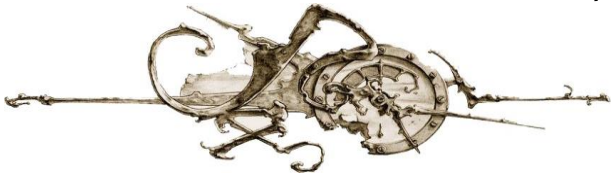
Саме тому «господарі» і «раби» постамериканського Панему виявляються міцно пов'язаними один з одним круговою, криваво-ігровою порукою, яка раз на рік публічно зміцнюється і продовжується в рамках жорстокої бійні молоді на чергових «Голодних іграх». Крім того, самі ігри, укупі з їх учасниками і організаторами, примусово занурюють всю країну в штучне ігрове середовище, створюване і підтримуване біополітичною медіакратією Панему. Гламурні риси елітної повсякденності навмисно педалюються владою і в образах трибутів, які



ще вчора були абсолютно ніким, а вже сьогодні за смертельним жеребом отримали короткочасний статус національних улюбленців, телевізійних зірок першої величини, майбутніх мучеників і героїв. Так у медійному просторі «Голодних ігор» «господарів» з «рабами» створюються симулякри гомогенізації соціального середовища, активно насаджуються медійні ілюзії подолання вікових і нерозв'язних протиріч між усіма учасниками соціальної комунікації. Тоді як об'єднана міжпоколінська когорта всіх героїв, які коли-небудь перемагали у «Голодних іграх», формує своєрідне «небесне воїнство», символічну архетипічну матрицю, публічно транслюючи всій країні ідею того, що навіть раби раз у житті можуть «виграти» у голоду і смерті свою долю і тим самим потрапити в ранг живих або найчастіше мертвих, елітних небожителів. Хоча плата за цю видиму медійну перемогу майже завжди виявляється, найвищою. Цей дух безвиході пронизує і колискову пісню батька Кітнісс під назвою «Дерево шибеника», яку він співав своїй дочці все її дитинство:

Не чекай, не чекай – до дуба приходь,
Де мрець кричав: «Мила біжи!»
Дивний наш світ, і нам так дивно тут часом,
Під дубом опівночі зустрінемося з тобою.
Не чекай, не чекай – приходь скоріше,
До дубу, де мрець кликав на бунт людей
Дивний наш світ, і нам так дивно тут часом,
Під дубом опівночі зустрінемося з тобою [15].

Тобто «Голодні ігри» являють собою своєрідний медійний постмодерністський полігон соціал-дарвінізму, на якому послідовно, крок за кроком, відпрацьовується біополітична модель терористичної і танатологічної соціалізації молодого покоління, за допомогою ігрового *зрощування*, а на ділі, несвідомого *заміщення* піднесеної боротьби за свободу особистості біологічною боротьбою організму за своє елементарне виживання за будь-яку ціну. З боку медіакратії Панему «Голодні ігри» являють собою фантастичний за швидкістю та результативністю «соціальний ліфт», який з легкістю переміщує сьогоднішніх екранних «щасливчиків» і загальних «улюбленців» із безликої маси вчорашніх «рабів» у блискучий клан «господарів», «каліфів на годину». Тоді як фактично це щорічне побоїще виступає легалізацією жахливого шляху із жебрацької, нікому нецікавої безпросвітності життя в

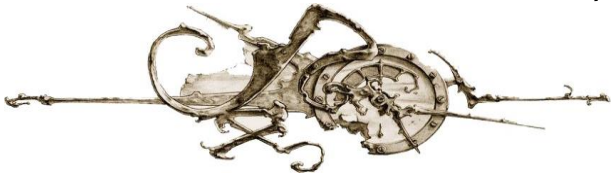


яскраву, публічну і героїчну смерть. Але навіть у цьому випадку, загибель молодих трибутів, яка демонструється на потіху вічно голодному до смерті і страждань натовпу зніжених багатіїв і владних чинуш Капітолію, не є актом вільного вибору, а являє собою рядоположену технологію медійної конвертації страждань людей у публічну смерть юних жертв, яка щороку проходить під бузувірським гаслом: «Смертю життя поправши!».

Тому самі «Голодні ігри» являють собою жахливу медійну машину смерті, цілеспрямовано запущену Капітолієм три чверті століття тому для нейтралізації «і нині і повсякчас, і на віки віків» будь-яких проявів творчої ініціативи молоді та дискредитації всіх поколінь «рабів» разом. І той факт, що під смертельну «роздачу» завжди і у першу чергу потрапляють саме підлітки і молодь, з головою видає ще один вельми варварський контекст біополітичної практики Капітолію: адже саме молодість приноситься в жертву прижиттєвої вічності геронтократів Панему.

Але навіть у цьому випадку постапокаліптичний Капітолій продовжує послідовно спиратися на загальноцивілізаційні практики. Адже досить згадати трагічний досвід недавно минулого XX століття, в якому людство вперше зіткнулося з глобальними військовими конфліктами, що за дуже короткий час забирають мільйони життів, які щоразу виявлялися лише похибкою в загальній статистиці народонаселення Землі. Дійсно, на полях битв, як правило, гинули молоді люди, в той час як владна геронтократія щоразу лише зміцнювала свої політико-ідеологічні та соціально-економічні позиції. Саме про це свідчить і досвід часів «Холодної війни», а також посткомуністичних десятиліть, занурених в хаос безперервних «кольорових» революцій, «гарматним м'ясом» яких у всьому світі знову продовжує бути саме молодь.

Як і у випадку з голлівудською франшизою «Голодні ігри», сучасна політична реальність США повсюдно виробляє подібні сценарії нейтралізації енергії і сил молодого покоління, медійно зміцнюючи загальносоціальні переконання в незрілості і неадекватності цієї соціальної групи, в ім'я встановлення над нею повсюдного, достатнього жорсткого, практично тоталітарного контролю. Саме так, у боротьбі за свої свободи населення Панему, представлене трибутами дванадцяти дистриктів на арені «Голодних ігор», щоразу виявляється здатним досягти лише чергового рівня своєї несвободи, ще сильніше затягуючи на собі пута гноблення і рабства.



Піднесений, архетипічний, родовий вибір молоді заради порятунку близьких та усієї своєї Батьківщини, маючи безсумнівну біотичну детермінанту, фактично позначає те, що вони в ім'я виживання людей приносять в жертву весь масив накопиченої культури, сформованої попередніми поколіннями, оскільки старші покоління пожертвувати культурою просто не зможуть. Такий майже рефлекторний вибір може зробити тільки покоління, яке по-справжньому до неї ще не увійшло. Адже цей крок є актом жертовного самовідчуження від культурного надбання людства, який, зрощуючись з медійно-ігровою формою комунікації, забезпечує Капітолію стійкий пізнавальний інтерес дітей та молоді до псевдогероїчних медійних практик, нав'язаних професійними ідеологами та PR-менеджерами тоталітарної влади.

Надзвичайна актуальність запропонованої С. Коллінз і візуалізованої Голлівудом хоррор-рефлексії про майбутнє США і всього людства полягає в тому, що і сучасна політична влада активно і вельми охоче оперує подібними ідеологічними стратегіями, в яких повсюдно спостерігаються замовчування, підміни і заміщення високих досягнень людської культури перманентними біополітичними загрозами голоду, хвороб, страждань і смерті. На превеликий жаль, але сучасний світ все ж таки вступив у таку епоху, в якій класичні форми тоталітарної влади, що здавна практикували персоніфіковані і нарочито жорстокі сценарії переслідування інакомислення, активно витісняються абстрактними кампаніями «м'якої сили» по боротьбі з реальними або ж надуманими та медійно «розкрученими» погрозами, наприклад, у вигляді голоду і хвороб.

Таким чином, повномасштабна, по суті справи, біополітична пропедевтика загрози владі здійснюється вже не у фізичних (індивідуальних), а виключно в медійних (колективних, масових) формах. Вона виявляється спрямованою на весь соціальний простір, який за допомогою медійно-ігрової пропаганди спочатку формується таким чином, щоб за допомогою демократичного за формою і товарного за змістом виробництва і насадження штучних приватних потреб, надалі виключити саму можливість появи групової чи індивідуальної опозиції, здатної створити навіть мінімальну або ж і зовсім уявну небезпеку для влади.

В умовах постмодерну і безумовного панування його нових цифрових форматів сучасна цивілізація та її єдиний «гідний» представник

– влада, майже відмовилися від «стародавніх» та «класичних» форм публічної демонстрації грубого фізичного насильства, які давно вже набили оскому. Річки крові, понівечені тіла, палаючі міста і спотворені природні ландшафти практично перестали бути візитними картками тоталітарних режимів. Увесь кривавий екшн колишніх «темних» епох змістився у бік «повзучої», медійної, але від цього не менш тотальної дискредитації вітальності людини і природи в цілому. Безперервно зіштовхуючи одне з іншим, антиутопічна біовлада Америки майбутнього досягає воістину небачених і приголомшливих успіхів у справі безпрецедентного медійного знищення, або навіть профілактики зародження свідомості і культури. Саме тому американська молодь майбутнього вже не вибирає, як у минулі часи «Pepsi» – символ американської моделі споживчого «раю», а несвідомо та інстинктивно тяжіє до голоду і страху в якості базальних соціальних і екзистенціальних орієнтирів.

Висновок.

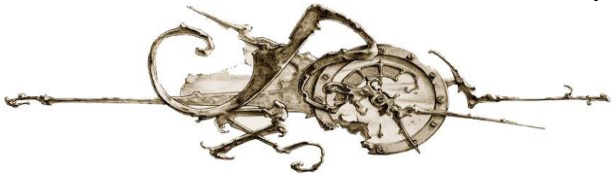
Таким чином, проаналізувавши художній досвід франшизи «Голодні ігри», автори констатують, що вона цілком і повністю присвячена моделюванню антиутопічного, біополітичного та тоталітарного майбутнього США. Сюжетна лінія вибудовується навколо вигаданої держави Панем, яка ідею соціальної консолідації щорічно закріплює в кривавих ігрових практиках. Основними дійовими особами медійних шоу стають підлітки і молодь, які примусово занурюються владою в смертельну гру, що транслюється усьому населенню країни. Сутність гладіаторського змагання гравців полягає у смертельній, боротьбі за виживання, харчові та життєві ресурси, безпеку і соціальний статус. Ці ідеали виявляються єдиними загальносоціальними скріпами і виступають результатом тривалої маніпулятивної селекції Капітолію, – правлячої верхівки Панему, – якій вдалося створити жорстку тоталітарну структуру геронтократичної, біополітичної влади. Основна суть її ідеологічних підмін полягає у заміщенні екзистенціальної свободи людини гарантованою «безпекою», що розуміється як забезпечення владно мінімізованих фізіологічних потреб. Така фальсифікація виявляється можливою тільки в умовах постійного відтворення жаху, що впроваджується у свідомість людей медійно-пропагандистськими засобами, а також загрози втрати близьких, руйнування звичного жебрацького, напівголодного способу життя. Візуалізована франшизою

модель соціальної комунікації і становить біополітичну сутність антиутопічної пост-Америки.

Примітки.

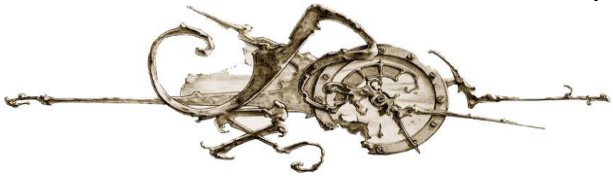
1. Арендт Х. Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме. М.: Европа, 2008. 424 с.
2. Бернейс Э. Пропаганда. Предисловие / пер. с англ. И.Ющенко. М.: Hippo Publishing, 2010. 176 с.
3. Библия. Книги Священного Писания и Нового завета. Канонические. Объединенные библейские общества, 1992. 1224 с.
4. Бодрийяр Ж. Порнография войны: низость и гнусность американского могущества // Статьи, эссе, лекции, беседы / Интернет-публикация. 60 с. UL: https://bookscafe.net/read/bodriyyar_zhan-sbornik_statey-151068.html#p47
5. Димиев А. Классная Америка. М.: Парадигма, 2008. 169 с. URL: https://royallib.com/book/dimiev_ayrat/klassnaya_amerika.html.
6. Зимбардо Ф. Эффект Люцифера. Почему хорошие люди превращаются в злодеев / пер. с англ.; 2-е изд. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 740 с.
7. Канетти Э. Масса и власть / Канетти Э., Московичи С.; пер. Р.Каралашвили и др. М.: Эксмо-пресс, 2009. 240 с.
8. Квест-шоу «Голодные игры». URL: https://xn--c1aacepppfbz1je.xn--p1ai/ (дата звернення 21.09.2020 р.).
9. Кнабе Г. Древний Рим – история и повседневность очерки. М.: Искусство, 1986. 207 с.
10. Коллинз С. Голодные игры. И вспыхнет пламя. Сойка-пересмешница. М.: Астрель, 2013. 894 с.
11. МакКеон Г. Можно ли перевернуть Стэнфордский эксперимент? URL: https://hbr-russia.ru/management/upravlenie-personalom/p14122/ (дата звернення 20.09.2020 р.).
12. Маленко С. А., Некита А. Г. «Судите, и да не судимы будете!»: карнавал смерти в голливудской футурологии // США & Канада: экономика, политика, культура / USA & Canada: economics, politics, culture. 2020. 50(9): 104-124.
13. Словарь античности / пер. с нем. М.: Прогресс, 1989. 704 с.

14. Сорокин П. А. Голод как фактор. Влияние голода на поведение людей, социальную организацию и общественную жизнь. М.: Academia & LVS, 2003. XII, 684 с.
15. Текст песни Китнисс Эвердин «Дерево висельника». URL: https://teksty-pesenok.ru/rus-kitniss-everdin/tekst-pesni-derevo-viselnika/4067227/ (дата звернення 22.09.2020 р.)
16. Фуко М. Надзирать и наказывать. М.: Ad Marginem, 1999. 479 с.
17. Ювенал. Сатиры. СПб.: Алетейя, 1994. 322 с.
18. Юнг К. Г. Психология бессознательного / Пер. с англ.; 2-е. издание. М.: Когито-Центр, 2010. 352 с.
19. Box Office Mojo and IMDb. URL: https://www.boxofficemojo.com/



ГЛАВА 3.

ГОЛЛІВУДСЬКА БІОТИЗАЦІЯ СУСПІЛЬСТВА В ПОЛІТИЧНІЙ САКРАЛІЗАЦІЇ СОЦІАЛЬНОЇ НЕРІВНОСТІ



§1. Тоталітарне протистояння еліти і маси у прийдешніх карнавальних практиках

Американський фільм жахів протягом усієї більш ніж столітньої історії цього жанру завжди прагнув майстерно балансувати між «глибокими байками про людську природу і важливим твором мистецтва» [16, с.2], нарочито і послідовно підкреслюючи винятковість усіх своїх кіноповідань. У той же час, візуалізована Голлівудом «жахлива» героїка, демонстративно продовжує відтворювати все ще міфологічні, але вже гранично ідеологізовані, моделі комунікації земної людини з Богами, яких їй так не вистачає у зацькованій владою постмодерністській дійсності. Насправді типовий голлівудський фільм як «своєрідна мова переказу культурної історії» [10, с.49] людства – це завжди ще й яскравий приклад найбільш вдалої візуалізації одного з фундаментальних протиріч людської цивілізації – конфлікту між елітою і масою, який не загасає тисячоліттями.

І якщо сама цивілізація під впливом традицій, моралі, права і релігії та з плином історичного часу все ж-таки була змушена хоча б якось декорувати цей конфлікт спочатку різного роду духовними, а пізніше вже й ідеологізованими нормативами, то у художньому просторі американських фільмів жахів подібна «духовна надбудова» була практично відразу і цілеспрямовано нівельована, або і взагалі вщерть скасована. В межах цієї культурної традиції обиватель, який перебував на будь-якому рівні біополітичної «харчової піраміди», один на один зіштовхувався з екзистенціальними викликами, роздумував і діяв з безмежною жорстокістю впевненого у собі «мисливця», або з інстинктивною послідовністю поривів «жертви». Показово, що картини, зняті Голлівудом особливо у період Міленіуму, особливо значущі для аналізу причин, руху та можливих наслідків колосальних внутрішніх деформацій світу людини у просторі стрімко і безнадійно мутуючої техногенної цивілізації.

Особливо цікавими етико-етологічними знахідками в цьому сенсі може похвалитися чотирьохсерійна (на даний момент) франшиза «Судна

ніч» (англ.: «*The Purge*», «*Чистка*», реж. Дж. ДеМонако, «Blumhouse Productions», «Platinum Dunes», «Universal Pictures», США, Франція, 85 хв., 2013 р.), «Судна ніч» (англ.: «*The Purge: Anarchy*», «*Чистка: анархія*», реж. Дж. ДеМонако, «Blumhouse Productions», «Platinum Dunes», «Universal Pictures», США, Франція, 103 хв., 2014 р.); «Судна ніч 3» (англ.: «*The Purge: Election Year*» – «*Чистка: рік виборів*», реж. Дж. ДеМонако, «Blumhouse Productions», «Platinum Dunes», «Universal Pictures», США, Франція, 108 хв., 2016 р.); «Судна ніч. Початок» (англ.: «*The First Purge*», «*Перша Чистка*», реж. Дж. Макмюррей, «Blumhouse Productions», «Platinum Dunes», «Universal Pictures», США, 98 хв., 2018 г.), органічно і закономірно переросла у серіал з однойменною назвою, що вийшов зовсім недавно.

Подібно старозаповітним людям, герої «Судної ночі» абсолютно звільнені від моральних табу і законів, але найважливіше, що це стосується і фундаментальних заборон, породжених цивілізацією по відношенню до людини і матеріальних основ її існування, сформульованих у біблійній заповіді «Не вбивай» [15, с.96]. Щорічні криваві святкування з нагоди загальнонаціональної Судної ночі не тільки періодично реанімують у просторі західної постапокаліптичної цивілізації непорушну комунікативну домінанту Старого Заповіту: «Око за око, зуб за зуб, руку за руку, ногу за ногу» [15, С. 97]. Більш того, вони ще й надають їй загальнодержавного значення, зводять її у ранг єдиної офіційної ідеології, яка ще спроможна об'єднати розтерзане суспільство, що давно та занадто явно знаходиться вже «по той бік добра і зла». «У такий спосіб автори картини, – міркує російський дослідник кіно О.Юсєв, – лякають глядача, показуючи майбутнє, де білі неонацисти зможуть відстрілювати людей за погодженням зі владою» [14, с. 171].

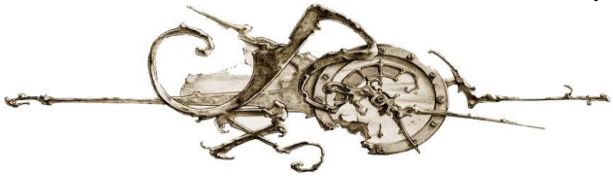
Основним «демократичним» і стовідсотково американським, змістом цієї доктрини є демонстративне і публічне насильство, що транслюється усіма інформаційними каналами, які в умовах сучасної споживчої культури набули вирішального значення [20], оскільки припускають безконтрольне вивільнення накопичуваної за рік несвідомої агресії по відношенню абсолютно до всіх інших учасників соціальної комунікації. Ритуальне занурення суспільства у загальнонаціональний «свальний гріх» виробництва, розподілу, обміну і споживання Насильства та Смерті попутно дозволяє тоталітарній, біополітичній владі пост-США вирішувати безліч «одвічних» проблем: від поточних до фундаментальних. Насамперед, йдеться про «попутне» усунення

політичних опонентів абсолютно на всіх рівнях соціального управління, майже «законну» розправу з неугодними меншинами, швидке і остаточне знищення економічних конкурентів, завуальовані етнічні і релігійні чистки, планомірне зниження рівня соціального невдоволення, «блискуче» вирішення проблеми дрібної злочинності, стабілізації корпоративних відносин, преференційні і «санаційні» стратегії щодо бізнесу, вибудовування і підтримку бажаного належного профілю інституційної та особистої конкуренції і таке інше

Саме так правляча еліта тоталітарних США створює і впроваджує механізм несвідомого контролю над суспільством, примусово збиваючи його в єдиний моноліт сліпої, спраглої насильства і крові маси, а фактично у стада «хижаків» і «жертв», жорстоко конкуруючих один з одним у «цивілізованих» джунглях за право вгамування тваринної спраги «першої крові». У цьому первісно-цивілізованому і високотехнологічному «стаді» дивним чином нівелюються усі можливі професійні, статусні, інтелектуальні та інші можливі відмінності між рядовими і привілейованими учасниками біополітичної соціальної комунікації.

Безсумнівно, голлівудська франшиза «Судна ніч» сміливо підіймає та гранично гостро візуалізує цілий ряд онтологічних проблем усієї західної цивілізації. Особливо цікаво зображується цей кривавий конфлікт у опозиції «Я» і «Своє Інше», що розгортається у типових для Нового Світу соціокультурних інтер'єрах. У термінології аналізованого циклу фільмів подібна опозиція іменується «вивільненням свого внутрішнього звіра», якому раз на рік, протягом дванадцяти нічних годин офіційно дозволено робити практично все, що так чи інакше татуювалося та заборонялося різними цивілізаційними інститутами протягом десятків століть. Але крім розгнузданої і повсюдно пропагованої вседозволеності Судна ніч пропонує своїм учасникам ще й захоплюючу криваву гру зі зловісним чаруванням таємничості та офіційно санкціонованого, медійно пропагованого біополітичного насильства.

Показово, що значна частина добропорядних і законослухняних американців, виходячи раз на рік на нічну бійню, надягає різні маски, під якими традиційно ховаються знаки «вічності, або міфічні уособлення тих сторін вічності, що доступні людині» [6], старанно надаючи своїй нещадній поведінці видимість найдавнішого карнавального дійства. Так, санкціонований новими «батьками-засновниками» жахливий медіїзований карнавал приходить до завмерлих від страху за стінами



своїх осель людей у образах, вельми далеких від звичного цивілізаційного дрес-коду, а також інших іміджевих і поведінкових характеристик, пов'язаних з повсякденністю працюючого обивателя. Показово, що саме «хижаки»-судді, які від імені держави і суспільства творять криваві розправи, часто обирають незвичайні стратегії самопрезентації для своїх жертв. Як правило, садисти-судді «пов'язують їх з підбором відповідного карнавального костюму і яскравої маски, що запам'ятовується, яка презентує певні «соціальні або релігійні функції [...], оскільки з кожним типом масок пов'язані міфи, що мають на меті пояснити їх легендарне або надприродне походження і обґрунтувати їх роль в ритуалі, економіці, соціальному житті» [7, с.26].

Серед величезного набору масок, що з'являються протягом усієї франшизи перед очима приголомшеного кривавою лазнею Судної ночі глядача, особливо виділяються ті, що умовно можна назвати «гламурними». Це, як правило, предмет, який закриває лицьову частину голови, і, подібно класичній давньогрецькій масці, у міфологічному всесвіті якої й відбувається «[...] граничний поділ зовнішнього і внутрішнього» [5, с.398], своїми іміджевими характеристиками повідомляє оточуючим про свою особливу функцію у карнавальному дійстві. Ми пам'ятаємо, що давньогрецький театр запропонував кілька типів масок, найбільш відомими з яких є комічна і трагічна. Робилося це навмисне, для того щоб усі глядачі, що знаходяться в амфітеатрі, не маючи спеціальної підготовки і технічних пристроїв, могли легко зрозуміти суть того, що відбувається на сцені. У випадку з героями «Судної ночі» ми маємо справу з комічною маскою, що має в той же час явні ознаки гламурного обличчя: широка посмішка, яка демонстративно відкриває білосніжні, елітні зуби, витягнуте «вольове» «підборіддя, потужні «хижі» щелепи, гіпертрофовані вилиці, надзвичайно підсилюють відчуття дикості лиця, та загрози, яка йде від нього.

За сукупністю ознак така маска, безпосередньо обумовлена індивідуальними «несвідомо спрямованими [...] соціальними очікуваннями» [8, с.67] і концентровано втілює візуальні коди еліти, яка у першу чергу своєю зовнішністю демонструє і пропагує властивий їй спосіб життя, а заодно і маніфестує рівень споживчих і соціальних домагань. Застигла маска-обличчя, яка випадково несе у світ «щось моторошне, щось зловісне – під маскою радості і веселощів може таїтися зло» [12], стає символом соціальної відповідальності, штучно виведеної в

карнавальний простір кривавої ночі, і тому як «тимчасово» вільної від тягот виробничих буднів, так і «посмертно» пов'язаної із ними.

Підкреслена маскою винятковість особи, відразу ж видає ідеологічно орієнтовану установку соціальної еліти суспільства подібного типу на переважно гламурні форми комунікації як навмисне вираження ідеології «анонімної диктатури» [11, с.68]. В історії постмодерністських суспільств вони виявилися «намертво» пов'язаними з так званою «великою п'ятіркою», що складає саму матерію гламуру – розкішшю, екзотикою, еротикою, «рожевим і блондинистим» [4, с.12]. У контексті ж «очищаючих» оповідань «Судної ночі» ряджена еліта, демонстративно одягнена у гламурні маски, лише нескінченно підсилює смисловий ідеологічний акцент на поточних жахливих подіях і персонажах щорічних кровавих сеансів нічного полювання.

На думку авторів, саме тут творцям франшизи, безумовно, вдалося провести ідею як мінімум подвоєння простору жахливих антиутопічних та біополітичних сенсів: молода елітна поросль, спираючись на заповіти нових «батьків-засновників», намагається, подібно новому рою у вулику, рішуче та агресивно відмежувати себе від діючої еліти, дбайливо вирощуючи нову соціальну спільність на страшному бульйоні крові і смерті. Демонстративна винятковість опівнічних гламурних «мисливців» за чужою смерттю напрямую пов'язана з ідеєю створення рафінованої, «чистої» еліти, які нарешті вдалося скинути тисячолітні цивілізаційні «пута» традиційних станово-ієрархічних забобонів, прогнилих моральних реверансів і застарілих управлінських шаблонів.

Знищуючи абсолютно все на своєму шляху, гламурна «золота молодь», походячи, і що називається «на крові», творить та апробовує нові біополітичні технології кодування та ідеологічної розмітки соціокультурного простору, на які в екстремальних художніх формах і натякає Голлівуд глядачеві-обивателю, відверто ошелешеному такою моделлю комунікації. У зв'язку з цим жахлива маска «Судної ночі» теж є, з одного боку, якоюсь пародією на цивілізований формат комунікації між елітою і масою, який складався століттями. Але в рамках якого проблема визначення діалектики рушійних сил системи соціального управління так і залишилася нерозв'язною. Іншими словами, описувана франшиза в черговий раз привертає увагу глядачів і дослідників до зяючої тисячолітньої цивілізаційної дилеми «курки та яйця»: маса породжує еліту або ж, навпаки, еліта породжує масу? З іншого боку, якраз гламурні

маски самопроголошених «суддів-любителів» дозволяють найбільш чітко зафіксувати постапокаліптичну анатомію соціального успіху, «замаскованого» в образах молодості, оптимізму і явного, нічим не приховуваного торжества молодої плоті над якими б то не було проявами карнавально витісненої старанності, з властивими їй досвідом і розумом.

