

УДК 7.011.3

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-99-125](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-99-125)

СЦЕНАРИИ МИЛИТАРИЗАЦИИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ УЖАСОВ. ЧАСТЬ 1



Сергей Маленко,
Новгородский
государственный университет
им. Ярослава Мудрого
(Великий Новгород, Россия).

Sergey Malenko,
Yaroslav-the-Wise Novgorod
State University
(Veliky Novgorod, Russia).

ORCID: 0000-0003-4828-0171
e-mail: olenia@mail.ru



Андрей Некита,
Новгородский
государственный университет
им. Ярослава Мудрого
(Великий Новгород, Россия).

Andrey Nekita,
Yaroslav-the-Wise Novgorod
State University
(Veliky Novgorod, Russia).

ORCID: 0000-0002-9254-2901
e-mail: beresten@mail.ru

Для цитирования статьи:

Маленко, С. А., & Некита, А. Г. (2023). Сценарии милитаризации повседневности в американских фильмах ужасов. Часть 1. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 2(3), 99–125. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-99-125](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-99-125)

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: Homo 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 – последовательная визуализация актуальных образов войны

Крайне 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 в условиях тотальной массовизации общества 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 напряжённая драматургия сюжетов фильмов ужасов действительно подчёркивают и ещё одну, крайне важную сторону современных медийных стратегий интерпретации войны, которые повсеместно «разобщают людей, вытесняют традиционные непосредственные контакты, заменяя их телевидением и компьютерами» [Лисичкин & Шелепин 2005: 57].

Массовая публика, с детства воспитанная на голливудской хоррор-культуре, давным-давно привыкла к тому, что последовательно визуализируемое нею открытое физическое противостояние всегда связано со стремлением самым воинственным и агрессивным образом разрешать значимые социально-политические, экономические, религиозные, идеологические и социокультурные кризисы. Поскольку все они являются неизбежными спутниками цивилизации, и всякий раз лишь демонстрируют очередную фазу обострения фундаментальных социальных проблем. Это, несомненно, предопределяет и задает определенный угол зрения как на саму войну, так и на способы ее ведения, а также на сценарии ее 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: 132], демонстративно позиционируя саму себя как единственный, самый убедительный и эффективный, политически и экономически выгодный, способ вертикальной и горизонтальной социальной коммуникации.

К тому же именно война исторически выступает и ведущим способом производства цивилизационных отношений, расширенно воспроизводя как саму себя, так и всю соответствующую социально-политическую, экономическую, идеологическую и повседневную инфраструктуру. Единожды приходя в общество, она уже никогда и никуда не уходит. Выясняя причины такой милитаристской стратегии, вполне можно внести коррективы в известную формулу выдающегося немецкого военачальника и непревзойденного теоретика войны XIX века 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 наглядно и зримо демонстрирует нам принципиально иную сторону этой, безусловно, острейшей 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. Боусманидр., «Saw Productionins», «Lionsgate» и др. США, Австралия, Канада, 2004-2019 гг.), премьера первого фильма которой состоялась в январе 2004 года. По замечаниям критиков этот фильм «открыл новую страницу в истории жанра и породил одноименную эпопею» [Иванов 2017]. В девяти фильмах цикла раскрываются нетривиальные отношения обывателей с различными социальными статусами и уровнями достатка, внезапно



Фото 1. Кадр из фильма «Пила», реж. Джеймс Ван, 2004 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://www.filmpro.ru/movies/5267/shot#gallery-11>

оказывающихся в замкнутых пространствах, с неким неизвестным Конструктором, всякий раз провоцирующим своих несчастных пленников на кровавые экстремальные игры за их собственные жизни (фото 1). Фактически, таинственный и жестокий Конструктор со страшным именем «Пила» всякий раз развязывает в предельно замкнутом пространстве тщательно подготовленную, срежиссированную, технически оснащенную, намеренно 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 намеренно таинственно изымает и принудительно изолирует своих жертв от социума, стремясь изначально задать иную, неофициальную и одновременно внебудничную, экстремальную модель их будущей смертельной и кровавой во всех отношениях коммуникации. Конструктор целенаправленно помещает будущих игроков (которые являются для него самого некими жертвенными шахматными фигурами), в наиболее отвратительные, фактически почти табуированные социальные пространства, в которых напрочь отсутствует не только богемный лоск интерьеров, но даже и привычный для массового обывателя набор бытовых удобств.

Так, например, уже 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, цивилизованных 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. Зброшенный туалет в наиболее депрессивном районе крупного города выступает полноценным символом потребительской социальной среды, агрессивно наступающей на витальные нужды индивидов (фото 2).



