

## СТРАТЕГИИ НЕГАТИВНОЙ ИНКУЛЬТУРАЦИИ В ЗАРУБЕЖНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

В.А.Карabanова

## STRATEGIES OF NEGATIVE ENCULTURATION IN FOREIGN CINEMA

V.A.Karabanova

*Гуманитарный институт НовГУ, olenia@mail.ru*

Статья посвящена анализу социокультурной модели негативной инкультурации, которая сложилась в зарубежном кинематографе в жанре киноужаса. Социальные противоречия начала XX века становятся основанием для формирования традиции воспитания страхом, который функционирует как суррогат сознания и выступает средством управления обществом, культурой и индивидом.

**Ключевые слова:** кинематограф, негативная инкультурация, массовая культура, негативный Герой, идеология, бессознательное, элита

This article is devoted to the analysis of socio-cultural model of negative enculturation that has developed in foreign cinema in the genre of horror films. The social contradictions of the early 20th century become the basis for the formation of traditions of educating through fear which functions as a surrogate consciousness and acts as a means of controlling society, culture and individual.

**Keywords:** cinema, negative enculturation, mass culture, negative Hero, ideology, unconscious, elite

Кинематограф с момента своего появления становится мощнейшим фактором развития массовой культуры. С другой стороны, быстрое развитие самой массовой культуры явилось закономерным результатом воцарения кинематографа среди других видов искусства. Показательный демократизм и нарочитая популярность кино по отношению к классической литературе, музыке, живописи, театру во многом обеспечивались как спецификой образного воздействия на зрителя, так и его ценовой доступностью, умело соединяя в себе и «хлеб», и «зрелища».

Из диковинного новшества кино со временем превратилось в неотъемлемую часть и официальной, и повседневной жизни, постепенно оснастил человека и его сознание новыми политическими, аксиологическими и поведенческими стереотипами. В условиях глубинных социальных и экономических катаклизмов, захлестнувших как Старый, так и Новый Свет, именно кинематограф превращается в эффективного утешителя, страстного пропагандиста, умелого «массовик-затейника», постепенно подчиняя себе пространство культурной жизни. Да и экранные киногерои довольно быстро становятся кумирами миллионов, о которых грезят, на которых равняются, перед которыми трепещут, как некогда перед живыми богами и их пророками.

Так, в начале XX века был найден один из эффективнейших способов унификации восприятия и канализации бессознательных стремлений человека, что приводит к появлению стандарта идеалообразования эпохи массовой культуры. В этом смысле хотелось бы отметить два основных направления, которые апробируются и на протяжении более чем столетнего наступления кино на социокультурную реальность успешно формируют потребительскую киноаудиторию. Речь идет о позитивных и негативных сценариях

формирования образа успешного человека и гармоничного социума.

Как правило, позитивные модели рассказывают о всемогуществе человека, его неограниченных возможностях, которые реализуются в соответствующих социокультурных условиях и направлены на формирование псевдоромантической атмосферы позднего буржуазного общества, достаточно мало соотносимой с реальной действительностью.

Подобная атмосфера, соединенная с капиталистической прагматичностью и меркантилизмом, в итоге возвращает «законченного эгоиста», чьи карьерные притязания и финансовая состоятельность полагаются в качестве единственных, а потому универсальных критериев самопознания и социокультурной активности. Впрочем, позитивная героика становится временно господствующей именно потому, что в ней продолжают культивироваться традиционные моральные нормы и социальные идеалы, которые веками вынашивались в лоне европейской цивилизации. Просто кинематограф, в данном случае, показал, что все они могут быть легко достижимы и не требуют таких колоссальных усилий, о которых веками твердили историки, философы и авторы серьезных драматических произведений. Более того, эти результаты не скрываются за сложными фразами и сюжетными ходами, они — не удел далекого будущего, сферы кантовского «должного», и не результат усилий десятков поколений. Наоборот, кинематографическое счастье — это «зримое сегодня», а не призрачное послезавтра. Для этого нужно только лишь максимально быть похожим на героя, не столько, может быть, внутренне, но обязательно внешне, в течение одного лишь сеанса подменив свою обыденность на всеми признанное киночудо. Широко известный современный философ С.Жижек, оценивая подобные умонастроения, писал: «Снова на-

