

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Ивановский государственный университет»

На правах рукописи



СЕВЕРЦЕВ Владислав Викторович

**ЭМАНСИПАЦИЯ УЖАСА
В СОВРЕМЕННОЙ МЕДИЙНОЙ КУЛЬТУРЕ
(ЭТИКО-ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ)**

Специальность 09.00.05 – Этика

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Варава Владимир Владимирович

Иваново – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. От трагедии к ужасу: аксиологический поворот культуры	13
1.1. Трагедия как жанр и бытийный удел	13
1.2. Удивление и ужас в структуре философского вопрошания	32
1.3. Феномен эмансипации ужаса	51
Выводы по первой главе	73
Глава 2. Media как практика ужаса	75
2.1. Немыслимое и нечеловеческое и жанр сверхъестественного ужаса	77
2.2. Тематизация смерти в медийном контексте	97
2.3. Ужас в кинематографе: психология, этика, антропология	116
2.3.1. Кино и философия: модусы взаимного отражения	116
2.3.2. Способы бытия ужаса в современном кинематографе	123
Выводы по второй главе	141
Заключение	144
Библиографический список	151

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В предисловии к классическому киноведческому труду «Поэтика кино» (1927), который является манифестом киноэстетики «русской формальной школы», кинокритик К. И. Шутко формулирует основной вопрос всего сборника: «каким должно быть кинозрелище нашего времени?» [140, с. 7]. Вопрос этот, как оказалось, актуален для каждого времени, и особенно для современного состояния отечественной культуры. Если принять за аксиому тезис о глубинной взаимосвязи уровня развития медиа и социального самочувствия населения, то высокий уровень востребованности жанра «хоррор» в современном обществе является показателем серьезных трансформаций, которые произошли в нравственной сфере¹.

И в общественном сознании, и в научной литературе на сегодняшний день преобладает критический дискурс по отношению к медийной трансляции хоррора, прежде всего в кинематографе как «машине желаний». Довольно широкая представленность феномена ужаса в различных областях культуры и жизни, которая находится в состоянии «хоррификации бытия» (М. Н. Эпштейн), дает основания говорить об *«антропологии ужаса»* как о сформировавшейся парадигме современности.

Это процесс, за которым кроются существенные изменения в самой философии, которая все более настойчиво исследует глубинную этико-антропологическую проблематику в широком диапазоне смыслов и значений, и поэтому ищет новых неклассических способов выражения этого опыта. Ужас связан с *неведомым*, и киноискусство как «секуляризованная апофатика» (И. П. Смирнов) [170, с. 19] во многом и есть неклассический, то есть нетрактатный язык философии, призванной в современных условиях выразить мысль о неведомом. В конечном счете кино как «основа экранного образа реальности»

¹ Показательно, что журнал «Искусство кино» (выпуск 5/6 за 2019 год) посвятил целый номер хоррору, как написано в аннотации, «одному из самых востребованных сегодня жанров, причем не только в мультиплексах, но и на фестивалях, от Канн до Sundance».

есть, по словам К. Э. Разлогова, то «зеркало, в которое мы смотрим порой с умилением, а порой с ужасом» [141, с. 210].

Современную ситуацию П. С. Гуревич характеризует одновременно как «антропологический кризис» и «антропологический поворот» [45, с. 6]. Ее особенность в том, что сейчас внимание стало уделяться тем проблемам, которые раньше не попадали в поле зрения классической рациональной философии. Так было с феноменом смерти, сейчас одной из таких тем и проблем выступил ужас. «Ужасное – это продукт экзистенциальных прозрений в событиях одиночества, скуки, отчаяния, смерти, это – судороги углов, оставшихся за кругом устоявшихся норм и застывших идеалов» [196, с. 87]. Этот феномен как бы «пророс» через эстетический и психологический контекст, став самостоятельной философией со своим собственным семантическим полем значений.

Ужас, таким образом, выражает предельные основания человеческого опыта присутствия в мире, и в этом его абсолютная значимость для философского понимания человека. Обнаруживающий себя в структуре человеческой экзистенции, в ее непроявленном ядре ужас имеет различные формы выражения в современных социальных и культурных проекциях, и прежде всего в медийном контексте. Исследование ужасного в современной медийной культуре способствует расширению этических границ, более глубокому пониманию того, что такое современный человек.

Степень научной разработанности проблемы. Тематика ужаса в последние десятилетия достаточно интенсивно входит в интеллектуальный дискурс отечественной философской культуры, выступая в различных жанрах и контекстах. Феномен ужаса проявляется в семантическом ядре философии, в котором пересекаются этическая, антропологическая, психологическая, теологическая, культурологическая, политическая и литературоведческая рефлексии. Исследовательский диапазон чрезвычайно широк и охватывает почти все области проявления данного феномена [42, 74, 89, 188, 197].

Ужасное вышло из сферы эстетики, ужас как страх перешагнул границы психологии, ужас как «страх и трепет» более не является основанием

религиозного опыта, и теперь уже можно говорить о «вездесущности» ужаса как доминантной парадигмы культуры. В этом качестве феномен ужаса стал предметом пристального исследовательского внимания со стороны прежде всего философов. Как пишет Т. Горичева в книге «Ужас реального»: «...ужас является совершенно необходимой частью духовного опыта и, в более широком плане, неотторжимой чертой человеческого присутствия в мире» [188, с. 132]. Это важные слова известного автора, свидетельствующие об экзистенциальной переориентации философского дискурса. Да и сама эта книга является показателем того, что ужас попал в эпицентр философского интереса.

Включение ужаса в структуру духовного опыта означает наступление принципиально новой философской ситуации, предтечами которой в XIX веке явились Ф. Ницше, С. Кьеркегор и Ф. М. Достоевский. Именно эти авторы в своих работах способствовали тематизации ужаса, превращению его в одно из важнейших этико-философских понятий. Тем самым расширяется диапазон философии, которая включает и неклассические темы, и неклассические способы осмысления и описания этих тем. В XX веке искусство в целом, и особенно кинематограф, берет на себя функцию трансляции философии, становится неким медиумом философских идей, выступая в качестве нового философского языка.

Философскому анализу медийных процессов, в том числе вопросам взаимоотношения философии и кино, посвящено значительное количество исследований. Здесь можно выделить два пласта таких исследований: 1) киноведческие работы, затрагивающие философские аспекты (Д. Бордвелл, А. Базен, Н. Кэрролл, З. Кракауэр, Л. Малви, Б. Балаш, К. Метц, Ж.-Л. Бодри и др.); 2) философские работы, посвященные осмыслению кино (Ж. Делез, С. Жижек, А. Бадью, Ж. Рансьер, Ф. Киттлер и др.). Эти исследования свидетельствуют о возвращении философии к теории кино, в ходе которого в них ставится онтологический вопрос Ж. Делеза: «Что такое кино?».

Отечественные исследователи внесли значительный вклад в развитие теории кино, в осмысление кинематографа в искусствоведческом и философско-культурологическом ключе. Показателен в этом плане сборник «Поэтика кино»

(1927), который является своеобразным манифестом киноэстетики «русской формальной школы». Этот классический киноведческий труд, представляющий собой целостное явление кинотеории 1920-х гг., объединил таких авторов, как Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Казанский, В. Б. Шкловский, Р. О. Якобсон, Е. С. Михайлов, Б. С. Лихачев, А. И. Пиотровский и др. Современные авторы также достаточно продуктивно занимаются вопросами осмысления кинематографа в широком исследовательском диапазоне (К. Э. Разлогов, Н. А. Хренов, О. Аронсон, В. Куренной и др.).

В контексте нашей темы необходимо выделить работы, в которых исследуется жанр «хоррор» в различных аспектах, в том числе и в кинематографе. Прежде всего нужно отметить исследования, в которых рассматриваются этико-философские проблемы ужаса, различные аспекты медийной культуры в целом, в том числе вопросы визуализации смерти и ужаса в искусстве и в кинематографе (Т. Горичева, В. А. Подорога, А. В. Демичев, В. В. Савчук, В. А. Мазин, А. В. Корчинский и др.). Отдельно следует выделить киноведческие исследования, в которых анализируется жанр «хоррор» в кинематографе (Д. Комм, О. Э. Артемьева, С. А. Тихомиров).

Советское искусствоведение и философия уже затрагивали сферу ужасного в кинематографе и вообще в культуре в контексте критики буржуазной массовой культуры (Ю. Н. Давыдов, Я. К. Маркулан, В. И. Михалкович). Пожалуй, монография Маркулан Я. К. «Кинемелодрама. Фильм ужасов» (Л., 1978) является первой отечественной работой, посвященной жанру «хоррор».

Важной работой для понимания специфики восприятия жанра «готической» прозы, романов «тайн и ужасов» является монография Вацура В. Э. «Готический роман в России» (М., 2002) и сборник «Готическая традиция в русской литературе» (М., 2008).

В сборнике конференции «Все страхи мира: Ногг в литературе и искусстве» (2015), посвященной «пограничному» состоянию категории «ужасное» на материале произведений литературы, фольклора, кинематографа и других видов искусств, отдельный раздел посвящен кино: «Horror в

кинематографе». Он представлен такими работами: С. В. Денисенко «"Пиковая дама" в кинематографе», С. Н. Еланская «Своеобразие "ужасного" и способы его репрезентации в отечественном кинематографе», Д. Г. Литинская «Визуализация вытесненных культурных представлений в фильмах ужасов с действием в пространстве сна» и В. А. Аманацкий «Психологические факторы привлекательности фильмов ужасов». Здесь же ценнейший библиографический материал, подготовленный Е. О. Кудиной «Тема страха и ужаса в истории русской литературы и фольклора: Материалы к библиографии (1981–2014)».

Журнал «Неприкосновенный запас» (2017. № 1 (111)) посвятил целую рубрику смерти в кинематографе «Танатология кино: смерть и экран», в которой представлены такие работы: Виктор Мазин «Основания некропрактики»; Нина Савченкова «Смерть в кино: три риторические позиции»; Драган Куюнджич «Кинотаф: кинематограф как вампир»; Ольга Кириллова «Кинодекаданс: танатография кинематографа»; Мария Грибова «Вот-смерть и упущенное событие».

Существующие многомерные исследовательские стратегии данного явления носят во многом дескриптивный (феноменологический) характер, фиксирующий необычные проявления феномена ужаса в различных контекстах культуры. В данной ситуации, как мы полагаем, необходима философская аналитика, в ходе которой должны выявиться те аксиологические, и прежде всего этические, трансформации в культуре, которые породили феномен «эмансипации ужаса», ставший наиболее влиятельным в медийной культуре. Это предполагает исследование проявлений ужасного в контексте медийной культуры.

Объект исследования: современная медийная культура и ее философский анализ.

Предмет исследования: феномен эмансипации ужаса.

Цель данного исследования заключается в концептуализации понятия «эмансипация ужаса» в контексте современной философской этики и медийной культуры. В связи с этими необходимо решить несколько исследовательских **задач**, а именно:

- 1) проанализировать аксиологический поворот культуры от трагедии к ужасу;
- 2) концептуализировать удивление и ужас в качестве метафизических «начал» философии;
- 3) показать, что киноязык хоррора является языком выражения «немыслимого» и «нечеловеческого» в структуре антропологического опыта;
- 4) определить и критически осмыслить модусы тематизации смерти в дискурсе медийной культуры с точки зрения этики;
- 5) выявить типологию этических и психологических мотивов повышенной востребованности жанра «хоррор» в современном обществе.

Методология исследования. Методологической основой диссертационного исследования являются методы этико-философского и философско-антропологического анализа, а также общенаучные методы и принципы познания. Также в работе применялись системный подход, метод сравнительного анализа, аксиологический метод анализа медийной культуры.

Теоретическая база исследования. Основной теоретической базой исследования, повлиявшей на формирование концепции работы, явилась литературно-философская классика, в которой представлена этическая рефлексия над ужасом и даны его художественные образы (Л. Н. Толстой, Ф. Ницше, С. Кьеркегор, А. П. Платонов, Ф. Кафка, М. Хайдеггер, Ю. Кристева). Кроме того, исследования современных западных и отечественных философов, этиков, медиафилософов, киноведов, культурологов, антропологов, психоаналитиков, в центре которых вопросы взаимоотношения кино и философии, проблемы визуализации, экранная культура, жанр «хоррор», послужили теоретической базой исследования. Среди таковых необходимо назвать следующих авторов: П. Вирильо, Т. Горичева, Ж. Делез, В. К. Кантор, В. А. Мазин, Г. Маклюэн, К. Э. Разлогов, В. В. Савчук, П. Слотердаjk, Ю. Такер, Тригг и др.

Научная новизна данной работы заключается в осмыслении этических и антропологических трансформаций современной философии и культуры, которые способствовали появлению феномена «эмансипации ужаса». Концептуализация

этого понятия преимущественно в этико-антропологическом и медийном контексте является новаторством данной работы.

Кроме того, новизна диссертационного исследования заключается в следующем:

- показана эволюция концепта хоррора в западноевропейской культуре начиная с Античности, из которого уходило трагическое начало;
- раскрыты этические механизмы работы хоррора, прежде всего в кинематографе, через экзистенциальный анализ медийной культуры;
- произведена трактовка медиасферы как одновременно творца и творения ужасного;
- определено качественное отличие визуализации смерти в СМИ и в кинематографе;
- выявлена типология мотивов повышенной востребованности жанра «хоррор» в современном обществе, включающая три уровня: этический, психологический и метафизический.

Теоретическая значимость диссертации определяется расширением понятийного инструментария философской этики и антропологии за счет введения понятия «эмансипация ужаса», что является одновременно вкладом в медиафилософию и этическую теорию. Тем самым это создает новое актуальное междисциплинарное пространство в гуманитарных науках, что дает возможность, во-первых, через экзистенциальный анализ медийной культуры раскрыть механизмы работы хоррора, прежде всего в кинематографе; и во-вторых, выявить этические мотивы повышенной востребованности жанра «хоррор» в современном обществе.

Практическая значимость диссертации. Выводы и результаты работы могут найти применение в образовательном процессе (курсы по философской этике, антропологии, медиафилософии, искусствоведению, культурологии, религиоведению, в том числе «Этико-антропологические основания феномена "хоррора" в европейской философии», «Феномен "хоррора" в контексте современной этики и антропологии», «От трагедии к ужасу: духовная эволюция европейской философии» и т.д.).

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации нашли отражение в публикациях автора и его докладах на научных конференциях: III Международная интеграционная научно-практическая конференция молодых ученых «Актуальные проблемы религиозной культуры» (Москва, 30 марта 2018 г.); XI Международная научная конференция «Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых» (Шуя, май 2018); этико-философские семинары на базе АНО ВО «МПИ св. Иоанна Богослова» (2016–2019 гг.); Всероссийская научно-практическая конференция «Ягужинские чтения» (Калуга, 2018); Иоанновские научные чтения «Свобода vs. ответственность» (Москва, январь 2019 г.); Международные Рождественские образовательные чтения (Москва, январь, 2020).

Основное содержание диссертации нашло отражение в 8 работах, в том числе в 3 статьях, опубликованных в журналах, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

Положения, выносимые на защиту.

1. Показан ценностный сдвиг, произошедший в европейской культуре, в результате которого совершился переход от трагедии к ужасу. Духовная и этическая эволюция западноевропейских ценностей такова, что страх трансформировался в ужас, который ушел из трагедии. В этом контексте ужас связан не только с Ничто, но и с Нечто, и с невысказанным. В XX веке эта ситуация достигла своего апогея. Она определяется как эмансипация ужаса, в результате чего ужас переместился в эпицентр культуры. Это объясняет многие феномены современной культуры, в том числе и большую популярность жанра «horror» в литературе и кинематографе.

2. Феномен «эмансипации ужаса» не только становится кинематографической доминантой медийной культуры, но и указывает на существенные этические трансформации, которыми отмечен современный философский процесс. Обосновано, что феномен эмансипации ужаса стал возможным во многом из-за процессов автономизации безобразного. Эти процессы происходят в рамках фундаментального антропологического поворота,

которым отмечены современные философия и культура. Показано, что в современной культуре ужас приобрел вездесущий характер, став значимой частью реальности. В этом контексте обнаруживается новая оппозиция: *смысл/ужас*, которая пришла на смену прежней оппозиции: *страх/ужас*. Это объясняет, с одной стороны, ситуацию смыслового вакуума современности, а с другой – большой интерес к жанру «хоррор», который выступил в качестве производителя новых смыслов для массового общества.

3. Ужас, как и удивление, играет важную роль в структуре философского дискурса, также являясь «первоначалом философии». Ужас и удивление сопричастны друг другу и выступают в виде двух граней одного состояния, которое можно назвать философском восприятии мира. *Философское удивление ужасно, а философский ужас удивителен*; они пронизывают друг друга, обозначая необычность состояния, вызванного потрясением от видения мира «впервые». Философия во многом и означает это видение мира впервые. В работе также показано, что удивление и ужас, взятые в философском измерении, существенно отличаются от психологических состояний удивления и страха, хотя у них есть свои корреляты в этой области.

4. Ценностные трансформации, произошедшие в современную эпоху, дают основания полагать, что в «эпоху пустоты», когда налицо исчерпанность и рациональных, и иррациональных философско-богословских и моральных парадигм, произошли значительные ценностные трансформации, в том числе и так называемый *медиаальный поворот* (Medial turn), в результате чего медиа стали практикой ужаса. Эти трансформации касаются самой природы ужаса, который перестал быть маргинальным эстетическим феноменом, и психологическим состоянием, но становится значимой величиной, выполняющий сущностную экзистенциальную и этическую функции в культуре. Кинематограф отреагировал на это наиболее чутко и остро, создав особый киноязык хоррора, который выражает идею сверхъестественного ужаса, явившуюся современной транскрипцией классического немислимого или непостижимого. В работе

показано, что в основе этого лежат процессы, которые граничат с новой антропологией – антропологией нечеловеческого.

5. Образы смерти в медиатекстах более всего направлены на то, чтобы вызвать ужас. Тематизация смерти в медийном контексте реализуется в двух видах: отражение смерти СМИ и в кинематографе. При наличии общих характеристик, которые так или иначе отражают установку современности на десакрализацию смерти, все же между СМИ и кинематографом имеются существенные различия. В первом случае смерть является «информационным поводом», превращается в товар современного культурного рынка. Визуализация смерти («экспонирование смерти») сопровождается ее профанацией, вульгаризацией и приводит к толерантности к смерти и цинизму. Кинематограф преследует совершенно иные цели: посредством визуализации смерти направить рефлексию на эτικο-философское осмысление жизни.

6. Анализ разных граней феномена кино, в том числе таких как парадоксальное сочетание реального и ирреального, вымышленного и действительного, фантастического и правдивого, приводит к выводу о том, что само кино в какой-то мере является медиумом ужаса, поскольку экранное воздействие вызывает среди всего прочего и чувство ужаса. В этом контексте в работе были проанализированы причины повышенной востребованности жанра «хоррор» в современной культуре и соответственно рассмотрены способы бытия ужаса в современном кинематографе. В результате было выявлено три уровня мотивации повышенного интереса к жанру «хоррор» – этический, психологический и метафизический. Метафизический и этический уровни представляются наиболее перспективными для философии, так как в них выражено бессознательное стремление человека к ужасному как непостижимому и таинственному, нехватку чего он так сильно ощущает в секулярную эпоху пустоты.

Структура. Работа состоит из введения, двух глав, состоящих из шести параграфов, заключения и библиографического списка. Объем диссертационного исследования составляет 166 страниц.

ГЛАВА 1. ОТ ТРАГЕДИИ К УЖАСУ: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ КУЛЬТУРЫ

1.1. Трагедия как жанр и бытийный удел

Среди различных сил, формировавших европейскую духовную культуру, важное место принадлежит *иррациональным стихиям бытия*, в которых на первый план выходят «силы ужаса» (Ю. Кристева). Несмотря на рациональный в целом характер европейской философско-культурной традиции, которую не случайно называют ее критики и оппоненты «логоцентричной», иррациональное начало всегда имело огромное значение. У этих «сил» – широкий диапазон проявлений – от возвышенной трагической гибели героя до самых отвратительных (мерзких, жутких, монструозных) форм современной модернистской и постмодернистской эстетики².

Несмотря на значительную культурную вариативность, важной особенностью этих «сил ужаса» является то, что они носят *инвариантный характер*, сопровождая всю известную человеческую историю. «Ужас и рок (horror and fatality) шествовали по свету во все времена» [221, с. 221]. Эти слова, с которых начинается рассказ Эдгара По «Метценгерштейн», достаточно полно и точно описывают *человеческую ситуацию* с точки зрения наличия в ней темных и зловещих начал. Человеческая ситуация может быть описана с разных ракурсов, в том числе и с *ракурса ужасного*. И здесь нет никакой демонизации и романтизации ужаса; действительно, в любую эпоху человеческое бытие подвергается действию иррациональных и по своей сути инфернальных сил, которые нарушают человеческие планы и прерывают позитивное жизнестроительство.

Ужас по своей сути амбивалентен. Распространено вполне житейское представление об «ужасах жизни», но важен также и мистический аспект ужаса, демонизирующий злой рок и несчастья человеческой жизни. Мистический аспект ужаса, помноженный на неумолимость рока, выводит на *этическое*

² Данный аспект был рассмотрена нами в статье [153].

понимание несчастья человеческой жизни. Сплав ужаса и рока равен трагедии в ее классическом понимании. Это несколько схематично, но губительное действие рока ужасно по своей сути, и оно составляет основную коллизию трагического героя, который находит в себе силы и мужество противостоять неизбежной судьбе³. Здесь ужас не является абсолютно самодовлеющей сущностью, но скорее выступает в качестве «побочного эффекта», как следствие, вызванное действием рока.

Однако в XIX–XX веках происходят существенные перемены в духовной ситуации европейской культуры, которые видоизменяют характер взаимоотношений между ужасом и трагедией. Ужас становится самодостаточной величиной, не связанной с трагизмом человеческой ситуации. Ужасное сливается с повседневностью, почти растворяясь в ней, образуя новое качество реальности. Трансцендентный страх превращается в имманентный ужас. Чтобы понять такое положение вещей, необходимо реконструировать некоторые важные смыслы трагедии и трагического, которые были определяющими в европейской культуре вплоть до XIX века.

Прежде всего необходимо отметить сходства и различия между эстетическими категориями *ужасное* и *трагическое*, о которых пишет Ю. Б. Борев: «Ужасное – близкая трагическому, но глубоко ему противоположная категория. Если трагическое всегда имеет свое разрешение в будущем, то ужасное безысходно, безнадежно. Это гибель, не несущая в себе ничего просветляющего, не сулящая людям грядущее освобождение от несчастий, бедствий, не контролируемое людьми, неподвластное им, господствующее над ними. В трагическом несчастье величественно, оно все же возвышает человека, так как последний остается господином обстоятельств и, даже погибая, утверждает свою власть над миром. В ужасном, напротив, человек – раб обстоятельств, он не владеет миром» [21, с. 96].

³ «Субстанцией» *трагического* могут выступать разные обстоятельства, в том числе и любовь. См.: [137].

Таким образом, трагедия как эстетическая категория несет в себе глубокой этический смысл – способность просветлять и преображать наличную действительность, в то время как ужас является свидетельством духовного и смыслового тупика. Трагическое призывает к нравственно активному действию, зависящему всецело от человека, в то время как ужас манифестирует беспомощность и парализацию нравственной воли человека, поскольку его природа находится за пределами человеческой власти.

Уже в своем первоначальном виде ужас содержит те свойства, которые позже станут определяющими и автономными от трагедийного начала. О связанности ужасного и трагедийного через дионисийское начало пишет Н. А. Хафизова: «Ужасное – это переживание максимально возможного дезавуирования идеального в его статике, что раскрывает двери хаосу и ведет к встрече с дионисийским началом в культуре, "забывшем" на время о том, что для собственной жизни в культуре оно должно быть ограничено "силой Аполлона". С другой стороны, Дионис должен приноситься в жертву, и чтобы заявлять о мощи жизни, по сравнению с культурными символами, в предсмертном бляении ("песня козлов"), напоминая об ином, и чтобы воскресать, оживляя культуру» [196, с. 86–87].

Но в классическом варианте ужас является неким интенсификатором злого рока, чтобы подчеркнуть трагизм человеческой ситуации, в которой действия героя приобретают однозначно морально поощряемый характер, достойный подражания и увековечивания. В этом смысле ужасное имманентно трагическому в качестве его этической составляющей. Ужасное не представляет собой самодовлеющей эстетической сущности, но является необходимым контекстом для свершения этически оправданных действий. Хотя, очевидно, что само по себе ужасное первоначально не имеет этического содержания.

В духовной истории европейской культуры происходит существенная *аксиологическая трансформация категории трагического*, которая со временем утратила этически преображающую силу. Это свидетельствует о распаде онтологической взаимосвязи между эстетическим и этическим началами бытия. Здесь возникает вопрос об актуальности этико-эстетического синтеза, который, с

нашей точки зрения, может быть проанализирован как раз на примере категории трагического. К тому же анализ именно данной категории и в эстетической, и в этической плоскости показывает, что современная культура утратила чувство трагического во всех смыслах, на место которого заступило ужасное и как эстетическая категория, и как психологическая установка массового сознания. Как следствие этого – появление индустрии хоррора, которая является медийным мейнстримом современности.

Сложившееся положение вещей свидетельствует о кризисных явлениях в самих духовных первоосновах человеческого бытия, искусства и в целом культуры. Подобная ситуация появилась, конечно, не сегодня. Уже в 1902 году Н. А. Бердяев в статье «К философии трагедии. Морис Метерлинк» говорил о гибели «духа трагедии» в духовной жизни европейских народов. Вот, что он писал по этому поводу: «Гедонистический идеал земного довольства людей одержал верх над сознанием вечного трагизма человеческой жизни, того трагизма, с которым связано как все самое мучительное, так и все самое прекрасное в жизни, поднимающее нас над обыденной пошлостью и мещанством» [14, с. 188].

Данная ситуация, мы полагаем, соответствует третьей ступени исторической катастрофы, описанной В. Вейдле в его знаменитой книге «Умирание искусства». В ней исследователь пишет, что «...лишь на последней ступени, в самой глубине, возможна историческая катастрофа, совпадающая с катастрофой самого искусства, трагедия, не только отраженная искусством или выраженная в нем, но и соприродная его собственной трагедии; только здесь возможен разлад, проникающий в самую сердцевину художественного творчества, разрушающий вечные его основы, разлад личности и таланта в жизни, в судьбе художника» [27, с. 54].

Трагедия искусства является трагедией самого человеческого бытия, в недрах которого она вызрела. Жизненный трагизм вытеснил трагизм эстетический, место которого занял ужас во всех формах и видах. Произошла фундаментальная этико-эстетическая инверсия, которая определяет суть духовной ситуации современной

культуры. В этом контексте анализ того, каким образом происходила *автономизация эстетического начала в трагедии*, будет способствовать пониманию сущности утраты трагического начала в современной культуре.

Рассмотрим *основные этапы формирования трагического и трансформации его в ужасное*. Изначально в контексте античной культуры это понятие образовывало синтетическое единство этического и эстетического, которое затем распадается на эстетическую категорию и на жизненное состояние. Об этом говорит известный специалист в области эстетики В. В. Бычков, отмечая «принципиальную путаницу» относительно трагического, поскольку происходит смешение трагического в искусстве и в жизни. «Между тем, – пишет исследователь, – к эстетике имеет отношение только и исключительно трагическое в искусстве, с наибольшей полнотой реализованное в конкретном жанре драматического искусства – *трагедии*» [24, с. 184].

Соответственно трагическое как эстетическая категория относится только к искусству, в то время как трагедия в жизни – область философии. Исследователь говорит об этом так: «Трагедия в жизни и сознании – это экзистенциальный, а не эстетический опыт, поэтому трагическое в реальной действительности, которое чаще обозначается термином "трагизм", относится к объектам изучения философии, социологии, истории, но не эстетики» [Там же].

Так или иначе, но экзистенциальный пласт, имеющий отношение к философии и жизни, противостоит эстетическому, относящемуся к искусству. Однако сближение трагедии и жизни, в результате чего эстетическое теряет свою самодовлеющую категориальную сущность и трансформируется в этическое, то есть жизненное, вполне объяснимо. Как пишет И. Тэн в «Философии искусства»: «Между различными родами литературных произведений трагедия выработалась до особого совершенства, и в ней-то по преимуществу открывается тогда самый блестящий пример тесной связи, соединяющий людей и художественные произведения, нравы и искусства».

В этом контексте необходимо рассмотреть некоторые основополагающие принципы, характеризующие трагедию как жанр и трагическое как эстетическую

категорию. Классическое понимание трагедии дано Аристотелем в «Поэтике», где ключевыми являются три концепта: «сострадание», «страх» и «катарсис» («очищение»). Собственно говоря, все последующие толкования трагического, которые имели место в эстетических теориях европейской философии, так или иначе сводились к этим трем началам и различным взаимоотношениям между ними.

Важно и примечательно то, что трагедия как вид искусства сближается у Аристотеля с философией, на что обращают внимание в своей «Истории эстетики» К. Э. Гилберт и Г. Кун: «Искусство, по мнению Аристотеля, всегда менее совершенно, чем философия, однако характер и масштабы единства, которыми должна отличаться хорошая трагедия (отдельные эпизоды ее должны быть так тесно увязаны между собой, что перестановка или изъятие одного из них испортит или нарушит целое), роднят искусство с философией» [36, с. 86].

Трагедия, таким образом, выступает в качестве философски привилегированного жанра, посредством которого устанавливается существенная *близость между искусством и философией*. Это раскрывает возможность для философского понимания трагедии не только в сугубо эстетическом контексте, но и в жизненно-экзистенциальном, поскольку те вопросы, которые затрагивались в трагедии, оказывались под силу философии, а не искусству. Известный польский исследователь В. Татаркевич в «Античной эстетике» отмечает: «Великие проблемы человеческой жизни, породившие трагедию, теперь стали причиной ее конца, ибо возникло убеждение, что лучше ставить их иначе и отдать их решение не поэтам, а философам» [181, с. 49].

Это существенная трансформация древнегреческой поэзии, которая изначально имела статус «боговдохновенной», как отмечают исследователи: «Вопрос о ценности литературы, литературного творчества, литературного текста в древнегреческой литературе не стоял: выраженное в эпических проэзиях представление о боговдохновенности поэзии этот вопрос исключает, и на протяжении всей Античности деятельность поэтов и писателей не нуждалась в обосновании своей ценности. В греческой поэзии довольно рано формируется

представление о вечности, которую благодаря своему творчеству обретает поэт и те, кого он воспекает» [65, с. 39].

Но вот все же появляются эти «великие проблемы», которые оказываются не под силу лишь поэтам, даже боговдохновенным. Что это за «великие проблемы человеческой жизни»?

Эти проблемы подстерегают человека каждый день, но внезапно врываются в жизнь, нарушая ее обычный порядок и ритм. В них становится выпуклой незащищенность человека, хрупкость его бытия, которую он должен преодолевать, совершая большие нравственные усилия. Поэтому они великие; в них проявляется величие человека. Они воплощаются более всего в жанре трагедии, которая достигает полноты в тот момент, когда, как говорит И. Тэн: «...религиозное чувство новопосвященца в мистерии проникает ее всю, когда гигантские фигуры героической или божеской легенды стоят во весь рост перед зрителем, когда властный над жизнью человека рок и хранитель общественного быта, правосудие, прядут и отрезают нити его судьбы под звуки поэзии темной, как оракул, грозной, как пророчество, чудной, как вещее видение» [186, с. 318].

Трагедия как жанр возникает и формируется как особая эстетическая практика, более всего пригодная для постановки вопросов, которые в дальнейшем назовут «проклятыми». В этом плане именно эстетический аспект при всей его значимости не имел абсолютного самодовлеющего значения, поскольку «великие проблемы человеческой жизни» выводили на философское их разрешение, в котором *минимум эстетики, но максимум этики*. Изначальная мистификация и эстетизация, присущая трагедии, созданной поэтами, уступает место философскому прояснению основополагающих вопросов человеческого бытия. Во многом это достигается с помощью идеи «очищения», которая была заложена Аристотелем в структуру трагического действия как главный кульминационный момент.

В определенном смысле здесь выявляется антитеза между поэзией и философией, за которой стоят вопросы о взаимоотношении искусства и философии в целом и о философичности искусства, способности его решать философские проблемы в частности. Это отдельная большая тема, но в контексте нашего

исследования она важна, поскольку вообще феномен трагедии и трагического формируется на стыке поэтического (эстетического) и философского опыта. Важно зафиксировать эту первоначальную слитность, чтобы впоследствии увидеть, каким образом она в дальнейшем нарушалась, приводя к автономизации этики от эстетики, а искусства от философии, в контексте чего и возник особенно интересующий нас феномен *эмансипированного ужаса*.

Классическая эпоха воспринимала трагедийность человеческого существования стоически, как некую норму, требующую нравственных усилий по преодолению, что в конечном счете и делает человека человеком. Всегда имелись выдающиеся образцы, которые были олицетворением трагедии. Таковы греческие герои, в которых обнаруживается исток трагического как такового. Трагическое и героическое во многом являются синонимами. Ю. Б. Борев пишет, что греческая трагедия героична: «Герой античной трагедии действует в русле необходимости. Он не в силах предотвратить неотвратимое, но не необходимость влечет его к развязке, а он своими действиями сам осуществляет свою трагическую судьбу» [21, с. 70]. Герой свободен в своих действиях, и высшая свобода проявляется в его добровольной гибели. Но именно это обстоятельство обеспечивает ему бессмертие в человеческой памяти.

Трагическая смерть героя выступает в качестве этической нормы жизни вообще всех людей, которые при неизбежном столкновении со смертью должны сохранять свое человеческое достоинство, чтобы оставаться людьми. Ссылаясь на Гегеля, на его понимание трагической вины героя, Ю. Б. Борев отмечает, что это есть «...удивительная способность жить, не приносиваясь к несовершенству мира, а исходя из представлений о жизни, какой она должна быть. Такое несогласие с окружающей средой чревато пагубными последствиями для личности: над ней нависают грозные тучи, из которых в конце концов ударяет молния смерти» [Там же, с. 77]. Но это и есть путь, ведущий к более совершенному (прежде всего этически) состоянию бытия, которое достигается тем, что герой ценой своих страданий и гибели способствует улучшению мира.

Как вид искусства греческая трагедия имела своей целью катарсис. Аристотель в «Поэтике» говорит, что трагедия, будучи подражанием действию важному и законченному, совершает «посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей» [6, с. 651]. Важно отметить сложную структуру трагического чувства, которую Аристотель определяет как комбинацию сострадания и страха, которая и приводит в итоге к катарсическому эффекту. Отметим, что страх присутствует в качестве базового элемента в трагедии, который и составляет ее сущность.

Важно здесь указать на некоторые важные принципы поэтики Ф. М. Достоевского, который, как показывает исследователь Ю. Н. Нилова, связаны с принципами поэтики Аристотеля. Достоевский, считает автор, понимает трагедию как изображение катастрофического события с *ужасными* последствиями. Самого же трагического героя писатель, следуя за Аристотелем, рассматривает как обыкновенного человека, страдания которого вызывают сочувствие зрителей и, как следствие, их духовное очищение, то есть катарсис. «В художественных произведениях, записных книжках и публицистических произведениях, – отмечает исследователь, – Достоевский характеризовал как трагедию ужасное событие или происшествие, которое может иметь губительные последствия» [129, с. 70].

«Ужасное» событие трактуется Достоевским в терминах «трагедии». Здесь нет еще и намека на ту эмансипацию ужасного, которая произойдет далее. В этом контексте весьма значимыми для нашей темы являются наблюдения А. Л. Бема в его знаменитой статье «Достоевский – гениальный читатель», в которой он раскрывает внутреннюю нравственную реакцию («задетость») Достоевского на повесть Гоголя «Нос». Автор пишет: «Новелла-гротеск, за которой не чувствуется никакой внутренней взволнованности, никакой "идеи", вызвала в Достоевском чувство глубокого неудовлетворения. Тем более, что он остро воспринял тот ужас, который лежал в основе истории "пропажи носа" у майора Ковалева. Для него фантастическая история исчезновения носа выростала в трагедию личности ее героя. Достоевский своеобразным чутьем художника трагического, а не

комического подметил в "Носе" элементы подлинной человеческой трагедии. Смысл этой трагедии был в раздвоении личности, в двойничестве» [13, с. 271].

Ужасное, как видно из вышеприведенного фрагмента, прежде всего *этически связано с трагическим* у Достоевского. Это и отличает его от Гоголя, у которого лишь гротеск, анекдот, то есть комическое, а не трагическое. Как отмечает А. Л. Бем далее: «Достоевского волнует в двойничестве возможность потери личности, утраты ею своего определенного места в общем строе душевной жизни. Разрушена цельность личности; под влиянием определенной душевной травмы нарушено равновесие душевных сил и создается трагическое раздвоение. Гоголь не раскрывает своего понимания причины этого душевного конфликта, сводя в конце концов все к анекдоту. Достоевский находит эту причину в *понятии вины, в трагедии совести*» [Там же].

Итак, вина и трагедия совести, которые выделяет А. Л. Бем, – вот, собственно, нравственное понимание того «ужаса, который лежал в основе истории "пропажи носа" у майора Ковалева». Это, конечно, ужас, но не тот ужас Гоголя, выраженный отстраненными и безучастными эстетическими (комическими) средствами (гротеск и анекдот), а вызывающий прежде всего этическую реакцию, поскольку это подлинная трагедия личности – ее самопотеря, то есть двойничество. Можно сказать, что там, где Гоголь смеется, Достоевский плачет и страдает, то есть сострадает и сопереживает своим несчастным прежде всего «маленьким людям».

Таким образом, лексема «ужасное» у Достоевского приобретает этический смысл, входя в структуру трагического, что видно, например, из того, как он описывает тип мечтателя: «А знаете ли вы, что такое мечтатель, господа? Это кошмар петербургский, это олицетворенный грех, это *трагедия*, безмолвная, таинственная, угрюмая, дикая, со всеми неистовыми ужасами, со всеми катастрофами, перипетиями, завязками и развязками, – и мы говорим это вовсе не в шутку» [56, т. 18, с. 32]. По сути дела, ужасное и трагическое здесь становятся синонимами через этическую связку.

Классическая форма трагедии, таким образом, заключается в том, что страх и сострадание вместе образуют трагическое чувство, один страх этого сделать не может. Духовная и этическая эволюция западноевропейских ценностей такова, что со временем страх, превратившись в ужас, эмансипировал, то есть ушел из трагедии. Эту ситуацию, которая в XX веке достигла своего апогея, можно определить, как *эмансипацию ужаса*, а сам ужас можно определить как *эмансипированный страх*. Об этом более подробно будет сказано далее.