Фото 2. Кадр из фильма «Пила», реж. Джеймс Ван, 2004 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://www.film.ru/articles/pilite-kramer-pilite>

Причем, весьма 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 той 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 известнейшего английского историка XX века Вира Гордона Чайлда, посвятившего целый ряд своих работ выделению и описанию фундаментальных признаков цивилизации.

Примечательно, что именно канализация, как и сама война, не только является формообразующим признаком государства и городов (как крупнейших центров цивилизационного способа бытия, урбанизированных оплотов войны с природой), но также 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 (фото 3) 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».



Фото 3. Кадр из фильма «Пила», реж. Джеймс Ван, 2004 год. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/XkZDj>

Именно повседневный контекст непрерывного ужасного противостояния между элитой и массой придает ему исключительно биотический смысл, безжалостно сметающий все искусственные социальные предрассудки, фальшивые и надуманные ограничения. Кроме того, нарочито «повседневный» контекст голливудских фильмов ужасов позволяет придать межличностным конфликтам представителей элиты и массы нарочито игровой, индивидуационный характер, кардинально смещающий онтологию войны из привычной и понятной всем социально-политической, в антропологическую и личностную плоскость.

Во многом поэтому режиссер франшизы Дж. Ван неоднократно подчеркивал в своих многочисленных интервью, что мифический, безжалостный Конструктор вообще никого не хочет убивать, и это придает «особый смысл [*его – авт.*] героике» [Маленко & Некита 2023: 119]. Он лишь создает витиеватые приспособления и запутанные ситуации для того, чтобы спровоцировать заранее обреченных игроков-смертников на творческие и неординарные поступки, ради спасения их 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 предельно депрессивному и угрожающему кошмарно-игровому пространству.

Тот факт, что герои в любом случае предпочитают именно танатологические сценарии разрешения социальных и личных проблем любым иным возможным диким или же цивилизационным способам, свидетельствует о наличии у них эффективно действующего, безусловного рефлекса, который всей мощью цивилизации с раннего детства 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. Примечательно, что 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: 99], свойственной архаическим эпохам, стремящимися явно или

скрытно враждовать сознанием и чувствами, глубоко укоренными 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 фатальные для себя странствия по вполне привычному для него 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.



Фото 4. Кадр из фильма «С меня хватит», реж. Джоэл Шумахер, 1993 год.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/MNglN>

Социально-абсурдистский контекст анализируемого фильма и характер визуализации войны одиночки-неудачника «против всех», по мнению критика Джона Траби, окончательно и бесповоротно «делает фильм анти-Одиссейской историей, а значит, общая структура сама будет выражать тему лжи американской мечты» [Truby 1993] (фото 4).

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 крайне 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, этот «неуравновешенный интеллигент в белой сорочке» [Пономарева & Пономарев 2010], 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 (фото 5).



*Фото 5. Кадр из фильма «С меня хватит», реж. Джоэл Шумахер, 1993 год.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/PNpU1>*

В итоге, где бы Фостер ни появлялся, он лишь всякий раз находил очередное, но слишком уж убедительное этому подтверждение. Лишенный семьи и дома, он в итоге принимает роковой вызов социума и постепенно превращается в «стреляющую совесть» этого благополучного, сытого, но абсолютно равнодушного и враждебного общества.

Однако эта воспаленная «совесть» уже не алчет святой справедливости, в которой окончательно разочаровался герой за какие-то считанные часы, она всего лишь алчет кровавой мести, расчищает дорогу к единственному, осознанному и прочувствованному всей его «шкурой» выбору – собственной смерти. Так исполнительный и законопослушный человек, представитель среднего класса, одним махом лишаясь работы, семьи и привычной повседневности, объявляет последнюю войну

целому миру, который в угоду принципам мнимой толерантности, ложной законности и фальшивым свободам давным-давно и практически незаметно 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 обычная кукла, но зато и гораздо более обезличенный подарок – денежную страховку.

Следует отметить, что известный 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 со строго предопределённым для него местом в социальной системе. Фильмы ужасов активно 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 довести до «логического конца» бессознательную эрозию семейно-родовых ценностей и традиционных форм коммуникации.

Таким образом, воинствующая цивилизация создает условия не только 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.

