

**С. А. Маленко, О. В. Широкова**

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,  
г. Великий Новгород, Российская Федерация

## **В пространстве «Тени»: сценарии становления героя в американском хоррор-кинематографе<sup>1</sup>**

*Статья анализирует наиболее актуальные архетипические сценарии становления образа Героя в мифических пространствах американского хоррор-кинематографа. В ней выявляются идеологические особенности компоновки и визуализации сюжетов социальных и политических мифов, которые выстраиваются вокруг типичных для Голливуда образов архетипа «Тени» и их социальных хронотопов.*

*Работа предполагает апробацию психоаналитического, компаративистского и семиотического анализа, которые позволяют исследовать художественный опыт рефлексии над архетипом «Тени» в контексте традиции американского фильма ужасов.*

*С опорой на анализ роли страха в жизни человека и общества устанавливаются художественные границы использования этой эмоции в жанре американских фильмов ужасов. Нуминозные переживания указывают на наличие архетипических оснований в ужасных голливудских кинокартинах. Загадочность и неопределённость пугающих образов и символов в голливудской хоррор-культуре обуславливает обращение авторов к архетипу «Тени», зрительское переживание символов которого позволяет заглянуть за грань индивидуального опыта и погрузиться в коллективное бессознательное. Голливудская рефлексия по поводу архетипа «Тени» осуществляется в рамках анализа диалектического взаимодействия Героя и Антигероя. На основании анализа шедевров этого жанра создаются условия для понимания сущности социальных и политических мифов, а также идеологических механизмов их трансляции.*

*Выводы исследования могут использоваться для проведения культурологического и искусствоведческого анализа ведущих трендов современной массовой культуры, а также при проведении герменевтико-феноменологической экспертизы произведений современной визуальной культуры.*

---

© Маленко С. А., Широкова О. В., 2021

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00129 (The reported study was funded by RFBR according to the research project № 18-011-00129).

**Ключевые слова:** американский хоррор-кинематограф, архетип, символ, Тень, Герой, миф, идеология, общество.

**S. A. Malenko, O.V. Shirokova**  
Yaroslav the Wise Novgorod State University,  
Veliky Novgorod, the Russian Federation

## **In the Space of «Shadows»: Scenarios of Hero's Formation in American Horror Cinema**

*The article analyzes the most relevant archetypal scenarios of formation of a Hero's image in the mythical spaces of American horror cinema. It reveals the ideological features of the layout and visualization of the plots of social and political myths, which are built around the typical Hollywood images of the «Shadow» archetype and their social chronotopes.*

*The article suggests testing psychoanalytic, comparative and semiotic analyses, which allow us to explore the artistic experience of reflection on the archetype of «Shadow» in the context of the American horror film tradition.*

*Based on the analysis of the role of fear in human life and society, the artistic boundaries of the use of this emotion in the genre of American horror films are established. Numinous experiences point to the presence of archetypal foundations in Hollywood horror movies. The mystery and uncertainty of frightening images and symbols in Hollywood horror culture determine the authors' appeal to the archetype of «Shadow», the viewer's experience of the symbols which allows you to look beyond the boundaries of individual experience and immerse oneself in the collective unconscious. Hollywood reflection on the archetype of «Shadow» is carried out within the framework of the analysis of the dialectical interaction of the Hero and the Antihero. Based on the analysis of masterpieces of this genre, conditions are created for understanding the essence of social and political myths, as well as the ideological mechanisms of their translation.*

*The findings of the study can be used for cultural and art criticism analysis of the leading trends of modern mass culture as well as for hermeneutical and phenomenological examination of works of modern visual culture.*

**Keywords:** American horror cinema, archetype, symbol, Shadow, Hero, myth, ideology, society.

**Введение.** Современная массовая культура повсеместно эксплуатирует бессознательные образы, которые традиционно составляют основу всех архаических мифологий. Сейчас эти древнейшие архетипические образы и символы старательно переводятся на медийные языки современной эпохи. Именно на этой универ-

сальной мифосимволической платформе тщательно выстраивается не только вся без исключения потребительская «героика» обывательских будней, но и базируются вполне значимые политико-идеологические программы. Можно считать, что современная массовая культура стала полноправным правопреемником архаического мифа, а киноискусство превратилось в самую публичную и востребованную мифологическую площадку, целенаправленно построенную на архетипических образах. Как раз на ней отрабатываются и воспроизводятся различные модели и сценарии трансформации мифологического мироустройства современного мира. В то же время, несмотря на видимые попытки технической, технологической и идеологической модернизации архаических мифологий, бессознательная архетипическая основа кинообразов даже в массовой культуре, по сути, остается неизменной, поскольку все также стремится передать символические смыслы становления и реализации сакральной миссии архаического Героя, отрицающего «обывательскую топологию потребительского пространства» [1, с. 93].

Статья анализирует наиболее актуальные архетипические сценарии становления образа Героя на мифических площадках американского хоррор-кинематографа; выявляются идеологические особенности компоновки и визуализации сюжетов социальных и политических мифов, которые выстраиваются вокруг типичных для Голливуда образов архетипа «Тени» и их социальных хронотопов. Указанные задачи позволяют осуществить первичный анализ архетипического контекста американских фильмов ужасов, который дает возможность наметить методику визуализации и идеологизации образно-символического контекста современной культуры. Авторский замысел опирается на корпус актуальных исследований, посвященных использованию психоаналитических методик для анализа произведений современного кинематографа: S. Schneider [2]; J. Clemens [3]; A. Szymanski [4]; G. Collett [5]; M. Behlil [6]; K. Kokubun [7]; G. Menotti [8]; T. Brudholm & J. Lang [9]; J. Fennell [10]. Кроме того, безусловно полезными оказались исследования самого американского фильма ужасов, представленные циклом книг и статей (A.J. Power [11]; Jr. G. Fortuna [12]; B.Kawin [13]; S.A. Malenko & A.G. Nekita [14]; J. Staiger [15]; M. Freeman [16]; D. Och [17]; T. M. Scull & Ch. V. Malik [18]).

