

Материалы ко Дню философии, посвященному
75-летию победы во Второй мировой и
в Великой Отечественной войнах и
к XVII конференции Института философии РАН
с регионами России
«Проблемы российского самосознания».

Фотография Вячеслава Баранова - исполнителя главной роли
в фильме Аркадия Сиренко "Дважды рожденный"

ЧЕЛОВЕК И ВОЙНА

ЧЕЛОВЕК И ВОЙНА



Москва 2020

ISBN 978-5-91932-017-3



9 785919 320173 >

Институт философии Российской академии наук

ЧЕЛОВЕК И ВОЙНА

Ответственный редактор
С. А. Никольский

Москва
ГОЛОС
2020

УДК 304+80
ББК 71
Чп

Редколлегия:

С. А. Никольский (ответственный редактор),
Е. П. Аристова (ученый секретарь),
Д. И. Дубровский, С. С. Неретина, Г. Л. Тульчинский

Рецензенты:

Т. С. Злотникова (доктор искусствоведения, Ярославский
государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского),
И. Н. Сиземская (доктор философских наук,
Институт философии Российской академии наук)

Чп **Человек и война.** Материалы ко Дню философии, посвященному 75-летию победы
во Второй мировой и в Великой Отечественной войнах и к XVII конференции
Института философии РАН с регионами России «Проблемы российского самосозна-
ния». — М.: Голос, 2020. — 572 с.

ISBN 978-5-91932-017-3

Что может сказать о Великой войне ее участник и исследователь спустя три четвер-
ти века после ее окончания? Есть ли вообще что-либо несказанное или недоосмысленное,
на что ранее само время не разрешало обращать внимание, налагало негласный запрет?
Выполнить такую работу и сказать нечто свое, в том числе и пытаться по-новому перечитать
тексты видевших войну писателей и поэтов-фронтовиков, пробуют авторы книги. Среди
результатов — анализ проблемы человека, вынужденного воевать за себя не только как
за личность и часть народа, но и как за винтик сталинского тоталитарного государства,
размышления о столкновении идеологии с Человеком, способным быть «выше судьбы», об
отражении этих смыслов в военной философствующей литературе и кинематографе. Книга
для тех, кто не боится переосмысливать кажущееся очевидным, кто учится или способен
пользоваться своим умом.

УДК 304+80
ББК 71

ISBN 978-5-91932-017-3

© Коллектив авторов
© ООО «Издательство «Голос»

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	7
ЧАСТЬ 1	
<i>Д. И. Дубровский</i>	
Великая отечественная.	
Правда и мифы в размышлениях участника войны	16
<i>Ю. А. Азаров</i>	
О природе подвига в воспоминаниях участника войны	68
ЧАСТЬ 2	
<i>С. А. Никольский</i>	
Советский человек на войне	
в отражении художественной философии	88
<i>С. С. Неретина</i>	
Больно ли мертвым? Смерть как доказательство	153
<i>Г. Л. Тульчинский</i>	
Между гордостью и скорбью.	
Динамика персонологических измерений войны	179
<i>Н. А. Хренов</i>	
Война и культура: традиция византизма	
в столкновении цивилизаций	224
<i>Н. Н. Мурзин</i>	
Военная теория, идеология, мифопоэтика,	
геополитика: Сталин критикует Клаузевица	251
ЧАСТЬ 3	
<i>Е. Я. Марголит</i>	
Фильм спорит с фильмом. Диалог концепций	288
<i>А. Г. Гачева</i>	
Перед лицом войны и смерти: Тема войны в философском	
и поэтическом наследии А. Горского	303

<i>И. Е. Кознова</i>	
Номобелли Андрея Платонова.	
По военным произведениям писателя.....	340
<i>Г. П. Сидорова</i>	
«На войне у меня было всё»:	
любовь и война в образах советского кино.....	379
<i>Е. А. Ермолин</i>	
Военные песни и военная проза Булата Окуджавы.....	406
<i>Е. Я. Бурлина</i>	
Явление Шостаковича: Война и двусмысливание.....	428
<i>Н. Н. Летина</i>	
Дети и война в художественной рефлексии.....	458
<i>С. А. Маленко</i>	
«Я мечтаю вернуться с войны, На которой родился и рос».	
Сценарии милитаризации повседневности	
в голливудском кинематографе.....	492
<i>А. Г. Некита</i>	
“Ultima Ratio Regnum”. Военизированная	
коммуникация элиты и массы в американском кино.....	530

CONTENTS

Introduction.....	7
PART 1	
<i>D. I. Dubrovsky</i>	
The Great Patriotic war.	
True and myths in war participant's meditations.....	16
<i>Yu. A. Azarov</i>	
On the nature of feat in memories of the war participant.....	68
PART 2	
<i>Nickolsky S. A.</i>	
A soviet man at the war in the artistic philosophy reflection.....	88
<i>S. S. Neretina</i>	
Can the dead feel pain? Death as a proof.....	153
<i>G. L. Tulchinskii</i>	
Between Pride and Grief: Dynamics	
of Personological Dimension of War.....	179
<i>N. A. Khrenov</i>	
War and culture: the tradition	
of Byzantinism in the clash of civilizations.....	224
<i>N. N. Murzin</i>	
War theory, ideology, mythopoetics, geopolitics:	
Stalin battles Clausewitz.....	251
PART 3	
<i>E. Ya. Margolit</i>	
A film debates with a film. Conceptions dialog.....	288
<i>A. G. Gacheva</i>	
Facing war and death: war theme	
in Alexander Gorsky's philosophical and poetic works.....	303

<i>I. E. Koznova</i>	
Homo belli by Andrei Platonov.	
Based on the writer's military works.....	340
<i>G. P. Sidorova</i>	
“In the war I had everything”:	
love and war in the images of Soviet cinema.....	379
<i>E. A. Ermolin</i>	
War songs and war prose of Bulat Okudzhava.....	406
<i>E.Ya. Burlina</i>	
The Shostakovich phenomenon: war and double comprehension.....	428
<i>N. N. Letina</i>	
Children and war in art reflection.....	458
<i>S. A. Malenko</i>	
“I dream to come back from war, where I was born and grew up”	
Scenarios of everyday life militarization in Hollywood films.....	492
<i>A. G. Nekita</i>	
“Ultima ratio regnum”. The militarized communication	
of elite and masses in American films.....	530

ВВЕДЕНИЕ

В предлагаемых текстах рассматриваются разные аспекты широкой проблемы «Человек и война». Объединяет их только одно — желание понять, что такое война вообще и Великая Отечественная, в частности. И то, что такого рода намерение обнаружено авторами спустя три четверти века после окончания самой большой войны в истории человечества, свидетельствует о безграничной глубине проблемы.

Первую часть книги открывает статья участника Великой Отечественной войны главного научного сотрудника Института философии Российской академии наук *Д. И. Дубровского*. В отличие от остальных авторов, Давид Израилевич, приписав себе лишние годы на войне был. И по этой причине его текст имеет особую важность. Он ставит важнейшие, на взгляд фронтовика, вопросы, формулирует наиболее сложные проблемы, формирует оценочный фон этого беспрецедентного исторического события. «Хотя со дня Победы прошло 75 лет, — пишет автор, — до сих пор остается немало острых вопросов, недоговоренностей, умолчаний, а то и прямых искажений существенных фактов и событий. В значительной мере все это связано с чрезвычайной сложностью анализа доступных материалов, трудностями восстановления реальной картины в силу утраченных документов, закрытостью до сих пор некоторых архивов, уходу из жизни свидетелей наших побед и поражений.

...Цена Победы — это в первую очередь вопрос о потерях, о гибели миллионов людей. Всем нам важно знать: почему эти потери оказались такими непомерно большими? На то было, конечно, много причин. Но среди них, безусловно, на первом плане — некомпетентность, грубейшие просчеты и ошибки руководства страны и военного командования».

Д. И. Дубровский, знавший войну как таковую, имеет несомненное право на жесткую критическую оценку происходившего

на театре военных действий и в тылу. Именно в его статье дается оценка гибельных для войск ошибок Сталина, профессиональной неподготовленности значительной части высшего советского военного руководства, пагубных результатов разного рода «чисток» накануне войны и полководческих решений в первые военные годы. Фронтовик показывает, что и возвеличенный «маршал Победы» Г.К. Жуков неоднократно допускал катастрофические по своим масштабам просчеты, бывшие результатом его недостаточной военной образованности и, возможно, непомерным желанием лично отличиться в глазах Верховного или ни на чем не основанной надежде в короткий срок, не считаясь с потерями, получить впечатляющие военные успехи. Проваленные оборонительные операции, неподготовленные или бездарно организованные контр-наступления — все это стоило Советскому Союзу миллионов пленных, сотен тысяч погибших или пропавших без вести. Подтверждается много раз высказанная истина, что в течение 1941–1942 гг., а, возможно, и позднее, мы преграждали врагу путь горами трупов и морями крови.

Предмет статьи ведущего научного сотрудника Института мировой литературы Российской академии наук им. А.М. Горького Ю.А. Азарова — аксиологическое содержание народного восприятия героического, его ассоциативное разнообразие и главные смысловые константы. Анализируя этот предмет на материале мемуаров своего отца — Героя Советского Союза А.Н. Азарова, автор справедливо полагает, что это содержание и эти константы могут быть отнесены и к записанным в конце советской и в первые десятилетия постсоветской эпохи рассказам ветеранов Великой Отечественной войны. Нужно отметить, что до настоящего времени с этой точки зрения мемуары еще не исследовались, хотя по целому ряду признаков могут рассматриваться как одно из проявлений бытования современной культуры.

Вторая часть книги посвящена рассмотрению наиболее общих проблем глобальной темы «Человек и война». В своей статье главный научный сотрудник Института философии Российской

академии наук С.А. Никольский утверждает, что наиболее значимых результатов в понимании военных сюжетов и тем удастся достичь тогда, когда научные исследования органически дополняются непосредственными живыми впечатлениями свидетелей события, представленными документально или облаченными в художественные одежды. Это происходит в особенности успешно, когда писатели-фронтовики возвышаются над повседневной конкретикой и выходят на собственно философскую проблематику. В этом случае возникает художественная философия. В статье ставится цель исследовать художественно осмысленные философские сюжеты на материале ряда рассказов, повестей и романов участников войны, отечественных писателей — классиков XX столетия — Виктора Астафьева, Василя Быкова, Василия Гроссмана, Андрея Платонова, Александра Солженицына и Михаила Шолохова. Выбор именно этих авторов обусловлен тем, что они либо были непосредственными рядовыми участниками боевых действий, как Астафьев, Быков и Солженицын, либо находились на передовой в качестве военных корреспондентов, как Гроссман, Платонов, Шолохов. Но в обоих случаях их большой писательский талант и личная честность гарантируют объективность и беспристрастность свидетельствуемого.

