

С.А.Маленко

АНОНИМНЫЙ ТЕРРОР ПРОСВЕЩЕНИЯ: ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ЭЛИТЫ И МАССЫ В АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ УЖАСОВ

Рассматривается специфика трансформации американского фильма ужасов, выражающаяся в переходе от парадигмы демонстративного издевательства власти над индивидуальным телом, к модели постапокалиптического, антиутопического террора в отношении коллективных, социальных тел. Появление и бурное развитие этого поджанра свидетельствует об эскалации социокультурных угроз и растущей неуверенности государственной власти и обывателя в отношении реальности и перспектив традиционных сценариев коммуникации. Стратегии голливудской рефлексии над этими проблемами раскрываются в фильме «V — значит вендетта», который в эстетизированной, ироничной форме визуализирует сущность постмодернистских революций и характерного для них социального экстремизма. При этом именно анонимность и медийность агентов социальных протестов является их принципиальным отличием от традиционных революционных движений прошлого. Подобный художественный вымысел оказывается особенно актуальным в ужасных условиях нарастающей диджитализации коммуникативных процессов и неизбежной в таких случаях идеологической деперсонализации социума.

Ключевые слова: страх, антиутопия, постапокалипсис, террор, анонимность, социальный протест, идеология деперсонализации, американский фильм ужасов, массовая культура

Начало третьего тысячелетия ознаменовано фактом обретения массовым искусством принципиально нового качества в образно-символическом конструировании и идейном наполнении более чем столетней традиции американского фильма ужасов. Весьма показательно, что этот экстремальный жанр, будучи ровесником самого кинематографа, изначально «не только стремился развлекать публику, но и пытался достаточно оригинально, образно осмыслить причины и возможные следствия обнаруженных им острейших социальных противоречий» [1, с. 132]. Он изначально формировался в стратегиях визуализации и массовой пропаганды переживаний индивидуальных страхов и фобий, раскрывающих ведущие внутренние конфликты, порождённые индивидуальной и групповой неудовлетворённостью конкретными социальными практиками, а также конкурирующими сценариями их политической, религиозной, идеологической и культурной интерпретации. Совершенно неудивительно, что едва ли не главными предметами изображения в голливудском хоррор-кинематографе традиционно становились индивидуальные комплексы, сформированные отчуждённой цивилизацией в отношении естественных телесных и духовных запросов человека. При этом показательно, что именно американский фильм ужасов, чуть ли не с момента своего возникновения, сделал одной из своих главных «фишек» практику экстремальной визуализации страхов человека, связанных с утратой целостности собственного тела и ужаса ожидания или переживания ним собственной смерти. Так киногерой типичной голливудской хоррор-истории всегда оказывался фактически наедине с любыми внешними угрозами, с которыми ему предстояло не только сражаться, но и побеждать.

Поэтому у зрителей, после просмотра подобных ужасных киноисторий, складывалось стойкое ощущение, что герой существует в замкнутом пространстве, умышленно вынесенном за пределы социальной или культурной реальности. Совершенно неудивительно, что более чем столетняя голливудская практика хоррор-третирования, или же полного разрушения человеческой телесности, в результате обернулась фатальным вытеснением «частных» страданий и лишений далеко за пределы индивидуального тела. Это неминуемо повлекло за собой повсеместный перенос ужаса индивидуальных телесных мук и фатальной депривации на любое коллективное тело, (которое не может подвергаться «физическому наказанию <...> по самой своей природе» [2, с. 174-176]), вплоть до государства, традиционно, еще с эпохи древних цивилизаций, представляющего внешние, социализированные границы человеческой телесности.

В то же время, самый конец XX века, и особенно первые два десятилетия нового тысячелетия демонстрируют лишь только нарастающий интерес голливудских режиссёров к экстремальным визуальным хоррор-интерпретациям страхов и фобий, связанных с потерей политической, социальной, культурной, религиозной и иных видов идентичности, а также с разрушением привычных культурно-цивилизационных связей человека с окружающим пространством вплоть до полного растворения и поглощения ним. В то же время современные российские исследователи С.Магнитов и А.Болдырев оценивают особенности постапокалипсиса следующим образом: «Уже давно понятно, что развлечение не главная и не основная функция фантастики. Гораздо важнее, например, ввести в обиход, пусть чисто виртуальный и эмоциональный, явления, которые еще только создаются где-то в научных лабораториях, но которые принципиально изменяют жизнь людей. Задуматься, как с этими явлениями жить» [3, с. 56]. Нельзя сказать, что подобная проблематика осталась без внимания и ведущих кинематографов XX века, поскольку уже первые киноужасы, изображающие дегуманизированное будущее социума, появились в двадцатые годы прошлого столетия, как совершенно понятные и закономерно предсказуемые результаты художественного осмысления ужасной трагедии Первой мировой войны.