**Методы исследования, теоретическая база.** Поставленные исследовательские задачи реализуются посредством сопоставления основных методов — компаративистского, семиотического и психоаналитического, которые позволяют раскрыть особенности формирования образно-символического контекста феноменологии архетипа «Тени» в американских фильмах ужасов. Кроме вышеуказанных методов, продуктивным видится использование методологической стратегии Ж. Делёза, представленной в двухтомной работе «Кино» (1985 г.), где были изложены основные принципы постмодернистского анализа кинопроизведений. Сюда же примыкает методологическая стратегия К. Г. Юнга, в которой через понятие «архетип коллективного бессознательного» раскрываются фундаментальные, антропологические принципы бытия культуры. В то же время продуктивным видится использование теоретических работ Н. Кэррола, осуществившего систематизированный анализ художественной ценности фильмов ужасов в контексте философии искусства.

**Результаты исследования и их обсуждение.** Как особый вид искусства, кино наделено удивительной способностью через визуальные каналы и жанровые модели достаточно эффективно транслировать бессознательные образцы поведения для формирования и последующей «тонкой» подстройки коллективных представлений. Известный историк и филолог Михаил Ямпольский в своей работе об истории французского кино рассказывает об искусствоведе Эли Форе, который справедливо полагал, что всякое «искусство проходит в своем развитии постоянно повторяющиеся стадии» [19]. При этом цикл оказывается следующим: от коллективного сознания к индивидуализму, а затем снова намечается возврат к коллективному сознанию. В то же время по мере развития общества меняются и стадии. Анализируя ситуацию, сложившуюся в начале XX века, Фор вполне закономерно полагал, что стадия индивидуализма достигла своей вершины и вскоре сменится стадией коллективного сознания. Словно бы в подтверждение концепции Эли Фора в середине XX века происходит взрывное развитие массмедиа, основанное на повсеместном внедрении форм быстрой передачи информации, что значительно упрощает мобильность массового искусства, тем самым открывая дорогу бурному росту кинемато-

графа. Поэтому со второй половины прошлого столетия именно киноискусство становится визуальной основой нового коллективного сознания, поистине превращаясь в творение массовой культуры, которое способно одновременно «собрать вместе» и «настроить на один лад» миллионы даже не знакомых друг с другом зрителей.

В то же время для европеизированной части человечества, тяжело пережившей, но так до конца и не освоившей ужасы ни Первой, ни Второй мировых войн, неким объединяющим жанром, на крови, ужасах и общих страхах сплывающим сотни тысяч людей по всему миру на общих «киносеансах психоанализа», стал именно хоррор. Во многом это произошло потому, что американцы по большей части лишь из-за океана созерцали кровавые злодеяния фашизма и не переживали разрушения, трагедии и кошмары войны непосредственно на своей территории. В итоге именно визуальный симулякр страданий и кошмаров европейцев в Первой и Второй мировых войнах был профессионально сублимирован американскими режиссерами именно в голливудской версии фильмов ужасов. Со временем они превратились в один из самых популярных и прибыльных жанров, предлагающий зрителям это вождеденное коллективное сплочение как раз за счет совместного переживания эффектов ужасного.

Как отмечает О. А. Артемьева, «просмотр зрителями фильма в жанре ужасов в кинотеатре — действие многоуровневое, соединяющее в себе как интеллектуальное и эмоциональное восприятие, так и физиологические реакции» [20, с. 17]. Страх и ужас испокон веков порождаются от неизвестного, пугающего и сокрытого. Как справедливо отмечает лауреат Нобелевской премии по литературе, создатель «Массы и власти» — одного из самых значимых трудов по коллективному поведению — Э. Канетти, «человеку страшнее всего прикосновение неизвестного <...> ночью или вообще в темноте испуг от внезапного прикосновения перерастает в панику <...> и только в массе человек может освободиться от страха перед прикосновением. Это единственная ситуация, где этот страх переходит в свою противоположность. Для этого нужна плотная масса, где тело прижато к телу, которая плотна также в своей душевной конституции, то есть такая, где человеку безразлично, кто на него “давит”» [21, с. 18—19].

Страх и охватывающий человека ужас вообще можно считать как онтологическими движущими факторами человеческого бытия, так и важнейшими коммуникативными рычагами цивилизационного воздействия власти на массы. В эпоху массового потребления эти механизмы тотально коммерциализируются в западном капиталистическом обществе и преподносятся американской киноиндустрией как биополитические основания универсальной коммуникативной модели. Поэтому на сегодняшний день в мире абсолютные лидирующие позиции по производству хоррор-продукции принадлежат именно американской школе киноискусства. Поскольку именно кинохоррор, по мнению О. Э. Артемьевой, «с полным правом можно назвать одним из краеугольных камней американской культуры» [22, с. 3], то мы рассматриваем именно этот жанр в качестве ведущего психосоматического инструмента и идеологического рычага управления массовыми настроениями и представлениями, столь популярного у властной «верхушки» американского общества. Поскольку правящие элиты и истеблишмент США еще в период между двумя мировыми войнами, в особенности в эпоху «Великой депрессии» 1929—1933 годов, поняли, что именно кинематограф достоин стать наиболее активной площадкой для фабрикации и тиражирования заказных, идеологически ориентированных политических мифов. Именно по этой причине происходит популяризация и массовое распространение голливудского киножанра ужасов, пропагандирующего актуальные биополитические образы и смыслы, столь необходимые потребителю.