О сущности *трагического очищения*, которое достигается посредством страха и сострадания, очень глубоко размышляет А. Ф. Лосев. По сути дела, он обосновывает идею приоритетности этического и философского над эстетическим, что, с его точки зрения, соответствует замыслу Аристотеля. Приведем это рассуждение А. Ф. Лосева в силу его значимости полностью: «В трагическом очищении дано просветление сознания не только по поводу смысловых взаимоотношений вещей, но и по поводу самих вещей. Ведь трагедия как раз тогда и начинается, когда данная субстанция ума устремляется в материальную беспредельность инобытия и приходит к саморасщеплению и самодроблению. ...И тут уже не просто эстетика, но и жизненное умиротворение, когда мы чувствуем, что здесь, в трагедии, действительно всерьез были затронуты самые основы нашего бытия, и вот они – невредимы» [72, с. 200].

Затем следует точное определение смысла и значения очищения в структуре трагического действия: «Так очищение оказывается далеким от всякого чисто эстетического удовлетворения, не впадая, однако, в излишний морализм. Трагическое очищение есть очищение в уме, а не эстетическое, но ум – выше чувства и энергии» [Там же]. Такова парадигма «трагического очищения», которая может восприниматься как *протофилософия*, поскольку именно в философии в дальнейшем найдет свое воплощение диалектическое развитие ума, превосходящего чувственное и материальное, от которых исходит потенциальное зло, то есть преступление и соответственно вина. А. Ф. Лосев резюмирует: «...только в трагедии имеются в виду отдельные умы, то есть личности, а не ум

вообще, но материя как начало, расслаивающее ум, то есть как преступление, дерзание героя» [Там же].

Герой, таким образом, является «заложником» высших велений судьбы, как бы «без вины виноватым». Но именно эта, во многом ужасная и несправедливая ситуация, требующая преодоления, то есть очищения, и есть возможность проявить моральную силу, то есть показать достойный человека выход из жизненного трагизма. И в дальнейшем в истории европейской философской эстетики, представленной крупнейшими мыслителями, в том числе Ф. Шеллингом и Г. В. Ф. Гегелем, будет получать развитие идея, согласно которой трагический герой по стечению роковых обстоятельств, то есть без своей реальной вины, оказывается виноватым и бессильным перед всемогущим роком. Но в результате наказания героя происходит торжество нравственной свободы, которая в конечном счете свидетельствует о том, что духовно человек выше обстоятельств и выше судьбы, которая не может сломить эту свободу.

У Шеллинга трагическое приобретает классическую форму столкновения борьбы и необходимости, что уже в полной мере является проблемой метафизики. В «Философии искусства» он в том числе пишет: «Сущность трагедии заключается в действительной борьбе свободы в субъекте и необходимости объективного» [207, с. 300]. Трагическое, таким образом, не только присуще человеческой жизни, но в каком-то более глубоком смысле пронизывает природу вещей. В этом контексте становится более прозрачным известное изречение Анаксимандра, которому посвящено множество толкований.

Эстетическая форма трагедии уже полностью переходит в нравственную область, становясь предметом философского анализа в XIX веке. Работы А. Шопенгауэра, С. Кьеркегора, Ф. Ницше, Э. Гартмана, М. де Унамуно, М. Метерлинка, Н. А. Бердяева, Л. Шестова и многих других западных и отечественных философов свидетельствуют об этом. В целом эта ситуация характеризуется В. В. Бычковым так: «здесь эстетический смысл трагического утрачивается практически окончательно. При этом сама проблема *трагизма* в жизни начинает занимать одно из существенных мест и в философии, и в

искусстве XX столетия» [24, с. 185]. Иными словами, трагическое по большей части выходит уже за рамки чистого эстетического опыта и сливается с самим трагизмом жизни.

Приходит новое ощущение жизни, в котором трагедия – не результат каких-то особых «трагических» событий, чем было отмечено искусство прошлого, и прежде всего классическая греческая трагедия, но сама жизнь (см.: [156]). В самой жизни содержится нечто, что делает ее трагической по существу безотносительно к трагическим событиям. Н. А. Бердяев дал очень точное и полное толкование так понимаемого трагизма. В уже упоминавшейся выше статье он пишет: «С философской точки зрения трагизм есть эмпирическая безысходность. Трагизм показывает, что жизнь как эмпирическое сцепление явлений лишена смысла, но именно трагизм заставляет с особенной силой ставить вопрос о смысле и цели жизни» [14, с. 207].

«Эмпирическая безысходность» как основание трагизма, предложенное Н. Бердяевым, говорит о том, что трагическое становится категорией повседневного существования. Именно об этом все творчество М. Метерлинка, анализ которого и предпринимает Бердяев, выводя свою формулу безысходности. В работе Метерлинка «Сокровище смиренных» отдельная глава носит название «Трагедия каждого дня», в которой дано программное обоснование аксиологического сдвига от трагедии больших событий к трагедии самой повседневности. Он пишет: «Существует каждодневная трагедия, которая гораздо реальнее, и глубже, и больше подходит к нашему настоящему существованию, чем трагедии больших приключений. ...Разве легкомысленно утверждать, что настоящая трагедия жизни, – трагедия обычная глубокая и всеобщая, начинается тогда только, когда то, что называется приключениями, печалью и опасностями, прошло?» [113, с. 67].

О трагедии человеческого бытия как о наиболее сущностном его свойстве, как о всеобщем уделе говорит А. Шопенгауэр в работе «Мир как воля и представление»: «Жизнь каждого человека, если рассматривать ее в целом и в общих чертах, подчеркивая только значительные моменты, в сущности всегда

трагедия... никогда не исполняемые желания, тщетное стремление, безжалостно растоптанные судьбой надежды, роковые ошибки всей жизни с ее возрастающими страданиями и смертью в конце – всегда трагедия» [210, с. 422]. В сходных интонациях определяет трагедию русский философ И. А. Ильин, полагая, что она заключена в «объективном порядке вещей». В «Аксиомах религиозного опыта» он пишет: «Трагедия есть первично – трагедия живого бытия, а не фантастических образов искусства; она появляется в искусстве лишь вторично и притом именно потому и только потому, что она осуществляется в человеческой жизни. Трагедия есть не "литературная форма", а жизненное состояние, возникающее из самой сущности земнородного человеческого духа» [69, с. 427].

Ход размышлений Шопенгауэра и Ильина оказывается тождественен в главном – человеческое существование трагично по определению. Не только есть трагические ситуации, а в принципе любое существование, даже в котором жизнь кажется внешне благополучной, трагично в бытийном смысле. И в этом плане трагическое, как показывает Э. Чоран, выходит за рамки индивидуального бытия в область истории. Он пишет: «Нельзя согласиться с теми, кто утверждает, будто понятие трагического приложимо только к отдельной личности, а не к истории. Это отнюдь не так: история не просто созвучна трагедии, но и проникнута ею еще больше, чем судьба трагичнейшего из героев, и за ее перипетиями следят с пристальным вниманием» [203, с. 145].

Итак, *историческое становится трагическим*; это и есть наиболее знаковый аксиологический сдвиг культуры, который произошел в результате открытия экзистенции. Парадоксальность этой ситуации в том, что более глубокое проникновения через экзистенцию в личностный план бытия, в трагедию личного существования раскрывает универсальные закономерности этого бытия, закрепленные в историческом опыте, который по определению носит внеличностный характер. Это позволяет осознать философский подход к человеческой ситуации в отличие от научного и религиозного, которые могут делать трагедию частным случаем жизни. Для науки вообще этическое измерение

не имеет особого значения, а для религии жизнь прежде всего греховна, а не трагична.

Трагедию, таким образом, можно определить как *несоответствие индивидуальной воли субъекта объективным велениям судьбы*, которая находится в позиции отстранения и равнодушия к отдельному представителю человеческого рода. Если индивидуальная воля субъекта совпадает с объективным ходом вещей, то говорят об удаче, везении или даже о счастье. Но чаще всего они не совпадают. Поэтому трагедийность в какой-то мере присуща всем людям, и она характеризует всеобщую человеческую ситуацию, а не особую экстраординарную ситуацию несчастья. Именно в таком смысле Шопенгауэр говорит о всех людях, а не об избранных несчастных. Но при этом стоит подчеркнуть, несмотря на безразличие судьбы к участи отдельного человека, что ее «равнодушие» несопоставимо с той ледяной пустотой абсолютно нечеловеческого, которое несет в себе ужас.

Такова своего рода *феноменология трагического опыта*, раскрывающаяся в повседневности, в самом жизненном основании. Во многом это коррелирует с «открытием экзистенции», которое было совершено С. Кьеркегором, обратившим внимание на трагизм отдельной конкретной жизни. Происходит фундаментальная переоценка ценностей, в результате которой в фокусе философского внимания оказывается человек перед лицом неотвратимой судьбы. Трагедией становятся не отдельные «великие» и большие события жизни, но сама жизнь, которая обнаружила свою абсолютную незащитность перед лицом смерти.

Это нравственное открытие, совершенное Кьеркегором, Ницше, Метерлинком, Бердяевым и другими крупными представителями философии, происходит как раз в то время, когда само трагическое чувство всеми силами изгоняется из жизни и культуры. Гедонистические установки массового сознания, которые только начинали раскрываться во время Метерлинка и Бердяева, сегодня приобрели уже тотальный характер в медийной культуре. И это есть новая фаза неизбежного трагизма культуры, о которой писали указанные выдающиеся мыслители.

Исследование того, как *страх превращается в ужас* и соответственно *уходит из трагедии*, – отдельная тема. Нам сейчас важно констатировать сам переход и показать абсолютное торжество ужаса в современной культуре. Уже Д. Юм в трактате «О трагедии» говорит о том, что трагедия состоит из «скорби, ужаса, тревоги и других сильных переживаний» [216, с. 352], которые выдают удовольствие, названное им необыкновенным. Присутствие ужаса в трагедии является необходимым усилителем прочих чувств, которые должны в итоге привести к катарсису. Юм пишет: «Все искусство поэта направлено на то, чтобы вызвать и сохранить у своей аудитории чувства сострадания, негодования, волнения и возмущения. Зрители довольны в той мере, в какой они испытывают душевную боль, и больше всего бывают довольны, когда слезами, плачем и рыданиями они могут дать выход своему горю, облегчая сердце, исполненное самого нежного сострадания и сочувствия» [Там же].

О просветляющем начале трагедии говорит немецкий эстетик К.-В.-Ф. Зольгер. Гибель героя является непременным условием трагедии. Раскрывая замысел Софокла, он пишет, что драматург «...прославлял своего героя именно как мученика и жертву священных законов и даже гибель его показал как высочайшее просветление» [67, с. 263]. Эта гибель была связана с божественным началом, которое все же не позволяло стихии случайного, а поэтому абсурдного и ужасного, стать определяющим. При этом он делает важное наблюдение относительно идейной динамики современной ему трагедии: «В подлинно современном искусстве трагическое появляется там, где изображение, уходя из царства чудесной божественной деятельности, погружается в водоворот действительной жизни, пока наконец не сконцентрируется целиком в особенном, которое претворяется в характер действительного человека, представляемый всегда в своей идее и одновременно во всей законченной полноте своей жизни» [Там же, с. 299]. Можно сказать, что трагедия приобретает экзистенциальный вектор и все более концентрируется на отдельном индивидууме.

Итак, в классической греческой культуре трагедия была лоном страха, тем местом, в котором он (страх) обретал свое законное бытие, поскольку совместно с

состраданием мог выступить орудием катарсиса. Этическое и эстетическое, тем самым, образовали некое фундаментальное единство, в котором части формировали целое. Ни этическое, ни эстетическое не автономизировались друг от друга, но образовывали целостное пространство бытия. В современной культуре, наоборот, трагическое, по словам Ю. Борева: «становится иррациональным, преобразуется в ужасное» [21, с. 97]. Это связано и с углублением экзистенциального начала, и с иными процессами, происходящими в современности.

Итак, *преобразование трагического в ужасное* есть тот глобальный процесс, охвативший все уровни современной культуры, который хорошо показал В. К. Кантор в своей работе, посвященной творчеству Франца Кафки. Эта фигура выбрана в качестве знаковой, в которой отразились наиболее существенные сдвиги духовного бытия культуры; в данном случае трансформации, связанные с изменением облика трагического. Исследователь пишет, что «Кафка неслучайно оказался в зоне внимания мировой культуры XX в., самой трагической в истории человечества (а точнее – отменяющей любую трагедию превосходящим ее ужасом)» [74, с. 65].

Духовное состояние современной культуры – тема весьма многообразная и многосторонняя, к которой прибегали практически все крупные мыслители XX столетия. Как отмечает Карин Юханнисон в своей работе «История меланхолии», коллективной памяти, типичной для современного мироощущения, характерны «утрата иллюзий и апокалиптические настроения» [217, с. 7]. Кафка выступил своего рода выразителем этой ситуации, ситуации трансформации трагического и превращения его в абсурдное и ужасное одновременно. Именно апокалиптичность и создает эту ситуацию, которая, например, в русской религиозной философии была осмыслена в терминах «трагической безысходности искусства» (см.: [172]).

Ощущение безысходности появляется в апокалиптические времена культуры, когда тупик и бессмысленность сливаются в одно целое, порождая эту безысходность. Это уже не просто трагическое чувство, но трагическое,

дрейфующее к абсурду, проходя через ужасное. В каком-то смысле апокалиптика культуры может быть прочитана как сплав трагического, ужасного и абсурдного. Именно это и проявилось более всего у Кафки, который выступает как бы в двух ролях – как наиболее яркий представитель нового типа трагического (*трагического ужаса*), чем была отмечена эпоха, и в то же время как один из ее самых сильных творцов.

Характеризуя новую творческую манеру Кафки, исследователь отмечает, что трагического примирения героя с миром у него не происходит, что вообще он фиксирует ситуацию отсутствия героев и героического и соответственно отсутствие и трагедийного. Это происходит оттого, что персонажи Кафки обнаруживают себя в мире, где правят анонимные силы и где вместо Бытия в лицо человеку глядит Ничто. И здесь вместо героического противостояния, имевшего место в греческой трагедии, – обреченность на суд непостижимых сил. Это уже ситуация *чистого ужаса*, в ней нет ни трагического, ни героического, ни просветляющего смысла.

В итоге картина, описывающая *аксиологический поворот культуры от трагедии к ужасу*, выглядит следующим образом: «На место свободного трагического героя, вступающего в борьбу с целым миром, пришел оцепенелый от ужаса герой, который не может вступить в борьбу с миром, с Бытием, ибо оно исчезло, вместо него Ничто, с которым априори ясно, что бороться немыслимо и бессмысленно. Надо сразу сказать, что Кафка вполне сознательно, без детской паники, рисует новую мировую ситуацию» [74, с. 72]. Это предстояние ужасу, в свете которого раскрывается Ничто, является серьезным духовным испытанием для человека. «Ничто предшествует Бытию, оно его окутывает и его обуславливает. В опыте Ужаса мы сталкиваемся со скрытой до того правдой, что не будет никакого последнего утешения, что конец всех стремлений – кораблекрушение, бездна Небытия. Тяжело открыть эту истину, еще тяжелее посмотреть ей в лицо и с этим жить» [39, с. 33].

Но не только Ничто, в котором соединены страх неизвестности и страх конца, является «предметом» ужаса, но и Нечто, взятое в модусе бессмертия.

Ужас не перед конечностью, а перед бесконечностью, перед тем, что никогда ничего не закончится даже со смертью. Жан Старобинский в книге «Чернила меланхолии» приводит очень показательные слова Мориса Бланшо, сказанные по поводу данного типа ужаса у Бодлера. Вот, что говорит Бланшо: «Поразительная вещь: Бодлер никогда не верил в небытие. Он глубоко чувствовал, что смерть не способна положить конец ужасам жизни, что за нею не следует пустота, лишенная этих ужасов, что человеческое существование ужасно именно потому, что оно никогда не прекращается, его невозможно прервать: мы существуем и будем существовать вечно, и об этом нас извещает само это ощущение ужаса» [175, с. 435].

Здесь явный парадокс: ужас является вестником вечности, которая не прекращает «ужасов жизни». Ужасно поэтому все: ужасна пустота, но ужасна и не-пустота, ужасно небытие, но ужасно и бытие, ужасна конечность, но ужасна и вечность, ужасна смерть, но ужасна и жизнь, чей главный ужас в том, что она не заканчивается со смертью. Это свидетельство того, что ужас пронизывает и бытие, и небытие, и «землю», и «небо», по сути, являясь вездесущим. Такова новая мировая ситуация, которая, как правило, описывается в терминах «кризиса», «эпохи пустоты», «смерти Бога», «смерти человека» и т.д.

Очевидно, что произошел фундаментальный ценностный сдвиг. И одним из показателей этого сдвига стало то, что *ужас в различных ипостасях вдвинулся в эпицентр философии и культуры*. Философия обратила пристальное внимание на этот феномен, подвергнув его тщательной аналитике (пример М. Хайдеггера), в психологии ужас прочно вошел в теорию и практику (экзистенциальная психотерапия), в политике террор как политический ужас занял прочное место, литература и кинематограф переполнены соответственно продукцией ужаса.

Трагедия как жанр становится бытийным уделом, который впоследствии вновь трансформируется в жанр. Такова диалектика трагического, в котором ужас играет ключевую роль. При этом важно отметить, что ужас не вытесняет трагедию, и *трагедийное начало бытия* сохраняется, поскольку остается неизменной нравственная структура человеческого бытия. В любом случае мы

должны сказать, что классический облик трагического немислим без ужасного, которое связано с трагическим прежде всего этически. И здесь особо важным представляется творчество Достоевского, у которого *ужасное*, то есть *ужасы жизни* не становится самодовлеющей эстетической категорией и позицией, но входит в более общий, по сути, нравственный, то есть *трагический* план бытия. Ужасное есть показатель трагического.

Но можно ли утверждать, что «неклассический ужас», «эскалация» которого, по словам Ю. Н. Давыдова, произошла в современном искусстве, полностью лишен нравственного измерения? Или, наоборот, только лишившись нравственного начала, культура уступила место автономному ужасу, который имеет функции, лежащие далеко от этических заданий?

Однозначно ответить на эти вопросы нельзя. Но есть серьезное предположение, что и чистый ужас обладает не только бесплодно-парализующей сущностью, но и преображающей силой, способной подвинуть личность к нравственному изменению⁴.

Для прояснения этого вопроса необходимо рассмотреть такой аспект исследуемой темы, как *удивление и ужас в структуре философского восприятия*. Это позволит выяснить статус ужаса не только как эстетической категории, и тем более не только как психоэмоционального состояния, но как важнейшей составляющей структуры философского вопрошания.

1.2. Удивление и ужас в структуре философского вопрошания

В предыдущем параграфе мы рассмотрели вопрос о том, как ужас и ужасное претерпевает трансформацию в контексте трагического мироощущения, в эстетическом контексте, и выявили этические импликации ужаса, которые сопровождали эту категорию с самых первых упоминаний греческими трагиками. Утрата этического измерения приводит к эстетической автономизации эстетического, которая становится самодовлеющим началом. В то же время мы

⁴ Об этом, кстати, говорил Н. А. Бердяев в своей работе «Опыт парадоксальной этики». См. более подробное раскрытие этого вопроса в диссертационном исследовании Гришина А. А. «Феномен ужаса: этико-философский анализ» [43].

выявили, что трагедия всегда выступала не только в качестве литературного жанра и философской (этико-эстетической) категории, но была и жизненным уделом человека. Присутствие ужаса в трагедии как уделе выявляет глубинную этическую основу ужасного.

В данном параграфе нам необходимо «протестировать» ужас на его потенциал выступать в качестве *начала философии*, такого же, как, например, удивление⁵. Здесь уместна такая постановка вопроса: *ужас в структуре философского вопрошания*, или *ключевая роль ужаса в структуре философского дискурса*. Это позволит существенно расширить категориальный диапазон ужаса, что будет способствовать достижению основной цели нашего диссертационного исследования – определение антропологических измерений ужаса в современной медийной культуре. В то же время это позволит вновь обратиться к вопросу о философии, ее сущности и происхождении, что всегда является актуальной задачей для любого сочинения по философии.

Вопросы, связанные с прояснением сущности того, что такое философия, относятся к разряду собственных вопросов философии, которые и составляют ее своеобразие и отличие от того, что не является философией. И несмотря на множество попыток дать однозначно непротиворечивое определение философии, что всегда имело место в ее истории, стоит согласиться с современным норвежским философом Ларсом Свендсенем, что «"Сущность" философии, если она вообще имеет место быть, невозможно объяснить, передать, скорее она заключается в деятельности, которая заставляет нас постоянно задаваться вопросом о ее цели и смысле» [151, с. 17].

Метафилософские вопросы создают философии особый статус-кво, поскольку здесь проходит водораздел между философией и любой иной наукой или духовной практикой, для которых самопонимание собственных основоположений не является проблемой. И лишь философия изначально озабочена поиском своей сущности, что и составляет живое бытие философии. В этом контексте затруднительно говорить о каком-то прогрессе в философии, о

⁵ Материалом для этого раздела послужила наша статья: [154].

прогрессе в понимании философии, поскольку любая фиксация, то есть определение, будет означать прекращение собственно той деятельности, которая и называется философской.

Нельзя сказать, что современность что-то существенно изменила в этой ситуации. По-прежнему метафилософский дискурс представляет собой одну из наиболее активных и глубоких интеллектуальных практик современности. Как пишет современный французский философ Люк Ферри: «Вопрос "Что такое философия?", который, казалось бы, должен решаться сам собой, является одним из самых противоречивых вопросов... Многие сегодняшние философы все еще продолжают спорить о нем и далеко не всегда приходят к согласию» [190, с. 13].

Таким образом, можно заключить, что философский дискурс о сущности открыт, что представляет собой отличительную особенность именно философии⁶. При этом всегда необходимо избегать «дурной бесконечности» и впасть в тотальный дискурс неопределимости. Это тоже будет означать прекращение философии. Здесь всегда необходимо помнить следующие слова Платона: «философы – это люди, способные постичь то, что вечно тождественно самому себе, а другие этого не могут и застревают на месте, блуждая среди множества разнообразных вещей» [133, с. 285]. От этих слов греческого философа прямая дорога к М. Хайдеггеру: «Философия есть нечто такое, что касается каждого. Она не привилегия какого-то одного человека» [195, с. 338]. Для этого необходимо выделять некоторые конфигурации мысли, в которых произошла сущностная фиксация философии. История философии дает нам такую возможность.

Среди многих определений философии можно остановиться на трех, исторически сформировавшихся, которые стали наиболее распространенными и в философском, и в нефилософском мире. Первое происходит из семантического значения самого слова «философия», которое в переводе с греческого означает «любовь к мудрости» (см.: [104]). Это наиболее общее, «школьное» определение представляется наименее содержательным и не отражающим смысл того дела,

⁶ Подобные вопросы об открытости философии и соответственно ее эвристичности достаточно полно раскрыты в диссертационном исследовании Клещенко А. А. «Аксиологический потенциал философии в формировании здорового образа жизни современной молодежи» [85].

которым занимается философия. Но и в этом определении достигнуто понимание некоторой сути философии, которая проявляется в том, что философия никогда не претендует на обладание полным знанием чего бы то ни было, в том числе и самой себя.

Полное знание – это претензия и цель науки и религии, для которых такое знание необходимо, чтобы свершилось самообоснование их этоса. Философия через приставку «фило», то есть «любовь к» как раз указывает на невозможность достижения мудрости, то есть полноты знания в рамках конечного человеческого существа. И в этом глубочайшая эвристичность философии, которая всегда стимулирует поиск истины и достижения тем самым нового знания.

Второе и третье определения, которые соответственно звучат как «поиск истины» и «нахождение первоначала сущего», безусловно, более содержательны и соответствуют адекватному пониманию философии.

Но и эти определения также являются достаточно абстрактными, и в них не удавливается зерно философствования, в котором было бы четко определено, чем, например, философия отличается от религиозной веры, научного познания и творческого вдохновения. Обратимся к одному высказыванию известного современного философа Т. Горичевой, в котором, на наш взгляд, содержится искомая содержательная величина философии, определяющая ее сущность и своеобразие. «Человек, – пишет она, – способный хотя бы изредка переживать мир заново, как будто бы впервые сотворенный, испытывает два глубоких и проникновенных состояния. Во-первых, это благоговение, удивление, влюбленность. А во-вторых, это ужас. Наверное, только эти два состояния подтверждают и удостоверяют подлинность встречи с реальным. Поэтому состояние ужаса и потрясенность миром, увиденным будто впервые, очень близки» [188, с. 132].

Это весьма содержательное и глубокое размышление современного автора, объясняющее реальный механизм того, как работает философия. Необходимо отметить, что это весьма далеко отстоит от широко распространенного представления о философии как познавательной деятельности. Познание, так или

иначе, это наука, но философия не является наукой. «Потрясенность миром», который не исследовать и изучать нужно, но бесконечно изумляться чуду его явленности. Философия, занимаясь поиском первоначала сущего, стремится не познать мир, но всякий раз открыть его заново, вновь, впервые. Это своего рода наивное, детское мышление, которое иногда выступает в качестве аналога философскому мировидению.

Итак, Т. Горичева выделяет два состояния, которые и образуют сущность философии. Это *удивление* и *ужас*. Это, так сказать, тот изначальный глубинный пласт философствования, который был очевиден грекам. Сразу необходимо сказать, что это наиболее распространенные психоэмоциональные состояния человека, хорошо известные в психологии. Но именно здесь проходит демаркационная линия, разделяющее удивление и ужас как психологические состояния и как философскую настроенность. Можно сказать, что, взятые в философском измерении, эти состояния прямо противоположны психологическим состояниям, хотя у них есть свои корреляты в этой области.

Несколько забегаая вперед, отметим, что если в психологии удивление – это удивление перед чем-то необыкновенным, выходящем за границы привычного восприятия⁷, то в философии, наоборот, удивление – это удивление обычному, естественному, привычному. И соответственно если в психологии ужас – это крайне негативное состояние, которое испытывает человек, когда сталкивается с чем-то очень страшным, то в философии, ужас имеет несколько иное содержание; это скорее не страх перед чем-то чудовищным и пугающим, а оцепенение перед миром.

Нам предстоит выяснить, насколько ужас и удивление сопричастны друг другу и выступают в виде двух граней одного состояния, которое можно назвать философском восприятии мира. *Философское удивление ужасно, а философский ужас удивителен*; они пронизывают друг друга, обозначая необычность

⁷ Психологический аспект эмоции удивления раскрывается, например, в следующем: «В основе удивления как когнитивной эмоции лежит ориентировочный рефлекс. Психологи отмечают, что в случае, если ситуация, вызвавшая удивление, оказывается безопасной, то оно переходит в интерес, а если приятной – в радость» [176, с. 35].

состояния, вызванного потрясением от видения мира «впервые». Философия во многом и означает это видение мира впервые. Задача здесь заключается в том, чтобы реконструировать опыт философского удивления и философского ужаса, выявив общую исходную онтологическую точку. Иными словами, необходимо показать, что ужас так же значим для философского вопрошания и философской рефлексии в целом, как и удивление.

Рассмотрим более конкретно эти основополагающие для философского восприятия мира феномены. Как фундаментальную антропологическую константу рассматривает удивление В. В. Варава: «И вера, и разум, и творчество выступают в качестве тех предельных оснований бытия, в которых происходит "касание миров иных". Однако наряду с этим имеется еще одна субстанциональная характеристика духовного мира человека, называемая философским удивлением. Данное уникальное проявление человека, в отличие от религиозной веры, научного познания и творческого вдохновения, представляет собой фундаментальный антропологический импульс, характеризующий именно человеческий способ бытия в его наиболее аутентичном виде. Здесь наличествует то, что можно назвать глубинным уровнем человека, скрывающим человеческое в человеке» [25, с. 6].

Удивление как философское, а не психологическое состояние выявляется на фоне иных антропологических характеристик духовного мира, таких как религиозная вера, научное познание и творческое вдохновение. Это своего рода «философская эмоция», в которой есть, конечно, и когнитивный аспект, связанный с познанием нового, но определяющим все же является онтологический, который можно определить как изумление перед бытием, перед самим фактом бытия как такового, а не перед чем-то новым в бытии или непознанным. Именно онтологический аспект удивления и является исключительно философским.

Современный немецкий философ Петер Элен в своей работе «Удивление – пафос философской мысли» анализирует воззрения европейских философов, начиная с Платона и Аристотеля, чье понимание философии сводилось к акту

удивления. Суммируя воззрения античных философов, исследователь так описывает удивление, присущее этим философам: «Люди хотят, кроме того, знать, в чем причина сущего как такового. Ибо самое удивительное не то, что вещи имеют те или другие свойства или что события происходят тем или иным образом, а что что-то вообще есть, что что-то вообще происходит» [214, с. 75].

После Античности, показывает П. Элен, ситуация изменилась, и уже такие философы Нового времени, как Ф. Бэкон, Р. Декарт и Т. Гоббс радикально отходят от понимания философии как удивления, считая эту позицию признаком невежества. Однако впоследствии Шеллинг и Гете, и позже русский философ С. Франк и Л. Витгенштейн возвращаются к изначальной метафизике и онтологии удивления, характерного для античной философии. Характеризуя современную ситуацию, П. Элен отмечает: «Философская мысль, вслед за Платоном признающая своим истинным началом удивление, в XX веке резко противопоставляет себя эмпиризму, достигшему своего расцвета в неопозитивизме (исходящем от Венского кружка), отчасти в философии языка и аналитической философии и, наконец, в радикальном конструктивизме и прагматизме наших дней» [Там же, с. 84].

Если реконструировать античную философию на уровне Платона и Аристотеля, то будет видно, что та культура, в недрах которой и появилась впервые философия как школа и институт, как особое направление в духовной деятельности людей, выработала именно такое метафизическое понимание *философии как удивления*, что отличает ее и от научного познания, и от религиозных верований, и от художественного творчества. Можно сказать, что последующее развитие философии, если оно не отклонялось в науку или религию, всегда придерживалось этого ядра философии, выработанного в Античность.

Итак, первое концептуальное обоснование удивления как начала философии принадлежит Аристотелю. Воспроизведем эту аргументацию. Так, Аристотель в «Метафизике» говорит: «Ибо и теперь, и прежде удивление побуждает людей философствовать, причем вначале они удивлялись тому, что непосредственно вызывало недоумение, а затем, мало-помалу продвигаясь таким

образом далее, они задавались вопросом о более значительном, например о смене положения Луны, Солнца и звезд, а также о происхождении Вселенной. Но недоумевающий и удивляющийся считает себя незнающим (поэтому и тот, кто любит мифы, есть в некотором смысле философ, ибо миф создается на основе удивительного)» [7, с. 69].

Таким образом, согласно Аристотелю, начали философствовать для того, чтобы избавиться от незнания, и соответственно к знанию стали стремиться не ради пользы, а ради понимания. Очевиден акцент на *неутилитарный характер знания*. Понимание есть собственно метафизика знания, к которой стремится философия, что и отличает ее от всех иных занятий. И далее Аристотель говорит: «...все начинают с удивления, обстоит ли дело таким именно образом, как удивляются, например, загадочным самодвижущимся игрушкам, или солнцеворотам, или несоизмеримости диагонали, ибо всем, кто еще не усмотрел причину, кажется удивительным, если что-то нельзя измерить самой малой мерой. А под конец нужно прийти к противоположному – и к лучшему, как говорится в пословице, – как и в приведенных случаях, когда в них разберутся: ведь ничему бы так не удивился человек, сведущий в геометрии, как если бы диагональ оказалась соизмеримой» [Там же, с. 70].

Комментируя этот фрагмент, О. А. Донских пишет: «Для Аристотеля удивление становится началом не только философии, но любой рефлексивной деятельности, ибо мифы представлены в творчестве поэтическом. ...по Аристотелю, удивление необходимо, чтобы зафиксировать ситуацию непонимания, незнания. А эта ситуация, в свою очередь, порождает интерес, который в отношении наиболее значимых для человека вещей реализуется в мифах. Мифы, в свою очередь, вызывают вопросы, а те требуют систематического исследования» [55, с. 214].

А вот еще один современный комментарий к аристотелевскому пониманию удивления: «*С чего начинается философия?* Разумеется, философское мышление начинается не с итоговой мысли, выраженной в понятиях. Аристотель справедливо считал, что *философия начинается с удивления*. Это

психологическое состояние изумления, радостной оторопи греки и называли *апория*, полагая, что пробуждение именно этого состояния, а не готовые ответы на возникающие вопросы, является истоком философской мысли. *Философия начинается с изумления*, – часто читаем мы, констатируя его как некий факт, существующий не в качестве особого психологического состояния, а отвлеченного знания о нем. Философия начинается с того изумления, когда все перед глазами и тем не менее нуждается в наделении смыслом» [102, с. 20].

Таким образом, Аристотель через удивление задает фундаментальную парадигму философии и вообще любого знания, знания как такового. И поэтому странно, что впоследствии философы не часто обращаются к удивлению как началу философии, предпочитая другие категории и состояния прежде всего гносеологического характера⁸. Можно привести исключения, которые нам удалось обнаружить, где выдающиеся философы всерьез относятся к удивлению как началу философии. Это А. Шопенгауэр в работе «Мир как воля и представление», В. Янкелевич в книге «Смерть», П. А. Флоренский в работе «Диалектика», М. К. Мамардашвили в курсе лекций «Введение в философию». Возможно, этот ряд нуждается в серьезном расширении, но на данном этапе нашей работы достаточно той концептуализации, которая представлена в этих работах.

А. Шопенгауэр – один из немногих великих философов, который дал фундаментальное антропологическое обоснование философии, выделив удивление как начало философствования. Как известно, он называл человека «*animal metaphysicum*», выделяя «потребность в метафизике» как базовую антропологическую характеристику. Эта потребность на первый взгляд неприметна и проигрывает перед более очевидным стремлением к научному познанию и религиозной вере. Но именно она объясняет не только специфику философии как отдельной духовной работы человека, но и вообще раскрывает антропологическую особенность человека как существа философствующего.

⁸ Интересны в этом контексте данные лингвистического анализа относительно концепта «удивления», его функционирования в языке. См.: [22, 31, 86].

Называя удивление «матерью метафизики», Шопенгауэр в том числе пишет: «Склонность к философии и состоит прежде всего в способности удивляться обыкновенному и повседневному» [210, с. 236]. Это радикальное отличие метафизического в своей основе философского удивления от психоэмоциональной реакции, которая формируется как раз наоборот, при реагировании на необыкновенное и необычное. Собственно говоря, Шопенгауэр обосновал удивление в качестве основы философии, ее начала и сущности. Именно это и объясняет процесс философствования, такой странный и часто непонятный для тех, кто привык к строгости научного мышления или кто привык доверять религиозному опыту.

В своих рассуждениях Шопенгауэр ссылается на Аристотеля, на его известные слова из «Метафизики» о том, что «и теперь, и прежде удивление побуждает людей философствовать». Этот гносеологический аспект философского удивления, который в конечном счете дает толчок к научному познанию как познанию еще неизвестного, усиливается Шопенгауэром еще и *танатологическим аспектом удивления*. Иными словами, он связывает удивление со смертью, с самой человеческой возможностью осознавать факт своей смертности. Он пишет, что «...наиболее сильный толчок к философскому размышлению и метафизическому пониманию мира дает знание о смерти и наряду с ним видение страданий и горестей мира» [Там же].

Принято считать подобные воззрения выражением философии пессимизма, одним из главных выразителей которой и был Шопенгауэр. Но с нашей точки зрения, дело тут вовсе не в пессимизме как психологической установке, а в онтологическом взгляде на мир, в основе которого объективная констатация некоторых фундаментальных факторов, которые почему-то стали восприниматься в терминах пессимизма. Это не совсем верно. Указывая на смерть как источник философствования, Шопенгауэр не высказывает свою личную пристрастную и субъективную позицию относительно печальной участи человека, но раскрывает

объективную основу философствования, которая, начиная с Платона, заключалась в размышлении о смерти⁹.

Среди западных мыслителей XX века выделяется фигура французского философа Владимира Янкелевича, который особенным образом выделил удивление в качестве главного начала философии. Более того, в отличие от Шопенгауэра, для которого удивление связано со смертью, что и является началом философствования, для Янкелевича способность и даже *дар удивляться* сам по себе, вне зависимости от осознания и рефлексии над смертью, есть «признак метафизического склада ума», что проявляется «в способности удивляться тому, что меньше всего вызывает удивление» [219, с. 433].

Философское удивление, согласно Янкелевичу, есть «не запоздалое удивление здравого смысла, а своевременное осознание без всяких анахронизмов и неуместностей. Это удивление избавляет нас от меланхолии и сожаления. Короче, философия делает смерть бесполезной» [Там же, с. 434]. Удивление связано с корневой онтологической способностью воспринимать бытие как чудо, неестественность, нечто, не поддающееся рациональному истолкованию. Это и отличает, согласно Янкелевичу, философа от обычных людей, которые как раз привыкли удивляться экстраординарным вещам. Основание для удивления лежит не по ту сторону жизни, не в сверхъестественных планах бытия и не в смерти, а в том, что философ называет «глубочайшей странностью жизни».

Эта странность, вызывающая удивление, несомненно, вызывает и ужасание, если посмотреть на нее с другой стороны. Ужас в данном случае, как и удивление, это не ужас перед чем-то «ужасным», сверхъестественным и особенно страшным, но ужас перед самым обыденным, как бы естественным. Ужас, как и удивление, воспринимает в обычном странное; здесь естественное становится

⁹ О глубочайшей связанности философствования и умирания, идущей Платона, весьма знаменательно говорит П. Адо: «...знаменитая формула "философствовать – это значит учиться умирать" является одним из самых адекватных определений, которые когда-либо были даны философии. В перспективе смерти каждое мгновение предстанет, как чудесная и нечаянная удача, и каждый взгляд, устремленный на мир, даст нам такое впечатление, что мы видим его в первый и, может быть, в последний раз. Мы почувствуем неизмеримую тайну возникновения мира» [1, с. 340].

неестественным, вызывающее одновременно реакцию удивления и ужаса, если воспринимать нечто с философского ракурса.

На трактовке философского удивления как начале философии, представленной М. К. Мамардашвили, хотелось бы остановиться более подробно, поскольку он является одним из философов современности, чья мысль свершается в недрах античного миропонимания, включая во всей полноте и сегодняшнее видение. В «Лекциях по античной философии» Мамардашвили пишет: «Напоминаю, что источником всякой философии является удивление не хаосу, не беспорядку, не злу, не безобразию, поскольку зло нормально. ... Но факт, что бывает порядок, бывает красота и бывает истина. Это и есть предмет и пружина философского удивления – как это возможно?» [110, с. 65]. Иными словами, предметом философского удивления является бытие, и не только бытие истины и красоты, но просто бытие, бытие чего угодно.

В другой работе, в курсе лекций «Введение в философию» М. К. Мамардашвили формулирует основной вопрос философии, актом задавания которого, полагает он, и датируется рождение философии. Вопрос выглядит так: «почему в мире есть *нечто*, а не *ничто*» [109, с. 50]. Это, по сути дела, коренной и корневой вопрос всякой философии, поскольку именно существующее, то есть то, что есть, а не наоборот, хаос и ничто, есть предмет вопрошания и удивления. Естественнее, если бы был хаос. Но упорядоченное бытие уже должно вызывать удивление само по себе, поскольку это в высшей степени неестественно.

