А.Г.Некита, М.В.Мухина

МИФОЛОГИЗАЦИЯ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ДОМА В АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ УЖАСОВ

Статья на примере голливудского фильма «Тебе конец» (2011 г.) анализирует образ дома как фундаментальный принцип организации городской цивилизации. В традиции американских фильмов ужасов сформировался особый кинонарратив дома, повествующий о сакральных и имущественных принципах оседлости в границах современных городов. Американский фильм ужасов экзистенциально насыщает образ дома, концентрируя в нем драматическое ощущение человеком своей обездоленности и фактического отсутствия Родины. Дом как значимый голливудский хоррор-символ выступает патриотической рефлексией человека, трагически утратившего архетипические чувства коллективного целого, принадлежности к культурной памяти и связи с социальной общностью. Сюда же примешивается комплекс ужасных смыслов, связанных с кризисом семейно-родовых способов воспроизводства повседневности. Дом выступает ведущим символом разрушения интимности предметной среды, которая в цивилизационном контексте повсеместно прочитывается лишь как имущественное отношение. Визуализация и сакрализация этой темы становится одним из значимых и повсеместно идеологизируемых сюжетов в традиции американских фильмов ужасов.

Ключевые слова: американский фильм ужасов, хронотоп дома, символ, город, архетип

Мифо-символический контекст художественного повествования большинства наиболее значительных и известных американских фильмов ужасов, как правило, выстраивается вокруг некой «точки притяжения», специфического хронотопа, который является альфой и омегой всей драматургии голливудского саспенса. Одним из ведущих символических образов американской кинематографической традиции фильмов ужасов едва ли не с момента становления этого популярнейшего жанра становится образ дома. Возникает совершенно резонный вопрос, почему именно символика жилища является столь притягательной для массового кинопроизводства в рамках этого кошмарного жанра? Пожалуй, следует согласиться с точкой зрения некоторых исследователей, которые склонны усматривать в этой удручающей и прискорбной тенденции трагическую и роковую неспособность промышленной, городской, а потому изначально «обездомленной» цивилизации ощутить вожаделенную полную безопасность вне привычной, поистине архетипической среды обитания [1, с. 4].

Другой (не менее актуальной) точкой зрения на эту животрепещущую проблему является художественно-шокирующая констатация острейшего и непрерывно усугубляющегося кризиса современной массовой культуры. В указанном социокультурном контексте для современного жителя унифицированного города этот кризис с особой силой проявился в отсутствии приемлемого компромисса между индивидуальным и коллективным способами освоения мира. Помимо этого, уже сам факт обладания жилищем как древнейшей формой частной собственности, а также непосредственный, сакральный образ дома, прочно укрепившийся как онтологический архетипический символ, в совокупности последовательно формируют и, что еще важнее, трепетно сохраняют политическую, гражданскую, национальную и личностную идентичности.

В любом случае, дом в голливудском «ужасном» кино-нарративе никогда не являлся категорией символически нейтральной. Само пространство жилища, его мифосимволическая топология кристаллизует противоречия его нынешних обитателей, а также множества поколений их предков, трепетно и последовательно транслирует обычаи и традиции, непосредственно ассоциируется с важнейшими нравственными ориентирами и табу. Именно поэтому изучение процесса сакрализации в контексте феномена «дома», «семейности» и «родовитости» кажется наиболее перспективным применительно именно к домашнему пространству. В данном случае мы предпримем попытку рассмотреть процесс сакрализации и «означивания» частной собственности с помощью голливудского кинематографического примера в контексте традиции фильмов ужасов.

Что же касается мифосимволического изучения принципов и механизма сакрализации дома, то в мировой гуманитарной традиции оно представлено философско-религиоведческим, этнокультурным, социально-философским и иными подходами. Объединительной чертой для них является наличие дихотомии «мирского» (профанного) и «сакрального» (возвышенного). По отношению к жилищу, как к наиболее традиционной форме освоения природной и социальной реальности, исторически формируются мифосимволические пласты коллективного опыта, для которого характерны мифологические, мистические и архетипические акценты. По мнению знаменитого французского антрополога Люсьена Леви-Брюля, логические и магические мыслительные структуры одновременно существуют в сознании общества [2]. Значит, мифосимволические корни сакрализации дома берут начало в магических верованиях первобытных коллективов, в глубинах которых и сформировались представления о сакральности и неприкосновенности жилища, что позже закрепилось во множестве культурных и юридических норм цивилизации.