#### *Архетипы в «ужасных» голливудских кинокартинах*

Нет сомнений в том, что именно образно-символические презентации архетипов коллективного бессознательного составляют как художественную, так и идеологическую основу «ужасных» голливудских кинокартин. Югославский аналитик Майкл Конфорти в своей работе «Архетипы, когерентность и кино» абсолютно уместно говорит о визуальном кинематографическом использовании архетипических образов следующее: «...кино — это пересказ древних истин, который открывает доступ к миру архетипов и к той реальности, которую они создают <...> кино представляет нам драму, ситуацию, которую главный герой разрешает или не разрешает» [23]. Отсюда следует, что алгоритм прочтения архетипического образа

Героя будет непременно меняться в зависимости от характера интерпретации различных киносценариев. Более того, для наиболее эффективного, идеологически нагруженного художественного воплощения на киноэкране образа героя режиссеру необходимо создать атмосферу художественного контраста. Как раз на его основе раскрывается как внутренняя, эмоциональная, так и внешняя, поведенческая эволюция киногероя, бессознательно стремящегося достичь вожделенной собственной целостности — «Самости».

В абсолютном большинстве американских фильмов ужасов такой контраст достигается за счет критической в эмоциональном отношении демонстрации зрителям череды художественных образов одного из самых загадочных и фундаментальных для становления каждого человека и всей культуры архетипов — «Тени». Показательно, что, пожалуй, ни в каком ином киножанре, кроме как в фильмах ужасов, Голливуду действительно удалось наиболее органично совместить в «теневом» кинематографическом пространстве самые разнообразные сценарии развития «героического» образа.

«Тень», как и большинство других архетипических образов, уже сама по себе не является чем-то раз и навсегда застывшим и окаменевшим. Но мы уверены, что именно в кинопространстве американских фильмов ужасов она стала наиболее подвижна. Превращенная фантазией режиссера в легкую дымку, густой туман, пыльную завесу, таинственную мглу, кромешную тьму или представленная собственно природной тенью, кинематографическая ужасная «Тень» способна принять вообще любой облик. Поскольку, как считают классики аналитической психологии, как раз архетип «Тени» является воплощением этических и эстетических «темных» (непременных) сторон индивидуального и коллективного бессознательного, а в большинстве случаев просто результатом индивидуального неосознания.

Образные презентации «Тени» происходят непосредственно на уровне коллективного восприятия, однако обязательно в той или иной форме проявляются и на индивидуальном уровне. К. Г. Юнг в одной из своих работ непосредственно характеризует «Тень» как глобальную моральную проблему, которая непрерывно бросает «вызов личностному эго в целом» [24, с. 151]. Так, при условии ассимиляции бесконтрольных инстинктов отдельно взятого челове-

ка коллективные представления оказываются представленными совокупностью таких инстинктов. При этом как раз Страх и Ужас выступают их древнейшими, базальными составляющими, способными с легкостью принимать образы потаенных и неизведанных вещей. В таком случае именно архетип «Тени» предстает тем выдающимся «фокусником», который непрерывно вытаскивает из коллективного бессознательного — этой извечной «шляпы» мифического фокусника — все возможные сокрытые представления, а затем творчески реализует их через мифологическую форму мироустройства, в которой как раз «Герой» выступает и отражением, и непосредственным проводником этого события.

#### *Герой и Тень: парадоксы взаимодействия*

Так, одним из ярких и показательных примеров одного из сценариев «ужасной» визуализации становления образа «Героя» в «тенево» пространстве современной цивилизации служит фильм «Темный город» (англ.: «*Dark City*», реж. А. Пройас, «New Line Cinema», «Mystery Clock Cinema», США, 1998 г.). Саспенс-сюжет этой ленты выстроен вокруг способа бытия пространства и жителей некоего антиутопического «теневого» города, где безраздельно царит Ночь и полностью отсутствует солнце. Благодаря этому визуальному эффекту зритель практически сразу и полностью погружается в дисциплинарное «тенево пространство», буквально переполненное загадками, недомолвками, страхами, опасностями, угрозами и прочими вполне «цивилизованными» атрибутами урбанизированного пространства.

Это искусственное и демонстративно противопоставленное природе образование агрессивно поглощает окружающую действительность, тем не менее, оставляя место для неограниченных скрытых манипуляций и произвола «темных» сил извне. Поэтому образ «темного» города более всего напоминает некую большую алхимическую лабораторию, непрерывно генерирующую эманации духовного и физического произвола в отношении «подопытных» существ. Подобное общество всегда демонстративно собрано и мобилизовано, а потому находится в состоянии предельной деиндивидуализации, положении, в котором черты, традиционно свойственные отдельному человеку, агрессивно стираются, вытесняя в «тень» мечты, желания, мысли и действия.

Примерно о такой же трагедии «маленького человека», безраздельно пленного эксплуатирующим его отчужденным городским пространством, рассказывает и Элиас Канетти. Город, обычно понимаемый в логике цивилизации как скопление ничтожных по своей сущности масс людей, обычно выстраивается по схожим принципам: «Любая дыра в кольце (в нашем случае выход из города) могла бы напомнить о распаде, о будущем разбегании <...> но ее нет: масса замкнута двояким образом — наружу и в себе» [21, с. 34]. Это указывает на необычайную податливость массового общества, которое становится болезненно пластичным и необычайно восприимчивым к любым манипуляциям со стороны власти.

Именно поэтому фильмом начинается с приема, часто именуемого любителями американских фильмов ужасов «экзистенциальным вбросом», начисто обнуляющим как индивидуальный (эмоциональный и экзистенциальный), так и тем более совершенно бесполезный, особенно в таких случаях, коллективный, социальный опыт. Главный герой кинокартины, Джон Мёрдок, внезапно просыпается в темной, малоосвещенной комнате, полностью лишенный памяти и совершенно не понимающий, кто он, что с ним и где он находится. Этот эпизод не только напрямую указывает на присутствие значимого «теневого» мотива во внешнем социокультурном пространстве. Зритель и в дальнейшем постоянно ощущает ужасные щупальца зловещей, могущественной «Тени» и в судьбе самого героя, его трагическую потерянность в пустоте собственного сознания, его темный и по-настоящему первобытный страх. По ходу разворачивания сюжета мы непосредственно можем сопоставить личностную пустоту главного героя с мрачайшим пространством коллективных представлений. Создатели фильма через личные впечатления и размышления отдельно взятого человека непрерывно демонстрируют специфику состояния общества, в котором он находится.