Здесь достаточно вспомнить фильм «Метрополис» (англ. *Metropolis*, реж. Фр.Ланг, UFA, Германия, 148 мин., 1926 г.), который фактически подвёл своеобразную черту в развитии немецкого киноэкспрессионизма. Но, в отличие от лежащей в послевоенных руинах Европы, внимание Голливуда к такого рода проблематике непрерывно концентрируется, достигая значимого рубежа лишь к концу 60-х годов. Так, снятый Франклином Шеффнером в 1968 году (в самый разгар поворотной для мировоззрения американского общества войны во Вьетнаме) первый фильм из эпохального голливудского цикла «Планета обезьян» (англ. *Planet of the Apes*, реж. Фр.Шеффнер, ARJAC Productions, Twentieth Century Fox, США, 112 мин., 1968 г.), стал принципиально иным этапом в актуализации комплекса проблем, связанных с (ре)формированием «общественного договора» нового, казалось бы, постколониального и, наконец-то, по-настоящему «цивилизованного» человечества.

В то время как под конец тысячелетия катастрофические социально-политические катаклизмы мирового масштаба, обусловленные развалом СССР и всего социалистического лагеря, вполне закономерно привели к окончательному завершению формирования качественно новой модели колониализма американского типа. Этот шок и духовный кризис вполне понятно обернулся невиданным ранее всплеском интереса к антиутопическому ужасу во всех его проявлениях. На эту же особенность обращает внимание и профессор факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ ВШЭ Дмитрий Евстафьев, который совершенно справедливо отмечает, что в этот период «кинематограф стал жестче и вместе с тем — проще» [4, с. 6]. И если за все восьмидесяти и девяностые годы XX столетия Голливуд снял в ужасном, постапокалиптическом жанре не более двух-трёх десятков фильмов, то уже за первые два десятилетия XXI века их количество перевалило за сотню, что превратило страх перед будущим не только в транснациональный визуальный тренд, но и крайне доходную культурную индустрию. По меткому замечанию историка и социолога, автора книги «Занимательная смерть. Развлечения эпохи постгуманизма» Дины Хапаевой, «Зрелый период развития танатопатии приходится на начало нового тысячелетия. В конце 1990-х — начале 2000-х годов одержимость образами насильственной смерти порождает новые индустрии» [5].

Подобная ситуация как раз и позволяет понять наличие в обществе устойчивого интереса к визуализации процессов социальной деконструкции, а также моделированию на этом основании проектов дегуманизированного будущего, до предела обостряющих индивидуальные страхи и фобии. В этой связи нельзя не согласиться с Д.Евстафьевым, утверждавшим, что голливудский «кинематограф всегда был рефлексией идей, фантазий и страхов американцев, а не только того, что называется мейнстрим. Современный американский кинематограф демонстрирует нам странный сплав мифов прошлого <...> и страхов перед будущим <...> и дискомфорта настоящего <...>. Вот, собственно, это и есть образ Америки, в который погружается «средний американец», покупая билет в кино» [4, с. 6-7].

Как раз поэтому одним из наиболее распространённых сегодня сюжетов в постапокалиптическом жанре являются леденящие кровь голливудские истории о кошмарном разрушении старого и жестокого мира и зарождении на его руинах нового порядка. В этом контексте особенно знаковой представляется киноработа «V» — значит Вендетта (англ.: *V for Vendetta*, реж. Дж. МакТиг, Warner Bros., Virtual Studios, Silver Pictures, США, Великобритания, Германия, 132 мин., 2005 г.), которая полноценно продемонстрировала новое качество кинематографической рефлексии над постапокалиптическим хоррором и его биосоциальной природой. Сюжет фильма повествует об ужасных событиях нынешнего 2020 года, происходящих на территории Великобритании, которая после фатального разгрома США в войне вновь, как и в лучшие периоды колониальной эры, превращается в символ планетарной цивилизации. Показательно, что произошло это в классическом для «цивилизованного» мира стиле, в результате военно-политического, неоколониального реванша Англии, вновь перехватившей инициативу мирового лидерства после войны с США, трагически утративших в результате своего поражения былой политической, экономической идеологической и военной вес в мире. В этой ужасной, постапокалиптической истории к власти в Великобритании приходит фашистская партия под названием «Северный огонь» (Norsefire), которая уверенно побеждает на выборах на волне грязных и примитивных политико-идеологических спекуляций массовыми страхами относительно смертельного вируса, угрожающего всему народу. В результате таких чрезвычайных событий в посткризисном мире складывается новая конфигурация социальных ролей, основанная на искусственно созданной тоталитарной власти, предельно идеологизированной биополитической топонимии и связанной с нею социальной стратификации.

