

На правах рукописи



Карабанова Валентина Анатольевна

**СИМВОЛИКА ИНКУЛЬТУРАЦИИ
В АМЕРИКАНСКОМ ХОРРОР-КИНЕМАТОГРАФЕ**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры (культурология)

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Красноярск – 2018

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого».

Научный руководитель: доктор философских наук, доцент,
Маленко Сергей Анатольевич.

Официальные оппоненты: Лукьянова Наталия Александровна, доктор философских наук, доцент, ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Томский политехнический университет», отделение социально-гуманитарных наук Школы базовой инженерной подготовки, руководитель;

Тихонова Софья Владимировна, доктор философских наук, доцент, ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского», кафедра социальных коммуникаций, профессор.

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Липецкий государственный технический университет».

Защита состоится 25 октября 2018 года в 14:00 часов на заседании диссертационного совета Д 999.029.02 при ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет», ФГБОУ ВО «Тувинский государственный университет» по адресу: 660041, г. Красноярск, пр. Свободный, д.82 стр.6 ауд.2-07.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет» и на сайте: <http://www.sfu-kras.ru>.

Автореферат разослан «___» сентября 2018 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета



Либакова Наталья Михайловна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы.

Интерес к вестернизированным культурам на постсоветском пространстве обусловил расцвет потребления неведомой ранее продукции западной массовой культуры. Однако экспансия американской художественной кинопродукции несла кроме очевидного пропагандистского, еще и мощный просветительский, мировоззренческий и собственно культуротворческий эффект. Кроме ярких товарных упаковок, броских рекламных слоганов и неведомых ранее медийных форматов неискушенный отечественный потребитель увидел и изнанку западного образа жизни, его загадочную, «темную» сторону, наиболее рельефно представленную более чем столетней историей хоррор-кинематографа, возникшего одновременно с появлением этой технологии и жанра искусства.

Последние три десятилетия развития российского общества наглядно продемонстрировали низкий уровень рефлексии над американскими культурными и технологическими заимствованиями. Однако кроме коммерческого эффекта и развлекательной цели американский хоррор-кинематограф имеет четкую обозначенную целевую аудиторию – это, как правило, подростки и молодежь. Именно их эмоциональная лабильность и перфекционизм выступают питательной средой культивирования внутренних конфликтов, которые повсеместно воспроизводятся в социальной и культурной среде. Появление же на духовном рынке постсоветских обществ американской кинопродукции хоррор-жанра стало именно тем ценностным событием, которое, обращая «к глубинным, вытесняемым желаниям, понятным психоанализу»¹, попыталось сублимировать, социализировать и инкультурировать первобытный страх, возникший в результате усугубляющегося культурного кризиса. Поэтому, на фоне не менее трагичных реальных жизненных драм, хоррор-кинематограф, наряду с американским фастфудом и обменными пунктами, превратился в неотъемлемый элемент и форпост рыночной стихии. Сопутствующий этим событиям интеллектуальный вакуум, отечественная интеллигенция попыталась было компенсировать эйфорией от освоения неведомых ранее пластов философской, культурологической, политологической и социопсихологической мысли, а также выдающихся примеров эссеистической постмодернистской литературы.

В то же время постепенное размывание базовых ценностей на фоне публичной поддержки «общечеловеческих» как глобалистических трендов, поставило под угрозу национальную идентичность и государственный суверенитет, которые в условиях современного мира являются не менее ценным капиталом, нежели сырьевые ресурсы и военная мощь. Российский

¹ Тюдор Э. Специфические удовольствия от популярного жанра [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.russ.ru/pole/Specificheskie-udovol-stviya-ot-populyarnogo-zhanra>. (дата обращения 03.01.2016 г.).

обыватель, однажды допустив в свою повседневность ценности иной культурной традиции, оказался заложником потребительского комфорта, который, особенно в периоды последних мировых кризисов, явственно обнажил экзистенциальную пустоту механически заимствованных политических и социокультурных матриц. Именно ее эмоциональное переживание превратило ужас в «полномочного представителя» сущности человека в нестабильном социальном пространстве. В то время как традиционные общества относятся к страху и ужасу как к естественным проявлениям природы человека, грамотно используя их гносеологический, социально-консолидирующий и инициационный потенциал. Для развитых потребительских пространств подобные эмоциональные состояния, наоборот, являются фрустрирующим и поведенчески консервирующим фактором, аккумулирующим агрессию и генерирующим деструктивные настроения.

Несмотря на то, что зарубежная культурология может похвастаться целой традицией анализа американского хоррор-кинематографа, следует отметить, что отечественные социально-философские, культурологические и искусствоведческие исследования этого жанра являются крайне немногочисленными. В то время как количество вышедших на экраны фильмов ужасов различных жанров возрастает в геометрической прогрессии каждые десять лет, потенциал внутренней агрессии американского хоррор-кинематографа оказывается настолько большим, что он постепенно вытесняет и уничтожает традиционные жанровые рамки, втягивая в свою орбиту практически все виды киноискусства, от мелодрамы до анимационных фильмов. Более того, хоррор-сюжетика подчиняет себе не только «высокую» и «массовую» культуры, но практически все доступное медиа-пространство, включая новостные, научно-популярные передачи, компьютерные игры и социальные сети. На этом фоне отсутствие должного уровня профессиональной культурологической рефлексии по поводу инкультурационной направленности и общего потенциала хоррор-жанра не способствует пониманию основных тенденций трансформации массовой культуры и провоцирует отставание отечественной культурологической науки в оценке общества потребления, что составляет предмет данного исследования.

Степень разработанности исследования.

Исследование символики американского хоррор-кинематографа является новым направлением в отечественной философской, культурологической и искусствоведческой мысли. Только в последние несколько десятилетий начинают появляться работы, которые с различных сторон пытаются проанализировать этот социокультурный феномен. В тоже время зарубежная традиция изучения хоррора является весьма развитой. Среди наиболее цитируемых зарубежных авторов², изучающих мифосимволические смыслы

² Кэрролл, Н. Философия хоррора (1990 г.); Фриланд, К. Голый и Нежить: зло и апелляция к ужасу (1999 г.); Шнайдер, Ст. На пути к эстетике хоррор-кинематографа

американского хоррор-кинематографа, следует назвать Н. Кэрролла, К. Фриланд, Ст. Шнайдера, Ф. Трюффо, Дж. Мэрриотта, Д. Дж. Скала и др. Более всего в этом смысле повезло текстам С. Жижека: «То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока» (2003), «Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология» (2014), которые были с интересом восприняты российской научной и культурной общественностью. Эти работы позволяют взглянуть на американский хоррор-кинематограф не только как на неотъемлемый феномен общества потребления, но как на полноценный культурный текст, носитель фундаментальных инкультурационных стратегий.

Перечисленные исследования выступают продолжением начатой еще представителями Франкфуртской школы и неомарксизма традиции критического анализа разнообразных феноменов массовой культуры (Т.Адорно, А.Арендт, Г.Маркузе, М.Хоркхаймер, Э.Фромм, Ю.Хабермас, Э.Морен, Э.Блох, Л.Альтюссер, А.Мальро, К.Касториadis, Ж.Кальвез, А.Лефевр, П.Навиль). Именно здесь развивается традиция изучения искусства и кино как определенной идеологической формы инкультурации. Особняком стоит Ф.Джеймисон, интерпретирующий кино как значимый феномен массовой культуры, считающий кинематограф, в том числе и его хоррор-жанр, непосредственным средством визуализации и идеологического управления политическим бессознательным.