Справедливості заради слід вказати, що, і сама подібна маска містить у собі якийсь висхідний недолік. Уважно вдивляючись у нарочито карикатурні, гротескові риси «другого» лиця, можна виявити його разючу схожість з активно популяризованими у ЗМІ результатами технологій реконструктивно-естетичної хірургії, які завоювали нині шалену популярність. Фактично гламурні маски у першій частині «Судної ночі» не мають особливої міфологічної символіки. Вони лише безпосередньо нагадують обличчя відомих людей, трагічно деформовані низкою пластичних операцій і процедур по хірургічній корекції зовнішності. Досить подивитися на обличчя реальних кумирів сучасної масової культури в європеїзованій частині людства, щоб зрозуміти, що ж саме так старанно рекламують і пропагують ці жахливі голлівудські пародії. Адже типологія подібних масок безпосередньо відтворює характер тілесного каліцтва, що з'являється у представників вищих верств західного суспільства (що, як правило, належать до медійної еліти) у результаті цілої низки пластичних операцій на обличчі.

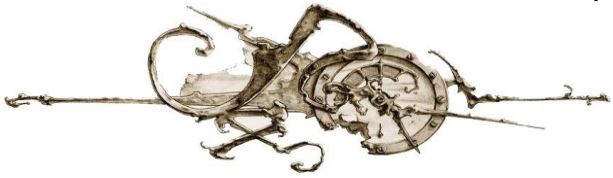
Наприклад, в останні роки саме такими потворними, «маскоподібними» особами за дуже великі гроші обзавелися: Джоселін Вільденштейн, Кортні Кокс, Ліндсі Лохан, Еллен Баркін, Джоан Ріверз, Джоан Ван Арк, Нік Нолті, Жаклін Сталлоне і її син Сильвестр Сталлоне, Гаррі Бьюзі, Еммануель Беар, Мелані Гріффіт, Деріл Ханна, Міккі Рурк, Кім Бейсінгер, Ніколь Кідман, Дженіс Діксон, Донателла Версаче та ін. До пластичної реставрації свого іміджу не раз вдавалися ці, та ще й багато інших відомих представників американської медійної, і, зокрема, голлівудської, еліти, які, до речі кажучи, за свою кінематографічну кар'єру встигли «відзначитися» у багатьох значущих фільмах жахів.

Крім того, гламурна маска як неминучий і добре оплачений результат реконструктивно-естетичної медицини, є своєрідним символічним мотивом, що дозволяє зрозуміти спрямованість деформації сучасних соціокультурних ідеалів, які наполегливо намагається відрефлексувати американський фільм жахів. На наш погляд, проблема

тут куди серйозніша. Адже в гонитві за «естетичністю», а значить гарантованою продаваністю та окупністю іміджу (і в першу чергу особи), сучасна біополітична і медійна еліта апробує і намагається впровадити нову технологію маніпуляцій з людськім тілом взагалі. Гламурне прагнення будь-що-будь позбутися від явних або удаваних вад на обличчі, підспудно перетворюється на технологію оплаченого «повернення в молодість», що, безумовно, стає універсальним символом успішності, сексуальності, затребуваності і розкоші. Тому гламурні маски «Судної ночі» настільки послідовно символізують танатологічну тягу представників вестернізованої еліти до молодості як симулякру безсмертності.

Саме тому дрібні, суто медичні, естетичні процедури поступово набувають характеру кардинального, а потім і навіть системного оперативного втручання, яке з часом претендує на повну зміну форми обличчя і тіла аж до модифікації візуальних ознак статі. За таких умов, саме гламурна маска стає символом назрілої актуальної трансформації тіла, яке в рамках сформованих медичних технологій набуває виключно кривавих і жахливих форм, пов'язаних вже «не стільки зі страхом смерті, скільки з острахом життя» [13, с. 107], які постійно межують з потворністю, з повною втратою особистості, а часто-густо і з фізичною смертю. А оскільки «Судна ніч» – це, насамперед, владний та «пріоритетний» загальнодержавний проект, покликаний біополітично згуртувати націю, «оздоровити» «економіку і моральність, «очистити» душі і тіла людей, то моделі штучної трансформації (деформації) людських обличь і тіл вже перестають бути виключно індивідуальною справою та пріоритетами групової моди, але відносяться віднині вже до усього політичного тіла як такого.

Безсумнівно, якраз гламурні маски у просторі кривавого карнавала «Судної ночі» безпосередньо виражають реально існуючі соціально-політичні та ідеологічні тренди, пов'язані з формуванням лояльного ставлення до соматичних трансформацій тіл обивателів, під прикриттям якого поволі та остаточно руйнуються і фундаментальні основи соціальної комунікації. У підсумку створюються умови для формування нової якості соціальних зв'язків, що базуються вже не на природних факторах еволюції, а на поточних конфігураціях кон'юнктурних, корпоративних політичних інтересів.



Тому щоб у обивателів на будь-яких щаблях соціальної ієрархії навіть не виникало бажання втручатися у сталий соціальний порядок, але зате стійко фіксувалися лояльність і інертність до сформованих трендів державного управління, їм «згори» милостиво дарують нечувану раніше в історії цивілізації соматичну свободу. Їм дозволяють робити все що завгодно зі своїми тілами, з самими собою і з ближніми (в рамках «Судної ночі»): починаючи від зміни обличчя і статі, аж до вбивства та самогубства. Таким псевдодемократичним способом тоталітарна антиутопічна влада цілком «передислокує» нереалізований несвідомий потенціал обивательської агресії на реальні «фронти» саморуйнування і чисельні «плацдарми» до зубів озброєного «саморегулювання», з метою жаданої, контрольованої зачистки соціального простору руками самих представників еліти і маси. Саме так, під акомпанемент автоматних черг і одиночних залпів, на тлі підпалів і розборок, яким надано статус загального закону, у кривавих сполохах Судної ночі, народжується і апробується у «польових умовах» Новий Імператив політико-соматичної нейтралізації людей від індивідуальної свідомості і суспільної форми її буття.

Крім усього іншого, загальнонародний санаційний карнавал «Судної ночі» виступає моторошною постмодерністською ілюстрацією самодіяльного та егалітарного «Чорного переділу» готівкового соціального простору. Він провокує і відкрито патронує посилення незворотного розколу між масою і елітою, міфічне «подолання» якого виявляється можливим тільки у загальному гарантованому знищенні усього соціального тіла, яке не тільки розсипається на очах людей і під об'єктивами телекамер, але й «зникає безслідно, як ніби його і не було» [2]. Фактично щорічна дванадцятигодинна нічна бійня являє собою лише до межі стислу, заплановану «війну всіх проти всіх» [3, с. 280], покликану гарантувати видимість і медійну презентацію соціального партнерства, миру і благополуччя протягом усього наступного року. Подібна «Священна війна» є не тільки ефективним інструментом «демографічної хірургії» мальтузіанського толку, але і дозволяє жорстко закріпити біополітичні принципи хижацької стратифікації, зводячи політичну еліту, яка розробила і лобіює впровадження технології Судної ночі, в ранг надприродної і позасоціальної сили, яка «швидше відчуваючи, ніж усвідомлюючи» [9, с. 99], не тільки визначає стратегічну спрямованість

суспільного прогресу, але й «тактично» регулює усю його криваву динаміку.

Голлівудська рефлексія хижацького загальнонаціонального біополітичного карнавалу, що шокуючи представлена у франшизі «Судна ніч», безумовно, «дає розуміння того, як наші популярні розваги документують і переосмислюють реальні проблеми» [19, с. 71]. У той же час, подібна кінематографічна ідея, безсумнівно, виступає і проективною соціокультурною моделлю, що встановлює несвідому залежність між споконвічною людською агресивністю і найбільш актуальними на даний момент формами її соціально-політичної сублімації. На жахливому прикладі кривавого соціального бульйону «Судної ночі» особливо явно помітна найнебезпечніша, але цілком реальна тенденція виродження цілого спектру сучасних сценаріїв реалізації споживацько-дозвіллєвої діяльності у найбільш жорстокі і тоталітарні форми політичної практики, які будь-що прагнуть стати «невід'ємною частиною статус-кво» [18, с.195]. У той же час традиційні, ігрові (агональні) та карнавальні елементи класичної культури у просторі «"серйозних" форм людської діяльності» [1, с.2], що дозволяли століттями компенсувати жорсткість і формальність офіційних моделей соціальної комунікації, в інституційній моделі «Судної ночі» неминуче «виконують протилежну функцію» [7, С. 47], оскільки парадоксальним чином набувають якраз тих сенсів, які традиційно були притаманні саме офіційним формам комунікації.

Абсолютно позбавлена будь-яких моральних скреп і інституційних «гальм» антиутопічна та біополітична влада пост-Америки поступово та цілеспрямовано створює більш-менш достовірну медійну ілюзію неформальності і карнавальності повсякденних виробничих і політичних відносин, просуваючи їх як найбільш знакові зразки лицемірства та єдині цивілізовані «маски» рольової комунікації, що затребувані суспільством. Тому візуалізовані голлівудськими майстрами у франшизі про «Судну ніч» «пророчі застереження не лише дозволяють дослідникам виявити під жахливими масками справжні суб'єкти історичного процесу у світі «карнавальної» постісторії та «кривавої хоррології цивілізації" [17, с.46], але й безпомилково визначити тоталітарний, антиутопічний характер ідеологічних трендів їхньої соціально-політичної еволюції.

Висновок

Основним матеріалом цього фрагменту авторського дослідження виступила жахлива голлівудська медіафраншиза про «Судну ніч» (2013-

2018 рр.), у якій зроблена спроба кошмарної візуалізації владних тоталітарно-ідеологічних проектів, які законодавчо закріплюють соціальну нерівність і повсюдно використовують біотичні загрози як ефективний інструмент «самоочищення» суспільства з метою подальшої медійної імітації гармонійного соціального середовища та періодичної актуалізації відповідної йому псевдодемократичної символіки.

Причому, найбільш яскравими культурними символами цієї медіафраншизи виступають гламурні маски, які у концентрованому вигляді виражають прагнення діючої еліти до закріплення політичного статусу і утвердження свого соціального «безсмертя». Розглянутий вище антиутопічний голлівудський проект повною мірою демонструє абсолютну пріоритетність насильства та жаху у постмодерністській традиції біополітичної соціальної комунікації. Фундаментальне протиріччя між елітою і масою долається у парадоксальній тоталітарній моделі агресивного витіснення етатистських форм реалізації насильства їх постмодерністськими «карнавальними» практиками. Така танатологічна стратегія дозволяє владі формувати і просувати медійну ілюзію благополучного соціокультурного середовища, заснованого на ритуальному, легітимізованому, «дозвільному» насильстві.

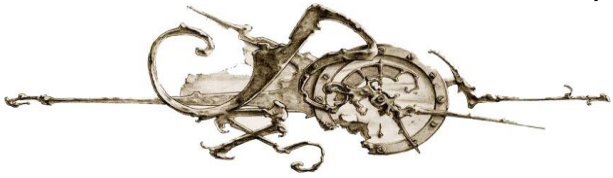
Примітки.

2. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного: игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. 400 с.
3. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. 95 с. URL: https://royallib.com/book/bodriyar_gan/v_teni_molchalivogo_bolshinstva_ili_konets_sotsialnogo.html (дата звернення 14.11.2020 р.).
4. Гоббс Т. Основы философии. Часть третья. О гражданине //Сочинения в двух томах. Том 1. М.: Мысль, 1989. 622 с.; С. 270–506.
5. Иванов Д. Глэм-капитализм – логика сверхновой экономики // Телескоп. 2011. №5(89). С.11–20.
6. Канетти Э. Масса и власть. М.: Эксмо-пресс, 2009. 240 с.
7. Кэмпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить. Киев: София, Гелиос, 2002. 256 с.
8. Леви-Стросс К. Путь масок. М.: Республика, 2000. 399 с.

9. Маленко С. А. Архетипические образы и родовая среда осуществления сознания. Великий Новгород: ИПЦ НовГУ, 2006. 207 с.
10. Маретт Р.Р. Формула табу-мана как минимум определения религии// Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. М.: Канон +, 1998. С.99–108.
11. Назарова Ю. В. Концепты horror как язык пересказа культурной истории (на примере современного кинематографа) //Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2016. № 4 (20). С. 48–55.
12. Пелевин В. Ампир «В». М.: Эксмо, 2007. 416 с.
13. Роугек Л. Сердце, в котором живет страх. Стивен Кинг: жизнь и творчество. М.: АСТ, 2011. 416 с. URL: https://royallib.com/read/rougek_layza/serdtse_v_kotorom_givet_strah_stiven_king_gizn_i_tvorchestvo.html#20480 (дата звернення 12.12.2020 р.).
14. Такер Ю.В пыли этой планеты // Ужас философии. В 3 томах. Том 1. Пермь: Гиле Пресс, 2017. 184 с.
15. Юсев А.Ю. Кинополитика: Скрытые смыслы современных голливудских фильмов. М.: Альпина Диджитал, 2017. 300 с.
16. Bible. N.Y.: Watchtower Bible and Tract Society of New York, Inc., 2002. 1469 c.
17. Kawin B. Horror and the Horror Film. London: Anthem Press, 2012. 269 p. URL: https://ru.b-ok.org/book/2456233/3702fa (дата звернення: 12.10.2020 р.).
18. Malenko S.A., Nekita A.G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower // Anthropological Measurements of Philosophical Research. 2018. № 13. С. 41–51. DOI: 10.15802/ampr.v0i13.122984(дата звернення: 18.12.2020 р.).
19. Och D. Beyond surveillance: questions of the real in the neopostmodernhorror film // Style and form in the Hollywood slasher film / Ed. by W. Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015. P. 195–212. URL: https://doi.org/10.1057/9781137496478_14 (дата звернення: 20.12.2020 р.).
20. PodlesneyT. Apocalypse cinema and/as transformative pedagogy: how students learn to stop worrying and critique apocalypse culture //Handmaiden of Death: Apocalypse and Revelation. Leiden: Brill,2019.

P.71–83. URL: https://doi.org/10.1163/9781848884137_008 (дата звернення: 14.10.2020 р.).

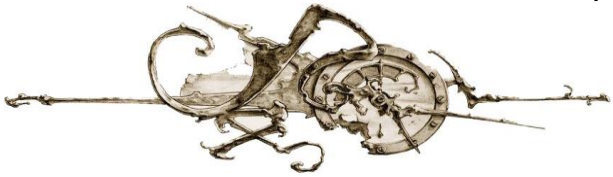
21. Scull T.M., Malik Ch.V. Role of entertainment media in sexual socialization // Wiley Online Library. 09 May 2019. URL: https://doi.org/10.1002/9781118978238.ieml0214 (дата звернення: 15.11.2020 р.).



§2. Етатизація жорстокості в сакралізації нової дисциплінарності

Образи людської смерті, страждань і пов'язаного з цим жаху, традиційно виступають основоположними екзистенціальними і антропологічними орієнтирами для формування етносів і створюваних ними культур. Не є винятком, в цьому сенсі, і американська ментальність, яка запропонувала цивілізованому людству на рівні офіційних і повсякденних соціоантропологічних практик досить незвичайні варіанти соціокультурного супроводу смерті і вмирання, а також їх ідеологічної інтерпретації. У підсумку, і життя, і сама смерть, як онтологічні та антропологічні реальності, остаточно перетворилися на найважливіші політичні та управлінські ресурси біополітичної влади, яка «традиційно спиралася на сакралізацію і раціоналізацію особистісного авторитету і фізичного примусу» [15, с. 48]. Найбільш неординарна традиція, у зв'язку з цим, зародилася та продовжила свій тріумфальний розвиток у рамках дискурсу американської кіноіндустрії жаху, яка в XX і, особливо, на початку XXI століття перетворила цю тему на захоплюючий, шокуючий і надзвичайно прибутковий вир сюжетів і символів.

«Голлівуд, таким чином, – на думку Тодда Берлінера, – систематизував доставку естетичного задоволення, упаковку і продаж його в масовому масштабі» [10]. Якраз тому історія кіножаху ось уже понад століття демонструє людству не тільки традиційні дозвільні та суто розважальні його моделі, але й намагається артикулювати актуальні соціально-політичні та соціоантропологічні проблеми, рефлексія над якими надає цьому виду мистецтва особливу художню та ідеологічну цінність, а також активно «використовується для формування розповіді про перевагу Заходу» [18]. Більш того, «голлівудські фільми жахів, – на думку Мартіна Хенніга, – зазвичай відбуваються на кордоні між нормальністю, слідуванням законам природи, і розташуванням незрозумілого, нелогічного і хаосу. Страх перед невідомим обумовлений тут консервативними цінностями, зосередженими на християнстві і монотеїзмі» [12]. У цих фільмах повсюдно моделюються і проективні способи соціальної комунікації чомусь переважно жахливого,

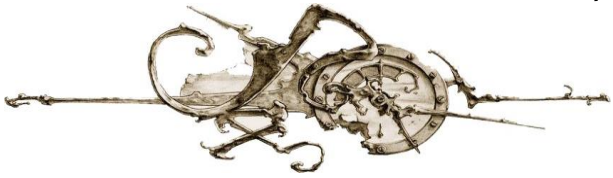


антиутопічного майбутнього, візуалізується біополітична дисциплінарність особливого типу, що провокує появу в рамках описуваної традиції специфічних футурологічних смислів. При цьому голлівудські фільми жахів відштовхуються виключно від екзистенціальних конфліктів, образам яких цілеспрямовано надається не тільки особливе соціоантропологічне, але й вже переважно ідеологічне звучання. Більш того, їх творці йдуть набагато далі, а на цій підставі Джонатан Стаббс підкреслює, що в історії США кінематограф як провідна політизована індустрія завжди підкреслювала свою особливу роль у заснуванні та впровадженні культурних практик по всьому світові та відверто «займалася поширенням, реагуванням і формуванням споживчих смаків за кордоном» [17, с. 4].

Голлівудські танатологічні кінооповіді традиційно знаходяться у достатньо широкому діапазоні – від занадто кривавих і шокуючих історій, пов'язаних із драмами індивідуального страждання та вмирання або ж колективної загибелі, до іронічних, комедійних і суто пародійних форм. Вони розповідають обивателю про життя і смерть інших людей, про набір ситуацій, так чи інакше пов'язаних зі сприйняттям і оцінками цих трагедій у інституційному просторі сучасної масової культури, яка ось уже більше ста років спеціалізується на пропагандистському промоушені кіномови, що заміщає логічні і раціональні конструкції багаторівневими візуальними текстами [4].

Показово, що особливе місце у голлівудській соціоантропологічній сюжетиці буквально з самого початку виникнення кіно як особливого жанру мистецтва, займають саме фільми жахів, у яких одночасно присутні як ті, так і інші мотиви. На думку авторів книги поки що чотирисерійна, на сьогоднішній день, голлівудська медіафраншиза про» «Судну ніч» на сьогодні є найбільш актуальним і шокуючим прикладом візуалізації цієї, безумовно, цікавої антропологічної стратегії, що виражається у конкретному футурологічному і соціально-політичному проекті.

Драматична, кривава кінопоповідь «Судної ночі» присвячена пророчому опису образів такого недалекого, але такого щасливого і благополучного майбутнього Сполучених Штатів Америки і доль «пересічних» американців, незалежно від рівня їх доходів і соціального становища. Перші три серії циклу послідовно оповідають про специфіку переживання, як окремими людьми, так і окремими соціальними групами

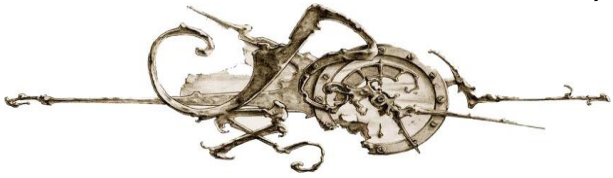


глобальної трансформації образів людини і суспільства у Сполучених Штатах Америки за період з 2022 по 2025 рік. Небувале економічне і моральне «процвітання», яке «спіткало» країну в той час, на думку влади, було обумовлено рекордно низьким рівнем злочинності та безробіття. Адже саме вони вважалися владою головними «виразками» соціального простору, вирішальними перешкодами для розкриття кожною людиною свого творчого потенціалу.

Показово, що владні кримінологи з недалекого майбутнього найдемократичнішої країни світу подібний стан речей пояснювали тим, що протягом щорічного дванадцятигодинного «очисного» ритуалу «Судної ночі» відбувалося абсолютно законне фізичне знищення представників найбільш бідних і неблагополучних верств і груп населення. Адже саме їх спосіб життя завжди кидає фатальну «тінь» на все суспільство, оскільки тільки вони, послідовно дискредитуючи своєю антипатріотичною позицією невпинний прогрес суспільства, не могли собі дозволити придбати ані новітні системи зброї для нічних кривавих розборок, ані шалено дорогі охоронні системи, якими повсюдно оснащували свої будинки-фортеці представники «середнього класу» та еліти. Під звичним для тоталітарної влади будь – якої країни і епохи гаслом: «немає людини – немає проблеми», у США, у недалекому майбутньому, відбувається помпезне щорічне ритуальне «зняття» індивідуальної, групової і колективної психічної напруги в «суспільстві нового типу».

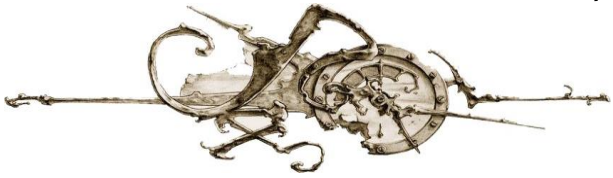
Вельми цікавим виявляється і те, що попутно у ніч шаленої стрілянини та поточних розправ по всій країні здійснюється також і синхронізоване «планове» нівелювання найгостріших соціально-економічних, расово-антропологічних та інших можливих відмінностей, які, на думку американської влади, й виступають головними матеріальними та духовними перешкодами громадянського миру і соціальної злагоди. Головний герой першої серії медіафраншизи Джеймс Сендін – менеджер з продажу охоронних систем для «Судної ночі». Його образ найбільш рельєфно представляє рівень «ритуальної заляканості» типового представника прошарку середнього класу, який бере пасивну участь у цьому «очисному» ритуалі.

За сюжетом кінокартини голова сімейства разом із дружиною та двома дітьми несподівано опиняється у самому центрі шаленої кривавої драми, хоча всі необхідні технічні та морально-психологічні приготування



для ритуального «торжества» «Судної ночі» були ним зроблені. Трагедія одразу ж розгортається у декількох напрямках, пов'язаних із непередбачуваними поворотами сюжету кінокартини. Абсолютно несподівано у наглухо закритому від активних прихильників загальнонаціональної ночі вбивств і розправ особняку Сендінів виявляється хлопець, з яким давно зустрічається старша дочка цього шанованого сімейства – Зої, а також абсолютно сторонній темношкірий чоловік, якого не запитаючись батьків, впустив в будинок їх молодший син Чарлі. Показово, що молодий залицяльник Зої прибув до «благородного» сімейства в такий невідповідний час якраз для вирішальної розмови з батьком своєї подружки, який навідріз забороняє їм зустрічатися. Суперечка, що зав'язалася, закінчується несподіваною смертю юнака, який загинув від випадкового пострілу батьківського пістолету. Драматизм нічного конфлікту значно нагнітається коли біля дверей будинку Сендінів раптово з'являється група дуже пристойно одягнених і вкрай вихованих юнаків і дівчат, які найбільш рельєфно представляють «золоту молодь» нової Америки. Вони настійно вимагають від сім'ї «по-хорошому» видати темношкірого незнайомця, так необхідного їм для прояву лояльної поведінки у «Судну ніч».

Пред'явлений молодчиками ультиматум закінчується фатальним штурмом особняка Сендінів і початком «вилову» афроамериканця у повністю знеструмленому і позбавленому охоронного обладнання будинку. Пошуки непроханих гостей обертаються серйозним пораненням батька сімейства, що вперше в історії щорічних нічних кошмарів ставить під реальну загрозу життя всіх членів цієї сім'ї. Однак на довершення жахливої нічної трагедії на порозі розвороченого будинку несподівано з'являються ще й «добропорядні» сусіди, які без ніяких вагань, майже «професійно» знищують молодиків, що вкрай розперезалися. Одночасно респектабельні і доброзичливі (у звичайній моделі соціальної комунікації) сусіди заявляють власні права на винищення сім'ї Сендінів. Оскільки «благополучний» спосіб життя цього сімейства, що живе за рахунок продажу тих самих охоронних систем, на їх переконання, базується на безцеремонному паразитизмі щодо всіх оточуючих. Але цього разу удача посміхається саме Сендинам, оскільки матері з дітьми за підтримки того самого темношкірого незнайомця все-таки вдається переломити ситуацію на свою користь і полонити непрошених гостей. Перша історія медіафраншизи закінчується ганебним

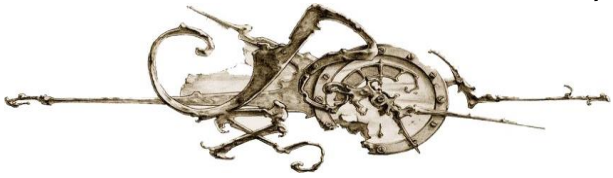


видворенням «дорогих» сусідів під несамовите виття ранкової сирени, яка урочисто сповіщає про закінчення чергової «Судної ночі».

Дія другої частини тетралогії, що послідовно розкриває глибину морального падіння особистості та суспільства в антиутопічній державі «загальної демократії і благополуччя», знову відбувається з 19 вечора до 7 ранку, в ніч на 21 березня, тепер уже 2023 року. На вулицях Лос-Анджелесу банда мародерів зі зброєю в руках переслідує молоду пару, яка в ході погоні знайомиться з Євою Санчес і її дочкою Калі, також вимушеними покинути свій будинок через напад бандитів.

На відміну від першої частини «Судної ночі», в якій глядачі виявилися буквально «вкинутими» у жахливий вир антропологічного і біополітичного терору, у другій серії медіафраншизи режисер ДеМонако вперше розкриває таємні (як особисті, так і корпоративні) мотиви щорічних загальнонаціональних, біополітичних розправ. Нічого не підозрюючий глядач з традиційним для американських кінотеатрів попкорном з перших секунд фільму з головою занурюється в переплетення складних політико-ідеологічних, а заодно і комерційних контекстів глибокої екзистенціальної драми Ріко, батька Єви Санче, який, будучи смертельно хворим, приймає мужнє рішення допомогти молодому поколінню своєї сім'ї хоч якось вирватися з безпросвітної злиднів. Для цього Ріко за сто тисяч доларів «продає» своє вже й так приречене життя багатому сімейству Торн для ритуального, театралізованого вбивства у загальнонаціональну «Судну ніч».