помню фразу из *Трехгрошовой оперы* Брехта: если слишком быстро бежать за счастьем, *можно пере-знять его* и оставить *позади*. Если слишком спешить добраться "до сути", если показывать "все как есть", — неизбежно потеряешь то, за чем гнался. Эффект всегда удручающий и пошлый» [1, с. 47].

Эта кинематографическая доктрина, будучи и сегодня, в начале XXI века, весьма востребованной в традициях «мыльных опер», тем не менее, как говорят психоаналитики, практически с самого появления «Великого Немого» активно вытеснялась альтернативной, и, как оказалось, не менее популярной. Речь идет о невиданной востребованности киноисторий об убийствах, катастрофах, ужасах и монстрах. Местами даже казалось, что кинематограф был специально изобретен только для того, чтобы реанимировать все наиболее страшные страницы мировой культуры, экранизировать самые жуткие события и «оживить» наиболее мерзкие и жестокие персонажи в человеческой истории. Видимо, такая необычная метаморфоза была связана с обнаруженной Ницше тенденцией, связанной с повсеместной «переоценкой ценностей», которая должна подготовить «[...] для грядущего сильного вида людей высшей духовности и силы воли, медленно, осторожно, исподволь высвобождая для этой цели в людях множество прежде обузданных и оболганных инстинктов [...]» [2, с. 514]. На деле, в условиях капиталистической действительности, оказавшейся ни чем иным, как их банальной девальвацией. Уже в начале XX века мифология прогресса начинает давать серьезные сбои именно потому, что она изначально выстраивалась на гипертрофировании технического элемента в культуре, который постепенно начинает вытеснять антропологический. Поэтому киноистории о сверхъестественных чудовищах оказываются намного ближе традиционному пониманию роли человека в культуре, нежели слащавый романтизм мелодрам и научно выверенный реализм производственных будней. Такая киноистория становится по сути мифом, структура которого «выводит индивида из сферы действия формально-логических законов, освобождает его от бремени свободы, от постоянной необходимости выбора. Это удобный способ подмены личной ответственности за свою судьбу, за судьбы близких, за судьбы человечества коллективной безответственностью и круговой порукой, характерными для социальных организаций всех типов и уровней» [3, с. 22].

На самом деле, устрашающие повествования нарождающегося жанра киноужаса как бы пытались в нарочито ярких, местами кровавых и чудовищно жестоких формах высказать идеи, осмысление которых было столь необходимо для человека начала XX века. И тот факт, что этот жанр уже через столетие станет одним из господствующих в современном искусстве, говорит о том, что человечество до сих пор не услышало те идейные послылы, которые так образно и живо доносили до зрителя еще немые и черно-белые персонажи эпохи становления кинематографической эры.

Социальные катаклизмы начала XX века стали политико-экономическим фоном и одновременно социокультурной тканью нарождающегося кинематографа. И то, что он, впитав социальную деструкцию,