Впоследствии формируется англоамериканское направление «Cultural Studies» (Р. Хогарт, Р.Уильямс и С.Холл), распространившее на кино-хоррор принципы интерпретации любого культурного текста как особой формы социокультурной практики. Непосредственно к исследованию киноужаса можно отнести статьи и книги авторов, характеризующих социокультурные, политические, феминистские аспекты изучения хоррора (Б.Крид, Ст. Шавиро, Р.Вуд, Ч. Кетлей, А.Мартин, К.Эган, Е.Матис, Л.Уильямс, М.Роулэндс, Л.О'Тул, Э.Трэйси, Б.Грант, Дж.Розенбаум, Э.Росс, К.Кловер, В.Собчак, Дж.Сконс).

С момента возникновения «важнейшего из всех искусств», его идеологический и инкультурационный потенциал неоднократно становился предметом исследования как зарубежных (А.Грамши, В.Беньямин, Ги Дебор, Л.Тоффлер, М.Маклюэн, С.Жижек, К.Гирц и др.), так и отечественных специалистов различных гуманитарных наук (С.Кара-Мурза, А.Федоров, Г.Почепцов, А.Бессмертный, С.Зеленский, Р.Гарифуллин, Л.Гудков, А.Усманова, А.Тузиков, И.Кокарев, Е.Дегтярев, Е.Карцева, В.Крючкова, М.Ямпольский и многих других). Они подчеркивали, что кино как форма досуговой деятельности выполняет консолидирующую, мобилизующую, а значит, несомненно, инкультурирующую функцию в обществе потребления.

(2003 г.); Трюффо, Ф. Кинематограф по Хичкоку (1996 г.); Мэрриотт, Дж. Фильмы ужасов (1997 г.); Скала, Д.Дж. Книга ужаса. История хоррора в кино (2009 г.) и др.

Американская искусствоведческая традиция представлена работами³ Гр. Уокера, Р. Скляра, Дж. Белтона, М. Янковича, Д. Стринати, Ц. Тодорова. Эти крайне незначительные и малообъемные труды больше посвящены созданию хронологии американского хоррора с незначительными элементами искусствоведческого анализа, и скорее являются публицистическими изданиями, нежели претендуют на серьезное научное изучение данного жанра. До сих пор основная масса публикаций на эту тему за рубежом – это описательные тексты либо интервью комментирующего или рецензирующего характера, которые не предполагают ни идейного анализа жанра американского хоррора, ни его образно-символической интерпретации, ни какой бы то ни было увязки с социокультурным контекстом.

Что же касается непосредственного исследования в отечественной науке американского хоррор-кинематографа, то его традиция крайне незначительна. Очень долгое время она сводилась лишь к мировоззренческой критике идеологии западного кинематографа, дискредитирующей гуманистические идеалы и деформирующей образ жизни (Я. Маркулан, В. Крючкова, А. Титаренко, А. Артемов, Ю. Климов, Л. Стржижовский, И. Михайлов, Т. Чередниченко, Н. Руднев, С. Гуськов, Г. Ашин, Г. Комов, В. Меньшиков, В. Зорин, Г. Герасимов, В. Савчук, А. Кравчук, Ю. Красноперова и др.).

Современный этап развития гуманитарных исследований не столь внимателен к социокультурным аспектам американского хоррор-кинематографа. Наиболее интересными авторами в этом направлении являются Д. Комм, А. Павлов и В. Куренной, которые в философском, историческом, культурологическом и искусствоведческом ключе стремятся открыть для отечественного читателя неизвестную вселенную культурных смыслов американского хоррора. Его историко-искусствоведческому анализу посвящена диссертация О. Артемьевой, в которой рассматривается релевантность эволюции эстетической модели американского хоррор-фильма. Таким образом, в традициях отечественных исследователей просматривается два направления. Первое связано с определением социокультурной ценности произведений киноискусства как отражения высоких идеалов культуры. Второе, постсоветское направление исследований, в большей степени выполняет информирующую и констатирующую функции, что обусловлено его историко-описательным подходом, не предполагающим социально-философских и культурологических обобщений. Кроме того, акценты делаются либо на персонификации восприятия сюжета зрительской аудиторией, либо на технических аспектах того или иного фильма и нарративных правилах построения сюжета. В обоих случаях предмет исследования освещается крайне неполно, а социальная и культурологическая проблематика зачастую

³ Уокер, Гр. *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film* (1987 г.); Скляр, Р. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* (1994 г.); Белтон, Дж. *American Cinema / American Culture* (2005 г.); Янкович, М. *Horror, The Film Reader* (2002 г.), Стринати Д. *An Introduction to Popular Culture*, Тодоров Ц. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Concept*.

ограничивается оценкой коммерческого успеха или провала конкретного фильма.

Для реализации цели настоящего исследования представляется целесообразной опора на целый ряд философских, культурологических, социологических, психологических, психоаналитических и искусствоведческих методологий. Создание панорамы текстов, посвященных определению роли социализации и инкультурации в социокультурном пространстве, предполагает обращение к классическим и современным работам по данной проблематике (П.Сорокин, Э.Дюркгейм, Т.Парсонс, Э.Эриксон). Появление термина «инкультурация» связывается с трудами М.Херсковица и дальнейшими западными и отечественными исследованиями в этом направлении (К.Клакхон, Д.Мацумото, А.Кардинер, Р.Бенидикт, М.Мид, А.Г.Эфендеев). Следует отметить, что негативная инкультурация, а тем более роль в ней американского хоррор-кинематографа специально в них не рассматривается, потому сведения об этой культурной стратегии существуют в научных и литературных источниках лишь фрагментарно и косвенно.

Поскольку объектом непосредственного инкультурационного воздействия американского хоррор-кинематографа являются как эмоции отдельного «типичного» человека, так и общественные настроения в целом, то полностью оправданным и закономерным является использование теоретических обобщений М.Клейн, С.Файнберг, З.Фрейда, А.Фрейда, А.Адлера, К.Г.Юнга, Г.Салливена, Х.К.Христозова, Д.Айке, Ф.Римана, К.Хорни, Ю.Щербатых, П.Гуревича, В.Антонова, В.Андрусенко, М.Витковской, В.Бакшутова, А.Гагарина, И.Сапожниковой, А.Заворуевой. Также продуктивным видится использование работ С.Кьеркегора, Ж.Сартра, К.Ясперса, Л.Свендсена, анализировавших различные аспекты философии страха. Непосредственно к ним примыкает корпус исследований по танатологии, представленный работами Ф.Арьеса, Л.-В.Томы, Г.Шора, Ж.Батая, В.Овчаренко, А.Демичева, С.Рязанцева, А.Лаврина, Н.Трубникова, А.Амфитеатрова, М.Орлова и др.

С развитием психоаналитического учения З.Фрейда, которое на много десятилетий определило стратегию развития кинематографа, связано и возникновение целого ряда школ, от ортодоксальных до еретических (А.Адлер, В.Райх, О.Ранк, Э.Фромм, Я.Морено, К.Хорни), посвятивших свои исследования неклассическим интерпретациям бессознательной детерминации социокультурных процессов и внутренней жизни индивида.

Целый ряд авторов плодотворно продолжают юнгианскую традицию исследований культуры (Э.Эриксон, Д.Левинсон, Э.Кублер-Росс, Ф.Викес, Р.Шафер, М.Элиаде, Дж. Болен, Р.Джонсон, Дж.Кемпбелл, К.П.Эстес). В их работах развиваются базовые принципы архетипического анализа различных аспектов индивидуального и социокультурного символизма, широко представленного американским хоррор-кинематографом.