В статье главного научного сотрудника Института философии Российской академии наук С.С. Неретиной, посвященной анализу нескольких произведений Василя Быкова, речь идет о влиянии идеологии на ход войны и столкновении идеологии с таким феноменом, который Быков называет «Человеком» и определяемым как «тот, кто выше судьбы». Анализ войны, смысл которой заключался в проведении идеологии, поиске настоящего и скрытого врага, следствием чего стала возможность убийства как основного средства ее ведения, показал, что главной целью ее все же является жизнь, не подлежащая схематизированию. Жизнь и добровольная работа в условиях оккупации могла стать средством против растления и расчеловечивания, а героическое деяние заключается не в

количестве убитых врагов. Добровольная смерть может оказаться неопровержимым аргументом героизма.

Проблема анализа динамики содержания личностных переживаний войны — предмет исследования профессора Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге *Г.Л. Тульчинского*. В статье обоснована роль личностных эмоционально-оценочных переживаний опыта войны. Показано, что осмысление переживаний на войне предполагает их представление в форматах наррации, для анализа которой используется ценностно-нормативная модель. В качестве кейсов наррации о военном опыте от первого лица, выбраны тексты *С.З. Федорченко* о Первой мировой войне и *А.П. Платонова* о Великой Отечественной. Далее в тексте выявлены этапы динамики содержания военной персонологически значимой наррации: ценностно-нормативный шок, героизация, виктимизация, привыкание (рутинизация), шок возвращения, нормализация. Интерпретация полученных результатов показывает, что в результате переживания этапов наррации происходят радикальные трансформации смысловой картины мира личности, в том числе, имеют место изменения эмоционально-оценочных представлений о нормах.

Главный научный сотрудник Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации *Н.А. Хренов* рассматривает Вторую мировую войну как крайнюю форму контакта не между государствами, а между цивилизациями, как этап в отношениях между Россией и Западом и, конкретнее, между Россией и Германией. В центре внимания — один из признаков цивилизации — ментальность входящих в нее народов. Опровергая точку зрения, согласно которой славянским народам присущ комплекс свободы в форме анархизма, а западные народы, напротив, являются народами — государственниками, автор приходит к иному выводу. По его мнению, один из уроков Второй мировой войны заключается в том, что в ментальности русского народа она спровоцировала имперский комплекс жесткой государственности, направленный против ущемления свободы. Россий-

ский народ предстал в войне народом — государственным. По сути, это следовало бы рассматривать регрессом, ибо имперский комплекс упразднял прогрессивные общественные эксперименты, связанные с проектом модерна. Тем не менее, такой регресс, возрождающий византийский комплекс, нельзя противопоставлять культуре. Это тоже традиция, а, следовательно, культура. Именно она и позволила во Второй мировой войне выстоять и победить.

Хотя на языке официальной пропаганды тех лет основной конфликт Великой Отечественной войны преподносился как борьба коммунизма с фашизмом (национал-социализмом), самосознание схлестнувшихся в ней систем — и, возможно, их подсознание — апеллировало к более глубинным и архаичным смыслам происходящего, считает научный сотрудник Института философии Российской академии наук *Н.Н. Мурзин*. Это было верно не только для гитлеровской Германии с ее культом «крови и почвы», но и для сталинского СССР, где под поверхностью идеологии интернационализма и классовой борьбы бродили замешанные на славянофильстве и евразийстве мистико-патриотические настроения, которые спустя десятилетия в истории новейшей России, окончательно укрепятся и оформятся в виде квази-языческого культа Победы, идей «русского мира» и особой «русской цивилизации». В статье делается попытка проследить предпосылки этого поворота в русском общественном сознании и, что важнее, культурном наследии, вбирающем в себя и интерпретирующем память о войне.

В третьей части книги собраны статьи авторов, в которых рассматриваются сравнительно частные аспекты темы. Главный киновед Госфильмофонда Российской Федерации *Е.Я. Марголит* размышляет о двух выдающихся фильмах о войне 70-х гг. прошлого века — «Проверка на дорогах» (1971) Алексея Германа и «Восхождение» (1976) Ларисы Шепитько. Сопоставляются именно они, потому, что оба ставят в центр повествования табуированную в советский период тему коллаборационизма. В основе обоих — проза писателей предыдущего поколения с военным опытом — Юрия Германа, отца режиссера и Василя Быкова. Критиками и

С. А. Маленко



«Я МЕЧТАЮ ВЕРНУТЬСЯ С ВОЙНЫ, НА КОТОРОЙ РОДИЛСЯ И РОС». СЦЕНАРИИ МИЛИТАРИЗАЦИИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ГОЛЛИВУДСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ²⁷

Маленко Сергей Анатольевич. Доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой философии, культурологии и социологии Новгородского государственного университета имени Ярослава

²⁷ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №18–011–00129.

ва Мудрого; 173003, Российская Федерация, г. Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41, e-mail: olenia@mail.ru.

Аннотация. Повсеместная милитаризация цивилизационных пространств закономерно затронула не только официальные, но и неформальные социальные среды. В контексте современной медиакультуры впервые в истории цивилизации появилась возможность непосредственного внедрения этих форм коммуникации в среду повседневности обывателей. Именно здесь, благодаря американским фильмам ужасов, осуществляется принципиальная идеологическая подмена повседневных форм коммуникации биополитическими шаблонами чувств, мыслей и поведения. Визуальная привлекательность навязываемого медиаконтента способствует повсеместному вытеснению семейно-родовых отношений их институциональными и производственными суррогатами. Осуществив такое замещение, современная биополитика провоцирует обывателей к разрушению традиционной системы ценностей и принятию милитаризованной повседневности как естественного способа человеческого бытия.

Ключевые слова: *Ното Militaris, повседневность, игра, десакрализация, семья, дом, коммуникация, визуализация, элитный досуг, война, американский фильм ужасов, биополитика.*

Я завтра снова в бой сорвусь,
Но точно знаю, что вернусь,
Пусть даже через сто веков,
В страну не дураков, а гениев.
И, поверженный в бою,
Я воскресну и спою.
На первом дне рождения
Страны, вернувшейся с войны.

Игорь Тальков

Ужасы повседневности — визуализация актуальных образов войны

Противоречивый и длительный, более чем столетний период формирования голливудского жанра фильмов ужасов неопровержимо свидетельствует о том, что культура и искусство как наиболее чувствительные сферы цивилизационного пространства повсеместно испытывают разочарование в самих себе, что провоцирует возникновение состояния, которое на индивидуальном уровне более всего походит на депрессию и психосоматические расстройства. Кошмарные голливудские образы повседневности и намеренно напряженная драматургия сюжетов фильмов ужасов подчеркивают крайне важную сторону современных медийных стратегий интерпретации войны, которые повсеместно «разобщают людей, вытесняют традиционные непосредственные контакты, заменяя их телевидением и компьютерами» [Лисичкин, Шелепин, 2005, с. 57].

Публика, с детства воспитанная на голливудской хоррор-культуре, давным-давно привыкла к тому, что последовательно визуализируемое открытое физическое противостояние всегда связано со стремлением разрешить значимые социально-политические, экономические, религиозные, идеологические и социокультурные проблемы. Поскольку все они являются неизбежными спутниками цивилизации и всякий раз лишь демонстрируют обострение фундаментальных социальных проблем, это задает определенный угол зрения на саму войну, на способы ее ведения и медийного сопровождения. Как раз поэтому, война в любой своей форме традиционно выступает официальным регулятором кризисных социальных отношений и представляет одну из ведущих и наиболее апробированных цивилизационных стратегий «достижения серьезных политических целей» [Клаузевиц, 2007, с. 132], позиционируя саму себя как единственный, самый убедительный и эффективный, политически экономически выгодный, способ вертикальной и горизонтальной социальной коммуникации.

К тому же, именно она исторически выступает и ведущим способом производства цивилизационных отношений, расширенно воспроизводя саму себя и всю соответствующую социально-политическую, экономическую, идеологическую и повседневную инфраструктуру. Единожды приходя в общество, она уже никогда и нигде не уходит. Выясняя причины такой милитаристской стратегии, вполне можно внести коррективы в известную формулу Карла Клаузевица: не война является продолжением политики другими средствами, а как раз наоборот, политика, религия, экономика, торговля, право, идеология, искусство и т.д. являются в условиях цивилизации продолжением войны иными средствами.

«Homo Militaris» и визуальная канализация архетипической природы человека

Голливудская традиция фильмов ужасов демонстрирует нам иную сторону этой, безусловно, остройшей цивилизационной проблемы. Скорее всего, как раз поэтому громадное количество американских хоррор-кинолент посвящены всестороннему изображению войны как ведущего способа трансформации, легитимации и фактической реабилитации именно игровой (но никак не профессионально-ролевой) формы социальных отношений на самых разных уровнях социального взаимодействия.

Одной из последних и, безусловно, крайне удачных голливудских находок в этой области стала нашумевшая франшиза «Пила» (англ.: “Saw”, реж. Д. Ван, Д.Л. Боусман и др., “Saw Productions”, «Lionsgate» и др., США, Австралия, Канада, 2004–2019 гг.), премьера первого фильма которой состоялась в январе 2004 г. В девяти фильмах цикла раскрываются нетривиальные отношения обывателей различного социального статуса и уровня достатка, внезапно оказывающихся в замкнутых пространствах, с неким неизвестным *Конструктором*, всякий раз провоцирующим своих несчастных пленников на кровавые экстремальные игры за их собственные жизни. Фактически, таинственный и жестокий Конструктор

со страшным именем «Пила» всякий раз развязывает предельно обостренную, кровавую, театрализованную бойню между обывателями, которые бессознательно подчинили свою жизнь слепому следованию модели социального статуса и профессии. Кровавый, циничный «верховный жрец» и жестокий «судия» во всех эпизодах франшизы таинственно изымает и принудительно изолирует своих жертв от социума, стремясь изначально задать иную, неофициальную и одновременно внебудничную, экстремальную модель их будущей коммуникации. Конструктор целенаправленно помещает будущих игроков (которые являются для него самого некими жертвенными шахматными фигурами), в наиболее отвратительные социальные пространства, в которых отсутствует не только богемный лоск интерьеров, но даже и привычный для массового обывателя набор бытовых удобств.