Пізніше виявляється, що такий образ думок і поведінки став вже повсюдним для дуже багатьох жебраків із найбідніших верств населення «нових» США, а американські аристократи, об'єднуючись в елітні клуби, для відправлення ритуальних кривавих вбивств не соромлячись «купують» людей, спеціально відловлюваних для таких цілей на вулицях бандами мародерів. Більш того, автори франшизи недвозначно підкреслюють жахливу «буденність» подібних практик для повсякденності «оновленої» постапокаліптичної Америки. Оскільки такі жахливі ночні «полювання» спеціально організовуються навченими на замовлення» «Нових батьків-засновників» США загонами найманців, ідеологічне і комерційне завдання яких якраз і полягає у доданні «Судної ночі» належного рівня демократизму, динамізму, азарту, масовості та прибутковості.



Парадоксально, що, потрапивши у подібну екстремальну ситуацію, герої фільму не тільки борються за своє життя усіма можливими засобами, але й чітко усвідомлюють, що офіційно легалізовані в «Судну ніч» вбивства і грабежі цілеспрямовано формують «лояльні» до нової влади образи поведінки кожної людини і всього суспільства. Підганяючи раз на рік небувалий потенціал агресії і деструкції, біополітична влада відкрито демонструє готовність і здатність знищити заради реалізації своїх злочинних цілей не тільки кожного громадянина окремо, але й увесь соціальний організм як такий. Хоча, за задумом «Нових батьків-засновників», кривава вакханалія «Судної ночі» щоразу повинна актуалізувати у свідомості і почуттях громадян США базальну необхідність у Державі-Левіафані, яка єдина здатна за допомогою зброї «умиротворити» стихію жаху і смерті та утримати від фатального розпаду, як кожну окрему особистість, так і всю країну.

Третя історія про «Судну ніч», яка спочатку планувалася як приквел, візуалізує узагальнення про політичну та ідеологічну доцільність легалізації «війни всіх проти всіх». У період до 2025 року технологія «Судної ночі» остаточно політизується, і перетворюється на камінь спотикання різних корпоративних лобі, що змагаються на чергових президентських виборах США. У центрі виборчої полеміки виявляється ідея легалізації вбивств багатими бідних, яка остаточно розділяє суспільство на два табори і позиціонується як найяскравіший приклад демократичних свобод американської політичної системи майбутнього.

Драматичне змагання сенатора Чарлі Роан, що претендує на президентське крісло, з її головним опонентом Данте Бішопом, розкриває ще один ідеологічний парадокс медійного образу «нової демократії»: виявляється, що ієрархічні принципи «Судної ночі» не поширюються на цілий ряд привілейованих осіб, які з самого початку мають статус недоторканності. Це елітне становище сакралізується католицькою церквою, яка виступає активним провідником ідеї кривавого ритуального очищення пастви від скверни злиднів і пороку. Адже саме вищі католицькі ієрархи країни, що спромоглися організовують щорічну всеношну службу для «Нових батьків-засновників» і елітних спонсорів «Судної ночі» з «Національної стрілецької асоціації». Несподівана перемога у президентських перегонах Чарлі Роун, чиє чудове перетворення з кандидата на найвищу посаду у країні в «звичайну» людину, забезпечується якраз голосами найбіднішої більшості

країни. Ця подія вперше вселяє глядачам медіафраншизи боязку надію на скасування кривавого загальнонаціонального карнавалу смерті, брехні, бізнесу і політики, на відродження гуманістичної моралі і реставрацію антропологічного виміру соціальної комунікації.

У 2018 році продюсери четвертого фільму франшизи і автор сценарію ДеМонако, намагаючись нарешті зрозуміти причини небувалої популярності кінотрилогії, все-таки зважилися зняти приквел, в якому глядачам детально пояснюється механізм формування ідеології «Судної ночі» та провідні медійні сценарії її впровадження в образи повсякденності покоління міленіалів. Просуваючи стару, добре перевірену колоніальну ідею про необхідність воювати з противником його ж власними руками, партія «Нових батьків-засновників», за підтримки «Національної стрілецької асоціації», в ім'я порятунку США від колапсу, вперше вирішується на проведення екстремального експерименту з «самоочищення» американського суспільства від кримінальних і депресивних елементів.

На думку призвідників цього експерименту, США виявилися зануреними у безодню фатальних кризових процесів багато в чому саме тому, що на їх території накопичилося занадто багато зубожілого, а значить неплатоспроможного населення. Так давня мальтузіанська ідея про періодичне регулювання чисельності населення на планеті за допомогою воєн несподівано втілилася у цілком легальні, науково-обґрунтовані, прибуткові і цілком «цивілізовані» політичні практики. До того ж, логіка, яку обрали «Нові батьки-засновники», повністю відповідає споживчому формату: чим більше маргінальних елементів вдасться знищити в ході чергової «Судної ночі», тим більшим виявиться розмір матеріальної та символічної «винагороди» за реалізацію подібної очисної місії, як для безпосередніх учасників бійні, так і для самої біополітичної влади.

За сюжетом фільму ідея «війни всіх проти всіх» на теренах США спочатку була настільки провальною, що мало не поставила під загрозу як ідеологічні, так і комерційні результати проекту. Щоб уникнути цього ганебного провалу, а заодно і сформувати привабливий для більшості населення медійний образ майбутнього кривавого карнавалу, владі довелося пустити в хід увесь, накопичений цивілізацією арсенал: підкупи, погрози, шантаж, провокації, підробки і заключні медійні маніпуляції. У підсумку, як і передбачалося, глобальна владна мета виправдала

вкладені у неї фінансові та ідеологічні «кошти», а підсумки експерименту, організованого у своєрідній «резервації» Стейтен-Айленд, як найбільш віддаленому і найменш заселеному адміністративному окрузі Нью-Йорку, повністю переконали «Нових батьків-засновників» в доцільності його поширення вже на всю територію США.

Таким чином, весь саспенс в чотирьох випусках медіафраншизи цілеспрямовано формується в зонах, «де кожен зображений об'єкт забарвлений бажанням і/або тривогою суб'єкту» [2, с. 153]. Це гнітюче відчуття від образу кровожерного суспільства послідовно розвивається навколо зображення процедури щорічного, законодавчо санкціонованого вивільнення внутрішньої агресії («внутрішнього звіра» у прийнятій термінології цих фільмів). Показово, що цій, далеко не новій у європейській цивілізаційній традиції жахливій санаційній ідеї, вперше в історії людства надається загальнодержавний, ритуальний, а місцями навіть церемоніальний, урочистий і святковий статус, який «своїми крайнощами підриває культурні відмінності» [9].

Однією з явних, хоча безпосередньо і не задекларованих біополітичних місій «Судної ночі» виступає, як випливає з англійського варіанту назви цього фільму «The Purge» – «чистка», функція духовного і тілесного катарсису американського суспільства, яке вкрай дискредитувало свій демократичний імідж. За сюжетом воно за календарний рік встигає накопичити такий потужний внутрішній потенціал зла і ненависті, що, заради відновлення соціальної справедливості просто нагально потребує загальнонаціональної «очисної» процедури випуску на свободу колективного «внутрішнього звіра» і криваво-жертовної нейтралізації індивідуальної та соціальної агресії.

При цьому не слід забувати, що особиста мотивація громадян, їх соціальна активність практично не беруться до уваги владою, якій, за допомогою очікування і колективного переживання індивідуальних і медійних образів нічного, загальнонаціонального жаху, вдалося сформувати гомогенний і агресивний соціоантропологічний простір. Особливо вражає й те, що в масі своїй, це так би мовити «суспільство» покірно і навіть з готовністю «споживає» як власне саме річне передчуття смерті та її медійних образів, так і фінальні результати нічної бійні, що транслюються у прямому ефірі на весь світ. Це, до речі забезпечує існування ще однієї важливої статті бюджету «нових» США, що

формується за рахунок deadly-туризму, який залучає у країну напередодні «Судної ночі» вбивць і маніяків з усього світу.

Безумовно, тема боротьби за соціальну та індивідуальну справедливість не є новою ані для голлівудського кінематографу, ані для світового мистецтва в цілому. Проте, медіафраншиза про «Судну ніч» пропонує вкрай незвичайний, антиутопічний, досить екстремістський погляд на специфічний, суто американський, «демократичний» рецепт практичної реалізації цієї доленосної для людства ідеї. У першу чергу, це стосується глибоко політизованої та ідеологізованої інтерпретації справедливості як внутрішньої несвідомої потреби індивіду в самореалізації і принципу, відповідного, як стверджує Кшиштоф Кендзіора, «певним розумним і раціональним вимогам» [13, с. 82]. Фактично, «Нові батьки-засновники» цього уявного антиутопічного світу запропонували і дуже короткі терміни реалізували на практиці альтернативний сценарій «суспільного договору» між «агресивними індивідами» та демократичною владою, яка їх «ритуально заспокоює».

Саме тому «Нові батьки-засновники» повною мірою переосмислили/переоцінили фундаментальні традиції європейської філософії і, зокрема, ідеї англійського філософа і політичного діяча Томаса Гоббса, який наполегливо і в цілому ряді робіт висловлював думку про те, що «природним станом людей до об'єднання в суспільство була війна, і не просто війна, а війна всіх проти всіх» [1, с. 291]. Показово, що ідеологія модернізованого і відверто танатологічного формату «суспільного договору», взятого на озброєння» новими «батьками-засновниками» США, визначається законодавчим наданням «війні всіх проти всіх» статусу загальнонаціональної кривавої, очисної гри у смерть. Тим не менш, вона, на думку Дж. Ролзу, все ще зберігає елементи природної свободи і прагне будь-що-будь «розширювати можливості, і посилювати засоби для реалізації своїх цілей» [5, с. 132].

Підкреслено ідеологічно-орієнтований псевдодемократизм кривавого очисного ритуалу «Судної ночі» якраз і полягає у створенні загальнодержавної морально-правової «пастки лояльності». Дійсно, людина, яка не налаштована «судити» і вбивати в цю ніч інших людей, начебто, здається, безпосередньо і не змушена Владою саме до цієї моделі поведінки, але, проте всіляко до неї підбурюється. Наприклад, за допомогою безперервного впливу офіційної медійної пропаганди, або шляхом створення умов, що формують упереджену (тобто «лояльну»)

громадську думку. Саме в її світлі явні борці з кривавими чистками, або ж ті, хто просто «сумнівається» виставляються неугодними Владі людьми «іншого сорту», а вже отримавши клеймо супротивників режиму, відразу ж стають потенційними «мішенями» для кривавого «полювання». З іншого боку, показний «демократизм» цієї ситуації полягає в тому, що люди, які беруть «пасивну» участь в загальнонаціональному жахливому і кривавому біополітичному шоу, поки ще мають право індивідуально захищати себе і своїх близьких відповідно до міри свого розуміння ситуації і наявного рівню достатку.

У той же час, саме обивателі, які «періодично» маніфестують свою «лояльну» владі агресію стають домінуючим у просторі мас-медіа прикладом реалізації пізнавальних і комунікативних запитів. Тому якраз вони безпосередньо обумовлюють граничну ангажованість політичної моделі індивідуальних трансферів, яка прийнята у цьому типі соціуму. На її підставі проводиться примусова соціальна стратифікація, для якої характерна жорстка поляризація громадянського суспільства, яка удосталь генерує латентну агресивність, і продукує особливий тип біополітичної еліти. Більш того, вона відтворює систему «керованої демократії» на основі ритуального «примусу до війни» (як єдиного способу досягнення загальнонаціональної гармонії), що, безумовно, остаточно знищує, на думку Кітлі Доун, «і без того обмежену владу людей управляти своїм власним життям» [11, с. 51]. Подібна політико-ідеологічна поляризація легітимізується і закріплюється у партикулярних принципах організації соціальної комунікації громадянського суспільства і «нової» влади.

Одночасно ця стратифікація стигматизує і способи ідеологічного обґрунтування доцільності антропологічної стратегії кожної з соціальних груп. Так громадяни просто «зобов'язані» вбивати або бути вбитими, хоча б заради демонстрації своєї лояльності Владі і забезпечення подальшого відтворення «загальної гармонії» нового типу. Показово, що вона докорінно відрізняється від її традиційного ліберального формату політики, яка, на думку Антоніо Мартінса Да Кости, принципово «неможлива без етики» [16, p. 375]. У той час як у описуваній франшизі «Нові батьки-засновники», що завжди знаходяться «поза» і «над» масових форм соціального насильства, уособлюють фундаментальні, сакральні соціоантропологічні основи цього типу соціуму, надаючи контрольованим агресії і насильству статус священних першоджерел

суспільного Блага, цього «справедливого, братнього, вільного і автономного суспільства» [16, p. 375]. Саме так у цій голлівудській жахливій біополітичній антиутопії моделюється та візуалізується механізм функціонування і ритуального відтворення «суспільного договору» зухвало танатологічного типу, який, вперше в історії цивілізації, надав деструктивній природі людини статус основоположного антропологічного і біополітичного елементу всієї соціальної системи.

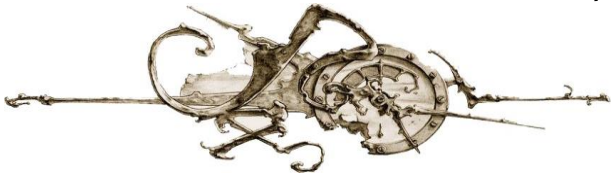
Гранична парадоксальність соціоантропологічної ідеології голлівудської медіафраншизи про «Судну ніч» якраз і полягає в тому, що в ній людина, може бути вперше в історії цивілізації, навмисне представлена у всій своїй «дикої» первозданності, оскільки виявилася начисто позбавленою всіх традиційних ідеологічних шор і декорацій, вироблених у рамках релігійних доктрин, філософських теорій, моральних систем і політичних гасел. Але в цьому, нарешті «дійсному», а не «бажаному» дисциплінарному та біополітичному форматі «суспільного договору» є і ще одна унікальна владно-ідеологічна новація. Він передбачає формування не попереджувального або ж стримуючого агресію сценарію соціальної комунікації, а, навпаки, фіксує як легітимність, так і доцільність створення загальнонаціональних каналів інституалізації, пропаганди, потурання і заохочення несвідомої агресії індивідів і соціальних груп. В рамках таких каналів, на думку Дж.Ролза, фактично знімаються вікові табу на боротьбу проти владної монополії способів та інструментів відправлення насильства «особливо по відношенню до людей» [5, с. 322]. Перетворюючись на єдиний кривавий карнавал, «Судна ніч» «на крові» об'єднує всі верстви суспільства, а дисциплінарна агресія з її обов'язковим танатологічним фіналом остаточно «виходить з тіні» і перетворюється з жахливого злочину на справжнє щорічне загальнонаціональне свято.

Сценарист і режисер перших трьох частин фільму Дж. ДеМонако і продюсери медіафраншизи запропонували для роздумів пересічних глядачів тему, що здатна привести у справжнє заціпеніння не тільки знавців традиційної, класичної культури, а й навіть безпосередньо фанатів американських фільмів жахів. По суті, автори жорстоко занурюють глядача в атмосферу офіційного державного торжества, яке має глобальний «очисний» характер. «У такий спосіб автори картини, – пише О. Юсєв, – лякають глядача, показуючи майбутнє, де білі неонацисти зможуть відстрілювати людей за погодженням з владою» [7,

с.171]. У проекті «Нових батьків-засновників» «Судна ніч» повинна виконувати консолідуючу і санаційну політико-ідеологічну функцію, за допомогою розв'язання і подальшої медійної популяризації загальнонаціональної бійні «всіх проти всіх». У першу ж чергу, проти хворих і інвалідів, незаможних і іммігрантів, маргіналів і інакомислячих, тобто взагалі проти усіх потенційно «інших» («інакших») представників американського суспільства, образи думки і дії яких на даному етапі його розвитку, з тих, чи інших причин, не вписуються у його благополучний демократичний, середньоспоживацький профіль.

Офіційно, на думку О. Юсєва, «безконтрольний щорічний 12-годинний період – це відрізок часу, коли зброю може використовувати будь-хто як їй заманеться, і така можливість перетворюється на терор населення» [7, с. 171]. Ця дозволена нічна війна громадян США проти самих же себе і на благо процвітання своєї «оновленої» держави стає справжнім святом смерті, яке раз у раз проводиться заради подальшого річного циклу «благополуччя» нації. Хижацький інстинкт, який навмисне вивільняється біополітичною, тоталітарною Державно, безпосередньо провокує «мисливців» за «соціальною справедливістю» реалізовувати свої самі збочені та потаємні примхи, причому робити це у найбільш жорстоких і кривавих формах.

При цьому, влада обіцяє за це не тільки відсутність якого б то не було осуду та кримінального переслідування, але й жадану суспільну шану і медійну славу найбільш активним учасникам кривавого дійства як лояльним і законослухняним громадянам. А відмова від традиційної стратифікації, заснованої, як стверджує Макс Абрамсон, на ставленні до «своїх товаришів по службі і вірі, що інша сторона була більш варварською, ніж їх власна» [8, с. 79], у форматі біополітичної війни «всіх проти всіх» і взагалі призводить до незвичайних і парадоксальних політико-ідеологічних результатів. Вони безпосередньо пов'язані з актуалізацією і пропагандою біотичних закономірностей «нової» соціоантропологічної дисциплінарності, повністю характерних для природних екосистем і харчових пірамід: «хижаки» самі вибирають своїх «жертв» і протягом року ретельно готуються до кривавого полювання. У той час як найдемократичніші в світі американські ЗМІ усіма доступними способами розпалюють в суспільстві «мисливський» інстинкт, залюбки проголошуючи найуспішніших «мисливців» національними міфологічними



героями, що демонструють аристократичну поблажливість до обивателю, як типового жебрака духом і всієї його цивілізації» [3].

Звичайно, світ «Судної ночі» – це жахливий політико-ідеологічний простір божевільних людей, біополітичних заручників патологічної Держави ура-патріотів, яка не тільки милостиво «дозволила» всім своїм громадянам одну ніч на рік вчиняти будь-які злочини, але ще й перетворила цей безпрецедентний факт на загальнонаціональне свято, активно маніфестуючи власну «біополітизовану патоміфологію» [15, с. 47]. У підсумку, торжество колективного божевілля стає воістину всенародним надбанням, а поставлена «на паузу» Конституція, та ритуально скасовані спеціальною двадцять восьмою поправкою до неї громадянські права і масова різанина перетворюються на головний привід для нескінченної гордості кожної людини за майбутнє американської демократії і «Нових батьків-засновників». Адже саме вони, при почесному спонсорстві «Національної стрілецької асоціації» не тільки позбавили американську націю практично від усіх, «притаманних» цивілізованому суспільству, соціальних виразок і вад, але й воістину врятували його від фатального розпаду. Одним махом, раз і назавжди вони вирішили майже всі його економічні та соціальні проблеми, згуртували його навколо терору як танатологічної національної ідеї, навколо страху і масових вбивств як єдино фундаментальних соціоантропологічних і біополітичних цінностей споживчої цивілізації, заради яких варто жити і вмирати.

Ось так у вотчині «американської мрії», яка, на думку Файза Захіра і Камаль уд Діна, завжди «для постмодерністського американського суспільства була джерелом натхнення, мотивації і стимулювання» [19, с. 57], в один прекрасний момент, вбивства і насильство були не просто законодавчо зведені в ранг державної політики, вони стали частиною офіційної і контр-культури, перетворилися на біополітичну та соціоантропологічну тканину повсякденності. Більш того, увесь цей жах та насильства обернулися темами навколонаукових і розважальних ток-шоу, сюжетами світської хроніки, приводами для пліток у корпоративних «курилках», главами у шкільних підручниках і темами університетських лекцій, предметами «кухонних розмов» і «п'яних» чуток у забігайлівках і т. д.

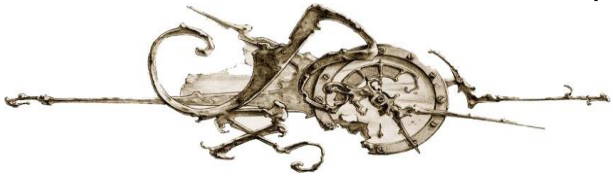
При цьому явлена у цій медіафраншизі жахлива моральна деградація американської нації майбутнього по-справжньому

проявляється аж ніяк не у масовій різанини, яка раптом стала буденною, і навіть не у демонстративної, законослухняної ненависті і помсті громадян один одному, як єдино загальним етичним і поведінковим домінантам, а й у воістину бузувірському моральному лукавстві. Адже до сьомої вечора 21 березня і після сьомої ранку 22 березня кожного року практично всі «стовідсоткові американці» продовжують жити і спілкуватися «як ні в чому не бувало».

Виходить, що не загальна любов, як у християнській моделі суспільного договору, а якраз загальна ненависть, яка ретельно накопичується громадянами протягом усього року і вихлюпується у «Судну ніч», виступає чи не єдиним формоутворюючим соціально-політичним елементом нової дисциплінарності як самої американської нації, так і «джентльменської» моделі соціальної комунікації, що домінує в ній. Вражає і відсутність системи будь-якої раціональної, так і навіть сакральної аргументації необхідності такої поведінки на повсякденному рівні – тільки сліпа віра в те, що це єдино можливий рецепт соціального благополуччя, громадянського миру і злагоди, але ж «навіть перед обличчям антиутопії, – стверджує Б. Ліма, – [...] середня людина може і в деяких випадках зобов'язана боротися за обнадійливе майбутнє» [14, с.303].

Візуалізовані голлівудським циклом фільмів про «Судну ніч» танатологічні принципи формування нової моделі біополітичної дисциплінарності фактично розкривають футурологічні та політико-ідеологічні сценарії реалізації несвідомих індивідуальних трансферів. Саме вони, при наявності жорстких дисциплінарних рамок, неминуче набувають усе більш однозначного та переважно насильницького щодо індивідів і соціальних груп характеру. Адже рано чи пізно, збільшення частки несвідомої агресії, що накопичується на індивідуальному, груповому і загальносоціальному рівнях, неминуче вимагатиме інституалізації системи, яка б компенсувала руйнівний соціоантропологічний потенціал індивідів і соціальних груп, включених до системи організованого біополітичного насильства.

При цьому описана медіафраншиза демонстративно концентрується лише на виключно лінійному в управлінському контексті і найбільш прибутковому в економічному відношенні способі сублімації (тобто, каналізації та утилізації) соціоантропологічної та корпоративної агресії. Ця стратегія дуже нагадує принцип сполучених посудин, у яких на



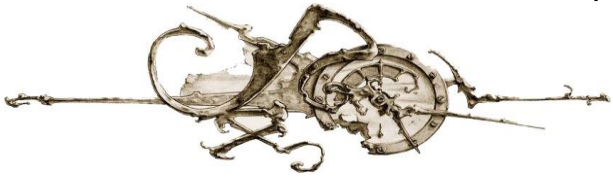
певний час навмисне блокується система комунікації. В результаті потенціали індивідуального насильства, завдяки ритуальним біополітичним практикам, ідеологічно і морально розмиваються у всьому просторі колективних уявлень, що дозволяє індивідуальним формам агресії сублімуватися в найбільш «благополучних», прийнятних, а місцями, ще й досить прибуткових сценаріях соціальної комунікації.

Так екстремальні соціоантропологічні форми самопізнання, що «органічно» включаються владою до ідеологічно домінуючих політичних контекстів, неминуче набувають загальнозначущого соціального характеру, інституалізуючи насильство як найбільш ефективний інструмент досягнення соціальної гармонії та презентації нового формату дисциплінарності «суспільного договору». Ця угода у моделі «Судної ночі» може бути не тільки результатом реалізації конструктивних мотивів суб'єктів соціальної комунікації, але й підсумком злочинної змови еліти, що інтерпретує щорічну тимчасову відмову від гуманізму як втілене загальне благо. Легітимація «війни всіх проти всіх» і декриміналізація жорстоких вбивств і насильства, дозволяє сформувати дисциплінарну ілюзію загальної гармонії, а тому представляється тоталітарній біополітичній владі єдино можливим і найбільш ефективним політико-ідеологічним способом згуртування держави, санації соціального простору, усунення політичних опонентів, громадських рухів і маргінальних індивідів.

Кошмарний футурологічний проект «Судної ночі» стає прекрасним, хоча, місцями і відверто шокуючим, приводом для роздумів про місце людини у сучасних та майбутніх соціальних системах, які насмілилися проголосити безроздільне панування загальносоціального над індивідуальним, витіснивши все «людське» на догоду злочинним політичним, ідеологічним і корпоративним ідеалам. Це свого роду жахливе художнє застереження вщерть раціоналізованому людству, яке занадто вже надовго захопився спочатку науково-технічними, потім, політико-ідеологічними і, нарешті, медійними моделями конструювання і впровадження відчужених міфологем соціального прогресу, в яких власне людина виявилася, вкрай непередбачуваним і некерованим, «забруднюючим», а тому «зайвим» і «небезпечним» елементом системи.

Висновок

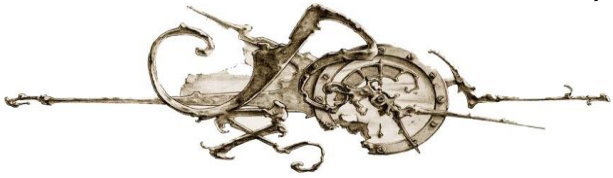
Автори розглянули лише деякі особливості біополітичної ідеологізації моделі суспільного договору, представленої у голлівудській



франшизі про «Судну ніч». Наукові узагальнення ґрунтуються на західній і російській традиції вивчення фільмів жахів як значущого ідеологічного феномену сучасної візуальної культури. Він є концентрованим вираженням соціоантропологічних тенденцій, більш ніж актуальних для актуальних політичних практик. Спираючись на традиційні психоаналітичні методології, встановлено, що ця художня модель безпосередньо співвідноситься із закономірностями формування несвідомих уявлень індивіду (трансфер).

За певних соціально-політичних умов, він може перетворитися на ефективний інструмент тоталітарної влади, що надає суспільному договору новий формат дисциплінарності. Також докорінним чином переосмислюються принципи договірної теорії утворення держави, що відтворює морально «застарілі» соціокультурні ідеали епохи Просвітництва. Футурологічний проект голлівудської франшизи про «Судну ніч» актуалізує модель суспільного договору гоббсівського толку, в напрямку постмодерністської реінтерпретації природного стану суспільства як «війни всіх проти всіх». Класична модель суспільного договору передбачає пошук найбільш ефективних механізмів досягнення соціального блага, спираючись на гуманістичні принципи соціальної комунікації. Стратегія голлівудської франшизи про «Судну ніч» із самого початку націлена лише на насильницьке звільнення суспільства від просвітницьких ідеалів «розумної людини», характерних для європейської цивілізації Нового Часу. В основу цієї моделі покладено біополітичний принцип комунікації як дозованого і законодавчо регульованого «очищення» індивідуальних і соціальних організмів від несвідомої агресії і тваринної дикості.

Жахлива, кривава бійня, яку влаштовують громадяни «нових» США в «Судну ніч», набуває ритуального, сакрального і біополітичного характеру і виступає способом несвідомої компенсації внутрішніх конфліктів, що накопичуються у індивідів протягом календарного року. Легітимація і декриміналізація цього жорстокого комунікативного сценарію дозволяє сформувати особливий тип етатистської дисциплінарності, абсолютно вільної від моральних забобонів і правових обмежень. Вона цілком базується на соціально-політичній моделі інституційної сублімації несвідомої агресії, що дозволяє ефективно згуртовувати «санований» соціальний простір, позбавлений від усіх видів конкуренції, а також традиційних вад цивілізації.