Показательно, что кровавые семейные войны, которым посвящены тысячи голливудских фильмов (например, «Мизери» (англ.: «Misery», реж. Р. Райнер, «Castle Rock Entertainment», «Nelson Entertainment», «InterCom», 107 мин, США, 1990 г.); «Кэрри» (англ.: «Carrie», реж. Бр. ДеПальма, «United Artists», 98 мин, США, 1976 г.); «КошмарнаулицеВязов» (англ.: «A Nightmare On Elm Street», реж. У. Крэйвен, Дж. Шолднеридр., «The Elm Street Venture», «New Line Cinema» и др., США, 1984-2003 гг.); «Пятница 13-е» (англ.: «Friday the 13th», реж. Ш. Каннингем, «ParamountPictures» и др., США, 1980-1990 гг.); «Факультет» (англ.: «TheFaculty», 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 развитом «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 бессознательными и отчужденными индивидами, 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 становятся поистине навязчивыми идеями американских фильмов ужасов. Поэтому загнанный в угол человек, принадлежащий либо к социальной массе, либо же к элите общества, но одинаково 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. Рузавицки, «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 любезно приютившую их незнакомую семью (фото 6).



*Фото 6. Кадр из фильма «Черный дрозд», реж. Штефан Рузовицки, 2012 год.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/APUcV>*

Однако по следам преступников следует полиция и, в конце концов, служители закона обнаруживают 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 – преступления, 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 в Сливвер-Хайтс превращаются в настоящее поле битвы, в ходе которой девушка отчаянно борется за возможность защиты своего «маленького мирка» 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 врожденную 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 вожделенного уюта, спокойствия и защиты. Особой пикантности ужасу, который переживала Карли Норрис, вокруг которой «неумолимо

сжимается опасное и смертельно кольцо» [Насонов 2020], придает сексуальный контекст ее экстремальных отношений с Зиком Хокинсом (фото 7).



*Фото 7. Кадр из фильма «Щетка», реж. Филлип Нойс, 1993 год.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/EmBIy>*

Вуайеристские перверсии этого мужчины неумолимо творят с ним страшные метаморфозы, после чего он окончательно превращается в особо опасного, воинствующего субъекта, а место его жительства и вовсе оказывается полем боя, логовом затаившего агрессию чудовищного «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 еще до конца не уверены в своих чувствах вдруг к другу. Все это добавляет в их отношения ещё больше тревоги и чувства опасности. Тогда как ожесточенные секс-битвы под объективами десятков кинокамер не просто выдают извращенный, порнографический характер «теневого» индивидуации Зика Хокинса, но и являются ужасными показателями повсеместной распространенности такого, откровенно милитаристского типа гендерной, да и вообще и межличностной коммуникации в современном социуме (фото 8).



*Фото 8. Кадр из фильма «Щепка», реж. Филип Нойс, 1993 год.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://kurl.ru/fKrNg>*

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

невооруженным, либо, наоборот, отлично технически вооруженным 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 торжества 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.

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, угрозы силой или же, наоборот, бессилия, непосредственно связаны с формами выражения власти, покорности и подчинения, а в конечном итоге, со стратегиями безусловного выживания представителей как более сильного, нападающего, так и значительно более слабого и обороняющегося 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 любых социально-политических, экономических, идеологических и культурных смыслов, искусственно, в том числе, идеологически надстроженных цивилизацией над вытесненной ею 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: 83].

Литература

- Волкогонов, Д. А. (1983). *Психологическая война: Подрывные действия империализма в области общественного сознания*. Москва: Воениздат. Режим доступа: clck.ru/34V5Xt (дата обращения 02.12.2022).
- Дин, З. (2015, 14 октября). Черный дрозд (Deadfall): сценарий фильма. *Книга Фантиков*. Режим доступа: <https://ficbook.net/readfic/2886181/9621969> (дата обращения 02.12.2022).
- Дугин, А. (2004). *Философия войны*. Москва: Язуа, Эксмо.
- Иванов, Б. (2017, 25 октября). Пилите, Крамер, пилите! *Film.ru*. Режим доступа: <https://www.film.ru/articles/pilite-kramer-pilite> (дата обращения 02.12.2022).
- Клаузевиц, К. (2007). *О войне*. Москва: Эксмо.
- Лисичкин, В. А., & Шелепин, Л. А. (2005). *Война после войны: Информационная оккупация продолжается*. Москва: Алгоритм, Эксмо.
- Маленко, С. А., & Некита, А. Г. (2023). Гражданская сакральность детства в советской киномифологии. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 1(2), 109–139. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-109-139](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-109-139)
- Насонов, В. (2020, 21 апреля). Кто и зачем убивал в фильме "Щепка"? *Дзен*. Режим доступа: https://dzen.ru/a/Xp61hvVWclT8NRA_ (дата обращения 02.12.2022).
- Некита, А. Г. (2019). Нутро и Поверхность: к феноменологии телесности в американском фильме ужасов. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, 35, 96–105.