Современное массовое искусство и в особенности его мировой авангард в лице американского кинематографа также очень часто обращается к визуальной мифологии и символике дома. Немаловажных успехов здесь добилась и голливудская традиция фильмов ужасов, для которой эта проблематика очень популярна еще с тяжелейшей, кризисной во всех отношениях эпохи «Великой Депрессии», то есть, тридцатых годов XX века. Почти спустя столетие современный американский фильм ужасов под названием «Тебе конец» (англ.: *You're Next*, реж. А.Вингард, Lionsgate, 94 мин., США, 2011 г.) вновь эпатажирует массового зрителя леденящим душу повествованием, целиком сосредоточенном в одном, но как мы уже убедились, крайне важном мифосимволическом топосе — особняке, буквально накануне приобретенном пожилой супружеской парой.

Остановимся на сюжете картины подробнее. Вступительная сцена с шокирующей откровенностью буквально «вбрасывает» зрителя в водоворот ужасных событий. Мужчина, уединившийся с любовницей в доме на отшибе, внезапно обнаруживает ее таинственное исчезновение. Затем на стеклянной двери мужчина с замиранием сердца читает неведомо откуда взявшуюся надпись кровью: «Ты следующий!», вслед за этим находит и саму убитую девушку, но после столь же внезапно становится жертвой неизвестного убийцы. На следующий день в находящийся неподалёку особняк приезжают супруги Дэвисон, Пол и Орби, которые накануне приобрели этот дом и собирались отметить очередную годовщину совместной жизни, в честь которой сюда и съезжаются трое их взрослых детей со своими спутниками и спутницами.

После знакомства, компания приступает к ужину, как вдруг особняк подвергается налету банды садистов-убийц. Первым погибает Тарик, спутник дочери Эйми Дэвисон, в голову которого вонзается стрела, после того, как он случайно подходит к окну. Предприняв несколько неудачных попыток побега, закончившихся смертью дочери четы Дэвисон, семейство оказывается вынужденным держать осаду в особняке, сражаясь за свои жизни с неуловимыми врагами в масках. Показательно, что среди всеобщей паники спокойствие сохраняет лишь спутница старшего сына Криспиана, Эрин. Позже она признается, что физически подготовлена к самозащите, поскольку ее отец всегда был уверен в том, что человечество вскоре умрет, а потому морально и физически долго готовил ее к настоящим испытаниям. Оставшиеся в живых герои дают решительный отпор мародерам и убийцам, но неожиданно выясняется, что всех преступников нанял третий сын Дэвисонов Феликс, чтобы устранить родственников и стать единственным наследником всего состояния семьи. Храбрая и находчивая Эрин устанавливает ловушки в доме, чтобы защититься от Феликса и оставшихся мародеров. После их убийства Эрин внезапно понимает, что и ее возлюбленный Криспиан был заодно с Феликсом. Он пытается объяснить ей, что убийство собственной семьи было задумано и осуществлено с целью хоть как-то поправить их собственное финансовое положение, а также убеждает Эрин, что как раз её они убивать-то и не собирались, так как им для убедительности нужен был формально посторонний свидетель, который не имел никакого видимого мотива для убийства. Вконец ошеломленная Эрин не верит Криспиану и убивает его, оставшись в результате единственной выжившей в этой кровавой мясорубке ближайших родственников. В заключительной сцене к особняку прибывает полицейский, который стреляет Эрин в плечо, после чего, пытаясь открыть дверь в дом, и сам погибает от сооруженной ею смертельной ловушки. Следы его крови образуют уже знакомую зрителям фильма зловещую надпись: «Ты следующий».

Приступим к анализу фильма в контексте процесса сакрализации и «означивания» частной собственности. Уже в начале киноленты жилище выступает в качестве предмета дарения. Пространство особняка в контексте ужасного кинонарратива обозначается как символическое, акт приобретения которого связан с особенной датой в общей канве микроистории семьи Дэвисонов. Следовательно, дом в данном случае обладает всеми чертами священного объекта, поскольку выполняет не только утилитарную функцию, непосредственно связанную с проживанием в нем людей, но и наделяется дополнительными исключительными, мифосимволическими свойствами. В первую очередь, в результате древнейшего коммуникативного акта дарения, люди, вовлеченные в него, обретают принципиально новые связи, имеющие уже не только прагматико-утилитарные, но символические отношения. В «Очерке о даре» французский этнограф и социолог Марсель Мосс проводит символическую параллель между вещественными характеристиками подарка и отношениями, в которые он вовлечен [3]. «Обмен дарами, взаимность и возникающее из них доверие, имеют фундаментальное значение для кооперации индивидов и установления социального порядка» [4, с. 236]. Помимо этого, акт дарения жилища в фильме сопровождается торжественным празднованием этого события, на которое съезжаются свидетели, что непосредственно свидетельствует о его дополнительной социально-символической ритуализации.