В саспенс-мифологии фильма этот мотив раскрывается в основном в сценах, где все люди «Темного города» периодами засыпают ровно в полночь и над их судьбами полноценно главенствуют некие мистические Странники. Их внешний облик, пространство и последовательность действий указывают не только на присутствие политизированных и идеологизированных образов архетипа «Тени», но и на ее царственное положение как всемогущего

темного «Кукловода». Голливудская шокирующая визуализация образа ночных пришельцев основана на демонстрации их мертвенно-бледного лица (в фильме это объясняется тем, что инопланетная раса вселяется только в трупы людей) и черных одеяний, состоящих из плащей и шляпы — максимально скрывающих тело. На положение всевластья и «всеглавности» «Тени» указывает и глобальный характер деятельности Странников, которые каждую полночь, произвольно останавливая время, изменяют не только городскую среду, но трансформируют и сами воспоминания людей. К тому же, «штаб» мистических «настройщиков» находится под городом, а самих их насчитывается множество. У них имеется механизм в виде часов, которые останавливают городское время с целью изменения текущей реальности и развертывания новых, соответствующих ей городских декораций.

Таким образом, все ужасное кинематографическое пространство «Темного города» представляет собой хронотоп, воссоздающий архетипический контекст визуализации образа «Тени». По словам В.И. Вернадского, «пространство и время являются частями, проявлениями и разными сторонами одного и того же неделимого целого, то нельзя делать выводы о времени, не обращая внимания на пространство. И обратно: все, что отражается в пространстве, отражается так или иначе во времени» [25, с. 524]. Время и пространство в хронотопе фильма оказываются полностью захваченным некой таинственной «теневого дымок» и как раз благодаря ей осуществляется тотальный контроль Странников над обществом.

Индивидуационный путь «Героя», таинственными, неведомыми силами «вброшенного» в чуждое и ужасное пространство «Темного города», как уже указывалось, начинается с той комнаты, где в начале фильма проснулся Джон Мёрдок. Случайно разбившийся аквариум с рыбкой и трогательная сцена переноса этого совершенно незащитного живого создания в ванну с водой недвусмысленно указывает на положительные качества главного героя. Зритель сразу же ощущает, что Мёрдок не мог совершить преступлений, которые ему приписывают: убийства девушек легкого поведения, одну из которых он обнаруживает в квартире, где находится. С этого момента и начинается путь становления его «героического» облика. К тому же демонстрируемая зрителям рыбка золотого цвета, что также не случайно и напрямую указывает на образ солн-

ца, который может (а после этого уже и должен) трепетно и нежно принести на своих руках в этот темный и страшный мир вечной ночи только Герой. Именно этот эпизод указывает на потенциальную возможность и внутреннюю готовность «Героя» начать трудное и полное опасности восхождение к собственной целостности — Самости.

Сюжетная линия этого фильма ужасов выстроена вокруг охоты «темных» Странников, представляющих череду практически одинаковых с виду образных, персонно-ролевых презентаций «Тени», на главного героя. Группа Странников, каждый из которых представляет одну из значимых персон современной цивилизации: «Мистер Книга», «Мистер Быстрый», «Мистер Ночь», Мистер Тень» и т. д., еженощно, в «точке перехода», осуществляет механическую регулировку хронотопа (времени/пространства) «Темного города». Показательно, что сам Мёрдок представлен как некая роковая патология, трагическое и одновременно досадное исключение из «правил», символ дерзкого индивидуального «побега от Судьбы», следствие неудачного/удачного эксперимента. «Неудачным» он видится с позиций Странников, как итог фатальной для тоталитарной Системы «Темного города» осечки во время рутинного ввода инъекции с воспоминаниями. «Удачным» же он становится после внезапного осознания факта, что Джон наравне со Странниками обладает уникальными психокинетическими способностями трансформации материальной и ментальной реальности урбанизированного «теневого» пространства. Создателями кинокартины очень удачно сделан принципиальный акцент на необходимость непрерывного познания человеческой души, через анализ бессознательных коллективных представлений — воспоминаний, опыта «прошлых» жизней, мельчайших нюансов личностных переживаний отчужденной, враждебной и потому такой темной социальной обыденности

Таким образом, стремление Странников к неперемennomу и жесткому воссозданию порушенного было Джоном «теневого» коллективного единства порождает замешательство, вызванное необходимостью срочного принятия решения относительно его дальнейшей судьбы. Опять-таки Странники выносят на обсуждение и коллективно формулируют его итог: является ли Джон угрозой для общего дела и в таком случае его надлежит убить или же необходимо обманом, шантажом и угрозами вынудить его направить свои

открывшиеся способности на службу явно «теневому» сообществу «Темного города» и потому оставить его в живых. Как это ни парадоксально, ужасные реалии «теневого» мира Странников и их охота за Джоном играют, несомненно, положительную роль в активизации бессознательных поисков самого героя, заставляя его *действительно* усомниться в реальности происхождения как самого себя, так и фальшивого темного и ужасного мира, который его окружает.