- Пономарева, Т., & Пономарев, В. (2010). Рецензия на фильм «С меня хватит». *Проза.ру*. Режим доступа: <https://proza.ru/2010/12/19/72> (дата обращения 02.12.2022).
- Робин, К., & Левин, А. (1994). *Щелка. Кома*. Москва: Лиесма Системс. Режим доступа: <https://avidreaders.ru/read-book/schepka-koma.html?p=39> (дата обращения 02.12.2022).
- Truby, J. (1993). *Falling Down. John Truby*. Режим доступа: <https://truby.com/falling-down-1993/> (дата обращения 02.12.2022).

Информация об авторах

Маленко Сергей Анатольевич – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии, культурологии и социологии. Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0000-0003-4828-0171, olenia@mail.ru

Некита Андрей Григорьевич – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, культурологии и социологии. Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0000-0002-9254-2901, beresten@mail.ru

SCENARIOS OF MILITARIZATION OF EVERYDAY LIFE IN AMERICAN HORROR FILMS. PART 1

Sergey Malenko, Andrey Nekita

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 takes place. The visual appeal of the imposed media content contributes to the widespread displacement of family and clan 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.

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

References

- Din, Z. (2015, October 14). Chernyi drozd (Deadfall): stsennarii fil'ma [Blackbird (Deadfall): Movie script]. *Kniga Fantikov* [The Candy Wrapper Book]. Available at: <https://ficbook.net/readfic/2886181/9621969> (accessed: 02.12.2022). (In Russ).
- Dugin, A. (2004). *Filosofia voiny* [Philosophy of war]. Moscow: Iauza, Eksmo Publ. (In Russ).
- Ivanov, B. (2017, October 25). Pilite, Kramer, pilite! [Sawing, Kramer, sawing!]. *Film.ru* [Film.ru]. Available at: <https://www.film.ru/articles/pilite-kramer-pilite> (accessed: 02.12.2022). (In Russ).
- Klauzevits, K. (2007). *O voine* [About the war]. Moscow: Eksmo Publ. (In Russ).
- Lisichkin, V. A., & Shelepin, L. A. (2005). *Voina posle voiny: Informatsionnaia okkupatsiia prodolzhaetsia* [War after war: Information occupation continues]. Moscow: Algoritm, Eksmo Publ. (In Russ).
- Malenko, S. A., & Nekita, A. G. (2023). Grazhdanskaia sakral'nost' detstva v sovetskoj kinomifologii [Civic sacredness of childhood in soviet film mythology]. *Industrii vpechatlenii. Tekhnologii sotsiokul'turnykh issledovanii (EISCRT)* [Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)], 1 (2), 109–139. (In Russ). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1\(2\)-109-139](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-1(2)-109-139)
- Nasonov, V. (2020, April 21). Kto i zachem ubival v fil'me "Shchepka"? [Who and why killed in the movie "Sliver"?]. *Dzen* [Zen]. Available at: https://dzen.ru/a/Xp61hvVWcIT8NRA_ (accessed: 02.12.2022). (In Russ).
- Nekita, A. G. (2019). Nutro i Poverkhnost': k fenomenologii telesnosti v amerikanskom fil'me uzhasov [The Inside and the Surface: Towards the Phenomenology of Physicality in the American Horror Film]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art criticism], 35, 96–105. (In Russ).
- Ponomareva, T., & Ponomarev, V. (2010). Retsenziia na fil'm «S menia khvatit» [Review of the film "Falling Down"]. *Proza.ru* [Prose.ru]. Available at: <https://proza.ru/2010/12/19/72> (accessed: 02.12.2022). (In Russ).
- Robin, K., & Levin, A. (1994). *Shchepka. Koma* [A sliver. Coma]. Moscow: Liesma Systems Publ. Available at: <https://avidreaders.ru/read-book/schepka-koma.html?p=39> (accessed: 02.12.2022). (In Russ).
- Truby, J. (1993). Falling Down. *John Truby*. Available at: <https://truby.com/falling-down-1993/> (accessed: 02.12.2022).
- Volkogonov, D. A. (1983). *Psikhologicheskaia voina: Podryvnye deistviia imperializma v oblasti obshchestvennogo soznaniia* [Psychological warfare: Subversive actions of Imperialism in the field of public consciousness]. Moscow: Voenizdat. Available at: clck.ru/34V5Xt (accessed: 02.12.2022). (In Russ).

Author's information

Malenko Sergey Anatolyevich – Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Sociology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41 B. St. Petersburg str., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0000-0003-4828-0171, olenia@mail.ru

Nekita Andrey Grigorievich – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Sociology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41 B. St. Petersburg str., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0000-0002-9254-1901, beresten@mail.ru

For citation:

Malenko, S. A., & Nekita, A. G. (2023). Scenarios of militarization of everyday life in american horror films. Part 1. *Experience industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 2(3), 99-125. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2\(3\)-99-125](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-2(3)-99-125)