Так, например, в первой серии франшизы герои-жертвы приходят в себя в темном, изгаженном помещении, которое в итоге оказывается заброшенной общественной уборной, оборудование которой практически непригодно к нормальному использованию. Уже один вид этого пространства недвусмысленно намекает зрителю-обывателю на затяжной и обостренный характер «коммунальной» войны элиты с массой, намеренно «опускающей» беднейшие слои населения на уровень животных, абсолютно не заслуживающих каких бы то ни было иных условий жизни. Интерьер слишком уж явно напоминает поле битвы, на котором военные действия вот-вот вспыхнут с новой силой и ожесточением. Такой хронотоп оказывается крайне важным для понимания сквозного идейного замысла всей франшизы, поскольку он наглядно символизирует вытесненный смысл господствующей коммунитарной модели. Заброшенный туалет в депрессивном районе крупного города выступает полноценным символом потребительской социальной среды, агрессивно наступающей на витальные нужды индивидов. Причем, показательно, что визуализированный авторами франшизы принцип касается не только этого места, но и всей цивилизации в целом. Эту идею достаточно емко сформулировал один из

героев первой серии франшизы, который очень точно заметил, что именно канализация является фундаментальной системой, фактически образующей и поддерживающей существование самой цивилизации. Заметим, что вряд ли молодой тщедушный парень (через посредника нанятый Конструктором следить с фотоаппаратом в руках за сомнительными ночными похождениями солидного семьянина-доктора, впоследствии ставшего его партнером по ужасной игре) мог знать о классификации английского историка XX в. Вира Гордона Чайлда, выделявшего в целом ряде своих работ фундаментальные признаки цивилизации.

Показательно, что именно канализация, как и сама война, является формообразующим признаком государства и городов (как крупнейших центров цивилизационного способа бытия, урбанизированных оплотов войны с природой) а так же наиболее рельефно воспроизводит стратификационную специфику этого типа ментальности. В то же время, присутствие героев в «отхожем» месте крупного города, находящегося в самой богатой и воинственной стране современного мира, указывает на повседневность, заурядность и низменность потребностей, которые здесь удовлетворялись. Можно сказать, что ужасный Конструктор-садист умышленно помещает своих «несчастных» жертв именно в место, которое уже само по себе функционально и топологически моментально уравнивает всех и вся, в данном случае, уважаемого доктора и его «сокамерника»-неудачника. В то же время, могущественный злопыхатель-Конструктор, подсовывая своим жертвам отдельные подсказки-задания и заведомо неравноценные инструментальные средства для их реализации, старательно пытается «взломать» и уничтожить привычные для них стратификационные модели коммуникации. Он во что бы то ни стало стремится доказать, как героям, так и зрителям, что поле боя кровавой войны за выживание способно уравнивать мировоззренческие горизонты и образы действия любых ее жертв, вне зависимости от их образования, доходов и социального положения, реальных, либо вымышленных «статусов».

Именно повседневный контекст этого ужасного противостояния между элитой и массой придает ему исключительно биотический смысл, безжалостно сметающий все искусственные социальные предрассудки и надуманные, фальшивые ограничения. Кроме того, нарочито повседневный контекст голливудских фильмов ужасов позволяет придать межличностным конфликтам представителей элиты и массы игровой, индивидуационный характер, кардинально смещающий онтологию войны из привычной и понятной всем социально-политической, в антропологическую и личностную плоскость. Режиссер франшизы Дж. Ван неоднократно подчеркивал в своих многочисленных интервью, что мифический, безжалостный Конструктор вообще никого не хочет убивать. Он лишь создает витиеватые приспособления и запутанные ситуации для того, чтобы спровоцировать заранее обреченных игроков-смертников на творческие и неординарные поступки, ради спасения своих же собственных жизней. И то, что внешне выглядит как незатухающая межличностная и групповая война, на самом деле, всегда оказывается более чем серьезным поводом к экстремальной, шокирующей, поистине «спринтерской» ценностной пересборке картины мира, которая, увы, крайне ограничена во времени и смертельно привязана к принудительно организованному Конструктором игровому пространству.

Тот факт, что герои в любом случае предпочитают танатологические сценарии разрешения социальных и личных проблем любым иным возможным способам, свидетельствует о наличии у них эффективно действующего, безусловного рефлекса, который всей мощью цивилизации программирует человека на войну и смерть, как в отношении самого себя, так и всех окружающих. По сути, любая цивилизация, начиная и заканчивая циклы своего развития, ревностно и последовательно создает и утверждает новый вид человека — «Homo Militaris», который полагает «горячие», «холодные» или иные возможные войны в качестве ведущих, а в перспективе и единственных способов своей коммуникации с миром.

Идеология абсурда и жестокости цивилизационной войны против человека

Поиск глубинных причин повсеместной «милитаризации» социальной жизни неминуемо приводит нас к анализу характера взаимоотношений между официальными и повседневными способами организации бытия индивида. Хоррор-визуализации этой проблемы посвящен целый ряд оригинальных голливудских киноработ, в которых прослеживаются типичные сценарии коммуникации индивида с производственными и официальными структурами, пытающимися различными способами «воевать» с его телом, принудительно лишенным «прежней сакральной таинственности» [Некита, 2019, с. 99], свойственной архаическим эпохам, стремящимися явно или скрытно враждовать сознанием и чувствами, глубоко укорененными в разнообразных повседневных практиках. Так главный герой фильма «С меня хватит!» (англ.: *“Falling Down”*, буквально — «падение» реж. Дж. Шумахер, Le Studio Canal+, «Regency Enterprises», «Alcor Films», «Warner Bros.», 113 мин., США, 1993 г.), подобно джойсовскому Улиссу, предпринимает роковые для себя странствия по привычному городскому пространству Лос-Анджелеса. Но, если герой Дж. Джойса Блум, возвращаясь домой, на протяжении примерно тысячи страниц текста и всего одного-единственного дня странствует по Дублину и готовится к разговору с женой по поводу ее измены, то уволенный служащий Уильям Фостер, которому решением суда запрещено приближаться к собственным жене и дочери, все же решается отправиться на день рождения к девочке. Социально-абсурдистский контекст анализируемого фильма и характер визуализации войны одиночки-неудачника «против всех», по мнению критика Джона Траби, «делает фильм анти-Одиссейской историей, а значит, общая структура сама будет выражать тему лжи американской мечты» [Truby, 1993].

Заурядная, типичная для любого мегаполиса мира автомобильная пробка, в которую попадает Уильям Фостер, как раз и становится той самой роковой причиной нарушения его привычного

ритма жизни, после чего он впервые (!) отправляется в путешествие через «город ангелов» пешком. И, как оказалось, эта дорога сразу же становится для него полем кровавой битвы с абсолютно безразличными и отчужденными друг от друга, но воинственно настроенными горожанами. Последовательно заходя в тот или иной магазин, кафе, ресторан, на виллу пластического хирурга и, в итоге, сталкиваясь с уличными бандитами, маленький, в прошлом законопослушный человек постепенно превращается в асоциальное чудовище, несущее с собой, кроме совершенно безобидной куклы в подарок ребенку, повсеместные разрушения и смерть. В отличие от Дж. Блума, героя Джойса, который искренне пытался разобраться в себе по причине резкого изменения жизненных обстоятельств, Уильям Фостер внезапно и очень остро осознал абсолютную бесперспективность и обреченность своей жизни без жены и дочери. Его дом вдруг опустел как раз потому, что социум, формальным и безумным требованиям которого он искренне пытался соответствовать, вероломно предал его, объявив ему войну на уничтожение. В итоге, где бы Фостер ни появлялся, он лишь всякий раз находил очередное, но слишком уж убедительное этому подтверждение. Лишенный семьи и дома, он принимает роковой вызов социума и постепенно превращается в «стреляющую совесть» этого благополучного, сытого, но абсолютно равнодушного общества. Однако эта воспаленная «совесть» уже не алчет справедливости, в которой окончательно разочаровался герой за какие-то считанные часы, она всего лишь алчет мести, расчищает дорогу к единственному, прочувствованному всей его «шкурой» и осознанному выбору — собственной смерти. Так исполнительный и законопослушный человек, представитель среднего класса, одним махом лишаясь семьи и привычной повседневности, объявляет войну целому миру, который в угоду принципам мнимой толерантности, ложной законности и фальшивым свободам отнял у него самое главное — свободу быть самим собой. Финальная трагическая сцена, в которой Фостер с помощью игрушечного пистолета провоцирует полицейского на роковой выстрел, наглядно

показывает кровавую изнанку цивилизованной законности и правопорядка североамериканского типа. Ведь Фостер, поняв, что маленькая жизнь его больше не имеет никакого смысла, намеренно подталкивает служителя закона к фатальному применению оружия, зная, что в этом случае его дочь все-таки получит от отца последний привет и гораздо более щедрый, нежели кукла, но зато и гораздо более обезличенный подарок — денежную страховку.

Американский кинорежиссер Ховард Хоукс, признанный «специалист по фильмам, которые леденят кровь», совершенно не случайно и очень правдиво пишет о голливудских фильмах ужасов, как о «страшном наркотике, который делает людей такими, что они готовы после фильма просить у властей защиты от иррациональных угроз» [Волкогонов, 1983]. И действительно, существующие провокации в этих кинопроизведениях крепко-накрепко, буквально «намертво» связывают человека с его местом в социальной системе. Фильмы ужасов транслируют образцы таких конфликтов между элитой и массой общества всеобщего потребления, которые при придании им социально-значимого статуса, и при определенных ритуальных сценариях воспроизводства способны произвести бессознательную эрозию семейно-родовых ценностей и традиционных форм коммуникации. Таким образом, воинствующая цивилизация не только создает условия для десакрализации любых форм родовых отношений, но и вообще для фатальной «отмены» семьи, которая настойчиво подменяется любыми иными суррогатными формами корпоративной или же сетевой коммуникации. Именно архаическая внутрисемейная конфликтность и «противостояние» делают бессмысленным ее особый социальный статус. Поэтому голливудский фильм ужасов настойчиво и последовательно транслирует любые сценарии коммуникации поколений как раз как те или иные формы войны поколений, которые являются убедительным фактором бессмысленности дальнейшего существования семейной коммуникации и уничтожают семью как базовую ячейку общества. Семейные войны, которым посвящены тысячи голливудских фильмов (например, «Мизери»

(англ.: «Misery», реж. П. Райнер, «Castle Rock Entertainment», «Nelson Entertainment», «InterCom», 107 мин, США, 1990 г.); «Кэрри» (англ.: «Carrie», реж. Бр. Де Пальма, «United Artists», 98 мин, США, 1976 г.); «Кошмар на улице Вязов» (англ.: «A Nightmare On Elm Street», реж. У. Крэйвен, Дж. Шолднер и др., «The Elm Street Venture», «New Line Cinema» и др., США, 1984-2003 гг.); «Пятница 13-е» (англ.: «Friday the 13th», реж. Ш. Каннингем, «Paramount Pictures» и др., США, 1980-1990 гг.); «Факультет» (англ.: «The Faculty», реж. Р. Родригес, «Dimension Films», Miramax Films», 104 мин, США, 1998 г.) и т.д.), становятся фактически рядоположенными тем милитаризованным формам официальной коммуникации, которые приняты в развитии «обществе потребления». Поэтому, семья, как природная, архетипическая форма первичной организации и презентации повседневности трагически, но, увы, неуклонно, утрачивает свою социальную и культурную значимость. Более того, она превращается в такую же обыденную среду ужасных конфликтов, как и все остальное, уже привычно милитаризованное пространство кровавого противостояния между социальными институтами, цивилизациями и т.д.