Тоталитарное английское общество в итоге оказывается представленным всепроникающей, «паноптической», по терминологии Мишеля Фуко [6, с. 285-336], властью, которая полностью контролирует не только традиционное социальное пространство, но и безжалостно терроризирует повседневность граждан. Основную часть почти безликой социальной массы составляют крайне запуганные обыватели, которые бесконечно далеки от политики и довольствуются лишь медийным созерцанием ведущих политических фигур, периодически обращающихся к ним с экранов уличных и домашних телевизоров. Такие «нейтрализованные» и пассивные граждане, сидя в барах и домашних гостиных, наслаждаются бесконечными политизированными экранными ток-шоу, регулярно транслируемыми с подачи власти для контроля граждан и поддержания их страхов на необходимом для политической верхушки уровне. Парадоксально, но, тем не менее, даже в подобном обществе, которое в фильме намеренно передаётся лишь черными и серыми красками, все же присутствуют социальные силы, которые, являясь крайне немногочисленными, активно выражают своё неприятие действующей власти. Очевидно, это представители образованной аристократии, которые, находясь в условиях тоталитарной диктатуры, предпочитают оставаться полностью анонимными, ограничивая своё

неприятие ситуации лишь эпизодическими асоциальными медийными перформансами, а также пранком в его различных формах.

Совершенно неудивительно, что люди в такой конфигурации политических отношений с раннего детства оказываются погруженными в фантазмагорический водоворот лживых и предельно конформных социальных ролей. Их механическое отправление сначала приучает, а затем и принуждает обывателя к бессознательному, более или менее добровольному оперированию социальными масками, которые, в основном, презентуют окружающим его «зрелость» и «серьезность» во всех сферах социальной коммуникации. По мнению французского этнолога и представителя структурной антропологии К.Леви-Стросса, как в официальной, так и в повседневной жизни, люди, по тем или иным причинам тяготеющие к использованию масок, зачастую на деле «выполняют противоположную функцию», по сравнению с той, которая в каждом конкретном случае предписывается официальными сценариями поведения. При этом каждая используемая обывателем маска явно или неявно презентует значимые «социальные или религиозные функции <...> поскольку с каждым типом масок связаны мифы, имеющие целью объяснить их легендарное либо сверхъестественное происхождение и обосновать их роль в ритуале, экономике, социальной жизни» [7, с. 26].

В сходном ключе тему маски продолжает и К.Г.Юнг, который, вводя в широкий культурологический оборот понятие «Трикстера», специально подчёркивает, что его образ «представляет собой первичное «космическое» существо, имеющее божественно-животную природу: с одной стороны, превосходящую человека своими сверхчеловеческими качествами, а с другой — уступающую ему из-за своей неразумности и бессознательности» [8, с. 347-348]. Маски, которые постоянно и с необычайной лёгкостью меняет Трикстер, позволяют ему демонстрировать потенциальные гносеологические и сенсорные возможности неведомых для обывателя собственных качеств, а также презентовать неизвестную для него социокультурную традицию и исторический опыт ее становления. В то же время, как утверждает Дж.Кэмпбелл, под любыми масками всегда скрыты знаки «вечности, либо мифические олицетворения тех сторон вечности, что доступны человеку» [9, с. 197]. Подобные мифосимволические, культурно-исторические и политико-идеологические параллели придают, как самой легендарной личности Гая Фокса (вокруг имени и маски-костюма которого разворачиваются события в рассматриваемом фильме), так и его кинематографическому воплощению в образе романтического героя-мстителя «V», а заодно и всем современным обывателям уверенности в истинности их жизненных принципов, позволяющих хоть как-то изменить к лучшему существующий несправедливый социальный мир.