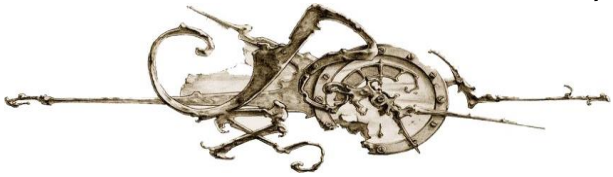


Художній проект голлівудської франшизи про «Судну ніч» візуалізує жахливий дисциплінарний компроміс актуальних біополітичних трендів і обивательського запиту щодо нівелювання способів дозвільної та офіційної діяльності. Подібний кінематографічний експеримент має сенс, вже хоча б тому, що саме голлівудські фільми жахів, незважаючи на трансформацію геополітичних пріоритетів і соціально-політичні мутації повсякденності, продовжують впевнено лідирувати в світовому прокаті.

Примітки.

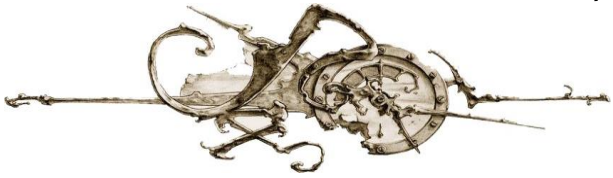
1. Гоббс Т. Основ философии. Часть третья. О гражданине // Гоббс Т. Сочинения в 2 т. Т.1 / пер. с лат. и англ., ; сост., ред. изд., авт. вступ. ст. и примеч. В. В. Соколов. М.: Мысль, 1989. С. 270–506.
2. Жижек С. Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология. Екатеринбург: Гонзо, 2014. 472 с.
3. Маленко С. А. Маргинальная и инфернальная топология города в мифологии американского фильма ужасов // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2019. №3(21). [Электроний ресурс]. URL: http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1519844. (дата звернення: 22.10.2020 р.).
4. Некита А. Г. «Не лечите меня жить...»: идеология инструментальной медицины в американских фильмах ужасов // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2019. №3(21). [Электроний ресурс]. URL: http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1519845. (дата звернення: 14.11.2020 р.).
5. Ролз Дж. Теория справедливости. М.: Ленанд, 2017. 536 с.
6. Трюффо Фр. Хичкок/Трюффо. М.: Эйзенштейн-центр, 1996. 224 с.
7. Юсев А. Ю. Кинополитика: Скрытые смыслы современных голливудских фильмов. М.: Альпина Диджитал, 2017. 300 с.
8. Abramson M. Creating Killers: Stalin's Great Purge and the Red Army's Fate in the Great Patriotic War // Armstrong Undergraduate Journal of History. 2018. Vol.8(2). Article 6. pp. 79–101.
9. Ahmad A. Transgressive Horror and Politics: The Splatterpunks and Extreme Horror // The Palgrave Handbook to Horror Literature. London: Palgrave Macmillan, 2018. pp 365-376. doi: 10.1007/978-3-319-97406-4_28

10. Berliner T. Hollywood Aesthetic: Pleasure in American Cinema. New York: Oxford University Press, 2017. 298 p. doi: 10.1093/acprof:oso/9780190658748.001.0001
11. Dawn K. Showtime's Dexter: The horror of being (non)human // Horror Studies. 2018. Vol.9. №1. pp. 51–68.
12. Hennig M. Cross-Cultural Fear? Japanese Horror Films and Their Hollywood Remakes // Cultural Experiences of Fear, Horror and Terror. Plantijnstraat: Brill. pp. 181–189. doi: 10.1163/9781848883314_019
13. Kędziora Kr. John Rawls: kontraktualizm i konstruk tywizm // Studia Philosophiae Christianae. UKSW. 2017. №53(1). pp. 59–83.
14. Lima B. Hope and Violence in Dystopia // The 11-th International RAIS Conference on Social Sciences. November 20, 2018. Beltsville: Research Association for Interdisciplinary Studies (RAIS). pp. 303–307.
15. Malenko S. A., Nekita A. G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower // Anthropological Measurements of Philosophical Research. 2018. № 13. pp. 41–51.
16. Martins da Costa A. Ressonâncias Kantianas na Teoria da Justiça de John Rawls // Revista Portuguesa de Filosofia. 2019. Vol. 75. №1. pp. 375–390.
17. Stubbs J. Hollywood and the Invention of England Projecting the English Past in American Cinema, 1930–2017. London: Bloomsbury Academic, 2019 p.4. doi: 10.5040/9781501305863.0004
18. Ullah I., Shahzor K. Cultural (Mis)Appropriation, Ideological Essentialism and Language: Analysis of Stereotyping in Hollywood Movie // International Journal of English Linguistics. Vol. 7, No. 6 (2017) pp.171-177. doi:10.5539/ijel.v7n6p171
19. Zaheer F., Din K. ud. American Dream or Avaratia: Critical Circumspectis of American Dream Through Ages // International Journal of English Linguistics. 2019. Vol.9. №3. pp. 57–67.



ГЛАВА 4

БІОПОЛІТИЧНІ ТРЕНДИ ТРАНСФОРМАЦІЇ АМЕРИКАНСЬКОГО ФІЛЬМУ ЖАХІВ



§1. Натовпи «ожилих мерців» проти вестернізованої культури

Согнется колено, вихляет ступня,
Осклабится челюсть в гримасе —
Скелет со скелетом столкнется, звеня,
И снова колышется в плясе.
Гете И. Пляска мертвецов

Американський кінематограф, який свого часу виник у атмосфері глибокої духовної, соціально-політичної та економічної кризи, на тлі старечого «заходу Європи», що «переливався» усіма можливими відтінками сірого і чорного, все ж таки виявився вкрай чутливим до європейської культурної спадщини і, особливо, до ідеологічної реінтерпретації її ментальних витоків. Мова, звичайно ж, іде про ідеологізацію та біополітизацію (за запитом та прямим замовленням влади) в руслі парадигми масової культури сонму стародавніх міфологій, наполегливі різножанрові спроби відродження яких активно робилися і в XIX столітті у межах багатьох видів мистецтва: філософії, класичної літератури, балеті, музиці, і т.д. однак усі ці зусилля видатних європейських геніїв фактично пропали даром, бо згоріли у жорстокому полум'ї жахливих згарищ Першої світової війни. Після чого, саме США, мабуть, вперше у своїй недовгій історії по-справжньому, що називається, «на весь голос», відчули себе за влучним висловом Володимира Маяковського «мобілізованими і призваними» [див.: 4, с.381-383].

Якраз американський кінематограф від імені усього цивілізованого на той момент людства дуже вдало і досить професійно перехопив «чарівну» естафетну паличку ідеологічної реанімації духу і сюжетики давніх міфологій, водночас зробивши їх довічними заручниками власної візуальної інтерпретації, що гарантувала переможеним і начебто зовсім забутим Богам і Героям «гідні» місця у ряду культових персонажів «масової культури» та поважні посади ідеологічних рупорів американського способу життя. Причому, якщо класичні види мистецтва, спільно з вмираючим християнством, як і раніше, намагалися відродити божественно-героїчну тематику, то голлівудський конвеєр маскульту,

який на очах набирав обертів, волів ідеологічно експлуатувати сюжетику «нижчих міфологій» (термін В. Мангардта, німецького представника європейської міфологічної школи) [Див.: 8], віддаючи безумовну перевагу тільки інфернальній героїці. Виявилося, що саме уявлення про природніх духів («пов'язаних із землеробством» [5, с. 12]) сконцентровані у нижчих міфологіях, незважаючи на їх грубість і вульгарний натуралізм, мають найбільшу стійкість і явний ідеологічний потенціал містичного впливу на напівграмотні маси. Злегка перефразовуючи легендарні рядки О.С. Пушкіна з поеми «Мідний вершник», можна спробувати реконструювати девіз культурно-ідеологічної експансії Голлівуду, який вельми небезуспішно намагався, як раз за допомогою тарану «жахливого» кінематографу, «прорубати вікно» у духовний простір вмираючої Європи: «Вся нежить буде в гості до нас...» [6, с. 6]. І тому зрозуміло, що основними діючими персонажами подібної реміфологізації надалі, на довгі кінематографічні десятиліття, стали ожилі небіжчики, зомбі, вампіри («нечисті небіжчики» [5, с. 177]), вовкулаки (упирі) і т. д., які «гідно» персоніфікували старанно відчужені минулі покоління, епохи та культури.

Іноді навіть складається відчуття, що саме вони своєю поведінкою безпосередньо висловлювали божественну волю, що виходила від Аїду або Гекати – грецької богині мороку, яку «можна вважати нічним корелятом Артеміди» [5, с.223], яка дуже любила влаштовувати сеанси полювання якраз серед мерців. Для європейської міфологічної традиції взагалі, і для германо-скандинавської зокрема також, досить характерний мотив мерців, які переслідують живих, та періодично вириваються на свободу для боротьби з богами. При цьому основними причинами появи мерців у світі людей є посилення чвар, розкладання моральних підвалин, що обумовлює наступ холоднечі і призводить до здриганню Світового Древа у моменти, коли «припливає корабель мерців» [5, с.238]. До цих сюжетів примикає розповідь про «Дике полювання», яку влаштовують примари і злі духи, що проносяться по зимовому небу, у супроводі гончих Псів, «виття яких, за повір'ями, змушує скиглити дворових собак» [5, с.313].

Якщо звернутися до епосу про Гільгамеша, справжнього героя Стародавнього світу, міфологія якого багато в чому склала значущу сюжетну лінію європейських міфологій, то вже там можна відшукати не тільки недвозначну згадку про «ожилих мерців», а й визначити кінцеву

мету їх реінкарнації. Так погрожуючи Гільгамешу, богиня Іштар прямо попереджає його:

«Відкрию Я ворота пекла,
Підніму я мертвих, щоб живих пожирали, –
Стане менше тоді живих, ніж мертвих!» [10, с. 42].

На всі лади запозичуючи ці та інші подібні сюжети, голлівудські майстри фільмів жахів рясно «присмачують» їх актуальними для сучасників світоглядними, науковими, релігійними, етнічними та політичними протиріччями. Така установка є однією з найбільш вдалих ідеологічних знахідок голлівудської кіноіндустрії, що адаптує стародавні міфології до контекстів сучасної масової культури, «в якій відбивається і відтворюється Нова "антропологія"» [12, с.42]. Звичайно, не можна сказати, що «ожилі мерці» демонструють поведінкову лабільність, але якщо виходити з аналізу стану сучасної масової культури, екранна однобічність цих образів щоразу лише підкреслює лінійність потреб самих глядачів-обивателів, передбачуваність і програмованість їх конформістської поведінки, а також менеджерські здібності самої влади. Тому, зовсім не дивно, що найбільш поширеним видом занять маси ожилих мерців є безперервний і маніакальний пошук їжі і пиття, заснований на нелюдському голоді і непереборної спразі. Чудовий дослідник різних типологій мас, лауреат Нобелівської літературної премії Е. Канетті також не випадково наполягав на трофічному моменті у цьому жахливому «полюванні мас», говорячи про те, що нові жертви такого кривавого «Сафарі» «не тільки нові товариші, підкріплення і підтримка, вони також і харчування маси», у нашому ж випадку, маси «ожилих мерців» [2, с.28].

У той же час, не можна сказати, що жадане насичення плоттю та кров'ю якісно змінює спосіб життя «ожилих небіжчиків». Вони як і раніше з шаленою люттю готові пожирати на своєму шляху будь-яку живу плоть, яка, тим не менш, так і не надає їм жаданої життєвості, зате багатократно примножує їх чисельність. Те ж відноситься і до процесу висмоктування крові з живих людей і тварин. Мабуть, цінність їжі та інших подібних «органічних» соків для голлівудських мерців має все ж таки вторинний сенс, оскільки в їх трофічних діях важлива не стільки сама по собі їжа, скільки масові способи її добування і поглинання. У зв'язку з цим, описуючи феномен «переслідуючої маси», Е.Канетті акцентує увагу на її головній вбивчій і руйнівній місії, оскільки маніакальна зосередженість

маси «ожилих мерців» на вбивстві недвозначно говорить про те, що «це переживання особливого роду, ні з чим не порівнянне за інтенсивністю» [2, с. 56].

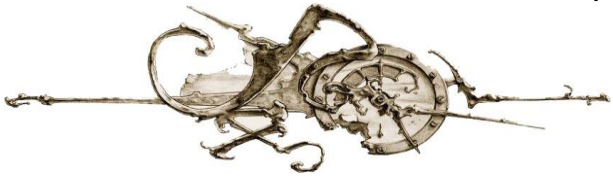
Постійне ж відтворення цих дій свідчить про ритуальний характер подібного «дикого полювання», яке раз у раз розв'язують «ожилі небіжчики». У цьому сенсі їх жахливі хижацькі зграї більш за все нагадують спільноти первісних збирачів і мисливців, дії яких були не стільки рухомі гостротою голоду, скільки вже сакралізували сам процес колективного полювання і подальше спільне (ритуальне) поглинання його трофеїв. На відміну від індивідуалізму та егоїзму сучасного обивателя, який схильний фетишизувати лише об'єкти споживання, «ожилий мрець» демонструє шалену відданість колективу, його діям з ритуального, об'єднуючого відтворення найважливіших сюжетів архаїчних міфологій, «які несвідомо створюють і плекають образ Антигерою» [3, с. 464], а також розширення самої спільності, що формується та апробується у процесі їх відправлення. Оскільки «саме пристрасне бажання мерців, що ніколи їх не залишає – це перетягнути до себе живих» [2, с.285].

На це вказує і притаманний «ожилим мерцям» характер поглинання їжі: якщо наш сучасник робить це переважно в демонстративно-індивідуалізованих формах, то мерці щиро та відверто насолоджуються колективним «бенкетом» над ще живою плоттю, що й перетворює їх в потужного і, найчастіше, непереможного суперника «цивілізованої» людини. Аналогія між «оживими небіжчиками» і дикунами має сенс ще й тому, що небіжчики ніколи не «споживають» приготовлену їжу. Усі вони – виключно сироїди, а тому ніколи не накопичують їжу про запас, та завжди готові покуштувати її прямо на місці полювання. Показово і те, що «ожилі мерці» ніколи не вживають своїх жертв в їжу повністю. Навпаки, голлівудські фільми жахів завжди демонструють вщерть переляканому пересічному глядачеві лише оральний дотик до живого тіла як спосіб причастя і символічного включення його у свою спільність. Оскільки вона, на відміну від сучасного атомізованого людського суспільства, заснована на самих глибинних, первинних, вітальних поривах. Саме так мрець за допомогою соматичного контакту намагається встановити неформальні, виключно інтимні стосунки зі своєю майбутньою жертвою, яка після нього якраз-таки не помре, але ж «перетвориться». Це більш за все нагадує відносини дитини і матері, яка собою, своїм тілом забезпечує її справжнє виживання і майбутнє перетворення з немовля на дорослого. У

той же час «надмірне потурання ненажерливості [дитини – *авт.*], і надмірна харчова фрустрація ведуть до розвитку "оральної" особистості, яка набуває при невротичних розладах амбівалентних рис – від пасивної прилипливості до канібалістських зазіхань на об'єкт» [7, с. 27]. А моделі поведінки «живих мерців» дуже переконливо ілюструють сформовану всередині культури установку на так званий «оральний садизм» [11].

Таким чином, саме голлівудський «ожилий мрець» починає і розігрує перед обивателем, який наодинці з новонародженими жахливими почуттями ретельно та гучно жує свій попкорн, криваву драму так ніколи й нездійсненої Батьківської Опіки. Старанно прикидаючись нежиттєздатною і немічною дитиною, що не має аж ніяких шансів на виживання без допомоги дорослих, він несвідомо провокує глядача на прорив у чуттєвому і свідомому освоєнні масштабів цієї цивілізаційної трагедії. І весь парадоксальний ідеологічний пафос подібних голлівудських історій полягає саме у тому, що справжньою жертвою трагедії виявляється зовсім не дитина, яка молить про допомогу (в нашому випадку «ожилий мрець»), а звичайна пересічна людина, що сидить перед екраном.

Довічним виворотом голлівудського екранного жаху завжди був і залишається жах повсякденний, тому єдиною реальною жертвою у цьому випадку якраз стає «стовідсотковий американець», такий собі «*Містер kip smilling*» (людина, що вічно, як ні в чому не бувало, продовжує посміхатися) чиї егоїстичні споживчі запити надійно нейтралізували та затоптали його батьківський, родовий потенціал. Адже це саме він на ділі виявився зовсім неготовим і нездатним добровільно «живити» собою ближнього, як це робила його мати у далекому дитинстві. Вкрай полонений егоїстичними споживчими сценаріями, американський обиватель сформував особливий тип безумовних рефлексів, спрямованих виключно на підтримку власної життєдіяльності як самодостатньої, окремої особини, що свавільно «підпорядкувала» своїм інтересам увесь навколишній соціальний і природний простір. Про природу такого несвідомого комплексу зарозумілості, ілюзії унікальності і граничної меркантильності американців писав ще у своїй знаменитій книзі «Демократія в Америці» А. де Токвіль: «тисячі конкретних причин, [...] все збіглося дивним чином, щоб прив'язати американську свідомість до турбот чисто матеріального плану» [9, с. 338].



Цілком занурившись у ілюзію власної самоцінності, середній американець несвідомо налаштував себе на виключно формальне ставлення до оточуючих, комунікація з якими завжди відправляється за стандартними споживчими схемами, які взагалі не вимагають від людини ані розуму, ані почуттів. У той час як зовні брутальні «ожилі мерці» наполегливо намагаються встановити з обивателями тілесний, оральний контакт. Тому стає абсолютно зрозумілим різко негативне ставлення до подібних зіткнень з «ожилими мерцями» як героїв американських фільмів жахів, так і самих глядачів, що з інтересом спостерігають за кривавими перипетіями голлівудських хоррор-сюжетів.

Такий контакт виявляється цілком аналогічним напруженому діалогу сліпоглухонімих, оскільки екранні «ожилі мерці» і глядачі-обивателі, хоч і об'єднані спільною міфологемою, але все ж таки є прихильниками принципово різних комунікаційних моделей, а тому й являють собою два несумісні всесвіти. Першу модель, з якою приходять «ожилі мерці», можна умовно назвати *містичною*. Саме вона послідовно відтворює общинні принципи буття, реалізує надприродну силу, джерело якої криється саме у колективному дусі. Та й уся специфічна, екстравагантна трофічна поведінка зомбі нерозривно пов'язана з ритуалами причетності, причастя і жертовності. Бо якраз саме їх жахливе і криваве відправлення символічно реконструює жорстоко зруйновану людьми висхідну гармонію Небесного і Земного, надаючи персональним сенсам життя і діям універсального, воістину вселенського характеру.

Друга, *споживча* модель, нерозривно пов'язується з поведінкою героїв жахливих голлівудських кінострічок, які безпосередньо протистоять «ожилим мерцям», а також самих обивателів, які споглядають ці криваві баталії у кінозалі або ж удома перед телеекраном. Для неї характерна висхідна конфронтаційність, побутові причини якої полягають у безумовному домінуванні егоцентричних і нарцисичних бажань обивателя, який прагне будь-що-будь отримати максимальне сенсорне задоволення від тільки що купленого контакту з частиною товарного всесвіту. Саме тому, містичний жах, який викликають у нього «ожилі мерці», потребує безперервних візуальних підтверджень, які доводять і екранному герою, і глядачеві, що саме плоть, яка рясно розкладається перед його очима є найбільш вагомим аргументом на користь жорсткого відчуження змістів, трансльованих екранними зомбі. Тоді як невпинно зростаючий у процесі комунікації з ними жах, лише

підтверджує несвідоме небажання обивателя ставати Людиною, та освоювати на цьому найскладнішому шляху все нові екзистенціальні виклики.

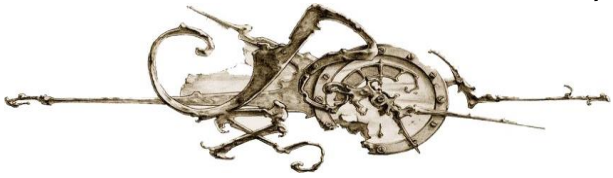
Але як не переховуйся, натовпи зомбі вже стоять і на порозі його будинку, загрожують саме його споживацько-побутовій «релігії» на ім'я «*home sweet home*», тому просто втекти від цієї ситуації обивателю вже не вдасться. Несвідомо відчуваючи це, він вдається до найбільш поширеного способу протистояння небезпеці, відчайдушно та остервеніло використовуючи всі наявні в його будинку підручні засоби, які на ходу перетворюються у вкрай небезпечну зброю, для нанесення максимальної шкоди орді «ожилих мерців». Показово, що обиватель із голлівудських фільмів жахів завжди майже без сумнівів використовує всі доступні способи знищення матеріальної оболонки навислої над ним містичної загрози. Причому, робить він це вкрай невміло, а тому шаблонно, типово, «за інструкцією», як, зазвичай звик поводитися з будь-яким іншим предметом споживання. Але «ожилі мерці» у цих ситуаціях не тільки не відступають, але, приростаючи кількістю, ще з більшою силою і рішучістю штурмують зневірених обивателів, що представляють єдиний оплот «споживчої цивілізації» в океані жорстокості, хаосу і містичного божевілля. Епізодичні ж «перемоги» обивателів над «ожилими мерцями», які вирвалися із могил, анітрохи не приносять очікуваного полегшення, при цьому, зростаюча тілесно-емоційна тривога лише переконливо доводить, що «жахливо» і «криваво» візуалізована «ожилими мерцями» проблема так і не знаходить свого вирішення. Саме тому зомбі просто «приречені» приходити до обивателів знову і знову, з фільму у фільм, з покоління у покоління, намагаючись у жахливих візуальних формах нарешті «достукатися» до їх сердець та думок, висловити ті найбільш актуальні для споживчої цивілізації архетипічні сенси, які традиційно ігнорувалися і витіснялися споживчою в своїй основі та переважній більшості проявів ідеологією американської винятковості і вседозволеності.

До речі, впадає в очі й ще одна парадоксальна властивість «ожилих мерців» – це нетлінність мертвих останків колись живих людей. У пересічного глядача взагалі складається стійке відчуття, що небіжчики мають цілком «автономне» буття і завжди лише очікують певного моменту або сигналу, для фатального проникнення у світ по-справжньому «живих» людей. Причому приводів до їх «пришестя» взагалі

може бути безліч: від локальної техногенної катастрофи до глобального вторгнення космічних прибульців. У той же час, принципова «нетлінність» тіл «ожилих мерців», що явно провокує обивательський шок, недвозначно натякає й на присутність глибинних релігійних смислів, безпосередньо пов'язаних із цими персонажами. Не секрет, що світові та етнічні релігії давно і успішно використовують подібні мотиви для надання померлим особливого статусу, які він здобули ще за життя своїм благородним походженням, або праведними справами і вчинками. У практиці світових релігій нетлінність є явним позначенням святості, а, значить, і «ожилі мерці» у логіці голлівудського кіножаху завжди привносять у буденні та повсякденні простори давно втрачену ними сакральність.

Американський фільм жахів, у цьому сенсі, є воістину знаковим ідеологічним продуктом колективного несвідомого. Народжений на зламі епох і цивілізацій, він візуалізував не тільки історично сформований «букет» страхів і фобій сучасного «цивілізованого» людства. Крім того Голлівуду вдалося домогтися і практично немислимого, оскільки він ще й гранично оголив багатовікові «донні відкладення» колективного несвідомого усієї західної цивілізації, в які вона старанно, протягом цілих епох, витісняла усі нерозв'язні антропологічні, соціальні та культурні протиріччя. Наполегливо культивуючи ідею споживчого сьогодення, західна цивілізація жорстко визначила номенклатуру найбільш затребуваних при цьому світоглядних домінант, рішуче і безапеляційно витіснивши за їх рамки багатовіковий досвід освоєння природного і соціального світів, характерний для попередніх епох, культур і поколінь. «Священне минуле», про яке пафосно оповідали найдавніші міфології, саме соціально значущими подвигами їх героїв органічно включалося у контексти сьогодення – і якраз саме цей мотив і став для Голлівуду його візитною карткою.

У той же час, надзвичайно ідеологічно навантажена голлівудська «інфернальна героїка», яка просто вимушена була адекватно відповідати й на загальноцивілізаційні запити та геополітичні виклики, пов'язані з реалізацією в СРСР комуністичної програми, не могла не повернутися і у бік майбутнього. При цьому зберігалася нагальна потреба в актуалізації «Священного минулого» в умовах культурного і цивілізаційного вакууму, пов'язаного із варварським знищенням корінного населення обох Америк, а також повсюдним натиском цинічного та заповзятливого



секулярного світу. У цьому контексті саме американська традиція фільмів жахів змогла найбільш вдало і прибутково візуалізувати старі «священні» образи. Якраз голлівудській символіці «ожилих мерців» вдалося максимально зримо донести ці ідеї до споживчих мас, які одвічно й жадібно воліють «хліба і видовищ». Однак зробила вона це не стільки у дусі знаменитого наприкінці XIX століття «натуралістичного реалізму» М.Федорова, який створив вчення про методи воскресіння наших предків, скільки шляхом формування і всесвітнього лобіювання кінематографічної метафізичної хоррор-парадигми життя і смерті.

І якщо традиційна міжпоколінська комунікація століттями спиралася на передачу найбільш ефективних способів соціальної та культурної адаптації, то Голлівуду за якесь століття вдалось створити принципово нову ідеологічну модель «*імітаційної спадковості*» поколінь і культур за умов їх фактичної відсутності. Не має секрету, що цивілізаційні комунікативні «пустирі» з необхідністю завжди і з явним задоволенням населяються кінообразами проігнорованих і відверто знищених поколінь, які у вигляді сонму «ожилих мерців» щоразу з'являються на екзистенційних горизонтах сучасних обивательських поколінь з найбільш життєвими і актуальними уроками.

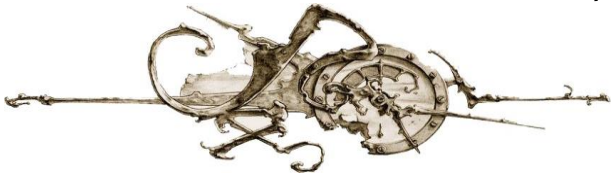
Тому саме «ожилі мерці» в рамках голлівудської традиції фільмів жахів виявляються яскравою та найбільш адекватною візуалізацією символічних смислів, жорстоко та принципово витіснених у ході ескалації науково-технічного і товарно-споживчого прогресу, а також його політико-ідеологічного супроводження. Ці жахливі голлівудські символи щоразу і з'являються саме як спроби ідеологічної компенсації глибоких травм від зазначених процесів, намагаючись у будь-який спосіб доповнити та насичити існуючу обивательську реальність загальносоціальними і загальнокультурними смислами. У той же час жахливі образи «ожилих мерців» яскраво свідчать про граничну міру відчуження сучасної людини по відношенню до традиційних, соціоформуючих сенсів.