Вытесненные в бессознательное обрывки памяти непрерывно бомбардируют ужасное бытие Джона в «Темном городе», лишь мельком дразня и урывками намекая ему на столь далекое и почти позабытое детство. Налицо типичный психоаналитический прием, который раскрывает, с одной стороны, меру отчуждения героя от самого себя, глубину отрыва от прошлого и степень его конфликтности со своей собственной памятью. С другой стороны, яркие образы солнечного дня на пляже прибрежного городка Шелл Бич, в присутствии семьи, недвусмысленно указывают на катарсический, исцеляющий характер подобных воспоминаний и демонстрируют «Самостный» сценарий личностной эволюции Джона в угрожающем и отчужденном пространстве «Темного города».

В то же время суровая «тневая» реальность фильма наглядно демонстрирует Мёрдоку, что он, как и положено настоящему Герою, может добраться до солнечного пляжа только сам, поскольку все, кто потенциально мог бы помочь ему в этом, просто не могут «вспомнить» дорогу к городку. Вот потому Джон и продолжает «восамляющие» поиски этого места, подобно водовороту включая в процесс других персонажей: жену, детектива, который пытается разобратсья не только в убийстве девушек, но и в том, что происходит с городом, и безумного доктора, который вводит инъекции с воспоминаниями людям, находясь в фактическом «заточении» у инопланетной расы Странников.

Еще один визуально-идеологический парадокс фильма А. Пройаса сводится к тому, что вся последовательность событий «теневого пространства» недвусмысленно указывает на «антигероический» образ главного героя фильма. Он, как и положено голливудскому «ужасному» кинематографу, изначально имеет для этого мифического темного мира некий «антигеройский» облик. Поскольку «правильность» действий со стороны «эфмерных героев», которые любой ценой пытаются продлить господство расы Странников, резко

противопоставлена «истинному герою», который стремится найти путь для освобождения человечества и себя самого. Таким образом, именно «Тень» изначально подвигает нашего «Героя» к выживанию и порождает в нем желание спастись и спасти себе подобных. Налицо явно «тенева» подоплека *восамления* Джона Мёрдока, который претендует на звание «спасителя человечества».

Таким образом, несомненно «тенева» матрица «Темного города» наглядно демонстрирует внимательному зрителю весь масштаб трагедии крушения отдельной личности, искусственно «стертая» индивидуальная память которой, с одной стороны, всерьез угрожает коллективной целостности и идентичности, а с другой, как раз она же парадоксальным образом только и может послужить толчком к выходу Героя из глобального теневого «сумрака». Поэтому Алекс Пройас настойчиво пытается достучаться до современного зрителя, доказывая, насколько и киногерою, и каждому обывателю важно «вернуть себе самого себя» и сразиться с собственной «Тенью», *персонно-институализированной* и грозно противостоящей человеку в виде Государства, Партии, Должности, Функции, Идеи, Роли, Профессии, Мании и т. д.

И действительно, как только это происходит, в руках Джона Мёрдока «вдруг» сосредоточивается вся власть над «Темным городом», который оказывается гигантским космическим кораблем, обреченно и безнадежно скитающимся по галактике. После чего мы наблюдаем счастливый, но отнюдь далеко не «радужный» финал еще одного голливудского сценария визуализации американского политического мифа. На рубеже тысячелетий он вновь исподволь пропагандирует «чудесное спасение» западного общества порока и массового отчуждения (достигшего уже межцивилизационных, межпланетных масштабов!) как раз благодаря *неправильному* «Герою», идущему, по законам голливудского жанра ужасов, наперекор всем возможным социальным правилам и культурным традициям.

Еще одним ярчайшим примером голливудского сценария становления образа «Героя» через персонификацию «Тени» можно считать фильм «Ворон» (англ.: «*The Crow*», реж. А. Пройас, «Crowvision, Inc.», «Miramax Films», «Entertainment Media Investments Corp.», «Jeff Most Productions Dimension Films», «Edward R. Pressman», США, 1994 г.). Сюжетной линией этой культовой кинокартины рубежа тысячелетий в очередной раз является совершаемое главным героем по-

смертное воздаяние, кровавое возмездие за собственную смерть и смерть возлюбленной.

По сценарию ленты молодой рок-музыкант Эрик Дрэйвен со своей невестой Шелли Вебстер трагически погибают накануне свадьбы, назначенной как раз на Хеллоуин. Их гибель — дело рук банды, работающей на главу мафии города. Каждый год накануне Хэллоуина эта банда устраивает «огненное шоу», подрывая различные архитектурные постройки, которые неуютны и мешают мафии. Саспенс-эффект этого фильма действительно шокирует, поскольку с самых первых кадров позволяет зрителям погрузиться в «Теневое» социокультурное пространство общества потребления, представляющее, по мысли создателей картины, один из наиболее шокирующих шаблонов социального мифа.

На наш взгляд, идеология голливудской франшизы о «Вороне» заключается в демонстрации, посредством откровенного «Теневого» образа «Героя», с одной стороны, трагической, почти фатальной обреченности и бессилия личности, напрямую пострадавшей от социальной несправедливости. С другой, этот же образ представляет собой некий коллективный, «теневой» вопль масс, решительно не желающих мириться с подобного рода проблемами. В целом можно сказать, что именно «Теневой» «Герой» является ведущей антропологической мифологемой и идеологемой вестернизированного общества потребления, так как, по мнению И. Чиндина, «мифологемы в современном общественном сознании существуют в виде целенаправленно заданных идеологами сюжетов, скрытых за определенными социальными образами» [26, с. 158]. Мы видим, что для социального мифа западного толка, еще со времен протестантизма, колониального мессианизма и расового изоляционизма характерны болезненные переживания проблемы человеческой безопасности, поэтому постоянная визуализация голливудскими режиссерами именно таких «ужасных» сюжетов целиком оправдана. Базируясь на инстинктивном чувстве опасности, исходящем от угнетенных социальных меньшинств, вестернизированный «коллектив» бессознательно настроен на агрессивную защиту принципов именно собственной «массы».