Идеологема дома как голливудского хоррор-хронотопа повседневной войны

Следует отметить, что хроническая социальная безвыходность и порожденная нею экзистенциальная безысходность становится поистине навязчивой идеей американских фильмов ужасов. Поэтому загнанный в угол человек, принадлежащий либо к социальной массе, либо же к элите общества, но лишенный необходимого жизненного пространства, закономерно превращается в воинствующего агрессора, захватчика и безумца. К этим выводам, очевидно и вполне закономерно, приходят и создатели голливудского фильма «Черный дрозд» (англ.: «*Deadfall*», реж. Шт. Рузавички, «StudioCanal», «2929 Entertainment», «Madhouse Entertainment», 94 мин., США, 2012 г.), демонстрируя зрителям трагедию семьи,

главными героями которой становятся окончательно запутавшиеся и изверившиеся в жизни и людях брат и сестра — Эддисон и Лайза. После удачного ограбления казино они стремятся укрыться от правосудия в Канаде, но, попав в снежную бурю, вынужденно продолжают свою «войну» с обществом, захватывая в заложники, приютившую их незнакомую семью. Однако по следам преступников следует полиция и, в конце концов, обнаруживает грабителей. В уютный деревенский домик, в котором исподволь разворачивается поистине вселенская трагедия, для освобождения заложников прибывают полицейские, которые вынуждены начать штурм. В завязавшейся перестрелке Лайза случайно убивает брата, чем самолично прекращает их скоротечную войну с обезумевшим миром, внезапно переполнившимся врагами, подозрением и злом. Тоска по несбывшемуся дому, который Эддисон и Лайза помнят лишь по обрывочным детским воспоминаниям, и острое желание хотя бы прикоснуться к миру собственноручно созданной повседневности, становятся основой их единственного значимого экзистенциального поступка, пронзительная суть которого содержится в последнем вопросе Эддисона, на который он уже даже не ждет ответа: «Как бы выглядел дом? Я не знаю... Сельский домик в долине, наверное. Как тот, в котором выросли мы — Лайза и я» [Дин, 2012].

В другом, видимо противоположном примере, героиня известнейшего голливудского фильма ужасов «Щепка» (англ.: «*Silver*», реж., «Paramount Pictures», 108 мин., США, 1993 г.), снятого по роману Айры Левина (автора легендарного произведения «Ребенок Розмари») Карли Норрис не испытывает подобных проблем с жильем. В то же время, ее роскошные, элитные нью-йоркские апартаменты Сливер-хайтс становятся настоящим полем битвы, в которой девушка отчаянно борется за возможность защиты своего маленького мира от посягательств жителя этого же дома, злоумышленника Зика Хокинса. Переезд Карли в новую фешенебельную квартиру становится для нее настоящим испытанием, в котором она должна проявить не только природную женскую хитрость и врожден-

ную смекалку, но и настоящие «боевые» качества. Ее квартира была заранее превращена Зиком в пространство круглосуточной изощренной слежки, а потому, никакие, даже самые современные замки не способны стать гарантией вождельного уюта, спокойствия и защиты. Особой пикантности ужасу, который переживала Карли Норрис, придает сексуальный контекст ее экстремальных отношений с Зиком Хокинсом. Вуайеристские перверзии этого мужчины неумолимо творят с ним страшные метаморфозы, после чего он превращается в особо опасного, воинствующего субъекта, а место его жительства и вовсе оказывается полем боя, логовом затаившего агрессию «зверя», ужасным пространством, «где разбиваются сердца, где драма соседствует с комедией, и секс, и ожидание, и крушение надежд» становятся главными жизненными университетами всех участников кровавой битвы [Робин, Левин, 1994]. Тонкая грань непримиримой и кровавой войны между жизнью и смертью, любовью и ненавистью, добром и злом, глубинно сокрыта в отношениях между главными героями, которые и сами до конца не уверены в своих чувствах вдруг к другу. Все это добавляет в их отношения еще больше тревоги и чувства опасности. Тогда как ожесточенные секс-битвы под объективами десятков кинокамер не просто выдают извращенный, порнографический характер «теневой» индивидуации Зика Хокинса, но и являются ужасными показателями повсеместной распространенности такого, откровенно милитаристского типа гендерной, да и вообще и межличностной коммуникации в современном социуме. Как и любой цивилизованный человек, принудительно лишенный интимного пространства, Карли постепенно начинает осознавать глубокую трагедию утраты своего внутреннего мира, принесенного цивилизацией в жертву алчной публике, готовой вооруженным, либо невооруженным глазом «вскрыть» каждого, ради удовлетворения визуальных садомазохистских комплексов. Вообще же, главная тема «Щепки» — это хоррор-визуализация жестокого мира псевдоцивилизованной публики, которая с легкостью превратила повседневность в зрелищное ристалище, во имя глобального тор-

жества безвкусицы, пошлости и изощренного бесстыдства. В этом фильме зритель получает возможность наглядно увидеть и задуматься над чудовищной жестокостью сложившихся в западном потребительском обществе социокультурных практик, последовательно разрушающих и изживающих личное пространство человека, а значит, безжалостно уничтожающих не только возвышенное, архетипическое чувство Дома, но и вообще любые иные сакральные смыслы Бытия. Ведь обычный, «средний» человек, принадлежащий либо к элитным слоям общества, либо к его «массе», у которого принудительно изъяты подобные символы, оказывается деморализованным субъектом, более не способным отстаивать ни свою собственную свободу, ни, тем более, свободу любого другого человека. Как раз в подобных случаях, именно война мгновенно и прочно заполняет пространство опустошенной повседневности и после этого она уже окончательно перестает восприниматься абсолютно всеми людьми как некая социокультурная аномалия, как абсолютно противоестественный сценарий внутривидовой, или тем более цивилизованной коммуникации.

Голливудская сакрализация/десакрализация войны в хронотопах повседневности

В пространстве американских фильмов ужасов война поколений повсеместно приобретает не только форму непосредственного физического конфликта между молодежью и взрослыми, а также предстает в виде бесконечной череды локальных противостояний в рамках типичных для цивилизации дисциплинарных пространств, в которых друг с другом, зачастую не на жизнь, а на смерть, соперничают представители различных возрастов, профессий и социальных статусов. Поскольку этот жанр буквально «пророс» в повседневность американского обывателя, эти киноленты на все лады повествуют и о трагическом разрушении сакральных оснований бытия современного человека. И если даже речь в них и не идет о непосредственной угрозе разрушения или

же полного уничтожения всей человеческой цивилизации, конкретной страны, дома, семьи, или же чьей-то конкретной судьбы, то эти истории всегда формируются как сценарии визуализации хоррор-рефлексии по поводу столь характерных для современной постмодернистской культуры процессов и трагических последствий потребительской переоценки базовых ценностей и смыслов. Вполне понятно, что милитаризация темы сакральности начинается с традиционного отсыла к процессам формирования религий и мучительных процессов кристаллизации группового или же индивидуального религиозного опыта.

Секуляризация, повсеместно происходящая во всех развитых странах мира, провоцирует многочисленные попытки конструирования моделей экзистенциального ужаса, который, подобно бездне, практически ежедневно настолько явственно разворачивается в душе современного зрителя, что порой заставляет даже неверующего человека буквально трястись в припадках паники. На этот непростой вопрос пытается ответить целая серия без преувеличения выдающихся произведений американского хоррор-кинематографа, в которой представлены различные аспекты практики художественного переосмысления милитаризации религиозного опыта в повседневных и производственных контекстах постиндустриального мира. Именно голливудские фильмы ужасов наглядно демонстрируют масштаб «заброшенности» современного человека, подобно заблудшей овце скитающегося в грозных потемках иерархий социальных институтов современного общества.

Однако попутное разворачивание индивидуальных драм в его многочисленных религиозных интерьерах недвусмысленно указывает и на трагедию иного рода. Можно было бы предположить, что эти ужасные образы не столько визуализируют кошмарные последствия забвения тысячелетних ритуально-религиозных практик цивилизации, сколько демонстрируют отчаянное стремление вновь пережить и хоть как-то осознать масштаб и надрыв антропологического кризиса, в пучину которого она неуклонно погружается. Эту тему в голливудской киноиндустрии 60-х гг. начинает

американский фильм «Ребенок Розмари» (англ.: *“Rosemary’s Baby”*, реж. Р. Полански, «Paramount Pictures», 136 мин., США, 1968 г.), который снят по одноименному роману Айры Левина. В этом смысле фильм, рассказывающий о житейских проблемах молодой бездетной пары Вудхауз, которая переезжает в фешенебельный жилой дом под названием «Дакота» в Нью-Йоркском Манхэттене, оказался настолько удачным, что занял девятое место в списке ста самых остросюжетных американских фильмов за истекший век по версии «AFI». Супруги, пытаясь встроиться в новую жизнь, знакомятся со своими пожилыми соседями Кастеветами, которые начинают их ревностно опекать, особенно, после решения Вудхаузов завести первенца.