Другим важным тезисом, упоминаемым М.Моссом в «Очерке о даре», является акт взаимобмена и магической подоплеки равнозначной практики «обратного» дарения. Исследователи-антропологи специально подчеркивают в этой связи, что как раз в иерархических, постродовых обществах неравнозначный взаимобмен, как правило, становится причиной социальной напряженности и источником любых форм возможного цивилизационного насилия. Первичная мифосимволическая, а потому альтруистическая наполненность процедуры дарения присутствует только в том случае, если встречный символически «дополняющий» акт способен в полной мере компенсировать «убытки» второй стороны.

По нашему мнению, основные события фильма, а именно столкновение семьи с мародерами, в сговоре с которыми выступили члены семьи, возникли, в том числе, из-за неравномерного распределения благ внутри этой социальной группы. По выражению В.Бочаровой, «то обстоятельство, что акт дарения, как и компенсация,

предполагаемая последним, все это в совокупности, несмотря на полифонию форм и проявлений по ходу социокультурного развития человека, в конечном итоге служат одной единственной цели — снижению коэффициента насилия в социуме за счет более или менее паритетной регуляции интересов участников социального процесса» [5, с. 229].

Стоит оговориться, что в анализируемом фильме отсутствует прямая модель обмена даром между участниками. Как уже было сказано, дом здесь выступает символическим даром семье, залогом долговечности и прочности сложившихся отношений ее членов. Тем не менее, налицо обострившийся в связи с правами собственности конфликт поколений, в рамках которого молодежь активно противопоставляет себя старшим, что неминуемо ведет к окончательному расколу семейства и выливается в ужасную, кровавую трагедию. Показательно, что источником драматического и фатального конфликта становятся непомерные амбиции только одной возрастной группы, а не двух абсолютно разрозненных. Феликс и Криспиан преследуют цель обогащения в ходе неравного, с их точки зрения, распределения ресурсов между членами семьи, ведь по закону права на особняк целиком принадлежали их родителям.

Другим проявлением ритуализации сакрального пространства дома в фильме и важной особенностью поведения главных героев является то, что семья собирается за столом, где перед трапезой все ее члены участвуют в коллективной молитве. Таким образом, зритель становится свидетелем мистической и регулярно повторяемой религиозной практики. В христианской религиозной традиции молитва перед трапезой является символической благодарностью Богу за все посланные блага — в первую очередь за пищу и кров — место комфортного существования. Пространство жилища, пусть приобретенного и совсем недавно, концентрируется вокруг идеи комфорта, безопасности, полноты жизненного идеала семьи как исходного, социформирующего коллектива. На наш взгляд, далеко не случайным является и выбор времени действия фильма. Таинственные и потенциально опасные сгустившиеся сумерки явно противопоставляются комфортному, хорошо знакомому, теплому, освещенному и защищенному мифосимволическому пространству дома.

На семантическом уровне явно просматривается воплощаемый родительским домом образ надежности, обеспеченности и достигнутого социального идеала, противостоящий хаосу и опасности внешнего мира. Налицо мифосимволическая дихотомия Света и Тьмы, Порядка и Хаоса — извечно оппозиционных и взаимоисключающих состояний. Следует указать, что концептуальная метафора Света и Тьмы как Добра и Зла в целом характерна, как для архаического сознания, так и для последующей христианской традиции. Например, исследователи П.Шитиков и Н.Орехова отмечают, что «участник жизни здесь (прим. в Евангелие от Иоанна) представлен как идущий по пути добра к свету, либо по пути зла к тьме» [6, с. 103]. А обращение к архетипическим метафорам в пространстве массовой культуры способно вызвать у зрителя, по мнению М.Осборна, «устойчивые позитивные и негативные ассоциации с основополагающими человеческими стимулами к выживанию и развитию» [7, с. 184]. Таким образом, символическое отнесение одного из явлений культуры к свету преимущественно отождествляется с атрибутами жизни и прогресса.

Иной, но не менее ужасный, контекст ритуализации символического пространства жилища в анализируемом голливудском фильме ужасов связан с развернувшимся межличностным конфликтом между нападающими и обороняющимися героями. Их кровавая и ожесточенная борьба в сакральном пространстве дома, жестоко осаждаемого бандой мародеров, метафорически отсылает массового зрителя к мифической идее дома как оплота индивидуального и коллективного бытия. А если рассматривать конкретный социокультурный контекст, то и к фундаментальной для американской ментальности идее частной собственности как символической, освященной как религией, так и законом, защите от кошмаров и угроз «дикого» внешнего мира.

Показательно, что внешний каменный фасад особняка семьи Дэвисонов открыт всему жестокому миру, а также целому сонму прямых и явных угроз, исходящих от него. Внутренняя же его часть, его интерьер, наполненный личными вещами, семейными тайнами, столь же тщательно символически сокрыта от прихотей внешнего мира. В этой связи использование убийцами внутреннего пространства жилища (шкафов и чердака) как укрытия в процессе поиска жертв кажется противоестественной самой идее дома как главной и единственной мифосимволической «крепости». Фундаментальный и от того еще более ужасающий парадокс современной массовой культуры как раз и связан с тем, что герои сталкиваются с настоящим кошмаром в своем собственном доме, ведь они становятся совершенно беззащитны в месте, призванном быть оплотом их защиты.

