

На правах рукописи



СЕВЕРЦЕВ Владислав Викторович

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

Специальность 09.00.05 – Этика

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Иваново – 2021

Работа выполнена на кафедре культурологии и изобразительного искусства, ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет», Шуйский филиал

**Научный
руководитель:**

ВАРАВА ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ
доктор философских наук, профессор, ФГОБУ ВО «Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации», профессор Департамента гуманитарных наук

**Официальные
оппоненты:**

БОРИСОВ СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ
доктор философских наук, профессор, ФГАОУ ВО «Белгородский государственный национальный исследовательский университет», профессор кафедры философии и теологии, директор института общественных наук и массовых коммуникаций

ПУСТОВОЙТ ЮЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА
кандидат философских наук, ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва», старший научный сотрудник Центра экспозиционно-выставочной деятельности музеев

**Ведущая
организация:**

**Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «Российский государственный
гуманитарный университет»**

Защита диссертации состоится «17» июня 2021 г. в «10-00» часов на заседании Диссертационного совета Д 212.062.08 при ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет» по адресу: 155908, Ивановская область, г. Шуя, ул. Кооперативная, 24, ауд. 220.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет» по адресу: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, 37/7, корпус №1, к. 108., и на официальном сайте университета: <http://ivanovo.ac.ru>

Автореферат разослан: «__» _____ 2021 года

Ученый секретарь диссертационного
совета, кандидат культурологии,
доцент



М.Ю. Алексеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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?»¹. 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 сфере².

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)³ 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» есть, по словам К. Э. Разлогова, то «зеркало, в которое мы смотрим порой с умилением, а порой с ужасом»⁴.

Современную ситуацию П. С. Гуревич характеризует одновременно как «антропологический кризис» и «антропологический поворот»⁵. 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

¹ Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М., 2016. С. 7.

² 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».

³ Смирнов И.П. Апофазис и эволюция киноискусства // Киноапофатика: Сб. ст. / Под ред. Л.Д. Бугаевой. СПб., 2018. С. 19.

⁴ Разлогов К.Э. Экран от рождения до смерти // Momento vivere, или Помни о смерти. М., 2006. С. 210.

⁵ Гуревич П.С. Исчезла ли сущность человека? // Спектр антропологических учений. Вып. 5. М.: ИФРАН, 2013. С. 6.

прозрений в событиях одиночества, скуки, отчаяния, смерти, это – судороги углов, оставшихся за кругом устоявшихся норм и застывших идеалов»⁶. Этот феномен как бы «пророс» через эстетический и психологический контекст, став самостоятельной философемой 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 феномена⁷.

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»⁸. 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

⁶ Хафизова Н.А. Антиутопия и ужасное как тень культуры // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2017. № 4. С. 87.

⁷ Кантор В.К. Ужас вместо трагедии (творчество Франца Кафки) // Вопросы философии. № 12, 2005. С. 65–77; Комм Д.Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 224 с.; 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; Ужас реального. СПб.: Алетейя, 2003. 286 с.; Хвостов А.А. Феномен ужаса глазами разных поколений // Социальная политика и социология. 2009. № 2. С. 324–331.

⁸ Ужас реального. СПб.: Алетейя, 2003. С. 132.

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. «Киномелодрама. 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: Ноггог в литературе и искусстве» (2015), посвященной «пограничному» состоянию категории «ужасное» на материале произведений литературы, фольклора, кинематографа и других видов искусств, отдельный раздел посвящен кино: «Ноггог 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 Куянджич «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), XIII Международная научная конференция «Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых» (Москва–Иваново–Шуя, 25 сентября 2020 г.).

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 пробрел 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 истощенность 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, выполняющей 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 («экзгибирование смерти») сопровождается ее профанацией, вульгаризацией и приводит к толерантности к смерти и цинизму. Кинематограф преследует совершенно

иные цели: посредством визуализации смерти направить рефлексию на этико-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. Объём диссертационного исследования составляет 166 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обуславливается актуальность темы диссертации, определяются объект, предмет, цель и задачи работы, раскрываются ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость, указаны основные методы исследования, формулируются положения, выносимые на защиту, представлены формы апробации исследования.

В **первой главе «От трагедии к ужасу: аксиологический поворот культуры»** исследуются те этические трансформации культуры, которые привели к феномену эмансипации ужаса.

В **параграфе 1.1. «Трагедия как жанр и бытийный удел»** показано, что 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.

В параграфе реконструируются некоторые важные смыслы трагедии и трагического, которые были определяющими в европейской культуре вплоть до XX века, когда начинается трансформация трагического в ужасное. В этом контексте рассматривается классическое понимание трагедии, данное 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. 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 сугубо в эстетическом контексте, но и в жизненно-экзистенциальном, поскольку те вопросы, которые затрагивались в трагедии, оказывались под силу философии, а не искусству. По этому поводу приводятся воззрения В. Татаркевича, И. Тэна, А.Ф. Лосева и др.