По мере развития беременности Розмари забота новых соседей приобретает откровенно навязчивый характер, что вызывает у будущей матери серьезные опасения. Страхи Розмари становятся все более навязчивыми, поскольку она до конца так и не может понять причины столь избыточного внимания к ней соседей и врачей, в поведении которых она начинает усматривать козни сатанистов, стремящихся «успешно завоевывать себе сторонников по мере того, как приходят в упадок основные, традиционные религии» [Люди погибели. Сатанизм в России: попытка анализа, 2000, с. 12]. Терзаемая сомнениями, Розмари обращается за консультацией к хорошему знакомому ее прежнего врача Сапирстайна, независимому доктору Хиллу. В ходе этого визита Розмари с ужасом узнает, что должна родить ребенка именно 28 июня 1966 г. (то есть, в дьявольский день «трех шестерок»), после чего она теряет сознание и приходит в себя уже в своем доме. При этом находящийся рядом муж Гай сообщает ей о рождении мертвого ребенка и одновременно делится с ней новостью о бурном развитии своей карьеры, сообщая о внимании к его персоне представителей крупных кинокомпаний.

Спустя некоторое время Розмари случайно обнаруживает в собственном шкафу тайный проход в комнату соседей. Последовав туда, она, к своему удивлению, встречает супружескую пару

Кастеветов, своего мужа, а также других незнакомых людей, которые сообща празднуют рождение ребенка, лежащего тут же в черной колыбели. С учетом того, что дитя оказывается слишком уж похожим на Гая, ужас и сомнения Розмари, будто бы пробудившейся от тяжелого, кошмарного сна, рассеиваются, а родительский инстинкт постепенно берет верх над ужасом и в последних кадрах фильма молодая мать уже с искренней улыбкой и удовольствием качает колыбель с ребенком.

Сюжетная линия триллера совершенно верно расставляет акценты, поскольку устанавливает прямую зависимость между биотическими потребностями человека и традиционными духовными идеалами. Это позволяет создать своеобразный витально-сакральный симулякр, устанавливающий символическое тождество между биотическим и религиозным в каждом человеке. В таком случае любые секулярные посягательства потребительского общества рассматриваются как начало его полномасштабной войны еще и с природой человека, как священного сосуда, вмещающего и продолжающего саму Жизнь. Характерно, что и сама война цивилизации с человеком в таких случаях начинает окрашиваться преимущественно в религиозные тона, поскольку предполагает его тотальное отчуждение от природы. Пронзительная кинорефлексия Романа Полански (трагически утратившего год спустя после выхода этого фильма свою жену, актрису Шэрон Тейт, находившуюся на девятом месяце беременности, павшую от руки фанатика Чарльза Мэнсона) целиком и полностью сосредоточена на интерпретации процесса физического, а затем и символического рождения как священного, кровавого жертвоприношения своей собственной природы, приносимого на милитаризованный ужасный алтарь цивилизации каждым следующим поколением людей.

Еще одно голливудское продолжение подобной интерпретационной традиции можно встретить в не менее ярком мистическом фильме ужасов «Изгоняющий дьявола» (англ.: *“The Exorcist”*, реж. У. Фридкин, «Warner Bros.», «Ноя Productions», 122 мин., США, 1973 г.), который занимает почетное третье место в упомянутом

нами выше списке-рейтинге AFI. Полем боя здесь становится душа и тело девочки Риган Мак Нил, у которой внезапно возникают необычные состояния и проявляется немотивированная агрессия в отношении взрослых. Тело Риган становится укрытием для воинственных и мистических сил, которым нет рационального объяснения у окружающих ее взрослых. Лишь усиливающаяся со временем неадекватная агрессивность девочки наталкивает родителей на необходимость привлечения священников для проведения процедуры экзорцизма. К сожалению, оба священнослужителя, которые участвовали в древнейшем обряде по изгнанию дьявола из тела Риган, погибают, а сама она, выздоровев, уезжает с матерью из города.

Эта голливудская ужасная и драматическая история оказывается достаточно поучительной, поскольку позволяет обратить внимание на статус ребенка и его повседневности в контексте военных действий, которые цивилизация взрослых непрерывно ведет с окружающим миром и сама с собой. По сути, сама маленькая Риган в данном случае является ее наиболее воинственным символом, выступившим как захватчиком, так и агрессором, отчаянная жестокость которого наглядно воспроизводит меру забвения свободы ребенка, тотально погруженного в диктаторские и воинственные модели социализации. Погибшие в жестокой схватке с детской агрессивностью священнослужители персонифицируют тысячелетнюю историю религиозного забвения внутреннего мира человека и культуры, свободной от политико-идеологического прессинга цивилизации. В то же время Риган фактически жертвует собой, превращаясь в последний щит, в сакральный сосуд, символически запирающий в своем маленьком и слабом теле Вселенское Зло. К тому же, тело девочки выступает еще и полигоном смертельной битвы между агрессивной технизированной цивилизацией и вытесненной дьявольской потусторонностью, которую специально измыслил мир взрослых для оправдания своей жестокости.

С одной стороны, священники как будто воплощают высшие образцы церковного гуманизма и самопожертвования, но именно в силу этих обстоятельств, они, в то же время, представляют в концентрированном, символически-ритуальном виде и всю мощь агрессивной и воинственной цивилизации. Ведь она всякий раз обрушивается на вновь вступающего в жизнь человека громадной силой безжалостного формализма социальных институтов, стремящихся, во что бы то ни стало, подмять под себя любые индивидуальные черты и проявления его натуры. При этом совершенно не свойственная для маленького ребенка степень агрессии, которую непрерывно демонстрировала одержимая Риган, вызвала дикий ужас со стороны взрослых, привыкших ожидать от детей послушания и кротости. И вполне объяснимо, почему подобная модель поведения начала вдруг интерпретироваться миром старших в религиозном и даже сатанинском духе — ведь именно дети являются той *tabularasa*, на которой старшие поколения привыкли тщательно «записывать» лишь исключительно конформистские модели мысли и поведения.

К тому же дети априорно безропотны, глупы и неинициативны, тогда как подобные агрессивные формы коммуникации однозначно указывают на сверхъестественные причины, которые их породили. Этот стереотип оказывается настолько устойчивым, что приобретает характерные институциональные, в частности, религиозные формы, позволяющие духовно нейтрализовать любую, исходящую от детей, социальную, культурную ментальную и двигательную активность, которая покажется взрослым излишней. В то же время, характер потребительской повседневности, как пространства воинственного противостояния монстра-ребенка с его взрослым окружением, всякий раз лишь подчеркивает фактическое отсутствие в рамках цивилизации хронотопа «собственного мира» ребенка, который бы обладал общепризнанным сакральным статусом. Поэтому в голливудской модели хоррор-повседневности детство является таким же публичным учреждением цивилизации, отправляющим стратегию безраздельного и крайне

воинственного порабощения человека, как и все остальные ее институциональные полигоны.

Тему монструозного ребенка продолжает и не менее культовая голливудская франшиза о Дэмиене Торне, первый фильм которой «Омен» (англ.: «*The Omen*», реж. Р. Доннер, «20th Century Studios», 111 мин., США, 1976 г.), повествует о появлении в семье Роберта Торна усыновленного мальчика, мать которого умерла при родах в тот же день, когда у Торнов родился мертвый ребенок. Отец решает на усыновление младенца, ничего при этом не сообщив о деталях своей несчастной супруге Кэтрин. Через пять лет после этого события карьера старшего Торна резко идет в гору, поскольку его назначают американским послом в Великобритании, и он с семьей переезжает в Лондон. Именно с этого момента пятилетний Дэмиен начинает демонстрировать свои необычные способности, которые впервые проявились при гибели его няни Холли. Новая няня миссис Бэйлок, внезапно появившаяся в доме Торнов, буквально не спускает глаз с ребенка и ревностно оберегает его от любых невзгод. Станный союз няни и Дэмиена наталкивает священника отца Бреннана на мысль о том, что Торны воспитывают Антихриста, на это же указывают и различного рода знаки и случайности, которые обнаруживаются один за другим. Озвученные родителям мальчика подозрения Бреннана немедленно оборачиваются внезапной гибелью священника, пронзенного металлическим громом-отводом, обрушившимся с крыши церкви во время грозы. Непрерывное появление все новых ужасных знаков необычной природы Дэмиена побуждают Роберта Торна начать собственное расследование, которое заканчивается его ужасной смертью после того как отец обнаруживает на голове приемного сына родимое пятно с числом Зверя.

В отличие от «Ребенка Розмари» и девочки Риган, Дэмиен изначально демонстрирует свою деструктивную природу, как бы подчеркивая априорную дьявольскую сущность, которая лишь до поры скрывается в теле невинного мальчика. В то же время, обладая еще слабым и неразвитым телом Дэмиен является по-

тенциальным носителем всепоглощающей и беспощадной войны против мира взрослых, которую он развязывает всякий раз, когда инстинктивно чувствует угрозу, исходящую от старших, которые отказываются следовать его прихотям. Образ Ребенка-Дьявола наглядно свидетельствует о глобальном неверии западного общества в свое «светлое» будущее, сигнализирует о нарушении символической связи времен, в результате которого детство окончательно перестало восприниматься как некое уникальное явление, но зато активно и воинственно стало противопоставлять себя сложившимся семейным и социальным ценностям. При этом естественная и временная слабость детского тела с лихвой компенсируется потенциалом сверхъестественной мифологии, которая агрессивно стоит на страже фактически обреченного мира взрослых людей. То есть, само Детство превращается в агрессивного субъекта войны, а его деструктивная природа активно подпитывается непознанным и оскверненным взрослыми людьми Бытием. И если в случае с предыдущими голливудскими сюжетами хоррор-драмы разворачивались лишь в пространстве повседневности, то франшиза об «Омене» повластно заявляет о претензии поруганного детства на ужасный и кровавый реванш в отношении уже всей системы социальных институтов. Они нуждаются в срочной и жестокой коррекции уже только потому, что бессознательно и бездушно транслировали текущую, всеми признанную версию «общественного договора» по поводу извращенного представления о сути общего блага и признанных сценариях его достижения.