Что касается голливудской хоррор-семантики интерьера жилища Дэвисонов, то ключевую роль в нем, на наш взгляд, играет освещение. На примере этого фильма, репрезентирующего жилище как наиболее сакральное из всех возможных социальных пространств, мы можем воочию наблюдать столь характерную для массовой культуры ситуацию смещения семантического поля концепта «свет» от очага, огня, тепла, блага к искусственному свету как символу отчужденной, *не-домашней*, и уже потому *враждебной* цивилизации. Искусственные источники света, многочисленные лампы, торшеры, фонарики, которые используют герои, в принципе являются единственными средствами, с помощью которых они ориентируются в пространстве. Свет, пусть и искусственный, помогает им не потеряться, вовремя заметить врага и успешно защититься от него. Кстати, ту же самую роль выполняют и предметы домашней мебели. Стол и стулья из дерева, мягкие диваны, кровати предстают в фильме неотъемлемыми атрибутами уютного и обжитого мирка, который столь самоотверженно противостоят зловещим событиям и внешним угрозам. В то же время это свидетельствует и о том, что архаические свойства жилища, несмотря на любые возможные технические модернизации, по-прежнему все еще тесно символически переплетены с его современным обликом.

Исследователи древних культур отмечают тенденцию удивительной, поистине мистической связи древнейших архаических символов с атрибутами современной цивилизации. Это свидетельствует о бессознательном, поистине инстинктивном стремлении современного, в сущности, практически «бездомного» городского жителя, во что бы то ни стало овладеть практиками индивидуального освоения окружающего мира. Того самого «личного» мира, который в полной мере возможен только в условиях *лично* переживаемого опыта в *лично* сконструированном и ритуально осваиваемом мифосимволическом пространстве.

Голливудская массовая кинопродукция, особенно традиция фильмов ужасов, безусловно, предоставляет не только саму возможность производства, массовой трансляции и коллективного переживания ярчайших эмоциональных впечатлений. Кроме этого, она еще с готовностью предлагает и доступные сценарии виртуального удовлетворения этой базальной потребности абсолютно всем. Даже по определению «бездомному» обывателю мегаполиса, трепыхающегося в едва обжитых четырех стенах между периодически повторяющимися промежутками рабочего времени. Причем делает это голливудский хоррор в том самом первозданном и архетипически «уютном» виде, с массой уникальных черт, присущих образам «домашнего», уже практически полностью искорененным в сегодняшнем компьютеризированном мире сумасшедших скоростей и отчуждения. То есть в шокирующем кинообразе, рассчитанном как раз на пробуждение архаических чувств и практически не нужного уже сознания. Как раз поэтому часть жилищ в американских фильмах ужасов является полностью воссозданной средой для индивидуального освоения мира, лишенной всех уродующих ее отпечатков цивилизации, в частности технологий искусственного освещения. В данном случае фильм демонстрирует лишь условную модель дома как пространства и средства индивидуального познания, балансирует между коллективно разделяемыми средствами хозяйствования (привычные технологии, средства передвижения, одежды) и глубоко интимными, архаичными (жилище вне городского пространства, среди природы).

Итак, представления о сакральном опираются на мифосимволическое ощущение каждого предмета, как уникального и неповторимого, обладающего в силу этого сверхъестественными свойствами и мистическими средствами воздействия на людей. То есть как раз эти представления и формируют мифологическую природу сакрального явления или объекта. Главные стратегии сакрализации традиционно связываются с мифом, культами и ритуалами. Как мы уже говорили ранее, основной ритуальной канвой фильма выступает процесс дарения, потому, остановимся подробнее на его мифосимволических особенностях.

Выдающийся знаток и теоретик мифологии Мирча Элиаде справедливо отмечает, что «миф излагает сакральную историю, повествует о событии, произошедшем в достопамятные времена «начала всех начал» [8, с. 15]. Именно поэтому нельзя не отметить важность архетипических представлений о доме в качестве духовной и ментальной основы исследования процесса сакрализации жилища и всего пространства человеческой цивилизации. По мнению К.Г.Юнга, архетипическая символика Дома неразрывно связана с Эго человека, а именно с его символическим представлением об индивидуальном и коллективном бессознательном [9, с. 139, 390]. В целом Дом онтологически и символически связан именно с женским началом и материнским Лоном. В данном контексте становится неслучайным и совершенно понятным тот факт, что выживает в кровавой бойне именно женский персонаж — Эрин, которая до конца и столь самоотверженно защищает сакральное, мифосимволическое пространство жилища, причем формально — совершенно не своего.