Характерный для хоррор-сюжетов экстремальный соматический хоррор-дискурс обуславливает привлечение комплекса исследований, предельно биологизирующих воображение, которое, в первую очередь, детерминируется

патологическими состояниями человека (Т.Рибо, Э.Блейлер, З.Фрейд, О.Ранк, А.Адлер, Э.Джонс, Х.Кохут). Поэтому в традиции американского хоррор-кинематографа постоянно эксплуатируются эти мотивы, определяющие как сюжетную канву, так и совокупность технических методов шокирующего воздействия на зрителя.

Следующий теоретический блок работы представлен корпусом идей, разрабатываемых в рамках экзистенциального направления западной философии (Ж.-П.Сартр, А.Камю, М.Мерло-Понти, М.Хайдеггер, Х.Ортега-и-Гассет, П.Тиллих, Х.Ф.Моро, Г.Марсель, С.Кьеркегор, Р.Гароди), которому в контексте осмысления индивидуальных и социальных трагедий XX века удалось актуализировать проблему отчуждения социального бытия в фундаментальной дихотомии «Я»-«Другой». На этом фундаменте выросло целое "эмигрантское" поколение американских режиссеров и сценаристов, активно включавших итоги философских и культурологических обобщений в ткань американских хоррор-киноповествований.

Также особо ценными для понимания инкультурационной сущности американского хоррор-кинематографа являются постструктуралистские и постмодернистские исследования (М.Фуко, Ж.Лакан, К.Леви-Стросс, Р.Барт, Ж.Бодрийяр, Ж.Лиотар, Э.Гидденс, Г.Дебор, Ж.Делез, С.Жижек, М.Кастельс, Н.Луман, А.Негри, А.Бадью, Дж.Агамбен и др.).

Несомненно, киноидеология американского хоррора органично впитала в себя целый комплекс исследований сценариев и перспектив развития потребительского общества, социологии и психологии массового поведения. Их изучению были посвящены классические работы Х.Ортега-и-Гассета, Э.Канетти, Дж.Оруэлла, С.Московичи, Г.Тарда, Г.Лебона, С.Сигеле, В.Вундта, В.Одайника, Д.Ольшанского, Г.Почепцова, В.Семенова, М.Найдорфа, Л.Леви-Брюля, М.Мосса, Ф.Броделя, А.Зиновьева, В.Руднева, Н.Маньковской и др.

Последовательное обращение американского кинохоррора к проблемам негативной инкультурации как неизбежного следствия социокультурной коммуникации элиты и массы, обывателей и бюрократии, технократии и гражданского общества, обусловило интерес к работам целой группы исследователей (Г.Моска, В.Парето, Г.Зиммель, М.Вебер, К.Манхейм, Т.Веблен, Т.Дай, В.Зомбарт, Э.Гидденс, М.Паренти, Дж.Гэлбрейт, Дж.Миллс, Л.Мизес, Н.Виннер, Л.Мамфорд, М.Восленский и др.).

Для реализации целей исследования необходим анализ фундаментальной для сюжетики американского хоррор-кинематографа проблемы формирования, последующей социализации и негативной инкультурации широкого пласта индивидуальных девиаций. Поэтому автор привлекает целый ряд социально-философских, политологических, социологических, социально-психологических и юридических источников. Именно их культурологический анализ позволяет выявить причины появления индивидуальных поведенческих девиаций, особенности их массовой социализации и сценарии кинематографического воплощения девиантных моделей социальной коммуникации в западном обществе потребления (Ч.Беккариа, Э.Кречмер, Ч.Ломброзо, Э.Дюркгейм, Р.Барт, З.Фрейд, Э.Фромм, М.Фуко, Г.Тард,

Р.Мертон, А.Бандура, А.Гюттенбюль, Ю.Антонян, В.Кудрявцев, С.Ольков, Я.Гиблинский, М.Еникеев, В.Эминов).

Необходимость наиболее адекватной интерпретации мифосимволической природы сознания в контексте конструирования кинематографических образов зла обусловила привлечение идейного наследия Х.Керлота, М.Холла, Дж.Фолли, Э.Кассирера, О.Шпенглера, М.Элиаде, Л.Леви-Брюля, Г.Лебона, К.Леви-Стросса, М.Бахтина, Ю.Лотмана, Й.Хейзинги.

В то же время, даже для западной культурологии, других областей гуманитарной науки и представителей киноискусства, американский хоррор-кинематограф, на сегодняшний день, продолжает оставаться неотрефлексированным пространством смыслов. Несмотря на то, что именно западная, и в частности, американская культура, стояла у истоков этого жанра, создавала и десятилетиями внедряла в иные культурные традиции также и его негативную инкультурационную мифологию. Поэтому автор приходит к выводу о недостаточности культурологической рефлексии над мифосимволическими смыслами американского хоррор-кинематографа. Таким образом, создание комплекса теоретических источников позволяет раскрыть современное состояние исследуемого предмета и обозначить основные направления реализации диссертационного исследования.

Объектом исследования является американский хоррор-кинематограф как особая художественная традиция инкультурации.

Предметом исследования выступает совокупность символических смыслов негативной инкультурации, транслируемой американским хоррор-кинематографом.

Цель настоящего исследования состоит в изучении особенностей формирования и функционирования символики негативной инкультурации как смыслового ядра американского хоррор-кинематографа.

Поставленной цели соответствуют следующие **задачи**:

- проанализировать особенности инкультурации, ее позитивной и негативной модели, а также способы их реализации в американском хоррор-кинематографе;
- установить специфику героизации Антигероя в традиции американского хоррор-кинематографа;
- определить символический характер конкуренции элиты и массы в пространстве хоррор-фильмов;
- выявить основные социокультурные значения символов «дороги/пути» в хоррор-сюжетах;
- рассмотреть художественные и символические особенности образов реки и крови в экранной хоррор-мифологии;
- проинтерпретировать инкультурационную функцию маски в хоррор-фильмах;
- раскрыть смысловой потенциал модели «кукольной» инкультурации в американском хоррор-кинематографе.

Научная новизна исследования и положения, выносимые на защиту.

Научная новизна исследования состоит в анализе образно-символического наследия американского хоррор-кинематографа, которому удалось сформировать и внедрить в пространство массовой культуры модель негативной инкультурации, направленную на парадоксальное переосмысление и сохранение универсальных смыслов культуры.