Саспенс-составляющая начала фильма базируется на гнетущих видах ночного города, который в отдельных своих частях буквально объят пожаром. Показательно, что во франшизе «Ворон» зри-

тель сталкивается с достаточно редкой голливудской концепцией визуализации Темной «Анимы», поскольку созерцает этот кошмар глазами летящего над отчужденным городским пространством ворона. Мрачная атмосфера уже с первых минут захватывает зрителя, который отныне пребывает в напряженном ожидании еще более ужасных сцен. И они не заставляют себя ждать, обрушивая на несчастного обывателя весь драматизм главенствующего события «Ворона» — смерти двух молодых людей в квартире. В то же время в фильме звучат слова, описывающие древнейшую мифологию трагического события: «раньше верили, что, когда человек умирает, ворон относит его душу в страну мёртвых. Но иногда случается что-то настолько плохое, что душа несёт в себе страшную грусть и не может обрести покой, и тогда, очень редко, ворон может вернуть душу обратно, чтобы исправить зло». Поэтому спустя год погибший герой возвращается из мира мертвых на один день для того, чтобы покарать всех причастных к изнасилованию и смерти его невесты и его самого, тем самым раз и навсегда избавив весь город от назойливой и приступной шайки. Даже неискушенный зритель может сделать вывод об уровне законности и правопорядка в этом городе и стране, где единственным носителем справедливости и возмездия становится мистическая фигура Ворона — последнего оплота доцивилизированной, архаической мести по древнейшему принципу талиона — «око за око, зуб за зуб».

Показательно, что именно Ворон на протяжении всего фильма будет сопровождать главного героя, являясь не только символом смерти, но и одним из ведущих образов «Тени». Он умело и верно ведет «Героя/Антигероя» к Самости через всю грязь и несправедливость западной цивилизации и остается фактически единственным, кто на самом деле помогает ему. Так, после «пробуждения» Эрика ворон приводит его в разрушенную сырую квартиру, где он сталкивается с воспоминаниями, а образы архетипа «Тени» всякий раз лишь настойчиво напоминают «о его беспомощности и бессилии» [27, с. 111], тем самым побуждая его к решительным действиям.

Эрик совершает ритуальное возмездие, по очереди расправляясь с каждым, надругавшимся над его возлюбленной, и теми, кто был к этому косвенно причастен. Следовательно, именно «теневыми» страданиями его неупокоенной души происходит символиче-

ское исцеление этого прогнившего и погрязшего в мерзости мира, именно его руками происходит восстановление справедливости не только на уровне отдельной личности, но и всего коллектива в целом. Именно в голливудской франшизе о «Вороне» архаический миф в полной мере являет свою архетипическую «властность большинства», демонстративно нарушая отжившие законы государства. Тем самым все общество становится идеальным пространством для совершения символических преступлений «во благо всего и всех», которые хирургически «исцеляют» больной и порочный социальный организм, во имя высшей справедливости отменяя устаревшие моральные и государственные законы.

Так, главный герой «Ворона» вынуждено является одновременно и «Героем» и «Антигероем», «с которым ему удалось сформировать единое ментальное пространство» [28, с. 101]. В одной из сцен, где Эрик совершает очередное отмщение, преступник Тиберт, который смотрит в глаза собственной гибели, прежде чем, он, привязанный к сиденью машины с бомбой, сорвется с моста, произносит такие слова: «Смутился дьявол и ощутил, как ужасно добро <...> ужасно добро». Эта фраза лучше всего раскрывает созданный и идеологически оправданный социальным мифом сюжет фильма. «Зло, порождая Зло, попутно уничтожает Зло», — так можно сказать о социальном пространстве, от начала и до конца созданном образно-символическими презентациям «Тени». В данном случае архетип «Тени», проходя сквозь череду институциональных формализаций, закономерно обретает форму «темной справедливости», телесно-эмоциональным воплощением которой становится пронзительная людская боль и скорбь. Поэтому повсюду как элемент социализированного «Добра» является лишь бессознательной иллюзией, симулякрот институционализированного Зла. Показательно, что на массового зрителя такая интерпретация действует безотказно, так как страх перед потерей близкого человека (звено, выпадающее из коллективного сознания, но оставляющее память) является самым сильным чувством, намертво сплетающимся со страхом за собственную жизнь.

В заключительных сценах фильма глава мафии Топ Доллар, прислушавшись к своим людям, решает убить ворона для того, чтобы забрать мистическую силу птицы и убить Эрика. Похитив подругу Шалли и Эрика, мафия вынуждает героя совершить последнее

убийство. Таким образом, можно заключить, что как раз ужасное и патологическое в своей основе социальное пространство, до предела перенасыщенное образно-символическими презентациями архетипа «Тени», в конечном счете и привело «Героя» к очистке города и общества от вредителей, отравляющих коллективную жизнь. Поэтому исследователи юнгианства обоснованно считают, что именно «архетип высвобождает в нас индивидуальное через типичное — те инстинктивные, спасительные силы, которые помогали человечеству избавляться от опасностей» [29, с. 23] не только ради каждого конкретного человека, но и во имя спасения общества в целом.

**Заключение.** Таким образом, на примере образно-символического анализа ряда шедевров голливудского хоррор-кинематографа мы попытались проанализировать типичные социальные и политико-идеологические матрицы визуализации универсальных архетипических сценариев формирования и развития сознания, становления личности Героя. Будучи воплощенными в ролях экранных Героев и Антигероев, эти матрицы составляют знаково-символическую основу важнейших социальных и политических мифов, на весь мир презентующих специфику формирования и медийной трансляции «американского образа жизни». Проанализированные нами частные примеры «ужасного» американского кинематографа, тем не менее, показывают, механизм производства и идеологического сопровождения вестернизированных социальных и политических мифов в Голливуде — старейшей и крупнейшей коммерческой площадке промоушена бессознательных комплексов не только собственно американского истеблишмента, но и всего человеческого общества.