Архетипическая символика Дома, безусловно, всегда имеет еще и конкретные знаковые, в данном случае, архитектурные проявления. Так, открытые настежь, буквально зияющие окна и дверь в фильме символизируют сакральные границы ужасного перехода из упорядоченного и освоенного пространства в дикий и опасный мир Хаоса. В анализируемом кинотексте этот архетипический элемент проявился в общей сюжетной арке сговора и нападения на дом неизвестных людей в масках. Не менее важным в мифосимволическом пространстве фильма становятся образы архетипа «Тени» представленные безликим «Чужим». Его «теневая» символика связана с визуализацией древнейших бессознательных коллективных представлений о существовании неких враждебных сил, существующих в самых разнообразных формах, в самоотверженном противостоянии которым и кристаллизуется Самость. Показательно, что еще с древнейших времен «Чужим» может быть как человек, не входящий в круг «своих», так и некая безликая, нематериальная магическая сила. Ношение маски, то есть использование одного из главных способов искусственного и демонстративного «стирания» личного, стремление к избеганию природной и социальной идентификации, инстинктивный импульс стать неузнанным и невидимым как раз и отличает «теневые» образы Чужого в этом фильме. Стоит отметить и неоднозначный мифосимволический, игровой и «персонный» характер этого образа, ведь в этом фильме «чужие» скрываются под образами «своих». Грань между «чужими» и «своими» очень подвижна и размыта, что и воплотилось в наступившем в доме ужасном хаосе, кровавых убийствах, происходящих, на первый взгляд, без какой-либо логики и весомой «разумной» причины.

Кроме того, мифологическое повествование предполагает предельную концентрацию времени и пространства в точке условности и схематичности, существующей вне обстоятельств фактического времени. В рамках киноязыка голливудского фильма ужасов хронотоп художественного повествования встраивается в универсальную модель архетипических и мифологических структур, а также напрямую апеллирует к «Теневым» образам коллективного бессознательного. В исследуемом фильме хронотоп «дома» существует в некотором «неопознавательном» относительно других топосов пространстве. Конечно, дом главных героев действительно соседствует с некоторыми другими особняками, но все они почему-то находятся в лесу, где

единственным способом сообщения с внешним миром выступает автомобильная дорога. Телефонное и виртуальное интернет-сообщение с внешним миром также отсутствует, поскольку по периметру (также неопределенному) расставлены глушители сотовой связи. Социальная и цивилизационная вневременность и внепространственность кинодействия прерывается лишь в самом его конце, с приездом полиции. Более того, время в фильме также остается крайне неопределенной категорией, ведь большая часть действия разворачивается в ночное время суток, но его течение никак не фиксируется. Саспенс существенно нагнетается и тем, что зритель остается в полном непонимании относительно того, сколько же всего времени прошло от начала семейного ужина и до конца последовавших за ним трагических событий.

Теперь перейдем к такой важнейшей составляющей процесса сакрализации жилища как культ. В целом в дискурсе современной массовой культуры культ тесно связан с феноменом товарного фетишизма. Товарный или вещный фетишизм рассматривается как важнейшая часть и сущностная особенность всей культурной индустрии капитализма. Как уже было отмечено, в рассматриваемом фильме дом обладает значимыми маркерами цивилизации, однако, помимо этого, жилище выступает как составная часть имущественной сделки и ее закономерный юридический и общецивилизационный итог. Причиной чудовищного (по уровню цинизма и предательства родственных идеалов) преступления, которое совершается в доме, также выступает заранее запланированная братьями финансовая сделка явно криминального толка. Так или иначе, начальные и финальные мотивы поступков героев маркируются абсолютно корыстными, капиталистическими отношениями — безудержной жадой наживы и циничным обманом ближнего своего. При этом именно сакральный во всех смыслах дом принудительно и грубо демистифицируется, становится лишь институциональной площадкой для организации и проведения этих гнусных действий, а также их результатом, а потому в конечном итоге и местом смерти большинства участников событий. Такая метафора становится концептуально близкой критике капиталистического отчуждения в рамках теории марксизма и последующего неомарксистского дискурса.

Говоря обобщенно, анализируемый американский фильм ужасов, сам того «не желая», в полной мере репрезентирует как явную, демонстративную, так и вытесненную жизнь семьи представителей обеспеченного среднего класса, главным имущественным символом которой выступает приобретенный ими особняк. Его главная особенность — подчеркнутая изолированность и привилегированность, удаленность от городской суеты и скученности, а также посторонних соседских глаз. Такой тип жилища абсолютно противоположен городскому унифицированному образу жизни, где, по сути, «бездомный» человек, как мы уже упоминали ранее, целиком сосредоточен лишь на работе и последующем удовлетворении тех базовых потребностей, о которых он еще в состоянии вспомнить. Индивидуальный эмоциональный опыт и его достижение для героев тесно переплетены с доступом к строго ограниченному социальным благам, что позволяет констатировать довольно высокий уровень социального отчуждения.