Адже сама по собі поява «ожилого мерця» на масовому голлівудському кіноекрані переконливо доводить, що наш сучасник давно і надійно витіснив досвід попередніх поколінь із власних світоглядних горизонтів, фактично проігнорувавши і знищивши його. Звичайно, подібне «знищення», місцями носить лише символічний характер, фіксуючи можливі соціокультурні загрози від недіалектичного

способу буття сучасного обивательського покоління по відношенню до попередніх і майбутніх. Свавільно поставивши себе у центр світобудови, сучасники-обивателі, сконцентровані на миттєвих соматичних і комунікативних поривах, наочно довели свою абсолютну індиферентність до історії та культури. Не випадково, наприклад, відомий радянський та російський логік, філософ О.Зінов'єв у цілому ряді своїх робіт досить жорстоко іменував подібний тип людей «соціальними індивідами». В якості однієї із сутнісних рис таких суб'єктів він послідовно вказував їх безглуздість і смертельно небезпечну байдужість: «Люди бездумно творять нікчемний процес, який не має сенсу і мети і навмання тягне їх в ніщо» [1].

Однак досвід попередніх поколінь завжди об'єктивується не тільки в абстрактних знаннях і ефемерних ідеях, але й існує в упорядкованому і специфічно організованому соціокультурному середовищі, яке саме по собі генерує і ретранслює ці вкрай необхідні смисли. Тому і в природному, і в антропологічному, і в соціокультурному плані «ожилі мерці» являють собою досить двоїстий образ. З одного боку, це люди, які вже покинули звичний простір життя нашого сучасника (значить, вже в силу цього вони «мертві»), а з іншого – вони ще «живі», оскільки саме їх досвід і досі забезпечує автономне існування звичної для них соціокультурної реальності, незважаючи на абсолютно байдуже і байдуже ставлення до неї актуального покоління. В силу цього, голлівудські «ожилі мерці», що знаходяться у традиційних просторах культури, наприклад, на кладовищах, полях битв і у братських могилах, виявляються справжніми носіями актуального, та до того ж ще й історично апробованого досвіду, який парадоксальним чином перетворює їх в найбільш «живе» і повноцінно функціонуюче покоління серед усіх існуючих. Перефразовуючи В. Маяковського, можна сказати, що одним з головних ідеологічних постулатів голлівудських фільмів жахів є слоган: «Нежить і тепер живіше всіх живих – наш прапор, сила і зброя!»

На цьому тлі, актуальне обивательське покоління, орієнтуючись виключно на споживання миттєвих задоволень, ретельно формує умову глобального апокаліпсису цивілізації, яка в безоднях «гарячих» і «холодних» воєн, корпоративних і побутових «битв», начисто втратила винайдений ще природою механізм спадкової трансляції культури і пам'яті. Ця ситуація на ділі і позначає широкомасштабну кризу споживчої цивілізації, на тлі якої покоління, що нині живуть, фактично виявляються



«мертвими», вже в силу їх несвідомого самоусунення від найважливіших соціоформуючих процесів. Тому, вкрай ідеологізований художній простір американського кіножаху, який ось вже більше століття настільки зримо і у всіх подробицях смакує ідею «ожилих мерців», все-таки виявляється природною, архетипічною формою сублімації обивательської відчуженості і фрустрації, у вкрай прибуткові некротичні голлівудські кіносюжети, як вдалі спроби шокової символічної реміфологізації секулярного простору західної споживацької цивілізації.

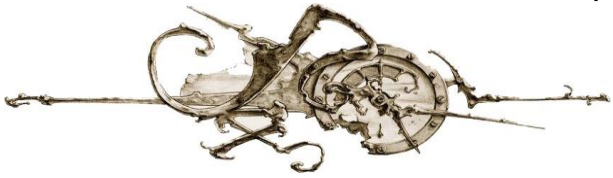
Висновок

У параграфі аналізуються причини популярності сюжету з «ожилими мерцями» у традиції американського фільму жахів. Встановлено, що ця тема запозичена Голлівудом із етнічних міфологій і символічно відтворює уявлення традиційних ранньоземлеробских культур, що актуалізує аналогію «ожилих мерців» із дикунами, які не знали культури спеціально приготовленої їжі. Біополітична у своїй основі трофічна тема в голлівудських фільмах жахів розвивається і за рахунок «диверсифікації» практики вживання «ожилими мерцями» людської плоті, яка ніколи не з'їдається ними до кінця. Навпаки, ця кінопродукція настійливо візуалізує модель лише орального задоволення від поїдання живих людей мерцями, що свідчить про міфосимволічний характер їх трофічних взаємин. А, з іншого боку, вводить у актуальний художній контекст масової культури потужні пласти глибинних архетипічних смислів. Надзвичайне поширення інфернальних персонажів у голлівудських фільмах жахів фіксує гостре протиріччя в діалектиці поколінь, яке завжди ігнорують сучасники. Поява художніх символів «ожилих мерців» виступає імагінативною компенсацією зруйнованої наступності і спадковості поколінь і екстремальним мотиватором ідеологічної реконструкції загальносоціальної і культурної традиції.

Примітки.

1. Зиновьев А. Зияющие высоты [Электроний ресурс]. М.: Эксмо, 2008. 736 с. URL: https://royallib.com/book/zinovev_aleksandr/ziyayushchie_visoti.html.
2. Канетти Э. Масса и власть / пер. с нем. М.: Ad Marginem, 1997. 528 с.
3. Маленко С. А. Бегство из ниоткуда в никуда: архетипическая диалектика погони в американском фильме ужасов // Вестник

Удмуртского университета. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2018. Т.28. № 4. С. 463-468.
4. Маяковский В. Во весь голос // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. В 13-ти тт. М.: Гослитиздат, 1958. Т.10: 1929-1930 ; Стихи детям 1925-1929. 382 с.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 тт. Электронное издание. М.: Советская Энциклопедия, 2008. 1147 с.
6. Пушкин А. С. Медный всадник. Л.: Наука, 1978. 293 с.
7. Соколова Е. Т., Психотерапия. Теория и практика. М.: Академия, 2010. 368 с.
8. Токарев С. А. История зарубежной этнографии: Учебное пособие. М., Высшая школа. 1978. 352 с.
9. Токвиль А. де. Демократия в Америке. М.: Прогресс, 1992. 554 с.
10. Эпос о Гильгамеше («О все видавшем») / пер. с аккадского И. М. Дьяконова. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1961. 221 с.
11. Эриксон Э. Трагедия личности / пер. Длугач Е., Хорьков М., Бессонова Л. М.: Алгоритм-Книга, 2008. 253 с.
12. Malenko S.A., Nekita A.G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower // Anthropological Measurements of Philosophical Research. 2018. № 13. С. 41-51. doi: 10.15802/ampr.v0i13.122984.



§2. Голлівудській патоміф: візуальна біотехнологія витіснення конкурючих соціокультурних традицій

Історія США, на відміну від більшості держав Європи, швидкоплинна, як сеанс кінофільму, головними сюжетними лініями якого виступають кілька досить моторошних і воістину непривабливих епізодів. По-перше, мова йде про геноцид, тобто цілеспрямоване фізичне знищення маргінальними елементами, які фактично втікли від європейського правосуддя, корінного населення Північної Америки (аж до «резервування» їх в окремих вельми непридатних для життя територіях). По-друге, йдеться про повне знищення бізонів як головних ссавців материка. По-третє, мається на увазі кривава бійня Громадянської війни між Північчю і Півднем 1861-1865 років, яка назавжди закріпила парадоксальні сенси рабовласницького капіталізму і ментальності у самій основі політичної і соціальної системи США. По-четверте, необхідно пам'ятати про створену в 1865 році та і існуючу і донині ультраправу расистсько-націоналістичну організацію «Ку-клукс-клан» (англ. «Ku Klux Klan») та про жахливі злочини її членів, традиційно одягнених у білі балахони та високі клобуки. Треба зазначити, що адепти-головорізи «Ку-клукс-клану» із факелами в руках досить «творчо» перенесли досвід жорстоких розправ над темношкірим населенням США з полів Громадянської війни на вулиці американських міст і селищ. По-п'яте, не можна забувати про практику несвідомої компенсації важкого емоційного стану американського суспільства у період між Першою світовою війною та Великою депресією 1929-1939 років.

Після таких екстремальних «приквелів» історія «фабрики мрій» у XX ст., яка дуже швидко «сформувала олігополітичний Трест» [17], просто не могла не поповнитися главою про існування в ній особливого «цеху», що поставив собі за мету візуалізувати, а заодно й ідеологізувати увесь той жах, який накопичився в гранично раціоналізованій історії західної цивілізації. Російський дослідник кіно Олексій Юсєв так намагається охарактеризувати специфіку Голлівуду: «американський кінематограф завжди був рефлексією ідей, фантазій і страхів американців, а не тільки

того, що називається мейнстрім. Сучасний американський кінематограф демонструє нам дивний сплав міфів минулого [...] і страхів перед майбутнім [...] і некомфортності сьогодення [...]. Ось, власне, це і є образ Америки, в який занурюється «середній американець», купуючи квиток у кіно» [9, с.6-7].

Однак в умовах, коли суспільство масового споживання вже активно «наступало на горло» монополістичному капіталізму, подібні процеси виявилися ні чим іншим, як банальною девальвацією і витісненням на задвірки самої «передової» культури світу цих кривавих подій реальної американської історії. Більш того, саме голлівудська кінопродукція жаху і була одним з провідних способів соціокультурної і, в першу чергу, ідеологічної сублімації негативної енергії першої в історії людства світової економічної кризи. Тому переможна хода цього жанру по планетарному простору масової культури багато в чому і досі постійно підживлюється саме трагічними сторінками американської та світової історії. А дві найбільш руйнівні і криваві в історії людства світові бійні, з яких США щоразу виходили тільки серйозно збагаченими переможцями, лише остаточно затвердили у північноамериканській культурі парадоксальний духовний коктейль, змішаний з атмосфери депресії, витісненого почуття провини та гіпертрофованого комплексу переваги-непогрішності. Показово, що Ж. Бодрійяр саме так уточнює у зв'язку з цією ситуацією власне розуміння специфіки Америки: «Істерія роздутості є однією з самих дивних ознак американської культури, того примарного середовища, де якимось чином у кожної клітини [...] залишається, як при раку, можливість ділитися, множитися до нескінченності, займати практично весь простір тільки собою, монополізувати всю інформацію тільки для себе [...]» [1, с. 37]. Тому не дивно, що подібні патологічні стани необхідно було терміново «лікувати» за допомогою ідеологічної ескалації внутрішньої і зовнішньої агресії як на рівні кожного окремого «стовідсоткового американця», так і всієї країни в цілому.

Факти більш ніж парадоксальні, але між ними є безсумнівний зв'язок, який Голлівуд не тільки дуже точно підмітив, але своєчасно і «правильно», тобто ідеологічно, візуалізував. Пройшовши такі випробування, Америка навчилася не тільки ефективно, але і вже з кінця XIX століття вкрай прибутково «витісняти» потенціал внутрішньої агресії зовні, остаточно закріпивши у системі світової стратифікації своє беззастережне панування над «сервільними» територіями, які знаходяться на будь-

якому видаленні від своїх споконвічних географічних кордонів. Тому зовсім не дивно, що у Росії, з її багатими кінематографічним досвідом, досі так і не вдалося налагодити виробництво більш-менш гідних фільмів жахів. На думку авторів, причини цього явища криються в тому, що у нас просто немає такої багатою і насиченою чужою кров'ю і страхами історії, а в надрах нашої ментальності відсутні традиції агресивного вуаєризму, криваво-кричущого садомазохізму, божевільної некрофілії і хижацької некрофагії, настільки характерних для естетично-ідеологічної моделі голлівудських фільмів жахів, які в будь-яку епоху надійно корелюються з актуальними «політичними і культурними контекстами» [11, с. 118].

Так, поволі і практично несвідомо процес формування американського «жахливого» кінематографу став хронологією формування та інституційного утвердження технології несвідомого витіснення: реальності – вигадкою, сущого – належним, справжнього – екранним, а повсякденного – владним. У той же час «в ідеологічному контексті американських фільмів жахів вже саме по собі вільне знаходження людей в одному політичному, соціальному, культурному і релігійному просторі без страху і страждань виявляється взагалі неможливим і немислимим» [5, С.101]. Та й сам голлівудський «жахливий» культурний продукт на сьогоднішній день виступає для політико-ідеологічної машини США вже перевіреним і добре апробованим засобом сублімації (у формі пропагандистського зараження), деформації і споживчого заміщення архетипічної матриці і символічних кодів будь-яких конкуруючих соціокультурних традицій.

Слід нагадати, що висхідна несвідома установка Голлівуду, як головного ідеолого-пропагандистського рупору «Нового Світу», спочатку формувалася у досить жорсткій духовно-естетичній конкуренції (достатньо швидко редукованої до банального витіснення) з традиційними континентальними цінностями Європи, що представляли вже цивілізаційно відпрацьований, а тому і морально, і технологічно віджилий своє Старий Світ. Тому вірний ницшеанським етичним принципам «переоцінки цінностей» і екранному промоушену ідеалів «Надлюдини» Голлівуд із самого моменту свого заснування встав на шлях несвідомого заперечення класичної героїчної традиції «старосвітських» міфологій. А для цього він наполегливо і послідовно формував свій головний козир, а у перспективі і провідний ідеологічний таран – кінообраз «жахливого» Антигерою, готуючи «для майбутнього сильного

виду людей вищої духовності і сили волі, повільно, обережно, поволі вивільняючи для цієї мети в людях безліч раніш приборканих та оббреханих інстинктів» [6, с. 514]. Спочатку цей Антигерой бачився заокеанському режисерові – «людині з кіноапаратом» – у статусі такого собі постмодерністського антиподу класичної героїчної традиції, зухвало заміщеної «темами психологічного домінування і підпорядкування, в яких і лиходій, і його жертва переживають кризу суб'єктивності, в якій вони більше не здаються авторами своїх власних дій» [16, с.163]. Тому-то і екранна історія становлення голлівудського Антигерою є візуалізованим ідеологічним патоміфом сучасної споживчої цивілізації, який перетлумачив провідні сенси класичного міфу, орієнтовані на відтворення архетипічної цілісності Космосу, Людини і Суспільства, і тим самим кардинально змінив зміст і саму спрямованість соціалізації обивателів, надавши їй аутичного, нарцисичного, екстремально-негативного і відверто апокаліптичного характеру.

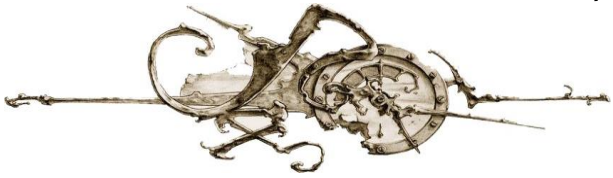
Подібним чином Голлівуд ось уже більш ніж століття формує і нав'язує «суспільству споживання» новий ідеал обивателя, такого собі користолюбця «американської мрії»: індивіда, рефлекторна соціальна активність якого безпосередньо залежить від ступеню небезпеки і близькості як власної, так і особливо чужої смерті. Показово, що саме голлівудський «жахливий» патоміф завжди прагне стати останнім уроком у житті будь-якого адепту «американської мрії», фіксуючи, таким чином, слідом за ніцшеанською «переоцінкою всіх цінностей» ще й їх сублімуючу ідеологічну ревізію.

Сама по собі поява «жахливого» жанру в американському кінематографі більш ніж переконливо довела його генетичний зв'язок із психоаналізом, який завжди «прагнув затвердити цей жанр, пов'язавши його з конкретними теоретичними положеннями [13, с.46] із масовою культурою, в якій цілеспрямовано відбиваються і відтворюються переважно фізіологічні, рефлекторно-схематичні відносини людини з навколишнім світом. Їх образне втілення в американських фільмах жахів є низкою страхітливих прикладів, що ілюструють як державно-ідеологічні, так і власне комерційні вектори експлуатації чуттєво-емоційної природи людини. Дійсно, багато в чому саме завдяки американським фільмам жахів і сформованій ними біотико-пропагандистській домінанті, можна спостерігати на зорі третього тисячоліття цивілізованої історії людства вельми парадоксальну картину.

Жах як основний персонаж цього жанру сприяє повноцінній інституалізації садомазохізму, який у вигляді насильства, сексуальних збочень, тортур, страт, канібалізму, некрофілії, копрофілії, метамерофілії (тяга до розчленування тіл) і т. д. безпосередньо маніфестує домінуючі естетичні і політичні тренди, а також стає «моральним уроком для населення, відверненого від традиційних американських цінностей» [19, с. 243] і перетворюється на самодостатню ідеологічну константу, сублімувавши, таким чином, архетипічні змісти традиційної культури.

Що ж поробиш, якщо постмодерністська «споживацька» культура настільки витонченими способами трансформувала ідеали прекрасного? Послідовно і жорстоко іронізуючи над класичними зразками краси, американські фільми жахів естетизують масову культуру як оригінальну, альтернативну, «іншу» по відношенню до класичної культури» [4, с.682] і ось уже понад століття виступають авангардом ідеологічної ревізії духовно-естетичного потенціалу та усього спадку європейської цивілізації. Більш того, слід визнати, що вони як мінімум «на рівних» досить успішно і прибутково конкурують із постмодерністською традицією екранної інтерпретації розкоші і пишноти, широко представленою гламуром. Виникає це багато в чому саме через те, що у кожній голлівудській жахливій кіноісторії відбувається маленький сеанс переможного, ритуального заклання цих «уявних» та «вічних» буржуазних ідеалів, що показує обивателям дорогу до розуміння «справжньої» сутності прекрасного. У той же час виявилося, що у дисциплінарному просторі сучасної споживчої культури саме фільми жахів крім своєї розважальної та дозвіллєвої функції виконують ще й першорядне соціалізуюче значення, наочно представляючи собою «надзвичайно складний когнітивний процес і афективні події» [20, С.213].

Інакше кажучи, голлівудські фільми жахів, стаючи «провокаційним шедевром» [15, С.79], та провідним ідеологічним рупором правлячих еліт США, фактично самі, зрештою, перетворюються на повноцінну і самодостатню хоррор-ідеологію. Обертаючись на дуже потужний пропагандистський інструмент «м'якої сили», жахлива кінопродукція надійно, а головне, видовищно і вкрай переконливо забезпечує медійний і біотехнологічний ресурс американського істеблішменту. Як не дивно, але якраз американський фільм жахів у XX і на початку XXI ст. став по суті «культовим фільмом» [21, с. 15], вдало здійснивши вкрай серйозний, ідеологічно орієнтований, образно-символічний ребрендинг як



класичних, так і новітніх трендів соціал-дарвінізму, від якого офіційна політика і наука публічно вже давно дистанціювалися. Адже саме ідея біологічно сильної особи, яка претендує на тотальне панування над усіма іншими людськими організмами та їх спільнотами, перетвореними на «трофічну галявину» Влади, стає провідним змістом будь-якої подібної кінооповіді.

І дійсно, не гребуючи аніякими засобами, не вдаючись ні до будь-яких логічних хитрощів для виправдовування і впровадження своєї біотичної стратегії, подібна особина на своєму шляху фізично усуває всіляких конкурентів, розчищаючи «життєвий простір» для об'єктивації і соціалізації «джентльменського набору» своїх «основних інстинктів». Провідна ж ідеологія подібної хоррор-стратегії полягає саме в тому, що Антигерою, який віталізує собою світ *мертвих* поколінь, ідей і традицій, щоразу доводиться протистояти тягучому споживчому Танатосу світу «живих». Так, жанр кіножахів протягом усієї історії свого становлення демонструє людству панораму жорстокої і кривавої архетипічної битви поки ще невоскреслих «мертвих» із так і неожилих «живих».

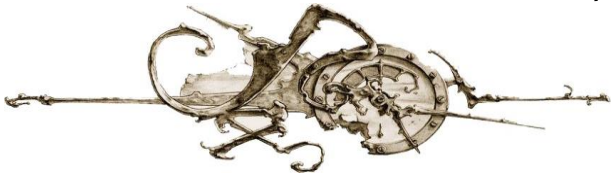
Таким чином, небувала біотехнологічна привабливість для влади саме цього «жахливого» голлівудського жанру полягає в тому, що практично у відкриту пропагований ним соматичний дискурс обивателів сублімує їх і без того незатребувані духовні здібності та базові інтелектуальні навички у комплекс найбільш елементарних фізіологічних реакцій на будь-які комунікативні виклики соціального середовища, що рефлекторно сприймаються ними як агресивні.

Подібна форма соціального «партнерства» біовлади (системи ієрархічного управління, орієнтованої на створення механізмів і стратегій, що базуються на довільній інтерпретації і подальшої експлуатації фізіологічних потреб людини, яким надається загальносоціальне і загальнокультурне значення) і обивателів на будь-якому новому етапі розвитку цивілізації практично повністю обнуляє історичний досвід, культурну традицію і родові архетипічні смисли. У зв'язку з цим показово, що на найбільш «високих» рівнях цивілізованості суспільства подібний дискурс набуває все більш сублімаційного характеру, що дозволяє біовладі довільно, як на рівні ідеології, так і у просторі конкретних управлінських практик, конвертувати *фізіологічні* принципи буття індивіда у *загальносоціальні* та навпаки. У такому форматі будь-яка людина інтерпретується владою тільки як обиватель, зі

стандартним набором потреб, а з точки зору радянського та російського дослідника О.Зінов'єва, ця практика неминуче перетворює її на повністю атомарну субстанцію – «соціального індивіда». Він ніколи «не живе інтересами справи, а бере участь у справі заради своїх інтересів» [2, с. 114], в силу цього його буття визначається виключно страхом і жахом. І не дивно, що саме у такому соціальному середовищі тероризм, будучи формою індивідуального або навіть колективного протесту проти владного насильства, отримує статус постійного офіційного політичного опоненту біовлади, перетворюючись на її сакральну, девіантну «Тінь». Подібна ситуація остаточно руйнує спадкоємність поколінь, знищує зв'язок часів та просторів, конституюючи антропологічну і соціокультурну сингулярність людської особини, від народження і до смерті скутої в цивілізаційному просторі пароксизмом біополітичного жаху.

У той же час жах, як природний спосіб буття спільнот, складених з подібних особин, стає не просто самостійним, а рано чи пізно й провідним суспільним ставленням. Це призводить до збільшення частки неконтрольованої агресії як всередині спільноти, так із зовні. Тому високий ступінь агресивності і непомірно зростаючі з самого початку XX століття геополітичні амбіції американського суспільства багато в чому базуються, в тому числі, і на більш ніж столітній традиції «вирощування» власного населення на ідеологічній кормосуміші голлівудських фільмів жахів.

Взагалі обивательське розуміння соціального ідеалу безпосередньо пов'язане з пануючими уявленнями про «нормальне» і «девіантне», що обов'язково породжує комплекси несвідомих проекцій як у звичайних людей, так і у представників пануючої еліти з приводу власної непогрішності, вседозволеності, безвідповідальності і безкарності, безпосередньо запозичених у жахливих кінематографічних прототипів. Тоді як американський фільм жахів виступає екранним тлумаченням «буття як некомфортного союзу ілюзії і реальності» [14, с. 333] – виступає способом латентної, «ненасильницької», розважальної соціалізації індивідів і соціальних груп. Вже з самого раннього віку він формує у дітей надзвичайно високий потенціал внутрішньої агресії, який несвідомо акумулюється, а потім у потрібний момент каналізується владою на руйнування і підпорядкування інших форм світобачення, культурної і соціальної поведінки, а також насадження садистичного домінування і нарцисичної гегемонії.



Однак у подібної ідеологічної доктрини існує і ще один неприємний виворіт, оскільки практична «обкатка» такої моделі чревата безперервно зростаючою часткою агресивності, яку необхідно ретельно сублімувати і каналізувати у найбільш безпечних і прибуткових формах споживчої комунікації. Внутрішня «інтоксикація» жахом, що неодмінно виникає при цьому, компенсується ілюзією геополітичної гегемонії, яка прагне постійно експортувати надлишковий потенціал жаху і ненависті на всю планету. Робиться це за допомогою безперервної участі країни у «торгових», «санкційних», «холодних», «гібридних» або відверто «гарячих» війнах (протокольно іменованих «конфліктами малої інтенсивності»). Дійсно, сформованою, в тому числі за безпосередньої участі голлівудського жанру кіножаху, біовладі американського зразку все-таки вдалося трансформувати століттями складені уявлення про соціальний генезис і конкретних суб'єктів насильства і смерті, яка у постмодерністському соціокультурному просторі стає «центральною діяльністю зі створення вартості» [12].

Проголошений Фр. Фукуямою «кінець історії», у дзеркалі голлівудської традиції американських фільмів жахів і взагалі постає драматичною і кривавою хоррологією цивілізації, чий переможний технологічний розвиток раптово був практично зупинений лавиною «диких» несвідомих комплексів, під якою в підсумку і виявилося похованим духовне життя суспільства масового споживання. У такій ситуації люди у недалекому майбутньому цілком можуть знову перетворитися на тварин, «якими були до того, як криваві битви почали історію» [8, с.239]. Дійсно, якщо новітня історія європейської цивілізації почалася з ніцшеанського пророцтва про «смерть» Бога, то постмодернізм був змушений констатувати, крім цього, і «фактичну» смерть Героя, а також персоніфікованої ним Людини, яка полегла жертвою розгнузданих спекуляцій біовлади і штучного інституційного середовища її відтворення. «Ідеологічна цінність подібної голлівудської моделі полягає у формуванні у глядача установки на інстинктивне освоєння і відстоювання обивателем основних біотичних стратегій (території, ресурсів, моделей поведінки, трофічної конкуренції і т. д.) у практично повністю дебіотизованому і денатуралізованому соціальному і планетарному просторі» [3, с. 93].

Однак у цієї соціокультурної трагедії існує і ще одна досить неприваблива сторона. Виявляється, що закономірним результатом

подібної владної ідеологічної євгеніки виступає формування і тиражування атомізованого обивателя як сингулярної особини. Оскільки саме така особина, яка позбавлена права на самодіяльну життєву творчість, а до того ж переведена біовладою на штучне «вигодовування» ідеологічними медійними сурогатами та синтетично створеними біодобавками вона раптом ще й отримує від екранного Антигерою кривавий екшен-імпульс, після чого, в останній момент раптом вирішує діаметрально змінити владно нав'язану ззовні біотичну програму. Показово, що це відбувається якраз у той момент, коли останні життєві сили і сенси вона цілком направляє на виробництво власної смерті, яка часто виявляється першим і, на жаль, єдиним в її житті Вчинком. І дійсно, вдаючись до смерті як останнього способу архетипічного самоздійснення, обиватель відтворює миттєву несвідому ілюзію споконвічного символічного співвідношення себе зі світом, якого він так і не досяг в наявній версії інституційної «реальності» суспільства масового споживання. Подібне ставлення апріорно пов'язується з несвідомим поривом індивіду відновити первинну архетипічну цілісність відносини себе і світу як Матері та Дитя.