столь любезно распахнул ей двери в пространство киноромана, нет ничего удивительного. Злой гений киноужаса является символическим образом всего социального контекста, который восстает против буржуазной обыденности и потребительского отчуждения. С.Жижек так оценивает эту ситуацию: «...американское отчуждение (финансовая нестабильность, страх перед полицией, отчаянная *погоня* за *своей* крупницей счастья — словом, *истерия* повседневной капиталистической жизни) противопоставляется его *психотической* изнанке: кошмарному миру патологических преступлений» [1, с. 235]. Такая идеологическая подмена позволяет вытеснить экзистенциальное напряжение, неизбежно возникающее в связи с повсеместной несправедливостью социальной жизни, и направить его в политически безопасное, сюжетно-каналезированное сублимационное русло. Поэтому киноужас стремится изъять неминуемо возникающую деструктивность индивида из реальных социокультурных отношений, осуществив бессознательный перенос негативных эмоций на киногероев и сюжетику фильмов задолго до того, как они могут превратиться в мысли, слова и действия протестного или разрушительного характера. Таким образом, киноужас уже с момента своего появления становится одной из ведущих форм бессознательной компенсации незавоеванных прав и невостребованных свобод, ненайденной любви и непознанного счастья, нереализованного смысла жизни, не ставшего сознания и не приобретенного опыта. Уже Ф.Ницше заметил, что в деструктивности кроется масса конструктивно значимого для человеческой культуры. В «Человеческое, слишком человеческое» он пишет: «Самые дикие силы пролагают путь, сперва неся разрушение, и тем не менее их деятельность нужна, чтобы позднее могли утвердиться более мягкие нравы. Ужасные энергии — то, что зовется злом, — суть циклопические архитекторы и пролагатели путей гуманности» [4, с. 246].

Актуальность подобной компенсации и сегодня подчеркивает призрачность социальных идеалов и экзистенциальную бесперспективность идеи рая на Земле. Именно поэтому практически все герои киноужаса появляются либо из далекого и забытого прошлого, о котором современники мало что знают, да и не особо стремятся к этому. Либо приходят из маргинальных пространств настоящего и будущего, не включенных в стереотипы обывательского благополучия и потребительского комфорта.

В связи с этим нельзя не вспомнить зловещий и пророческий роман Дж.Оруэлла «1984», в котором моделируя антиутопическое будущее, автор постоянно указывал, что одним из ведущих способов «промывания мозгов» до смерти запуганному обывателю являются киноролики, в которых непрестанно мелькают образы врагов, чаще всего уже не существующих, либо вообще никогда не существовавших. «И вот из большого телекрана в стене вырвался отвратительный вой и скрежет — словно запустили какую-то чудовищную несмазанную машину. От этого звука вставали дыбом волосы и ломило зубы. Ненависть началась. Как всегда, на экране появился враг народа [...]» [5]. Подобные вымыслы лишь с одной стороны выглядят пропа-

гандистской фикцией, фантазмагорическим художественным перформансом, смыслы которого простираются в область непроектной, досуговой деятельности обывателей. Помимо этого, главные герои киноужасов выступают проводниками визуализации сущности социальной деструктивности. В то же время весьма значимой является демонстрация сверхъестественной природы кинозла, которое зарождается и произрастает в метафизических мирах. То есть зло в интерпретации жанра киноужаса имеет уже не социальную, но глубинную природную, либо даже божественную детерминацию. Биологизаторство и теологичность как бы схлестываются в одном образе, взаимно возгоняя и стравливая друг друга. Обыватель, наблюдающий подобные спекулятивные дискуссии-побоища, оказывается заложником парадоксов, решение которых невозможно в привычных для его сознания социокультурных интерьерах. Фактически, мы вынуждены констатировать, что отождествляются вещи несовместимые, с точки зрения традиционных представлений. С одной стороны, злой гений приходит из мира разрушенной и отчужденной природы, неся с собой весь потенциал мести Мироздания, гармонию которого так грубо и бездарно нарушили люди. С другой, он является самопровозглашенным представителем Бога, находясь уже «по ту сторону добра и зла». Такой прием применяется в киноужасе намеренно, поскольку с его помощью неразвитое сознание обывателя способно зафиксировать лишь отдельные входящие сигналы, транслируемые образами Зла. Их перечень не столь велик: во-первых, нужно бояться все больше и больше, во-вторых, минимизировать и без того невеликие социальные контакты, в-третьих, учиться возвращать потребительские комплексы, которые выступают надежным фундаментом обывательского эгоизма. А с воцарением этого жанра в мировой киноиндустрии формирование подобных бессознательных установок становится основной стратегией негативной инкультурации, которая, по сути, является современной моделью познания. Замещая осознанные формы мысли их бессознательными аналогами, киноужас превращает обывателя в бессознательное, инстинктивное существо, реагирующее исключительно на физические и экзистенциальные экстремумы-раздражители, с каждым разом понижая порог собственного ощущения и восприятия окружающего мира. Поэтому и внешний вид злого Героя должен быть всякий раз все более отвратительным и вызывающим, закономерно отдаляясь как от человеческой, так и от остальных природных форм существования жизни. Кстати говоря, подобное изображение героя киноужаса позволяет визуализировать весь спектр существующих и вновь возникающих стратификационных (националистических, расистских, корпоративных) и иных возможных бессознательных способов демонстрации обывательской ксенофобии. Они же позволяют охарактеризовать незатухающий конфликт между элитой и массой, который постепенно приобретает характер священной войны «всех, против всех». Поэтому темный и жестокий Герой — это модернизированный образ мученика, повстанца и революционера, чье пришествие в земной мир, в отличие от христианского