Как было показано, в эволюции образов Героев и Антигероев голливудских фильмов ужасов наблюдается отчетливая тенденция к политико-идеологической девальвации моральных основ американского государства. Что, на наш взгляд, в условиях повальной *диджитализации* социальной коммуникации грозит окончательно перерасти в технологию «мягкого», но от этого не менее тотального контроля над обществом под мифической маской институциональной «заботы». Очевидно, что западное общество, последовательно проявляя через голливудскую традицию фильмов ужасов столь яркие примеры противоречий и бессознательного отрицания соб-

ственных корней, находится под существенным и крайне опасным воздействием преимущественно «теневых» содержаний, идеологически и политически реализуемых властной «верхушкой» современных США. Полученные авторские обобщения могут в дальнейшем использоваться для осуществления полномасштабных культурологических и искусствоведческих исследований ведущих трендов современной массовой культуры для оценки характера и перспектив их влияния на спектр существующих социальных практик.

### **Библиографический список**

1. Маленко С. А. От «Final Girl» к единственной Великой Матери: Голливудский хоррор и стратегии постгуманизма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 87—96.
2. Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare (Cambridge Studies in Film) / Ed. S. Schneider. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 299 p. doi:10.1017/CBO9780511497742
3. Clemens J. Psychoanalysis is an Antiphilosophy. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, 200 p.
4. Szymanski A. Cinemas of Therapeutic Activism: Depression and the Politics of Existence. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. 182 p. doi:10.1017/9789048550319
5. Collett G. The Psychoanalysis of Sense: Deleuze and the Lacanian School. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. 272 p.
6. Behlil M. Hollywood is Everywhere: Global Directors in the Blockbuster Era. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. 208 p. doi:10.1017/9789048524976
7. Kokubun K. The Principles of Deleuzian Philosophy / Trans. W. Nishina. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. 199 p.
8. Menotti G. Movie Circuits: Curatorial Approaches to Cinema Technology. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. 210 p. doi:10.1017/9789048527540
9. Emotions and Mass Atrocity: Philosophical and Theoretical Explorations / Eds. T. Brudholm, J. Lang. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 317 p. doi:10.1017/9781316563281
10. Fennell J. Rough Beasts: The Monstrous in Irish Fiction, 1800—2000. Liverpool: Liverpool University Press, 2019. 289 p.
11. Power A. J. O horror! horror! horror!: and Fear / ed. M. Neill, D. Schalkwyk // The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy. 2016. Aug. doi: 10.1093/oxfordhb/9780198724193.013.27

12. Fortuna Jr. G. Narrative Strategies in Contemporary Independent American Horror Movies // *Panoptikum*. 2018. № 19, pp. 121—130. doi.org/10.26881/pan.2018.19.09
13. Kawin B. Horror. Horror and the Horror Film. London: Anthem Press, 2012. 268 p. doi:10.7135/UPO9780857284556.002
14. Malenko S. A., Nekita A.G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower // *Anthropological Measurements of Philosophical Research*. 2018. № 13, pp. 41—51. doi: 10.15802/ampr.v0i13.122984. [на украинском]
15. Staiger J. The Slasher, the Final Girl and the Anti-Denouement // *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* /ed. W. Clayton. Palgrave Macmillan, London, 2015, pp. 213—228. doi.org/10.1057/9781137496478\_15
16. Freeman M. *The Killer Who Never Was: Complex Storytelling, the Saw Saga and the Shifting Moral Alignment of Puzzle Film Horror* // *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* /ed. W. Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 118—130. doi.org/10.1057/9781137496478\_9
17. Och D. *Beyond Surveillance: Questions of the Real in the Neopostmodern Horror Film. Style and Form in the Hollywood Slasher Film* /ed. W. Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 195—212. doi.org/10.1057/9781137496478\_14
18. Scull T. M., Malik Ch. V. Role of Entertainment Media in Sexual Socialization. Wiley Online Library. 2019. May. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118978238.ieml0214> (дата обращения: 12.12.2020).
19. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911—1933 гг. / сост. М. Б. Ямпольский; пер. с фр.; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. 317 с. URL: <http://indbooks.in/mirror1.ru/?p=185918> (дата обращения: 20.10.19).
20. Артемьева О.Э. *La Histoire d'etre reu. Sejour* // *Артикульт*. 2011. № 1. С. 17—24.
21. Каннети Э. *Масса и власть*. М: Ad Marginem, 1998. 528 с.
22. Артемьева О. Э. Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 22 с.
23. Конфорти М. Архетипы, когерентность и кино // МААР.РУ: информационный портал профессионального сообщества московской ассоциации аналитической психологии. 2006—2019. URL: [http://www.maar.pro/biblioteka/stati/conforti\\_arkhetipy\\_kogerentnost\\_i\\_kino.html](http://www.maar.pro/biblioteka/stati/conforti_arkhetipy_kogerentnost_i_kino.html) (дата обращения: 02.10.19).
24. Юнг К. Г. *Избранное*. Минск: Попурри, 1998. 448 с.
25. Вернадский В. И. Проблема времени в современной науке // *Известия Академии наук СССР. Серия 7. Отделение математических и естественных наук*. 1932. № 4. С. 511—541.
26. Чиндин И.В. *Миф: реконструкция архаической ментальности*. М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2013. 164 с.

27. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, СП «ИВО-Сид», 1991. 262 с.

28. Некита А. Г. Нутро и поверхность: к феноменологии телесности в американском фильме ужасов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 96—105.

29. Базилян С. А. Архетипы К. Г. Юнга как экзистенциальные истоки становления и развития сознания // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». 2011. № 2. С. 21—24.

## References

1. Malenko S.A. From “final girl” to the only great Mother: Hollywood horror and posthumanist strategies. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History]*, 2019, no 35, pp. 87—96. (In Russ.)