Не секрет, что отчуждение, порожденное разделением труда и частной собственностью, играет ключевую роль в функционировании и развитии общественных отношений, особенно в рамках социальной «мифологии» капитализма. В своем знаменитом «Капитале» К.Маркс продолжает разрабатывать проблематику отчуждения, начатую им еще в молодости, в «Экономико-философских рукописях 1844 года» и акцентирует свое внимание на отдельных его аспектах. При этом важнейшим из них как раз и становится фетишизм [10], который «порождается <...> своеобразным общественным характером труда, производящего товары» [10, с. 82]. В этом ключе, на наш взгляд, проблематика фетишизма и сакрального максимально сближается во многом потому, что в дискурсе марксизма именно фетиш является символическим результатом, бессознательной проекцией процесса присвоения специфических социальных качеств, наделяния вещи уникальными, мифическими и магическими признаками, то есть процесса сакрализации. «Мы видели, — пишет К.Маркс в «Экономико-философских рукописях 1844 года», — какое значение имеет при социализме богатство человеческих потребностей, а, следовательно, и какой-нибудь новый способ производства и какой-нибудь новый предмет производства: новое проявление человеческой сущностной силы и новое обогащение человеческого существа. В рамках частной собственности все это имеет обратное значение. Каждый человек старается пробудить в другом какую-нибудь новую потребность, чтобы вынудить его принести новую жертву, поставить его в новую зависимость и толкнуть его к новому виду наслаждения, а тем самым и к экономическому разорению. Каждый стремится вызвать к жизни какую-нибудь чуждую сущностную силу, господствующую над другим человеком, чтобы найти в этом удовлетворение своей собственной своекорыстной потребности» [11, с. XIV]. Таким образом, по К.Марксу, отчуждение индивида в рамках бессознательного обладания им частной собственностью в процессе процедур ее идеологической сакрализации неизбежно приводит к формированию фундаментальных фетишей капиталистического общества.

Такого рода отчуждению закономерно предшествовало разделение труда, которое разграничило частную и общественную собственность. Неизбежным и закономерным следствием разделения труда становится кошмарная разобщенность интересов внутри любых социальных общностей. В контексте анализируемого фильма такая опаснейшая разобщенность парадоксальным образом выступает сущностной чертой семейства Девис, что свидетельствует об отсутствии иных общих ориентиров внутри этой социальной группы, где желания и устремления одних становятся невыносимой каторгой для других. Ведь, по Марксу, именно «разделение труда дает нам сразу же первый пример того, что пока люди находятся в стихийно сложившемся обществе, пока, следовательно, существует разрыв между частным и общим интересом, пока, следовательно, разделение деятельности совершается не добровольно, а стихийно, — собственное деяние человека становится

для него чуждой, противостоящей ему силой, которая угнетает его, вместо того чтобы он господствовал над ней. Дело в том, что как только начинается разделение труда, у каждого появляется какой-нибудь определенный, исключительный круг деятельности, который ему навязывается и из которого он не может выйти» [12, с. 31-34].

В анализируемом нами фильме приобретение родительской четой частной собственности, в первую очередь для собственных нужд, зловещим и роковым образом нарушает баланс распределения благ внутри семьи — этой древнейшей, родовой формы объединения людей. Ущемление интересов сыновей, заинтересованных в ином способе распоряжения ресурсами, порождает сначала недовольство, а затем и ужасный заговор против доминирующих членов группы. Оговоримся, что, учитывая архетипический и мифосимволический характер нарратива источника, роковая проекция острейшего социального конфликта на семью не случайна. Фокусировка пространства действия — на топосе дома, времени — на одном дне, а действующих лиц — на членах одной группы позволяет проблематизировать сюжет наиболее концентрированным образом.

Конечно же, дом здесь — это не просто сцена для разыгрывающегося ужасного и кровавого конфликта. Выступая в основное экранное время в качестве локации, в которой происходят кровавожадные убийства, виновных в которых зритель лишен возможности видеть, дом и сам исподволь «примеряет» на себя маску убийцы. Невероятные приспособления для убийств, хитрые ловушки, расставленные по всему пространству особняка, формально не несут на себе личного отпечатка преследователей, поскольку их лица, как уже было упомянуто, также тщательно скрыты. Процесс кошмарной деперсонализации смерти в пределах основного экранного времени с ужасной силой заставляет зрителя поверить в мистическую природу смертей, вызванных некой непонятной силой особняка, буквально «взбунтовавшейся» против хозяев. Характер таких экзистенциальных ожиданий героев во многом складывается из уже упомянутых архетипических представлений о жилище как о сакральном месте защиты и комфорта, а также из безотчетного страха внезапно и навсегда лишиться этого статуса самого надежного и защищенного места, которому бессознательно и всецело доверял. Опять же, в отсутствие видимого противника, а также лавинообразно нарастающие тревога и недоверие легко переносятся с субъекта на предмет, что в итоге также оборачивается ужасной дегуманизацией отношений близких родственников.