Але, на жаль, повсякденне споживання екранної смерті і страхів як її несвідомих проекцій, які, на думку К.Г. Юнгу, «безпросвітно тримають людину в'язнем у темряві несвідомого і виштовхують її у нікчемність існування» [7, с. 304], а також сублімуються у свідомості і почуттях обивателя, виявляється таким же буденним, рутинним, абсолютно позбавленим інтимності актом, як і будь-який інший момент «соціального руху» індивіду в суспільстві масового споживання. І це щоразу підтверджується, наприклад, тим, що засоби масової інформації ретельно культивують статус як індивідуальної, так і масової смерті в якості повсякденної, знакової новинної події, динамічно перерозподіляючи в процесі його капіталізації віртуальний соціальний простір і переозначуючи свої ідеологічні, а слідом за ними і інші сублімаційні пріоритети.

Фактично саме непомірні геополітичні амбіції сучасного західного світу, політико-ідеологічним референтом якого є США з їх ідеєю «*Pax Americana*», формують і подають «ідеологічні медіатори мультикультуралізму» [18, с. 41], що й стає однією з важливих причин медійної глобальної переоцінки цінностей класичної міфології та культури. У той час як справжній мультикультуралізм полягає не стільки в

публічній, пропагандистській демонстрації виробленого в рамках конкретної культури «образу ворога», скільки у безперервному діалектичному обміні як самими такими образами, так і конкретними нюансами їх освоєння. Знову-таки, подібний підхід вкрай потрібний не стільки для з'ясування балансу сил або духовного потенціалу того чи іншого «жахливого» голлівудського образу, скільки для визначення міри їх колективного освоєння і спроби діалектичного зняття в рамках єдиної загальнолюдської культурної мозаїки. Проведений методологічний аналіз дозволив авторам, з одного боку, зафіксувати відсутність адекватної культурологічної та соціально-філософської наукової рефлексії щодо традиції американських фільмів жахів. З іншого боку, внаслідок крайньої обмеженості дослідницької бази в цьому напрямку ми змогли лише окреслити основні віхи біотизації способу життя людини в художній традиції американських фільмів жахів. Ми встановили, що основною метою голлівудської візуалізації жаху виступає саме пропаганда методів і засобів оперування природою людини, вироблених в рамках гранично раціоналізованої історії західної цивілізації.

Популяризована голлівудськими фільмами жахів на весь світ концепція тоталітарного управління передбачає вибудовування кратологічних практик на основі сублімації фізіологічних потреб і біотичних ризиків людини в стратегії і тактиках соціального менеджменту. Тому безперервні спекуляції навколо біотичних характеристик буття сучасного обивателю стають домінуючими формами відправлення і самопрезентації політичної влади, яка в такому контексті може іменуватися тільки біовладою.

Автори переконані, що комплексне вивчення причин і особливостей протікання вибухової еволюції культури голлівудського «жахливого» кінематографу в XX ст. і особливо початку XXI ст. дозволить визначити роль і основні сценарії трансформації медійного насильства у майбутньому [10] і висвітлити генезис і тенденції розвитку представлених і пропагованих Голлівудом ключових соціокультурних і політичних трендів західної цивілізації, а також і особливостей її ідеологічного впливу на людство в цілому. Проаналізувавши виявлені тенденції, автори приходять до висновку про те, що зарубіжна і вітчизняна гуманітаристика стоїть на порозі формування нової міждисциплінарної предметної області, яка вимагає спільних зусиль дослідників, які синергійно

об'єднують усі напрямки сучасної науки, що займаються вивченням природи, людини і суспільства.

Висновок.

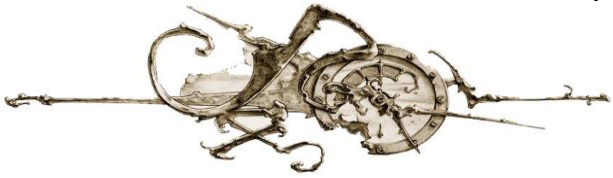
Голлівудські фільми жахів виступають апробованим засобом сублімації, деформації і споживчого заміщення ментального ядра будь-яких конкуруючих соціокультурних традицій. Американська візуальна хоррор-культура ефективно витісняє потенціал агресії всередині країни, перетворюючись на прибуткову пропагандистську технологію формування і просування патоміфу. Він відтворює переважно фізіологічні мотиви комунікації індивіду з навколишнім світом, пропагує ідейну домінанту біологічно сильної особини як фундамент соціокультурної комунікації постлюдського типу. Американський фільм жахів обнуляє екзистенціальний досвід людства і знаходиться у авангарді ревізії традицій не тільки європейської, але й світової культури. Голлівудська модель біовлади руйнує культурні традиції та історичний досвід, конструює і просуває антропологічну і соціокультурну сингулярність людської особини, що розуміється як її одиничність у протистоянні відчуженому соціуму, а «інтоксикація» голлівудським жахом, що періодично накопичується, неодмінно компенсується ілюзією американської геополітичної гегемонії.

Примітки.

1. Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии / пер. с фр. А. Качалова. М.: РИПОЛ классик, 2017. 288 с.
2. Зиновьев А. Зияющие высоты. В 2 томах. Т. 1. – М.: ПИК, 1990. – 320 с.
3. Маленко С. А. От «Final Girl» к единственной Великой Матери: голливудский хоррор и стратегии постгуманизма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 87–95. Doi: 10.17223/22220836/35/8.
4. Миф и художественное сознание XX века / под ред. Н. Хренова. М.: Гос. институт искусствознания, 2011. 686 с.
5. Некита А.Г. Нутро и поверхность: к феноменологии телесности в американском фильме ужасов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 96–104. doi: 10.17223/22220836/35/9.

6. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / пер. с нем. Е. Герцык и др. М.: Культурная Революция, 2005. 880 с.
7. Одайник В. Психология политики. Политические и социальные идеи Карла Густава Юнга / пер. с англ. М.: Ювента, 1996. 384 с.
8. Фукуяма Фр. Конец истории и последний человек. М.: АСТ, 2015. 259 с.
9. Юсев А. Ю. Кинополитика: Скрытые смыслы современных голливудских фильмов. М.: Альпина Диджитал, 2017. 300 с.
10. Abel M. The violence of sensation: Miller's crossing, affect, and masocriticism // Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2007. P. 1–28. DOI: 10.2307/j.ctt1djmcw8.5.
11. Freeman M. The killer who never was: complex storytelling, the Saw Saga and the shifting moral alignment of puzzle film horror // Style and form in the Hollywood slasher film / Ed. by W. Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015. P. 118–130. URL: https://doi.org/10.1057/9781137496478_9 (дата звернення: 14.05.2020 р.).
12. Haskaj F. From biopower to necroeconomies: neoliberalism, biopower and death economies // Philosophy & Social Criticism. 2018. V. 44. Iss. 10. P. 1148–1168. URL: https://doi.org/10.1177/0191453718772596 (дата звернення: 14.05.2020 р.).
13. Hills M. The pleasures of horror. London; New York: Continuum, 2005. 250 p.
14. Horror film reader / Ed. by A. Silver, J. Ursini. New York: Limelight Editions, 2000. 320 p.
15. Hunter J. Eros in Hell. Sex, blood and madness in Japanese cinema. UK: Creation Books, 1998. 228 p.
16. Jancovich M. «The theme of psychological destruction»: horror stars, the crisis of identity and 1940s horror // Horror Studies. 2015. V. 6. № 2. – P. 163–175. DOI: https://doi.org/10.1386/host.6.2.163_1 (дата звернення: 20.12.2020 р.).
17. Kornhaber D. American film from the silent era to the «Talkies» // Oxford Research Encyclopedia: American History. 2019. Feb. (как на сайте) URL: https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.568. (дата звернення: 19.09.2020 р.)

18. Malenko S.A., Nekita A.G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower // Anthropological Measurements of Philosophical Research. 2018. № 13. P. 41–51. DOI: 10.15802/ampr.v0i13.122984.
19. Moreno E.T. A nightmare on Elm street: a cultural nightmare difficult to escape // BRUMAL. Revista de Investigación sobre lo Fantástico Investig ción so re lo antástico. 2016. V.IV. № 2. P. 227–246. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/brumal.220 (дата звернення: 14.05.2020 р.).
20. Staiger J. The Slasher, the Final Girl and the Anti-Denouement // Style and form in the Hollywood slasher film / Ed. by W. Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015. P. 213–228. URL: https://doi.org/10.1057/9781137496478_15 (дата звернення: 20.05.2020 р.).
21. The cult film reader / Eds. E. Mathijs, X. Mendik. L.; N.Y.: Open University Press; McGraw Hill, 2007. 576 p.



§3. Екзоморфні сценарії візуалізації планетарної деструктивності біополітичної цивілізації

Один з найбільш одіозних і вражаючих голлівудських образів інопланетного Зла був представлений у культовій франшизі про «Чужих» (1979-2017 рр.). Вісім серій цієї легендарної кіноепопеї, яка майже однаково леденить душу як пересічного, так і найвибагливішого глядача, послідовно оповідають про еволюцію сюжетної лінії, ключові художні образи та трансформацію їх ідейно-смислового наповнення: «Чужий» (англ.: «*Alien*», реж. Р. Скотт, «20-th Century Fox», 117 хв., США, 1979 р.), «Чужі» (англ.: «*Aliens*», реж. Г. Керролл. «Brandywine Productions», 155 хв., США, 1986 р.), «Чужий 3» (англ.: «*Alien 3*», реж. Д. Фінчер, «20-th Century Fox», 145 хв., США, 1992 р.), «Чужий: Воскресіння» (англ.: «*Alien Resurrection*», реж. Ж.-П. Жене, США, «20-th Century Fox», 116 хв., 1997 р.), «Чужий: Заповіт» (англ.: «*Alien: Covenant*», реж. Р. Скотт, «20-th Century Fox», США, 2017 р.), «Чужий проти Хижака» (англ.: «*Aliens vs. Predator*», реж. П. У. С. Андерсон «20-th Century Fox», 101 хв., США, 2004 р.), «Прометей» (англ.: «*Prometheus*», реж. Р. Скотт, «Scott Free Productions», 124 хв., США, 2012 р.), «Чужі проти Хижака: Реквієм» (англ.: «*Aliens vs. Predator: Requiem*», реж. Брати Штраус «Brandywine Productions», 101 хв., США, 2007 р.).

Дійсно, створенню і промоушену цього видатного циклу американський жахливий кінематограф на сьогоднішній день присвятив вже більш ніж сорок років, але до цих пір так і не збирається згортати цей відверто вдалий комерційний і, безсумнівно, ідеологічний проект. «Створюючи найбільш захоплюючі красиві видіння в історії комерційного кіно», франшиза виявилася настільки популярною, що витрати на її виробництво окупилися більш ніж в три рази, оскільки збори перевищили півтора мільярда доларів [16, р. 3]. Причому, саме перші дві серії цього циклу досі залишаються голлівудськими рекордсменами за отриманим в ході прокату прибутку: при бюджеті в одинадцять мільйонів «Чужий» (1979 р.) отримав у прокаті сто п'ять мільйонів доларів. Таким чином, масовий глядач у всьому світі одномоментно «проголосував» за ідеї, реалізовані в цьому шокуючому і новаторському для того часу фільмі

найдоступнішим і незаперечним для соціологічного та економічного підрахунку способом – віддавши за них свої «кровні» гроші.

При цьому безпрецедентний, щирий буквально поколінський інтерес глядацької аудиторії був пов'язаний не тільки з технологічними новинками і унікальними саспенс-прийомами, використаними при зйомках, що дозволяють «створювати інтенсивно "захоплюючі" переживання, такі як жах і ідентифікація» [17, p. 43]. Значна частина касових зборів була забезпечена глядацькою впевненістю в безпосередній актуальності сюжету і гостроті порушених франшизою загальноцивілізаційних проблем. У ній, багато в чому вперше, як для голлівудської, так і для загальносвітової кінематографічної практики, були підняті воістину фундаментальні проблеми, що відносяться до візуалізації і особливостей ідеологічного просування образів «*інакшості*», а також специфіці їх функціонування в сучасній масовій культурі, яка саме жахом не тільки завжди маркує свої території, але й у такий спосіб прагне відокремитися «від загрозливого тваринного або звіроподібного світу» [6].

Адже саме на прикладі жахливих голлівудських образів вигаданих, інопланетних персонажів у фахівців у сфері соціальних і гуманітарних наук відкривається небачена раніше можливість проаналізувати імагінативні закономірності становлення і розвитку усієї сучасної візуальної культури, що виражає провідні біополітичні та ідеологічні тренди деформації антропологічних стратегій суспільства споживання. На цю проблему свого часу звернув увагу ще К.Г. Юнг, який вказував, що в сучасному цивілізованому суспільстві неодмінно «виникає ситуація, в якій при всьому бажанні неможливо визначити – чи маємо ми справу з ілюзіями, породженими деяким первинним сприйняттям, або навпаки, первинні самі ці фантастичні образи, що народжені у сфері несвідомого та захопили свідомість, наповнивши її міражами і примарами» [13].

Що стосується психоаналізу імагінацій інопланетного ксеноморфу, то, на переконання авторів книги, його необхідно сконцентрувати на вивченні цілого ряду аспектів: по-перше, проінтерпретувати «жахливу» модель його зовнішності, по-друге, співвіднести сценарії його екранної поведінки зі стратегіями внутрішньовидової і міжвидової боротьби його можливих біотичних прототипів, а по-третє, на підставі двох попередніх моментів, встановити наявність в образі «Чужого» безпосереднього ідеологічного Цілепокладання, визначити його біополітичних

«замовників» і дати оцінку характеру і формам реалізації та просунення голлівудської концепції інопланетного жаху у просторі сучасної масової культури.

Слід зазначити, що жахливий образ ксеноморфу у епохальній для усієї Західної масової культури франшизі про «Чужих» не тільки являє собою цікаву режисерську знахідку Рідлі Скотту [16], але і дозволяє виявити якості, які в сукупності асоціюються з типовими деструктивними формами соціального зла. При цьому вони набувають настільки значної стійкості, що перетворюються на біополітичні та ідеологічні стереотипи масової культури, актуальні для представників споживчої цивілізації в різних країнах протягом вже декількох поколінь. Однак, щоб зрозуміти усю масштабність і глибину цього задуму, у першу чергу, необхідно уважно розглянути зовнішність «Чужого». Будова тіла цієї істоти принципово відрізняється від конструктивних особливостей *Homo sapiens*, представники якого у процесі прямоходіння придбали вертикальне розташування тулуба, певну довжину кінцівок і притаманну даному виду відносну пропорційність усіх частин тіла. На відміну від людини, голлівудський «чужий» явно не здатен демонструвати особливості своєї соматичної будови. Навпаки, він ретельно приховує їх, щоразу залишаючи шокованого глядача один на один з напівзабутим від екранного жаху попкорном і морфологічними парадоксами своєї зовнішності.

Якщо порівняти голлівудську візуалізацію образу «Чужого» з характерним для християнської традиції образним втіленням диявола, то можна побачити принципово різні моделі імагінацій невідомого. Незважаючи на всю ефемерність цього жахливого образу, Диявол традиційно візуалізується за допомогою архаїчних образів істот або рис зовнішності, які вказують на явно дохристиянський, відверто «нижчий», з позицій «високої» цивілізованості, сценарій інтерпретації відносин Людини і Бога. Це, як правило, антропоморфна істота, з вираженими рисами язичницьких божеств, що символізують «вільне» від цивілізаційних забобонів тіло, яка максимально розкриває свій природний потенціал у веселощі і святі, абсолютно природно відчуває себе у потоці насолод, що не відає і не боїться ніяких покарань за це. В.Сєвєрцов, у зв'язку з цим, справедливо вказує, що «у будь-яку епоху людське буття піддається дії ірраціональних і, за своєю суттю,

інфернальних сил, які підривають людські плани і переривають позитивну життєбудову» [12, С. 91].

Тому Диявол у християнській ідеології просто був «зобов'язаний і приречений» стати символом, з одного боку, тотальної гріховності, а з іншого – персоніфікувати і сам шлях до неї, вказуючи, на усілякі можливі способи її досягнення. Це пояснює появу в образі диявола явних рис Вакху і Пану, які були схожі на велелюбних козлів. Відповідно і християнський Диявол отримував від них «у спадок» роги, шерсть, бороду, копита, хвіст, характер і особливості поведінки. У підсумку, старі боги, з якими християнство було просто безсило впоратися, нікуди не зникали, їм штучно приписувалися агресивні і деструктивні форми, специфічна ідеологічна інтерпретація яких на століття вперед зумовлювала витіснений характер їх подальшого впливу на обивателя, який завжди мислився біополітичною владою типовим «заручником споживчого комфорту» [18, с.41].

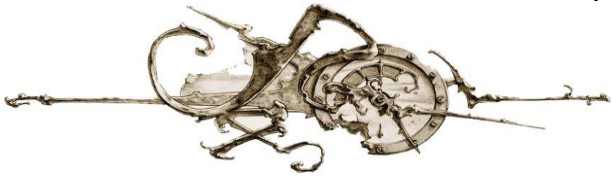
Однак у випадку з «Чужим» ситуація явно пішла трохи інакше. Фенотипова і поведінкова спадкоємність Диявола міфологічним імагінаціям язичницьких світів надала цьому образу можливість протягом більш ніж двадцяти століть увесь час по-різному, але ж влучно, відгукуватися в душах обивателів, прихильників різних конфесій, в той час як образ «Чужого» спочатку був відверто загальнолюдським і, безсумнівно, ксенофобським. З іншого боку, візуальний конструкт «Чужого» також не може бути вже зовсім безпідставним і, відповідно, повинен спиратися на набір якихось огидних атрибутів, здатних гарантовано пробудити хвилю стародавньої ненависті в душі і свідомості «сплячого» глядача-обивателя.

У підсумку, видатні, прозорливі інтуїції Ханса Рудольфа (Руді) Гігеру (Hans Rudolf «Rüdi» Giger, 1940-2014 рр.), швейцарського художника, представника фантастичного реалізму, некроготики, біомеханіки або еротомеханіки, та за «сумісництвом» – геніального автору художнього Всесвіту «Чужих» – дозволили сконструювати геніальні за своєю прозорливістю образи інопланетного Зла, спираючись виключно на людські уявлення про страшне, кошмарне і жахливе. Австрійський художник Ернст Фукс у зв'язку з цим так охарактеризував результат роботи Гігеру: «Люди або в захваті, або в жаху від мистецтва Гігера. Але ніхто не знає, як зобразити найжахливіші кошмари так приголомшливо красиво» [2]. «Чужий» – це, безумовно, збірний образ, моторошний і

кошмарний конструкт, штучно складений з ретельно відібраних рис живих істот, які протягом всієї історії комунікації людини з природою викликали у нього найбільшу огиду, зневагу і страх, який Н.Керолл називав «художнім» [14]. Варто погодитися і з думкою А. Аксьонової про те, що будь-який страх вже сам по собі містить «прорив у більш фундаментальне розуміння буття» [1, с.60]. А геніальний письменник та філософ Фр. Ніцше у властивій йому манері так охарактеризував подібний парадокс: в таких тілах «поміщаються душі обтяжених виною людей і що це на перший погляд обурливо безглузде страждання повно вищого сенсу і значення перед обличчям вічної справедливості – саме є покарання і покаяння» [11, с. 357].

Оскільки цей образ із самого спочатку візуалізується Голлівудом та сприймається глядачем як поліморфний, як і сам жах, «Чужого» неможливо однозначно прив'язати до певного виду комах, плазунів або ж ссавців. Тому, ретельний, порівняльний фенотипічний і анатомічний аналіз конструкту «Чужого» дозволить нам виявити генезис і форми найбільш типових, глибинних страхів сучасної людини і заходи біополітичного відчуження, яке продемонстрували члени екіпажу «Нестромо», – «стану, визначеного Карлом Марксом в розділі «відчужена праця» його економічних і філософських рукописів 1844 року» [15, p. 101]. Отже, центральною частиною тіла «Чужого», що завжди примусово випинається у будь-яких сценах його появи перед людьми, є голова, яка за формою нагадує тіло мечохвостів із загону хеліцерових («*Chelicerata*»). З іншого боку, верхня частина голови ксеноморфу спереду нагадує головогрудь комах або головоногих молюсків роду Наутілус («*Nautilus*»), тоді як ззаду вона схожа на структуру тіла ракоподібних від голови до хвоста. На черепній коробці не проглядаються очі, значить, зір не входить в число його найважливіших життєвих комунікаційних функцій.

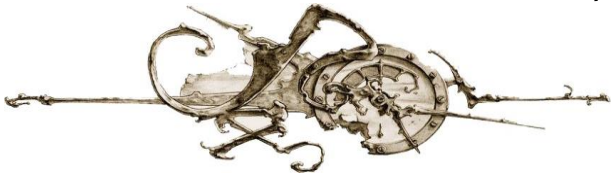
Таким чином, ми робимо висновок про те, що «Чужий» не є природженим візіонером, а орієнтується у навколишньому просторі іншими способами, еволюційний горизонт яких набагато нижче риб, плазунів та інших вищих організмів. У той час як верхня частина черепної коробки асоціюється з видом безхребетних, нижня частина недвозначно вказує на те, що перед нами жорстокий і нещадний м'ясоїдний хижак. Цей висновок ми робимо, аналізуючи структуру верхньої і нижньої щелепи «Чужого», які в передній частині нагадують різці вищих приматів, тоді як решта щелеп представлена гострими іклами.



Особливий інтерес викликає наявність другої пари щелеп, використовуваних «Чужим» для блискавичної і завжди стовідсотково результативної атаки на жертву. Схожу конструкцію щелепного апарату ми знаходимо у представників класу променеперих риб, загону угреподібних, сімейства муренових. Використання такого «механізму» дозволяє цьому виду при атрофії ковтальних м'язів втягувати їжу безпосередньо в стравохід. «Водна» тема у зовнішності «Чужого» також пов'язується з наявністю рясних слизів, що виділяються ксеноморфом перед атакою на жертву. Показово, що саме ця конструктивна особливість запозичується Х. Р. Гігером у міксин – одних з найпримітивніших, черепних, хордових еукаріотичних організмів, родичів п'явок, що живуть в Світовому океані. Як і «Чужі» – міксини нічні тварини, що харчуються або падаллю, або ж рибами. У тому випадку, коли жертва ще чинить опір міксині, вона прогризає її зябра і задушує її шляхом виділення великої кількості густого слизу.

М'які тканини ксеноморфу ретельно закриті екзоскелетом, що складається з поляризованих органічних силікатів, а тому не тільки ховає внутрішні органи і м'язи «Чужого», але імітує живе тіло без шкіри, на якому чітко, можна сказати, навіть надзвичайно «порнографічно», проглядаються сполучні тканини, зв'язки, м'язи, фасції і кістки. При цьому, незважаючи на наявність екзоскелету, «Чужий» володіє внутрішньою кістковою структурою і має не менше восьми пар зрощених пальців. На відміну від тиранозавру, чию форму тіла власне й нагадує «Чужий», передні кінцівки не є рудиментарними, а тому розвинені досить добре. У контурах екзоскелету добре проглядаються сполучні трубки, що нагадують трахею, які створюють додаткові відчуття навмисної, навіть демонстративної «штучності» цього організму. На задній частині спини і ліктьових суглобах існують нарости, що нагадують атрофовані крила. Крім того, задня частина тулуба закінчується довгим хвостом з гострим шаблевидним наконечником, часто використовуваним хижаками для нанесення смертельних ударів жертвам. Зовнішня частина хвоста нагадує остов кита.

З приводу внутрішньої будови «Чужого» сказати що-небудь досить складно, оскільки ця інформація взагалі несуттєва, в той же час, у нас є деякі вторинні ознаки, які про це повідомляють. Перед нами двостатева істота, що має дуже складний цикл зачаття і народження. На початку фільму – це паразитоїдний ксеноморф, що відкладає досить великі



шкірясті яйця, що мають дивовижну здатність зберігати життєздатність у самих екстремальних умовах дуже тривалий час і активуються лише при наявності певних зовнішніх обставин, зокрема, при появі поблизу яйця теплокровного організму-носія. У яйцях розвивається личинка-лицехват, яка після завершення фази дозрівання раптово і дуже швидко нападає на майбутнього носія, впроваджується через обличчя в його організм, підсаджуючи всередину ембріон, що й позначає наступну фазу життєвого циклу «Чужого».

До тих пір, поки ембріон не почав розвиватися всередині тіла господаря, лицехват контролює всі процеси життєдіяльності носія, але при встановленні самостійності ембріона, він негайно залишає свого господаря. Зовні ця личинка нагадує павукоподібну істоту загону хеліцерових («Chelicerata») класу арахнідів («Arachnida»), з кінцівками, що нагадують людську кисть і потужним м'язовим хвостом, який здійснює зовнішній фізичний контроль над тілом господаря. Інтерес представляє і спосіб передачі генів, яким володіє ксеноморф, оскільки, на відміну від вищих тварин, він має горизонтальний тип передачі генів, який дозволяє йому здійснювати обмін генетичною інформацією з будь-яким організмом і завжди формувати на цій підставі нові види ксеноморфів.

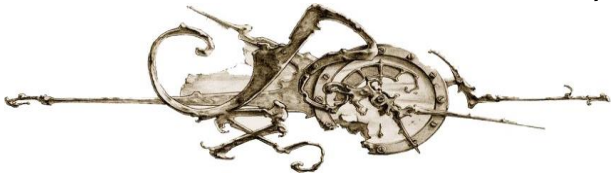
У той же час не можна сказати, що «Чужим» не властивий і вертикальний тип передачі генів, оскільки вони двополі. Комбінація різних типів передачі генетичної інформації говорить про особливу якість цього організму, націленого на примусове біополітичне заміщення собою усіх інших видів життя у процесі агресивної колонізації космічного простору. Паразитичне у своїй основі і занадто швидке для людського розуміння дозрівання ембріону в тілі господаря завжди закінчується його жахливим і в прямому сенсі «віроломним» виходом через грудну клітку господаря/жертви, що дає цьому етапу розвитку «Чужого» розхожу назву «грудолом». Зовні грудоломи схожі на червоподібних істот, які після швидкого проходження кілька етапів линьки перетворюються у дорослих ксеноморфів двох, або трьох метрового зросту.

Частка жаху, який викликає цей образ, значно посилюється воістину надприродною швидкістю його біологічного циклу. Схожі почуття викликають не тільки дивна, явно гібридна фізіологія, а й демонстрація наслідків дії крові ксеноморфу, яка фактично є потужною біокислотою, здатною розчинити будь-які відомі людям речовини і сполуки. Так автори франшизи про «Чужих» дуже вдало (як показала

переможна сорокарічна хода франшизи по кінотеатрах, душах і поколіннях обивателів і експертів,) змонтували гранично жахливе інопланетне тіло, навмисне наділивши його найдивнішими, найнебезпечнішими і найстрашнішими для масового обивателя якостями, які він у принципі зміг би вирізнити у навколишньому природному і соціокультурному просторі. Більш того, подібний прийом і був спеціально спрямований заради кінематографічного відтворення та значного посилення того надзвичайного конструктивістського жаху, що демонструє достатньо типову для механістичної цивілізації практику несвідомого творення і подальшого біополітичного та ідеологічного промоушену «тіньових» образів. Вона полягає в довільній компоновці «жахливого» образу із фрагментів випадково побаченого, довільно і некритично запозиченого зі ЗМІ і чуток, підглянутого «на бігу», дофантазованого у найкошмарніших снах і таке інше.