2. *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare (Cambridge Studies in Film)* / Ed. S.Schneider. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 299 p. doi:10.1017/CBO9780511497742

3. Clemens J. *Psychoanalysis is an Antiphilosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, 200 p.

4. Szymanski A. *Cinemas of Therapeutic Activism: Depression and the Politics of Existence*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. 182 p. doi:10.1017/9789048550319

5. Collett G. *The Psychoanalysis of Sense: Deleuze and the Lacanian School*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. 272 p.

6. Behlil M. *Hollywood is Everywhere: Global Directors in the Blockbuster Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. 208 p. doi:10.1017/9789048524976

7. Kokubun K. *The Principles of Deleuzian Philosophy* / Trans. W. Nishina. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. 199 p.

8. Menotti G. *Movie Circuits: Curatorial Approaches to Cinema Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. 210 p. doi:10.1017/9789048527540

9. *Emotions and Mass Atrocity: Philosophical and Theoretical Explorations* / Eds. T. Brudholm, J.Lang. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. 317 p. doi:10.1017/9781316563281

10. Fennell J. *Rough Beasts: The Monstrous in Irish Fiction, 1800—2000*. Liverpool: Liverpool University Press, 2019. 289 p.

11. Power A.J. O horror! horror! horror!: and Fear / ed. M.Neill, D.Schalkwyk // *The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy*. 2016. Aug. doi: 10.1093/oxfordhb/9780198724193.013.27

12. Fortuna Jr. G. Narrative Strategies in Contemporary Independent American Horror Movies. *Panoptikum*, 2018, no. 19, pp. 121—130. doi.org/10.26881/pan.2018.19.09

13. Kawin B. *Horror. Horror and the Horror Film*. London: Anthem Press, 2012. 268 p. doi:10.7135/UPO9780857284556.002

14. Malenko S.A., Nekita A.G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 2018, no.13, pp. 41—51. doi: 10.15802/ampr.v0i13.122984. [In Ukr.]

15. Staiger J. The Slasher, the Final Girl and the Anti-Denouement. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* /ed. W.Clayton. Palgrave Macmillan, London, 2015. pp. 213—228. doi.org/10.1057/9781137496478\_15

16. Freeman M. *The Killer Who Never Was: Complex Storytelling, the Saw Saga and the Shifting Moral Alignment of Puzzle Film Horror*. Style and Form in the Hollywood Slasher Film /ed. W.Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 118—130. doi.org/10.1057/9781137496478\_9

17. Och D. Beyond Surveillance: Questions of the Real in the Neopostmodern Horror Film. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* /ed. W.Clayton. London: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 195—212. doi.org/10.1057/9781137496478\_14

18. Scull T. M., Malik Ch. V. Role of Entertainment Media in Sexual Socialization. *Wiley Online Library*. 2019. May. Available at: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118978238.ieml0214> accessed 12.12.2020)

19. *Iz istorii francuzskoj kinomysli: Nemoe kino 1911—1933 gg.* [From the history of French cinema: silent films 1911—1933.] / edit. M. B. Yampol'skij; transl. S. Yutkevicha. Moscow: Iskustvo Publ., 1988. 317 p. Available at: <http://indbooks.in/mirror1.ru/?p=185918> (accessed 20.10.2019). (In Russ.)

20. Artem'eva O.E. *La Histoire d'etreur. Cejour* [The History Of Terror. This day]. *Artikul't*, 2011, no 1, pp. 17—24. (In Russ.)

21. Kanneti E. *Massa i vlast'* [Mass and power]. Moscow: AdMarginet Publ., 1998. 528 p. (In Russ.)

22. Artem'eva O.E. *Evoluciya esteticeskoy modeli zhanra «horror» v amerikanskom kino* [Evolution of the aesthetic model of the horror genre in American cinema]: *Avtoref. cand. diss.* Moscow, 2010. 22 p. (In Russ.)

23. Konforti M. *Arhetipy, kogerentnost' i kino* [Archetypes, coherence, and cinema]. *MAAPRU: informacionnyj portal professional'nogo soobshchestva moskovskoj asociacii analiticheskoj psihologii*. 2006—2019. Available at: [http://www.maap.pro/biblioteka/stati/conforti\\_arkhetipy\\_kogerentnost\\_i\\_kino.html](http://www.maap.pro/biblioteka/stati/conforti_arkhetipy_kogerentnost_i_kino.html) (accessed 02.10.2020). (In Russ.)

24. Yung K. G. *Izbrannoe* [Favourites]. Minsk: Popurri Publ., 1998. 448 p. (In Russ.)

25. Vernadskiy V.I. The problem of time in modern science. *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Seriya 7. Otdelenie matematicheskikh i estestvennykh nauk* [Bul-

letin of the USSR Academy of Sciences. Series 7. Department of Mathematical and Natural Sciences], 1932, no 4, pp. 511—541. (In Russ.)

26. Chindin I.V. *Mif: rekonstrukciya arhaicheskoy mental'nosti* [Myth: reconstruction of Archaic Mentality]. Moscow: Dashkova Moscow State University, 2013, 164 p. (In Russ.)

27. Yung K. G. *Arhetip i simvol* [Archetype and symbol]. Moscow: Renessans Publ., SP «IVO-SiD» Publ., 1991. 262 p. (In Russ.)

28. Nekita A.G. The inside and the surface: toward the phenomenology of physicality in an American horror film. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2019, no 35, pp. 96—105. (In Russ.)

29. Bazikyan S. A. Arhetipy K. G. Jung's archetypes as existential sources of formation and development of consciousness. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya «Filosofiya. Psihologiya. Pedagogika»* [Bulletin of Udmurt University. Series Philosophy. Psychology. Pedagogy], 2011, no 2, pp. 21—24. (In Russ.)