В рамках работы установлено:

– социальные противоречия начала XX века становятся фундаментом формирования целой культурной традиции воспитания страхом, который функционирует как суррогат сознания, выступает действенным средством управления обществом, культурой и индивидом, а также ложится в основание модели негативной инкультурации в американском кинохорроре;

– негативная инкультурация – это альтернативная традиционным способам форма социокультурной адаптации индивида, предполагающая реализацию идеи социального сплочения посредством агрессивной, символической демонстрации пагубности деструктивных моделей коммуникации, разрушающих как самого индивида, так и пространство его культурного бытия;

– американский кинохоррор переосмысливает сущность художественного мифа о Герое, замещая ее экранным образом деструктивного Антигероя, который, тем не менее, выступает символом созидающего и творческого человека, а способы его действий напрямую зависят от потребностей социокультурной среды;

– соперничество Героя и Антигероя в американском хоррор-кинематографе имеет не только эстетическую и этическую направленность, а позволяет выявить значимые социокультурные трансформации, которые происходят в современной цивилизации. Оппозиция массового и элитарного раскрывается в хоррор-сюжетах не путем демонстрации стратифицирующих признаков, а характеризуется с помощью особых, нуминозных эмоциональных состояний киноперсонажей и попыток их осознания;

– символ «дороги/пути» рассматривается как особый хронотоп, позволяющий зафиксировать значимые личностные и культурные смыслы, а их совокупность во многом образует мифологию современной массовой культуры;

– хронотоп «дороги/пути» генетически связан с символами реки и крови, обозначающими вечное движение и изменение, являющимися знаками демаркации мира живых и мира мертвых, указывающими на остроту незавершенных духовных исканий современного человека, а также подчеркивающими необходимость покаяния;

– художественные образы деструктивности представлены в хоррор-сюжетах посредством системы масок, которые отражают многообразие связей человека с природой и культурой, а также выступают проводниками стратегии негативной инкультурации личности и социальных групп, что позволяет установить нарастающую степень конфликтности природных и антропологических пространств в современной культуре и определить дидактические возможности этого жанра в эстетическом воспитании.

– игровая коммуникация хóррор-куклы со зрителем несет мощный потенциал негативной инкультурации и символизирует стандартное тело и лицо как знаки их отсутствия в реальном мире; а насильственная регрессия обывателя в детство должна оборачиваться для него катарсисом, открывая ему архетипические пространства детской непосредственности, материнской заботы, отцовского провидения, вечной любви и всепроникающей мудрости.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Теоретическая значимость работы состоит в попытке первичной культурологической систематизации эстетической традиции американского кинохóррора, в определении его в качестве эффективного идеологического инструмента социализации и инкультурации индивидов и социальных групп, а также в установлении символического характера механизмов медийной манипуляции природой человека и культуры.

Непосредственные прикладные результаты исследования выражаются в возможности их использования для создания специальных курсов по направлениям подготовки «культурология», «философия», «история», «искусствоведение», «журналистика», «связи с общественностью», а также программ и методических рекомендаций в сфере дополнительного и послевузовского образования для специалистов профильных учреждений, занимающихся изучением и формированием общественного мнения, осуществляющих мониторинг средств массовой информации и социальных настроений.

Методологию и методы исследования составляют:

- герменевтический и феноменологический метод интерпретации символики американского хóррор-кинематографа;
- компаративистский метод, позволяющий выявить и соотнести различные смысловые поля и значения в типичных символах американского хóррор-кинематографа;
- методологические наработки фрейдистского, юнгианского и постюнгианского психоанализа;
- социологический метод, применение которого, позволяет установить общее и особенное в процессах социализации и инкультурации;
- теоретико-методологические новации фрейдомарксизма, неомарксизма и Франкфуртской школы Г.Маркузе, Э.Фромма, Т.Адорно, Ф.Джеймисона;
- наработки школы структурно-семиотического анализа социокультурных процессов, позволяющие установить наиболее значимые символические коды хóррор-кинематографа;

Апробация результатов исследования и степень их достоверности:

Диссертация является формой реализации одного из направлений деятельности культурно-антропологической школы НовГУ. Основные положения работы изложены в серии публикаций автора, среди которых пять из списка ВАК, глава в коллективной монографии с международным участием, пять статей, индексируемых в РИНЦ; две статьи в зарубежных изданиях и представлены в целом ряде выступлений на научных конференциях: «Бренное и вечное: власть и общество в мифологиях модернизации» (В.Новгород, 2010

г.); «Бренное и вечное. Человек в пространстве российской государственности: мифология, идеология, социокультурная практика» (В.Новгород, 2011 г.); Молодежная научная школа (Томск, 2012 г.); «81 международная научная конференция молодых ученых, аспирантов и студентов “Научные достижения молодежи – решению проблем питания человечества в 21 ст.”» (Киев, 2015 г.); Международный научный семинар студентов и молодых ученых «Форсайт как инструмент технологического предвидения» (Томск, 2015 г.); Международная научная конференция «Забота о себе в педагогике, социологии и психологии: история и современность» (Москва, 2015 г.); Международная научно-практическая конференция «Современное образование: векторы развития» (Москва, 2016 г.); 23 научная конференция преподавателей, аспирантов и студентов НовГУ (В.Новгород, 2016 г.); Международная научная Интернет-конференция «Гуманитарная составляющая высшего образования: опыт и проблемы» (Киев, 2018 г.). Также промежуточные итоги исследования были представлены на IV международном конкурсе «Борис Ельцин - Новая Россия - Мир» (Москва, 2015 г.). Наиболее важные положения исследования были апробированы в педагогической практике соискателя в учебных курсах «История» и «Обществознание» в МАОУ СОШ №5 (г. Старая Русса) и ОГАОУ «Старорусский колледж производственных технологий и экономики» (г. Старая Русса), а также в ходе ассистентской практики на кафедре теории, истории и философии культуры по учебному модулю «Эстетика современного искусства» (НовГУ, 2016 г.).

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, семи параграфов, заключения, списка литературы (321 источников, в том числе 58 на иностранных языках).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** автор обосновывает актуальность темы, дает характеристику степени ее научной разработанности, а также определяет объект и предмет исследования, ставит цель и задачи, формулирует научную новизну. Отдельно выявляется теоретическая и практическая значимость работы, указывается ее апробация и излагается структура работы.

Первая глава «**Стратегии инкультурации в американском хоррор-кинематографе**» посвящена описанию методологических оснований исследования, позволяющих определить специфику инкультурации и сценариев ее социокультурной апробации в пространстве современной массовой культуры. Также устанавливается специфика хоррор-мифологии в связи с процессами героизации и элитизации экранного зла.

В первом параграфе «**Инкультурация как тренд американского хоррор-кинематографа**» содержится анализ основных моделей инкультурации как особого вида ментальной и культурной адаптации индивидов и социальных групп, сложившейся в художественном пространстве американского кинематографа, и в частности, в жанре киноужаса.

Проблема адаптации индивида к социальным и культурным нормам имеет не только важное теоретическое значение, но и позволяет структурировать и корректировать повседневность в постоянно изменяющемся мире. Если формальное усвоение социальных норм и моделей коммуникации может быть достигнуто в достаточно короткие сроки, то познание культурных условий существования этноса и общества в целом требует значительных эмоциональных и интеллектуальных усилий, и растягивается на длительное время. Именно это отличие позволило западным и отечественным теоретикам развести два направления адаптации индивида, обозначив первое – как «социализацию», а второе – как «инкультурацию». Соответственно, приоритет в изучении социализации остается за социологами, психологами и педагогами, а инкультурации – за философами и культурологами.

Такие выдающиеся ученые как П.Сорокин, Э.Дюркгейм, Т.Парсонс, Э.Эрикссон настойчиво пытались установить специфику адаптации индивида в социокультурной среде, однако только М.Херсковичу удалось окончательно развести социализацию и инкультурацию. Уже с 1948 г. предлагая термин «инкультурация», он определил его как совокупность специфических способов введения индивида в конкретные типы культур, обозначающую общезначимый идеал формирования компетентного в конкретной культуре индивида. Д.Мацумото считал инкультурацию логическим продолжением процесса социализации и предполагал субъективное приспособление к внутренним аспектам культуры. По А.Кардинеру, ядро инкультурации выражает приобщение индивида к ценностям культуры, а А.Г.Эфендеев считает культурные идеалы антропологическими ориентирами, своеобразными центрами управления поведением людей. Р.Бенедикт приходит к выводу, что любая культура обладает уникальным набором элементов, воспроизводящих собственную идентичность, в тоже время М.Мид трансформирует «культурную конфигурацию» в «парадигму национального характера», который воплощает загадочность, своеобразие родной и чужих культур.