мифа, направлено на шоковое пробуждение сознания отдельного индивида, а не социальных групп и общества в целом. В юнговском понимании Герой киноужаса выступает индивидуационным катализатором экстремального освоения ужасной социальной реальности, у которой нет иного шанса на внимание. Он — подлинный представитель, судья и палач «серых» масс, изуродованных работой, отравленных пищевыми суррогатами и погребенных под идеологическим мусором. Он — исповедник и освободитель заново возрождающейся в обывательских массах надежды на постапокалиптическое спасение. Именно так, спустя всего лишь три года после самой разрушительной и кровавой войны в истории человечества, об этом писал Дж. Оруэлл. «Если есть надежда [...], то она в пролах. Если есть надежда, то больше ей негде быть: только в пролах, в этой клубящейся на государственных задворках массе, которая составляет восемьдесят пять процентов населения [...], может родиться сила, способная уничтожить партию» [5].

В то же время, не следует забывать, что ужасные истории, показанные в триллере, слэшере, хорроре и т.д., даже не намекают простому обывателю не только на необходимость, но и на саму возможность социальных изменений. Все происходящее является для отдельного человека его личной, разделенной лишь с порцией поп-корна трагедией, на премьеру которой ни социум, ни культура так и не смогли раздобыть «лишнего билетика». А это значит, что смысла бороться за справедливое общество и пост-культуру просто нет. Борьба за права человека в постиндустриальном обществе исчезла, растворилась как раз в начальных титрах фильмов ужасов. Она имеет значение только в обществе, которое еще исповедует традиционный, коммунальный тип организации и воспроизводства. В атомарных же, постмодернистских социальных анклавах царствует материализовавшийся с киноэкранов Ужас, с легкостью управляющий набором типичных реакций социальных индивидов. Эту ситуацию так комментирует А.Г. Некита: «Перманентно воспроизводимая жизненная слепота социального индивида обусловлена [...] его предельным отождествлением с моделью социально-очащенного мира, разрушающим индивидуально воспринимаемое Время Жизни, замещающая его размерность слепком кадрированного пребывания в социально срежиссированном и институционально смонтированном хаосе частностей» [6, с. 64].