С нашей точки зрения, абсолютно закономерным является тот факт, что главным героем фильма становится аристократический революционер-террорист, не только скрывающийся под псевдонимом «V», но и предстающий перед зрителями и другими действующими лицами фильма исключительно в костюме, парике и маске Гая Фокса. Именно этот реально существовавший человек, дворянин, радикальный католик, участник знаменитого «Порохового заговора» 1605 года не только непосредственно причастен к событиям, связанным с основанием королём Яковом I новой династии Стюартов, но и наравне с самим монархом и по сей день выступает политическим символом Англии как единого государства. В то же время тот же Гай Фокс спустя почти ровно четыреста лет парадоксальным образом становится символом анонимных социальных протестов, активно разворачивавшихся в современном цивилизованном мире в самом начале Миллениума.

Поэтому, когда в финале фильма тысячи людей, собравшиеся накануне заранее обещанного «V» по телевидению шоу-взрыва парламента, умышленно отказываются от своей и без того предельно «кастрированной» тоталитарным режимом Англии индивидуальности, они демонстративно надевают выполненные промышленным, «тиражным» способом одинаковые карнавальные маски и черные костюмы Гая Фокса. Тем самым они указывают уже не столько на конкретное историческое лицо, сколько являются элементом сакрализации и последующей презентации некоего коллективного, массовидного тела. О сходных процессах говорит в своей книге «Масса и власть» и лауреат Нобелевской премии по литературе, писатель Элиас Канетти, утверждая, что любые сценарии социокультурных и политических персонификаций человеческого тела в виде маски неизменно «связаны с массовидной природой телесных структур» [10, с. 388]. Поэтому в социальной коммуникации демонстративное, «предельное разделение внешнего и внутреннего, дальше которого пойти невозможно, полностью воплощается в явлении маски» [10, с. 397], помогающей минимизировать, или же полностью вытеснить как истинные причины, так и возможные последствия такого рода бессознательных конфликтов.

Превращаясь по ходу действия фильма в единое социальное массовидное тело, толпа людей в героических масках-костюмах полностью дезориентирует и представителей верховной власти Англии, оставшихся в живых после точечной, крайне жестокой, хотя и демонстративно мифосимволической мести «V». Ведь именно они персонифицируют коллективное тело, выражающее экстремальную, для политической культуры этой страны субъектность, которая тщательно, но тщетно годами уничтожалась кровавым режимом Верховного Канцлера Адама Сатлера. Целенаправленно включившись в подобный безликий карнавал, мистифицированный коллективный субъект в маске Анонимуса последовательно воспроизводит логику мифической схватки Героев с Богами, успешно бросая вызов авторитарной и безраздельной власти, персонифицированной набором государственных масок-должностей. Показательно, что громадная масса привыкших к многолетнему «двоемыслию», террору и репрессиям людей добровольно и даже с некоторым азартом умышленно выходит на ещё один уровень коллективной внешней деперсонализации. Однако делается это во имя создания единого, монолитного тела, количественные характеристики которого способны не только

превзойти, но и как мы видим в анализируемом фильме, здесь и сейчас «обнулить» весь тот потенциал ужаса, внушаемый, казалось бы, всеисильной и безраздельной властью.

Используемая в фильме постмодернистская маска-костюм Гая Фокса (кстати, вторая по мировой популярности после маски Дарта Вейдера) очень удачно символизирует, во-первых, нарастающую неуверенность современного обывателя в своём гражданском и личностном статусе, сохраняющуюся, и увеличивающуюся опасность политического преследования не только за свои убеждения, но и за любые внешние признаки (позитивные, нейтральные или негативные) индивидуальности, которые необходимо тщательно скрывать. Во-вторых, маска позволяет создать действенную иллюзию временного разрушения плена социальных ролей, их визуальной презентации, а также знаков социальной принадлежности человека к такой роли. В-третьих, маска демонстрирует наличие генетического родства между членами сообщества, которое было вытеснено в ходе многовековой традиции институциональной и особенно политической манипуляции власти с обществом. В-четвертых, маска представляет собой технологию мгновенной и анонимной «пересборки» социума в соответствии с глубинной, архетипической коллективностью, основанной на первичных, дочеловеческих, по-настоящему фенотипических презентациях общности образа жизни и порождаемых ним стиля поведения и конкретных поступков. В-пятых, главный парадокс анонимной маски состоит в том, что она на сегодняшний день является одним из самых тиражируемых символов современной массовой культуры, в точности воспроизводящим политический, идеологический и духовный запрос власти по отношению к человеку. В то же время ее необычайная популярность среди обывателей разных стран, культур и вероисповеданий делает ее одним из значимых антипотребительских символов, изобличающих как функциональную, так и любую иную социально-ролевую безликость предметной среды, производимой современной цивилизацией.