Инкультурация опирается на определенную социокультурную инфраструктуру (система образования, СМИ и т.д.), обеспечивающую эффективную адаптацию индивидов. В начале XX века был изобретен кинематограф, который стал одним из эффективнейших способов унификации восприятия и канализации бессознательных стремлений человека, что привело к появлению стандарта идеалообразования эпохи массовой культуры. Поэтому, современная визуальная культура позиционирует его как действенный инструмент освоения стереотипов, катализатор массовой культуры и определяет возникновение двух основных направлений инкультурации, успешно формирующих потребительскую киноаудиторию – позитивный и негативный сценарии создания образов успешного человека и гармоничного социума.

Позитивная модель инкультурации рассказывает о всемогуществе человека, его неограниченных возможностях, которые реализуются в соответствующих социокультурных условиях, опираясь на классические просвещенческие идеалы. Негативная модель, впитав потенциал социальной

деструкции и хтоническую сюжетику примитивных мифологий, производит перенос негативных эмоций человека из реальных социокультурных отношений на киногероев и сюжетику фильмов задолго до того, как они могут стать действиями протестного или разрушительного характера. Кризис позитивной модели инкультурации обуславливается повсеместной деградацией буржуазной культуры, что неминуемо оборачивается господством негативной модели инкультурации, которая не столько отрицает традиционные культурные ценности, сколько пытается через деструктивные кампании убедить массу и элиту в необходимости сохранения базовых культурных смыслов и символов, правда с изменением их экзистенциальной полярности.

Во втором параграфе *«Героизация Антигероя как технология негативной инкультурации американского кинохоррора»* рассматриваются причины и специфика трансформации процесса героизации в контексте практики негативной инкультурации, характерной для американского кинохоррора. Именно этот феномен позволяет понять сущность ценностных мутаций, которые производит кинематограф с героями классического искусства.

Становление кинематографа на рубеже XIX-XX веков заново актуализировало культурную потребность в художественном примере, который вновь стал бы социально-значимой ценностью. Обращение кинохоррора к образу Героя демонстрирует, с одной стороны, стремление отыскать универсальный художественный язык коммуникации. С другой стороны, посредством этого культурно-идеологического конструкта, кино из технологической новинки фактически превращается в фундамент массовой культуры, составляющей лицо современной цивилизации в целом. Киногерой выступает буквальным, схематичным слепком той части антропологической реальности, которая трансформируется в социокультурные, идеологические и политические идеалы. В этом смысле, появление кинематографа знаменует Смерть классического Героя и самих принципов массовой «героизации» как особого рода социокультурных реальностей. Безусловно, в массовой культуре остается потребность в образе Героя, воплощающем положительный нравственный пример. Однако теперь Герой массы имеет вес только на фоне негативных драматических событий, аварий, катастроф, войн и самого социума, который погряз в несправедливости и неискупляемом грехе. В то время как архетипическая функция и призвание Героя всегда состояли в необходимости очищения мира от «скверны».

Кинематограф с самого начала по-иному объективировал культурную диалектику внутренней жизни сознания. В его логике мифологическим соответствием Герою может быть лишь персонифицированный «Другой», презентующий все оппозиционное социокультурное пространство, кинолицом которого выступает Антигерой. Миф Антигероя сакрализует историю его рождения, перипетии инициации, архетипические метаморфозы взросления, мистическую связь с природой, космосом и людьми, а также драматический уход из мира людей. Показательно, что все эти сюжеты традиционно связывались с художественной моделью становления героического мифа. Такая

деформация опустошила Героя, разорвала его связи с природой и людьми, что превратило его в обывателя, и визитную карточку потребительской культуры. Священный трепет обывательского Героя перед своим антиподом, указывает на глобальную мифологическую подмену, дискредитирующую как самого Героя, так и всю репрезентуемую ним социокультурную реальность. Ужасная киноигра Антигероя с обывателем выступает лишь способом устрашения «среднего» человека, который находится под прессом социума и государства. Потому, страх и ужас – это не только те настоящие чувства, которые способен испытывать обыватель-герой, но и единственные средства выражения разумности современной культуры. Сублимировав просвещенческую мифологию разумного человека, американский кинематограф показал не столько деструктивность старой парадигмы разума, сколько неспособность новых моделей рациональности адаптироваться в пространстве прошлого, настоящего и будущего.

Третий параграф *«Негативная инкультурация в символической конкуренции массы и элиты»* посвящен анализу специфики интерпретации конкурентных отношений элиты и массы в традициях американского хоррор-кинематографа.

В модели негативной инкультурации американский хоррор-кинематограф апробирует различные способы реализации сущности человека. Прежде всего, гипертрофированное расслоение культурного пространства на массовое и элитарное, и воспроизводство стратифицирующих принципов «иметь» и «быть». К «массовому» относится обывательская повседневность и ее институциональное оформление в дисциплинарных пространствах. В то же время, элитарность в хоррор-историях, ограничена зоной социального комфорта. Поэтому элита – это не просто социальная группа, находящаяся на вершине государственной системы, но особое объединение людей, связанных общей целью – достижением и удержанием власти над мыслями и чувствами человека посредством образа Антигероя. Именно он становится символом нищезанского Сверхчеловека, отрицающего уже одной готовностью к поступку всю обывательскую массу и сферу ее культурных ценностей.

Антигерой как символ элиты вступает в игровой диалог только с теми социальными персонажами, которые потенциально могут понять условность действующих культурных норм и искусственный характер социально-ролевого взаимодействия. Эта игровая методика превращает Антигероя в архетипический символ наставника и ментора, своеобразного «змея-искусителя», активно использующего запрещенный в социокультурной среде инструментарий. Но победителем этой ужасной игры оказывается только обыватель-Герой, научившийся творчески интерпретировать символические контексты, в избытке поставляемые Антигероем. Возникающий у обывателей эмоциональный порыв имеет исключительно нуминозный характер, предоставляя возможность осмысления коллективных и культурнозначимых, архетипических смыслов, повсеместно игнорируемых массовой культурой. Хотя Антигерой символически действует «от противного», но ему за один киносеанс порой удается совершить то, о чем не могли и мечтать ни

образование, полиция, власть, общественные организации церковь и государство вместе взятые.

Процесс «обучения» является способом формирования личного мифа и свидетельством того, что на арене хórрор-сюжета появляется полноценный Герой. Вняв кровавым аргументам Антигероя, обыватель превращается в полноценного участника диалога, предметом обсуждения в котором становятся судьбы человека и мира. Хотя обычно обыватель не ставит перед собой глобальных задач, ради достижения которых он может пожертвовать хотя бы одним атрибутом из привычной для него зоны потребительского комфорта. Его счастье зиждется на обладании конкретными вещами и достижимости привычных жизненных стандартов, тогда как экранное пиршество страха и ужаса превращает обывателя-зрителя в абсолютно низменное существо, ведомое исключительно психофизиологическими мотивами, а инстинкт самосохранения становится той единственной моральной нормой, которая и определяет его инкультурационную стратегию. Антигерой, детально знающий о подобных «слабых местах» западного обывателя, надеется на возможность игрового кинодиалога с ним, всякий раз предлагая ему вспомнить свое доцивилизованное «Я». Таким образом, парадигма Антигероя коренится в игровой сущности самого человека, а типичный кинематографический хórрор-сюжет представляет собой арену взаимодействия запуганных людей. Потому Ното ludens в лице Антигероя не может найти культурного отклика у массы Ното fobos (от др. – греч. φόβος – «страх, боязнь»).