Трактуя далее понимание философии как любви к мудрости, Мамардашвили делает весьма ценные наблюдения, глубоко проясняя природу философского удивления. Он пишет: «Употребляя слово "мудрость", греки обязательно соединяли его со словом "удивление", считая, что любовь к мудрости, или философия, рождается из удивления. Только слово "удивление" нельзя воспринимать в бытовом, психологическом смысле, на уровне обыденного языка: что вот я удивился чему-то. Это удивление другого рода. И с него действительно начинается философия. Это не просто способность удивляться, а способность понять, чему мы удивляемся, когда говорим о философии. То есть

тому, как я сказал, что есть нечто, а не ничто. В каком смысле это удивление? В том, что должно, казалось бы, быть ничто, а есть нечто» [Там же].

Здесь мысль Мамардашвили подходит к самым истокам бытия, как бы воспроизводя ход мысли древних философов, ставшей затем архетипичной для всех дальнейших философских построений. Для иллюстрации полноты его мысли приведем полностью окончание данного рассуждения. Он пишет: «Философия начинается с удивления, и это настоящее удивление не тому, что чего-то нет, скажем, нет справедливости, нет мира, нет любви, нет чести, нет совести и т.д. Не этому удивляется философ. Философ удивляется тому, что вообще что-то *есть*. Ведь удивительно, что есть хоть где-то, хоть когда-то, хоть у кого-то, например, совесть. Удивляет не ее отсутствие, а то, что она есть. Не отсутствие чести удивительно, а то, что она есть. Или не отсутствие морали. То есть удивительно то, что есть нечто. Что под этим понимается? Порядок. Нечто упорядоченное. Удивительно, что есть нечто, а не хаос. Потому что должен был бы быть хаос» [Там же].

Это фундаментальное рассуждение М. К. Мамардашвили касается самых основ бытия и мышления, тем самым охватывает классическую философскую проблематику, увязывая ее с удивлением, вне которого она была бы непонятна. Очевидно, что данный ход размышления ведет не только к Платону и Аристотелю, но раньше, к Пармениду, к его онтологическому постулату о том, что бытие есть, а небытия нет. Вот собственно здесь и разворачивается вся драма философского мышления, пытающаяся понять (не познать) природу этой странной реальности, которая не должна была бы быть, согласно Мамардашвили, но вопреки всякой логике и здравому смыслу все же есть.

В философском удивлении перед бытием есть нечто и от ужаса. Это состояние захваченности, изумления и потрясения от факта самого бытия. Если удивление рассматривать не как психологическое состояние, но как состояние, в котором раскрывается весь мир, весь его бесконечный пространственно-временной континуум, то вместе с восхищением и изумлением может появиться и ужас от абсолютной непостижимости и непредставимости этого. Современный

французский философ А. Конт-Спонвиль в философском словаре следующим образом трактует статью под названием «Удивление»: «В классическом, подчеркнуто глубоком смысле слова – чувство изумления или оцепенения, вызванное неожиданностью. В современном значении – чувство, порожденное не только внезапностью, но и странным или таинственным характером наблюдаемого явления. Именно в этом смысле удивление свойственно философии, которую больше интересует не то, что ново или неожиданно, а то, что якобы противоречит очевидному и привычному. Философ удивляется тому, что вовсе не удивляет (или больше не удивляет) остальных его современников» [90, с. 644]. Определяя философское удивление как «недоумение, доходящее действительно до оцепенения», Конт-Спонвиль тем самым указывает на оцепенение как атрибут ужасного.

В своем чистом феноменологическом виде удивление приближается к состоянию ужаса, как оно представлено М. Хайдеггером в его работе «Бытие и время», где аналитике ужаса посвящен целый раздел. Важно отличие ужаса от страха, которое неоднократно отмечалось, но повторить все-таки стоит, поскольку здесь принципиальное различие философского и психологического подходов. Если страх – это всегда страх перед чем-то конкретным, эмпирически осязаемым, то ужас – это состояние, в котором приоткрывается сам мир, само бытие (см.: [2]).

Хайдеггер предпринимает важнейший шаг по различению феноменов ужаса и страха, поскольку существующее между ними родство приводит к тому, что ужасом обозначается то, что является страхом, а страхом именуют то, что имеет характер ужаса. Эта связанность страха и ужаса у Хайдеггера раскрывается, например, в таком утверждении: «Страх есть упавший в "мир", несобственный и от себя самого как таковой потаенный ужас». В отличие от страха, ужас демонстрирует присутствию его собственность и несобственность, показывая, тем самым, возможность его бытия.

Если для страха нужно нечто «страшное», то, как говорит Хайдеггер: «Ужас может проснуться в самых безобиднейших ситуациях. Не требуется даже и темноты, в которой человеку обычно чаще делается жутко. В темноте

подчеркнутым образом "ничего" не видно, хотя как раз мир *все еще* и *настойчивее* есть в своем "вот"». Философ дает такие лапидарные формулировки: «от-чего ужаса есть мир как таковой. ...перед чем ужасается ужас, есть само бытие-в-мире. ... Захваченность ужасом размыкает исходно и прямо мир как мир» [194, с. 189, 194]

Эти достаточно известные сентенции из «Бытия и времени» Хайдеггера показывают, как ужас становится онтологической категорией и бытийным состоянием, в котором человек определяет для себя фундаментальные смыслы своего существования. Через ужас оказывается возможным «напрямик», а не через окольный путь, пройти к самой сущности бытия, и, тем самым, осознать свое существование как подлинное.

Таким образом, те свойства удивления, которые мы рассмотрели выше, присущи и ужасу. Бытие, которое вызывает удивление, с одной стороны, и ужас – с другой, является наиболее абстрактным понятием из когда-либо существовавших. И в этом смысле оно рационально непостижимо и вербально неопишимо. Но эта абстрактность не плод сознательной спекулятивности мышления, но свойства самого бытия, которое охватывает все. Всеединство бытия абсолютно, и именно этому удивляется философское удивление и ужасается философский ужас.

Обычное удивление удивляется необычному, но явно осязаемому, локализованному в пространстве времени, и обычный ужас также страшится чего-то страшного, что так или иначе, но также предметно представлено. Бытие же совершенно беспредметно, поскольку это скорее возможность самого существования как такового. Вот она удивляет и ужасает одновременно в зависимости от точки зрения и состояния рефлексирующего субъекта.

Здесь важен еще один аспект, на который указывает А. Мацейна в статье «Происхождение и смысл философии» относительно удивления как начала философии. «Только историческая склонность Запада философствовать под влиянием удивления или сомнения, – пишет он, – прикрыла и даже заслонила страдание настолько, что мы сегодня почти не смеем считать его возможным

источником философии» [112, с. 278]. Тотальный дискурс удивления (и сомнения как его антипода, но в рамках одной оппозиции) дополняется *дискурсом ужаса*, который связан со страданием и, как было показано в первом параграфе, вписан в контекст трагедийного начала.

Значительный материал по интересующей нас теме содержится в книге П. Адо «Покрывало Исида. Эссе по истории идеи Природы». Обратимся к трактовке данного текста, выполненной П. Б. Михайловым в статье-рецензии на эту книгу под названием «Пьер Адо о философии природы, радости и ужасе бытия». Как раз последний, четвертый раздел книги П. Адо, посвященный иконологии покрывала Исида: от романтизма до экзистенциализма, касается вопроса об ужасе бытия. Здесь мысль Адо вращается вокруг имен Гете, Ницше и Хайдеггера.

С точки зрения Гете, зрелище неприкрытой природы (Urphänomen) оказывается для человека ужасающим и невыносимым. Как пишет исследователь: «По наблюдениям П. Адо, Гете был первым, кто увидел в природе не только повод для удивления, восхищения и даже преклонения, но также основание для священного трепета. В романтизме это последнее впечатление постоянно усиливалось, чтобы в экзистенциализме дорасти до непреодолимого ужаса (Angst, angoisse)» [118, с. 480]. Это тот путь от *удивления до ужаса*, который был наиболее внятно проложен именно Гете. Но эти состояния не были автономизированы друг от друга, но скорее обозначают смену различных состояний.

Экзистенциализм, делая акцент на ужасе, в действительности делает акцент на бытии, на бытии как таковом. Оно предстает в качестве тайны: «По Хайдеггеру, человек обычно живет в состоянии забвения бытия. Лишь изредка он сталкивается с его тайной, которая в обыденное время остается для него сокрытой. Природа, которая и есть бытие, не может быть явлена, но она открывается, оставаясь в то же время сокровенной. В этом неразрешимая тайна бытия, и этим обусловлен наш ужас перед ним» [Там же, с. 481]. Природа выступает в качестве бытия, а бытие – в качестве природы. Они в определенном контексте взаимозаменяемые термины. Но главное здесь то, что и бытие, и природа вызывают и удивление, и ужас и одновременно, и попеременно.

Таким образом, *тайна, удивление, ужас* оказываются рядомположенными понятиями, с помощью которых возможно приблизиться к бытию. В фундаментальной аналитике бытия удивление и ужас становятся если и не онтологическими синонимами, то по крайней мере двумя модусами приближения к бытию как тайне бытия. Лишь забвение бытия превращает удивление в познание, а ужас – в банальный страх. В этом смысле философия возвращает некое исконное и истинное воззрение на мир, в котором удивление и ужас оказываются в единой связке.

Ситуация в современной философии и культуре радикально поменяла свой аксиологический вектор. Можно сказать, что классическая структура философского вопрошания, включавшая удивление и ужас как две ипостаси единого акта, распалась. Удивление вообще уступило место критической и аналитической работе, которая стала во многом определять функцию современной философии. Удивление по своей сути относится к метафизике, в то время как современная философия явно имеет тенденцию к антиметафизическим, то есть позитивистским и прагматическим, смыслам.

Одна из наиболее известных сильных версий того, что такое философия, представленная Ж. Делезом и Ф. Гваттари, заключается в понимании философии как дисциплины, состоящей в «творчестве концептов», то есть в искусстве формировать, изобретать, изготавливать концепты. При этом происходит отрицание традиционного этоса философии: «...мы видим, – пишут авторы, – чем не является философия: она не есть ни созерцание, ни рефлексия, ни коммуникация» [49, с. 10]. Нельзя сказать, что это радикальная трансформация традиционного образа философии, однако видоизменение в этом налицо. Не созерцание, но создание концептов, иными словами, рационализация.

Очевидно, что сегодня философия как знание, форма культуры, как интеллектуальная традиция и духовная практика переживает кризисное состояние. Современный американский философ Ю. Такер дал свою версию сложившегося положения вещей, назвав его «ужасом философии», изложив в трилогии с таким же названием «Ужас философии». Важной особенностью этой

работы является столкновение *философии и ужаса*, в результате чего становится понятным и состояние философии, и то, что такое ужас в философии, а также связан ли он с удивлением, и каковы его нефилософские формы проявления в современной медийной культуре, прежде всего в жанре «horror».

Здесь важно акцентировать момент принципиального расхождения между *классическим страхом и неклассическим ужасом*: «...ужас связан не со страхом, а, напротив, с загадочной мыслью о неведомом. ... Ужас связан с парадоксальной мыслью о *немыслимом*. Поскольку ужас имеет дело с пределом мысли, заключенным в выражении "мир-без-нас", ужас "философичен"» [179, с. 16]. Такова негативная философия, аналогичная негативной теологии, но в отсутствие Бога. Здесь обнаруживается новая перспектива для постижения ужаса: он, оказывается, связан не с традиционным Ничто, а с *немыслимым*. *Философия ужаса* трансформируется в *ужас философии*, «когда мышление загадочным образом сталкивается с собственными горизонтами – мыслью о *немыслимом*, которую философия может выразить только с помощью не-философского языка» [Там же, с. 10].

Это своего рода «метафизический вираж» современной философии – мыслить *немыслимое*, то есть прибегать к иным, нефилософским языкам, в том числе и к языку киноискусства. Так понимаемый ужас объясняет большую популярность жанра "хоррор" в современной медийной культуре. Это возможность на нефилософском языке свидетельствовать о том *пределе человеческой мысли*, который обнаружила философия в своем теоретическом дискурсе. По сути дела, это *чистый ужас*, на бесконечность оторвавшийся от своего «гнезда» – трагедии.

Как было сказано выше, произошла эмансипация ужаса. *Современный ужас* – это столкновение человека с *нечеловеческим*, которое не требует героической жертвы, необходимой для трагедии. *Нечеловеческое*, которое обнаруживает современная культура, принципиально отличается от *нечеловеческого* прежних эпох. Его ужас в том, что это не столько какое-то невообразимо страшное явление, сколько безмятежная пустота, в которой не происходит ничего,

связанного с человеком, его ценностями и интересами. Многие мыслители называют эту ситуацию «эпохой пустоты», которая не тождественна традиционному нигилизму по отношению к ценностям, но скорее выражает чувства апатии и меланхолии.

Это как бы мир для себя, но не для человека, мир, в котором равнодушно светит солнце на безлюдных пространствах. Здесь можно вспомнить начальные слова из книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»: «Великое светило! К чему свелось бы твое счастье, если б не было у тебя тех, кому ты светишь!» [126, с. 6]. Ницше, постулировав идею «смерти Бога», предвосхищает эпоху пустоты, эпоху, когда будет господствовать *чистый ужас в нечеловеческом измерении*.

Важно то, что этот *ужас философии* как возможный предел мысли увязывается автором с *жанром ужаса*, что иллюстрирует автономизацию ужаса от удивления, с одной стороны, с другой – от философии и переход в нефилософский контекст современной массовой культуры (литература, кино, комиксы, музыка и т.д.). Именно в этом контексте ужас живет своей жизнью, постепенно проникая и в повседневность. Обыденная реальность теряет черты естественности, которые были определены ей долгой рационалистической традицией, и приобретает странные и непонятные оттенки и черты, которые раскрывают и ужасное в обыденном.

Прежде всего нужно сказать, что ужас становится некоей самостоятельной величиной; он одновременно отошел и от удивления, и соответственно от философии. Можно говорить о ситуации *эмансипации ужаса*, которая отражает определенней генезис движения философии, в котором прослеживается такая тенденция: от *философии ужаса* к *ужасу философии*. В этом контексте можно говорить о некоем вызове философии со стороны медийной культуры, транслирующей «ужасное», которое становится субститутутом удивления, присущего философии и метафизике. Это требует значительного этико-философского осмысления.

1.3. Феномен эмансипации ужаса

В предшествующих параграфах мы касались вопроса о «классическом образе» ужаса, который был изначально связан с греческой трагедией, выполняя в ней важнейшую этико-эстетическую функцию. Затем был рассмотрен вопрос о структуре философского вопрошания, в котором ужас наряду с удивлением может восприниматься как «начало» философии. В этих контекстах ужас являлся частью какого-то целого – греческой трагедии или философского вопрошания. И в этом смысле он не был автономным. Конечно, нельзя говорить о «прикладном» характере ужаса в этих контекстах, но были четко обозначены его связь с этими феноменами и зависимость от них.

Однако в XX веке произошло существенное изменение в ценностном горизонте культуры, одним из показателей которого явилось то, что мы называем *эмансипацией ужаса*¹⁰. Если в XIX веке ужас был обнаружен как экзистенциально значимая величина, находящаяся при этом в глубокой взаимосвязи и со страхом, и с категорией безобразного, и с классической греческой трагедией, в которой он являлся важнейшим элементом катарсиса, то в конце XX – начале XXI века *ужас автономизировался* и стал самостоятельной величиной. Это принципиально новая духовная, культурная и философская ситуация, на которую стоит обратить внимание. Она помогает понять духовную ситуацию нынешнего времени, в том числе такое, заслуживающее отдельной этической аналитики явление, как сильное пристрастие массового сознания к жанру «хоррор». Об этом пойдет более подробный разговор во второй главе нашего исследования, но сейчас необходимо указать на существенные предпосылки философского плана.

Традиционно ужас был элементом трагедийного начала и выступал в качестве неумолимой высшей силы, силы рока, способной уничтожить человека, все его планы и намерения. Об этом говорит Ф. Ницше, выявляя корни греческой трагедии и находя их в дионисийском начале. Именно здесь, как он писал в «Рождении трагедии», и сосредоточена «жажда безобразного», эллинское

¹⁰ Это понятие было введено нами в статье [155].

стремление к пессимизму и трагическому мифу, к образу всего «ужасного, злого, загадочного, губительного, рокового в основе всего существования» [127, с. 54]. И наоборот, оптимизм, разумность, утилитаризм, считает философ, являются знаками упадка и дряхления греческой культуры. Ужас и сострадание, усиливая друг друга, способствуют, таким образом, появлению катарсиса – высшего смысла трагедии, определенного Аристотелем.

И такая ситуация сохранялась вплоть до XX века, когда произошла фундаментальная переоценка ценностей и на первый план вышли явления, которые раньше находились в тени. Одним из таких феноменов и был ужас, который обнаружил настолько самостоятельное значение, что не будет преувеличением сказать, что он стал одной из *главных философем* новейшего времени. Особенность этого периода в том, что ужас проникает в *повседневную жизнь*, практически сливаясь и растворяясь в ней. Ужас повседневности – это уже принципиально новый разворот; не просто есть ужас в жизни и ужасное в искусстве, но само существование как таковое представляет собой *чистый ужас*. По крайней мере, может быть таковым. Понятие «чистый ужас» можно считать определенным метафизическим ферментом, с помощью которого наиболее радикально описывается философская ситуация современной культуры.

Данный аксиологический поворот на концептуальном уровне раскрыл В. К. Кантор в работе, посвященной творчеству Ф. Кафки. Исследователь показал механизм ценностной трансформации, когда вместо трагедии появляются ужас и абсурд. Он говорит, что у Кафки повествование теряет традиционные атрибуты трагедии; здесь больше нет трагического героя, а появляется почти анонимный персонаж, который обнаруживает себя в тотальном мире ужаса. В. К. Кантор пишет: «Человек не находит себе места в этом мире... человек обречен суду непостижимых сил. Кафка даже не жалеет своего героя. Он в ужасе, ему нечего сказать, он просто констатирует самоощущение своих персонажей. ...Да и вера не избавляет от восприятия этого мира ужаса» [74, с. 71].

Теперь человеческая ситуация описывается не в терминах «герой» и «трагедия», а в совершенно иных, соответствующих названиям произведений

Кафки – «превращение», «процесс», «приговор». В дневниках Кафки можно обнаружить много свидетельств феноменологии рождения и бытования ужаса на «клеточном» уровне его воображения и сознания. Вот, например, записи 1910 года: «Моя ушная раковина на ощупь свежа, шершава, прохладна, сочна – как лист. Я совершенно определенно пишу это из-за отчаяния по поводу моего тела, по поводу будущего этого тела» [79, с. 15]. Отчаяние по поводу будущего своего тела – это какая-то ранее невысказанная этико-антропологическая установка, которая, очевидно, является не эпатирующим высказыванием, но отражением реального внутреннего состояния автора.

Вот еще примеры необычных *состояний сознания Кафки*, его видений мира, которые проливают свет на это столь необычное творчество: «Мое состояние – не состояние "несчастья", но это и не счастье, не равнодушие, не слабость, не усталость, не интерес к чему-то – тогда что же оно такое? ...Все вещи, возникающие у меня в голове, растут не из корней своих, а откуда-то с середины. Попробуй-ка удержать их, попробуй-ка держать траву и самому держаться за нее, если она начинает расти лишь с середины стебля» [Там же, с. 16]; «Я словно из камня, я словно надгробный памятник себе» [Там же, с. 19].

Эти описания представляют собой какую-то *манифестацию ужаса*, ставшего живой плотью, вошедшего в ум, душу и тело. Ни сомнения, ни веры, пишет Кафка, то есть ни философии, ни религии, вообще ничего для выдвинувшегося Ничто, которое, согласно Хайдеггеру, связано с ужасом. Это весьма примечательные *сюрреалистические состояния сознания*, в которых смешаны предельные состояния страха, абсурда, нереальности, незащищенности, виновности, отчаяния, которые совокупно представляется возможным диагностировать в терминах ужаса.

Можно подобные состояния трактовать еще в терминах «меланхолии», как это делает шведская исследовательница Карин Юханнисон, называя Кафку, наряду с Прустом, Кьеркегором и Рильке, «знаменитым меланхоликом» [217, с. 129]. Действительно, есть много общего в описании подобных состояний с тем, что пишет о себе Кьеркегор в работе «Или – или»: «Ничего не хочется. Ехать не

хочется: слишком быстро движение; идти не хочется: слишком утомительно; да и лечь не хочется, потому что тогда либо нужно лежать, а этого не хочется, либо снова вставать, а этого тоже не хочется. Summa summarum: вообще ничего не хочется. ...Вот так и я живу сейчас, как в осажденной крепости, но чтобы не понести урона от чрезмерного бездействия, я обычно плачу, пока не устану. Я скажу о своей печали то, что англичанин говорит о своем доме: моя печаль – *is my castle*. ...Жизнь моя подобна вечной ночи... Моя жизнь совершенно бессмысленна... Как, однако, ужасная скука – ужасно скучна!.. Вот так я и лежу, но единственное, что открывается моему взору, – это пустота; единственное, в чем я живу, – это пустота; единственное, в чем я двигаюсь, – это пустота. Я не ощущаю даже боли» [99, с. 42, 44, 61, 62].

В определенном роде Кьеркегор выступает в качестве предтечи Кафки. Его состояния, конечно, меланхоличны в самом широком смысле, или, выражаясь современным языком – депрессивны, но в них уже ощущение того совершенно нового мироощущения, которое вскоре наступит и станет определяющим. Это мироощущение сконцентрировано в известных словах Ницше о «смерти Бога», которые вместе с размышлениями Кьеркегора станут духовным символом эпохи.

Об этом в работе «Разум и экзистенция» очень ярко и убедительно пишет К. Ясперс, подчеркивая судьбоносность Кьеркегора и Ницше для западной философии в целом: «Современная философская ситуация определяется тем фактом, что значение двух философов: *Кьеркегора* и *Ницше*, – с которыми при жизни не считались и которые затем еще долго оставались незаметными в истории философии, – постоянно возрастает. ... как в ситуации философствования, так и в ситуации действительной жизни человека Кьеркегор и Ницше выступают как выражение судьбы, которая как таковая тогда еще не была никем замечена» [220, с. 11–12].

Именно у этих мыслителей, говорит Ясперс, произошел «сдвиг в западном философствовании», поскольку они совершили невероятное, немислимое ранее: «Оба они, из глубины экзистенции, поставили под сомнение *разум*» [Там же, с. 13]. Разум больше не является спасением от ужасов жизни, он больше не

выступает гарантом смысла и бытия, как это было в предшествующие, преимущественно теологизированные, эпохи. Важно понимать, что эти мыслители, которых часто в терминах школьной философии называют представителями иррационализма, не дискредитировали разум, исходя из своей какой-то злой воли, они просто увидели немощь разума перед надвигающейся стеной ужаса и абсурда, которая несла в себе «смерть Бога», и следовавшую за ней «эпоху пустоты». В этом их непреходящая значимость, отмеченная Ясперсом.

Говоря о своеобразии творческой манеры писателя, Ж. Делез и Ф. Гваттари подчеркивают момент его одновременной интимности, символичности, аллегоричности и абсурдности [50, с. 53]. Набор этих писательских свойств говорит о чем-то принципиально новом в литературе, поскольку призван выразить, по сути, невыразимое, которое не доступно традиционным литературным приемам. Это невыразимое и есть тот вездесущий ужас, который стал своего рода «нормой» повседневного существования. Ужас спустился с «небес» на «землю» и занял прочное место в обычной жизни людей. Сверхчувствительный Кафка это очень хорошо ощутил и отобразил в своих текстах.

В произведениях Кафки и происходит, согласно Ж. Делезу и Ф. Гваттари, соединение интимности, символичности, аллегоричности и абсурдности.

Ужас contra разум – так можно описать сущность наступившей *экзистенциальной* эпохи, провозвестниками которой на Западе выступили Кьеркегор и Ницше и которая в творчестве Кафки достигла определенной кульминации. Это существенный шаг к эмансипации ужаса. Эта ситуация имела, конечно, и чисто литературный подтекст (готическая традиция). Как отмечает А. Ю. Сорочан: «Можно обозначить разные линии развития и эксплуатации ужаса в литературе, особенно в конце XIX и первой половине XX в. ...Складывается целая система представлений о том, как возбудить интерес к "страшному"» [173, с. 16].

Не только западные авторы чувствовали и выражали дух нового времени; и в России в XIX веке эта ситуация наряду с Ницше и Кьеркегором была прочувствована Достоевским, Толстым, К. Леонтьевым, Чеховым, а чуть раньше

Гоголем, а в XX веке не только Кафка ее выразил во всем блеске и полноте, но также и Платонов, а перед ним многие писатели Серебряного века, среди которых на первом месте Леонид Андреев и Михаил Арцыбашев (см.: [87]).

Коснемся основных вех процесса эмансипации ужаса, который происходил в России, сопровождаясь повышенной экзистенциальной чувствительностью. В этом контексте для нашего исследования представляет интерес диссертационное исследование А.В. Журавлевой «Феномен эсхатологической этики К.Н. Леонтьева», в котором проведен сравнительный анализ эсхатологических воззрений Н.В. Гоголя, К.Н. Леонтьева и Л.Н. Толстого, в основе которых лежит *эсхатологический ужас*. Это выявляет некую парадигмальную основу русской философии, в которой эсхатологический вектор, основанный на ужасе в его различных ипостасях (это и ужас гибели, и ужасы жизни), играет определяющую роль.

Особенно значима в этом плане фигура К. Н. Леонтьева. Исследователь отмечает: «Предельный эсхатологизм мировоззрения Леонтьева коренится не в Реформации (у Кальвина), а в *трагическом переживании бытия*, свойственного русскому самосознанию. В нем обнаруживается близость *тоски, ужаса и страха смерти*. ...Очевидно, что тот глубоко религиозный византийский пессимизм, основанный на эсхатологическом ужасе, который исповедовал Леонтьев – *ad majorem Gloriam Dei*, не имеет ничего общего с пессимизмом Шопенгауэра, восходящим к брахманистскому, отстраненно-ироничному скепсису» [64, с. 75–77].

Это важное наблюдение, позволяющее сделать выводы компаративного характера о сущности философских культур России и Запада, проявившегося в данном случае в достаточно различном *восприятии ужаса*, который в одном случае (как у Шопенгауэра) дает пессимизм, а в другом (как у Леонтьева) – трагизм, трагическое мироощущение в целом. В традициях русской религиозной философии этот аспект в творчестве Леонтьева получал неоднозначную, часто критическую, оценку. Показательна точка зрения С. Н. Булгакова о мироощущении Леонтьева: «Древний ужас, *terror antiquus*, сторожит ее и объемлет. Зачем же, почему, откуда этот страх здесь, в обители веры, у молитв друга?» [23, с. 82].

Вот это и есть субстанция эсхатологической этики – *terror antiquus* (древний ужас), которая у Леонтьева раскрылась с наибольшей силой, яркостью и полнотой. Другие исследователи также отмечают у Леонтьева эту поразительную черту, связывающую *ужас и трагизм*, что и определяет сущность русского эсхатологизма. Как мы отмечали выше, связанность ужаса и трагизма означает классическую парадигму философии, к которой, очевидно, принадлежат и К. Н. Леонтьев, и другие русские философы. А. Ф. Сивак пишет: «Глубочайший ужас от мысли о смерти абсолютно, раз и навсегда прерывающей земное существование человека, и загробном воздаянии, особенно вечных адских мучениях, является для него серьезной личной проблемой. Он понимает, что смерть неизбежна, и это порождает в его душе тотальный пессимизм, который окрашивает все его чувства и мысли: о будущем России, Европы, всего человечества. Все погибнет, неотвратимость смерти одолевает земной мир» [163, с. 73].

У самого К. Н. Леонтьева можно найти много проявлений эсхатологического ужаса в его произведениях, и в художественных, и в философско-публицистических. Вот, например: «И как душно везде! Даже великие люди... как кончили они? Смертью и смертью... К чему же привела их жизнь?.. Не ужас ли это, не ужас ли со всех сторон?..» [100, т. 1, с. 591]; «Но это я бы все перенес, если бы не *страх внезапной смерти*, который начал вдруг преследовать меня день и ночь на родине» [Там же, т. 6, кн. 1, с. 236]; «С нынешней весны я стал *понимать* самоубийство. – Я знаю, что я *по страху Божию* никогда не решусь на него. – Но только по страху Божию... А сама *жизнь*, с нынешней весны особенно, стала так бессмысленна и пуста, что ее бы самое, такую подлую и *без смирения униженную жизнь* – что бы ее жалеть? – Так, какая-то скотская привычка!» [Там же, с. 249].

Весьма примечательны и показательны слова о жизни как «скотской привычке». Понятно, это эмоциональное высказывание, но в нем много экзистенциальных созвучий с Кьеркегором о бессмысленности жизни, которые мы приводили выше. Можно говорить об общем мироощущении, свойственном и западным, и русским мыслителям XIX столетия: с одной стороны,

пронзительное ощущение бессмысленности жизни, сопровождаемой апатией и меланхолией, граничащее с суицидальными желаниями, а с другой – ужас, который прорывается сквозь эту бессмысленность и пустоту жизни, становясь самодовлеющей и властной сущностью.

У Л. Н. Толстого мы встречаем полноценный дискурс эмансипированного ужаса, который в литературе получил название «арзамасский ужас». Ужас выступает у писателя в качестве экзистенциального персонажа, образуя сюжетную и смысловую канву повествования. Вот несколько показательных фрагментов из «Записок сумасшедшего»: «А теперь и не боялся, а видел, чувствовал, что смерть наступает, и вместе с тем чувствовал, что ее не должно быть. Все существо мое чувствовало потребность, право на жизнь и вместе с тем совершающуюся смерть. И это внутреннее раздирающее было ужасно. Я попытался стряхнуть этот ужас»; «Но только что мы вошли в коридор с завернутой лампой, и меня охватил запах гостиницы, холод ужаса пробежал мне по спине. ...Я провел ужасную ночь, хуже арзамасской... Всю ночь я страдал невыносимо, опять мучительно разрывалась душа с телом. – "Я живу, жил, я должен жить, и вдруг смерть, уничтожение всего. Зачем же жизнь? Умереть? Убить себя сейчас же? Боюсь. Дождаться смерти, когда придет? Боюсь еще хуже. Жить, стало быть? Зачем? Чтоб умереть". Я не выходил из этого круга. Я брал книгу, читал. На минуту забывался, и опять тот же вопрос и ужас. Я ложился в постель, закрывал глаза. Еще хуже. Бог сделал это. Зачем?» [182, с. 327, 330].

Видно, как у Л. Н. Толстого ужас связан со смертью и бессмысленностью, что и образует своеобразный экзистенциальный контур повествования. Но несмотря на это, здесь *ужас овеществляется* (герой пытается «стряхнуть этот ужас»), он связан с глубинными экзистенциальными переживаниями трагического по своей сути свойства. И поэтому нельзя говорить об эмансипации ужаса у Толстого, но лишь о подступе к этому. У писателей, следующих за Толстым хронологически (это авторы Серебряного века и Платонов), ужас предстает в более эмансипированном виде, смешиваясь с абсурдом.

Особенно остро абсурд проступает в творчестве Платонова, у которого он, как и ужас, становится фактом повседневности, о чем мы уже говорили выше. Современный японский исследователь языка прозы Платонова Сусуму Нонаки отмечает: «...мир "Котлована", кажущийся наполненным аномалиями и абсурдом, на самом деле является открытием "повседневной черты человеческой жизни"» [128, с. 42] (см. также: [18]). Но не только мир «Котлована», но, так или иначе, весь строй художественной прозы пронизан этой незримой, а порой и очень зримой, субстанцией ужаса и абсурда одновременно.

Особенность художественного мира Платонова в том, что у него ключевая категория и одновременно способ мирозидения – это тоска. Именно через призму тоски воспринимается бытие у Платонова. Каноническое выражение этого дано в романе «Чевенгур»: «Время же идет только в природе, а в человеке стоит тоска» [134, с. 335]. Но это своего рода ужасная тоска, или *тоска ужаса*. А. А. Гришин выделяет этот акцент, приводя пример из текста «Чевенгур»: «Тоска перемешивается у Платонова с ужасом, который в его текстах употребляется не только как стилистическое средство экспрессии, но и как некая субстанция: "Наставала ночь – мутная и скучная; таких ночей боятся дети, познавшие в первый раз сонные кошмары: они тогда не засыпают и следят за матерью, чтобы она тоже не спала и хранила их от ужаса"» [43, с. 130] (см. также: [139]).

Русская философия также часто характеризуется как этикоцентричная, поэтому не случайно, что Н. А. Бердяев как один из главных представителей этой философии раскрывает именно *нравственное значение ужаса*. Логика его рассуждений движется в русле, проложенном С. Кьеркегором, а именно через различение и противопоставление страха и ужаса. Здесь работает традиционная модель эмпирически мотивированного страха и трансцендентного, то есть немотивированного ужаса. Бердяев, однако, наделяет это противопоставление большим нравственным смыслом, говоря о *низменности* страха и *возвышенности* ужаса. Философ сближает в духовном плане ужас и тоску: «...тоска и ужас могут иметь чисто нравственное и духовное значение» [15, с. 260].

В результате он приходит к выводу, что ужас обладает преобразующей силой, в то время как страх нет. Это есть отражение большой и глубокой традиции русской философии и литературы, в которой значимыми оказываются имена В. М. Гаршина, А. П. Чехова, М. П. Арцыбашева, Л. Н. Андреева, А. П. Платонова, сформировавших своего рода этико-эстетическую феноменологию тоски и ужаса. Н. А. Бердяев во многом опирается на этот художественный и философский опыт.

Ужас, бессмысленность, трагизм – вот круг мирочувствия Кьеркегора и Леонтьева; ужас, бессмысленность, абсурд – это уже мироощущение Кафки и Платонова.

Возвращаясь к реалиям западной философской культуры, необходимо отметить, что в экзистенциальной философии и выросшей на ее основе экзистенциальной психотерапии в феномене ужаса раскрываются существенные компоненты человеческого бытия. Можно сказать, что экзистенциальная философия тоже способствует эмансипации ужаса. Пограничная ситуация, достаточно полно раскрытая и описанная в экзистенциальном анализе, свидетельствует о том, что в ней ужас и смерть (ничто) находятся в положении взаимного дополнения. Ее можно было бы выразить так: *смерть ужасна, а ужас смертелен*. Как писал О. Ф. Больнов, ничто характеризует страх в его глубочайшей сущности: ничто в страхе выступает «наружу». И важно то, что это «ничто» не лишено значения, а как раз наоборот, является «высшим позитивным феноменом человеческого бытия» [19, с. 92]. Видно, что меняется аксиологический знак самой онтологии, а значит, самой сущности бытия, и прежде всего человеческого.

Еще один авторитетный западный философ XX века Е. Финк в книге «Основные феномены человеческого бытия» говорит о том, что ужас является конститутивным свойством этого бытия [192, с. 37]. Философ располагает в один ряд «опасное», «ужасное» и «загадочное», подчеркивая, что в этих негативно-неизбежных состояниях человек может увидеть свою подлинность. Иными

словами, из отрицательной психологической характеристики ужас трансформируется в позитивную онтологическую категорию.

В понятии «ужас», таким образом, сходятся этика и онтология, образуя *непсихологический горизонт антропологии*. Это очень важно, поскольку часто антропология мыслится исключительно на психологической основе. Новаторство в разработке онтологических аспектов ужаса принадлежит М. Хайдеггеру («Бытие и время»), а этических – Н. А. Бердяеву («О назначении человека. Опыт парадоксальной этики»). Примечательно то, что здесь пересекаются две достаточно разные традиции философствования – русская и западная. Ужас становится как бы некой общей смысловой основой, соединивший русскую и западную философию.

Кроме экзистенциального плана важные процессы эмансипации ужасного происходят в эстетической сфере, и связаны они с *реабилитацией категории «безобразное»*. «Эстетика безобразного» (1853) К. Розенкранца открывает новую эпоху в эстетике. Он подверг категорию безобразного тщательному и разностороннему анализу, тем самым автономизировав ее. Безобразное в данной работе получает многомерную реконструкцию и становится не только противоположностью прекрасного, но и вполне самостоятельной сущностью и категорией. Так, он разбирает такие формы безобразного, как аморфность, асимметрия, дисгармония, низменное, ничтожное, гадкое, грубое, мертвое, отвратительное, гнусное, злое, нелепое, сатанинское и т.д. Естественно, что ужас и ужасное входят сущностным компонентом в структуру безобразного. Розенкранц пишет: «Ужас, отвратительность, мерзость деформирования, а также неестественных образований, вульгарности и гнусности изгаляются в бессмысленных формах, начиная с ничтожных образов до гигантских гримас, которыми, скрипя зубами, ухмыляется дьявольское зло. В этот ад красоты мы попытаемся спуститься» [209, с. 37].

К. Розенкранц точно уловил духовную атмосферу культуры. Уже в 1857 году выходит поэтический сборник Ш. Бодлера «Цветы зла», утвердивший уже не в теории, а на практике принципы новой эстетики и повлиявший на

огромное количество литераторов во всем мире. В его дневниковых записях «Мое обнаженное сердце» содержится много интимнейших и шокирующих мыслей, которые, однако, позволяют более глубоко понять этико-эстетические принципы поэта. Важным представляется идея «падения Бога», которая была высказана в один временной период с идеей Ницше о «смерти Бога». А про себя Бодлер написал следующее: «Совсем ребенком я почувствовал в своем сердце два противоречивых чувства: ужас перед жизнью и упоение жизнью» [16, с. 39].

В этих словах содержатся мировоззренческие принципы новой картины мира, новой этики и эстетики. Открываются новые горизонты, поскольку теологические доминанты прежней культуры более не в силах детерминировать ни жизнь, ни искусство. Уродливое, безобразное, жуткое, низкое, ужасное все более входят в ткань культуры как полноправные субъекты.

Важным идейным источником для данной темы является книга «История уродства» под редакцией Умберто Эко. Богатые иллюстрации, понятия и образы этой книги приводят к главной идее, которую выражает У. Эко: «к осознанию уродства как человеческой драмы» [73]. Автор далек от какой бы то ни было апологии уродливого, от его легитимизации, его волнует исконный философский вопрос: *неужели различие между безобразным и прекрасным в самом деле исчезло?* Тем самым, Умберто Эко инициирует новый дискурс этического и эстетического в их неоднозначной, парадоксальной, но весьма существенной взаимосвязи.

Это действительно самый сложный вопрос современной философии, эстетики и этики. Обилие монструозных форм современного искусства подталкивает нас к идее, что это различие, как и различие между добром и злом, давно исчезло и является архаизмом, что мы живем в мире абсолютно релятивной ценностной, и с этим нужно примириться. Однако Эко не приемлет такую точку зрения. Он говорит, что все чудовищные вещи, которыми изобилует искусство, безобразны не только в моральном, но и в физическом отношении, что они внушают неприязнь, ужас, отвращение.