История человеческой цивилизации знала немало инкультурационных моделей, тысячелетиями балансирующих между «кнотом и пряником» и лишь изредка намекающих на возможность участия в этом фундаментальном процессе сознания и чувств человека. Необыкновенные возможности, которые, казалось бы, обрела культура с появлением кинематографа, совершили величайшую воспитательную революцию со времен выхода человечества из пещер. В начале XX века, с появлением кинематографа, и особенно жанра киноужаса, даже вождельный «пряник» приобрел форму кровавого «кнута». Такую важнейшую политико-идеологическую задачу кинематограф решил с легкостью. А внедрение в киноповествование ужасающих и безобразных героев позволило задать внесоциальные

идеалы негативной инкультурации и истолковать любые возможные социальные противоречия в контексте потусторонней, виртуальной и симулятивной реальности, в которую постепенно превращалось все пространство массовой культуры. В подобной ситуации уделом индивида является лишь посильная адаптация сознания к психофизиологическим и инстинктивным праформам, бессознательное отождествление с которыми осуществляется исключительно во внерациональных формах мифа. Именно поэтому экранный негативизм киноужаса не имеет в контексте массовой культуры ни диалектического, ни дидактического характера, позволяющего установить разнообразные взаимосвязи человека и мира, а выступает формой демонстрации негативной инволюции сознания и чувств обывателя, утоляющего свой сенсорный и визуальный голод, потребляя ужасную кинопродукцию. Такая ад-рениалиновая диета начисто отрицает возможность развития сознания. Но именно подобный идеологический заказ, изначально сформированный в рамках западного кинематографа, и обеспечивает бесперебойную работу конвейера негативной инкультурации на всем пространстве его влияния.

1. То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока / Под ред. Славоя Жижека. М.: Логос, 2003. 336 с.
2. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Пер. с нем. Е.Герцк и др. М.: Культурная революция, 2005. 880 с.
3. Маленко С.А. Принципы архетипического осуществле-

ния мифа // Известия Томского политехнического ун-та. 2007. №7. Т.311. С.19-22.

4. Ницше Ф. Полное собрание сочинений в 13-ти томах. Т. 2. Человеческое, слишком человеческое. М.: Культурная революция, 2014. 682 с.
5. Оруэлл Дж. 1984 [Электр. ресурс]. URL: <http://bookz.ru/authors/oruell-djordj/1984/page-6-1984.html>.
6. Некита А.Г. Диалектика «официального — социального» в пространстве социализированного бессознательного // Вестник НовГУ. Сер.: Гуманит. науки. 2006. №39. С.64-67.

#### References

1. Slavoj Žižek, ed. To, chto vy vseгда khoteli znat' o Lakane, no boialis' sprositi' u Khichkoka [What you always wanted to know about Lacane but were afraid to ask Hitchcock]. Moscow, "Logos" Publ., 2003. 336 p.
2. Nietzsche F. The Will to Power. Trans. Walter Kaufmann. New York, Random House, 1967. (Russ. ed.: Nitsche F. Volia k vlasti. Opyt pereotsenki vseh tseennostei. Per. s nem. E.Gertsyk i dr. Moscow, "Kul'turnaia Revoliutsiia" Publ., 2005. 880 p.).
3. Malenko S.A. Printsipy arkhетипического osushchestvleniia mifa [Principles of archetypical myth realization]. Izvestiia Tomskogo politekhnicheskogo universiteta — Bulletin of the Tomsk Polytechnic University, 2007, no. 7, vol. 311, pp. 19-22.
4. Nietzsche F. Human, All Too Human: A Book for Free Spirits. Trans. R.J.Hollingdale. Cambridge, Cambridge University Press, 1986. (Russ. ed.: Nitsche F. Polnoe sobranie sochinenii v 13-ti tomakh. T. 2. Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe. Moscow, "Kul'turnaia revoliutsiia" Publ., 2014. 682 p.).
5. Orwell G. 1984. Available at: <http://bookz.ru/authors/oruell-djordj/1984/page-6-1984.html>.
6. Nekita A.G. Dialektika «ofitsial'nogo — sotsial'nogo» v prostranstve sotsializirovannogo bessoznatel'nogo [An "Official-Social" Dialectics in the Space of Socialized Unconscious]. Vestnik NovGU. Ser. Gumanitarnye nauki — Vestnik NovSU. Issue: Liberal Sciences, 2006, no. 39, pp. 64-67.