Именно поэтому предельно деперсонализированная, антипотребительская, но как раз в силу этого и «героическая» маска «V» неразрывно связывается с исключительно эстетизированным, нарочито возвышенным, художественным восприятием и интерпретацией действительности, культуры и творчества со стороны вытесненной элиты общества. Что предельно столь резко контрастирует как с безумством тоталитарной власти, с одной стороны, так и с депрессивной обыденностью и репрессивной повседневностью обывательской массы, с другой.

Таким образом, совершенно не удивительно, что не идеологически разъединяющие людей рационализированные политические лозунги и платформы, но как раз бессознательное в своей основе и потому с лёгкостью объединяющее чувства сотен и тысяч людей искусство превращается сегодня в ведущую форму сублимации, аккумуляции и последующей манифестации протестных настроений в обществах подобного типа. А нарочито жестокое и циничное преследование антиутопической, тоталитарной властью мыслящего Художника-Творца, особенно на фоне безликой массы, превращается в рамках голливудской хоррологии цивилизации в основную форму политического и духовного гнёта. Фридрих Ницше, описывая кошмарные, по мере глубины морального падения, сценарии «путешествий» современного, облачённого в различные социальные маски, человека «по ту сторону добра и зла», с горечью признает, что в условиях повсеместной лжи, фальши и цинизма, царящего в обществе, любой, претендующий на глубину и проницательность «ум нуждается в маске, — более того, вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, именно плоскому толкованию его слова, каждого шага, каждого подаваемого им признака жизни» [11, с. 53].

Вот почему подчёркнутый, изысканно-элитарный, поэтический, визуальный, звуковой дискурс, который в фильме представляет сам бунтарь-аристократ V, его аскетическая маска-костюм, вычурные манеры, выпендренный слог и уединённо-отшельнический, поистине «катакомбный» способ бытия, окончательно разрушает сложившуюся в лоне цивилизации многовековую традицию борьбы с политическими оппонентами посредством их духовной травли, физического уничтожения и принудительной смерти. Фильм наглядно демонстрирует, как в современном мире «рождается и апробируется в «полевых условиях» новый императив политико-соматической нейтрализации людей от индивидуального сознания и общественной формы его бытия» [12, с. 17]. Главная задача такого типа власти — создать все условия не для жестокой борьбы с политическими конкурентами, а для принципиального недопущения появления любого мыслящего и деятельного оппонента на «подведомственной» территории. Именно этот момент, по мнению автора, и формирует главный саспенс-эффект голливудской хоррологии постапокалиптической тоталитарной власти, идеологию, политическую и социокультурную практику которой так активно транслирует в начале XXI века американская традиция фильмов ужасов.

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

1. Некита А.Г. Голод как фактор социальной эволюции: идеология игровых страданий и смерти в голливудской франшизе «Голодные игры» // Человек. Культура. Образование — Human. Culture. Education. 2020. № 1(35). С. 131-143. doi: 10.34130/2233-1277-2020-1-131-143.
2. Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1991. С. 3-545.
3. Магнитов С.Н., Болдырев А.В. Голливуд: оружие массового поражения. М.: Книжный мир, 2019. 225 с.
4. Юсев А. Кинополитика: Скрытые смыслы современных голливудских фильмов. М.: Альпина Диджитал, 2016. 188 с.

5. Хапаева Д. Занимательная смерть [Электр. ресурс] // Новое литературное обозрение. 2019. № 5. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21509/, (дата обращения: 11.04.2020 г.).
6. Фуко М. Надзирать и наказывать. М.: Ad Marginem, 1999. 479 с.
7. Леви-Стросс К. Путь масок. М.: Республика, 2000. 399 с.
8. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. К.: Порт-Рояль; М.: Совершенство, 1997. С. 347-348.
9. Кэмпбелл Д. Мифы, в которых нам жить / Пер. с англ. К.Семёнов. К.; М.: София, Гелиос, 2002. 252 с.
10. Канетти Э. Масса и власть / пер. с нем. М.: Ad Marginem, 1997. 528 с.
11. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Случай Вагнер // Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5 / Пер. с нем. Н.Н.Полилов, К.А.Свасьян; Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2012. 480 с.
12. Некита А.Г., Маленко С.А. «Все мы там будем»: «Судная ночь» как пример эгалитарной идеологии кровавого, «санационного» карнавала // Векторы благополучия: экономика и социум. 2020. № 1(36). С. 12-21. doi: 10.18799/26584956/2020/1(36)/987.