Среди текстов русской эмиграции хотелось бы отметить «Распад атома» Георгия Иванова, который был издан в Париже 1938 году. Это весьма показательное произведение, отражающее духовно-культурные коллизии интересующей нас эпохи, когда произошла эмансипация ужасного. Как мы уже выяснили, этому предшествовали интенсивные процессы *эстетизации безобразного*, которые уходят вглубь XIX века, и в равной мере представлены и на Западе, и в России. «Распад атома» в этом контексте – одно из наиболее ярких воплощений не только эстетики безобразного и ужасного, но и глубочайшего нравственного кризиса культуры, глубочайшего этического релятивизма, когда подобное мироощущение могло появиться.

В некотором смысле «Распад атома» можно назвать *антиэстетическим манифестом безобразного*. Этот текст как бы предваряет вопрос У. Эко, который мы ставили выше: «Неужели различие между безобразным и прекрасным в самом деле исчезло?», являясь ретроспективным ответом на него. Весьма показательна острокритическая оценка, которая была дана рецензентом парижского журнала «Грань»: «Книга, вероятно, найдет свой заслуженный интерес в качестве клинко-патологического случая для опытного психиатра. В острой форме негодования возникает вопрос о цели и назначении подобного не произведения, а просто странного литературного преступления» [38, с. 80].

Более сдержанная и умеренная позиция принадлежит А. Л. Бему, сравнившему в рецензии «Литература с кокаином» «Распад атома» с «Записками из подполья» Ф. М. Достоевского. В своей рецензии обвинил Иванова в излишней и нарочитой эстетизации безобразного: «Волнуясь и спеша выворачивает подпольный человек свое нутро, его мысль путается где-то в закоулках сознания, не находя слов для передачи своих мыслей и переживаний. Не то у Г. Иванова. Необычайно гладко и изысканно-литературно повествует его герой о предельных падениях человеческой души, об извращениях, вызывающих при одном чтении чувство тошноты. И вот это сочетание литературной прилаженности с "подпольщиной" оставляет от книги Георгия Иванова самое тягостное впечатление» [13, с. 339].

Аргументация А. Л. Бема против Иванова, такая же, как и против Гоголя. И в том, и в другом случае авторы игнорируют подлинное трагедийное начало, которое переживают их персонажи. И в том, и в другом случае отстранено-эстетическая позиция, смакующая в одном случае абсурд, в другом ужас. Но у Достоевского речь все же идет о трагедии, которой, с точки зрения А. М. Бема у Иванова нет. «Но почему же "Записки из подполья", – спрашивает он, – в которых вскрыты с исключительной беспощадностью гнойники человеческой души, не оставляют после себя чувства безысходности и омерзения? Я думаю, потому, что за героем "Записок" все время чувствуется еще и автор, для которого "распад" личности его героя не материал для эстетизирующего наблюдения, а подлинная трагедия» [Там же].

Остановимся на некоторых идеях «Распада атома» Г. Иванова.

Основной «концепт» всего произведения – это «мировое уродство», которое рефреном проходит через все повествование. Свое состояние он передает следующим образом: «Я испытываю по отношению к окружающему смешанное чувство превосходства и слабости: в моем сознании законы жизни тесно переплетены с законами сна. Должно быть, благодаря этому перспектива мира сильно искажена в моих глазах. Но это как раз единственное, чем я еще дорожу, единственное, что еще отделяет меня от всепоглощающего мирового уродства» [68, с. 6].

Это состояние экзистенциальной взволнованности и беспокойства: «В сущности, я счастливый человек. То есть человек, расположенный быть счастливым. Это встречается не так часто. Я хочу самых простых, самых обыкновенных вещей. Я хочу порядка. Не моя вина, что порядок разрушен. Я хочу душевного покоя. Но душа, как взбаламученное помойное ведро – хвост селедки, дохлая крыса, обгрызки, окурки, то ныряя в мутную глубину, то показываясь на поверхность, несутся вперегонки. Я хочу чистого воздуха. Сладковатый тлен – дыхание мирового уродства – преследует меня, как страх» [Там же, с. 8–9].

Весь текст пронизан интонациями психологической усталости, творческой истощенности, духовной опустошенности, которая станет определяющей для постмодернистского мировоззрения. За всем этим кроется экклезиастовская утомленность от вечного повторения одного и того же, в данном случае от творческого: «Догадка, что искусство, творчество в общепринятом смысле, не что иное, как охота за все новыми и новыми банальностями. Догадка, что гармония, к которой стремится оно, не что иное, как некая верховная банальность. Догадка, что истинная дорога души вьется где-то в стороне – штопором, штопором – сквозь мировое уродство» [Там же, с. 42–43].

Но при всем при этом все же нельзя полностью согласиться с точкой зрения А. Л. Бема, упрекнувшего Иванова в чрезмерной эстетизации. Автор «Распада атома», кажется, все же страдает от сложившегося положения вещей, он далек от отстраненно-созерцательной позиции, но чаёт этического преображения, которое должно привести к разрушению «мирового уродства». Вот он пишет: «Я хочу рассказать, как я тебя любил, как я умирал, как я умер, как над моей могилой был поставлен крест и как время и черви превратили этот крест в труху. Я хочу собрать горсточку этой трухи, посмотреть на небо в последний раз и с облегчением дунуть на ладонь. Я хочу разных, одинаково неосуществимых вещей – опять вдохнуть запах твоих волос на затылке и еще извлечь из хаоса ритмов тот единственный ритм, от которого, как скала от детонации, должно рухнуть мировое уродство» [Там же, с. 43].

«Литературное преступление», совершенное автором «Распада атома» есть реакция на «этическое преступление культуры», которая привела к таким результатам. В этом смысле «Распад атома» – это своего рода манифестация новой эстетики, которая основана на переживании трагической бессмысленности существования. Этическая составляющая все же здесь имеется. Такова сущность этого времени, в котором появляется данное произведение. А. М. Бем не случайно при характеристике «Распада атома» Г. Иванова и «Романа с кокаином» М. Агеева ссылается на книгу В. Вейдле «Умирание искусства», поскольку, с его

точки зрения, эти произведения могли бы быть дополнительным материалом для подкрепления тезиса Вейдле о кризисе современной европейской литературы.

В контексте эмансипации ужаса необходимо упомянуть о в чем-то беспрецедентной работе Леонида Липавского «Исследование ужаса», в которой в ходе междисциплинарной реконструкции выявляется чистая субстанция ужаса. Примечательно такое рассуждение автора: «В основе ужаса лежит омерзение. Омерзение же не вызвано ничем практически важным, оно эстетическое. Таким образом, всякий ужас – эстетический, и, по сути, он всегда один: ужас перед тем, что индивидуальный ритм всегда фальшив, ибо он только на поверхности, а под ним, заглушая и сминая его, безличная стихийная жизнь. Это подобно тому, как если бы мы разговаривали с нежно любимым другом, вспоминали то, что нам ближе и важнее всего, и вдруг сквозь черты его лица выступило бы другое, чуждое, по-обезьяньи свирепое и хитрое лицо идиота. Мы обманулись: он не тот, за кого мы его принимали. С этим невозможно столкнуться, просто потому, что он даже не понимает слов, он весь устроен не по-нашему» [101, с. 34–35].

Оригинальное и глубокое толкование современных культурных процессов, которые приводят в нашей терминологии к эмансипации ужаса, дано в статье Н. А. Хафизовой «Антиутопия и ужасное как тень культуры». В этой работе имеет место *аналитика безобразного и трагического*, которые образуют смысловой фон ужасного. Автор анализирует такие художественные феномены, как антиутопия и ужасное, которые стали в современном искусстве наиболее востребованными и популярными. С опорой на методы аналитической психологии К.-Г. Юнга «ужасное» исследуется с помощью архетипа тени, через который проявляет себя конфликт сознания и бессознательного.

Это приводит исследователя к интересным выводам о том, что ужас, рассмотренный как теневой, то есть еще не явленный аспект красоты, имеет онтологический статус. А также ужасное, показанное как результат сворачивания ценностной вертикали «прекрасное – безобразное», приводит в результате к тому, что трагическое уступает место ужасному. Именно об этом шла выше речь в

рассматриваемой статье В. К. Кантора «Ужас вместо трагедии (творчество Франца Кафки)», на которую, кстати, опирается Н. А. Хафизова.

Автор описывает эстетическую трансформацию *прекрасное/безобразное*, приводящую к упрочению ужасного: «Отказ возникших в XX веке направлений в искусстве от идеи красоты и обращение к безобразному с точки зрения устоявшихся представлений о прекрасном, переживающемуся как *ужасное*, аналогичен действию антиутопии. В местах наибольшей дисгармоничности и хаоса происходит высвобождение *тени* как высвобождение *реального*, не вписавшегося в свое время в представления о красоте: оно переживается ужасным не потому, что ужасно само по себе, а потому, что оно обнажает ужас об истине идеала: последний не приемлет реальность, корежа и искажая ее» [196, с. 86].

И далее: «Безобразное есть *ничто* устоявшегося идеала красоты. Но там, где свернута вертикаль, возникают проблемы с различением прекрасного и безобразного: ныне искусство оказалось распятым между редким явлением красоты, расставшейся с идеалами, и *ужасным*. Кризис классической культуры и ее эстетики спровоцировал тотальную деконструкцию, которая в искусстве уткнулась в изнанку красоты – в *ужасное*, произведя на свет специфические программы и жанры. Вот пара примеров, характеризующих ситуацию в современной культуре» [Там же, с. 87].

Ужасное в этом контексте есть характеристика встречи с ничто собственного существования через открытие для себя факта обыденности и посредственности, «чрезмерного уюта мира». В этом плане можно говорить о вездесущности ужаса, поскольку он проникает в повседневность. Весьма знаменателен вывод автора: «... антиутопия и ужасное в культуре – это заговорившая в полный голос тень, без которой для отвыкшего ныне от созерцательных практик и трагического восприятия жизни человека невозможно переживать идеи, красоту и обретать целостное понимание себя и мира» [Там же, с. 88].

Конечно, к этому можно относиться по-разному, в том числе и остро критично, как это имеет место в известной работе Ю. Н. Давыдова «Этика любви и метафизика своеволия». Объясняя истоки появившейся и ставшей весьма

распространенной «метафизики ужаса», он отмечает следующее: «...общая эскалация страха в духовной атмосфере общества ничуть не снижается, наоборот – резко возрастает. Первобытный ужас, парализующий животворные истоки современной культуры... всеобъемлющ и коварен». Это не идеологическая критика «буржуазной культуры» советским философом, но действительное понимание реальных духовных изъянов западной культуры XX века, которые отмечали сами ее выдающиеся представители, в том числе Й. Хейзинга, А. Швейцер, Т. Адорно, Ж. Бодрийар и др.

В контексте нашего подхода можно сказать, что ужасное есть тень, с помощью которой заявляют о себе бытие, и красота, и, возможно, истина. В этом смысле ужасное можно рассматривать как инобытие красоты, истины и смысла. В ситуации «пустоты», экзистенциального вакуума, ужасное выполняет эту функцию заполнения пустоты. Но это не суррогат, не перверсивная форма, как часто представляют, но тень, у которой все же иной онтологический статус и смысл, нежели у суррогата.

Таким образом, можно заключить, что отличие современности от прежних эпох в том, что ранее безобразное и ужасное были локализованы, они врывались, конечно, в жизнь, присутствовали в ней, но никогда не занимали в ней определяющего места. Современный ужас стал вездесущим. И это далеко не в последнюю очередь связано с *утратой смысла*. Поэтому современную эпоху также принято называть «эрой пустоты», одна из отличительных особенностей которой и заключается в потере высшего смысла жизни. Пока был смысл, существовала четкая бинарная оппозиция добро/зло, прекрасное/безобразное, но в ситуации «смерти Бога» (или «падения Бога» по Бодлеру) эта ситуация радикально поменяла свой аксиологический вектор. Пустота выступает в качестве наиболее яркой метафоры ужаса, в то время как ужас характеризует сущность пустоты. Так или иначе, устанавливается глубочайшая *взаимосвязь между ужасом и пустотой* как знак современной эпохи.

Описывая современность, известный немецкий философ П. Слотердаик говорит, что она начинается с открытия, что можно заменить и Бога. Это

приводит, по его словам, к краху проекта Всемирной души. Что остается человеку в этой ситуации? Слотердаjk говорит следующее: «Люди могут чудовищно простудиться от холода современного мира, они могут заболеть неизлечимым онтологическим катаром; они набираются опыта одиночества и бессмысленного существования, от которых у них зачастую нет средств в их домашней аптечке» [169, с. 321–322].

Бессмысленное существование становится своего рода «патологической нормой» современной жизни. Необходимо опять вернуться к меланхолическому мироощущению Кьеркегора, в котором четко прорисовывается контур новой философско-антропологической величины – экзистенции. Сама экзистенция стала возможной в ситуации тотальной бессмысленности. Можно сказать, что экзистенция выступает в качестве *органа бессмысленности*. В этом процессе большое значение имеет трансформация ужаса, которую мы обозначили как эмансипацию. И здесь на первый план выходит Кафка как наиболее яркий показатель этой трансформации.

Сравнивая экзистенциальный горизонт Кьеркегора и Кафки с точки зрения присутствия у них ужаса и трагедии, можно сделать такое обобщение: экзистенция *Кьеркегора* – это экзистенция плюс трагедия; экзистенция *Кафки* – это экзистенция минус трагедия, что равнозначно появлению нового типа ужаса без трагедии. Это ужас и абсурд одновременно – *абсурдный ужас* и *ужасный абсурд*. Это новая эстетическая и антропологическая реальность, которая проявляет себя в новых формах искусства и потребовала новой философской методологии для своего осмысления.

Эмансипация ужаса, таким образом, связана с глубинными процессами *вытеснения смысла*, за которыми стоит трансформация его классического образа. Можно ставить вопрос для размышления таким образом: или эмансипация ужаса приводит к вытеснению смысла, или, наоборот, она становится возможной тогда, когда смысл теряет свой «смысл». Если в прежние эпохи, во времена классической трагедии ужас не мог дискредитировать смысл, а наоборот, противостоя ужасной ситуации, даже погибая в ней, герой становился

высочайшим образцом добродетели и его жизнь обретала высший смысл, в ситуации ужаса смысл как бы потерял свой вкус, смысл потерял свою «соль».

Отчасти это может объяснить чрезвычайно популярный ныне (за рубежом давно, в России относительно недавно) жанр «horror» (особенно в кинематографе), который можно рассматривать в качестве медийной проекции эмансипации ужаса. Но отсутствие смысла, пустота, невозможность созерцания и нечувствие трагедийного начала бытия должно чем-то компенсироваться, поскольку человек все же существо, как показал Шопенгауэр, с неустранимой метафизической потребностью. В современной духовной ситуации эту потребность выполняет ужас, который выступает в роли тени красоты и бытия. Тень является как бы намеком на красоту, истину и смысл, которые стали недоступными для обыденного понимания. Но полностью потребность в них все же не угасла. Это объясняет автономизацию и эмансипацию ужаса, который в виде тени выполняет традиционные экзистенциальные функции, присущие трагедии.

Можно сделать такое предположение: популярность фильмов ужаса является результатом (и проекцией) эмансипированного ужаса, который занял прочное место и в жизни, и в медийной культуре. Ужас не уничтожает традиционный смысл, но, как это ни парадоксально, стремится создать собственный смысл средствами особого, присущего лишь этому жанру киноязыка. Но более подробно к этому вопросу мы обратимся во второй главе.

Эмансипация ужаса, таким образом, имеет двойной смысл; выступая одновременно в качестве диагноза духовного кризиса культуры, в то же время ужасное раскрывает новые антропологические горизонты, способные этот кризис преодолеть. Тем самым раскрывается амбивалентный характер ужаса – выступать в качестве сокрытия и раскрытия истины, что соответствует противоречивой антропологической природе человека. Сам ужас, способы его осмысления, переживания и отношения относятся поэтому к наиболее значимым антропологическим факторам.

В этом контексте совершенно неприемлема достаточно распространенная идеологическая критика современной киноиндустрии, которая как бы разоблачает

деструктивный и «бездуховный» хоррор, призванный лишь развлекать, «снимать» стресс и т.д. Будучи явлением массовой медийной культуры, именно хоррор имеет наибольшую соотнесенность с фундаментальными свойствами человеческого бытия. Здесь требуется серьезная философская аналитика, которая сможет раскрыть глубинные онтологические основания данного феномена.

Таким образом, можно подвести некоторые итоги, очертив вехи эмансипации ужаса через автономизацию безобразного. Это Карл Розенкранц, давший теоретическое обоснование эстетической правомерности безобразного; это Шарль Бодлер, воплотивший принципы безобразного (и ужасного) в своей поэтике; это У. Эко, который показал генезис идеи уродства в европейской культуре; это Ф. Кафка, в котором происходит полное снятие трагического и замена его на ужасное, приобретающее модус повседневного. Ужасное становится уже некоей «нормой» не только эстетического, но и этического, и шире – социокультурного бытия.

Это отчасти может, с одной стороны, объяснить большую востребованность жанра «хоррор» в современной массовой культуре, а с другой – показать исток смыслового вакуума современности, когда ужас явился не только вместо трагедии, но уже и вместо смысла, образовав свой собственный «ужасный смысл» или «смысл ужаса». Реальность, лишившись «божественного покрова», показала свой «ужасный лик», который раньше был канализирован в эстетических пространствах безобразного. Одновременно с этим реальность показала не только ужасный, но и скучный образ, который требует экстраординарных мер, чтобы скука не стала патологичной и не парализовала окончательно волю к жизни современного человека.

Ужасное сегодня стало настолько обыденным и даже банальным (можно даже говорить о «банальности ужаса»), что массовое киноискусство всерьез эксплуатирует тему ужаса в различных формах и жанрах. В этой ситуации, конечно, можно говорить о какой-то экзистенциальной «изношенности» человека, которому нужны сильные дозы экстраординарных эмоций, чтобы быть в

нормальном состоянии. Но, с нашей точки зрения, это слабая версия интерпретации ужаса.

Необходимо осознавать, что эмансипация ужаса, то есть реабилитация этого феномена, впервые происходит в философском контексте (Ницше, Кьеркегор, Хайдеггер). Именно философия обратила пристальное внимание на ужас, как бы предвосхитив его будущую большую популярность в медийной культуре в качестве «тени» бытия истины и красоты. Возможно, ужас как тень не только скрывает, но и раскрывает новые неизведанные грани, присущие миру вещей, феноменам окружающего нас мира.

Все это свидетельство фундаментальной аксиологической трансформации, которую переживает нынешнее время и которая требует серьезного философского анализа. «Всю вторую половину XX века человечество пыталось вернуться из мира ужаса в ситуацию трагедийно-свободного бытия. Насколько это удалось – пока не очень понятно» [74, с. 76]. Этот вопрос и создает проблемную философскую ситуацию, которая взывает к необходимости серьезного философско-антропологического и, возможно, *экзистенциального анализа медийной культуры*. Об этом пойдет речь в следующей главе.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

В первой главе нашего исследования «От трагедии к ужасу: аксиологический поворот культуры» мы рассмотрели следующие вопросы:

- 1) трагедия как жанр и бытийный удел;
- 2) удивление и ужас в структуре философского дискурса;
- 3) феномен эмансипации ужаса.

В результате мы пришли к следующим выводам.

В духовной истории европейской культуры происходит существенная *аксиологическая трансформация категории трагического*, которая со временем утратила этически преобразующую силу. Это во многом связано с изменением взаимоотношений между ужасом и трагедией. Ужас становится самодостаточной величиной, не связанной с трагизмом человеческой ситуации. Ужасное сливается с повседневностью, почти растворяясь в ней, образуя новое качество реальности. Трансцендентный страх превращается в имманентный ужас.

Для раскрытия данного положения вещей в работе были реконструированы некоторые важные смыслы трагедии и трагического, которые были определяющими в европейской культуре вплоть до XIX века. Среди имен и концепций были как классические авторы (Аристотель, Юм, Шеллинг, К.-В.-Ф. Зольгер, И. Тэн, Шопенгауэр, Н. А. Бердяев, В. Вейдле), так и современные исследователи (В. Татаркевич, Ж. Старобинский, Ю. Н. Давыдов, Ю. Б. Борев, В. К. Кантор и др.). Анализ этих и других работ показал, что в результате ценностного сдвига культуры ужас в различных ипостасях двинулся в эпицентр философии.

В результате выявлена *диалектика трагического*, в котором ужас всегда занимает важное место. Она выглядит так: трагедия как жанр становится бытийным уделом, который впоследствии вновь трансформируется в жанр. Однако ужас не вытесняет трагедию полностью, и трагедийное начало бытия сохраняется, поскольку остается неизменной нравственная структура человеческого бытия.

В главе также была проанализирована роль ужаса в структуре философского дискурса, в результате чего выяснилось, что он, как и удивление, может выступать в качестве «первоначала философии». Для этого был рассмотрен традиционный вопрос «Что такое философия?» в контексте ее связанности с ужасом и удивлением. Рассмотрение различных точек зрения таких авторов, как М. К. Мамардашвили, П. Элен, А. Конт-Спонвиль, Т. Горичева, О. А. Донских и др., позволило сделать вывод о том, что ужас и удивление сопричастны друг другу и выступают в виде двух граней одного состояния, которое можно назвать философским восприятием мира.

В заключительной части главы был рассмотрен принципиально значимый вопрос всего исследования, заключающийся в раскрытии феномена «эмансипации ужаса» и введении его в научный оборот.

В работе раскрывается некая эволюция ужасного. Если в XIX веке ужас был обнаружен как экзистенциально значимая величина, находящаяся при этом в глубокой взаимосвязи и со страхом, и с категорией безобразного, и с классической греческой трагедией, в которой он являлся важнейшим элементом катарсиса, то в конце XX – начале XXI века ужас автономизировался и стал самостоятельной величиной. Анализ воззрений таких авторов, как Ф. Ницше, С. Кьеркегор, Л. Н. Толстой, К. Н. Леонтьев, Ф. Кафка, А. Платонов и др., дало возможность увидеть, как ужасное становится некоей «нормой» не только эстетического, но и этического, и социокультурного бытия, возникая в контексте «эпохи пустоты» как некий заместитель того «экзистенциального вакуума», который характеризует данную эпоху.

Это отчасти объясняет существенную востребованность жанра «хоррор» в современной медийной культуре, в которой не только происходит «эксплуатация» низменных инстинктов, но и ставятся вопросы большого философско-экзистенциального характера.

ГЛАВА 2. MEDIA КАК ПРАКТИКА УЖАСА

В первой главе мы рассмотрели процессы трансформации трагического в ужасное, что привело к феномену эмансипации ужаса, превращению его в автономную, независимую от этических и философских импликаций величину. Конечно, полной автономизации не произошло, и ужасное сохранило глубинную связь с трагическим началом, правда, стремясь вытеснить его абсурдом (Кафка, Платонов). Духовный облик культуры значительно видоизменился, поскольку эти трансформации ужаса затрагивают прежде всего аксиосферу.

Эти процессы, происходящие в культурной плоскости, имеют глубинные причины антропологического характера. Изменения в *антропологической реальности*, которая состоит из этических, психологических и религиозных факторов, влияют на характер культурных процессов, приводя к тому, что часто называют «духовно-нравственным кризисом» или «кризисом культуры». Эти изменения касаются самой природы ужаса, который перестает быть маргинальным эстетическим феноменом, но становится значимой величиной, выполняющей *сущностную экзистенциальную функцию* в «эпоху пустоты».

В эту эпоху произошли колоссальные изменения, в том числе и так называемый *медиаальный поворот (Medial turn)*, в результате чего Media стали *практикой ужаса*. Часто создается впечатление, что Media оказывают преимущественно негативное влияние на общество в целом и духовное состояние индивида в частности, формируя ценности, желания и предпочтения. Кинематограф выполняет здесь одну из ключевых функций, создавая *механизмы манипуляции зрителем*, поскольку он «конструирует индивидуальные и коллективные социально значимые желания как в "элитарном", так и в массовом кинематографе. Кинематограф сам становится машиной желания» [82, с. 7] (см.: [165]).

Однако здесь есть определенный круг: будучи «машиной желания», кинематограф *отражает* систему ценностей, которая формируется в контексте *новой антропологии*, о которой речь пойдет ниже. В этих процессах ужас принимает самое непосредственно участие. А. В. Корчинский в статье

«Мультимедиаальный дискурс страха» пишет, что «...стихия ужасного так же соприродна кинематографу, как и его рефлексия о собственной медиаальности» [92, с. 114]. Исследователь отмечает, ссылаясь на таких авторов, как В. В. Савчук и И. П. Смирнов, что существует весьма неоднозначная понятийная связь между словами «*медиум*» в мистико-магическом смысле и «*медиа*» как обозначение различных средств коммуникации. Это открывает интересную перспективу в исследовании современных медийных процессов.

А. В. Корчинский делает интересные наблюдения над тем, как трансформировался образ медиума сегодня, когда в ситуации «десакрализации медиумов» парадоксальным образом становится актуальным именно «ритуально-магический аспект» их бытия. Исследователь для обозначения этого процесса вводит понятие «*медиахоррор*» как разновидность техномагической хоррор-фантастики и определяет его следующим образом: «Это – тематическая разновидность фантастических или мистических триллеров и так называемых "фильмов ужасов", повествующих о сверхъестественных свойствах различных медиа – книг, фотографий, радио, телевидения, компьютеров и информационных сетей, телефонов и мобильных устройств, видео и самого кино. Специфика кинопродукции такого рода заключается в том, что тот или иной медиум фигурирует в сюжете не просто как источник страха, но именно как "медиум" для мистико-магического взаимодействия, как предмет, обретающий сакральный статус» [Там же, с. 118].

Итак, можно заключить, что медийная среда одновременно и отражает, и создает ужасное, то есть является его и творцом, и творением. В этом смысле мы и говорим о медиа как о *практике ужаса*. Медийная культура не может не реагировать на это, *создавая* невероятные образы ужаса, которых не знали предшествующие культурные эпохи. СМИ транслируют ужас через информацию о катастрофах и чрезвычайных происшествиях, то есть о смерти; кинематограф – через сверхпопулярный жанр «хоррор». Но в основе всего антропологические величины – смерть, насилие, немислимое, которые граничат с новой антропологией – *антропологией нечеловеческого*.

2.1. Немыслимое и нечеловеческое и жанр сверхъестественного ужаса

Эпиграфом к этому параграфу могут стать известные слова Г. Ф. Лавкрафта о том, что страх – это «самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх ...страх неведомого». На эти слова ссылается в своей книге «Ужас философии» современный американский философ и исследователь медиа Юджин Такер, который пишет: «...я предлагаю понимать ужас не как человеческий страх в человеческом мире (мире-для-нас) но как границу человека в мире, который является уже не только Миром и не только Землей, но также и Планетой (миром-без-нас). Это означает, что ужас связан не со страхом, а напротив – с загадочной мыслью о неведомом» [179].

Ранее мы уже касались вопроса о философских основаниях ужаса, которые представлены в его книге. Рассмотрим более подробно аргументацию автора, поскольку жанр сверхъестественного ужаса сегодня уже вступил, с его точки зрения, в особые отношения с философией.

Для обоснования своей идеи Ю. Такер в первой части своей трилогии, которая называется «В пыли этой планеты», исследует взаимосвязь философии и ужаса, используя мотив «немыслимого мира». Именно здесь и происходит переход от философии ужаса, которая занята тем, что с разных позиций исследует феномен *horror(a)*, к *ужасу философии*, которая сталкивается с *немыслимым* в чистом виде. Важно то, что этот ужас философии как возможный предел мысли увязывается автором с жанром ужаса, что иллюстрирует автономизацию ужаса от удивления, с одной стороны, с другой – от философии и переход в нефилософский контекст современной массовой культуры (литература, кино, комиксы, музыка и т.д.). Именно в этом контексте ужас живет своей жизнью, постепенно проникая и в повседневность.

История философии предстает как своего рода *история растущей непостижимости мира*, которая в конечном счете находит свое наполнение и восполнение в жанре ужасов как своеобразном исходе ужаса философии. Такер пишет: «Мир. Он все более и более непостижим. Ныне это мир планетарных

катастроф, эпидемиологических вспышек, тектонических сдвигов, аномальной погоды, залитых нефтью морей и нависшей угрозы вымирания. Несмотря на повседневные заботы, нужды и желания, нам все труднее постичь мир, в котором мы живем и частью которого мы являемся. Признаться в этом означает признать, что существует абсолютный предел нашей способности адекватного понимания мира как такового. С некоторых пор такая мысль стала лейтмотивом жанра ужаса» [Там же, с. 9].

Философия часто использует теологический термин «апофатика» для выражения непостижимого, которое, однако, представлено гораздо шире и раньше, нежели формирование апофатической теологии.

Непостижимое – традиционный объект философского дискурса, который под разными именами встречается у самых истоков философского мышления, в Античности. «Логос» Гераклита при своей явной тенденции к рациональной экспликации, которая отражается в таких его значениях, как «мысль», «язык», «слово» и т. д., все же до конца не проявленное понятие. Неслучайно традиция назвала Гераклита не только «плачущим», но и «темным» за то, что его речения были не до конца понятны людям. Можно, конечно, это списывать на необразованность людской толпы, на невежество простолюдинов, не способных подниматься до высоких истин метафизики, но думается, что и в самой речи Гераклита были те «темноты», которые соответствуют «темнотам» самого бытия, его непостижимой сути.

Существует, конечно, долгая традиция упражняться в комментариях к первоисточникам, в том числе и к фрагментам Гераклита. Само по себе это важное историко-философское и герменевтическое занятие, предполагающее филологическую работу над переводом оригинала, что не входит в нашу задачу. Но можно обратиться к некоторым сентенциям Гераклита, прошедшим историко-филологическую фильтрацию, смысл которых представляется достаточно внятным.

Вот, например, такое положение: «Природа любит скрываться» (цит. по [34, с. 179]). Его можно рассматривать в качестве парадигмальной основы для всех

последующих апофатических интуиций и построений. А вот эту сентенцию необходимо воспринимать как онтологический постулат всей греческой философии: «*Космос* сей, тот же для всех и для вся, ни из богов никто, ни из людей не сотворил, но присно он был, и есть он, и будет, огонь присноживый мерно вспыхивающий и мерно потухающий» [Там же, с. 162]. Не сотворенность космоса ни богами, ни людьми трактуется как его недоступность для познания, то есть непостижимость.

Наряду с природой и космосом естественны мысли о времени, одном из самых загадочных явлений философии, над сущностью которого не прекращается рефлексия. Находим у Гераклита такую дефиницию времени: «Время – последняя и первая из всех вещей, оно содержит в себе все и есть вовеки (/всегда едино?). Прошедший год (прошлое «в себя») не удаляется из ныне сущего но присутствует, <вернувшись> в себя противоположным путем. Ибо позавчерашнее завтра было вчера, а послезавтрашнее вчера будет завтра» [Там же, с.175]. Очевидна переключка с дальнейшей философией времени Августина.

Для этого периода философии такие понятия, как «природа», «космос», «бытие» можно считать однопорядковыми. Да и само «время», будучи «началом», предстает в качестве некоей бытийной субстанции всего мироздания. Природа скрывается, космос не сотворен – онтологические постулаты относительно бытия. А такое положение касается уже человека: «Людей умерших всех ждет такое, о чем не думают и не гадают» [Там же, с. 162]. Здесь сформулировано первое положение относительно апофатики смерти. Это некий гносеологический запрет на рациональное знание о смерти и «постсмертных» состояниях, который в дальнейшем будет постоянно нарушаться обилием представлений и даже «знаний» о смерти и умирании.

Но такой уровень непостижимости сущего (природы, космоса) не вызывает ужаса; это скорее стимул для его исследования, в том числе и с помощью научного знания. Но нам важно было зафиксировать наличие идей о непостижимости, которые присутствовали уже у натурфилософов. Кроме «логоса» в греческой философии раннего периода важным апофатическим термином является

«апейрон», который, указывая на нечто, в то же время указывает на его сущностную неопределимость. Да и само «архэ» как «первоначало» сущего может рассматриваться как явление этого ряда. Как отмечает Ю. А. Антоновский: «вся ионийская философия поисков первоначала – это попытка связать мифологические представления о неразложимых апофатических сингулярностях (например, апейрон) и научно-аналитические представления о возможностях разложения любой наличной данности» [4, с. 155–156].

Но, как считают некоторые исследователи, такие представления носят до-философский характер. Апофатика, с точки зрения У. Фрэнка, которую он высказал в статье «The Philosophy of the sage? Apophaticism in Europe and China», «может быть найдена на Западе еще до греков, в гаданиях и магии, затем в Греции с ее мистериями, прежде всего Элевсинскими, в ритуалах, исполняемых как пантомима, а также в культе молчания различных видов шаманов, других мудрецов и протофилософов до Пифагора, Эмпедокла и Гераклита» [198, с. 154]. Иными словами, апофатика как фиксация непостижимого имеет до-теологические и даже до-философские истоки.

Но нас в большей степени интересует история непостижимости, представленная именно в философии, поскольку рассматриваемый Ю. Такер говорит об ужасе философии как пределе философствования, как исчерпанности возможности философски постигать мир. Эта ситуация описывается как ужас философии, хотя очевидно, что непостижимость в классическую эпоху никак не трактовалась в терминах ужаса. Современность столкнулась в этом плане с чем-то неслыханным, ранее не имевшим место.

С одной стороны, современные наука и философия раскрывают сложноорганизованный и сложноструктурированный мир, делающий невозможной наивную картину мира прошлого, которая претендовала на точное и ясное изложение всего мироздания. Мир сложен, он состоит из иерархий различного уровня, в нем хаос и порядок переплетены до конца не ясным образом, но как бы сложен ни был мир, он познаваем в принципе.

А с другой стороны, современная мысль натолкнулась на предел постижимости, который вызван не столько несовершенством познавательного инструментария, сколько свойствами самого мира, который оказывается недоступным в своей сущности. Мир как целое непостижим, поэтому поэтапное исследование его частей в принципе ничего не дает для понимания целого. Целое не равно сумме составляющих его частей.

Весь мир оказывается огромной кантовской «вещью в себе», в которой уже нет деления на постижимые феномены и непостижимые ноумены, а есть один сплошной поток непостижимости, который способен вызвать ужас философии, поскольку именно философия быстрее и глубже это осознает. В какой-то мере апофатическая философия приводит к ужасу философии, поскольку показывает теневую сторону познания, приводящую в итоге к разочарованию, но в то же время именно апофатика и дает самую большую надежду на истинное познание того, что скрыто от обычного рационального взгляда на вещи. Современный исследователь хорошо выразил эту двойственность апофатики: «С одной стороны, апофатика служит источником крайне отвлеченного мировоззрения, утраты связи с подлинными основами бытия человека в мире, нигилизма, отчужденности, неукорененности, поскольку постулирует онтологический разрыв, отрешенность от мира. В то же время апофатика несет в себе оптимистическую интенцию к восстановлению имманентной связи между познающим субъектом и тварным миром, достигаемым в сверхрациональном опыте слияния с бытием (переживания абсолютной реальности)» [161, с. 39].

Возможно, ужас философии можно проинтерпретировать не как предел постижимости мира, а предел его понимания. Мир перестал быть понятным, и философия первая зафиксировала этот «абсолютный предел нашей способности адекватного понимания мира как такового» (Ю. Такер). Здесь заключается существенное различие между *постигать* и *понимать*. Постигать мир, понимая, что мир в принципе постижим, и поэтому понятен, – это одна ситуация, ситуация классического рационализма. А понимать, что мир не понятен, и поэтому не

постижим, – это уже другая ситуация, которую можно обозначить в терминах иррационализма, то есть в терминах ужаса философии.

Но именно к такому положению вещей и двигалась всегда философия, которая никогда не испытывала особого гносеологического оптимизма по поводу мира. В некотором роде всю историю философии можно рассмотреть как *эволюцию непостижимости*, то есть как эпистемологическое становление *знания о незнании*. В основании этого – сократовский принцип «знаю лишь то, что ничего не знаю», находящий высшее воплощение в «ученом незнании» Николая Кузанского.

В этом месте стоит упомянуть работу С. Л. Франка «Непостижимое». Это фундаментальный труд, имеющий подзаголовок «Онтологическое введение в философию религии», во введении к которому дан схематический очерк эволюции непостижимости, являющийся основой его собственного мировидения. Автор пишет: «Основа всей моей мысли есть та *philosophia perennis*, которую я усматриваю в платонизме, в особенности в той форме, в которой он в лице неоплатонизма и христианского платонизма проходит через всю историю европейской философии, начиная с Плотина, Дионисия Ареопагита и Августина вплоть до Баадера и Владимира Соловьева. Философия здесь в принципе совпадает с умозрительной мистикой» [193, с. 183]. Но более всех Франк выделяет как раз Николая Кузанского в этом ряду, называя его своим единственным учителем философии¹¹.

Принципиально значимым является тезис о *тождестве тайны и бытия*, что можно считать неким онтологическим канонем непостижимости. Приведем эту сентенцию Франка полностью: «*Бытие как таковое*, то есть в его безусловности, и *тайна* есть просто *одно и то же*. При этом «тайна» означает здесь не загадку, которая требует разрешения (хотя бы это разрешение фактически было для нас невозможно), а «таинственное» по самой своей природе, то есть трансрациональное – то, что по своему *существованию* противоположно всему постижимому. Мы только потому не замечаем этого, что бытие есть безусловно

¹¹ Парадоксальная эклектика апофатизма и пантеизма Кузанского рассмотрена в статье [208].

всеобъемлющий фон и всепронизывающая среда всего нашего опыта, и именно потому, подобно всему неизменно-постоянному, безусловно привычному, вездесущему, естественно ускользает от нашего внимания. Но стоит нам воспринять его *как таковое*, как бы раскрыть глаза и увидеть его, как мы ощутим вечное и вездесущее присутствие в нашем опыте, во всей нашей жизни безусловно непостижимой *тайны*» [193, с. 279–280].

При этом непостижимое, тайна не вызывает экзистенциального ужаса. Современная ситуация видоизменилась. Гносеологический предел мышления, который обнаружила долгая традиция логоцентризма и рационализма, выталкивает сознание не в вопрос о познаваемости/непознаваемости мира, а в экзистенциальную и онтологическую *ситуацию ужаса философии*, о которой Ю. Такер говорит следующее: «вычленение тех моментов, где философия обнаруживает свои собственные пределы и ограничения, моментов, когда мышление таинственным способом сталкивается с горизонтом собственных возможностей – мысль о неммыслимом, которую философия может произнести только с помощью нефилософского языка. Жанр сверхъестественного ужаса является привилегированным местом для появления парадоксальной *мысли о неммыслимом*. То, что предыдущая эпоха описывала темным языком мистицизма или негативной теологии, современная эпоха мыслит в терминах сверхъестественного ужаса» [179, с. 10].