Общее благо, по версии Кевина Ломакса, главного героя фильма «Адвокат дьявола» (англ.: *«Devil's Advocate»*, реж. Т. Хэкфорд, «Regency Enterprises», «Warner Bros.», 144 мин., США, 1997 г.) как раз и состоит в реализации любой ценой неоправданно завышенных карьерных притязаний, с лихвой удовлетворяющих его провинциальное, безграничное тщеславие. Подобно «Великому инквизитору» Федора Достоевского, автор романа об «адвокате дьявола» Эндрю Найдерман основной конфликт связывает с полемикой между молодым Кевином Ломаксом и его непосредственным боссом

Джоном Милтоном, который в этом фильме играет роль самого Дьявола, последовательно являющего «себя в человеческом облике, с тех пор как был низвергнут из рая» [Найдерман, 2005, с. 402]. Милтон неоднократно подчеркивает, что он лишь создает необходимые условия для того, чтобы Кевин проявлял свою натуру так, как он хочет. Поэтому Милтон всякий раз выступает лишь своеобразным катализатором «темной» души молодого и честолюбивого адвоката, внутренне готового к тому, чтобы идти к высотам карьеры по трупам, как конкурентов, так и самих клиентов. Философия Милтона оказывается максимально либеральной и свободоутверждающей, в то время как молодой Ломакс в этих ужасных условиях демонстрирует чудовищную природу попавшего в смертельную зависимость человека, который в любых условиях способен выбирать лишь наихудший из всех возможных вариантов. Кошмарный эксперимент Милтона с Кевином является ярчайшим художественным доказательством того, что современный обыватель-потребитель всегда бессознательно старается идти по пути, который был успешно проторен цивилизацией в ходе воинственного покорения и захвата природы. В этих условиях любой жизненный и профессиональный успех изначально воспринимается как сверхъестественное достижение, поскольку у обычных людей подобные поиски всегда связаны с непростым индивидуальным восхождением по тернистому пути проб и ошибок.

Наоборот, в случае Кевина Ломакса мы видим пример того, как его жизненный успех реализуется в стремительно-фантастическом, непрерывно восходящем ключе, всегда связанном с нереальной чередой профессиональных побед в самых запутанных и даже откровенно провальных адвокатских делах. Но надо всегда отдавать отчет в том, что особенно «для американского обывателя адвокат — двуликий Янус: одно его лицо на свету, другое в тени. С одной стороны, выучиться на адвоката — значит обеспечить себе безбедное будущее. С другой стороны, адвокат в массовом сознании — патентованный злодей, хуже гангстера; он обчистит тебя до цента, и все будет по закону, даже пожаловаться некому...

ну, разве что адвокату из другой, конкурирующей фирмы» [Арбитман, 2020]. Карьерные взлеты корпоративно «прикормленных» (как раз как в случае с Кевином Ломаксом) адвокатов никогда и не предполагали никакого сопротивления, как со стороны социальной среды, так и со стороны конкурентов, что, конечно же, указывает на то, что при отсутствии видимой борьбы, свойственная для цивилизации непрерывная «война за успех» непременно должна переноситься на внутренние «поля сражений» — в умы, сердца и души героев. То есть туда, где почти каждый «здравомыслящий» человек изначально оказывается неготовым к борьбе, к поиску компромиссов, к целиком закономерным проигрышам, да и вообще к любой встрече с «Другим».

Что же, приходится признать, что голливудской традиции фильмов ужасов во многом удалось крайне удачно визуализировать как раз этот милитаризованный «внутренний космос». Поскольку типичный эгоистичный представитель «общества потребления» почти всегда получает гарантированную внутреннюю «войну» с остальным человечеством, поскольку он категорически не настроен слышать, видеть и воспринимать в окружающем мире кого бы то ни было, кроме «кастрированного» образа самого себя. В этом смысле каждый такой индивид является, прежде всего, доморощенным и безраздельно преданным «адвокатом» своего собственного, тщательно возвращенного «дьявола», в жертву которого он готов принести не только самого себя и своих близких, но и вообще весь мир.

Кровавые голливудские кинобойни как визуальные сублимации социальной конформности

Трагедию милитаризированной повседневности можно продолжить и проанализировав ужасную историю голливудской киноленты «Американский психопат» (англ.: *American Psycho*», «Am Psycho Productions Edvard R.», «Pressman Film», «Lions Gate Films»,

102 мин., США, 2000 г.), который оценивается критиками как «фильм-пощечина, где за исповедью банкира-мизантропа Патрика Бэйтмана кроется великая сатира на общество потребления» [Алекс Турчин, 2020]. В центре сюжета картины находится крайне успешный нью-йоркский инвестиционный банкир Патрик Бэйтмен, который настойчиво демонстрирует в кругу своего общения собственную необычайную успешность, запредельные, даже для представителя элиты образцы начитанности и художественного вкуса, а также поистине маниакальное стремление к чистоте и изысканности, почти сразу же наводящее зрителя на мысль о предельной моральной нечистоплотности и «загрязненности» близкого круга его делового и личностного общения. Вызывающая и явно показная успешность, вкупе с божественными замашками главного героя фильма, а также характером демонстрируемой им роскоши сразу же наводит на мысль о глубинной войне, которая уже давно разгорается как в темной душе самого банкира, так и в пространстве его официальной и повседневной коммуникации.

Голливудская хоррор-история финансиста Бэйтмена вполне намеренно рассказывает о его официальной профессиональной деятельности как о нескончаемом гламурном и беспечном времяпрепровождении не только в пучине банковского офиса, но и во всех других традиционных местах тусовок финансовой элиты. У неискушенного зрителя фильма вполне может сформироваться бессознательная иллюзия не только об относительной «легкости» и даже фривольности банковской деятельности, вокруг которой и создается ореол ее социального престижа, но и об абсолютно «миролюбивом», возвышенном и даже гуманном характере профессии финансиста. Однако такие режиссерские уловки лишь несоизмеримо увеличивают меру напряженности и конфронтационности «воинственного» сюжета этой картины, поскольку Бэйтмен за пределами банка ведет себя совершенно иначе. На деле, его роскошная квартира оказывается не только местом коллекционирования дорогих артефактов и предметов роскоши. На глазах ошеломленных зрителей она постепенно превращается в арену кровавой дра-

мы, в элитную «пытошную», где Бэйтмен с особой жестокостью и явным удовольствием демонстрирует меру своей воинственности и необычайной жестокости по отношению к окружающей социальной и профессиональной среде, с особым цинизмом вымещааемых на зависимых от него людях. Показная безмятежность предельно ответственной и необычайно изматывающей физические и нервные ресурсы любого человека профессиональной деятельности Бэйтмена, с лихвой компенсируется необычайной жестокостью героя фильма в быту. Причем эта война разворачивается сразу на нескольких «полях сражений». С одной стороны, Патрик, не задумываясь, стремится кроваво отомстить своим элитным коллегам по работе, которые хоть в чем-то «посмели» превзойти его даже в самых мелочах, например, в оформлении визитных карточек. С другой же, инвестиционный «психопат» с небывалым цинизмом и особой жестокостью готов нравственно и физически «уничтожать» всех иных людей из «массы», которых считает явно ущербными по сравнению с собой в культурно-эстетическом и, особенно, в социальном плане. Поскольку эти садистские желания все-таки не могут быть в полной мере реализованы в пространстве официальной коммуникации, то Бэйтмен с упорством настоящего маньяка старательно ищет и находит наиболее приемлемые для него сценарии сублимации собственного воинствующего духа. Именно такие мимикрирующие тактики позволяют ему умело превращать официальную комфортность своего элитного бытия в безграничную агрессию на уровне массовой повседневности, как вызывающую, эскапистскую демонстрацию абсолютной незаинтересованности в выживании Другого, в его лице и всех остальных, вкупе со всей «массовой» среды их обитания. В то же время, вычурная, божественная коммуникация и соответствующие ей товарно-потребительские знаки, являются для Бэйтмена лишь неудачной формой вытеснения его исходной агрессивности, порожденной реальными социальными отношениями. Фактически же, милитаристская психодрама Бэйтмена наглядно демонстрирует абсолютную бесперспективность и заведомую обреченность вооруженного

конфликта человека, как с самим собой, так и с окружающим его социальным пространством. К этому выводу всякий раз должен приходиться зритель, который непременно обратит внимание и на тот факт, что череда жестоких убийств в итоге так и не принесла главному герою вождьеленного очищения и душевного умиротворения. В этой связи, проговоренное и записанное на автоответчик инспектора полиции признание Патрика в убийстве выступает косвенной констатацией того факта, что для элитной социальной среды, в которой он привык вращаться, подобные формы сублимации воинственной агрессии являются, увы, типичными. Таким образом, мы можем сделать неутешительный вывод о том, что кровавая личная драма Патрика Бэйтмена, в итоге, так никого ни чему и не научила, а поэтому череда жестоких убийств, кровавого насилия и трагических психических aberrаций, всякий раз подстрекаемых подобной визуальной продукцией, будет и впредь лишь продолжаться.

Война как способ организации элитного досуга

Самодовольство и вызывающая спесь социальных элит, совокупно демонстрирующие трагическую оторванность от породившего их общества, совершенно закономерно периодически направляют тему голливудской хоррор-интерпретации «войны всех против всех» в развлекательное, игровое русло. Как раз в этом ключе известный голливудский режиссер Дэвид Финчер — по мнению Патрика Голдштейна, «один из самых ярких визуальных стилистов нашей эры» [Goldstein, 1997] — снял в конце XX в. знаменитую ленту о Николасе Ван Ортоне, который, как и наш предыдущий герой, Патрик Бэйтмен, был крайне успешным инвестиционным банкиром. Речь идет о фильме «Игра» (англ.: «*The Game*», реж. Д. Финчер, «Propaganda Films», 128 мин, США, 1997 г.), в котором пресыщенный жизненными успехами человек, в конце концов, полностью разубеждается в необходимости своего дальнейшего пребывания в среде успешных, но абсолютно безразличных друг к другу людей.