Кроме того, деструктивный характер частной собственности, буквально отравляющей и разъедающей семейные связи, чувства и мысли героев фильма можно объяснить и с точки зрения мифосимволической «актуализации мистического опыта древних, поруганных традиций» [1, с. 4]. Их появление в контексте современного общества вполне объяснимо с точки зрения характерного для него городского, унифицирующего и обезличивающего образа жизни и недвусмысленно свидетельствует о неспособности современной цивилизации найти адекватный и разумный компромисс между коллективными и личными формами ведения хозяйства и изучения мира. Показательно, что как раз подобные сценарии с особой остротой «подчеркивает американская традиция фильмов ужасов. Визуализированные в ее рамках сюжеты с участием взбунтовавшихся, мстящих и карающих домов, указывают на факты предельного отчуждения цивилизацией всего спектра смыслов, которые связываются с повседневной жизнью конкретного человека» [13, с. 3]. Можно сказать, мифосимволический образ дома и образ жизни его хозяев непримиримо «конфликтуют» между собой, в силу глубоких и непримиримых отличий в способе освоения действительности и характере коммуникации.

В совокупности сакрализация частной собственности в голливудском хоррор-дискурсе, конечной целью которого является нагнетание страха и экстремальных переживаний зрителей, складывается из нескольких составляющих. Во-первых, это обращение в художественном пространстве фильма к древнейшим культурным практикам, таким, как феномен дарения. Феномен подарка во всех культурах призван укрепить отношения внутри социальной группы, а потому предмет, выступающий в качестве подарка, всегда наделяется особыми, сакральными свойствами. Во-вторых, речь идет об использовании в кинонарративе общечеловеческих и общерелигиозных ценностей, неразрывно связанных с пространством дома как архетипическим и мифосимволическим оплотом достатка и надежности.

Можно также отметить, что для голливудского хоррор-дискурса уже с момента его становления характерно резкое нарушение границ сакрального, а также поистине нищенское отрицание ценностей и практик, столь характерных для сакральных пространств, с целью провоцирования и эскалации чувства бессознательной тревоги у зрителя. Тезис о том, что американский фильм ужасов как, несомненно, крайне идеологизированный жанр массового искусства постоянно провоцирует ярчайшие эмоциональные переживания зрителя и при этом активно использует мифосимволические модели в своих ужасных киноповествованиях, является неоспоримым, что подтверждается и на многочисленных примерах использования сакральных образов жилища. При этом именно чувство мистического страха, достигаемое с помощью идеологических манипуляций с архетипическими образами жилища с целью наиболее яркого воздействия на зрителя, становится завершающим в кинематографическом оформлении образа дома как сакрального объекта. Не случайно, что в ходе нашего анализа процессов сакрализации частной собственности ключевыми моментами выступили архетипические образы «Анимы», «Матери», «Самости» (Дом) и Тени («Чужой»). Помимо этого, как мы и

указывали, формированию и идеологическому продвижению образа дома как сакрального в проанализированном кинонарративе предшествуют элементы мифологизации повествования и обращения к фетишизации обладания имуществом.

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

1. Маленко С.А. Мистика дома и мифология оседлости: к онтологии американского фильма ужасов [Электр. ресурс] // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2018. № 3(15). URL: <https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1450154> (дата обращения: 01.09.2020).
2. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Пер. Б.И.Шаревская. М.: Академический проект, 2020. 430 с.
3. Мосс М. Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. М.: Восточная литература РАН, 1996. С. 85-111.
4. Adloff F. Marcel Mauss — Durkheimien oder eigenständigen Klassiker der französischen Soziologie? // Berliner Journal für Soziologie. 2007. № 2. P. 231-252.
5. Бочарова В.В. Концепция дара как противодействие насилию в интерпретации М.Мосса // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. № 1(1). С. 227-230.
6. Шитиков П.М. Концептуальная метафора в евангелии от Иоанна. СПб.: Алетейя, 2015. 408 с.
7. Осборн М. Архетипические метафоры в риторике: сфера образов «свет» и «тьма» // Политическая лингвистика. 2008. № 3(26). С. 182-191.
8. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проспект, 2010. 256 с.
9. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. СПб.: Университетская книга, 1997. 544 с.
10. Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. Т. 1 // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 23. М.: Государственное издательство политической литературы, 1960. 920 с.
11. Маркс К. Потребности, производство, разделение труда [Электр. ресурс] // К.Маркс и Ф.Энгельс. Экономическо-философские рукописи 1844 года. URL: <http://psylib.org.ua/books/marxk01/index.htm> (дата обращения: 26.09.2020).
12. Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 3. М.: Госполитиздат, 1955. 650 с.
13. Некита А.Г. Мифология дома в американском фильме ужасов // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2018. № 3(15). URL: <https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1450150> (дата обращения: 01.09.2020).