Что это за язык, язык мистицизма и негативной теологии? Почему он оказался непригодным для выражения неммыслимого? Почему для этих целей более подходящим оказывается жанр сверхъестественного ужаса?

Эти вопросы требуют, разумеется отдельной проработки. Но на этом уровне уже точно можно сказать, что здесь дело не в том, что, скажем, язык мистики архаичен, как это может казаться секулярному мировидению, полагающему вообще религиозный опыт архаикой. Или, например, что деконструкция постструктурализма делает невозможным уже никакой опыт христианской метафизики. Вот показательное мнение: «...дерридианство угрожает самому существованию христианской метафизики, претендующей на объективное

изложение того знания о Боге, которым обладает Церковь благодаря Откровению» [30, с. 182].

Представляется, что дело здесь все же в другом: во внутренней структуре мистического опыта, для которого переживание непостижимого (или немислимого) не дает того во многом психологизированного эффекта ужасания, который присущ немистическому сознанию. Вопрос о природе мистического опыта, конечно, за пределами нашего исследования, но в самом общем плане можно сказать, что он направлен на познание Божественной реальности, которая благодатна в своей основе. Не ужас, а радость и восторг являются венцом мистического созерцания, в то время как сознание, лишенное этого опыта, будет скорее ужасаться этому.

Здесь необходимо сослаться на натурфилософский и поэтический одновременно и отчасти мистический опыт Гете, у которого можно найти связь между *непостижимостью и ужасом*. Эккерман передает такие слова Гете: «Нет большей радости, чем та, которую нам дарит природа. Глубина ее тайн непостижима, но нам, людям, дано и дозволено все глубже заглядывать в них. То же, что в конце концов они все равно остаются непостижимыми, вечно манит нас вновь к ним подступаться, вновь и вновь заглядывать в них и делать новые открытия» [213, с. 631].

Но это не беспристрастный процесс познания и открытия нового. Сталкиваясь с непостижимостью и беспредельностью процесса познания, он испытывает чувство страха. Гете говорит: «Непосредственная зримость пра- феноменов ввергает нас в некий род страха: мы чувствуем свою недостаточность; лишь пережитые в вечной игре эмпирии, они радуют нас». Комментируя эти слова Элен отмечает: «Там, где человек сталкивается с неразрешимой для него загадкой – и это загадка не просто интеллектуальная, но и экзистенциальная, в которой речь идет о понимании действительности и жизни, – его охватывает страх. Он переживает свою подвластность некой силе, абсолютно его ограничивающей. Преодолеть ужас, испытанный перед лицом недостижимого, он может, лишь вернувшись к живому опыту, туда, где обретается возможное,

освобождающее знание. ...Гетевское <благоговение перед природой> далеко от поверхностно-чувствительного фантазерства, часто обозначаемого словом <романтичное>; это – удивленное почитание недоступного трансцендентного в образе чувственного» [214, с. 81–82].

Несмотря на присутствие элемента страха и ужаса в процессе познания, который указывает на человеческую «недостаточность», все же сам процесс познания носит возвышенно-благоговейный характер. Можно сказать, что это благодатный процесс, в то время как ужас, раскрывая нечто, ввергает человека в безблагодатные состояния.

Современное положение вещей все же принципиально иное. С точки зрения Ю. Такера жанр сверхъестественного ужаса становится «привилегированным местом» для мысли о неммыслимом, о неведомом. Это достаточно нетрадиционный заход в проблематику *ужаса через неммыслимое*. Прежние эпохи описывали эту ситуацию на языке мистицизма или апофатики, современность прибегает к различным вариациям жанра «horror», более всего к языку кинематографа. Таков серьезнейший *аксиологический поворот культуры*, имеющий гносеологический исток. Существенное отличие от предшествующих времен в том, что если раньше *непознаваемое*, неизвестное вызывало своего рода гносеологическое любопытство, являющееся стимулом для дальнейшего исследования, то теперь *неммыслимое вызывает ужас*, поскольку здесь мысль сталкивается не только со своей границей, но и с границей бытия, за которой уже *нечеловеческая сфера*.

Таким образом, мистицизм и негативная теология оказываются ближайшими культурными предтечами современного концепта ужаса, поскольку в их основе лежит *идея предела мышления*. И если классическая эпоха применяла свой апофатический метод, то есть метод негативной теологии по отношению к Богу, то современная эпоха уже рассматривает сам непостижимый мир как ужас.

При этом необходимо отметить, что апофатический потенциал философии для постижения человека и мира в целом далеко не исчерпан, в том числе и для кинематографа. В этом контексте представляет большой интерес для нашей темы

сборник статей «Киноапофатика» (2018), в котором предпринята попытка ответить на вопрос: «Каким образом кино выражает "невыразимое"?». В целом авторы сборника рассматривают киноязык как язык философии, призванный для передачи апофатических идей, которые изначально были развиты в мистическом богословии. Современный кинематограф на новом уровне, с помощью иных технических средств решает, в принципе, ту же самую задачу, которая стояла перед философами и богословами прежних эпох – как на человеческом языке выразить невыразимый опыт божественного присутствия и тайны мироздания?

Нужно сказать, что решения, предложенные в этом сборнике, отличаются глубиной и своеобразием, в значительной мере обогащают теоретический инструментарий и киноведения, и философии. Так, И. Смирнов в статье «Апофазис и эволюция киноискусства», трактуя *киноискусство* как «*секуляризованную апофатику*», проводит параллель между немым кинематографом и негативным богословием, проповедуемым в византийско-русской традиции исихазма, для которого молчание было важнейшим мистико-аскетическим принципом. Автор также развивает идею о том, что Фаворский свет исихастов стал одной из традиций, питавших русский кинематограф. Весьма примечателен такой вывод автора: «...апофатика нашла себе в русском кино внимательнейшего восприемника не в последнюю очередь по той причине, что она составляла – благодаря влиятельности Паламы и усилиям его многочисленных последователей в Московском государстве – одно из важнейших слагаемых православного самосознания» [170, с. 15]. В качестве иллюстрации автор приводит в пример немой фильм «Пышка» (1934) Михаила Ромма, а также «После смерти» (1915) и «Сумерки женской души» (1913) Евгения Бауэра.

Это становится возможным, поскольку кино в отличие от традиционных искусств, также всегда стремившееся «тематизировать несказуемое», вмещает искусство в медиума, который запечатлевает мир, сам будучи отторгнутым от него. В своей немой форме, отмечает исследователь, киномедиальность создала ту ситуацию, которая была присуща ранее философии и теологии в их размышлениях о «генерально инаковом». «Двоемирие, – пишет И. П. Смирнов, –

необходимая предпосылка апофазиса, оказалось в кино качеством медиальности, а не воображаемым, как в искусствах, существовавших до возникновения Великого Немого» [Там же, с. 18].

Интересные и продуктивные подходы к взаимоотношению апофатики и кинематографа представлены и у других авторов, в том числе у Л. Бугаевой, Н. Мариевской, Г. Тульчинского, Р. Перельштейна, Ф. Виталь, С. Мартыновой, Д. Бугаева, Ю. Доманского и др. В частности, в статье Р. Перельштейна «Апофатический аспект визуальной метафоры в кино», которая, правда, была опубликована в другом сборнике, но тематически примыкает к этому, дано такое программное определение апофатичности кинематографа: «апофатика присуща самой природе кинематографа, который пытается выразить невыразимое, визуализируя отсутствие видимых вещей и присутствие вещей невидимых» [132, с. 280].

Идея *апофатического проекта человека* оказалась в центре внимания видного отечественного философа П. С. Гуревича. Раскрывая сущность «новой апофатики», которая становится все более значимой для философской антропологии, он отмечает, что основным ее «положением служит разочарование в человеке. Он не рассматривается уже как мера всех вещей, как создание, наделенное разумом и моралью, как выразитель гуманистического сознания. Характеристики человека получают негативную аранжировку. В нем фокусируются греховные помыслы, палаческие устремления, едва ли не вся анатомия разрушительности. Суть человека обнаруживается в его устремленности к смерти» [46, с. 43].

Анализируя воззрения таких философов, как Ф. Ницше, Ж. Батай, Ж. Бодрийяр, А. Глюксманн, Е. Финк, Э. Фромм и др., П. С. Гуревич приходит к такому выводу: «Апофатический проект человека позволил выявить многие реальные проблемы человеческого существования в нашу эпоху. Отвержение базовых характеристик человека, выявление их изнанки, разумеется, расширило горизонты философской антропологии. Вместе с тем оказалось, что в человеке заложено тайное стремление избавиться от идеи своего существования, от своей

сущности. Само воспроизводство человека как живого существа стало вытесняться машинами, клонами, протезами. В этом контексте Ж. Бодрийяр пишет о конце антропологии, которая тайком изъята машинами и новейшими технологиями» [Там же, с. 52] (см. также [116, 125]).

Вот этот вывод, что «в человеке заложено тайное стремление избавиться от идеи своего существования, от своей сущности», позволяет пролить свет на мысль о *не-человеческом* как истоке ужаса философии, которая излагается во второй части трилогии Ю. Такера, которая называется «Звездно-спекулятивный труп». К идее ужаса философии он приходит через разбор таких феноменов, как он сам их называет, «демон Декарта», «депрессия Канта» и «насмешка Ницше», в которых он обнаруживает тупиковую ситуацию для философского рационализма. Раскрывая сущность этого положения, он пишет, что «...это мысль, которая в процессе мышления подрывает себя. Мышление, которое на краю бездны спотыкается о себя. Этот момент, когда философы спотыкаются (Декарт), или не могут увернуться (Кант), или смело идут навстречу (Ницше), и есть то, что подрывает их работу как философов. Будучи философами, они не могут запросто свернуть с дороги и обратиться к поэзии или математике. Они продолжают работу философии, испытывая постоянно мрачный безликий взгляд этого ужаса философии» [179, с. 21].

Это приводит автора к формулированию одной из наиболее важных идей работы. Он пишет: «Возможно, одним из самых главных вызовов, с которым сталкивается сегодня философия, является постижение мира, в котором мы живем, одновременно как человеческого и не-человеческого» [Там же, с. 10]. Как мыслить мир без человека, и является главным вопросом автора, который закономерно приводит его к реконструированию концепта ужаса на новом уровне – как соприкосновении с нечеловеческим. Немыслимое и нечеловеческое сливаются в ужасе.

Показательным примером того, как феноменология телесного ужаса проецируется в пространство кинематографа, является книга Д. Тригга «Нечто: Феноменология ужаса», в которой разрабатывается проект не/человеческой

феноменологии, позволяющей мыслить иное, чужеродное, одним словом, ужасное, которое обитает в человеческом теле, но репрезентирует абсолютно нечеловеческое.

В этой книге речь идет об *истоках тела*, и в этом контексте рассматривается *ужас тела* (телесный ужас), который мыслим лишь по ту сторону человеческого, с исчезновением антропоцентричного взгляда на мир. Это, как подчеркивает автор, не столько эстетизация чужого существования, сколько неизбежный симптом переживания себя как другого. Так понимаемое тело, согласно автору, противостоит самой человеческой экзистенции, поскольку вскрывает в самой сердцевине привычного существования «неассимилированную глубину».

Ужас оказывается неким топосом *встречи человеческого и нечеловеческого*, в котором наглядно показано, как нечеловеческое участвует в становлении человеческого. Это феноменология, которая разворачивается за пределами человеческого, и поэтому здесь необходим выход в культурную плоскость *жанра «horror»*, в котором *нечеловеческое обретает свою легитимность*. Д. Тригг пишет об этом так: «Этот ужас берет начало как в концептуальном ужасе, внутренне присущем деформации самой феноменологии, так и в литературных и кинематографических артикуляциях подобных идей. Книги Говарда Ф. Лавкрафта вместе с фильмами Джона Карпентера и Дэвида Кроненберга. Если эта жизнь и проявляет себя в очертаниях человеческого тела, то это не означает, что ее можно свести к человеческой. Скорее, ужас тела изменяет антропоцентричной феноменологии, одновременно (и по той же самой причине) суля ей обновление. Таким образом, именно потому, что мы исходим из предданной тематизации тела как центрального тела, у нас появляется возможность обращаться к нему как жуткому, иному и сопротивляющемуся инерции» [183, с. 19].

Отечественные исследователи также отмечают связанность идей Лавкрафта об ужасе и современного кинематографа. Лавкрафт выявляет некую *кинематографическую субстанцию ужаса*. Ю. В. Назарова пишет: «Кинофильмы жанра "horror", начиная с рассвета кинематографа до наших дней, вызывают у

зрителей разнообразные реакции – от глухой тревоги до отвращения, от длительного напряжения до неожиданного испуга, от трепета до подавленности, однако, мало какие из этих фильмов могут вызвать такую реакцию, которую Лавкрафт называл истинным ужасом перед неведомым» [123, с. 130].

«Истинный ужас», являющийся главным «ферментом хоррора», в каком-то смысле противостоит тому, что может быть названо традиционным ужасом, который имел сильный налет трагического. Но он отличается также и по характеру диспозиции самого «ядра ужасного». Если традиционный ужас был внеположен субъекту в качестве иного, то теперь это иное оказывается имплантированным в собственное тело субъекта, и поэтому исток тела обретает всечеловеческий характер. Это уже новая конфигурация ужаса в структуре человеческой телесности, где нет традиционной *дихотомии* свой/чужой, а скорее *перехоресис* своего/чужого – в своем чужое, в чужом свое. Д. Тригг на примере фильма Дж. Карпентера «Нечто» (1982) формулирует центральный тезис своей книги, который выглядит так: «ужас космоса, в сущности, есть ужас тела. В нашем анализе мы исходим из того, что отвратительное существо из этого фильма является выражением истока самой жизни. Это становится очевидным, если рассматривать тело как конституированное не только чужой субъективностью в структурном плане, но и анонимной телеологией в плане тематическом, из чего следует, что исток Вселенной как конститутивен для человеческого, так и противостоит ему» [183, с. 22].

Начинается работа с апокалиптической зарисовки, выполненной достаточно художественно. Автор рисует картину медленного вымирания планеты: «Пройдут десятки тысяч лет, и наступит новый ледниковый период. На безводные пустыни планеты начнут свое медленное и неотвратимое наступление ледники. Со временем и сами океаны окажутся скованными льдом, который объединит некогда разделенные континенты. Города, когда-то бывшие домами для миллионов людей, опустеют, а их огни какое-то время будут то тут, то там вспыхивать во тьме ночи, пока медленно и неотвратимо планета окончательно не погрузится в крошечную черноту. Те немногие, отказавшиеся ее покидать, станут

падальщиками этого заброшенного мира. Неослабевающий холод сотрет отличия между сезонами и уничтожит сельское хозяйство вместе с другими способами добычи пропитания. Древние леса станут новым домом для последних обитателей планеты» [Там же, с. 11].

Это картина, описывающая *мир без человека*. В ее основании имеет место *новая антропология*, а точнее устранение антропологии, деантропологизация. Эта линия в современной философии начинает приобретать все большую значимость. Достаточно указать на книгу французского философа Ж.-М. Шеффера «Конец человеческой исключительности», в которой предложена программа нового натурализма в исследованиях, связанных с человеком. Автор выдвигает тезис о животности человека, который, с одной стороны, является банальной констатацией факта, а с другой – оказывается игнорируемым со стороны философской антропологии, которая настаивает на тезисе о человеческой привилегии.

Можно с полным правом сказать, что это *биоцентризм*, который на основании новых данных полученных в естествознании, пытается переосмыслить традиционные установки социально-гуманитарных наук, и прежде всего философии как самой серьезной защитницы идеи о не-биологическом характере человеческой природы. Кредо Ж.-М. Шеффера достаточно полно выражено в таких словах: «...возникновение человечества составляет часть истории живого мира на одной среднего размера планете "нашей" Солнечной системы. Это история, включая очень долгий доисторический период, сформировала нас, и мы, по сути, не что иное, как один из эпизодов эволюции, – она не только наше прошлое, но и настоящее и будущее. Соответственно нас нельзя вырывать из сложного и неустойчивого комплекса форм жизни, сосуществующих ныне на Земле. Эта не-человеческая жизнь есть нечто гораздо большее, чем наша "среда", – она конституирует само наше существо, которое представляет собой лишь одно из ее преходящих проявлений» [206, с. 9].

Данное мироощущение было характерно еще в период формирования эстетической программы модернизма, в котором нужно искать истоки *ужаса нечеловеческого*. В. М. Дианова в монографии, посвященной философии

постмодернистского искусства, описывает процессы становления художественной практики модернизма, для которого характерны полемическое отторжение всего предшествующего искусства, разрушение традиционных представлений о природе художественного, переоценка эстетических ориентиров. В целом, подчеркивает исследователь, модернистское искусство выдвинуло новые эстетические критерии, новые художественные принципы, новое понимание соотношения искусства и жизни, новое философское обоснование разнообразного экспериментирования, что создавало ощущение хаоса и распада традиционного мира искусства.

Для модернистской эстетики стал характерен *отказ от миметизма*, то есть от удвоения мира, что было определяющим для традиционного искусства. Прорыв к подлинной реальности (своеобразный эстетический коррелят феноменологической установки «назад к вещам») был определяющим идейным принципом модернизма. Исследователь отмечает, что «многие художники в модернистский период лелеяли утопическую надежду на проникновение посредством искусства к подлинной сущности бытия, иные представляли сущность мира в качестве "черного квадрата", подчеркивали отчужденность человека и мира, для других мир предстоял как хаос» [54, с. 143].

Среди многих направлений выделяются импрессионизм и кубизм, поскольку здесь делается ставка не на отражение в сознании реальности, а на впечатление, полученное от соприкосновения с реальностью. Это сопровождается «аналитическим разложением природы». Важнейшей чертой этой эстетики, которая стала мировоззренческим принципом, явилось «стремление увидеть мир вне человеческих измерений, выйти за их пределы». В качестве примера В. М. Дианова рассматривает живопись П. Сезанна, в которой он «пытается воплотить планетарно-геологические силы, явно несоизмеримые с человеком и превосходящие антропные способы освоения». Художник стремится устранить «человеческую близость», чтобы показать природу такой, какой она была до того, как стала предметом эстетического созерцания, то есть пытается избавить ландшафтный образ от человеческого

присутствия. Однако, как отмечает исследователь: «Природа без человека, без его организующего, упорядоченного видения, природа дочеловеческая, безразличная и отчужденная – повергает в ужас» [Там же].

Исследователь в данном аспекте, в аспекте акцента на ощущение *ужаса от нечеловеческой природы* ссылается на книгу В. А. Подороги «Выражение и смысл», в которой автор анализирует некоторые образцы геологического видения в живописи, в том числе «геологическую мощь пейзажей Сезанна». Исследователь рассматривает их как воплощение хайдеггеровского видения ландшафта. Особенность художественного видения Сезанна в том, что он стремится устранить человеческое присутствие, его эстетическое видение, чтобы увидеть саму первозданность. «Увидеть гору такой, – говорит В. А. Подорога, – какой она была до того, как стала предметом эстетического созерцания, то есть попытаться избавить ландшафтный образ от человеческого присутствия, освободить тектонические силы, создавшие гору. Сезанн словно задался целью вновь повторить рождение горы» [135, с. 291].

Исследователь говорит, что у Сезанна устранена антропоморфная близость или «человеческая близость», по словам Мерло-Понти, который таким образом интерпретировал метод художника, видя в нем запрет на любое человеческое участие. Но это уже совсем иной нечеловеческий мир, который страшит своей нечеловеческой инаковостью. В.А. Подорога ссылается на мысль Рильке о «ландшафте без лица», приводя его слова, обращенные к тем, кто собирается писать историю пейзажной живописи, что им грозит оказаться «во власти Чуждого, Иностранного, Непостижимого».

«Ландшафты без лица» – это устранение человеческого присутствия, того последнего смысла, который нас сближает с природой. В этих ландшафтах без лица открывается ужасное. В.А. Подорога говорит: «Их близость к нам, пускай случайная, вселяет ужас. Их пространство – это триумф не-лица, то есть лицо больше не претендует на роль "трансцендентного означаемого", и наблюдатель, обескураженный отсутствием следов человека в том, что он видит, не в силах открыть для себя смысл видимого. Без человека, без его хотя бы слабого следа

всякий ландшафт превращается в лунный, неземной, дикий – в природную материю, которая была до человека; именно она – дочеловеческая, безразличная и отчужденная – повергает в ужас» [Там же, с. 293].

Если исток современного ужаса нечеловеческого – в постмодернистской деконструкции, которая имеет исток в деантропологизации модерна, то общий исток этой трансформации берет начало в философских интуициях Ницше, в его идее «смерти Бога», и тоже в своеобразной мысли о «мире без человека», которая находит выражение в самом начале его книги «Так говорил Заратустра»: «Когда Заратустре исполнилось тридцать лет, покинул он свою родину и озеро своей родины и пошел в горы. Здесь наслаждался он своим духом и одиночеством и десять лет не утомлялся этим. Но наконец изменилось сердце его – и однажды утром поднялся он с зарею, встал перед солнцем и так говорил к нему: "Ты, великое светило! В чем было бы счастье твое, если б не было у тебя тех, кому ты светишь!"» [126, с. 11].

Этот «пролог Заратустры» есть сильнейшее апокалиптическое предположение-допущение: чем был бы мир без человека? Вся философия Ницше строится на том, чтобы преодолеть «человеческое, слишком человеческое», выйти к *сверхчеловеческому*, но никогда не к *нечеловеческому*, что культивируется в современной парадигме эмансипированного ужаса. Ж. Делез в своей книге о Ницше так разъясняет нигилистическую интенцию к сверхчеловеческому: «Нигилизм обретает свое завершение, проходя через стадию последнего человека, но проникая по ту сторону человеческого, а именно в человеке, который хочет погибнуть. В человеке, который хочет погибнуть, который хочет быть преодоленным, отрицание порвало со всем, что его еще поддерживало, оно побеждено самим собой, оно стало утверждающей – уже сверхчеловеческой – властью, возвещающей и готовящей приход сверхчеловека» [51, с. 344].

Ницше не борется с «человеческой исключительностью», но лишь с человеческими оценками, то есть с теми оценками, которые рождаются в его нравственно не преображенном состоянии, в состоянии *ресентимента*, то есть моральной патологии. Это и есть сверхчеловеческое устремление, то есть выход

за границы прежде всего морального несовершенства. В этом смысле Ницше сохраняет преданность классической антропологии, антропологии идеального человеческого образа, преображенного нравственными усилиями личности.

Идея «не-человеческой жизни» Ж.-М. Шеффера соотносится с проектом «не/человеческой феноменологии», разрабатываемой Д. Триггом, и с мыслями Ю. Такера о постижении мира одновременно как человеческого и не-человеческого, образуя тем самым достаточно заметную тенденцию в современной философии. Общим признаком этой тенденции является, как мы понимаем, исключение удивления как метафизического начала философии и вытеснение его ужасом. Если классическая трагедийная философия Античности предполагала своего рода синтез удивления и ужаса, который и являлся полноценным философским актом в отличие от научного познания, религиозной веры и творческого вдохновения, то современность выбирает ужас, исключая из него удивление как нечто романтическое, сентиментальное, метафизическое, не связанное с реальным положением вещей, которое открывается лишь с биоцентристских позиций.

Эти позиции говорят о том, что истоки человеческого – в нечеловеческом, прикосновение к которому вызывает не столько классическое удивление, сколько ужас. Но биоцентризм как современная парадигма встречает ответную критику также со стороны современных исследователей: «Преувеличение роли биологической природы человека в ущерб пониманию его сущности порождает фантастические проекты по переделыванию этой природы. За этим кроется вера во всемогущество науки и неверие в возможность самосовершенствования самого человека» [116, с. 16].

Итак, *нечеловеческое – непостижимое – ужасное* – оказываются связанными в конечном счете неким единством, проявленным в новой модернистской эстетике, порвавшей с традиционными принципами старого искусства. «Ландшафт без лица» (Рильке) объясняет устранение человеческой близости у Сезанна, антропоморфного присутствия в эстетическом восприятии. Эти философско-эстетические идеи коррелируют с биоцентристской позицией «не-человеческой жизни» Ж.-М. Шеффера, образуя контуры новой антропологии,

антропологии ужаса, в которой ужас вызывается нечеловеческим и немыслимым: *немыслимым, ибо нечеловеческим, и нечеловеческим, ибо немыслимым.*

Ужас, таким образом, – это *способ проникновения в до-человеческие истоки человеческого* и последующее опознание их присутствия в человеческом. Это уже совершенно иная антропология, в которой отсутствуют традиционные бинарные оппозиции душа/тело, духовное/материальное, вместо которых появляются оппозиции человеческого/не-человеческого с явной тенденцией к распространению области не-человеческого на все сферы жизни и культуры.

При этом важно подчеркнуть, что вполне справедлив тезис Ю. Такера об исчерпанности и рациональных, и иррациональных философско-богословских парадигм, столкнувшихся с немыслимым, и что он называет «ужас философии». Так или иначе это приводит к *поиску нового языка*, которым стал, прежде всего *киноязык хоррора*. Именно на нем стало возможным выразить идею сверхъестественного ужаса, явившуюся современной транскрипцией классического немыслимого или непостижимого. Это не случайно, поскольку само киноискусство как «секуляризованная апофатика» (И. П. Смирнов) во многом и есть неклассический, то есть нетрактатный язык философии, призванной в современных условиях выразить мысль о неведомом. Жанр «хоррор» в этом смысле оказывается вписанным в уже существующую большую традицию киноапофатики.

Итак, как мы уже сказали, эмансипированный ужас есть знак и показатель возросшей потребности в ужасном. Медиафера является одновременно и творцом, и творением ужасного, то есть она его и отражает, и сама участвует в процессах его создания. Этот процесс мы обозначили в терминах *медиа как практика ужаса*. В современной медийной культуре это происходит двумя способами *трансляции ужаса*, в основании которых смерть, манифестирующая новую антропологию нечеловеческого и немыслимого:

- посредством СМИ;
- посредством кинематографа.

Рассмотрим последовательно, как это происходит.

2.2. Тематизация смерти в медийном контексте

Первейшим «носителем» ужаса является смерть. Именно смерть вызывает самые предельные человеческие состояния – «страх смерти» и «ужас смерти». Между ними есть различия и количественные (интенсивность переживания), и качественные (бытийное различие). Но в целом и страх, и ужас имеют прежде всего *отношение к смерти*, являясь наиболее сильными и самыми архаичными реакциями-состояниями, которые испытывал человек в своей родовой и исторической сущности. Можно сказать, что страх и ужас есть первые и последние человеческие реакции на смерть. Они инвариантны и архетипичны.

Исследователь Ю. В. Грицков, анализируя феномен страдания, выделяет «архетипы страдания»: это *страх смерти* и *чувство вины*. Они первые среди «базисных страданий» наряду с чувством отчужденности, покинутости и т.д. Они универсальны и обнаруживаются в любой известной нам культуре. «*Архетип страха смерти*, – пишет исследователь – генетически закрепленная программа, способная проецировать в любую экзистенциальную ситуацию человека активизирующей переживанием угрозы небытия *образ смерти*, будь то видение старухи в саване и с косой, или образ умершего друга, ноздри которого проели черви, или любой другой ассоциируемый со смертью символический образ» [41, с. 52].

В XX веке среди прочих важных событий произошла *встреча медиа и смерти*¹². Это встреча означает сущностное изменение отношения к смерти современного человека, в том числе и к страху смерти как базисному «архетипу страдания». Выявить сущность этого изменения означает более глубоко понять одновременно и природу человека, и природу современности, которую все чаще называют медийной. При первом приближении к этому вопросу обнаруживается круг: современная медийная культура изменяет отношение к смерти, и в то же время именно это измененное отношение способствует появлению медийной культуры.

¹² Этот аспект освещен в нашей статье: [157].

Такое положение проблематизирует вопрос о соотношении медиа и смерти в современном духовном пространстве культуры. Рассмотрим последовательно вопрос о природе медиа, а затем вопрос о модусах медийного отношения к смерти.

Медийное пространство современной культуры – это, по сути дела, и есть сегодня культура как таковая, культура по преимуществу. В ее власти находится практически все. И как в досекулярную эпоху христианская церковь определяла полностью человеческую жизнь, так сегодня медиа выполняют ту же функцию. Поль Вирильо в эссе «Машина зрения» рисует грандиозную картину современности через понятие «медиамегаполис»: «От города, театра человеческой деятельности с его центром и рыночной площадью, с множеством *присутствующих* там актеров и зрителей, до "Чинечитты" и "Телечитты", населенных *отсутствующими* зрителями, – один шаг: это шаг от старинного изобретения городского окна, *витрины*, этого остекления вещей и людей, через все более широкое, особенно в последние десятилетия, использование прозрачности к фото- и кинематографической, а затем и к электронной оптике телетрансляционных средств, способных создавать уже не просто витрины, но города-витрины, нации-витрины, целые медиамегаполисы, обладающие парадоксальной властью *объединения индивидов на расстоянии* вокруг мыслительных и поведенческих стандартов» [28, с. 118].

Итак, власть медиа, по сути, безгранична; сегодня это наиболее мощная социальная и даже духовная сила. Многочисленные исследования той роли, которую медиа играют в *конструировании культурных смыслов* социальной реальности и вообще экзистенциальных смыслов человеческого бытия, приводит к формированию отдельной отрасли гуманитарного знания – *медиафилософии*. Исследователи этой отрасли затрагивают широкий круг вопросов, связанных с онтологией, эпистемологией медиа, социокультурной референцией и т.д.¹³

В этом контексте следует выделить книгу В. В. Савчука «Медиафилософия. Приступ реальности», которую можно назвать фундаментальным исследованием

¹³ Не занимаясь специально библиографией данного вопроса, приведем некоторые работы для демонстрации широты исследований медиафилософии: [93, 124, 130], см. также: [44].

в этой области. Он отмечает, что современность наводнена такими понятиями, как медиареальность, медиасфера, медиаэпистемология, медиакультура, медиаиндустрия, медиаэтика, медиасубъект, медиа sapiens, медиазависимость, медиаобразование, медиаигры, медиаэкология и проч. В этом контексте обосновывается понятие «медиафилософия» как философия эпохи новых медиа, как новая парадигма гуманитарного знания и рефлексия актуальной ситуации. Медиафилософия, тем самым, предстает как новая дисциплина, наиболее глубоко и точно отвечающая вызовам современности.

Важным является обоснование бытийного, антропологического и социального статуса *медиального поворота* (Medial turn), который возникает после ряда значимых «поворотов» в философии и культуре XX века, таких как онтологический, лингвистический, иконический. Так, *онтологический* статус медиального поворота раскрывается в следующих словах: «после лингвистического приходит медиальный поворот – онтологическое свидетельство изменения реальности, того, что бытие и медиальность отождествляются и взаимозаменяются, растворяясь друг в друге» [149, с. 46].

Иными словами, *медиальность становится бытием, а бытие – медиальностью*. Это означает, что бытие как бы теряет свои онтологические свойства истинности и реальности и приобретает медийный черты – виртуальность и вариативность, а значит, неопределенность и нестабильность. Таковы черты постмодернистской эпохи, которая явилась одновременно и следствием медиальности, и ее причиной. В любом случае эти явления взаимообусловлены.

Антропологический аспект медиа раскрывается исследователем в таких словах: «Тезис о том, что все есть медиа, с необходимостью ведет к признанию: медиа внутри нас. Он направляет нашу аналитическую установку на отслеживание той работы, которую они производят внутри нас (конструкция восприятия) и вне нас (выбор и селекция воспринимаемого). ...Обратившись к медиа в их предельно общей форме, должны ли мы игнорировать функцию самодостоверности и самоосуществления субъекта и сохранения себя в качестве

медиа, то есть все опосредующей инстанции?.. Как таковое медиа есть причина того, что *видимость* предстоит нам в ее предметно-вещественном виде, в виде норм и правил, в виде законов изменяющегося мира» [Там же, с. 39–40].

Медиа внутри нас – сильный тезис, свидетельствующий о характере фундаментальных антропологических трансформаций, к которым привело появление медиальности. Здесь возникает вопрос о способах восприятия мира: способны ли мы сохранить человеческую идентичность в тотальном мире медиа и соответственно человеческие «конструкции восприятия». Опасность в том, что видимое подменяет вещественное, создавая иллюзию реальности, то есть его иллюзорность. Этот аспект смыкается с онтологическим.

Что касается социального аспекта медиальности, то В. В. Савчук подчеркивает, что именно в массовом формате медиа обретают то качество, которое изменяет реальность и определяет предмет философской рефлексии. Он пишет: «Медиа есть условие, собирающее и соединяющее людей в целостность и проявляющее результат их усилий в формировании новой реальности. Они – условие целого, его исток и способ воспроизводства... Медиа настолько же владеет свойством направленности на адресата, сколько и стягиванием полюсов к точке неразличимости, становясь неэлиминируемой субстанцией, внутренним содержанием целого, подобно крови организма, духу религиозного сознания, понятию в философии. Только на основе медиасообщения люди объединяются в сообщество, появляются новые формы взаимодействия, орудий труда, культурных артефактов, типов медиа. Медиа в той же мере создают общество, в какой общество создает исчерпывающие потребности в медиа. Революционные изменения в обществе шли рука об руку с революцией в области средств коммуникации» [Там же, с. 40].

Революция в области средств коммуникации приводит в первую очередь к *фундаментальной трансформации понятия «информация»* и ее роли в социальных процессах. СМИ сегодня, ни много ни мало, религия, в каноны которой можно не верить, но не считаться с которой нельзя. Слова Г. Маклюэна имеют провидчески-аксиоматический характер: «На исходе механической эпохи

люди все еще полагали, что пресса, радио и даже телевидение всего лишь формы информации, оплачиваемые изготовителями и пользователями "аппаратного оборудования", подобно автомобилям, мылу и бензину. Когда набирает обороты автоматизация, становится очевидно, что ключевым товаром является *информация*, а твердые продукты – не более чем приложение к движению информации» [106, с. 234].

Информация оказывается в самом эпицентре социальной жизни, особенно сегодня, когда коммуникативные технологии образуют самую мощную мидийную среду – сетевую. В этом контексте важными являются также слова М. Кастельса о *глобальном сетевом обществе*. В книге «Власть коммуникации» он пишет, что сейчас каждого «...затрагивают процессы, происходящие в глобальных сетях, которые конституируют социальную структуру. Основная деятельность, которая формирует и контролирует человеческую жизнь в каждом уголке нашей планеты, организована на основе глобальных сетей: финансовые рынки; транснационально производство, управление и распространение товаров и услуг; высококвалифицированный труд; наука и технологии, включая высшее образование; массмедиа; сеть Интернет с интерактивной многоцелевой коммуникацией; культура, искусство; окружающая среда; спорт; международные институты, управляющие глобальной экономикой и межгосударственными отношениями; религия; криминальная теневая экономика; транснациональные общественные организации и социальные движения, которые отстаивают права и ценности нового, глобального гражданского общества» [76, с. 70].

В этих словах зафиксирована глобальная тенденция современности, заключающаяся в *тождестве сети и медиа*: сеть выступает в качестве ядра медиа, в то же время являясь ее наиболее могущественной формой. А в основании всего лежит информация. Можно сказать, что от Маклюэна до Кастельса один шаг; их работы описали существующую социокультурную реальность на парадигмальном уровне. Информация, являясь «смысловым воздухом» современности не может быть бесконтрольной; это противоречит идее свободной и спонтанной сети, которая самоорганизуется за счет автономных интересов

субъектов. Но это не так; существует «невидимая рука» медиа, которая контролирует, направляет, формирует, руководит и т.д. Как это происходит – отдельная большая тема. Нас в данном случае волнует вопрос о том, как происходит *тематизация смерти в современных медиа*.

Естественно, что смерть как один из наиболее существенных факторов человеческого бытия не могла остаться вне зоны контроля и воздействия со стороны медиа. В иные времена, несмотря на свою всеобщность и универсальность, смерть все же была спрятана в анклавы частной жизни; с ней знали, как общаться, лишь профессионалы – священники и врачи¹⁴.

В эпоху глобальной коммуникации и развития информационных технологий ситуация радикально изменилась. Изменилась, с одной стороны, возможность информирования людей, а с другой – духовная ситуация времени, поскольку на передний план выдвинулись ценности материального порядка. Поскольку от смерти с помощью научно-технических средств избавиться не удалось (хотя иммортологический порыв был), то оказалось, что с ней что-то нужно делать, то есть как-то говорить и показывать человеку, отвыкшему от рефлексии и привыкшему к комфорту.

И во многом это привыкание к комфорту, жажда наслаждений непосредственно связаны с особым отношением к смерти, возникшем в современном мире. «Наслаждение – производное смерти, а не уход от нее» [189, с. 47], – как сказал известный английский писатель Джон Фаулз в своей философской работе «Аристос», описывая потребительскую ментальность западного общества.

Это очень тонкое наблюдение одного из крупнейших западных интеллектуалов, писателя и философа о сущностном изменении отношения к

¹⁴ Конечно, философия, а чаще литература, прибегали на помощь лишь в крайних случаях – когда медицина и религия оказывались беспомощными и требовались интеллектуальные, этико-эстетические усилия в осмыслении смерти. Философия давала утешение, которого не могла дать религия. Поэтому «утешение философией» – своего рода философский «бренд» на все времена, раскрывающий метафизическую силу философии. Но такое интеллектуальное гурманство могла себе позволить лишь культурная элита; массы никогда не были обременены проблемой смерти, удовлетворяясь апелляцией к народной религии или к законам природы.

смерти. Это, безусловно, *перверсивная модель*, за которой стоят *аксиологические трансформации*, прежде всего в *этической сфере*. Релятивизм, нигилизм и цинизм делают возможным наслаждаться тем и там, где это недопустимо этически.

Далеко не последнюю роль в трансформации традиционного отношения к смерти сыграли именно средства массовой информации. Если окинуть даже поверхностным взглядом современное медийное пространство, то легко можно увидеть, что оно переполнено различными образами смерти. Современные медиа без преувеличения – это «фабрика смерти», которая воплощена в бесконечных формах. Можно предложить и такой термин, как *медиасмерть* для описания современных процессов.

Стоит коснуться наиболее распространенных средств, в которых проявлена специфика *медийного дискурса смерти*. Это прежде всего информация (новости), кинематограф (сериалы, боевики, фильмы-катастрофы), ток-шоу, популярная психологическая литература и т.д. Здесь везде смерть присутствует так мощно и зримо, что по сути дела остается, как это ни парадоксально, незамеченной современным потребителем культуры. И поскольку власть медиа почти абсолютна, они сформировали свой собственный канон восприятия смерти, который так же силен, как был силен и жгуч образ загробной жизни в средневековых картинах ада.

Критический дискурс медийной сферы сегодня представлен широко. Рассмотрим некоторые типичные примеры этого дискурса.