References

1. Nekita A.G. Golod kak faktor sotsial'noy evolyutsii [Hunger as a factor of social evolution]: ideologiya igrovyykh stradanii i smerti v gollivudskoy franshize "Golodnyye igry". Chelovek. Kul'tura. Obrazovaniye — Human. Culture. Education, 2020, no. 1(35), pp. 131-143. doi: 10.34130/2233-1277-2020-1-131-143.
2. Gobbs T. Leviathan, ili Materiya, forma i vlast' gosudarstva tserkovnogo i grazhdanskogo [Leviathan, or Matter, form, and power of the state, ecclesiastical and civil]. In: Gobbs T. Works in 2 vols, vol. 2. Moscow, Mysl' Publ., 1991, pp. 3-545.
3. Magnitov S.N., Boldyrev A.V. Gollivud: oruzhiye massovogo porazheniya [Hollywood: weapons of mass destruction]. Moscow, Knizhnyy mir Publ., 2019. 225 p.
4. Yusev A. Kinopolitika: Skrytyye smysly sovremennykh gollivudskikh fil'mov [Film policy: Hidden meanings of modern Hollywood movies]. Moscow, Al'pina Didzhital Publ., 2016. 188 p.
5. Khapayeva D. Zanimatel'naya smert' [An interesting death]. Novoye literaturnoye obozreniye, 2019, no. 5. Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21509/ (accessed: 11.04.2020).
6. M. Foucault Surveiller et punir. Naissance de la prison, Paris, Gallimard, 1975. 328 p. (Rus. ed. Nadzirat' i nakazyvat'. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 479 p.).
7. Lévi-Strauss K. La Voie des masques. Paris, 1972. (Rus.ed.: Put' masok. Moscow, Respublika Publ., 2000. 399 p.).
8. Jung Carl G. Soul and myth. Six archetypes. (Rus. ed.: Dusha i mif. Shest' arkhetyпов. Kiev, Port-Royal' Publ.; Moscow, Sovershenstvo Publ., 1997, pp. 347-348).
9. Kempbell D. Myths that we live in. London, Souvenir Press, 2000. (Rus.ed.: Mify, v kotorykh nam zhit. Kiev; Moscow, Sofiya Publ., Gelios Publ., 2002. 252 p.).
10. Canetti E. Masse und Macht, 1962. (Rus. ed.: Massa i vlast' Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 528 p.).
11. Nietzsche F. Jenseits von Gut und Böse, 1886. Zur Genealogie der Moral. Der Fall Wagner. (Rus. ed.: Po tu storonu dobra i zla. K genealogii morali. Sluchay Vagner. Complete works in 13 vols, vol. 5. Moscow, Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 2012. 480 p.).
12. Nekita A.G., Malenko S.A. "Vse my tam budem": "Sudnaya noch'" kak primer egalitarnoy ideologii krovavogo, "sanatsionnogo" karnavala ["We'll all be there": "The Purge" as an example of egalitarian ideology in a bloody, "sanitary" carnival]. Vektory blagopoluchiya: ekonomika i sotsium, 2020, no. 1(36), pp. 12-21. doi: 10.18799/26584956/2020/1(36)/987.

Malenko S.A. Anonymous terror of Enlightenment: postmodern drama of the elite and the masses in American horror films. The article deals with the specifics of the transformation of the American horror film, which is expressed in the transition from a paradigm of power to demonstrative mockery of an individual body to the model of post-apocalyptic, dystopian terror in relation to collective, social bodies. The emergence and rapid development of this subgenre indicates an escalation of socio-cultural threats and growing uncertainty of the state authorities and the General public about the reality and prospects of traditional communication scenarios. Strategies of Hollywood reflection on these issues are revealed in the film "V for Vendetta", which in an aestheticized, ironic form visualizes the essence of postmodern revolutions and their characteristic social extremism. At the same time, it is the anonymity and media nature of social protest agents that makes them fundamentally different from traditional revolutionary movements of the past. Such artistic fiction is particularly relevant in the terrible conditions of increasing digitalization of communication processes and the inevitable ideological depersonalization of society in such cases.

Keywords: fear, dystopia, post-Apocalypse, terror, anonymity social protest, ideology of depersonalization, American horror film, mass culture.

Сведения об авторе. Сергей Анатольевич Маленко — доктор философских наук, профессор; Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, заведующий кафедрой философии, культурологии и социологии; ORCID: 0000-0003-4828-0171; olenia@mail.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 01.05.2020. Принята к публикации 15.05.2020.