Трагедия как жанр возникает и формируется, таким образом, 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. Здесь приводятся размышления Ю. Б. Борева по этому вопросу.

В этом контексте отмечается, что «ужасное» событие трактуется Достоевским в терминах «трагедии». Здесь нет еще и намека на ту эмансипацию ужасного, которое произойдет далее. Это помогают понять наблюдения А. Л. Бема в его знаменитой статье «Достоевский – гениальный читатель», в которой он раскрывает внутреннюю нравственную реакцию («задетость») Достоевского повестью Гоголя «Нос». Исследователь отмечает, что Достоевский апеллирует к *понятиям вины и трагедии совести*, которые свидетельствуют о нравственном понимании ужаса Достоевским.

В параграфе показано, что у Шеллинга трагическое приобретает классическую форму столкновения борьбы и необходимости, что уже в полной мере является проблемой метафизики. 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.

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. В этом контексте рассматриваются взгляды Д. Юма, А. Шопенгауэра,

С. Кьеркегора, К. Зольгера, Н. А. Бердяева, И. А. Ильина, Э. Чорана и др. Вопрос о *преобразовании трагического в ужасное* анализируется на примере статьи В. К. Кантора, посвященной творчеству Франца Кафки. 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 заключение делается следующий вывод. В духовной истории европейской культуры происходит существенная *аксиологическая трансформация категории трагического*, которая со временем утратила этически преобразующую силу. Это во многом связано 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.

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.

Параграф 1.2. «Удивление и ужас в структуре философского вопрошания» посвящен выявлению роли ужаса в структуре философского дискурса. В результате выявилось, что ужас, 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 А. Шопенгауэр, М. К. Мамардашвили, П. Элен, А. Конт-Спонвиль, М. Хайдеггер, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Т. Горичева, О. А. Донских, Ю. Такер 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 философском восприятии мира.

В параграфе рассматривается 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.

Особое значение в этом контексте имеет работа современного немецкого философа Петера Элена «Удивление – пафос философской мысли», в которой он 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»⁹.

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, а позже русский философ С. Франк и Л. Витгенштейн возвращаются к изначальной метафизике и онтологии удивления, характерного для античной философии.

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.

Значительный материал по теме содержится в книге П. Адо «Покрывало Иисуса. Эссе по истории идеи Природы», которая анализируется в данном параграфе. Четвертый раздел книги П. Адо, посвященный иконологии покрывала Иисуса: от романтизма до экзистенциализма, касается

⁹ Элен П. Удивление – пафос философской мысли // Разум и экзистенция: Анализ научных и вненаучных форм мышления. СПб., 1999. С. 75.

вопроса об ужасе бытия. Здесь мысль Адо вращается вокруг имен Гете, Ницше и Хайдеггера.

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 онтологическим 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.

В параграфе 1.3. «*Феномен эмансипации ужаса*» 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., дал 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. Здесь приводятся рассуждения К. Ясперса из работы «Разум и экзистенция», в которой очень ярко и убедительно доказывается судьбоносность Кьеркегора и Ницше для западной философии в целом. Разум больше не является спасением от ужасов жизни, он больше не выступает гарантом смысла и бытия, как это было в предшествующие, преимущественно теологизированные, эпохи.

В параграфе рассматривается процесс эмансипации ужаса, который происходил в России в XIX веке, когда 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. Сравнительный анализ западного и отечественного отношения к экзистенциальным понятиям позволяет сделать такой вывод: ужас, бессмысленность, трагизм – вот круг мироощущения Кьеркегора и Леонтьева; ужас, бессмысленность, абсурд – это уже мироощущение Кафки и Платонова.

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

В этом контексте нами также была выявлена 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 своей поэтике; это У. Эко, который показал генезис идеи уродства в европейской культуре; это «Распад атома» Георгия Иванова как *антиэтическая манифестация безобразного*; это «Исследование ужаса» Леонида Липавского, где выявляется чистая субстанция ужаса; это Ф. Кафка, в котором происходит полное снятие трагического и замена его на ужасное, приобретающее модус повседневного.

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»¹⁰. 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. Подобные состояния трактуются также в терминах «меланхолии», как это делает шведская исследовательница Карин Юханнисон, называя Кафку, наряду с Прустом, Кьеркегором и Рильке, «знаменитым меланхоликом»¹¹.

Сравнение экзистенциального горизонта Кьеркегора и Кафки с точки зрения присутствия у них ужаса и трагедии дает возможность для такого вывода: *экзистенция Кьеркегора* – это экзистенция плюс трагедия; *экзистенция Кафки* – это экзистенция минус трагедия. Это равнозначно появлению нового типа ужаса без трагедии. Это ужас и абсурд одновременно – *абсурдный ужас* и *ужасный абсурд*. Это новая эстетическая и этическая 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. П. Слотердаjk говорит о бессмысленности существования современного человека. В параграфе вопрос ставится 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

¹⁰ Кафка Ф. Дневники. СПб.; М., 2017. С. 15.