Перераховані вище образи «Чужих», по суті, характеризують лише окремі фази розвитку і, безумовно, обивательського, імагінативного сприйняття інопланетного ксеноморфу, що підтверджує дієвість поширеного наукового стереотипу щодо еволюційного походження життя. Дослідник Manuela Neuwirth вбачає в цьому факті вказівку на те, що «абсолютна інакшість таїть у собі постлюдський потенціал для подолання кордону видів через зв'язок між інопланетянами і тваринами» [20]. Етапи появи і неодноразового переродження ксеноморфу «Чужого», по-науковому іменовані геміметаморфозами, відповідають неповному циклу перетворення комах і вказують на неоднозначність його еволюції, що вимагає постійного перегляду заходи співвіднесення якісних і кількісних ознак. Підготовлений експерт обов'язково виділить наступні цикли в геміметаморфозі «Чужого»: яйце (шкірясте утворення, яке містить основну генетичну інформацію про вид) – триунгулін (паразитичний організм, призначений для пошуку майбутнього господаря, в тілі якого й буде відбуватися його розвиток) – личинка (розвивається в тілі людини або тварини) – імаго (цілком сформована особина, яка з'являється з личинки). Причому, на відміну від комах, імаго «Чужого» линяє, після чого істотно і дуже швидко, просто катастрофічно швидко, збільшує свій розмір.

Мабуть, ця якість приписується авторами франшизи ксеноморфу вже не як представнику комах, ракоподібних, павукоподібних і багатоніжок, а скоріше, відповідає акту народження і подальшого

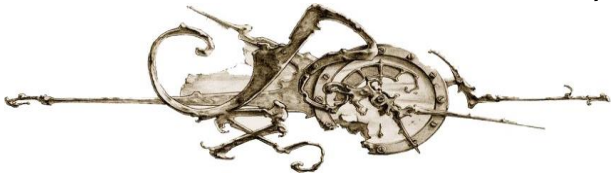


збільшення у розмірах, властивого вже для хребетних. Фактично, лише тільки потрапляючи у сприятливу для розмноження біосреду, у якій присутні тіла потенційних господарів, ксеноморф надзвичайно швидко проходить класичну низку «народжень і смертей», з кожним новим витком свого життєвого циклу тільки різко збільшуючи «фактори жаху»: м'язову масу, розміри тіла, складність звичок і неймовірну забійну силу.

У той же час, імаго «Чужого», незважаючи на відповідність його життєвих циклів послідовності геміметаморфозам комах, виявляється, влаштовано набагато складніше їх. На це вказує демонстративна відсутність у нього потреби в їжі і рідини – ні в одній серії франшизи масового глядача не присвячували в таїнство трофічного профілю «Чужого». Зате обивателю за сорок років вдалося сповна насолодитися деталями, зловісних сеансів найспритнішого, «найрозумнішого» та найрезультативнішого смертельного полювання в американському «жахливому» інопланетному кінематографі, яку «Чужий» регулярно організовує з серії в серію. Така «агресивна кінодієта» [3, с. 78], безсумнівно, формує специфічну спрямованість наскрізь біополітичного, ідеолого-управлінського посилу, яка подібна всім відомому «секрету Полішинелю», адже будь-який голлівудський «фільм жахів» навмисне «згущує смисли, які доносяться до масового глядача крізь кров і стогони жертв, домагаючись, таким чином, максимального «переконуючого ефекту» [10, с. 1].

У цьому сенсі, біополітична ідеологія жахливої трофіки «Чужого» цілком відповідає відомій формулі лідера II Інтернаціоналу і правого крила соціал-демократії Німеччини, відомого діяча міжнародного робочого руху кінця XIX – початку XX століття Едуарда Бернштейну, про яку згадував у своїй роботі ще Володимир Ленін: «Кінцева мета – ніщо, рух – все» [7, с. 24.]. Йдеться про те, що у своєму прагненні, будь-що захопити весь доступний Життєвий простір, паразитарний ксеноморф «чужий» не зупиняється ані перед чим, поки не реалізує наявний у нього смертоносний конструктивний набір еволюційних переваг.

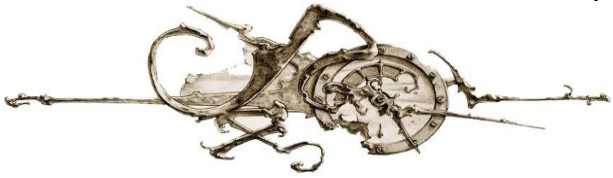
При цьому парадоксально, що сама здобич не є для нього звичним в обивательському сприйнятті джерелом їжі, вона, швидше за все, постає символічною формою демонстрації домінуючого положення ксеноморфу у будь-якій еволюційній та локальній трофічній системі. З серії в серію ми спостерігаємо, як члени екіпажу корабля, колоністи, в'язні, лікарі, охоронці і т.ін., сплять, харчуються і працюють. У той час як



«Чужий», що принципово і демонстративно знаходиться поза, а точніше, «над» цією вкрай суперечливою та надзвичайно суєтною системою вимірювань, чим фактично досить послідовно і зухвало демонструє незалежну, «самістну», а через те й антиповсякденну і антиспоживацьку модель поведінки. Усе це, в очах обивателю, лише додає образу «Чужого» таємничості, а, заодно, додатково підвищує градус саспенсу. Безсумнівно, така поведінка ксеноморфу ретельно та послідовно відтворює логіку «Надлюдини», що символічно об'єднує у собі якості різних живих організмів. Але якщо для Ф. Ніцше таке поняття було всього лише звучною метафорою, яка миттєво здіймає індивіда над «масою», то для жахливого голлівудського ксеноморфу – це воістину його «modus vivendi» (від лат. «образ життя», «спосіб існування»).

З іншого боку, ніцшеанська Надлюдина також проходить певні метаморфози: з верблюда його дух перетворюється на лева, а потім і на дитину. Логіка Надлюдини Ніцше спрямована на усвідомлення необхідності набуття свободи, самовладання і духу-творця. У той час як ксеноморф демонструє нам набагато більше – він усім своїм життєвим циклом стверджує жахливу послідовність і повне, остаточне торжество життя над цивілізаційним і корпоративізіованим, але, все одно, настільки «жебрацьким» духом. І, хоча глядачеві, часом здається, що ксеноморф завжди постає самотнім, і коли відправляється на полювання, і коли повертається з нього, насправді, біополітичне та ідеологічне підґрунтя його образу зовсім інше. Його демонстративна кровожерна самотність виступає лише імагінативною кмітливістю, яка ставить його на один рівень із «цивілізованими» людьми, яких він, слідуючи певному «інстинкту честі», характерному для особини, що знаходиться на вершині трофічної піраміди, завжди вбиває тільки в рамках жахливого і кривавого поєдинку.

Не випадково, жахливі сценарії двобою «Чужого» і Людини щоразу дуже нагадують ще й стародавні ініціаційні ритуали, а також «лицарські турніри», в ході яких кожному учаснику надається можливість не тільки «вибрати зброю», але й проявити всі свої кращі природні здібності. Однак будь-який ксеноморф завжди представляє лише одну з особин «вулику», в якому ці істоти живуть, розмножуються, передаючи значущий колективний досвід. На відміну від пересічної людини, яку небезпека завжди застає зненацька і ставить віч-на-віч зі смертельною загрозою, «Чужий», по суті, є колективним мисливцем, тіло якого лише візуально



розпадається на окремі органи і частини, функції яких блискуче виконують окремі особини.

Наприклад, у серії «Чужий: Воскресіння» (англ.: «*Alien Resurrection*», реж. Ж.-П. Жене, «20-th Century Fox», 116 хв., США, 1997 р.), коли ксеноморфи, начебто навмисне стають тимчасовими бранцями людей і об'єктами досліджень військових вчених, «заручники» влаштовують бійню в лабораторії, спеціально вбиваючи одну зі своїх же особин, щоб за допомогою її фантастичної крові-кислоти рішуче та гарантовано звільнитися із ув'язнення. У цій сцені глядачеві наочно продемонстровано переможну дію колективного розуму, настільки «страхітливе» для розділеного уздовж і впоперек мислення «цивілізованої» людини. У підсумку ж, інстинктивно згуртованим «Чужим», вдається не тільки обійти егоїстичні інтереси кожної окремої людської особини, а й повністю зруйнувати злочинний корпоративний задум воєнних-вчених, які прагнули використовувати потенціал ксеноморфів суто у військових цілях. Розв'язка епізоду вельми показова: група інопланетних організмів, яка позиціонується гордовитими і чванливими землянами як свідомо «нижча», не просто жорстоко, але і з явним задоволенням, карає садистів-вчених, які виконують біополітичне замовлення Влади, демонструючи їм небачений потенціал згуртованості, жертовності, здатності до навчання, та злагодженості колективних дій. Показово, що протягом усієї франшизи «Чужі» завжди здобувають криваву «командну» перемогу над інституційним і корпоративним егоїзмом, щоразу доводячи, що якщо вони колись і будуть «зброєю», то лише тільки в життєвих інтересах лише свого виду.

Взагалі ж, що стосується зброї, то абсолютно все тіло ксеноморфу являє собою ідеальну, з точки зору голлівудської хоррор-візуальності «машину для вбивства»: його екзоскелет влаштований таким чином, що абсолютно всі його частини або надійно захищають тіло «Чужого» від земних видів зброї, або й подавно виступають як її органічні форми, які, на відміну від своїх цивілізаційних пародій, у принципі не знають невдач. Що й казати, якщо навіть кров цих істот не тільки може завдати смертельного каліцтва людині, а й повністю паралізувати роботу складних автоматизованих систем, поставивши під загрозу їх працездатність. Правда, залишається відкритим питання про армійські, суто гладіаторські звички «Чужих», які цілком можуть бути зіставлені зі спецназівською бравадою членів пошукової експедиції як, наприклад, у

другому і третьому фільмі франшизи «Чужі» (англ.: «*Aliens*», реж. Г. Керролл «Brandywine Productions», 155 хв., США, 1986 р.), «Чужий 3» (англ.: «Alien 3», реж. Д. Фінчер «20-th Century Fox», 145 хв., США, 1992 р.).

Оскільки ксеноморфи не тільки з самого початку не мають ніякої спеціальної зброї, але і принципово ігнорують усі наявні в арсеналі людей засоби знищення, їх агресивні звички мають виключно біотичну детермінацію. Криваві і незмінно фатальні зіткнення людини з «Чужим» у далекому космосі наочно демонструють примітивність людської стратегії, тактики і самої ідеології «ближнього бою», оскільки навіть спеціально підготовлена «цивілізована» людина, професіонал, з найбільш технологічною та досконалою зброєю в руках, виявляється не здатним ефективно протистояти істотам з таким рівнем видової згуртованості і потенціалом біотичної міці. Кошмарний характер голлівудської візуалізації подібного суперництва з серії у серію лише актуалізує для сучасного обивателя символічний потенціал архаїчних і ініціаційних ритуалів, демонстративно надаючи їм міжособистісного і персоніфікованого характеру. І дійсно, багато дослідників відзначають «що» для перемоги над темними силами, інопланетянами [...] героям необхідно виконати відомий ряд дій і дотримати ряд необхідних умов і правил» [4, с. 78].

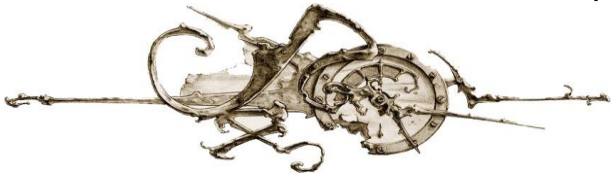
У голлівудському жахливому циклі про «Чужих» усе відбувається саме так, із тією лише досить суттєвою різницею, що «якщо в архаїчних міфологіях рослинний і тваринний світ повсюдно стає предметом захоплення і обожнювання, то в традиціях американських фільмів жахів колишні тотеми перетворюються на засоби розваги та ідеологічного контролю за повсякденністю мас» [8, с. 1]. У результаті в «обивателя не виникає самої потреби в пошуку додаткових ресурсів символізації та осмислення власної повсякденності» [9, с. 4].

Показово, що жахлива голлівудська міжпоколінська сага про «Чужих» (як, втім, і всі попередні і наступні фільми жахів на цю животрепетну і хворобливу тему), у черговий раз успішно обкатує в обивательському сприйнятті вкрай небезпечний сценарій індивідуального протистояння потаємному інопланетному Злу. Що характеризує ці історії як абсолютно індивідуаційні і вже тому антицивілізаційні і антиспоживацькі, створюючи біополітичний та ідеологічний підтекст, який «часто охоплює всю культуру» [5, с. 164]. При цьому вельми показово, що у всіх фільмах франшизи особливо ретельно

демонструється, що ініціатива застосування зброї у сутичках із «Чужими» завжди виходить виключно від смертельно переляканої людини. Тоді як сам Homo sapiens, спочатку абсолютно впевнений у потужності і ефективності наявного у нього військово-наукового арсеналу, надалі незмінно приходить і до повного та вкрай трагічного розчарування. У наявності ми маємо драму із самого початку агресивної по відношенню до природи біополітичної цивілізації. Але крім того, ще й підспудно-ідеологічний, візуалізований Голлівудом багатосерійний «гімн» цьому хижацькому штучному організму, інституційному біополітичному конструкту. Адже саме він раз у раз не тільки незмінно «виявляє, що люди є жертвами репресивної системи» [20, p. 42], але і традиційно втілює свої претензії на абсолютне біотичне і соціальне панування у формі превентивно розв'язуваних військових конфліктів, як найнадійнішого і тисячоліттями перевіреного біополітичного, цивілізаційно-комунікативного сценарію.

Висновок.

Американський фільм жахів завжди й послідовно виступає в авангарді процесів, що відбуваються в сучасній масовій культурі, та створює особливу біополітичну ідеологію/технологію візуалізації масових страхів і фобій по відношенню до відчуженої, непізнаної навколишньої природи планети та власної природи самої Людини. Будучи несвідомими у своїй підставі, ці емоційні стани імагінують і об'єктивують найбільш гострі біополітичні протиріччя цивілізації і природи, які несвідомо переносяться на усі долюдські форми життя. Складна композиція з атрибутів образів різних живих істот, які в масовій культурі стереотипно співвідносяться з небезпекою і злом, особливо продуктивно сублімується у візуальних моделях жахливих екзоморфних істот. Вони стають загальнолюдськими символами Зла і Смерті, та сукупно представляють накоплені і апробовані біополітичною цивілізацією агресивні способи підкорення навколишнього світу, людини та культури. Саме у формі жахливої агресії екзоморфних істот американський фільм жахів оповідає про надмірну загрозу для особистості та всієї природи, що безперервно виходить від цивілізованого людства. Показово, що голлівудські кінообрази екзоморфних істот послідовно відтворюють імагінативні закономірності становлення свідомості і, вже в силу цього, отримують особливу популярність у сучасній масовій культурі. Крім того, цим художнім образам цілеспрямовано приписуються сакральні і

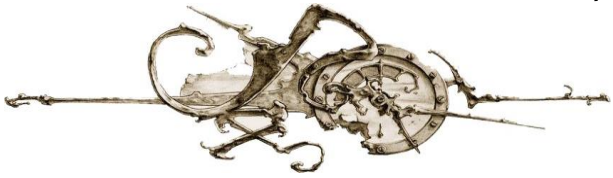


надприродні якості. Екзоморфи виступають біополітичним підсумком та ідеологічною квінтесенцією конструктивного симбіозу зовнішніх якостей різних живих істот, їх манери поведінки, типу полювання, харчування і розмноження. Закономірно, що подібні екзоморфні істоти є збірними образами, в яких концентрується, з одного боку, вся міць природи, а з іншого, весь деструктивний потенціал біополітичної цивілізації як її довічного та надзвичайно штучного опонента.

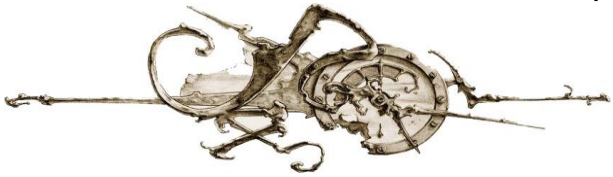
Примітки.

1. Аксенова А. А. Ужас как «повторное выбрасывание в мир» // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 1. С. 60–65.
2. Биомеханическое искусство. Как художник Ганс Гигер изменил мир научной фантастики, создав «Чужого». URL: https://ru.tsn.ua/nauka_it/biomehanicheskoe-iskusstvo-kak-hudozhnik-gans-giger-izmenil-mir-nauchnoy-fantastiki-sozdav-chuzhogo-1351653.html (дата звернення: 12.12.2020 р.).
3. Жабский М. И., Тарасов К. А. Развлекательное насилие в кинодосуге учащейся молодёжи // Высшее образование в России. 2018. Т. 27. № 4. С. 76-85.
4. Ионов А. Взаимовлияние популярного кино и городских легенд на примере фильма ужасов // АРТИКУЛЬТ. 2016. № 22(2). С. 76-84. URL: http://articult.rsuh.ru/articult-22-2-2016/articult-22-2-2016-ionov.php (дата звернення: 10.12.2020 р.).
5. Кинг С. Пляска смерти. М.: АСТ, 2003. 512 с.
6. Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
7. Ленин В. И. Марксизм и ревизионизм. URL: http://libelli.ru/works/17-4.htm (дата звернення: 22.11.2020 р.).
8. Маленко С. Идеологема «волков и овец» – американские фильмы ужасов в производстве массовой культуры // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2018. № 6(18). URL: https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1483595 (дата звернення: 18.12.2020 р.).

9. Маленко С. А. Мистика дома и мифология оседлости: к онтологии американского фильма ужасов // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2018. № 3(15). URL: https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1450154 (дата звернення: 19.12.2020 р.).
10. Некита А.Г. Мифология дома в американском фильме ужасов // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2018. №3(15). URL: https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1450150 (дата звернення: 17.12.2020 р.).
11. Ницше Фр. Несвоевременные размышления. СПб.: Лениздат, 2014. 416 с.
12. Северцев В. От трагедии к ужасу: аксиологический поворот культуры // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2018. Выпуск 3. С. 91–99.
13. Юнг К. Г. Один современный миф: о вещах, наблюдаемых в небе. URL: https://royallib.com/book/yung_karl/odin_sovremenniy_mif.html (дата звернення: 10.12.2020 р.).
14. Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. N.Y: Routledge, 1990. 256 p.
15. Conway D. Alien, Alienation, and Alien Nation // Alien and Philosophy: I Infest, Therefore I Am (The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series)/ Ed.: Jeffrey Ewing, Kevin S. Decker. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. 240 p. https://doi.org/10.1002/9781119280873.ch10.
16. LoBrutto V. Ridley Scott: A Biography. Kentucky: University Press of Kentucky, 2019. 280 p. doi: 10.2307/j.ctvd7w7s1
17. Keogh B., Jayemanne D. “Game Over, Man. Game Over”: Looking at the Alien in Film and Videogames // Arts. 2018. Vol. 7. Issue 3. P. 43. https://doi.org/10.3390/arts7030043
18. Malenko S.A., Nekita A.G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower // Anthropological Measurements of Philosophical Research. 2018. № 13. С. 41-51. doi: 10.15802/ampr.v0i13.122984.
19. Minogue K. Alien Powers. The Pure Theory of Ideology. UK. and New York: Routledge, 2017. 396 p.



20. Neuwirth M. «Absolute Alterity»? The Alien Animal, the Human Alien, and the Limits of Posthumanism *in Star Trek // European Journal of American studies. 2018. №13-1. URL: https://journals.openedition.org/ejas/12464 (дата звернення: 12.05.2020 р.).*



ЗАКЛЮЧЕННЯ

Американський фільм жахів виявився надзвичайно чутливим до тих, ще неявно існуючих соціокультурних та політико-ідеологічних трендів, які ідейно і візуально дуже вдало окреслюють горизонти можливих соціальних трансформацій. Тріумфальне сходження візуальної культури, до якої у повній мірі відноситься аналізований жанр, безпосередньо свідчить як про надзвичайну актуальність нових візуальних запитів масової людини, так і про адекватність способів їх задоволення. Повсюдне впровадження автоматизованих, конвеєрних технологій у сфері виробництва дозволило вивільнити значну частку ресурсів для організації та структурування позавиробничого часу та дозвілля. Тому бурхливий розвиток культурних індустрій у XX столітті влада безпосередньо підпорядкувала цілям, пов'язаним з формуванням якісного та передбачуваного для себе дозвілля мас, яке, тим не менш, створювало необхідну соціалізуюче середовище, що гарантувало б формування усе нових поколінь лояльних споживачів.

Слід зазначити, що фільм жахів вкрай вдало «вбудувався» у практику політико-ідеологічного супроводу дозвілля і в наочній формі зафіксував актуальні антропологічні суперечності, які на той час сформувала цивілізація. До того ж саме цей кіножанр, рішуче відмовившись від надлишкових раціональних смислів, які у значній мірі лише «прикрашають» дійсність, абсолютно щиро спробував відтворити ключові принципи панівної соціальної комунікації. Це зумовило його цілком зрозумілу і закономірно зростаючу популярність серед масової глядацької аудиторії, що вже порядком втомилася як від піднесених, гламурних, так і абстрактних, відірваних від реального життя раціоналізованих, політико-ідеологічних схем класичних епох.

Правда, для цього жанру також аж ніяк не чужа й вигадка, яка, однак, має зовсім інше забарвлення і принципово інші способи демонстрації та обґрунтування. Вони однозначно схиляються до візуального впливу на маси, як до реальної, дієвої та куди як більш прибуткової формі комунікації, яка безповоротно витісняє вербальне або ж друковане «жонглювання» застарілими риторичними фігурами. Шокуючої візуалізації піддалася сфера найбільш дієвих політико-

ідеологічних засад, якими традиційно керувалася влада, в тому числі й сучасна. І треба віддати належне американському фільму жахів у тому, що саме за допомогою таких художніх прийомів йому вдалося розкрити соціальну природу влади і вади керованого нею суспільства не гірше, а місцями і значно краще, ніж це виходило у традиційної, класичної культури.

Найдивовижніше, що і глядач, незалежно від його майнової, соціальної або навіть національної приналежності проголосував і «грошима», і своїм вільним часом якраз за такі форми візуалізації дійсності, тим самим зайвий раз підтвердивши нагальну необхідність усвідомлення навколишнього світу як раз у такій екстремальній, а місцями і у відверто жахливій формі. Парадоксально, але ж саме вона виявилася набагато більш згідною навколишнього життя, ніж «солоденькі» романтичні історії або ж пафосні промови політиканів усіх кольорів і прапорів. А завдяки художньому досвіду переосмислення підсумків гуманітарного освоєння антропологічних практик, фільмам жахів вдалося зазирнути за горизонт, у майбутнє цивілізації і у властивій їм образно-символічній формі донести до масового глядача ключові і нерозв'язні суперечності сьогодення, які специфічно транслюються і у більш віддаленій цивілізаційної перспективі.

Ці обставини багато в чому надають можливість оцінити конструктивну роль американського фільму жахів як оригінального і вкрай продуктивного засобу освоєння дійсності. У той же час цей жанр і до сих пір не перестає шокувати і відштовхувати від себе досить широкі глядацькі аудиторії. Екстремальна художня мова, якою користується фільм жахів, примушує глядача сприймати предмети і процеси з шокуючою, буквально порнографічною оптичністю, сприйняття якої виявляється «по зубах» далеко не кожному глядачеві. Емпатія із приводу жахливих страждань, каліцтв, хвороб і смертей вимагає екстраординарної емоційної напруги і незвичайної роботи над собою. В умовах же панування чуттєвого нейтралітету обивателя в системі суспільного виробництва, вона виявляється практично неможливою, оскільки на жодному етапі соціальної комунікації такий потенціал відношення до об'єкту не виявляється затребуваним і соціально значущим. Навпаки, чим більше емоційно нейтральним позиціонує себе індивід, тим більш високими виявляються його шанси скористатися перевагами наявних «соціальних ліфтів».

Це означає, що далеко не кожен обиватель може дивитися фільми жахів, а ще більш мізерна кількість глядачів здатна їх по-справжньому бачити і сприймати, хоча, за великим рахунком, саме це від масового глядача зовсім і не потрібно. Оскільки якраз розуміння із самого початку виведено з області сприйняття цих кінотворів, основним способом впливу яких стає саме адреналіновий шок, який викликає хвилю соматичних трансформацій в тілі будь-якого пересічного глядача. Таким чином, фільм жахів виявляється всього-на-всього одним з найбільш ефективних способів відносно безпечного та недорогого емоційного «струсу» людини, тіло якого надійно затягнуте до пастки рутинної виробничої повсякденності. В силу цього, значна частина глядацької аудиторії, що безперервно дивиться фільми жахів, виявляється зборищем посередніх обивателів, які потай, або ж у відкриту насолоджуються власними переживаннями екстремальних кінообразів і сюжетів, які тільки-но з'явилися. Інша ж частина обивателів, яка принципово уникає переглядів фільмів жахів, виявляється просто нездатною упоратися зі своїми переживаннями з приводу шокуючих подій в жахливих кіноісторіях.

Таким чином, ці обидва глядацьких табору налаштовані на сприйняття фільмів цього жанру виключно з точки зору екстремального споживання емоцій, яких їм так не дістає у звичайному житті. У той час як усвідомлення жахливих подій, що відбуваються на екранах, у рамках подібної форми комунікації практично виключене. А оскільки фільм жахів займає провідні позиції на ринку сучасних культурних індустрій, то в його особі можна констатувати наявність вкрай дієвої моделі соціальної комунікації та ідентифікації індивідів. Тому фільм жахів і постає своєрідною візуальної проекцією суспільства, скроєного із страхів, екстремальних переживань з приводу можливих втрат і загроз для життя і виступає, тому, ареною незатухаючих конфліктів і воєн, визнаних не тільки провідними, але в абсолютній більшості випадків навіть єдиними формами соціальної комунікації.

Тому, цілком зрозуміло те, чому саме фільм жахів вже з початку XXI століття послідовно готує масову публіку до сприйняття постапокаліптичних і антиутопічних жахів, із якими, на думку творців подібних кінострічок, людство цілком може зіткнутися вже найближчим часом. Зрозуміло, що самі принципи жанру безпосередньо обумовлюють і характер візуальної реконструкції суспільства майбутнього, але знову ж

таки, саме лякаюча популярність фільму жахів задає передумови тотальної негації майбутнього, в якому руйнуються традиції соціального гуртожитку, що складалися століттями.