Представляют интерес наблюдения И. В. Ерофеевой, изложенные в статье «Смерть как социокультурный феномен в концептосфере "война" современного медиатекста». Автор пишет: «Современные рыночные СМИ тяготеют к яркому и интенсивному воплощению теории "черных зеркал". Негатив и отрицание в противовес позитивному и созидательному, смерть как антоним жизни, тьма и зло в противовес солнцу, свету и добру – основные "смысловые крючки" медийного "черного квадрата", позволяющего привлечь и удержать внимание аудитории. Тема насилия и смерти пользуется спросом и давно закрепились в современной политической коммуникации, постмодернистской культуре, кинематографе, шоу-

бизнесе. СМИ, будучи зеркалом нашей жизни, в рейтинговом ракурсе многократно проявляют пугающую медиатопику» [59, с. 121].

Следующий вывод И. В. Ерофеевой представляется принципиально значимым для нашего исследования: «Образы смерти в медиатекстах вызывают неподдельный ужас и связаны с чувством страха» [Там же, с. 123] (см. также: [35]). Здесь выражен ключевой смысл нашей идеи о *медиа как практике ужаса*. Лингвокультурологический анализ конструкта «смерть» в концептосфере «война» современного медиатекста позволяет более глубоко понять сущность тех духовных процессов, скорее духовных трансформаций, которые происходят сегодня с человеком.

Итак, парадокс заключается в том, что современный человек ничего так не боится, как смерти и боли, всячески избегает душевных и тем более физических страданий, но в то же время именно об этих вещах более всего говорят СМИ. Как понять и объяснить этот парадокс, эту *моральную инверсию современного общества*?

Смерть – это самый возбуждающий фермент для массмедиа; ничто так не работает на сенсационность, как рассказ о катастрофах, несчастных случаях, криминальных происшествиях, террористических актах, военных действиях и т.д. Везде, где в сюжете появляется смерть, успех почти гарантирован; здесь не требуются мастерство в подаче материала или какие-то особые мыслительные операции, достаточно одного упоминания о происшествии. «Потребители информации» могут поглощать массу такого «смертельного» продукта, не имея никакой возможности рефлексировать над ее качеством.

У среднестатистического человека тем самым формируется своего рода «синдром привыкания к несчастьям», суть которого в том, что здесь присутствует мощный эмоциональный элемент, при том что этические измерения полностью отсутствуют. Нравственное соучастие в чужом несчастье в данном случае становится просто невозможным. Ж. Бодрийяр пишет по этому поводу: «Нам больше не приходится переживать чужую смерть. Переживание смерти как телевизионного зрелища не имеет с этим ничего общего» [17,

с. 318]. Это дает возможность современным медиа широко использовать смерть в различных контекстах.

Возникает своего рода зависимость именно от такого рода информации, которая разнообразит, в принципе, скучное и унылое существование между работой, шопингом, фестивалями, туризмом и аналогичными вещами, которыми наполнена жизнь современного человека. Масс-медиа обслуживают именно массовый образ жизни, из которого ушел не только смысл, но и сам вопрос о смысле. Бессмысленная жизнь стала своего рода *патологической нормой*; ее боятся потерять, но не принимают всерьез. Именно об этом и говорили многие западные мыслители XX века в терминах «духовного» и антропологического кризиса культуры.

Если посмотреть на исторический аспект появления медийного дискурса, то станет очевидно, что это победа обыденного мышления («доксы» в философских терминах) в истории и культуре. Изначальный и непрекращающийся конфликт философской истины с «мнением толпы» (от Гераклита до Ницше и Хайдеггера) закончился победой обыденного сознания. Современный немецкий философ Петер Слотердайк в своем интеллектуальном бестселлере «Критика цинического разума» очень точно охарактеризовал эту ситуацию: «Масс-медиа могут говорить обо всем, потому что они окончательно отбросили тщеславную затею философии – понять то, о чем говорится. Они охватывают все, поскольку не схватывают и не понимают ничего; они заводят речь обо всем и не говорят обо всем равным счетом ничего. Кухня массмедиа ежедневно подает нам густое варево из бесконечно разнообразных ингредиентов, однако оно каждый день одинаково на вкус» [168, с. 470].

Потребляя огромное количество информации, человек, в сущности, не меняется, он остается на том же самом уровне интеллектуального, нравственного и эстетического развития. «Нулевой уровень интеллекта» средств массовой информации и порождает, согласно Слотердайку, особую форму информационного цинизма – ставить в один ряд, совершенно не смущаясь, события, абсолютно различные прежде всего по своему моральному статусу.

Поэтому в одном ряду оказываются «сообщения о массовых смертях в странах третьего мира по соседству с рекламой шампанского, репортажи об экологических катастрофах – рядом с объявлением об открытии салона новейшей автомобильной продукции» [Там же, с. 463]. Мало сказать, что это эклектика, это «аморальное уравнивание различного», приводящее к тотальному обесцениванию всего и соответственно к полному безразличию. Цинизм СМИ воспитывает общественный цинизм. Стоит ли потом удивляться дикому понижению общественных нравов, вспышкам жестокости, преступности, перверсивности, с которыми не в силах справиться никакая государственная педагогика.

Сложившееся положение вещей часто объясняется ссылкой на то обстоятельство, что сегодня люди живут в «состоянии постмодерна», по выражению Лиотара, которое характерно принципиальной индифферентностью к совершенно разнородным, не связанным друг с другом информационным потокам. Для состояния постмодерна это нормальное явление. Постмодернизм действительно подрывает монополию на истину, исходящую из конечных человеческих представлений и соответствующих им структур. Безусловно, мы не знаем точно и достоверно, в каком мире мы живем, и поэтому претензии на истину, прежде всего со стороны науки и религии, необоснованны. Но медийная картина мира претендует на свою истинность, и в ее распоряжении оказываются наиболее мощные средства влияния на человеческое сознание. При том, что эта картина достаточно вульгарна и примитивна, что это просто-напросто не замечается большинством, чьи вкусы не особенно взыскательны.

Особой силы цинизм достигает тогда, когда смерть, становясь главным информационным поводом, превращается в товар современного культурного рынка. Как товар она теряет всякий смысл, значимость и ценность, что влечет за собой девальвацию человека как такового. Ценность жизни сегодня сводится лишь к страху ее потери, соответственно к безопасности и обеспечению комфортного существования, в котором происходит компенсация этого страха.

Страх смерти – это единственное, что сегодня осталось от смерти. Но страх смерти ничего не сообщает о ценности и смысле жизни, наоборот, он парализует

творческую волю и нравственное сознание. На массовом уровне страх смерти свидетельствует о коллективных неврозах общества. Образуется круг: смысл ушел, остался лишь один страх и ненасытное желание вновь и вновь испытывать острые ощущения от виртуального контакта со смертью.

О потере духовного и сакрального статуса смерти в постиндустриальном обществе еще в 70-е годы XX века говорил Ж. Бодрийяр в книге «Символический обмен и смерть», чье мнение по этому поводу мы уже приводили выше. Философ пишет: «Это плоская, одномерная смерть, конец биологического пути, расчет по долговому обязательству; человек "испускает дух", словно проколота шина, содержащее без содержимого, – какая пошлость» [17, с. 291]. Лишившись своего сакрального статуса, смерть попадает в распоряжение тоталитарных структур медиа, где она банализируется, демистифицируется, профанируется. В конечном итоге, появляется «индустрия смерти», окончательно нивелировавшая всяческий духовный смысл смерти. Общей идеей социума становится личная безопасность.

Только в таком сниженном качестве смерть может участвовать в общем товарообмене потребительского общества. Утратив свой трагический и мистический ореол, смерть участвует в культурной жизни, которая оказывается перенасыщенной визуализацией смерти. В результате повышается *толерантность к смерти*: «Возрастающая толерантность к чужой смерти и страданиям все больше отодвигает искушенного зрителя от ужаса, а следовательно, от катарсиса» [122, с. 53].

Профанация смерти осуществляется, таким образом, через ее *визуализацию*. Культура больше не боится смерти, более того, она занимается экспонированием смерти, что является показателем нашего времени, которое французский писатель Филипп Морэ очень точно назвал «фестивальной эрой», а нового человека этой эры: *homo festivus* – «человек праздничный». В книге «После истории» он пишет: «О смерти больше не принято умалчивать ... В общем, смерть в моде. Она процветает ... Роскошные салоны ритуальных услуг переживают бум. Гиперфестивальная цивилизация больше не хочет держать смерть подальше от глаз, да прятать ее под землю. Она уже не стыдится умирающих и покойников, как было 10–15 лет

назад... факт физического исчезновения сделался менее вопиющим. Этот факт стал объектом фестивизации» [119, с. 240].

Это удивительное превращение, переворачивание ценностей. М. Ямпольский назвал этот феномен «эксгибированием смерти», за которым кроется более фундаментальный страх перед ней: «Вот почему сокрытие смерти происходит в современной культуре именно в форме зрелища смерти» [218, с. 54]. Действительно, сегодня можно говорить о более утонченной и рафинированной форме *умолчания смерти*, которое происходит в форме тотального зрелища и непрекращающегося информирования о ней со стороны СМИ.

Парадоксально, но умолчание смерти происходит через информационное сообщение о ней на массовом уровне. Таково новое табу на смерть, пришедшее на смену табу на секс, которым характеризовались предшествующие эпохи. Гиперматериализация современной культуры может быть описана как спасение от страха смерти через ее экспонирование. Этому как раз и способствует экранная культура. Но *экранная визуализация смерти* («эксгибирование смерти») как форма ее сокрытия чревата внутренним конфликтом, который переживает личность, вынужденная расплачиваться экзистенциальными потерями. Как отметил отечественный танатолог А. В. Демичев: «Радикальная невозможность практической визуализации собственной смерти оставляет нас наедине лишь с опытом размышления на вечную тему. Дар смерти – это еще и дар открытого горизонта ее толкований, дар сохранения тайны» [52, с. 76].

Этим отчасти объясняется тот «экзистенциальный вакуум», который испытывает современный человек, стремящийся уйти от себя во внешнюю информационную (виртуальную) реальность с ее гипер-визуализацией смерти на экране и лишившись тем самым «опыта размышления на вечную тему».

Визуализация вообще и визуализация смерти в частности является инструментом экранных технологий и экранной культуры в целом. Как говорит Пол Вирильо в работе «Информационная бомба», трансформации в этой области приобрели фундаментальный характер. Он пишет следующее: «Активная (волновая) оптика полностью преобразовала использование пассивной

(геометрической) оптики эпохи зрительной трубы Галилея. Складывается впечатление, что исчезновение линии географического горизонта неотвратимо приводит к введению замещающего горизонта. "Искусственный горизонт" экрана или монитора свидетельствует о превосходстве медийной перспективы над непосредственной пространственной перспективой. Объемность "телеприсутствующего" события становится более значимой, чем наличные трехмерные предметы и их расположения» [29, с. 19].

Экран как «замещающий горизонт» – свидетельство не только оптической, но и онтологической революции, которую произвели технологии. Феномен экрана, экранной культуры сегодня исследуется достаточно интенсивно в рамках *media studies*. В этом контексте заслуживает внимания книга «Экранная культура. Теоретические проблемы», в которой открывается новый ракурс исследования, получивший название *screen studies* [212]¹⁵. В ней рассмотрены различные аспекты «экранологии», в том числе важные для нашей работы, такие как встреча кино и медиа.

В этом пункте нашего диссертационного исследования необходимо отметить существенное и принципиальное различие *способов трансляции смерти* в двух главных каналах медиа, работающих с помощью экрана. Это СМИ и кино. В отличие от СМИ, транслирующих смерть в массовых масштабах как информационный повод, то есть как исключительно десакрализованное событие, *кинематографическая смерть на экране* представляет собой совершенно иное явление. Коснемся некоторых важных для нашей темы работ и аспектов практически необозримой темы «смерть в кино».

Среди авторов, исследующих тему смерти в кино, есть две позиции: одна критическая, другая аналитическая. Критическая позиция, которую выражают авторы, исследующие образ смерти в современном массовом кинематографе, как правило, склонны к трактовке этого образа как десакрализованного. Например, такая точка зрения: «Массовый кинематограф воздействует на инстинкт смерти, создавая и транслируя определенный образ смерти, пытаясь подчинить данное

¹⁵ Об «эстетике экранизации» см. [115].

явление человеческим законам, и, тем самым, делая его менее таинственным и менее устрашающим» [167, с. 130]¹⁶. С другой стороны, также как упрек кинематографу, часто считается, что именно запугивание является целью кино с тематикой смерти, особенно это касается фильмов ужасов (это мы подробнее рассмотрим в следующем параграфе).

Представляется, что кинематограф, изображая смерть на экране, преследует важную философскую по своей сути задачу. Показательным в этом плане является подборка статей под рубрикой «Танатология кино: смерть и экран» в журнале «Неприкосновенный запас» (2017. № 1 (111)). Вот некоторые идеи из этого раздела. Вообще, как полагает Н. Савченкова: «Серьезное отношение к изображению смерти в кино не подлежит сомнению». Речь идет о серьезном не в смысле элемента фабулы, а в смысле предмета и проблемы. Исследователь говорит, что причина этому – «глубинная танатологическая интоксикация кино», то есть тот факт, что «смерть и мертвое входит в состав самого медиа – сначала в фотографии, а затем, в еще более диалектически изоощренной форме, в кинематографе». И для режиссера эта задача всегда связана с жестом ответственности – «переизобретением языка кино» [148, с. 162].

Нескончаемое изображение смерти является своего рода сущностью кинематографа. О. Кириллова пишет: «Танатография кинематографа, берущая свое начало в "письме светом" раннего кино, помноженная на неизбежную литературность, преодолеваемую "чистым кинематографом" (как его понимал Юрий Тынянов), но декадансом осознанно возвращаемую в кинематограф, сегодня представлена неизбежным многообразием модусов письма смерти» [84, с. 193]. Кинематограф непрерывно пишет чужие смерти, и в этом залог его бессмертия. В схожей тональности пишет М. Грибова: «И кино остервенело множит смерти: поставляя на экран вешающихся, стреляющих в себя и других, тонущих, вспарываемых, испускающих дух, оно стремится схватить это самое "вдруг"» [40, с. 195].

¹⁶ Анализ симптоматики обращения к образу смерти в популярных фильмах в контексте интенсификации капитализма см.: [138].

Интересна трактовка кинематографа как «разновидности кровавого жертвоприношения», которую дает Драган Куянджич, анализируя фильм «Дракула Брэма Стокера» Фрэнсиса Форда Копполы. На этом основании он рассматривает кинотаф как смертельную форму, конституирующую симулятивные кинообразы как «танатическое пространство кинематографа» [98, с. 174].

Мифологема смерти в современном мировом кинематографе исследуется в диссертации Рыльской Т. П. «Мифологема смерти в проблемное поле визуальной культуры» (2010). Исследователь отмечает, что на сегодняшний день наиболее доступным видом визуальных сообщений является кинематограф: «Именно в современном кинематографе тема смерти не просто тиражируется, но подчас выступает элементом стиля того или иного режиссера» [146, с. 13]. Речь идет прежде всего о «другом кино». Среди режиссеров, работающих в рамках «другого кино», обращение к теме смерти, с точки зрения исследователя, демонстрируют А. Аменабар, Т. Бартон, Ю. Богаевич, П. Гринуэй, Р. Полански, П. Шеро, Дж. Шнабель и др.

Создание таких документальных и художественных кинолент, как «Лики смерти» (1978–1996), «Момент смерти» (2008), «Тайны смерти» (2009), «Восставшие из ада» (1987), «Смерть ей к лицу» (1992), «Мумия» (1999), «Город смерти» (2005) и т.д., свидетельствует о том, с точки зрения исследователя, что образ смерти не перестает привлекать зрителя. Примечательно в этом контексте появление такого направления в документальном кино, как мондо, суть которого заключается в поиске сенсационных материалов, связанных со смертью и умиранием.

Обратимся к работе К. Э. Разлогова «Экран от рождения до смерти», в которой дан обстоятельный разбор темы «смерть на экране», то есть *смерть в кино*. Здесь тоже имеет место визуализация смерти, но она иного свойства, нежели та, которая имеет место в СМИ.

Автор раскрывает свое видение сущности кинематографа в таком принципиально важном положении: «...функция кино как технологии запечатления исчезающего, спасения нынешней реальности от неизбежного

умирания, как правило, получает зримое и сюжетное воплощение. На экране почти всегда – открыто или тайно – курсивом, на втором плане, для посвященных прослеживается одна и та же история борьбы света и тьмы, смерти и бессмертия» [141, с. 218].

В этих словах К. Э. Разлогова раскрывается амбивалентная сущность кинематографа. С одной стороны, это «технология запечатления, исчезающего», предполагающая «завроженность смертью», ее эстетизацию; а с другой – это «спасение нынешней реальности от неизбежного умирания», то есть сотериологическая, этическая функция, выходящая вообще на глобальную нравственно-философскую миссию – «борьбу света и тьмы, смерти и бессмертия».

И в этом существенное отличие кинематографа от СМИ, где лишь показ без осмысления. К. Э. Разлогов подчеркивает, что именно вопросы жизни и смерти, Эрота и Танатоса есть импульс, стоящий у истоков кинематографа, который стремился «преодолеть смерть, дать этому отражению вечную жизнь, в отличие от конечной жизни биологической. Именно эффект достоверности в кино как зарок бессмертия и может считаться основой непреходящего психологического значения искусства экрана в жизни людей» [Там же, с. 210].

Вот этот «эффект достоверности как залог бессмертия», мы полагаем, и есть важнейшая функция кино и его глубочайшая сущность, которая дает экрану особую *власть над зрителем*: «Позволяя человеку в воображении и при помощи воображения пережить некоторые экстремальные ситуации, экран базирует свою власть над зрителями». И при этом ставятся и решаются философские задачи, какие всегда стояли и перед теоретической философией в ее истории. «Искусство экрана, – говорит К. Э. Разлогов, – правда, не сразу, но достаточно быстро – начало овладевать обеими противоположностями: освобождением от смерти в вечной жизни изображения, с одной стороны, и непосредственным лицезрением смерти как предела таинственного и запретного – с другой» [Там же, с. 213].

Это принципиально важные слова, раскрывающие какой-то глубинный смысл кинематографа, который решает прежде всего философские задачи, те задачи, которые, повторим, ставила и решала, прежде всего философия. Это, по

сути, две задачи, два вопроса философии: преодоление смерти и постижение тайны смерти. Именно с таким критерием исследователь подходит к истории кино, давая свою типологию фильмов по отношению к тому, какая философская задача стоит перед режиссером.

Так, автор называет следующие картины, в которых в той или иной мере воплощена мечта победы над смертью. Это фильм «Вопрос о жизни и смерти» («Лестница в небеса») (1946, режиссеры Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбургер); фильм «После жизни» (1998, реж. Хирокацу Корэ-Эда); «Окончательный монтаж» (2005, реж. Омар Наим).

В отдельную группу выделяются фильмы, где смерть выступает как персонаж. Это «Опоздавшие на паром» (1946, реж. К. Т. Дрейер); «Смерть отправляется в отпуск» (1934); «На заимствованном времени» (1939); «Знакомьтесь, Джо Блэк» (1998). Это фильмы с классическим сюжетом, где смерть приобщается к земным радостям и дает отсрочку своему очередному клиенту. Более серьезные фильмы этого ряда: «Усталая смерть» (1921, реж. Ф. Ланг), где показана неумолимость смерти; «Орфей» (1950, реж. Ж. Кокто), «Седьмая печать» (1957, И. Бергман). В этих картинах даны философские размышления высшего уровня о жизни и смерти.

Некую альтернативу представляет фильм П. Альмодавара «Матадор» (1986), который представляет собой яркий пример замороженности смертью. Он балансирует на грани между фильмом ужасов и фарсом, в котором происходит финальное единство полового акта и акта убийства. В такой же тональности выполнен фильм «Дьявол и мисс Джонс» (1973, реж. Д. Джерард), в котором происходит невероятное смешение смерти, греха, порнографии.

Следующая группа – это фильмы, где повествование ведется от лица умершего персонажа: «Бульвар Сансет» (1950); «Небо над Берлином» (1989, реж. В. Вендерс); «Город ангелов» (2002). Здесь есть и отечественные фильмы: «Частные хроники. Монолог» (2000); «Время жатвы» (2004, реж. М. Разбежкина).

И, наконец, в отдельную группу выделены интересующие нас фильмы ужасов и детективы, где смерть становится непосредственным элементом сюжета. Среди

них фильмы про зомби, вампиров и других мистических и сверхъестественных существ: «Носферату. Симфония в сером» (1922, реж. Ф. Мурнау), «Бал вампиров» (1967, Р. Полански); черные комедии и трагикомедии «Смерть ей к лицу» (1992); «Добрые сердца и диадемы» (1949), «Попытка преступления» (1955, Л. Бунюэль); «Неприятности с Гарри» (1955, А. Хичкок) и т.д.

Несмотря на то, что автор называет фильмы ужасов картинами класса «В» или «Z», которые идут параллельно с серьезными философскими произведениями Ж. Кокто и И. Бергмана, в них также имеется свое достойное исследовательского внимания содержание. К. Э. Разлогов пишет: «Низменное и низкопробное зрелище по существу начинает затрагивать самые болезненные моменты, связанные с психологической функцией экранного образа реальности» [Там же, с. 216].

В развитии темы смерти на экране необходимо сказать о таком феномене, как *некрореализм*, которое введено режиссером Е. Юфитом в начале 1980-х годов. Он является автором таких работ, выполненных в стилистике некрореализма, как «Папа, умер дед мороз», «Рыцари поднебесья», «Деревянная комната», «Серебряные головы».

Анализируя философско-эстетические принципы некрореализма, В. Мазин отмечает амбивалентный характер этого феномена, который указывает на отсутствие (некро) и присутствие (реализм), то есть на неразрывность отношений жизни и не-жизни (смерти). В результате чего возникает умозрительное напряжение, которое выражается в том, что «реальность, с которой сталкивается кинозритель, кинореальность – *мертвая*, нереальная реальность, *некрореальность* от(с)нятых когда-то образов реальности, и в то же время это – *живая* кинореальность, поскольку кинозритель воссоздает ее в своем психическом пространстве. С одной стороны, зритель видит объекты материального, *реального* мира, отождествляя их именно с таковыми. Но в то же время это "всего лишь" *репрезентации* объектов реального мира, призрачные мембраны реальности» [107, с. 197] (см. также: [108]).

Таким образом, через кино, через амбивалентный характер некрореализма раскрывается и амбивалентный характер самой реальности, в которой смерть и

жизнь образуют непостижимо противоречивый симбиоз. Это весьма нетривиальный кинематографический опыт, когда смерть на экране выступает в качестве некоего философского начала, принципа, модуса, через который можно промыслить саму реальность на более глубоком уровне. «Некропрезентация, – пишет В. Мазин, – очевидно отличается от проявлений многовековой традиции аллегорического или метафорического представления смерти» [107, с. 199].

Такое видение смерти через призму некрореализма раскрывает новые возможности как философии, так и кинематографа, в результате чего происходит взаимное проникновение философии и кино. Это, можно сказать, и философское кино, и философия кино, и философия в кино и кино в философии. Очевидна нерасторжимость кино и философии через особую некрореалистическую эстетику.

Итак, можно подвести итог. Тематизация смерти в медийном контексте реализуется в двух видах. Это отражение смерти в СМИ и в кинематографе. При наличии общих характеристик, которые так или иначе отражают общую установку современности на профанацию и десакрализацию смерти, все же между СМИ и кинематографом имеются существенные различия.

В первом случае, в случае СМИ образуется замкнутый круг: *смерть – медийная культура – психология – невроз – консюмеризм – смерть*. В этом круговороте именно СМИ играют главную роль; они – двигатель, приводящий в действие основной механизм функционирования современной жизни: существование вне смысла. В иной терминологии это называется симулякром, который может быть понят как оболочка плоти без начинки духа. Профанация, визуализация, цинизм – главные характеристики медийного дискурса смерти, реализованного в СМИ, в то время как кинематограф преследует совершенно иные цели: дать возможность глубокой философской рефлексии над смертью в современной культуре как раз посредством ее визуализации. Особое место в этом процессе, далеко не однозначное, но весьма примечательное принадлежит жанру «хоррор», о котором пойдет речь в следующей части нашего исследования.

2.3. Ужас в кинематографе: психология, этика, антропология

2.3.1. Кино и философия: модусы взаимного отражения

Для того чтобы раскрыть *способы бытия ужаса* в современном кинематографе (то есть их причины, сущность, значимость, ценность, типологию), необходимо коснуться вопроса о том, как кинематограф, в том числе и современный, соотносится с философией. И в плане трансляции философских идей как некий *киномедиум философских идей*, выступает в качестве нового философского языка, с одной стороны, а с другой – как возможность для философии осваивать, то есть осмысливать кинематограф как новое концептуальное пространство. Иными словами, это взаимодействие предстает в таком виде: *как философия отражается в кино и как кино отражается в философии* (см.: [160]).

Современный кинематограф представляет собой важнейшую составляющую медийных процессов современной культуры, выступая в качестве ее наиболее яркого и глубокого смыслового начала. Фильм транслирует *особый смысл* присущим только ему *особым способом*, отличным от других видов искусства. «Кино, – как отмечает А. В. Корчинский, – с самого начала стремилось исследовать свою (мульти)медиаальную природу» [92, с. 114]. И в этом плане он, конечно, интересен для философского анализа и сам по себе, и по тому влиянию, которое он оказывает на зрителя. В книге Кевина МакДональда «Теория фильмов» анализируются причины, по которым фильм вызывает активный интерес как *форма медиа*, как форма репрезентации, важная часть и главный объект внимания в исследовании современной *визуальной культуры*. Он пишет: «На протяжении более ста лет фильм привлекал внимание интеллектуалов, критиков, представителей искусства и ученых. Все они задавали вопросы о фундаментальных качествах фильма, о его отличительных чертах и его различных эффектах» [80, с. 8] (ср.: [5]).

Это связано с тем, что фильм с точки зрения исследователя – сложный феномен, который всегда был тесно связан с парадоксами современной жизни. Кроме того, несомненный интерес и внимание фильм привлекал благодаря его

возможности запечатлеть и воссоздать движение, жизнеподобию и способности фиксировать физическую реальность. Он считается основанным на фактах заслуживающих доверия источников информации и образцом реалистической репрезентации. В то же время фильм характеризуется как оптическая иллюзия и популярный источник развлечений, который славится своими вымышленными сценариями. В этом плане фильм ассоциируется со способностью вызывать удовольствие, а также близостью к фантазиям и искажениям.

В своей книге автор уделяет серьезное внимание феномену *новых медиа*, который свидетельствует о появлении новых форматов, таких как видеоигры, интерактивные устройства и интернет-технологии, а также мультимедийные установки и арт-показы. Он отмечает, что эти новые форматы, как правило, противопоставляются кино и телевидению, которые считаются более старыми форматами. Создаются такие условия, в которых границы между фильмом, телевидением и другими форматами начинают стираться. Это приводит к *ремедиации* – противоречивым отношениям между старыми и новыми медиа, в силу которых попытка заменить старые форматы приводит в конечном счете к их подтверждению.

В поле зрения автора такие видные теоретики кино, как Д. Бордвелл, А. Базен, Н. Кэрролл, З. Кракауэр, Л. Малви, Б. Балаш, К. Метц, Ж.-Л. Бодри и др. Важное место в книге Кевина МакДональда занимает анализ *взаимоотношений кино и философии* в контексте европейской интеллектуальной традиции. Автор показывает, что после появления работ Ж. Делеза происходит *возвращение философии к теории кино*. Работы таких мыслителей, как С. Жижек, А. Бадью, Ж. Рансьер, Ф. Киттлер, П. Вирильо «...наглядно иллюстрирует все большее сближение теории и философии» [80, с. 187]. Особое значение для этого поворота и сближения имеет углубленный анализ кино в работах Делеза, в которых ставится онтологический вопрос: «Что такое кино?».

Вообще вопрос о *взаимоотношении философии и кино* достаточно сложный и неоднозначный. Он, конечно, вписан в более общую парадигму философии

искусства, но дело в том, что не всегда кино воспринималось как искусство, тем более как высокое искусство, достойное философского внимания. Были разные периоды в истории этого взаимоотношения – от полного игнорирования кинематографа со стороны философии до стремительной апологии кино как новой формы философского высказывания. Этот вопрос выходит за пределы нашего исследования, однако он непосредственно касается данного заключительного раздела нашей работы, в которой речь идет о *философском осмыслении жанра «хоррор»* в контексте современной медийной культуры. И чтобы рассмотреть этот вопрос, необходимо затронуть взаимоотношение философии и кинематографа.

Интересен и показателен в этом плане сборник «Поэтика кино» (1927), который является своеобразным манифестом киноэстетики «русской формальной школы». Этот классический киноведческий труд, представляющий собой целостное явление кинотеории 1920-х гг., объединил таких авторов как Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Казанский, В. Б. Шкловский, Р. О. Якобсон, Е. С. Михайлов, Б. С. Лихачев, А. И. Пиотровский и др.

В предисловии к этому сборнику, написанному кинокритиком и публицистом К. И. Шутко, ставятся вопросы, весьма существенные для нашего исследования, в том числе о месте философии в процессе кинопроизводства. Нужно сказать, что эти вопросы звучат довольно современно. Так, автор пишет: «Нужно ли у нас в Советской России, где кинопроизводство только делает первые шаги, *теперь* тратить усилия на теоретизирование, на *философствование* по поводу кинофильмы? Не праздное ли это занятие? Не рано ли пытаться создавать теорию факта, когда налицо фактическая скудость?» [140, с. 8].

Автор, признавая законность и несомненный практицизм этих вопросов, считает их все же очень непрактичными и бездейственными и призывает основательно заняться теорией, думать о сущности кино, о его законах и стиле, «чтобы легче и продуктивнее идти по пути создания нам нужной кинофильмы». И делать нужно это, говорит он, именно *теперь*, «когда не успели создаться

традиции вкусов, законов советской кинофильмы, нужно вооружить себя правильным теоретическим оружием».

Оставив в стороне некоторый идеологический налет этих слов, несущих на себе отпечаток эпохи, и принимая в расчет то, что автор – кинокритик, который пользовался большим влиянием в Ассоциации революционной кинематографии и Госкино, нужно отметить глубокое понимание необходимости именно теоретического, философского подхода к кинопроизводству, без которого оно максимум может рассчитывать на «низовое зрелище» для массового развлечения. Как, впрочем, оно и воспринималось. Поэтому весьма точно выглядят его следующие наблюдения: «Утверждение, что кино только теперь удостоивается высокого признания со стороны поэтов и исследователей, может быть правильно только в отношении жрецов искусства; их великодушная амнистия низкого зрелища пришла только теперь» [Там же].

И как видно из истории теории фильмов, освещенной в работе Кевина МакДональда, философская мысль не осталась в стороне осмысления сущности кинематографа. Следующий этап философского «подключения» к медийным процессам был ознаменован появлением и распространением телевидения. «Массовое распространение телевидения, – отмечает М. В. Жукова, – приходящееся в Европе и Америке на начало 1950-х годов, незамедлительно отразилось в философской мысли эпохи» [63, с. 199].

В качестве примера исследователь приводит работы Теодора Адорно «Пролог к телевидению» (1953), Гюнтера Андерса «Мир как фантом и матрица» и, конечно же, Маршала Маклюэна «Понимание медиа: внешнее расширение человека». Отечественные исследователи также достаточно продуктивно занимаются вопросами осмысления медийной культуры в целом и кинематографа в частности в искусствоведческом и философско-культурологическом ключе (К. Э. Разлогов, Н. А. Хренов, О. Аронсон, В. Куренной и др.) [8, 97, 142, 199].

В работе В. В. Савчука представлена история развития термина «Medial turn» (медиального поворота), а также есть важная ссылка на исследователей Л. Энгель и О. Фале, которые причисляют Ж. Делеза к медиафилософам, так как он

своими исследованиями «внес эпохальную роль в становление философии такого медиа, как кино» [149, с. 14]. Тотальность медиа такова, что, как отмечает В. В. Савчук, прежде не относившиеся к медиа феномены культуры, такие как электричество, телеграф и телефон, теперь относятся к ним. Расширительный медиасофский подход, согласно которому любая форма восприятия является медиальной, разумеется, включает *и кино в сферу медиа*, наряду с такими артефактами культуры, как устная речь, письмо, дороги, числа, одежда, жилище, город, деньги, часы, печать, книги, реклама, транспортные средства, автоматическое оборудование, фотография, пишущая машинка, мобильный телефон и компьютер.

При этом исследователь делает важную ремарку относительно приоритетности того, что считать медиа: «Уместно, видимо, напомнить, идя вразрез с привычкой числить за масс-медиа в первую очередь кино, радио и телевидение, а уж затем газеты и журналы, что история медиа говорит об иных предпочтениях: впервые лишь в 1934 году радио и кино стали предметом исследования публицистики (то есть дисциплины, изучающей те средства, которые доносили информацию до публики) благодаря усилиям директора института газетоведения (*Zeitungskunde*) Берлинского университета им. Гумбольдта Эмиля Домивата (*Emil Domivat*). То есть до 1934 года ни радио, ни кино не рассматривались как массмедиа» [Там же, с. 78].

Современная ситуация поменялась радикально, и кино уже находится в первом ряду философских исследований медиасферы. В целом философская мысль раскрывает разные грани феномена кино, в том числе парадоксальное сочетание реального и ирреального, вымышленного и действительного, фантастического и правдивого, что и создает особое притяжение фильма, его «магию», которая оказывает сильное воздействие на зрителей. Возможно, наиболее сильное *воздействие на сознание*, особенно на массовое, оказывает более всего кинематограф. Все эти характеристики, отмечает Кевин МакДональд, «стали стимулом к сложным дискуссиям на тему социального и психологического воздействия фильма» [80]. Здесь преобладают, как отмечает исследователь,

полярные воззрения. С одной стороны, имеет место критика способности фильма укреплять культурные убеждения и идеологии, а с другой – весьма распространено превозношение фильма как образцовой формы современного искусства.

Важная теоретическая работа, на которую много ссылается Кевин МакДональд, – это «Воображаемое означаемое» Кристиана Метца. В этой книге, которая, по словам О. Аронсона, «безоговорочно признана классикой» [9, с. 9], предпринимается одна из первых попыток применить психоаналитический подход (см. также: [211]) и лингвистические модели к исследованию кино. Исследуя природу восприятия фильма, автор связывает кино с фетишизмом и вуаеризмом, открывает тождество «работы фильма» и «работы сновидения».

Предложенные методы К. Метца, безусловно, могут многое прояснить с психоаналитической точки зрения в вопросах повышенного интереса к фильмам ужасов у современного человека. «Страсть к восприятию» является концептом, помогающим через аналогию с половым актом объяснить влечение к смотрению, просмотру. С этим же связан и механизм понимания фильма, по поводу которого Метц пишет следующее: «Чтобы понять игровой фильм, необходимо в одно и то же время, чтобы я "принял себя" за персонаж (= процесс воображаемого), спроецировав на него, по аналогии, все собственные схемы понимания, и не принимал себя за него (= возвращение к реальному) и вымысел мог утвердиться как таковой (= как символическое): именно это и есть *правдо-подобие*» [114, с. 88–89].

Особое внимание вопросам *воздействия кино на зрителя* уделяет в своей работе «Поэтика кино» известный теоретик кино Д. Бордвелл, на которую тоже часто ссылается Кевин МакДональд. Свой метод, основанный на *когнитивном подходе*, подразумевающим восприятие, осмысление, освоение не отделимыми от эмоций, Бордвелл называет *поэтикой воздействия*. Он пишет: «Эмоции также влияют на память. В реальной жизни травмирующее событие запечатлевается в мозгу очень четко. Фильмы используют эту особенность, делая центром сюжета самые эмоциональные сцены – смерть, расставание, воссоединение» [20, с. 175].

Подводя итог всему сказанному, можно предположить, что само кино в какой-то мере является *медиумом ужаса*, поскольку экранное воздействие вызывает среди всего прочего и чувство ужаса: «Люмьеровский поезд испугал своего первого зрителя не потому, что был слишком правдоподобен, но прежде всего потому, что испытывал на прочность ту невидимую границу, что отделяла белую материю экрана от возникшего на ней живого мира. Чувственное переживание соприкосновения с этой границей и составляет то, что сегодня принято называть "эффектом присутствия", который не в последнюю очередь связан именно с испугом, шоком, страхом и даже ужасом, внушаемым ожившими картинами тем, кто пришел в кинозал» [92, с. 114].

Иными словами, изображение на экране помимо иных чувств способно вызывать и чувство ужаса. Этот парадокс «медиахоррора», используя термин А. В. Корчинского, можно было бы выразить так: *ужасно не ужасно изображенное, но ужасно то, что нечто вообще изображено*.

Итак, *смерть, расставание, воссоединение* – базовые эмоции, оказывающие особое воздействие на зрителя, с другой стороны, сексуальная подоплека *страсти восприятия* и создает особую притягательность кино. Эти аспекты непосредственно касаются и нашего *анализа социально-психологического воздействия фильмов ужасов* на сознание современного человека. И здесь, как и во всем, существуют разные точки зрения. Превалирующим является *критический дискурс*, рассматривающий жанр «хоррор» как деструктивный, оказывающий самое негативное влияние на сознание человека, особенно молодого. Эта критика не лишена оснований; Ян Шванкмайер сказал, что в своем фильме «Лунатизм», отнесенном им самим к «философскому ужасу», он эксплуатирует дегенеративность, онтологически присущую жанру «horror» [187, с. 140].

Однако мы полагаем, что негативная сторона явно преувеличена по соображениям идеологического характера.

2.3.2. Способы бытия ужаса в современном кинематографе

Прежде чем рассматривать возможные влияния (и негативные, и позитивные) жанра «хоррор» на современного зрителя и выявлять причины психологического, этического, духовного и иного характера, объясняющие повышенное внимание и интерес к этому жанру сегодня, необходимо констатировать сам факт повышенной востребованности жанра «хоррор» в современной культуре¹⁷. Аппелляция к авторитетным мнениям – важное свидетельство в этом вопросе.

Вот, некоторые из них. Один из самых влиятельных теоретиков кинематографа Зигфрид Кракауэр в 1960 году в книге «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» пишет: «Весьма популярны кинопостановки, воскрешающие викторианскую эпоху или годы, предшествовавшие Первой мировой войне, а фильмам, центральным событием которых являются неистовства толпы и природные катастрофы, нет числа. Некоторые из этих тем повторяются настолько часто, что они образовали устойчивые жанры, получившие соответствующие названия. Теперь говорят, например, "танцевальные" фильмы, "фильмы ужасов" и т.д.» [94, с. 355]. Кинокритик Латавра Дуларидзе назвала фильм ужасов «самым зрелищным кинематографическим жанром» наряду с детективом и мелодрамой. А. Гуров в предисловии «Древо ужаса» к аннотированному каталогу зарубежных фильмов ужасов и мистики, содержащем фильмографические данные к 1600 фильмам с 1919 по 1993 год, назвал фильмы ужасов «увлекательнейшим из жанров киноискусства» [47, с. 7]. В диссертационном исследовании, посвященном американскому «хоррору», О. Э. Артемьева пишет о привилегированности в плане зрительского интереса этого жанра вообще: «На протяжении уже многих десятилетий жанр "хоррор" является одним из самых популярных у публики. Востребованность других традиционно популярных у аудитории жанров (комедия, мелодрама, боевик) может варьироваться от десятилетия к десятилетию, и лишь зрительская потребность в жанре ужасов остается

¹⁷ Содержательный материал обзорного характера представлен в статье [75].