References

1. Malenko S.A. Mistika doma i mifologiya osedlosti: k ontologii amerikanskogo fil'ma uzhasov [Mysticism of the house and the mythology of settlement: towards an ontology of American horror film]. Memoirs of NovSU, 2018, no. 3(15). Available at: <https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1450154> (accessed: 01.09.2020).
2. Levi-Bryul' L. Pervobytnoye myshleniye [Primitive thinking]. Moscow, 2020. 430 p.
3. Moss M. Ocherk o dare. Forma i osnovaniye obmena v arkhaiskikh obshchestvakh [Essay on the gift. Form and basis of exchange in archaic societies]. Moss M. Obshchestva. Obmen. Lichnost'. Moscow, 1996, pp. 85-111.
4. Adloff F. Marcel Mauss — Durkheimien oder eigenständigen Klassiker der französischen Soziologie? Berliner Journal für Soziologie, 2007, no. 2, pp. 231-252.
5. Bocharova V.V. Kontseptsiya dara kak protivodeystviye nasiliyu v interpretatsii M.Mossa [The form and basis of exchange in archaic societies the concept of the gift as a counteraction to violence in the interpretation of M.Moss]. Aktual'nyye problemy gumanitarnykh i yestestvennykh nauk. 2014. no. 1(1), pp. 227-230.
6. Shitikov P.M. Kontseptual'naya metafora v yevangelii ot Ioanna [A conceptual metaphor in the Gospel of John]. Saint Petersburg, 2015. 408 p.
7. Osborn M. Arkhetipicheskiye metafory v ritorike: sfera obrazov "svet" i "t'ma" [Archetypal metaphor in rhetoric: sphere of images "light" and "darkness"]. Politicheskaya lingvistika, 2008, no. 3(26), pp. 182-191.
8. Eliade M. Aspekty mifa [Aspects of the myth]. Moscow, 2010. 256 p.
9. Yung K.G. Soznaniye i bessoznatel'noye [Consciousness and the unconscious]. Saint Petersburg, 1997. 544 p.
10. Marks K. Kapital. Kritika politicheskoy ekonomii [Capital. Criticism of political economy]. Marks K., Engel's F. Works, vol. 23. Moscow, 1960. 920 p.
11. Marks K. Potrebnosti, proizvodstvo, razdeleniye truda [Needs, production, division of labor]. K.Marks i F.Engel's. Ekonomicheskofilosofskiyeh rukopisi 1844 goda. Available at: <http://psylib.org.ua/books/marxk01/index.htm> (accessed: 20.09.2020).
12. Marks K. Nemetskaya ideologiya [German ideology]. Marks K., Engel's F. Works, vol. 3. Moscow: Gospolitizdat, 1955. 650 p.
13. Nekita A.G. Mifologiya doma v amerikanskom fil'me uzhasov [Mythology of the house in an American horror film]. Memoirs of NovSU, 2018, no. 3(15). Available at: <https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1450150> (accessed: 01.09.2020).

Nekita A.G., Mukhina M.V. Mythologization of the sacred space of the house in American horror films. The article analyzes the image of the house as a fundamental principle of the organization of urban civilization using the example of the Hollywood film "You're Next" (2011). In the tradition of American horror films, a special film narrative of the house was formed, telling the story about the sacred and property principles of settlement within the borders of modern cities. American horror film existentially saturates the image of home, concentrating in it a dramatic sense of human destitution and the actual absence of the homeland. The house as a significant Hollywood horror symbol acts as a Patriotic reflection of a person who tragically lost the archetypal feelings of a collective whole, belonging to a cultural memory and connection with a social community. This is also mixed with a complex of terrible meanings associated with the crisis of family-generic ways of reproducing everyday life. The house is a leading symbol of the destruction of the intimacy of the subject environment, which in the civilizational context is widely read only as a property relationship. Visualization and sacralization of this theme is becoming one of the most significant and widely ideologized subjects in the tradition of American horror films.

Keywords: horror film, the chronotope of the house, the symbol of the city, the archetype.

Сведения об авторах. Андрей Григорьевич Некита — доктор философских наук, профессор; Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, профессор кафедры философии, культурологии и социологии; ORCID: 0000-0003-4828-0171; beresten@mail.ru; Мария Вячеславовна Мухина — обучающаяся направления подготовки 51.03.01 Культурология, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, кафедра философии, культурологии и социологии; ORCID: 0000-0003-2788-0549; muhinam2014@gmail.com.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 01.10.2020. Принята к публикации 01.11.2020.