Во второй главе диссертации **«Символическая интерпретация модели негативной инкультурации в американском хоррор-кинематографе»** рассматриваются актуальные группы общекультурных символов, феноменологический анализ которых, позволяет выявить наиболее острые культурные противоречия современной западной цивилизации и определить антропологический фундамент их разворачивания.

Первый параграф **«Хронотоп дороги/пути в американском хоррор-кинематографе»** посвящен социокультурному анализу символики дороги/пути в американской кинематографической хórрор-культуре.

Обыденное культурное пространство жизни потенциального Героя – это городская среда, постоянно воспроизводящая стандартного индивида с набором усредненных потребностей, интеллектуальных навыков и производственных функций. Это место бытия массовой культуры, ведущими инфраструктурными знаками которой выступают дороги, административные здания, заводы, школы, больницы, тюрьмы, точки фастфуда, ночные клубы, магазины и спортплощадки и т.д. Понимание символики американского хórрор-сюжета неразрывно связано с социокультурной ценностью инфраструктуры городской цивилизации как места пленения типичного индивида, «темницы» его души.

В американских хórрор-сюжетах именно дороги являются ментально ценными символами нравственных императивов Антигероя и его киношного оппонента. В традиционной культуре дорога символически воспроизводит целостность пространства и времени, соединяет места, события и судьбы, изначально демонстрируя свой сакральный, мифический статус. Именно дорога

и ее символический аналог в образе пути выявляют первозданную, архетипическую ценность сознания и культуры, порождающих как сами цели, так и способы их реализации. Как олицетворение выбора человека, дорога одновременно разделяет его прошлую и будущую жизнь, но уже самим своим существованием она и соединяет их, символически замыкая через следующего по ней индивида временной контур «прошлое-настоящее-будущее».

Дороги, на которых появляется экранное Зло, всегда наиболее обыденны, привычны и безынтересны, они демонстрируют скучность и познавательную бесперспективность «разрешенных» путей перемещения по контролируемому социокультурному пространству. Но как только будущий обыватель-Герой покидает его, он оказывается совершенно беспомощным, даже обладая техническим опытом покорения природы. Именно здесь и появляется Антигерой – злой гений, культуротворческая миссия которого состоит в сокрушении привычных устоев, созидании шокирующей реальности, свободной от потребительско-обывательских стереотипов. Поэтому, обычная дорога как знак упорядоченного и цивилизованно-организованного пространства и времени, в кинохорроре превращается в метафизические буреломы, топи, дремучие леса, чащобы, пещеры, овраги, буераки, ущелья, дебри, глухомани, пустоши, захолустья, пустыни и т.д. Это символизирует начало нового этапа в формировании личности обывателя-Героя.

Концепт «дороги/пути» – ведущий мотив древних мифологий, подчеркивающий генетическую связь мира человека, природы и неба, пространств и времен. К нему применима характеристика, присущая хронотопу: с одной стороны, это терминатор, разделяющий жизнь и смерть, с другой – символ их диалектической взаимосвязи. Кроме этого, дорога/путь указывает на роковую цикличность и бесконечную повторяемость жизни цивилизованного человека, находящегося в плену привычной и комфортной обыденности. Поэтому именно феноменология дорожной темы в контексте экранных хоррор-мифологий актуализирует безысходность современной культуры и беспомощность отдельного человека перед мощью веками отрицаемого и не востребованного опыта древних цивилизаций. Эта ситуация порождает состояние эмоционального угнетения, фрустрационно окрашивая не только конкретные обстоятельства жизни индивида, но и влияя на трансформацию культуры и картины мира.

Во втором параграфе *«Образы реки и крови в кинематографической хоррор-мифологии»* анализируется символический спектр образов реки и крови, как ключевых идей негативной инкультурации, реализуемой в кинохорроре.

Символика дороги/пути, характерная для древних мифологий, основана на географических и физиологических параллелях. Этот факт указывает древнейший на способ соединения материковых и островных пространств с помощью естественных «дорог»: рек, протоков, озер, морей. Именно река символизирует сложность и неоднозначность покорения природы, опасности, препятствия, наводнения и потопа, а порождаемый нею ужас указывает на ее связь с подземным царством. Река является символом сознания либо процесса

его развития: такого же извилистого, непредсказуемого, местами бурного, а местами спокойного. Поэтому вхождение Героя в реку свидетельствует о начале важных дел и подвигов, тогда как речная переправа – это знак завершения подвига, обретения Героем нового статуса, начала новой жизни.

Река как хóррор-образ дороги выполняет особую демаркационную миссию, разделяя мир живых и мир мертвых. Сакральность рек находит свое отражение в небесных мифологиях, в которых они предстают стержнем, объединяющим весь мир. Во многих традициях река символизирует высший суд, в котором героев испытывают водой. Увлекая молодых людей в пучину рек и озер, Антигерой стремится совершить их ритуальное омовение и очищение от обывательской скверны и потребительского равнодушия, с одновременным посвящением во взрослую жизнь как непременным элементом инициации/инкультурации.

Показательно, что тема реки как естественной дороги в американской традиции кинохóррора находит новое преломление в бесчисленных кровавых образах. Непропорциональное обилие текущей, струящейся, бьющей или фонтанирующей крови символизирует первозданные свойства воды – стихии, исходящей из глубин либо проливающейся с неба, наполняющей реки, а также иные водоемы. В этом контексте кровь преемствует ее извечную смысловую нагрузку, символизирующую вечное движение и изменение реки. Однако кровь это еще и жидкость, без которой невозможно существование живых существ, а ее появление в кадре всегда фиксирует наличие серьезных телесных, экзистенциальных и социокультурных проблем, с которыми сталкиваются герои. Истечение крови указывает на особую интимность ситуации для действующих лиц хóррор-драмы. Кровь обывателей содержит прямую отсылку к греческой и другим древним мифологиям, в традициях которых были актуальны языческие идеи придания «новой жизни» и «плодородия» потребительскому пространству современной цивилизации. Потому Антигерой, осуществляя сценарий негативной инкультурации, заботится о будущем духовном «урожае», засевая в сознании нового поколения зерна кровавого покаяния и искупления грехов «отцов». Потoki обывательской крови призваны смыть многовековые страдания и несправедливости, ставшие для цивилизации настолько органичным способом существования, что ее саму впору именовать «цивилизацией-на-крови». Потому еще с доцивилизованных форм кровнородственных общностей текущая кровь, река и дорога – универсальные культурные символы единства. Голос крови – это голос истории, традиции и коллективного опыта, предполагающего особый статус семьи и дома. Символика залитого кровью дома указывает на ритуальность жертвоприношения Антигероя во имя спасения семейного очага и родственных связей. Идея жертвенной крови актуальна не только в архаичных культурах, но у цивилизованных этносов, использовавших лечебное кровопускание. Осуществляя «медицинские» кровопускания, Антигерой выполняет архетипическую миссию Лекаря, Целителя и Врачевателя. А их интенсивность связана с внутренним ощущением меры нездоровья, как каждого отдельного зрителя-обывателя, так и потребительской цивилизации в целом.