неизменной – и как раньше, он составляет значительную часть современного кинопроката» [10, с. 3].

В приведенных мнениях авторов разных научных и культурных традиций, из разных эпох есть достаточно свидетельств верности тезиса о высокой востребованности жанра «хоррор» среди других жанров киноискусства. «Увлекательное» и «зрелищное» – это, безусловно, показатели массовой культуры, однако это не делает его низким жанром массовой культуры, поскольку такое выдающееся произведение киноискусства, как «Орфей» Жана Кокто, создано на основе этих жанров. Л. Дуларидзе отмечает: «В "Орфее" Кокто использовал самые зрелищные кинематографические жанры, произвольно их перемешав и нанизав на мифологический каркас, – детектив, мелодраму, фильм ужасов. "Орфей" – фильм в определенном смысле неповторимый, сочетающий достоинства законченного шедевра и выставки, где сегодняшний зритель может получить возможность ознакомиться с образами, волновавшими воображение этого замечательного художника, сумевшего вечный "орфический" миф преломить сквозь мироощущение XX столетия» [57].

Зрелищность, безусловно, является важным критерием востребованности. В некотором смысле зрелищный и востребованный – синонимы. Творчество Ж. Кокто – это классика кинематографа, и использование им элементов фильмов ужасов в своем творчестве уже является фактом истории кино. Однако именно сегодня мы можем говорить о новой волне интереса к этому жанру. Весьма показательным в этом плане является тот факт, что «Искусство кино» как старейший (издается с января 1931 года) и авторитетнейший журнал о кинематографе выпуск 5/6 за 2019 год полностью посвятил жанру «хоррор».

В аннотации к номеру сказаны слова, которые подтверждают фактическую востребованность этого жанра сегодня, что не позволяет пренебрежительно к нему относиться как к жанру массовой низовой культуры, имеющему к тому же еще и деструктивное влияние. В аннотации говорится следующее: «Собственный "эксперимент" этого номера "Искусства кино" – отдельная подборка, посвященная жанру хоррора, одному из самых востребованных сегодня, причем

не только в мультиплексах, но и на фестивалях, от Канн до "Санденса". Исследуя эту бездонную тему и привлекая к ней молодых авторов, дебютирующих на страницах нашего журнала (что особенно уместно на этот раз), мы пришли к неожиданному выводу. Многие начинающие режиссеры для первого фильма сегодня выбирают именно жанр хоррора, а самые востребованные поставщики современных фильмов ужасов – дебютанты. Так две составляющие этого выпуска журнала неожиданно соединились».

Аналитический обзор этого номера позволяет сделать вывод, что это действительно так. Представленный здесь материал достаточно содержательный, отличающийся богатством тем, подходов, идей, имен. В обзорах и рецензиях, посвященных наиболее заметным за последние годы хоррорам, затронуты такие темы, как социально-политические подтексты фильмов ужасов, ностальгические хорроры и ретростилизации под классику 1980-х, анализ российских фильмов о зомби-апокалипсисе, трансформация азиатских фильмов о призраках и итальянского джалло, корни советского фильма ужасов и его связь с современными фильмами. Есть также содержательный разбор эволюции творчества С. Кинга и материал о специфике отечественного хоррора, выполненный в форме диалога между его нынешними создателями (режиссерами и продюсерами).

Итак, ужасное вошло в «плоть и кровь» массовой культуры и повседневной жизни, что нашло особенно широкое распространение в жанре «horror». М. Н. Эпштейн еще в 2001 году употреблял такие понятия, как «хоррификация всей страны» и «повсеместная хоррификация бытия» [215], как бы предвидя грядущую нарастающую волну ужаса. И поэтому кроме поверхностно-бытовых объяснений в стиле «зрелищный», «интересный», «захватывающий», «увлекательный» необходимо выявить *антропологические истоки* этого интереса, проявленные в психологических, этических и религиозных измерениях личности. По этому поводу существует довольно большое число работ, часто критического характера, воспринимающих жанр «хоррор» в деструктивных терминах. Здесь очень сильна

моралистическая традиция кинематографа, которая была сформирована практически у его истоков.

Примечательны некоторые факты из истории кино, которые приведены К. И. Шутко в предисловии к уже упоминавшемуся нами сборнику «Поэтика кино» (1927). Так, в 1912 г. на 1-м Международном парижском конгрессе кинотеатровладельцев была сформулирована такая программа или даже теория: «сюжеты картин должны быть так составлены, чтобы пробуждать в массах чувства красоты, величия души, правды и добра и чтобы они *напоминали им постоянно об их гражданских обязанностях*».

Весьма показательное следующее заявление Адольфа Цукора, американского кинопредпринимателя, одного из создателей студии «Парамаунт», связавшего воедино систему кинопроизводства и кинопроката: «места дать народам всего мира здоровое развлечение... народы хотят смеяться, ибо жизнь не всегда весела... поэтому "счастливый конец" в фильме – *правило* нашей организации» (цит. по: [140, с. 9–10]). К этому можно добавить и «кодекс Хейса», (Кодекс Американской ассоциации кинокомпаний) – этический кодекс кинопроизводства Голливуда, принятый в 1930 году, неофициально действующий национальный стандарт моральной цензуры кинематографа в США. Назван по имени «царя кино» В. Гейса, который вводил внутреннюю цензуру, оберегавшую американское кино от аморальности.

Итак, изначально *моральное кредо кинематографа* (голливудского, но не только) заключалось в том, чтобы нести позитивные ценности людям, пробуждать в них чувство добра и любви, способствовать формированию гражданских чувств, давать уверенность в завтрашнем дне. Для этого фильм по своей сути должен быть жизнеутверждающим, развлекательным, оптимистичным и обязательно со «счастливым концом». Иными словами, «здоровое развлечение» по определению сторонится всего «темного», «иррационального», «страшного», «непонятного», «аморального», всего того, что и составляет наиболее пристальный интерес философско-религиозной мысли. В этом смысле кинематограф должен быть принципиально нефилософичным. Хоррор очевидно никак не вписывается в этот

моральный канон, и, конечно, не только хоррор. Конечно, «плохой» хоррор тоже далек от философии, и его задача также исключительно развлекательная, но с обратным знаком: в отличие от установки Цукора здесь делается ставка не на то, что люди хотят смеяться, а на то, что люди хотят бояться, пугаться. Но не о нем у нас речь.

Изначальную моралистическую установку кинематографа можно назвать *парадигмой happy end*, которая, несмотря на ее широкую представленность и в западном (преимущественно голливудском формате), и в отечественном (преимущественно в советских романтизированных идеологемах), не являлась определяющей в мире кино. Моральный оптимизм кинематографа всегда ограничивался другими установками, видевшими в нем совершенно иные задачи и возможности. Такие жанры и направления, как экзистенциальная драма, арт-хаус и вообще экспериментальное кино с сильной философско-психологической начинкой, и в целом триллер и хоррор выполняют иные функции, далеко отстоящие от моралистического оптимизма.

Итак, мы уже говорили о том, что доминирующим сегодня является *критический дискурс*, воспринимающий жанр «хоррор» как деструктивный, оказывающий негативное влияние на психику и даже духовное состояние, особенно молодых людей. Здесь остаточное большое количество исследований¹⁸, но все они так или иначе сводятся к выявлению нескольких причин повышенного интереса к хоррору: это компенсаторная функция, скрытая агрессивность, сенсбилизация, идентификация с «жертвой» и т.д.

Сами по себе эти причины не столько влияют на психику человека и в его ценностную ориентацию, сколько свидетельствуют о некоторых нездоровых и ненормальных состояниях в них. Вот достаточно распространенный вывод о воздействии хоррор-контента на психику человека: «В большинстве случаев интерес людей к данной тематике обусловлен повышенным уровнем агрессии и нехваткой острых ощущений. Для получения адреналина одни люди занимаются

¹⁸ В следующих работах выявляется определенная тенденция в отношении к трактовке влияния философов ужаса: [33, 120, 136, 145, 166, 201, 204, 205 и др.].

экстремальными видами спорта, покоряют вершины гор, другим же достаточно просмотра фильмов жанра "ужасы"» [144, с. 104].

Или вот такое мнение: «В целом паттерны экстремизма имеют ярко выраженную тенденцию к легитимации первобытных (архаичных) форм насилия. Однако же многое из того, что совершают экстремисты на почве межэтнической и межконфессиональной ненависти (изощренные убийства людей, массовые теракты), имеет свои источники в современной массовой культуре (например, фильмы ужасов, хоррор, который стал сегодня ее неотъемлемым элементом)» [147, с. 245].

Отвлекаясь от критики, выделим три причины (мотива), которые побуждают современного зрителя смотреть фильмы ужасов, вызывая повышенный интерес. Эти причины соответствуют трем уровням мотивации:

- психологический;
- этический;
- метафизический.

Итак, рассмотрим первый *психологический уровень*, претендующий на раскрытие феномена большой востребованности жанра «хоррор» в современной культуре.

Выявление психологических причин интереса к фильмам ужасов, как мы отметили выше, является предметом довольно большого количества исследований, в том числе и диссертационных. «Среди фильмов, вызывающих наибольшее беспокойство у представителей старшего поколения, одно из первых мест занимают так называемые "фильмы ужасов и мистики", включающие, в свой сюжет насилие, кровавые сцены, персонажей устрашающего или отвратительного вида – вампиров, оборотней и др.» [201, с. 3] – отмечает в своем диссертационном исследовании Т. В. Чернянская, выражая в целом достаточно распространенную точку зрения.

Автор полагает, что интерес к фильмам ужасов одновременно может и служить сигналом потенциального психологического неблагополучия, и быть симптомом актуального неблагополучия в развитии личности, и выступать в

качестве следствия этого неблагополучия. В работе называются психологические факторы, способствующие повышенному интересу к фильмам ужасов и мистики. К ним относятся следующие:

- низкая сензитивность (сильный тип ВНД, экстраверсия, слабые эмпатия и альтруизм);
- дезадаптация по интерпсихическому варианту (агрессивность, негативизм, обидчивость, склонность к риску, неадекватное отношение к этическим и моральным нормам);
- дезадаптация по интрапсихическому варианту (депрессивность, тревожность, чувство вины, психастеничность);
- реакция группирования (потребность в принадлежности к группе, высокой самооценке, престиже, добром имени, противопоставлении другим);
- фактор личностного роста (преодоление страхов, замкнутости, внутреннего дискомфорта, упражнение в волевом поведении) [Там же, с. 9–10].

Выявленные автором факторы, способствующие возникновению интереса к фильмам ужасов и мистики, можно в какой-то мере назвать с той или иной вариацией *универсальными психологическими факторами*.

В статье «Древо ужаса» А. Гуров на основании анализа фильмографических данных 1600 фильмов ужасов и мистики с 1919 по 1993 год предлагает свою типологию причин, вызывающих страх, которые также становятся причинами повышенного интереса к этому жанру. Прежде всего автор предупреждает о мнимой простоте выявления причин страха. С одной стороны, страх и ужас – понятия знакомые и прочувствованные с детства, но с другой – «причины, вызывающие эти чувства, столь многочисленны и персонифицированы, что вряд ли когда-либо они смогут быть выявлены и перечислены полностью» [47, с. 6]¹⁹.

Это очень здравая позиция эпистемологического скепсиса, в основе которой – отказ от претензии на полное, то есть истинное постижение такого *сложнопостижимого феномена*, как ужас. К тому же, как следует из предыдущих

¹⁹ Важен также *социологический* аспект в восприятии ужаса, см.: [197], а также лингвофилософский анализ понятий «дискурса ужасов», «хоррор-дискурса», см.: [88, 178].

частей нашей работы, в ужасе человек сталкивается с невысказанным и непостижимым, и в этом смысле антропология ужаса такова, что непостижимо и то, что сталкивается с этим в человеке. А значит, однозначных и четких причин, какие могут быть с психологической точки зрения, с точки зрения философии нет и быть не может. Это не значит, что следует отказаться от исследования этого феномена и полностью «уйти в апофатику». Но нужно ясно понимать границы наших возможностей. Мы можем только приближаться к постижению непостижимого, подглядывать, угадывать нечто в такой не просвеченной и не проясненной области, как ужас, где царит, как правило, мрак. Не случайно в языке очень популярна такая расхожая фраза, как «мрак ужаса», за которой стоит истина.

В этом смысле и фильмы ужасов нужно рассматривать как попытку приближения к искомому, к ужасу и страху, которые живут в человеке на недостижимой глубине. Отсюда и полижанровый характер фильмов ужасов, в которых присутствуют элементы триллера, саспенса, драмы, фантастики, философской притчи и даже комедии. Например, анализируя фильм Куросавы «Харизма», исследователь говорит, что «кроме философской составляющей в фильм гармонично вплетены элементы триллера и ужасов, что делает жанровую принадлежность ленты более сложной, чем просто драма» [78, с. 9].

Чистый жанр ужаса, возможно, и недостижимая величина. Поэтому А. Гуров резонно и говорит, что, хотя о фильмах ужасов написано и опубликовано множество статей, брошюр и книг, все же четкой, стройной системы на сегодняшний день не существует. И это сказано в 1994 году (!). На сегодняшний день количество публикаций увеличилось в разы, но они не приближают нас к истинному пониманию сущности ужаса. Поэтому автор говорит, что и его систематизация причин, вызывающих ужас, тоже не может претендовать на абсолютную правоту и полноту. Но это все же попытка, дающая хоть какой-то ориентир.

Итак, вся систематизация строится вокруг «центрального стержня», образующего «древо ужаса», которым является, с точки зрения автора, *чувство самосохранения*. С этим критерием создается следующая классификация причин

страха, которые соответствуют *образам страха в кино*: 1) интеллектуальный; 2) натуралистический; 3) животный.

Охарактеризуем кратко каждый тип.

Так, первый, «интеллектуальный» страх – это страх ожидания опасности, безысходности, неотвратимости. Это страх, порождаемый больше фантазией зрителя, нежели реально увиденным или услышанным с экрана. Порождать такой страх могут, например, скрип двери в пустом заброшенном доме, вызывающий образы какого-то затаившегося убийцы, монстра и т.д. В качестве примеров для этой категории приводятся, например, такие фильмы: «Головокружение» (1958, реж. А. Хичкок); «Безумие» (1963, реж. Ф. Коппола); «Кошмар на улице Вязов» (1984, реж. У. Крейвен); «Сияние» (1980, реж. С. Кубрик); «За порогом сна» (1993, реж. Джей Уолфел) и др.

Второй, «натуралистический» страх – это страх необычного, потустороннего, необъяснимого, мистического, порожденного цивилизацией, искусственно созданного, неземного. Он возникает в момент созерцания происходящего, когда пугает внешний вид, натурализм происходящих событий. Примерами подобного страха выступают такие фильмы, как «Ребенок Розмари» (1968, реж. Р. Полански); «Нечто» (1982, реж. Дж. Карпентер); «Мертвая зона» (1983, реж. Д. Кроненберг); «Мертвец из ночи» (1977, реж. Д. Кертис); «Чужой» (1979, реж. Р. Скотт); «Чужие» (1986, реж. Д. Камерон) и др.

Третий, «животный» страх, или по-другому, низменный, примитивный, – это страх умерщвления, истязания; он возникает от созерцания телесных мук и физической боли, маниакальных убийств, каннибализма, садизма. Иногда в таких случаях уместнее употреблять термин «чувство *отвращения*»²⁰. Таких фильмов, естественно, очень много. Примеры фильмов: «Музей восковых фигур» (1953, реж. А. де Тотт); «Пятница, 13» (1980, реж. Ш. Каннингэм); «Безумный мясник»

²⁰ Отвращение тематически и онтологически связано с ужасом. Классическая представленность у Л. Липавского в «Исследовании ужаса» и Ю. Кристевой в «Силах ужаса: эссе об отвращении». Современные исследователи также подчеркивают это. Ужас, страх, отвращение – «доминирующие эмоции, которые непременно должен вызывать и вызывает полноценный хоррор» [60, с. 49].

(1972, реж. Д. Зуро); «Незванный гость» (1988, реж. С. Спигел); «Кровавый остров» (1981, реж. Б. Нанд) и др.

Такова типология страхов, о которых составитель еще раз предупреждает, что «Вне всякого сомнения, – это лишь лежащие на поверхности факторы, объясняющие, что или кто может испугать того или иного человека. Учесть психологические особенности каждого, оценить эмоциональную сторону восприятия происходящего на экране очень сложно, да, наверное, и невозможно» [47].

Психологические трактовки причин, побуждающих людей смотреть фильмы ужасов с большим интересом и воодушевлением, являются наиболее распространенными среди исследователей. Как правило, это прямая трактовка функции этих фильмов, исходящая из их названия – испугать, вызвать страх. Д. Е. Комм выявляет парадигмальную основу психологического свойства, характеризующую фильмы ужасов. Это – «технология страха», которая направлена на то, чтобы зрители испытали чувство ужаса во время просмотра фильма. Это соответствует главной функции хоррора – вызвать чувство страха у аудитории [89, с. 8]. По сути дела, этот тезис повторяется в том или ином варианте у авторов, претендующих на выявление психологической основы хоррора. Например: «Фильмы ужасов представляют собой жанр художественного фильма. К ним относят киноленты, которые имеют своей целью напугать зрителя, вселить чувства тревоги, страха, создать напряженную атмосферу ужаса или мучительного ожидания чего-либо ужасного – так называемый эффект "саспенс"» [120]. Или автор, выявляя основные жанровые особенности фильмов ужасов, выделяет «факторы привлекательности», которые также являются психологическими мотиваторами. Это: 1) фактор привлекательности испытываемой эмоции страха и 2) фактор привлекательности экранного насилия [3, с. 259].

Однако, по словам Ю. В. Назаровой, фильмы этого жанра не только помогают удовлетворить потребность в острых ощущениях без обращения к истинному ужасу реальности, как чаще всего считается, но выполняют более серьезную функцию. Исследователь отмечает: «Однако можно рассматривать

жанр "horror" в кино и как проекцию страхов современного общества, – пишет исследователь, – поколений и даже целой эпохи, как фиксацию определенных явлений и событий в самом жанре, как их пересказ или интерпретацию языком хоррора» [123, с. 133].

Визуализация и *экспликация коллективного страха*, пожалуй, наиболее верное объяснение феномену чрезвычайно популярности жанра «хоррор». В этом случае кинематограф выполняет терапевтическую функцию по отношению к массовому зрителю. Поэтому, отмечает современный исследователь, «жанр ужасов – едва ли не самое благодатное поле для применения положений психоанализа на практике» [70, с. 60]. С одной стороны, фильмы ужасов наиболее эффективно подлежат психоаналитической интерпретации, а с другой – сами являются выражением психоаналитических функций на уровне массового сознания. Фильмы ужасов – своего рода коллективный *психоанализ для массовой культуры*.

В целом сама медийная культура выполняет некую психологическую функцию. Описывая культуру глобального сетевого общества, Мануэль Кастельс в книге «Власть коммуникации» отмечает, что процесс материального создания культуры сетевого общества еще не закончен. При этом он делает такое существенное замечание: «Это процесс, с помощью которого сознательные социальные акторы различного происхождения передают свои ресурсы и убеждения другим, ожидая получения того же взамен: общий многообразный мир, свободный от древних страхов» [76, с. 84].

В этом контексте фильмы жанра «хоррор» являются ядром медийной культуры, поскольку преподносят фермент ужаса в концентрированном виде. При этом, необходимо отметить, если делается акцент на психотерапевтические функции жанра «хоррор», то речь идет все же о прикладных аспектах этого феномена.

Объясняя популярность жанра «хоррор», современный норвежский философ Ларс Свендсен в книге «Философия страха» говорит, что «есть что-то сладостное в том, чтобы быть напуганным романом, фильмом или компьютерной

игрой почти до потери сознания» [152, с. 135]. Но откуда эта «сладость», приобретающая в современной культуре массовый характер?

Можно, конечно, объяснять это явление психологически, ссылкой на то, что переживание страха дает существованию остроту, интригу, без которых оно было бы скучным и банальным. В любом случае *притягательность ужаса* лежит у истоков жанра «хоррор». Как пишет Д. Комм: «Никто не знает точной даты рождения фильма ужасов как формульного произведения. Но страх сопутствовал кинематографу буквально с момента первого кинопоказа братьев Люмьер, когда зрители выбегали из зала, испугавшись зрелища прибывающего поезда. Возможность воспроизводить свет, тени и образы на экране в те времена сама по себе воспринималась как чудо, и это чудо нередко принимало жутковатый характер» [89, с. 15]. Интересное толкование ужаса как чуда, принявшего жутковатый характер.

Дозированный страх представляет собой антитезу скуки, и в таком качестве, полагает Л. Свендсен, он являлся непременным атрибутом античного и средневекового искусства и литературы. Но ситуация радикально изменилась с середины XVIII века, считает Свендсен, когда ужасающее стало центральной эстетической категорией. Такая «зачарованность ужасающим», полагает философ, стала возможной благодаря культу готического романа. Но, с другой стороны, можно поставить вопрос и так: не готический роман стал источником притягательности ужасного, а сам готический роман стал возможен из-за того, что ужасное эмансипировалось и вышло за свои жанровые границы, завоевав и завоевывая новые культурные пространства.

Теперь перейдем ко второму *этическому уровню*.

Интересно отметить, что о некотором позитивном значении, например, триллера, писали даже советские кинокритики. Так, В. И. Михалкович в статье «Что такое триллер?», которая публиковалась в очень идеологизированном сборнике «Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня», писал: «...если режиссер или писатель использует триллер не просто и не исключительно для встряски нервов или для продвижения в массы очередного буржуазного мифа, а

для сознательного внушения общественно-значимой мысли, данный жанр может стать (и является в отдельных случаях) феноменом прогрессивным» [117, с. 214].

Это достаточно прогрессивная идея сама по себе, помогающая по достоинству оценить современную кинопродукцию, идущую под титулом хоррора, и типологизировать ее по критериям, предложенным В. И. Михалковичем, а именно «исключительно для встряски нервов» и «для сознательного внушения общественно-значимой мысли». Конечно, второй тип можно видоизменить, понимая, что именно такая ее формулировка возникла сообразно с духом времени, и сказать не «общественно-значимой мысли», а философски значимой (то есть экзистенциально, этически, духовно).

Вполне закономерно задать такой вопрос – вправе ли мы ожидать от данной кинопродукции, заведомо направленной как раз на «встряску нервов», чего-то вообще значимого, тем более значимого с точки зрения философии?

Опираясь на современные исследования, мы можем дать положительный ответ. Так, Ю. В. Назарова пишет: «В философском смысле ужас рассматривается в онтологическом, этическом, эстетическом, социокультурном контекстах. Но вот как современный кинематографический жанр также может быть рассмотрен с позиций эстетизации ужаса и смерти, этического значения фильмов подобного жанра (в контексте дилемм этики искусства) и т.д. Однако он является еще и своеобразным языком пересказа культурной истории, и такой подход может являться методологической основой для этического, эстетического и социокультурного значений жанра» [122, с. 52].

Анализируя номер «Искусства кино», можем положительно ответить на этот вопрос. Коснемся некоторых статей этого номера, чтобы проиллюстрировать нашу мысль.

Характеризуя тенденцию современного отечественного хоррора, кинокритик Нина Спутницкая пишет: «Эстетика социальной драмы + мифологемы соцреализма – позволительно сколь угодно критиковать простоту аналогий и символических связей "новых русских ужасов", но факт остается

фактом: в российском кино сегодня развивается весьма добротная жанровая модель» [174, с. 129]²¹.

Анализ дебютных работ показывает, что в современных фильмах прослеживается выход и на философскую аналитику, и на философскую проблематику современности. Рассматривая фильм «Поиск» (режиссер Аниш Чаганти), автор В. Корецкий пишет: «сегодня на мир смотрит сама машина. Инстанция верховной истины – взгляд автора и зрителя, владеющего всей полнотой информации, в отличие от героев (особенно подчеркивается это отличие в триллерах, избыточная информированность зрителя и порождает саспенс) в литературе и кино, – всегда была равна божественной инстанции. Но десктоп-фильмы, в которых кинокамера не транспарентное окно в мир, но конкретный, присутствующий в диегетическом пространстве дивайс, как бы случайно проговариваются, мгновениями демонстрируя зрителю, что Бога нет – и его, зрителя, тоже» [91, с. 18–19].

Разбирая фильм режиссера Густава Меллера «Виновный», А. Закревская делает такой вывод: «"Виновный" с яростной убедительностью и неизбежной печалью констатирует: готовых схем и готовой морали нет. Есть только один опыт – может быть, невообразимый, может быть, трагический, абсурдный или, хотелось бы надеяться, катарсический, но, главное, всегда только личный, свой, будь ты полицейский на службе или зритель перед экраном» [66, с. 24]. Катарсис – важнейший элемент искусства вообще, и современный психологический триллер достигает этого, значит, он также приобщается к этому пласту. Как отмечает Ю. В. Назарова: «Цель кино жанра horror – приближение зрителя к самому себе, к собственным страхам и страхам поколения, чтобы, переживая их, ощутить катарсис» [122, с. 52].

Распространена точка зрения на сугубую мрачность, пессимизм и депрессивность фильмов ужасов, которые могут внушить лишь отчаяние и меланхолию, что надежды и света совсем нет в таких фильмах. Анализируя

²¹ О глубинной природе страха в российском социокультурном пространстве см.: [162], а также интересный материал в статье [200].

работу румынского режиссера Мариуса Олтеану «Монстры», А. Филиппов приходит к заключению, что в результате просмотра можно почувствовать даже «душевное тепло»: «Страшно приводить кого-то в мир, где так мучительно разбираться в себе. Страшно приводить кого-то в мир, где так легко умереть: может быть, картина называется "Монстры" еще и потому, что люди всегда имеют шанс обречь других на смерть. И все же посреди этого обилия опций и необходимости осознавать (то есть решать), чего ты хочешь, возможно обнаружить если не единство, то есть не бесконечную близость, то душевное тепло» [191, с. 28].

Картина «Мир полон тайн» американского режиссера Грэма Свона получает такую трактовку у О. Касьяновой: «В конечном счете и вопросы, которые задают себе героини, рассказывая свои страшилки, и вопросы, волнующие режиссера, – это попытки проникнуть в иррациональное, в то, что скрывается в темноте за пределами освещенного круга. Кажется невозможным до конца объяснить человеческую склонность к бессмысленному насилию, но сами вопросы образуют трещины в куполе якобы безопасного пространства сознания. И черные волны, угрожающие в любой момент хлынуть сквозь пробоины, – это и есть стихия, особенно остро ощущаемая поэтами и девочками-подростками, это и есть мир, который полон тайн» [77, с. 45].

Во всех этих случаях видно, что фильм здесь выступает в качестве «философского триггера», заставляющего зрителя рефлексировать над содержанием картины. Здесь поле для философской антропологии, поскольку, по словам Смирнова, фильмы ужасов конструируют реальность, «в которой субъект пугающим образом несамодостаточен, не вычленен из окружения» [171, с. 102]. Стремление постичь иррациональное, исследовать «темные» глубины человеческой психики, возможность испытать катарсис, пережив трагедию, или наоборот, впасть в меланхолию и депрессию, прикоснувшись к предельным безднам зла, ужаса и бессмысленности, которые могут передать подобные фильмы, – вот комплекс чувств и намерений, который движет и зрителями, и создателями данного жанра.

Очевидно, что причины данной категории выходят за пределы психологических трактовок, которые мы рассмотрели выше. Здесь уместнее говорить уже об *этико-философской мотивации личности*, влекомой к жанру ужасов. В этом плане нужно сказать, что выдающиеся произведения киноискусства всегда содержат элементы ужаса, равно как и качественная продукция хоррора также выходит за жесткие границы своего жанра в сторону экзистенциальной драмы, арт-хауса и т.д.

Теперь рассмотрим третий *метафизический уровень*.

Здесь необходимо отметить следующее. Ужас не только как психоэмоциональное состояние, но и как экзистенциальное далеко не всегда может быть транслирован через мейнстримовый канал хоррора. Традиционный «ужастик» так или иначе задействует пласт ужаса, связанного с потусторонним, запредельным, сверхъестественным. Это *ужас потустороннего*, который оказывается связан с фольклорной традицией, мистическими преданиями, городскими легендами и проч. [71]. Пограничная область достаточно широка, но она так или иначе связана с потусторонним: «...тема ужасного и страшного почти всегда граничит с темами фантастического, удивительного, чудесного, мистического, потустороннего, сверхъестественного, инфернального, дьявольского и пр. Неизбежно появляется тема страха смерти и смерти вообще, кладбищенские, эсхатологические и апокалипсические мотивы, а также то, что относится к ряду магических практик – гаданиям, колдовству, вызыванию духов и т.п.» [96, с. 357]. И на этом основано большинство фильмов жанра «хоррор»²².

Более того, именно страх потустороннего и является субстанцией канонического фильма ужасов. Это и классическая модель готического хоррора, которую С. Луговой характеризует так: «семья, противостоящая сверхъестественным силам, поселившимся в замкнутом пространстве дома. Примеров картин с такой конструкцией великое множество – от "Призрака дома на холме" через "Ужас Амитивилла" и "Полтергейст" к "Паранормальному

²² Вопросом: «...предоставлено ли "потустороннему" миру такое же законное место в фильме, какое занимает физическая реальность», задается З. Кракауэр в книге «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», рассматривая фильм «Носферату» [94, с. 126].

явлению", "Заклятию" и "Астралу". В этих фильмах семья разрушается из-за внешнего вмешательства зловредных демонических существ. Сущности вселяются в героев, убивают близких, похищают детей, вылезают из телевизора. Сущности смертельно опасны и крайне неприятны в общении. Сущностям необходимо противостоять, следует вызвать экзорциста, провести обряд очищения, найти в подвале дома тайные захоронения, искупить грехи. Короче, нужно что-то делать, как-то спастись. И спасти семью в первую очередь, потому что семья – оплот всего» [105, с. 163].

Понятно, что ужас потустороннего – самый ходовой и низовой, но есть еще *ужас посястороннего*, менее приметный и более сложно организованный с точки своего метафизического устройства. Это как раз то, что составляет предмет философского анализа, о чем мы говорили уже выше. *Ужас-здесь-бытия*, возможно, вообще не может быть визуализирован и передан кинематографическим способом. Но и в кинематографе есть подобный опыт (например, творчество А. Тарковского). В любом случае запечатлеть этот тонкоорганизованный уровень ужасного было бы значительным шагом в расширении границ существующего жанра «хоррор», и вообще, существенным завоеванием киноискусства.

В этом контексте весьма показательным является наблюдение О. Артемьевой над тенденциями в отечественном хорроре: «Одним из успешных векторов развития в последние годы стал хоррор, обращенный к условно фольклорной традиции и действующий пласт околوميфологических сюжетов и существ. Эстетика хорроров, чуть более ориентированных на реальность, складывается в основном менее удачно: герои таких работ существуют в условном, безвоздушном пространстве, где настоящему ужасу просто негде зародиться» [11, с. 140].

Представляется, что не случайно «ориентация на реальность» не дает искомого результата: здесь необходимо иное понимание сущности ужаса, которое потребует иных сценических решений. Возможно, это дело будущего – создание элитарного высококачественного хоррора, интеллектуального и духовного

одновременно. А возможно, и утопия, и существующие жанровые границы, а также уровень современной режиссерской культуры не позволят это сделать.

Метафизический уровень ужасного представляет собой самое неосознанное, немотивированное стремление человека встретиться с чем-то непостижимым. Здесь уже нет места психологическим мотивам испугаться, разрядиться или зарядиться, но нет и этических – очиститься, преобразиться, постичь иррациональные бездны человека. Здесь что-то иное; непостижимое в человеке (апофатическая антропология, о чем мы говорили выше) имеет собственный предмет стремлений – это таинственное, непостижимое, неизведанное. В ужасе оно более всего достигает плотны. Не испуг, а неведомое, то есть тайна, есть метафизический предел ужаса.

И в этом, возможно, еще один мотив (причина) бессознательного стремления человека к ужасному как непостижимому и таинственному, нехватку чего он так сильно ощущает в секулярную эпоху пустоты.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Вторая глава нашего исследования «Media как практика ужаса» посвящена рассмотрению следующих вопросов:

- 1) немислимое и нечеловеческое и жанр сверхъестественного ужаса;
- 2) тематизация смерти в медийном контексте;
- 3) ужас в кинематографе: психология, этика, антропология.

В результате мы пришли к следующим выводам.

В центре исследовательского внимания этой главы – фундаментальное понятие *медиаальный поворот (Medial turn)*, в результате чего Media стали в нашей терминологии «практикой ужаса». Показано, что медийная среда одновременно и отражает, и создает ужасное, то есть является его и творцом, и творением.

В главе идет обращение к жанру сверхъестественного ужаса, поскольку именно он является наиболее адекватным выражением двух новых антропологических величин – немислимого и нечеловеческого. Для обоснования этой идеи реконструируются воззрения современного британского философа Ю. Такера, который исследует взаимосвязь философии и ужаса, используя мотив «немислимого мира».

Принципиальная идея Такера заключается том, что именно здесь и происходит переход от философии ужаса, которая занята тем, что с разных позиций исследует феномен *horror(a)*, к *ужасу философии*, которая сталкивается с *немислимым* в чистом виде. Ужас философии как возможный предел мысли увязывается с жанром ужаса, что иллюстрирует автономизацию ужаса от удивления, с одной стороны, с другой – от философии и переход в нефилософский контекст современной массовой культуры (литература, кино, комиксы, музыка и т.д.). Именно в этом контексте ужас живет своей жизнью, постепенно проникая и в повседневность.

В главе рассматривается история философии как история растущей непостижимости мира, которая в конечном счете находит свое наполнение и восполнение в жанре ужасов как своеобразном исходе ужаса философии. В работе используется философско-теологический термин «апофатика», посредством

которого реконструируется некий срез непостижимого в истории философии (Гераклит, Гете, С. Франк). Выявляется, что непостижимое и ужасное связаны на глубинном уровне. В XX веке это закономерно приводит к тому, что язык кинематографа становится наиболее адекватным для выражения идей ужасного и непостижимого в их связанности. В этом контексте упоминается фигура Лавкрафта, который выявляет некую кинематографическую субстанцию ужаса.

Также в главе показано, что антропологию ужаса современной медийной культуры представляет не только немислимое, но и нечеловеческое. Образуются контуры новой антропологии, в которой ужас вызывается нечеловеческим и немислимым: немислимым, ибо нечеловеческим и нечеловеческим, ибо немислимым.

Важным аспектом работы является вопрос о тематизации смерти в медийном контексте, поскольку ужас более и прежде всего связан со смертью. В исследовании выявлено, что эта тематизация происходит главным образом через СМИ и кинематограф. Показано принципиальное различие этих двух медиаканалов: если СМИ транслируют смерть как информационный повод, то кинематограф стремится к философской рефлексии, используя специфический язык визуализации.

Для того чтобы раскрыть *способы бытия ужаса* в современном кинематографе, рассматривается вопрос о том, как кинематограф вообще соотносится с философией. Анализируются воззрения различных теоретиков кино, а также философов, занимающихся кинематографической проблематикой (К. МакДональд, З. Кракауэр, К. Метц, В. В. Савчук и т. д.). Здесь исследуются причины высокой востребованности жанра «хоррор» среди других жанров киноискусства сегодня.

Как результат всего исследования выделяются три уровня мотивации с их детальной характеристикой:

- психологический;
- этический;
- метафизический.

Делается вывод, что именно метафизический уровень ужасного представляет наибольший интерес для философского анализа, поскольку в нем находит выражение самое неосознанное, немотивированное стремление человека встретиться с чем-то непостижимым.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанной работы нам удалось концептуализировать понятие «эмансипация ужаса» как сущностную черту современной философской культуры, позволяющую более глубоко понять механизмы работы современной медийной культуры, опирающуюся на некоторые существенные изменения антропологического характера. Необходимо отметить, что концептуализация данного понятия произведена впервые, что позволяет говорить об определенном авторском вкладе в обозначенную проблематику.

В ходе исследования нами было выявлено, что тематизация ужаса в современной культуре, которая означает реабилитацию этого феномена, впервые происходит в философском контексте (Ф. Ницше, С. Кьеркегор, М. Хайдеггер, Е. Финк). Именно философия обратила пристальное внимание на ужас, как бы предвосхитив его будущую большую популярность в медийной культуре. Это говорит о том, что изначально философия является той духовной и интеллектуальной нишей, в которой происходит концептуализация феномена ужаса. В этом смысле иные (психологические, религиозные) концептуализации ужаса носят маргинальный по отношению к философии характер.

В работе нами был показан аксиологический сдвиг западноевропейской культуры – от трагедии к ужасу, который явился причиной, способствовавшей исследуемой эмансипации ужаса. Для раскрытия этого феномена трагического был рассмотрен как эстетическая категория и как жизненное состояние. Показано распадение этико-эстетического синтеза античной трагедии с соответствующей автономизацией эстетического начала. Описана ситуация европейской культуры XIX века, когда трагедия стала восприниматься как категория повседневности, став не столько предметом искусства, сколько материалом экзистенциального анализа.

Тем самым обосновано, что трагедия выступает в качестве философски привилегированного жанра, посредством которого устанавливается существенная близость между искусством и философией. Вместе с этим отмечена ценностная

трансформация современной культуры, когда трагическое вытесняется гедонистическим. Заключено, что устранение трагического из культуры является знаком неустранимого трагизма культуры, наиболее острую фазу которого мы сегодня переживаем.

В диссертационном исследовании рассматривался вопрос о нахождении инвариантных свойств философии, которые определяют ее сущность и являются актуальными для современности. В качестве таких начал выделяются удивление и ужас, которые, взаимопроникая друг в друга, образуют сущностную структуру любого истинно философского дискурса. Удивление как начало философии обладает силой ужасания, в которой раскрывается бытие. А ужас в философском плане есть не крайняя степень страха, а удивление перед миром как таковым, перед тем, что есть. И удивление, и ужас с разных сторон раскрывают бытие, которое является исконным предметом философии начиная с Античности.

Отмечается также, что философская трактовка феноменов удивления и ужаса в корне отличается от психологической, где они представляют собой обыкновенные человеческие эмоции, связанные не с бытием, но с некими экстраординарными фактами, которые оказывают эмоциональное воздействие на психику и не затрагивают онтологических структур личности. Показана фундаментальная трансформация современной философии, в которой обнаруживается следующая тенденция: от философии ужаса к ужасу философии. Это принципиально новая ситуация, в которой происходит автономизация ужаса, а сам ужас становится самодовлеющей величиной.