Временами, когда он вспоминает о трагическом самоубийстве собственного, сорокавосемилетнего отца, прыгнувшего с крыши фамильного особняка, им даже овладевает жгучее желание покончить с собой. И вполне возможно, что эта затяжная война Николаса с самим собой так бы и закончилась на столь трагической ноте, если бы не крайне странный подарок его брата Конрада, однажды вручившего ему сертификат от фирмы «Служба развлечений», которая предложила Николасу стать участником загадочной и таинственной «игры». Далее сюжет повествует, на самом деле, о весьма странных обстоятельствах, в которые, в принципе, без труда мог бы попасть любой успешный человек. В этой череде ужасных, фантастических событий можно без труда разглядеть возникновение серьезных проблем в бизнесе, знакомство с людьми, явно выбивающимися из привычного социального окружения «высшего света», на которых вне ужасной «игры» Ван Ортон, да и любой равный ему по социальному статусу человек, даже и не обратил бы внимания. Он и сам так говорит о своих чувствах в разговорах с коллегами: «Лишь входим в высшее общество дано удовольствие им пренебрегать» [Игра, 1997a]. По мере усложнения ужасной игры привычная повседневность элитного банкира все более наполняется людьми из социальных «низов» с их кошмарными проблемами и не менее жестокими средствами их разрешения. Да и Николас вскоре берет в руки оружие, «убивая» своего собственного брата, подарившего ему столь экстравагантное приключение. Жестокая игра в итоге закономерно выбрасывает Ван Ортона на периферию элитного общества, «к югу от Рио-Гранде», как всегда обозначалось это место в военных доктринах Пентагона и в геополитических раскладах. Т.е., в Мексику, где он оказывается вынужденным прочувствовать все «прелести» повседневной жизни людей, находящихся «за бортом» великой североамериканской цивилизации. Конечно, даже не в меру спесивый Ван Ортон подспудно понимает, что именно труд и таланты этих бедолаг, в итоге и превратили США в элитного мирового жандарма. С детства сформированный в публичном пространстве финансового

«высшего света» Николас, искренне ожидал от подаренной самым близким человеком на свете игры привычной пустой буффонады, медийного гротеска и цветовой фантазмагии. Однако таинственная фирма «CRS» уже в самом начале реализации своего воинственного, мистифицирующего проекта подбрасывает в дом Ортона куклу клоуна-буффа, слишком уж напоминающего кошмарного главного злодея из легендарного фильма ужасов «Оно» (англ. *“It”*, реж. Т. Ли Уоллес, «Warner Bros. Television», 195 мин., США, 1990 г.). Возвращаясь домой, Ван Ортон случайно сбивает машину пешехода, которым оказывается уже упомянутый нами клоун. Ужас, который испытал Николас, сидя за рулем автомобиля, под колесами которого, по мысли главного героя, лежал раздавленный, *обычный* «человек», символизирует конец его привычного профиля повседневности, и одновременно начала его кошмарной одиссеи по «нижним мирам», изнанке самой процветающей страны мира — США. Публичные рефлексии банкира с головой выдают его лживую и двуличную природу: пытаясь избавиться от «трупа», Ван Ортон заволакивает сбитого «человека» в свой автомобиль, где и обнаруживает чудовищный розыгрыш — куклу, в глаза которой была вмонтирована видеокамера. Она, как и в случае с сюжетом «Щепки», недвусмысленно намекает зрителям на пороки публичного пространства как среды коллективного социального вымысла-заблуждения, относительно важности и приоритетности тех или иных социальных ролей, статусов, которые представляют собой лишь номенклатурные ипостаси «Персоны» — закономерного и предсказуемого «итога промежуточных отождествлений с номенклатурой социально-значимых, специфически профессиональных показателей занимаемой должности» [Маленко, Некита, 2008, с.146], а также наиболее типичного социального симулякра архетипической «Самости». Затащив наблюдающего клоуна в собственный дом и расположив его в мягком кресле, Ван Ортон, не осознавая этого, собственными руками уничтожил свой мир, разрушив последнюю грань между хищной массовидной официальностью и уютной элитной повседневностью, публичностью и

интимностью. Показательно, что именно эта сумятица и создает у главного героя фильма уверенность в подлинности всего происходящего с ним кошмара, убеждая его в фатальной необратимости самого процесса и результатов той войны-игры, которую против него внезапно объявил весь мир. Особенно поражает тот факт, с какой легкостью Ван Ортон поверил в абсолютную реальность войны, в которую его втянул его же собственный брат. Привыкнув в свой профессиональной деятельности к тому, что подлинный успех всегда является конечным и вожаемым результатом кровавой войны с конкурентами, герой Майкла Дугласа ничтоже сумняшеся и в развязанной против него «игре» ведет себя как на настоящем поле боя, где подлинная победа может быть достигнута только в том случае, когда твой противник оказывается полностью уничтоженным. Так, повод кнесерьезной забаве, которая смогла бы внести разнообразие в пресыщенную, но такую скучную жизнь представителя преуспевающей элиты, обернулся стандартными формами сублимации социальной агрессии, которые в западном обществе не только закономерно приобрели «вид общепринятости и даже законности» [Артёмов, 1983, с.75], но исоставляют сердцевину процессов цивилизационной социализации и милитаристской коммуникации элиты и массы. Показательно и поразительно наблюдать за социальной и природной деволуцией главного героя фильма, который, практически мгновенно оказавшись на «дне» американского общества, с готовностью военнопленного принял свою безрадостную судьбу, поскольку и сам всегда ориентировался только на такие, увы, типичные сценарии социальной коммуникации. Как раз в соответствии с подобными писанными и неписанными правилами любой человек заранее понимается как изначально деструктивное, агрессивное существо, которое в лучшем случае заслуживает лишь относительно «легкой» смерти, представляющей чудовищную смесь возмездия и жалости. Ужасно, но Ван Ортон до конца и безраздельно следует этой, впитанной буквально с молоком матери извращенной логике: он убивает самого себя точно так же, как когда-то сделал и его отец, решив-

ший свести счеты с этой трижды проклятой жизнью. Однако столь тяжело выстраданное и прочувствованное самоубийство на деле оказалось мистификацией и составной частью большой «игры», в единственную реальность которую теперь вынужден был поверить и сам Ван Ортон. «Фактически, будучи лишенным права на самостоятельное жизненное творчество, <...> (Ван Ортон — С. М.) в последний момент вдруг решает диаметрально изменить его навязанную извне «полярность», отдать последние жизненные силы созиданию собственной смерти, которая иногда оказывается первым и, к сожалению, единственным в его жизни Поступком» [Маленко, Некита, 2008, с. 154]. В то же время, сполна пережитая им «игра-война» до предела обнажила и качественно иные проблемы, нежели очередной «дежурный» экзистенциальный кризис и неизменно следующий за ним поиск новой, эффективной модели качественного, элитного досуга. Нет сомнения в том, что чудовищная «игра» Николаса Ван Ортон — это персонифицированная война, давным-давно развязанная «обществом всеобщего благоденствия» в личном пространстве и биографии нашего героя, война, безжалостно стирающая факты, события, воспоминания, эмоции, людей, чтобы, затем, уничтожить и их самих. Ужасная игра предельно обнажила всю симулятивность системы социальной стратификации, которая, именно благодаря ее последовательной милитаризации, приобретает характер объективной необходимости и фатальной неизбежности. С другой стороны, жестокая игра, организованная фирмой «CRS», со всей откровенностью и цинизмом продемонстрировала призрачность устоявшихся форм цивилизованной жизни людей, которую они так и не смогли осознать. Именно поэтому, выживший в подобных испытаниях Ван Ортон, так и остался до конца неуверенным в том, что же именно с ним произошло. А потому и отнесся к этим событиям как к очередной иллюстрации всеобщей «теории заговора», нити от которого находятся в руках невидимого, таинственного и страшного кукловода-клоуна, пристально наблюдающего за событиями на бесчисленных сценах коллективных и индивидуальных «театров военных дей-

ствий», зловещий смысл присутствия которого в фильме лаконично сформулирован в его слогане: «Игра, которую ты... проиграл!» (The Game... You Just Lost) [Игра, 1997b].

Фильм «Игра» фактически является зловещим пророчеством и предостережением всем тем, кто слишком уж явно привержен тысячелетней цивилизационной традиции упорного отстаивания государством идеи безусловной деструктивности и воинственности человека как единственных модусов реализации его индивидуальной и общественной природы. Но именно подобный сценарный ход со всей очевидностью визуализировал чудовищную суть войны как фактически рядоположенного, *обыденного* и *будничного* способа разрешения любых социальных противоречий, которые издавна использовались властью в целях последовательной дискредитации человека и его души, архетипические тайны которой, увы, так и остались по сей день не раскрытыми.

Заключение: научись выживать!

Подводя итог нашим рассуждениям, следует указать, что бесчисленные образы войны в традиции американских фильмов ужасов нарочито ярко демонстрируют и выпячивают именно антибиологический и анитиэтологический характер всей палитры способов выражения человеческой агрессии. Эта жестокая борьба нацелена на полное уничтожение тела оппонента и среды его обитания. В отличие, например, от природной этологии, где любые публичные демонстрации силы или же, наоборот, бессилия, непосредственно связаны с формами выражения покорности и подчинения, а в конечном итоге, со стратегиями безусловного выживания представителей как нападающего, так и оборонявшегося вида. С нашей точки зрения, как раз биотический компонент, столь рельефно презентуемый и традицией американского хоррор-кинематографа, визуализирующей развязанный властью на уровне повседневности военный конфликт между элитными и массовыми уровнями социальной иерархии, воспроизводит официальную форму коммуникации. Он недвусмысленно указывает на

бессознательное стремление к окончательной аннигиляции социально-политических, экономических, идеологических и культурных смыслов, искусственно, в том числе, идеологически надстроенных цивилизацией над вытесненной нею природой человека. В то время как на уровне политических систем и всего социума война исподволь, но неуклонно превращается в обыденный и рядоположенный тип гуманистической коммуникации, практически полностью замещающий специфику повседневных, «мирных» форм жизни. Известный немецкий теолог и философ Карл Шмит, в этой связи, намеренно обращал внимание на системные противоречия, которые всегда сопровождают милитаристскую риторику власти: «Это означает на практике, что этот некто высказывает, таким образом, чудовищную претензию на то, что он лишает всех своих возможных оппонентов человеческого качества вообще, объявляет их вне человечества и вне закона и потенциально предполагает войну, доведенную до самых страшных и бесчеловечных пределов» [Дугин, 2004, с 83].

Американский фильм ужасов, с момента своего возникновения последовательно педалирующий и пропагандирующий конфликты и войны не на жизнь, а на смерть, настойчиво визуализирует необходимость обращения именно к проблеме выживания, причем, выживания за счет *чего* или же *кого* угодно, то есть, любой ценой. Он в красках повествует представителям элиты и массы о том, как в пространстве человеческой повседневности осуществляется системный медийный тренинг по приданию войне естественной формы организации и осуществления человеческого взаимодействия, которое фактически выступает извращенной сущностью «цивилизованных» внутривидовых отношений.