Кровные родство и братство, месть и проклятия, кровосмешение и каннибализм, вампиризм и клятва на крови, жертвоприношения и причастия, освящение и очищение кровью, донорство и трансплантация – лишь небольшой мартиролог ритуальных маркеров, формировавших и ретранслирующих тысячелетнее ментальное ядро культурной традиции. Потому кровь является не только символом, объединяющим человеческие сообщества в некоторую целостность, но и сакральным указателем предвечной связи человека, животного мира и Природы.

Третий параграф *«Хоррор-маска в символике постмодернистского карнавала»* посвящен изучению инкультурирующей роли маски в пространстве американского хоррор-кинематографа.

Доминирование маски в хорроре является логическим следствием господства массовой культуры и реанимирует первобытные визуальные идентификаторы как древнейшие способы самопознания. Как «второе лицо» маска в кинематографических сюжетах выполняет общекультурные функции, раскрывая духовную динамику современной цивилизации. Киномаски преимущественно безобразны, шокируют обывателя своим нестереотипным представлением об инобытии прекрасного в социокультурном пространстве. Функционально их следует рассматривать как символы архетипа «Тени», выражающего бессознательные и асоциальные стороны человеческой жизни, комплексы архаических, примитивных, диких, brutальных качеств человека. С такими характеристиками Антигерой оказывается наиболее символически близким к амплу «Трикстера».

Производя первичные обобщения того визуального материала, с которым работает хоррор-жанр, автор предлагает сформулировать типологию образов ужасного в американском кинематографе, опирающегося как на сугубо европейскую континентальную традицию, так и вовлекающего в культурный оборот территории, находившиеся в зонах колониальной экспансии. В зависимости от персонифицируемых хоррор-маской свойств, можно выделить следующие группы масок, воплощающих образы ужасного: *териоморфные, антропоморфные, техноморфные, мифоморфные, экзоморфные маски и маски «отсутствия»*.

Териоморфные маски раскрывают образы зла посредством придания внешности и телесным способностям Антигероя свойств, присущих различным представителям животного мира (человек-личинка, человек-паук, женщина-кошка, человек-мотылек, человек-муравей, женщина-змея, человек-муха, человек-кролик, человек-волк, человек-ястреб и т.д.). *Антропоморфные* маски изображают зло, порождаемое типичными социальными ролями и психосоматическими состояниями человека, а также связанными с ними внешними признаками: формой одежды, манерами поведения, лексикой, мимикой, макияжем, и т.д. (клоун, полицейский, врач, учитель, священник, поп-звезда, спортсмен, урод, зомби, оборотень, упырь, вампир, мертвец, манекен, топ-модель, игрушка, кукла и т.д.). *Техноморфные* маски дополняют ужасный образ человека технически совершенными элементами, связанными с инструментальной, хирургической или косметической модернизацией лица,

тела и способностей, приближающих его к «сверхчеловеку». *Мифоморфные* маски представляют зло, транслируемое в культурной традиции и воспроизводящее исторически апробированные образы, характерные для наиболее значимых мифологических, религиозных и культурных систем (боги добра и зла, полубоги и герои). *Экзоморфные* маски представляют бессознательные проекции зла, находящиеся вне пределов ментального опыта землян (пришельцы и мутанты). *Маски «отсутствия»* – это особая группа культурных кодов в хоррор-кинематографе, избегающая какой бы то ни было привязки к индивидуальности и витальным различиям (машина, существо, особь, нечто, ничто, пустота, виртуал, голос, шум, тень, свет, зло).

Наиболее распространенными являются первые две группы масок – териоморфные и антропоморфные, что свидетельствует о все еще сохраняющейся актуальности природных и культурных контекстов трансформации потребительской ментальности. Именно териоморфные маски выявляют востребованные визуальные знаки, позволяющие переосмыслить значение животных и природы в формировании современных моделей инкультурации. Но только антропоморфные маски подчеркивают актуальные экзистенциальные и социокультурные противоречия современной западной цивилизации. Именно эти маски в американском хоррор-кинематографе компенсируют пассивность обывателя, мотивируя его к игровым моделям инкультурации.

В четвертом параграфе *«“Кукольная” модель антропологического кризиса в кинохорроре»* анализируются базовые культурно-символические смыслы, которые транслируются кукольными персонажами американского хоррор-кинематографа.

Среди наиболее типичных художественных образов хоррора можно назвать клоунские и кукольные маски, а также целую номенклатуру масок, символизирующих смерть и мертвое тело. Но именно кукла выступает образной иллюстрацией «прорывных» постмодернистских обобщений по поводу «смерти автора» и «познающего субъекта» вообще. Показательно, что кукла и игрушка в классической культуре были неотъемлемыми элементами социализации и инкультурации, опирающихся на традиционные моральные добродетели, тысячелетиями поддерживающие жизнеспособность архаического уклада жизни. Игрушки извечно создавали условия для формирования базовых, имагинативных, механизмов освоения человеком окружающего мира и своего места в нем. Посредством игры и воображения, ребенок с помощью куклы приобретал уникальный опыт самопознания, который становился архетипической основой преемственности поколений и развития культурного опыта. Поэтому внешний вид куклы мог лишь намекать на ее антропоморфный характер, всегда оставляя простор для фантазии, деятельности и творчества.

Однако появление ужасной куклы в тревожном пространстве современной западной культуры лишь обостряет бессознательно ощущаемый, застарелый конфликт между человеком и обществом, обществом и природой. Эта драма выражается в том, что хоррор-кукла, с ее архетипической миссией, все более вытесняется из пространства массовой культуры, низводится до

предмета потребления наиболее инфантильной и социально незрелой группы. Кукла из традиционного инкультурационного ментора превращается в провокатора разрушения привычного порядка, кровавого пророка, мстителя, насильственно подводящего зрителя-обывателя к осознанию экстремумов культурного бытия, принудительно формирующего ситуацию несвободного выбора между жизнью и бесчисленными сценариями смерти. А кровавые разборки, учиняемые киноигрушками, подчеркивают глубину пропасти между миром взрослых и миром детей, между человеком и культурой. В этих условиях именно хóррор-кукла выполняет миссию Творца, реставратора мира и последней онтологической “инстанции”, а язык, избираемый нею, намеренно становится чудовищно жестоким и практически лишенным рационализированного смысла. Кукольное чудовище выступает символическим аналогом поруганного детства как специфической социокультурной реальности. Значит, хóррор-истории, в которых геройствует кукла-убийца, это эстетизированное отражение повседневной практики системного надругательства взрослого, рационального социума над миром детства и юности. А мера кровавости и жестокости кукольного, экранного хóррора демонстрирует обывателю уровень противостояния поколений, их отчуждения друг от друга, предел конфликтности опытов социализации и инкультурации.

Показательно, что демонстративная деструктивность кинокуклы не тождественна разрушительности провозглашаемых нею смыслов. Злость и жестокость кинокуклы – это всего лишь адекватный, соответствующий обывательской понятийно-категориальной матрице язык. Только с его помощью кукольные пророчества, исторгнутые в очередном хóррор-сюжете, могут быть услышаны и восприняты. Кинокукла в хóррор-сюжетах смело берет на себя терапевтическую и инкультурационную миссию по устранению «новообразований», возникших в результате бессознательного господства в стереотипных представлениях обывателей тех или иных экранных «идолов». Поэтому куклу в американском кинохóрроре можно рассматривать как историческую, медийную реконструкцию процессов самоочищения социума и культуры от наиболее маргинальных и деструктивных элементов. В силу этого киношная кукольная ярость является современным аналогом эмоциональных переживаний индивидов, подвергнутых остракизму за разрушение священных правил жизни Рода, которые противопоставлены «жизни по понятиям». В этом смысле, именно кинокукла на фоне всеобщего секулярного потребительства все еще сохраняет глубинную религиозность и фактически берет на себя карающую, символическую миссию Бога, жертвуя собой во имя искупления грехов всего зрелого, взрослого человечества. Показательно, что в этом случае разрушению подвергается не только сама кинокукла, вместе с ней уничтожается все «израненное» и «умирающее тело» массовой культуры.