В этом контексте нами также была определена взаимосвязь автономизации безобразного и эмансипации ужаса, в результате чего выявлены основные вехи этого процесса: это Карл Розенкранц, давший теоретическое обоснование эстетической правомерности безобразного; это Шарль Бодлер, воплотивший принципы безобразного (и ужасного) в свою поэтику; это У. Эко, который показал генезис идеи уродства в европейской культуре; это Ф. Кафка, у которого происходит полное снятие трагического и замена его на ужасное, приобретшее

модус повседневного. Ужасное становится уже некоей «нормой» не только эстетического, но и этического, и шире – социокультурного бытия.

Таким образом, произведенная нами концептуализация понятия «эмансипация ужаса» свидетельствует о фундаментальной аксиологической трансформации, которую переживает современная культура, а также о смене приоритетов самой философии, в очередной раз показавшей способность остро реагировать на актуальные процессы в жизни и культуре.

В итоге нами были выявлены причины востребованности жанра «хоррор» в современной массовой культуре. Эти причины указывают на исток смыслового вакуума современности, когда ужас не только заместил трагедию, но уже выступил в качестве заместителя смысла, образовав свой собственный «ужасный смысл» или «смысл ужаса». Реальность, лишившись «божественного покров», показала свой «ужасный лик», который раньше был канализирован в эстетических пространствах безобразного.

Одновременно с этим реальность показала не только ужасный, но и скучный образ, который требует экстраординарных мер, чтобы скука не стала патологичной и не парализовала окончательно волю к жизни современного человека. Ужасное сегодня стало настолько обыденным и даже банальным (можно даже говорить о «банальности ужаса»), что массовое киноискусство использует тему ужаса в различных формах и жанрах. В этой ситуации можно говорить об экзистенциальной «изношенности» человека, которому нужны сильные дозы экстраординарных эмоций, чтобы быть в нормальном состоянии.

Однако здесь проявляется иная грань ужаса, который перестает быть маргинальным эстетическим феноменом, но стал значимой величиной, выполняющей *сущностную экзистенциальную функцию* в «эпоху пустоты». В эту эпоху произошли значительные изменения, прежде всего *медиаальный поворот*, в результате чего медиа, как показано в работе, стали *практикой ужаса*. Особую роль в этом играет кинематограф; будучи «машиной желаний», он *отражает* систему ценностей, которая формируется в контексте *новой антропологии*. Во многом это связано с исчерпанностью как рациональных, так и иррациональных

философско-богословских парадигм, столкнувшихся с ужасом как *немыслимым* и *нечеловеческим*.

Это приводит к поиску нового языка, которым стал прежде всего *киноязык хоррора*. Именно на нем стало возможным выразить идею сверхъестественного ужаса, явившуюся современной транскрипцией классического *немыслимого* или *непостижимого*. Это не случайно, поскольку само киноискусство как «секуляризованная апофатика» (И. П. Смирнов) во многом и есть неклассический, то есть нетрактатный язык философии, призванной в современных условиях выразить мысль о неведомом. Жанр «хоррор» в этом смысле оказывается вписан в уже существующую большую традицию киноапофатики, которая, в свою очередь, имеет глубокий исток в апофатических построениях классической философии.

В этом контексте в работе предпринят экскурс в *историю становления апофатической философии*, начиная от натурфилософских идей Гераклита о непостижимости космоса и природы, через мистический и одновременно натурфилософский опыт Гете, у которого обнаруживается связь между непостижимостью и ужасом, до идеи Ю. Такера об «ужасах философии», которая сегодня сталкивается с *немыслимым* в чистом виде.

В результате этого мы пришли к заключению о том, что современный, эмансипированный ужас – это *способ проникновения в до-человеческие истоки человеческого*. Это совершенно иная антропология, описывающая *мир без человека*, в которой отсутствуют традиционные бинарные оппозиции, такие как душа/тело, духовное/материальное, вместо которых появляются оппозиции человеческого/не-человеческого с явной тенденцией к распространению области не-человеческого на все сферы жизни и культуры. Показательной является книга французского философа Ж.-М. Шеффера «Конец человеческой исключительности», в которой предложена программа нового натурализма в исследованиях, связанных с человеком.

Ужас в этом контексте оказывается неким топосом *встречи человеческого и нечеловеческого*, в котором наглядно показано, как нечеловеческое участвует в становлении человеческого. Это феноменология, которая разворачивается за

пределами человеческого, и поэтому здесь необходим выход в культурную плоскость жанра «*horror*», в котором *нечеловеческое обретает свою легитимность*. Медиафера в этом смысле является одновременно и творцом, и творением ужасного, то есть она и его отражает, и сама участвует в процессах его создания. В современной медийной культуре это происходит двумя способами *трансляции ужаса*: посредством СМИ и посредством кинематографа.

Анализ точек зрения авторов, работающих в теме медиа, экранной культуры, философии кино, визуализации, таких как Г. Маклюэн, М. Кастельс, П. Вирильо, П. Слотердайк, М. Ямпольский, В. В. Савчук, К. Э. Разлогов, В. А. Мазин и др., привел к выводу, что при наличии общих характеристик СМИ и кинематографа, которые так или иначе отражают общую установку современности на профанацию и десакрализацию смерти, в способах тематизации смерти между ними имеются существенные различия.

Так, в случае СМИ образуется замкнутый круг: *смерть – медийная культура – невроз – консюмеризм – смерть*. Здесь смерть выступает в качестве информационного повода, и поэтому профанация и цинизм – главные характеристики медийного дискурса смерти, реализованного в СМИ. В то время как кинематограф преследует совершенно иные цели: посредством визуализации смерти, то есть с помощью киноязыка, исследовать фундаментальную философскую проблематику. Кинематографический опыт таких режиссеров, как Ж. Кокто, И. Бергман, Л. Бунуэль, А. Тарковский, Р. Полански, П. Альмодавар, П. Гринуэй, Ларс фот Триер и многие другие, свидетельствует об этом.

В связи с этим в работе рассматривается вопрос о взаимоотношении философии и кино в широком диапазоне смыслов и значений (сборник «Поэтика кино» (1927), Ж. Делез, Д. Бордвелл, З. Кракауэр, К. Метц, К. МакДональд). Определенной поворотной точкой сближения кино и философии является углубленный анализ кино в работах Делеза, в которых ставится онтологический вопрос: «Что такое кино?». Кроме того, акцентируется внимание на моралистической традиции кинематографа, которая была сформирована

практически у его истоков: «кодекс Хейса», голливудская парадигма happy end (Адольф Цукор).

Моральное кредо кинематографа заключается в том, чтобы нести позитивные ценности людям, пробуждать в них чувство добра и любви, способствовать формированию гражданских чувств, давать уверенность в завтрашнем дне. Для этого фильм по своей сути должен быть жизнеутверждающим, развлекательным, оптимистичным и обязательно со «счастливым концом». Иными словами, «здоровое развлечение» по определению сторонится всего «темного», «иррационального», «страшного», «непонятного», «аморального», всего того, что и составляет наиболее пристальный интерес философско-религиозной мысли. В этом смысле кинематограф должен быть принципиально нефилософичным. Хоррор, очевидно, никак не вписывается в этот моральный канон, и, конечно, не только хоррор.

Эта теоретическая база необходима для того, чтобы рассматривать возможные влияния (и негативные, и позитивные) жанра «хоррор» на современного зрителя, выявлять причины психологического, этического, духовного и иного характера, объясняющие факт повышенной востребованности жанра «хоррор» в современной культуре.

Наиболее распространен сегодня критический дискурс воздействия хоррор-контента на психику человека. Однако он всегда ограничен какими-то идеологическими рамками. В нашу задачу входило выявить по возможности наиболее чистые мотивы, побуждающие современного зрителя смотреть фильмы ужасов, которые возбуждают повышенный интерес. Мы выделили и проанализировали три уровня мотивации: 1) психологический; 2) этический; 3) метафизический.

Психологическая трактовка причин, побуждающих людей смотреть фильмы ужасов, сводится к тому, что главная функция этих фильмов концентрируется в эффекте саспенса – испугать, вызвать страх, вселить чувство тревоги, создать напряженную атмосферу или атмосферу мучительного ожидания чего-либо ужасного (Д. Е. Комм, Ю. В. Назарова, Л. Свендсен). Здесь

определяющим является *страх потустороннего*, который есть субстанция канонического фильма ужасов. Это и классическая модель готического хоррора, суть которого исчерпывается данной психологической трактовкой.

Этическая мотивация показывает, что фильм здесь выступает в качестве «философского триггера», заставляющего зрителя рефлексировать над содержанием картины. Стремление постичь иррациональное, исследовать «темные» глубины человеческой психики, возможность испытать катарсис, пережив трагедию, или наоборот, впасть в меланхолию и депрессию, прикоснувшись к предельным безднам зла, ужаса и бессмысленности, которые могут передать подобный фильмы, – вот комплекс чувств и намерений, который движет и зрителями, и создателями данного жанра.

Метафизический уровень мотивации представляет собой самое неосознанное и немотивированное стремление человека встретиться с непостижимым. Здесь не психологические мотивы испугаться, разрядиться или зарядиться, и не этические – очиститься, преобразиться, постичь иррациональные бездны человека. Непостижимое в человеке имеет собственный предмет стремлений, который в ужасе достигает наибольшей полноты.

Здесь проявляется не только ужас потустороннего, в принципе, наиболее ходовой, но еще и *ужас поюстороннего (ужас-здесь-бытия)*, который по своей природе менее приметный и более сложно организованный с точки своего метафизического устройства. Можно предположить, что само кино в какой-то мере является *медиумом ужаса*, поскольку экранное воздействие вызывает среди всего прочего и чувство ужаса самого по себе.

Именно метафизический уровень мотивации представляет, с нашей точки зрения, наибольший интерес для дальнейшего философского анализа этой темы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Адо П. Духовные упражнения и античная философия. – М.; СПб., 2005.
2. Аксенова А.А. Ужас как «повторное выбрасывание в мир» // Вестн. Кемер. гос. ун-та. Сер.: Гуманитарные и общественные науки. – 2017. – № 1. – С. 60–65.
3. Аманацкий В.А. Психологические факторы привлекательности фильмов ужасов // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. ст. – СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 256–268.
4. Антоновский Ю.А. О специфике мифологической ориентации // Разум и экзистенция: Анализ научных и вненаучных форм мышления. – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 149–160.
5. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966. – 356 с.
6. Аристотель. Поэтика // Соч.: В 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1976. – С. 645–681.
7. Аристотель. Метафизика // Соч.: В 4 т. Т. 1 / Ред. В. Ф. Асмус. – М.: Мысль, 1976.
8. Аронсон О. Метакино. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 264 с.
9. Аронсон О. Семиотическое сновидение // Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. – С. 9–21.
10. Артемьева О.Э. Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино: Дис. ... канд. искусствоведения. Специальность: 17.00.03 – М.: ВГИК, 2010. – 176 с.
11. Артемьева О. Мертвые среди нас. Российские фильмы о зомби-апокалипсисе // Искусство кино. – 2019. – № 5/6. – С. 140–146.
12. Барканов С.В., Власенко А.Г., Гуров А.И., Терехин В.Г. Ужас: Аннотированный каталог зарубежных фильмов ужасов и мистики. – М.: НПКЦ «Интех», 1994. – 608 с.
13. Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 448 с.

14. Бердяев Н.А. К философии трагедии. Морис Метерлинк // Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. – М.: Искусство, 1994. – С. 187–210.
15. Бердяев Н.А. Опыт парадоксальной этики. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. 701 с.
16. Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце: Статьи, эссе. – СПб.: Лимбус Пресс; Издательство К. Тублина, 2014. – 528 с.
17. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2015. – 392 с.
18. Божидарова Н. Абсурд ситуации в романе (Сарториус и Комягин) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. – М.: Наследие, 1999. – С. 298–303.
19. Больнов О.Ф. Философия экзистенциализма. – СПб.: Лань, 1999. – 224 с.
20. Бордвелл Д. Поэтика кино // Киноведческие записки. – 2010. № 100/101. – С. 130–185.
21. Борев Ю.Б. Эстетика. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
22. Бочкарев А.Е. Об удивлении как лингвоспецифичном концепте русского языка // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2018. – Т. 16. – № 2. – С. 90–100.
23. Булгаков С.Н. Победитель – Побежденный (Судьба К.Н. Леонтьева) // К. Н. Леонтьев: pro et contra. Антология. Кн. 1. – СПб.: РХГИ, 1995. – С. 376–393.
24. Бычков В.В. Эстетика. – М.: КНОРУС, 2012. – 528 с.
25. Варава В.В. Рождение философии из духа удивления // Варава В.В. Неведомый Бог философии. – М.: Летний сад, 2013. – 246 с.
26. Вацуро В.Э. Готический роман в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.
27. Вейдле В. Умирание искусства // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – С. 203–222.
28. Вирильо П. Машина зрения. – СПб.: Наука, 2004. – 140 с.
29. Вирильо П. Информационная бомба. Стратегия обмана. – М.: Гнозис; Фонд «Прагматика культуры», 2002. – 101 с.

30. Волчков А.С. Постструктурализм и перспективы христианской метафизики // Вестн. Русской христианской гуманитарной академии. – 2018. – Т. 19. – № 2. – С. 181–188.
31. Вотякова И. А. О концепте «удивление» в русской языковой картине мира // Вестн. Удмурт. ун-та. – 2015. – Т. 25. – Вып. 3. – С. 120–124.
32. Все страхи мира: Ноттог в литературе и искусстве: Сб. ст. – СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – 384 с.
33. Гаврикова А.А., Чуруксаева А.А. Хоррор-квесты как проявление танатоса // Социальные коммуникации: наука, образование, профессия. – 2019. – № 1. – С. 36–43.
34. Гераклит Эфесский: все наследие: на языках оригинала и в рус. пер.: крат. изд. / Подгот. С.Н. Муравьев. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – 416 с.
35. Герасимова Н.С. Смерть как визуальный продукт современности // Новый университет. Сер.: Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук. – 2015. – № 5 (50). – С. 32–37.
36. Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. – СПб.: Алетейя, 2000. – 653 с.
37. Готическая традиция в русской литературе / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2008. – 349 с.
38. Грань. Париж, 1939. №2. – 95 с.
39. Грей Д.Г. Идея смерти в экзистенциализме // Омск. науч. вестн. Сер.: Общество. История. Современность. – 2017. – № 4. – С. 31–38.
40. Грибова М. Вот-смерть и упущенное событие // Неприкосновенный запас. – 2017. – № 1 (111). – С. 194–211.
41. Грицков Ю.В. Страдание как сущностное свойство человеческой ситуации // Вестн. Кемер. гос. ун-та. Сер.: Гуманитарные и общественные науки. – 2019. – Т. 3. – № 1 (9). – С. 49–54.
42. Гришин А.А. Эстетизация ужаса в современной медийной культуре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. – № 6 (56): В 2 ч. – Ч. I. – С. 46–48.

43. Гришин А.А. Феномен ужаса: этико-философский анализ: Дис. ... канд. филос. наук. Специальность: 09.00.05. – Иваново, 2015. – 160 с.
44. Гуманитарные науки в условиях социокультурной трансформации: практики медиаобразования. Материалы Всероссийского семинара (15–17 февраля 2017 г.). – Пермь, 2017. – 103 с.
45. Гуревич П.С. Исчезла ли сущность человека? // Спектр антропологических учений. Вып. 5. – М.: ИФРАН, 2013. – С. 6–24.
46. Гуревич П.С. Проект апофатической антропологии // Вопросы философии. – 2013. – № 8. – С. 42–53.
47. Гуров А. Древо ужаса // Ужас: Аннотированный каталог зарубежных фильмов ужасов и мистики. – М.: НПКиЦ «Интех», 1994. – С. 6–8.
48. Давыдов Ю.Н. Этика любви и метафизика своеволия. – М., 1989.
49. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – М.: Академический проект, 2009. – 261 с.
50. Делез Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. – 112 с.
51. Делез Ж. Ницше и философия. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 391 с.
52. Демичев А. Тематичность смерти // *Memento vivere*, или Помни о смерти: Сб. ст. / Под общ. ред. В.Л. Рабиновича и М.С. Уварова. – М.: Academia, 2006. – С. 55–77.
53. Денисенко С.В. «Пиковая дама» в кинематографе // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. ст. – СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 226–233.
54. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – СПб.: Петрополис, 1999. – 240 с.
55. Донских О.А. Ситуация в современном образовании: Актуальность Аристотеля // *Schole*. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2018. – Т. 12. – № 1. – С. 207–219.

56. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); редкол.: В.Г. Базанов, Г.М. Фридендер, В.В. Виноградов и др. – Л.: Наука, 1985.
57. Дуларидзе Л. «Орфей» Жана Кокто – гениальный фильм о победе над смертью // URL: <https://kinoart.ru/reviews/orfey-zhana-kokto-genialnyy-film-o-pobede-nad-smertyu>.
58. Еланская С.Н. Своеобразие «ужасного» и способы его репрезентации в отечественном кинематографе // Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. ст. – СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 233–246.
59. Ерофеева И.В. Смерть как социокультурный феномен в концептосфере «война» современного медиатекста // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты: Сб. ст. – Чита, 2015. – С. 121–125.
60. Жиганова О.Г. Ужас кибервечности (на материале фильма «Убрать из друзей» режиссера Л. Габриадзе и продюссера Т. Бекмамбетова) // Третьи Лемовские чтения: Сб. материалов Всерос. науч. конф. с междунар. участием памяти Станислава Лема / Отв. ред. А.Ю. Нестеров. – Самара: Изд-во Самар. ун-та, 2016. – С. 49–65.
61. Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: Сб. эссе. – Екатеринбург: Гонзо, 2019. – 480 с.
62. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». – М.: Европа, 2011. – 168 с.
63. Жукова М.В. Казнить нельзя помиловать: телерефлексии советского кино // Киноапофатика: Сб. ст. – СПб.: Петрополис, 2018. – С. 199–211.
64. Журавлева А.В. Феномен эсхатологической этики К.Н. Леонтьева: Дис. ... канд. филос. наук. Специальность: 09.00.05. – Иваново, 2017. – 161 с.
65. Забудская Я.Л. Аксиологические функции драматического жанра (Аристофан, Аристотель, Плутарх) // Stephanos. – 2019. – № 1 (33). – С. 38–45.
66. Закревская А. Вдребезги. «Виновный», режиссер Густав Меллер // Искусство кино. – 2019. – № 5/6. – С. 20–25.

67. Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. – М.: Искусство, 1978. – 432 с.
68. Иванов Г. Распад атома. – Париж: Дом книги, 1938. – 85 с.
69. Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. – М.: Рарогъ, 1993. – 448 с.
70. Ионов А.Ю. «Жуткое» Фрейда и жанр ужасов в кино // Вест. Моск. ун-та. Сер. 7: Философия. – 2015. – № 3. – С. 59–67.
71. Ионов А.Ю. Взаимовлияние популярного кино и городских легенд на примере фильмов ужасов // ARTICULT: e-journal in art studies and humanities. June – September 2016. – № 2 (22). – С. 76–84.
72. История эстетической мысли: В 6 т. Т. I. Древний мир. Средние века в Европе. – М.: Искусство, 1982. – 464 с.
73. История уродства / Под ред. Умберто Эко. – М.: Слово/Slovo, 2007. – 456 с.
74. Кантор В.К. Ужас вместо трагедии (творчество Франца Кафки) // Вопросы философии. – 2005. – № 12. – С. 65–77.
75. Кармалова Е.Ю. Традиции хоррора в современной массовой коммуникации // Российская пиарология-3: тренды и драйверы: Сб. науч. тр. в честь профессора В. Н. Степанова. – СПб., 2017. – С. 54–59.
76. Кастельс М. Власть коммуникации. – М.: Изд. дом ВШЭ, 2017. – 591 с.
77. Касьянова О. Темнота за фонарем. «Мир полон тайн», режиссер Грэм Свон // Искусство кино. – 2019. – № 5/6. – С. 42–46.
78. Катасонова Е.Л. Куросава Киеси: на грани мистики и реальности // Японские исследования. – 2017. – № 3. – С. 4–16.
79. Кафка Ф. Дневники. – СПб.: Пальмира; М.: Книга по требованию, 2017. – 637 с.
80. Кевин МакДональд. Теория фильмов. – Харьков: Гуманитарный центр, 2018. – 236 с.
81. Кинематография желания и насилия: Сб. ст. / Под ред. Л. Д. Бугаевой. – СПб.: Петрополис, 2016. – 348 с.
82. Киноапофатика: Сб. ст. / Под ред. Л. Д. Бугаевой. – СПб.: Петрополис, 2018. – 256 с.

83. Кино и капитал. Альманах Центра исследований экономической культуры / Под ред. А. А. Погребняка, Н. М. Савченковой. – М.; СПб.: Изд-во Института Гайдара, Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2019. – 512 с.
84. Кириллова О. Кинодекаданс: танатография кинематографа // Неприкосновенный запас. – 2017. – № 1 (111). – С. 181–194.
85. Клещенко А.А. Аксиологический потенциал философии в формировании здорового образа жизни современной молодежи: Дис. ... канд. филос. наук. – Белгород, 2012. – 166 с.
86. Ковшова М. Л. Языковой «портрет» русского удивления: лексические, фразеологические и пословичные способы описания // Вестн. Новгород. гос. ун-та. – 2014. – № 77. – С. 25–28.
87. Козлова Н.Н. «Ужасное» в произведениях А.П. Чехова и Л.Н. Андреева // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. – 2005. – № 1. – С. 61–62.
88. Колесниченко К.А. Дискурс страха: к определению понятия // Студенческий электронный журнал СтРИЖ. – 2018. – № 4–1 (21). – С. 53–56.
89. Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. – СПб.: БХВ-Петербург, 2012. – 224 с.
90. Конт-Спонвиль А. Философский словарь. – М.: Этерна, 2012. – 752 с.
91. Корецкий В. Зритель вышел. «Поиск», режиссер Аниш Чаганти // Искусство кино. – 2019. – № 5/6. – С. 17–20.
92. Корчинский А.В. Мультимедиаальный дискурс страха // Медиафилософия. – 2010. – Т. 5. – С. 114–124.
93. Корякина А.П. Проблема подлинности: от экзистенциализма к медиафилософии // Вестн. Вят. гос. гуманит. ун-та. – 2014. – № 5. – С. 40–46.
94. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М., 1974. – 389 с.
95. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб.: Алетейя, 2013. – 248 с.

96. Кудина Е.О. Тема страха и ужаса в истории русской литературы и фольклора: Материалы к библиографии (1981–2014) // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. ст. – СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 357–377.
97. Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 232 с.
98. Куюнджич Д. Кинотаф: кинематограф как вампир // Неприкосновенный запас. – 2017. – № 1 (111). – С. 174–180.
99. Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни: В 2 ч. – СПб., 2011.
100. Леонтьев К.Н. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – СПб.: Владимир Даль, 2000.
101. Липавский Л. Исследование ужаса. – М.: Ад Маргинем, 2005. – 447 с.
102. Литвинский В.М. Философия как усилие мысли в ситуации неопределенности // Развитие науки и образования монография. – Чебоксары: Среда, 2019. – С. 17–25.
103. Литинская Д.Г. Визуализация вытесненных культурных представлений в фильмах ужасов с действием в пространстве сна // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. ст. – СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 246–256.
104. Лишаев С.А. Старость, мудрость, философия // Вестн. Русской христианской гуманитарной академии. – 2019. – Т. 20. – № 1. – С. 12–25.
105. Луговой С. Дерево смерти // Искусство кино. «Реинкарнация», режиссер Ари Астер. – 2019. – № 5/6. – С. 161–169.
106. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц., Кучково поле, 2003. – 464 с.
107. Мазин В.А. Нереальная реальность: (ф)акт репрезентации // *Memento vivere*, или Помни о смерти: Сб. ст. / Под общ. ред. В.Л. Рабиновича и М.С. Уварова. – М.: Academia, 2006. – С. 196–209.
108. Мазин В.А. Лакан в кино. – СПб.: Сеанс, 2015. – 336 с.
109. Мамардашвили М.К. Введение в философию // Мамардашвили М. К. Мой опыт нетипичен. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 31–219.

110. Мамардашвили М.К. Лекции по античной философии. – М.: Прогресс-Традиция, Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. – 248 с.
111. Маркулан Я.К. Киномелодрама. Фильм ужасов. – Л.: Искусство, 1978. – 192 с.
112. Мацейна А. Происхождение и смысл философии // Историко-философский ежегодник'93. – М.: Наука, 1994. – С. 270–282.
113. Метерлинк М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. – Самара: Агни, 2000. – 440 с.
114. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 334 с.
115. Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. – М.: РОССПЭН, 2007. – 224 с.
116. Мироненко В.И. Апофатическая проекция человека: истоки и пути преодоления // Вестн. Омск. ун-та. – 2014. № 1 (71). – С. 13–16.
117. Михалкович В.И. Что такое триллер? // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. – М.: Искусство, 1976. – С. 187–214.
118. Михайлов П.Б. Пьер Адо о философии природы, радости и ужасе бытия // Философия религии: Альманах. – 2012–2013. – С. 471–482.
119. Море Ф. После истории // Иностранная литература. – 2001. – № 4. – С. 224–241.
120. Муромова Ю.В. Влияние фильмов ужасов на психику человека [Электронный ресурс] // Психология, социология и педагогика. – 2014. – № 5. – URL: <http://psychology.snauka.ru/2014/05/2957>
121. Назаров В.Н. История русской этики. – М.: Гардарики, 2006. – 319 с.
122. Назарова Ю.В. Концепты *horror* как язык пересказа культурной истории (на примере современного кинематографа) // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – 2016. – № 4 (20). – С. 51–58.
123. Назарова Ю.В. В поисках «истинного ужаса»: концепты жанра «*horror*» в современном кинематографе // Вояджер: мир и человек. – 2018. – № 10. – С. 130–134.

124. Назаренко А.Н. Понятие «медиа» в междисциплинарных исследованиях коммуникаций // Вестн. Санкт-Петерб. гос. ин-та культуры. – 2018. – № 3 (36). – С. 68–73.
125. Никонова С.Б. Эстетическая рациональность и новая апофатика // Вестн. Санкт-Петерб. ун-та. Сер. 6: Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. – 2009. – № 3. – С. 60–66.
126. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Соч.: В 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1990. – С. 5–238.
127. Ницше Ф. Рождение трагедии. – М.: Ad Marginem, 2001. – 736 с.
128. Нонака Сусуму. Сокровенные тропы: поэтика стиля Андрея Платонова. – Белград: Логос, 2019. – 179 с.
129. Нилова А.Ю. Достоевский и Аристотель (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. – 2019. – Т. 17. – № 1. – С. 64–77.
130. Очеретяный К.А. Основания цифрового разума // The Digital Scholar: лаборатория философа. – 2019. – Т. 2. – № 1. – С. 112–130.
131. Парфенов М. Хоррор, ужасы, ужастики... // Библиотечное дело. – 2013. – № 18 (204). – С. 7–10.
132. Перельштейн Р.М. Апофатический аспект визуальной метафоры в кино // Кинематография желаний и насилия: Сб. ст. – СПб.: Петрополис, 2016. – С. 279–292.
133. Платон. Государство // Соч.: В 3 т. Т. 3. Ч. 1. – М.: Мысль, 1971. – С. 89–455.
134. Платонов А. Чевенгур. М., 2011.
135. Подорога В.А. Выражение и смысл. – М.: Ad Marginem, 1995. – 426 с.
136. Пономарев П.А., Хохлова Е.А. Влияние жанра ужасов на психику человека в кинематографе // Аллея науки. – 2019. – Т. 1. – № 1 (28). – С. 291–294.
137. Поплавская Л.Б. Любовь в трагедии или трагедия любви «Ипполит» Еврипида // Вестн. Санкт-Петерб. ун-та. Сер. 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2005. – № 3. – С. 45–59.
138. Попова Ю.С. Капитализация смерти в современном кинематографе // Кино и капитал. Альманах Центра исследований экономической культуры. – М.; СПб.:

Изд-во Института Гайдара, Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2019. – С. 196–204.

139. Порус В.Н. Бытие и тоска: А.П. Чехов и А.П. Платонов // Андрей Платонов. Философское дело: Сб. науч. ст. / Под ред. В.В. Варавы, С.А. Никольского. – Воронеж: Изд. дом ВГУ, 2014. – С. 289–316.

140. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. – 497 с.

141. Разлогов К.Э. Экран от рождения до смерти // *Memento vivere*, или Помни о смерти: Сб. ст. / Под общ. ред. В.Л. Рабиновича и М.С. Уварова. – М.: Academia, 2006. – С. 209–219.

142. Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. – М.: РОССПЭН, 2010. – 287 с.

143. Разум и экзистенция: Анализ научных и вненаучных форм мышления. – СПб.: РХГИ, 1999. – 402 с.

144. Родькина З.В. Влияние хоррор-контента на уровень агрессивности у современной молодежи // Человек-Природа-Общество: Теория и практика безопасности жизнедеятельности, экологии и валеологии. – 2017. – № 3 (10). – С. 102–104.

145. Романова Н.П., Скрипкарь М.В. Молодежь и кинематограф. – Чита: ЧитГУ, 2010. – 181 с.

146. Рыльская Т.П. Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры: Дис. ... канд. культурологии. – Краснодар, 2010. – 147 с.

147. Рябинская Т.С. Культурные паттерны молодежного экстремизма в современном российском обществе // Гуманитарий Юга России. – 2016. – Т. 19. – № 3. – С. 237–246.

148. Савченкова Н. Смерть в кино: три риторические позиции // Неприкосновенный запас. – 2017. – № 1 (111). – С. 162–163.

149. Савчук В.В. Медиафилософия. Приступ реальности. – СПб.: Изд-во РХГА, 2013. – 350 с.

150. Салахиева-Талал Т. Психология в кино. Создание героев и историй. – М.: Альпина нон-фикшн, 2019. – 349 с.
151. Свендсен Л. Философия философии. – М.: Прогресс-Традиция, 2018. – 208 с.
152. Свендсен Л. Философия страха. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 288 с.
153. Северцев В.В. От трагедии к ужасу: аксиологический поворот культуры // Изв. Тул. гос. ун-та. – 2018. – Вып. 3. – С. 91–99.
154. Северцев В.В. Удивление и ужас: сходства и различия в структуре философского восприятия мира // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – 2019. – Вып. III (31). – С. 217–229.
155. Северцев В.В. Эмансипация ужаса как феномен современной философской культуры // Манускрипт. – 2020. – Т. 13. – Вып. 2. – С. 110–115.
156. Северцев В.В. Трагедия как жанр и бытийный удел человека // Заметки ученого. Научно-практический журнал. – 2018. – № 7. – С. 83–89.
157. Северцев В.В. Тема смерти в контексте современной медийной культуры // Наука. Искусство. Культура. – 2019. – Вып. 2(22). – С. 165–171.
158. Северцев В.В. Смерть как предельное зло у Н.Ф. Федорова и в русской философии // XVIII Международные Федоровские чтения. – 2019 (стендовый доклад).
159. Северцев В.В. Этико-психологическая мотивация жанра хоррор в современном кинематографе // Наука и образование в современном вузе: вектор развития: сб. материалов науч.-практ. конф. – Шуя: Изд-во Шуйского филиала ИвГУ, 2020. – С. 160–162.
160. Северцев В.В. Кино и философия: модусы взаимного отражения // Научный поиск. – 2020. – № 1 (35). – С. 47–49.
161. Семенюк А.П. Два типа апофатики // Идеи и идеалы. – 2014. – Т. 2. – № 4 (22). – С. 34–40.
162. Семиотика страха: Сб. ст. / Под ред. Н. Букс и Ф. Конта; сост. Н. Букс и Ф. Конт. – М.: Европа Сорбонна. Русский институт, 2005. – 455 с.
163. Сивак А.Ф. Константин Леонтьев. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. – 85 с.

164. Скал Д. Дж. Книга ужаса: История хоррора в кино. – М.: Амфора, 2009. – 352 с.
165. Скрипкарь М.В. Манипулятивные технологии кинематографа // Вестн. Бурят. гос. ун-та. – 2009. – № 6. – С. 288–291.
166. Скрипкарь М.В. Воздействие манипулятивных технологий кинематографа на процесс социализации и формирование ценностных ориентаций молодежи: Дис. ... канд. социол. наук. – Чита, 2009. – 187 с.
167. Скрипкарь М.В. Образ смерти в современном кинематографе // Перспективы Науки и Образования. – 2014. – № 3 (9). – С. 129–132.
168. Слотердаик П. Критика цинического разума. – М.: АСТ Москва, 2009. – 800 с.
169. Слотердаик П., Хайнрис Г.-Ю. Солнце и смерть: Диалогические исследования. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. – 608 с.
170. Смирнов И.П. Апофазис и эволюция киноискусства // Киноапофатика: Сб. ст. – СПб.: Петрополис, 2018. – С. 9–35.
171. Смирнов И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино. – СПб.: Петрополис, 2009. – 404 с.
172. Соболевская Е.К. От трагедии искусства к трагедии художника: философско-эстетические рефлексии Александра Блока // Актуальні проблеми духовності. – 2009. – № 10. – С. 277–290.
173. Сорочан А.Ю. Дискурсы ужасного: к постановке проблемы // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. ст. – СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 5–22.
174. Спутницкая Н. Гоголиада, или Бег на месте. «Вий» и новые русские хорроры // Искусство кино. – 2019. – № 5/6. – С. 119–130.
175. Старобинский Ж. Чернила меланхолии. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 616 с.
176. Степичев П.А. Педагогика удивления: новая парадигма образования в XXI веке // Paradigmata roznani. – 2015. – № 4. – С. 35–38.
177. Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина: Очерк истории эстетической аксиологии. – М.: Республика, 1994. – 464 с.

178. Суханова Е.А. Проблемы таксономии и характерные черты horror-дискурса // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. – 2016. – № 1 (189). – С. 64–70.
179. Такер Ю. Ужас философии: В 3 т. Т. 1. В пыли этой планеты. – Пермь: Гиле Пресс, 2017. – 184 с.
180. Такер Ю. Ужас философии: В 3 т. Т. 2. Звездно-спекулятивный труп. – Пермь: Гиле Пресс, 2017. – 198 с.
181. Татаркевич В. Античная эстетика. – М.: Искусство, 1977. – 327 с.
182. Толстой Л.Н. Записки сумасшедшего. – М., 1952.
183. Тригг Д. Нечто: Феноменология ужаса. – Пермь: Гиле Пресс, 2017. – 174 с.
184. Тихомиров С.А. Фильм ужасов: константы жанра // Вопросы культурологии. 2017. – № 5–6. – С. 25–31.
185. Третьи Лемовские чтения: Сб. материалов Всерос. науч. конф. с междунар. участием памяти Станислава Лема / Отв. ред. А.Ю. Нестеров. – Самара: Изд-во Самар. ун-та, 2016. – 550 с.
186. Тэн И. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
187. Улин С.В. Безумие в киноискусстве постмодернизма // Вестн. СПбГУКИ. – 2015. – № 4 (25). – С. 140–143.
188. Ужас реального / Т.М. Горичева [и др.]. – СПб.: Алетейя, 2003. – 286 с.
189. Фаулз Д. Аристос. – М.: АСТ Москва, 2008. – 347 с.
190. Ферри Л. Краткая история мысли. Тракта по философии для подрастающего поколения. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 272 с.
191. Филиппов А. Танцуют одни. «Монстры», режиссер Мариус Олтеану // Искусство кино. – 2019. № 5/6. – С. 25–29.
192. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия. – М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2017. – 432 с.
193. Франк С.Л. Непостижимое // Соч. – М.: Правда, 1990. – С. 183–560.
194. Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: Академический проект, 2011. – 460 с.
195. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики // Время и бытие: Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 327–345.

196. Хафизова Н.А. Антиутопия и ужасное как тень культуры // Вестн. Перм. нац. исслед. политех. ун-та. Культура, история, философия, право. – 2017. – № 4. – С. 82–89.
197. Хвостов А.А. Феномен ужаса глазами разных поколений // Социальная политика и социология. – 2009. – № 2. – С. 324–331.
198. Хлебников Г.В. Фрэнк У. философия или мудрость? Апофатика в Европе и Китае. Рецензия // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 3: Философия. – Реферативный журнал. – 2018. – № 4. – С. 152–156.
199. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. – М.: Аграф, 2006. – 704 с.
200. Четвертко С.Ю. Особенности хронотопа в «страшных» новеллах Серебряного века // Вестн. КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2016. – № 3. – С. 126–131.
201. Чернянская Т.В. Психологические особенности интереса молодежи к фильмам ужасов и мистики: Дис. ... канд. психол. наук. Специальность: 19.00.13. – Тамбов, 2003. – 217 с.
202. Чистякова В. Смерть за кадром // *Memento vivere*, или Помни о смерти. Сб. ст. / Под общ. ред. В.Л. Рабиновича и М.С. Уварова. – М.: Academia, 2006. – С. 219–226.
203. Чоран Э. После конца истории: Философская эссеистика. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 544 с.
204. Шеметова Т.Н. Кино в стиле слэшер: ужасные развлечения, или искусство пугать // Обсерватория культуры. – 2010. – № 2. – С. 48–55.
205. Шеметова Т.Н. «Ужасное» искусство: фильмы жанра слэшер (slasher) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2011. – № 4. – С. 101–122.
206. Шеффер Ж.-М. Конец человеческой исключительности. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 392 с.
207. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М.: Республика, 1996. – 351 с.
208. Шиловская Н.С. Атеистические перспективы апофатики и пантеизма // Приволжский научный журнал. – 2012. – № 4 (24). – С. 258–263.

209. Шкепу М.А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. – К.: Феникс, 2010. – 448 с.
210. Шопенгауэр А. О четвероюм корне... Мир как воля и представление. Т. 1. Критика кантовской философии. – М.: Наука, 1993. – 672 с.
211. Шорыгин Е.А. Кино в психоаналитическом измерении: на примере хорроров // Гуманитарные науки в условиях социокультурной трансформации: практики медиаобразования. Материалы Всероссийского семинара. – Пермь, 2017. – С. 84–92.
212. Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К.Э. Разлогов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – 752 с.
213. Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – М.: Худ. лит., 1981. – 687 с.
214. Элен П. Удивление – пафос философской мысли // Разум и экзистенция: Анализ научных и вненаучных форм мышления. – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 74–93.
215. Эпштейн М. Ужас как высшая ступень цивилизации // Новая газета. – 2001. – № 80. URL: <http://2001.novayagazeta.ru/nomer/2001/80n/n80n-s00.shtml>
216. Юм Д. О трагедии // Хатчесон Ф., Юм. Д., Смит А. Эстетика. – М.: Искусство, 1973. – С. 352–361.
217. Юханнинсон К. История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 320 с.
218. Ямпольский М. Смерть в кино // Искусство кино. – 1991. – № 9.
219. Янкелевич В. Смерть. – М.: Изд-во Лит. ин-та, 1999. – 448 с.
220. Ясперс К. Разум и экзистенция. – М.: Канон+, 2013. – 336 с.
221. Metzengerstein // The complete works of Edgar Allan Poe. – N.Y. & L.: The knickerbocker press, 1902. – P. 221–235.
222. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. Noel Carroll, Routledge, N.Y., 1990. – 360 p.