І якщо ця тенденція збережеться, то подібні застереження можуть стати цілком реальними вже завтра. Художні образи майбутнього, які сьогодні удосталь циркулюють у просторі західної і вітчизняної візуальної культури, до країв наповнені глибокою тривогою, а місцями навіть шокуючою безвихіддю. Та й американський хоррор-кінематограф не дає нам позитивних прикладів суспільства майбутнього, в якому існує дієва практика подолання, або ж навіть попередження соціальних протиріч. Навпаки, все, що пов'язується з найближчим і віддаленим майбутнім, у голлівудських фільмах має позитивне забарвлення тільки в разі повного виключення в сюжетах будь-яких посилань до власне людського суспільства.

Тому постапокаліптичному майбутньому реально протиставляються лише соціальні моделі, запозичені з жанру фентезі, в яких земна людина є випадковим і привнесеним елементом будь-яких соціальних конструкцій. Художнє конструювання майбутнього за версією американських фільмів жахів спирається на глибинний та непереборний внутрішній конфлікт людини з природою, суспільством і самим собою. Подібна сутність індивіду, перемножена на його вікову агресивність, не може не породжувати відповідні соціальні середовища, які звільнилися від філантропних ілюзій і раціоналістичних кайданів, а тому тлумачать людину лише як егоїстичного руйнівника. І цілком зрозуміло, що значна частина футурологічних проектів у американських фільмах жахів, намагаючись хоч якось нейтралізувати іманентну агресивність людини, з неминучістю приходить до створення його відчуженого цифрового прототипу, позбавленого природного інстинкту боротьби за власне і колективне виживання.

Але виявляється, що абсолютного заміщення людини його електронним аналогом домогтися поки ще не вдається, тому на рівні біополітики майбутнього наполегливо вкорінюється ідея біотехнологічного вдосконалення людського тіла, і електронної нейтралізації його потенційної соціальної неадекватності, яка настійно вимагає владної координації з єдиного центру. Адже тільки в цьому випадку влада може досягти жаданого паноптизму підконтрольного соціального середовища. В силу цього тоталітарні моделі соціального

управління завжди тільки лише вінчають собою соціальний простір, який вже і так складається із одновимірних, передбачуваних, позбавлених почуттів, емоцій, розуму, тіла і будь-яких інших носіїв потенційної загрози для паноптичної влади майбутнього властивостей. Тому, застереження, що удосталь містяться в американських фільмах жахів, покликані не стільки для того, щоб емоційно заряджати масового глядача, скільки щоб спонукати його до активного усвідомлення проблем, які голлівудським режисерам і продюсерам, на сьогоднішній день, вдалося візуалізувати саме у такій екстраординарній художній формі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

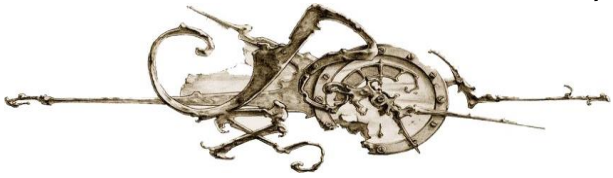
Література на російській мові

1. Аксенова А. А. Ужас как «повторное выбрасывание в мир» // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 1. С. 60–65.
2. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного: игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. 400 с.
3. Арендт Х. Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме. М.: Европа, 2008. 424 с.
4. Бернейс Э. Пропаганда. Предисловие / пер. с англ. И.Ющенко. М.: Hippo Publishing, 2010. 176 с.
5. Библия. Книги Священного Писания и Нового завета. Канонические. Объединенные библейские общества, 1992. 1224 с.
6. Биомеханическое искусство. Как художник Ганс Гигер изменил мир научной фантастики, создав «Чужого». URL: https://ru.tsn.ua/nauka_it/biomehanicheskoe-iskusstvo-kak-hudozhnik-gans-giger-izmenil-mir-nauchnoy-fantastiki-sozdav-chuzhogo-1351653.html (дата звернення: 12.05.2020 р.).
7. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. 95 с. URL: https://royallib.com/book/bodriyar_gan/v_teni_molchalivogo_bolshinstva_ili_konets_sotsialnogo.html (дата звернення 14.10.2020 р.).
8. Бодрийяр Ж. Порнография войны: низость и гнусность американского могущества // Статьи, эссе, лекции, беседы / Интернет-публикация. 60 с. UL: https://bookscafe.net/read/bodriyyar_zhan-sbornik_statey-151068.html#p47
9. Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии / пер. с фр. А. Качалова. М.: РИПОЛ классик, 2017. 288 с.
10. Ведон Дж. Чужой-4: Воскресение. Окончательный черновик сценария. 1997. URL: http://lib.ru/RAZNOE/a4ru.txt (дата звернення 27.06.2020 р.).

11. Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1991. С. 3-545.
12. Гоббс Т. Основ философии. Часть третья. О гражданине // Гоббс Т. Сочинения в 2 т. Т.1 / пер. с лат. и англ., ; сост., ред. изд., авт. вступ. ст. и примеч. В. В. Соколов. М.: Мысль, 1989. С. 270–506.
13. Димиев А. Классная Америка. М.: Парадигма, 2008. 169 с. URL: https://royallib.com/book/dimiev_ayrat/klassnaya_amerika.html.
14. Договор о принципах деятельности государств по исследованию и использованию космического пространства, включая Луну и другие небесные тела, 1966 – Договор о принципах деятельности государств по исследованию и использованию космического пространства, включая Луну и другие небесные тела / Принят резолюцией 2222 (XXI) Генеральной Ассамблеи от 19 декабря 1966 года // ООН. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/outer_space_governing.shtml (дата звернення 27.08.2020 р.).
15. Дольник В. Р. Этологические экскурсии по запретным садам гуманитариев //Природа. 1993. №2. С.73–86.
16. Жабский М. И., Тарасов К. А. Развлекательное насилие в кинодосуге учащейся молодёжи // Высшее образование в России. 2018. Т. 27. № 4. С. 76-85.
17. Жижек С. Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология. Екатеринбург: Гонзо, 2014. 472 с.
18. Зимбардо Ф. Эффект Люцифера. Почему хорошие люди превращаются в злодеев / пер. с англ.; 2-е изд. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 740 с.
19. Зиновьев А. Зияющие высоты. В 2 томах. Т. 1. – М.: ПИК, 1990. – 320 с.
20. Зиновьев А. Зияющие высоты. М.: Эксмо, 2008. 736 с. URL: https://royallib.com/book/zinovev_aleksandr /ziyayushchie_visoti.html.
21. Иванов Д. Глэм-капитализм – логика сверхновой экономики // Телескоп. 2011. №5(89). С.11–20.
22. Ионов А. Взаимовлияние популярного кино и городских легенд на примере фильма ужасов // АРТИКУЛЬТ. 2016. № 22(2). С. 76-84. URL: http://articult.rsuh.ru/articult-22-2-2016/articult-22-2-2016-ionov.php (дата звернення: 12.05.2020 р.).

23. Ирхин Ю. В., Зотов В. Д., Зотова Л. В. Политология: Учебник. М.: Юрист, 2002. 511 с.
24. Канетти Э. Масса и власть / Канетти Э., Московичи С.; пер. Р.Каралашвили и др. М.: Эксмо-пресс, 2009. 240 с.
25. Канетти Э. Масса и власть. М.: Эксмо-пресс, 2009. 240 с.
26. Квест-шоу «Голодные игры». URL: https://xn--c1aacepppfbz1je.xn--p1ai/ (дата звернення 21.09.2020 р.).
27. Кинг С. Пляска смерти. М.: АСТ, 2003. 512 с.
28. Клаузевиц К. О войне. М.: Эксмо, 2007. 864 с.
29. Кнабе Г. Древний Рим – история и повседневность очерки. М.: Искусство, 1986. 207 с.
30. Коллинз С. Голодные игры. И вспыхнет пламя. Сойка-пересмешница. М.: Астрель, 2013. 894 с.
31. Кревельд М. Трансформация войны / пер. с англ. М.: Альпина Бизнес Букс, 2005. 344 с.
32. Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
33. Кэмпбелл Д. Мифы, в которых нам жить / пер. с англ. К. Семёнов. К.; М.: София, Гелиос, 2002. 252 с.
34. Леви-Стросс К. Путь масок. М.: Республика, 2000. 399 с.
35. Ленин В. И. Марксизм и ревизионизм. URL: http://libelli.ru/works/17-4.htm (дата звернення: 02.05.2020 р.).
36. Леонов Н. С. Холодная война против России. М.: Эскмо: Алгоритм, 2010. 240 с.
37. Магнитов С. Н., Болдырев А. В. Голливуд: оружие массового поражения. М.: Книжный мир, 2019. 225 с.
38. МакКеон Г. Можно ли перевернуть Стэнфордский эксперимент? URL: https://hbr-russia.ru/management/upravlenie-personalom/p14122/ (дата звернення 20.09.2020 р.).
39. Маленко С. А. Архетипические образы и родовая среда осуществления сознания. Великий Новгород: ИПЦ НовГУ, 2006. 207 с.
40. Маленко С. А. Бегство из ниоткуда в никуда: архетипическая диалектика погони в американском фильме ужасов // Вестник Удмуртского университета. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2018. Т.28. № 4. С. 463-468.

41. Маленко С. А. Маргинальная и инфернальная топология города в мифологии американского фильма ужасов // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2019. №3(21). [Электроний ресурс]. URL: http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1519844. (дата звернення: 22.04.2020 р.).
42. Маленко С. А. Мистика дома и мифология оседлости: к онтологии американского фильма ужасов // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2018. № 3(15). URL: https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1450154 (дата звернення: 12.05.2020 р.).
43. Маленко С. А. От «Final Girl» к единственной Великой Матери: голливудский хоррор и стратегии постгуманизма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 87–95. Doi: 10.17223/22220836/35/8.
44. Маленко С. А., Некита А. Г. «Судите, и да не судимы будете!»: карнавал смерти в голливудской футурологии // США & Канада: экономика, политика, культура / USA & Canada: economics, politics, culture. 2020. 50(9): 104-124.
45. Маленко С. Идеологема «волков и овец» – американские фильмы ужасов в производстве массовой культуры // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2018. № 6(18). URL: https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1483595 (дата звернення: 12.07.2020 р.).
46. Маретт Р.Р. Формула табу-мана как минимум определения религии// Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. М.: Канон +, 1998. С.99–108.
47. Маяковский В. Во весь голос // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. В 13-ти тт. М.: Гослитиздат, 1958. Т.10: 1929-1930 ; Стихи детям 1925-1929. 382 с.
48. Миграционный кризис в Европе в цифрах и графиках // BBC Русская служба. URL: https://www.bbc.com/russian/international/2016/02/160219_migrant_crisis_charts (дата звернення: 23.10.2020 р.).



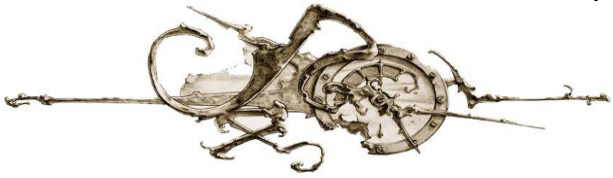
49. Миф и художественное сознание XX века / под ред. Н. Хренова. М.: Гос. институт искусствознания, 2011. 686 с.
50. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 тт. Электронное издание. М.: Советская Энциклопедия, 2008. 1147 с.
51. Назарова Ю. В. Концепты horror как язык пересказа культурной истории (на примере современного кинематографа) //Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2016. № 4 (20). С. 48–55.
52. Некита А. Г. «Не лечите меня жить...»: идеология инструментальной медицины в американских фильмах ужасов // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2019. №3(21). [Электроний ресурс]. URL: http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1519845. (дата звернення: 22.04.2020 р.).
53. Некита А.Г. Голод как фактор социальной эволюции: идеология игровых страданий и смерти в голливудской франшизе «Голодные игры» // Человек. Культура. Образование – Human. Culture. Education, 2020, 1(35). doi: 10.34130/2233-1277-2020-1-131-143.
54. Некита А.Г. Мифология дома в американском фильме ужасов // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2018. №3(15). URL: https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1450150 (дата звернення: 14.09.2020 р.).
55. Некита А.Г. Нутро и Поверхность: к феноменологии телесности в американском фильме ужасов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 96–105. doi: 10.17223/22220836/35/9.
56. Некита А.Г., Маленко С. А. «Все мы там будем»: «Судная ночь» как пример эгалитарной идеологии кровавого, «санационного» карнавала // Векторы благополучия: экономика и социум. 2020. № 1 (36). doi: 10.18799/26584956/2020/1(36)/987.
57. Никольский Е. В. Модификация традиционных мифологем в антитоталитарной трилогии Сьюзен Коллинз «Голодные игры» // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков: коллективная монография. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2016. С. 515–524.

58. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / пер. с нем. Е. Герцык и др. М.: Культурная Революция, 2005. 880 с.
59. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Случай Вагнер //Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 5 / пер. с нем. Н.Н. Полилов, К.А. Свасьян; Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2012. 480 с.
60. Ницше Фр. Несвоевременные размышления. СПб.: Лениздат, 2014. 416 с.
61. Одайник В. Психология политики. Политические и социальные идеи Карла Густава Юнга / пер. с англ. М.: Ювента, 1996. 384 с.
62. Пелевин В. Ампир «В». М.: Эксмо, 2007. 416 с.
63. Пушкин А. С. Медный всадник. Л.: Наука, 1978. 293 с.
64. Ролз Дж. Теория справедливости. М.: Ленанд, 2017. 536 с.
65. Роугек Л. Сердце, в котором живет страх. Стивен Кинг: жизнь и творчество. М.: АСТ, 2011. 416 с. URL: https://royallib.com/read/rougek_layza/serdtse_v_kotorom_givet_strah_stiven_king_gizn_i_tvorchestvo.html#20480 (дата звернення 14.05.2020 р.).
66. Северцев В. От трагедии к ужасу: аксиологический поворот культуры // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2018. Выпуск 3. С. 91–99.
67. Северцов А. С. Теория эволюции: учебник для студентов вузов, обучающихся по направлению 510600 «Биология». М.: Владос, 2005. 380 с.
68. Сидорчик А. «Русские идут». Как русофобия довела до самоубийства министра обороны США // Аргументы и факты. 2015. 22.05. URL: https://aif.ru/society/history/russkie_idut_kak_rusofobiya_dovela_do_samoubiystva_ministra_oborony_ssha (дата звернення 30.08.2020 р.).
69. Словарь античности / пер. с нем. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
70. Соколова Е. Т., Психотерапия. Теория и практика. М.: Академия, 2010. 368 с.
71. Сорокин П. А. Голод как фактор. Влияние голода на поведение людей, социальную организацию и общественную жизнь. М.: Academia & LVS, 2003. XII, 684 с.

72. Такер Ю.В пыли этой планеты // Ужас философии. В 3 томах. Том 1. Пермь: Гиле Пресс, 2017. 184 с.
73. Текст песни Китнисс Эвердин «Дерево висельника». URL: https://teksty-pesenok.ru/rus-kitniss-everdin/tekst-pesni-derevo-viselnika/4067227/ (дата звернення 30.08.2020 р.).
74. Токарев С. А. История зарубежной этнографии: Учебное пособие. М., Высшая школа. 1978. 352 с.
75. Токвиль А. де. Демократия в Америке. М.: Прогресс, 1992. 554 с.
76. Тощенко Ж. Т. Прекариат: от протокласса к новому классу. Монография. М.: Наука, 2018. 350 с.
77. Трюффо Фр. Хичкок/Трюффо. М.: Эйзенштейн-центр, 1996. 224 с.
78. Фуко М. Надзирать и наказывать. М.: Ad Marginem, 1999. 479 с.
79. Фукуяма Фр. Конец истории и последний человек. М.: АСТ, 2015. 259 с.
80. Хапаева Д. Занимательная смерть // Новое литературное обозрение. 2019. №5. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21509/, (дата звернення 11.04.2020 р.).
81. Хомский Н. Гегемония или борьба за выживание: стремление США к мировому господству/пер. с англ. Илья Харламов. М.: Столица-Принт, 2007. 464 с.
82. Человек безумный. Беседа с этологом Виктором Дольником //Новая газета. 2005. №35. 23 мая.
83. Шишкина С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Иваново: Ивановский гос. химико-технологический ун-т, 2009. 232 с.
84. Эпос о Гильгамеше («О все видавшем») / пер. с аккадского И. М. Дьяконова. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1961. 221 с.
85. Эриксон Э. Трагедия личности / пер. Длугач Е., Хорьков М., Бессонова Л. М.: Алгоритм-Книга, 2008. 253 с.
86. Ювенал. Сатиры. СПб.: Алетейя, 1994. 224 с.
87. Ювенал. Сатиры. СПб.: Алетейя, 1994. 322 с.
88. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. К.: Порт-Рояль; М.: Совершенство, 1997. С. 347–348.
89. Юнг К. Г. Один современный миф: о вещах, наблюдаемых в небе. URL:

https://royallib.com/book/yung_karl/odin_sovremenniy_mif.html (дата звернення: 12.05.2020 р.).

90. Юнг К. Г. Психология бессознательного / Пер. с англ.; 2-е. издание. М.: Когито-Центр, 2010. 352 с.
91. Юсев А. Кинополитика: Скрытые смыслы современных голливудских фильмов. М.: Альпина Диджитал, 2016. 188 с.
92. Юсев А. Ю. Кинополитика: Скрытые смыслы современных голливудских фильмов. М.: Альпина Диджитал, 2017. 300 с.



Література на іноземних мовах

1. A Nightmare on Elm Street box office rankings, 2010. A Nightmare on Elm Street box office rankings // Box Office Mojo. IMDb. URL: https://www.boxofficemojo.com/release/rl2020050433/ (дата звернення 27.08.2020 р.).
2. Abel M. The violence of sensation: Miller's crossing, affect, and masocriticism // Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2007. P. 1–28. DOI: 10.2307/j.ctt1djmcw8.5.
3. Abramson M. Creating Killers: Stalin's Great Purge and the Red Army's Fate in the Great Patriotic War // Armstrong Undergraduate Journal of History. 2018. Vol.8(2). Article 6. pp. 79–101.
4. Ahmad A. Transgressive Horror and Politics: The Splatterpunks and Extreme Horror // The Palgrave Handbook to Horror Literature. London: Palgrave Macmillan, 2018. pp 365-376. doi: 10.1007/978-3-319-97406-4_28
5. Berliner T. Hollywood Aesthetic: Pleasure in American Cinema. New York: Oxford University Press, 2017. 298 p. doi: 10.1093/acprof:oso/9780190658748.001.0001
6. Bible. N.Y.: Watchtower Bible and Tract Society of New York, Inc., 2002. 1469 с.
7. Box Office Mojo and IMDb. URL: https://www.boxofficemojo.com/
8. Brake D. The religious and political overtones of Hunger Games. The Wash-ington Times. March 31, Retrieved April 1, 2012. 14 p.
9. Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. N.Y: Routledge, 1990. 256 p.
10. Chomsky N. Plutonomy and the Precariat // TomDispatch. 2012. 05.08. URL: https://www.huffpost.com/entry/plutonomy-and-the-precari_b_1499246 (дата звернення 30.08.2020 р.).
11. Churchill W. «The Sinews of Peace». A speech by Winston Churchill at Westminster College // The International Churchill Society. URL: https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace/ (дата звернення 30.08.2020 р.).
12. Conway D. Alien, Alienation, and Alien Nation // Alien and Philosophy: I Infest, Therefore I Am (The Blackwell Philosophy and Pop Culture

Series)/ Ed.: Jeffrey Ewing, Kevin S. Decker. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. 240 p. https://doi.org/10.1002/9781119280873.ch10.
13. Dawn K. Showtime's Dexter: The horror of being (non)human // Horror Studies. 2018. Vol.9. №1. pp. 51–68.
14. Freeman M. The killer who never was: complex storytelling, the Saw Saga and the shifting moral alignment of puzzle film horror // Style and form in the Hollywood slasher film / Ed. by W. Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015. P. 118–130. URL: https://doi.org/10.1057/9781137496478_9 (дата звернення: 14.05.2020 р.).
15. Haskaj F. From biopower to necroeconomies: neoliberalism, biopower and death economies // Philosophy & Social Criticism. 2018. V. 44. Iss. 10. P. 1148–1168. URL: https://doi.org/10.1177/0191453718772596 (дата звернення: 14.05.2020 р.).
16. Hennig M. Cross-Cultural Fear? Japanese Horror Films and Their Hollywood Remakes // Cultural Experiences of Fear, Horror and Terror. Plantijnstraat: Brill. pp. 181–189. doi: 10.1163/9781848883314_019
17. Hills M. The pleasures of horror. London; New York: Continuum, 2005. 250 p.
18. Horror film reader / Ed. by A. Silver, J. Ursini. New York: Limelight Editions, 2000. 320 p.
19. Hughes M. The Top Ten Best Low-Budget Horror Movies Of All Time // Forbes 2013. October 30. URL: https://www.forbes.com/sites/markhughes/2012/10/21/top-10-best-horror-anthology-movies-of-all-time/ (дата звернення 27.08 2020 р.).
20. Hunter J. Eros in Hell. Sex, blood and madness in Japanese cinema. UK: Creation Books, 1998. 228 p.
21. Ickes H. We Come To the End-Looking To the Future // New York Herald Tribune. 1945. 26 June. URL: https://www.loc.gov/newspapers/?q=Herald&sb=date_desc&st=slideshow#slide-5 (дата звернення 30.08.2020 р.).
22. Jancovich M. «The theme of psychological destruction»: horror stars, the crisis of identity and 1940s horror // Horror Studies. 2015. V. 6. № 2. – P. 163–175. DOI: https://doi.org/10.1386/host.6.2.163_1 (дата звернення: 20.05.2020 р.).

23. Kawin B. Horror and the Horror Film. London: Anthem Press, 2012. 269 p. URL: https://ru.b-ok.org/book/2456233/3702fa (дата звернення: 12.06.2020 р.).
24. Kędziora Kr. John Rawls: kontraktualizm i konstruk tywizm // Studia Philosophiae Christianae. UKSW. 2017. №53(1). pp. 59–83.
25. Keogh B., Jayemanne D. "Game Over, Man. Game Over": Looking at the Alien in Film and Videogames // Arts. 2018. Vol. 7. Issue 3. P. 43. https://doi.org/10.3390/arts7030043
26. Kornhaber D. American film from the silent era to the «Talkies» // Oxford Research Encyclopedia: American History. 2019. Feb. (как на сайте) URL: https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.568. (дата звернення: 19.09.2020 р.)
27. Lima B. Hope and Violence in Dystopia // The 11-th International RAIS Conference on Social Sciences. November 20, 2018. Beltsville: Research Association for Interdisciplinary Studies (RAIS). pp. 303–307.
28. LoBrutto V. Ridley Scott: A Biography. Kentucky: University Press of Kentucky, 2019. 280 p. doi: 10.2307/j.ctvd7w7s1
29. Malenko S.A., Nekita A.G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower // Anthropological Measurements of Philosophical Research. 2018. № 13. С. 41–51. DOI: 10.15802/ampr.v0i13.122984 (дата звернення: 14.05.2020 р.).
30. Martins da Costa A. Ressonâncias Kantianas na Teoria da Justiça de John Rawls // Revista Portuguesa de Filosofia. 2019. Vol. 75. №1. pp. 375–390.
31. Minogue K. Alien Powers. The Pure Theory of Ideology. UK. and New York: Routledge, 2017. 396 p.
32. Moreno E.T. A nightmare on Elm street: a cultural nightmare difficult to escape // BRUMAL. Revista de Investigación sobre lo Fantástico Investig ción so re lo antástico. 2016. V.IV. № 2. P. 227–246. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/brumal.220 (дата звернення: 14.05.2020 р.).
33. Neuwirth M. «Absolute Alterity»? The Alien Animal, the Human Alien, and the Limits of Posthumanism in Star Trek // European Journal of American studies. 2018. №13-1. URL: https://journals.openedition.org/ejas/12464 (дата звернення: 12.05.2020 р.).

34. Och D. Beyond surveillance: questions of the real in the neopostmodernhorror film // Style and form in the Hollywood slasher film / Ed. by W. Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015. P. 195–212. URL: https://doi.org/10.1057/9781137496478_14 (дата звернення: 20.05.2020 р.).
35. PodlesneyT. Apocalypse cinema and/as transformative pedagogy: how students learn to stop worrying and critique apocalypse culture //Handmaiden of Death: Apocalypse and Revelation. Leiden: Brill,2019. P.71–83. URL: https://doi.org/10.1163/9781848884137_008 (дата звернення: 14.06.2020 р.).
36. Scull T. M., Malik Ch. V. Role of entertainment media in sexual socialization // Wiley Online Library. 09 May 2019. URL: https://doi.org/10.1002/9781118978238.ieml0214 (дата звернення: 15.05.2020 р.).
37. *Sorokin P.A.* Man and Society in Calamity. New York: Greenwood Press, 1968. 310 p.
38. Staiger J. The Slasher, the Final Girl and the Anti-Denouement // Style and form in the Hollywood slasher film / Ed. by W. Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015. P. 213–228. URL: https://doi.org/10.1057/9781137496478_15 (дата звернення: 20.05.2020 р.).
39. Stubbs J. Hollywood and the Invention of England Projecting the English Past in American Cinema, 1930–2017. London: Bloomsbury Academic, 2019 p.4. doi: 10.5040/9781501305863.0004
40. The cult film reader / Eds. E. Mathijs, X. Mendik. L.; N.Y.: Open University Press; McGraw Hill, 2007. 576 p.
41. Ullah I., Shahzor K. Cultural (Mis)Appropriation, Ideological Essentialism and Language: Analysis of Stereotyping in Hollywood Movie // International Journal of English Linguistics. Vol. 7, No. 6 (2017) pp.171-177. doi:10.5539/ijel.v7n6p171
42. Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism, 2001 – Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism (USA Patriot Act) Act of 2001 // Congressional Record. 2001. Vol. 147. URL: https://www.congress.gov/107/plaws/publ56/PLAW-107publ56.pdf (дата звернення 30.08.2020 р.).

43. Zaheer F., Din K. ud. American Dream or Avaratia: Critical Circumspectis of American Dream Through Ages // International Journal of English Linguistics. 2019. Vol.9. №3. pp. 57–67.

Наукове видання

Сергій Анатолійович Маленко
Андрій Григорович Некита

ВІЗУАЛЬНА ІДЕОЛОГІЯ ПОТОЙБІЧНОГО:
біополітичні сценарії голлівудського постапокаліпсису

Монографія

Оригінал-макет підготовлений учбово-методичною лабораторією «Берестяна грамота»

Підписано до друку 19.05.2021. Папір офсетний.
Формат 60×84 1/16. Гарнітура Candara. Друк офсетний.
Усл. Печ.л. 9,8. уч. - Вид.л. 10,9. Тираж 500 прим. Замовлення №
Новгородський державний університет ім. Ярослава Мудрого. 173003, Великий Новгород, вул. Б. Санкт-Петербурзька, 41.
Видрукувано: ІП Копильцов П. І., 394052, Воронезька область, м Воронеж, вул.Маршала Недєліна, Д. 27, кв. 56.
Тел.: 89507656959. E-mail: Kopyltsow_Pavel@mail.ru