Таким образом, с подачи голливудских режиссеров и продюсеров, которые непрерывно и старательно совершенствуют «вкус публики, превращая уродливые товары массового потребления в нечто прекрасное и получая к тому же деньги и признание» [Бернейс, 2010, с. 148], активно реализуется милитаризованная программа последовательной, системной дискредитации и «обну-

ления» всех иных, как архетипических и символических, так и прочих, искусственных, наносных, сфабрикованных и привнесенных смыслов, которыми на уровне официальной и повседневной коммуникации бессознательно и повсеместно руководствуется цивилизация. В этом смысле Голливуд последовательно выступает всемирно-известной, современной медийной площадкой «переоценки всех ценностей», которые изначально сформировались и утвердились как античеловеческие и антиприродные. Непрерывно транслируемая и пропагандируемая яркими образами американских фильмов ужасов визуальная война, по сути дела, давным-давно выродилась «в комически жестокое и инфантильное reality-show и безнадежную иллюзию могущества» [Бодрийар, 2004]. К тому же, эта самая война совершенно закономерно превратилась и в единственный способ медийной героизации персонажей, в легальную и прибыльную стратегию их кинематографической индивидуации. Тогда как вся история голливудского жанра фильмов ужасов наглядно и последовательно демонстрирует всему миру кошмарные и практически неконтролируемые возможности человеческой природы, решительно взбунтовавшейся против воинственных, неестественных внутривидовых, человеческих и межвидовых, природных способов цивилизованной коммуникации.

Литература

- Алекс Турчин, 2020 — Алекс Турчин. «Американский психопат»: скрытый смысл // ЯндексДзен // URL: <https://zen.yandex.ru/media/iamturchin/amerikanskii-psihopat-skrityi-smysl-5e28bd0442b03d00b06954b0> (дата обращения 02.09.2020).
- Арбитман, 2020 — Арбитман Р. «Адвокат дьявола»: фильм о мечте приручить Сатану. 2020. 25.04. // URL: <https://www.mirf.ru/kino/advokat-dyavola/> (дата обращения 02.09.2020).

- Артёмов, 1983 — Артёмов В.Л. Психологическая война в стратегии империализма. М.: Междунар. отношения, 1983. 144 с.
- Бернейс, 2010 — Бернейс Э. Пропаганда / Пер. с англ. И. Ющенко. М.: Hippo Publishing, 2010. 176 с.
- Бодрийар, 2004 — Бодрийар Ж. Порнография войны: низость и гнусность американского могущества // Liberation. 2004. 24 мая. // ИноСМИ.Ru // URL: <https://inosmi.ru/world/20040524/209791.html> (дата обращения 02.09.2020).
- Волкогонов, 1983 — Волкогонов Д.А. Психологическая война: Подрывные действия империализма в области общественного сознания. М.: Воениздат, 1983. 288 с. // URL: <https://bookap.info/psywar/volkogonov/gl20.shtm> (дата обращения 02.09.2020).
- Дин, 2012 — Дин З. Черный дрозд: сценарий фильма // Книга Фантиков // URL: <https://ficbook.net/readfic/2886181/9621969> (дата обращения 02.09.2020).
- Дугин, 2004 — Дугин А. Философия войны. М.: Яуза, Эксмо, 2004. 256 с.
- Игра, 1997a — Игра: сценарий фильма // Vvord.Ru: тексты фильмов. URL: http://www.vvord.ru/tekst-filma/Igra_2/ (дата обращения 02.09.2020).
- Игра, 1997b — Игра // Материал из Викицитатника // URL: [https://ru.wikiquote.org/wiki/%D0%98%D0%B3%D1%80%D0%B0_\(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1997\)](https://ru.wikiquote.org/wiki/%D0%98%D0%B3%D1%80%D0%B0_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1997)) (дата обращения 02.09.2020).
- Клаузевиц, 2007 — Клаузевиц К. О войне. М.: Эксмо, 2007. 864 с.
- Лисичкин, Шелепин, 2005 — Лисичкин В.А., Шелепин Л.А. Война после войны: Информационная оккупация продолжается. М.: Алгоритм, Эксмо, 2005. 416 с.

- Люди погибли. Сатанизм в России: попытка анализа, 2000 — Люди погибли. Сатанизм в России: попытка анализа. М.: Издательство Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2000. 274 с.
- Маленко, Некита, 2008 — *Маленко С. А., Некита А. Г.* Археология Самости: архетипические образы осуществления Человеческого и формы его социального оборотничества. Монография. Великий Новгород ИПЦ НовГУ, 2008. 298 с., 26 ил.
- Найдерман, 2005 — *Найдерман Э.* Адвокат дьявола. СПб.: Амфора, 2005. 446 с.
- Некита, 2019 — *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.
- Робин, Левин, 1994 — *Робин К., Левин А.* Щепка. Кома. М.: Лиесма Системс, 1994. 544 с. // AvidReaders.ru // URL: <https://avidreaders.ru/read-book/schepka-koma.html?p=39>(дата обращения 02.09.2020).
- Goldstein, 1997 — *Goldstein P.* “The Game” Spins Into David Fincher’s Control // Los Angeles Times. 1997. 17 Sep. // URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1997-sep-17-ca-33037-story.html>(дата обращения 02.09.2020).
- Truby, 1993 — *Truby J.* Falling Down (1993) // URL: <https://truby.com/falling-down-1993/> (дата обращения 02.09.2020).

References

- *Arbitman R.* “Advokat d’yavola”: fil’m o mechte priruchit’ Satanu [“Devil’s Advocate”: a film about the dream to tame Satan]. 2020. 25.04. // URL: <https://www.mirf.ru/kino/advokat-dyavola/> (accessed on 02.09.2020).

- *Artemov V. L.* Psihologicheskaya vojna v strategii imperializma [Psychological war in imperialistic strategy]. Moscow: Mezhdunarodnie otnosheniya, 1983. 144 p.
- *Baudrillard J.* Pornografiya vojny: nizost’ i gnusnost’ amerikanskogo mogushchestva [Pornographie de la guerre] // Liberation. 2004. 24 maya. // InoSML.Ru // URL: <https://inosmi.ru/world/20040524/209791.html> (accessed on 02.09.2020).
- *Bernejs E.* Propaganda / translated from English by I. YUshchenko. Moscow: Hippo Publishing, 2010. 176 p.
- *Clausewitz C.* O vojne [On War]. Moscow: Eksmo, 2007. 864 p.
- *Din Z.* “CHernyj drozd”: scenarij fil’ma [“Deadfall”: the film scenario] // Kniga Fantikov // URL: <https://ficbook.net/readfic/2886181/9621969> (accessed on 02.09.2020).
- *Dugin A.* Filosofiya vojny. Moscow: Yauza, Eksmo, 2004. 256 p.
- *Goldstein P.* “The Game” Spins Into David Fincher’s Control // Los Angeles Times. 1997. 17 Sep. // URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1997-sep-17-ca-33037-story.html> (accessed on 02.09.2020).
- “lgra”: scenarij fil’ma [“The Game”: the film scenario] // Vvord. Ru: teksty fil’mov // URL: http://www.vvord.ru/tekst-filma/lgra_2/ (accessed on 02.09.2020).
- “lgra” // Material iz Vikicitatnika // URL: [https://ru.wikiquote.org/wiki/%D0%98%D0%B3%D1%80%D0%B0_\(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1997\)](https://ru.wikiquote.org/wiki/%D0%98%D0%B3%D1%80%D0%B0_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1997)) (accessed on 02.09.2020).
- *Lisichkin V. A., Shelepin L. A.* Vojna posle vojny: Informacionnaya okkupaciya prodolzhaetsya [A war after war: information occupation continues]. Moscow: Algoritm, Eksmo, 2005. 416 p.
- *Lyudi pogibeli. Satanizm v Rossii: popytka analiza* [People of Doom. Trying to analyze Satanism in Russia]. Moscow: Moskovskogo Podvor’ya Svyato-Troickoj Sergievoj Lavry Publ., 2000. 274 p.

- *Malenko S. A., Nekita A. G. Arheologiya Samosti: arhetipicheskie obrazy osushchestvleniya Chelovecheskogo i formy ego social'nogo oborotnichestva* [Archeology of Selbst: archetypal images of man's realization and forms of its social "werewolf-nature"]. Velikij Novgorod IPC NovGU, 2008. 298 p., 26 il.
- *Najderman E. Advokat d'yavola*. Saint-Petersburg.: Amfora, 2005. 446 s.
- *Nekita A. G. Nutro i Poverhnost': k fenomenologii telesnosti v amerikanskom fil'me uzhasov* [Inside and Surface: to the phenomenology of corporeality in American horror'films] // Tomsk State University journal. Culturology and art. № 3. 2019. P.96–105.
- *Robin K., Levin A. Shchepka. Koma* [Sliver. Coma]. Moscow: Liesma Sistems, 1994. 544 p. // AvidReaders.ru // URL: <https://avidreaders.ru/read-book/schepka-koma.html?p=39> (accessed on 02.09.2020).
- *Truby J. Falling Down* // URL: <https://truby.com/falling-down-1993/> (accessed on 02.09.2020).
- *Turchin A. "Amerikanskij psihopat": skrytyj smysl* ["American Psycho": the hidden idea] // YandexDzen // URL: <https://zen.yandex.ru/media/iamturchin/amerikanskii-psihopat-skrytyi-smysl-5e28bd0442b03d00b06954b0> (accessed on 02.09.2020).
- *Volkogonov D. A. Psihologicheskaya vojna: Podryvnye dejstviya imperializma v oblasti obshchestvennogo soznaniya* [Psychokogical war: subversive actions in social mind area]. Moscow: Voenizdat, 1983. 288 p. // URL: <https://bookap.info/psywar/volkogonov/gl20.shtm> (accessed on 02.09.2020).

S. A. Malenko

“I DREAM TO COME BACK FROM WAR, WHERE I WAS BORN AND GREW UP” SCENARIOS OF EVERYDAY LIFE MILITARIZATION IN HOLYWOOD FILMS²⁸

Malenko Sergei Anatolievich. Doctor of science in Philosophy, professor, the head of Philosophy, Cultural studies and Sociology Department in Yaroslav the Wise Novgorod State University; 41 Bolshaya Sanktpeterburgskaya Str., Velikiy Novgorod, 173003, Russian Federation. E-mail: olenia@mail.ru.

Abstract. The widespread militarization of civilizational spaces naturally affected not only official, but also informal social environments. In the context of modern media culture, for the first time in the history of civilization, it is possible to directly introduce these forms of communication into the everyday environment of ordinary people. It is here, thanks to American horror films, that the fundamental ideological substitution of everyday forms of communication with bipolar patterns of feelings, thoughts and behavior is carried out. The visual appeal of the imposed media content contributes to the widespread displacement of family and family relations by their institutional and industrial surrogates. By making this substitution, modern biopolitics provokes ordinary people to destroy the traditional system of values and accept militarized everyday life as the natural way of human existence.

Key words: *Homo Militaris, everyday life, game, desacralization, family, home, communication, visualization, elite leisure, war, American horror film, biopolitics.*

²⁸ The research has been carried out with the expence of the RFBR, project № 18-011-00129.