В **Заключении** автор подводит основные итоги диссертационного исследования и намечает основные перспективы его развития. Небывалое развитие американской хóррор-культуры в XX веке позволяет определить ключевые тренды западной цивилизации, а также характер и степень ее влияния на человечество в целом. Как и два тысячелетия тому назад, рядовой

член демократического «общества потребления» добился превращения переживания смерти и страданий в высшую точку своего личностного развития. Именно культура экранного ужаса стала действенной манипулятивной технологией в бесконечно продолжающемся шоу. А американский хоррор-кинематограф стал одним из немногих видов современного искусства, начавшим продуктивное освоение теоретического наследия западных антропологических, этнографических, психолого-социологических, философско-культурологических школ. Более того, в отличие от большинства других видов духовной деятельности, он попытался представить его в наглядной, образной, а главное, динамичной форме, доступной для восприятия миллиардов обычных людей. Вполне возможно, что выработанная во многом под влиянием американского кинохоррора негативная инкультурация направлена на серийное обучение обывателя-зрителя переживанию и продумыванию таких интимных чувств, как собственный и коллективный страх. Ведь в проблематике хоррор-историй отражается вся неосвоенная человечеством боязнь «темных» сторон своей природы. В то же время проведенное исследование позволило констатировать тот факт, что в дисциплинарных пространствах современной культуры американский хоррор-кинематограф помимо своей досуговой функции выполняет и первостепенное инкультурационное значение.

Основные положения диссертации отражены в публикациях автора:

Статьи в изданиях, рекомендованных Минобрнауки РФ для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук:

1. *Карабанова, В.А.* Стратегии негативной инкультурации в зарубежном кинематографе // Вестн. Новг. гос. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. – 2014. – № 83, ч.2. – С.94–97, [0,5 п.л.].
2. *Карабанова, В. А.* Хронотоп дороги/пути в хоррор-культуре // Вестн. Новг. гос. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. – 2015. – № 4(87), часть 1. – С.102-105, [0,5 п.л.]
3. *Карабанова, В. А.* «Игры разума»: куклы и кукловоды в кинематографических моделях хоррор-инкультурации // Наукові записки КУТЕП. Серія: філософські науки. – 2015. – Випуск 21. – С.124-125, [0,5 п.л.].
4. *Карабанова, В. А.* Кукла в американском хоррор-кинематографе: дилемма добра и зла в моделях современной инкультурации // Вестн. Новг. гос. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. – 2015. – № 7(90). – С.92-94, [0,5 п.л.].
5. *Карабанова, В.А.* Дидактическая роль маски в хоррор-кинематографе [Электронный ресурс] // Педагогика искусства. Сетевой электронный журнал. 2015. №4. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/didakticheskaya-rol-maski-v-horror-kinematografe>, (дата обращения: 13.05.2016 г.), [0,5 п.л.].

Монографія

6. *Карабанова, В.А.* Река и кровь как транскультурные символы в хорроре // Человек пожин(р)ающий: смыслы культуры в д(р)епрессивных трендах цивилизации : коллективная монография : выпуск 1 / С.А.Маленко, А.Г.Некита и др. ; отв.ред. А.Г.Некита, С.А.Маленко ; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2016. – С.271–282, [0,8 п.л.].

Статьи, тезисы по теме диссертации:

7. *Карабанова, В.А.* Терроризм и проблема модернизации социальности // Бренное и вечное: власть и общество в мифологиях модернизации и: Материалы Всерос. науч. конф. 16-17 ноября 2010 г. / редкол. А. П. Донченко, Г. Э. Бурбулис, Ю.В.Синеокая, А. А. Кузьмин, А. Г. Некита, С. А. Маленко ; НовГУ. – Великий Новгород, 2010. – С.141–146, [0,2 п.л.].
8. *Карабанова, В.А.* Природа социальных девиаций: концептуальные подходы // Бренное и вечное. Человек в пространстве российской государственности: мифология, идеология, социокультурная практика: Материалы Всерос. науч. конф. 13-14 декабря 2011 г. / редкол. А. П. Донченко, Г. Э. Бурбулис, Ю.В. Синеокая, А. А. Кузьмин, А. Г. Некита, С. А. Маленко ; НовГУ. – Великий Новгород, 2012. – С. 130-135, [0,3 п.л.].
9. *Карабанова, В.А.* Социальная девиация как причина общественной консолидации // Сравнительные исследования правовых культур: сборник трудов молодежной научной школы / отв. ред. Н.А.Лукьянова; Томский политехнический университет. – Томск: Издательство ТПУ, 2012. – С.56-57, [0,1 п.л.].
10. *Карабанова, В.А.* Триллер как разновидность урбанистического постмодернистского фольклора // Берестень : философско-культурологический альманах / редкол. А. Г. Некита, С. А. Маленко, М. Н. Громов, А. П. Донченко, К. Ф. Завершинский, С.Г.Кара-Мурза, Б. В. Марков, Ю.В.Синеокая ; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – 2014. – № 1(4). – С. 349-351, [0,2 п.л.].
11. *Карабанова, В.А.* Диалектика Героя и Антигероя в киноповествовании // Берестень : философско-культурологический альманах / редкол. А. Г. Некита, С. А. Маленко, М. Н. Громов, А. П. Донченко, К. Ф. Завершинский, С.Г.Кара-Мурза, Б. В. Марков, Ю.В.Синеокая ; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – 2014. – № 1(4). – С.351-355, [0,3 п.л.].
12. *Карабанова, В.А.* Диалектика природного и культурного в пространстве киноужаса // Матеріали 81 міжнародної наукової конференції молодих учених, аспірантів і студентів «Наукові здобутки

- молоді – вирішенню проблем харчування людства у ХХІ столітті», 23 – 24 квітня 2015 р. – К.: НУХТ, 2015. – Ч.4. – С.180-182, [0,2 п.л.].
13. *Карабанова, В.А.* Символизм хоррор-кинематографа как управленческий ресурс общества потребления // Форсайт как инструмент технологического предвидения. Материалы международного научного семинара студентов и молодых ученых. – Томск: ТПУ, 2015. – С.79-85, [0,4 п.л.].
 14. *Карабанова, В.А.* Кукольная модель постмодернистской инкультурации в западном хоррор-кинематографе // Форсайт как инструмент технологического предвидения. Материалы международного научного семинара студентов и молодых ученых». – Томск: ТПУ, 2015. – С.85-91, [0,4 п.л.].
 15. *Карабанова, В.А.* Антропоморфная маска в хорроре как симуляция экзистенциальных смыслов // Ученые записки НовГУ. – 2016 – № 1. – Режим доступа: <http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1086038>, [0,5 п.л.].
 16. *Карабанова, В.А.* Териоморфные маски в американском хоррор-кинематографе // Современное образование: векторы развития / Материалы Международной научно-практической конференции Института социально-гуманитарного образования. 21-23 апреля 2016 г.; Московский педагогический государственный университет. – М.: МГПУ, 2016. – Ч.1. – С.199-203, [0,4 п.л.].