¹¹ Юханнисон К. История меланхолии. М., 2019. С. 129.

жизнь обретала высший смысл, в ситуации ужаса смысл как бы потерял свой вкус, смысл потерял свою «соль».

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 покрова», показала свой «ужасный лик», который раньше был канализирован в эстетических пространствах безобразного.

Вторая глава «Media как практика ужаса» посвящена рассмотрению следующих вопросов: немислимое и нечеловеческое и жанр сверхъестественного ужаса; тематизация смерти в медийном контексте; ужас в кинематографе: психология, этика, антропология. В центре исследовательского внимания этой главы два фундаментальных понятия – *медиаальный поворот (Medial turn)*, в результате чего Media стали в нашей терминологии «практикой ужаса», и «*медиахоррор*» как мистико-магическое взаимодействие, обретающее сакральный статус. Показано, что медийная среда одновременно и отражает, и создает ужасное, то есть является его и творцом, и творением. 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 *немислимым* и *нечеловеческим*.

В параграфе 2.1. «*Немыслимое и нечеловеческое и жанр сверхъестественного ужаса*» 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 не-философский 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 параграфе 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). 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 невысказанным в чистом виде.

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 невысказанного 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, которая, в свою очередь, имеет глубокий исток в апофатических построениях классической философии. В этом контексте анализируется сборник статей «Киноапофатика» (2018), в котором предпринята попытка ответить на вопрос: «Каким образом кино выражает "невысказанное"»? В качестве иллюстрации приводятся примеры немого фильма «Пышка» (1934) Михаила Ромма, а также «После смерти» (1915) и «Сумерки женской души» (1913) Евгения Бауэра.

В результате в параграфе делается вывод 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.

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 Г. Ф. Лавкрафта, который выявляет некую кинематографическую субстанцию ужаса (Ю. В. Назарова).

Также в параграфе 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. В этом контексте в параграфе ставится вопрос об истоках *ужаса нечеловеческого*: В. М. Дианова (живопись П. Сезанна), В. А. Подорога («ландшафты без лица»).

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*. Об этом пишет Д. Тригг, ссылаясь на Лавкрафта и фильмы Джона Карпентера и Дэвида Кроненберга.

Медиафера в этом смысле является одновременно и творцом, и творением ужасного, то есть она его и отражает, и сама участвует в процессах его создания. В современной медийной культуре это происходит двумя способами *трансляции ужаса*: посредством СМИ и посредством кинематографа.

В параграфе 2.2. «Тематизация смерти в медийном контексте» отмечается, что это важный аспект проблемы, 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. Отечественные исследователи 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. В. Савчук, В. Куренной и др.)

В XX веке среди прочих важных событий произошла *встреча медиа и смерти*. Эта 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 одновременно и более глубоко понять 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.

В этом контексте анализируется книга В. В. Савчука «Медиафилософия. Приступ реальности», в которой отмечается, что современность наводнена такими понятиями, как медиареальность, медиафера, 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 здесь 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.

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: «Массмедиа 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»¹².

В параграфе отмечается, что современные медиа – это «фабрика смерти», которая воплощена в бесконечных формах. Предлагается термин *медиасмерть* для описания 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.

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. В связи с этим приводятся различные трактовки смерти (Ж. Бодриар, Ф. Море, А.В. Демичев и др.).

¹² Слотердайк П. Критика цинического разума. М., 2009. С. 470.

В параграфе рассматривается трактовка кинематографа как «разновидности кровавого жертвоприношения», которую дает Драган Куюнджич, анализируя фильм «Дракула Брэма Стокера» Фрэнсиса Форда Coppola. На этом основании он рассматривает кинотаф как смертельную форму, конституирующую симулятивные кинообразы как «танатическое пространство кинематографа»¹³.

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, 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.

Анализ точек зрения авторов, работающих в теме медиа, экранной культуры, философии кино, визуализации, таких как Г. Маклюэн, М. Кастельс, П. Вирильо, П. Слотердаик, 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, свидетельствуют об этом.

В заключение рассматривается феномен *некрореализма*, который был представлен 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 параграфе 2.3. «*Ужас в кинематографе: психология, этика, антропология*» рассматривается вопрос о взаимоотношении философии и кино в широком диапазоне смыслов и значений (сборник «Поэтика кино»

¹³ Куюнджич Д. Кинотаф: кинематограф как вампир // Неприкосновенный запас. – 2017. № 1 (111). С. 174.

(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.

Особое внимание вопросам *воздействия кино на зрителя* уделяет в своей работе «Поэтика кино» известный теоретик кино Д. Бордвелл, на которую тоже много ссылается Кевин МакДональд. Свой метод, основанный на *когнитивном подходе*, подразумевающим восприятие, осмысление, освоение, неотделимых 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»¹⁴.

Подводя итог всему сказанному, можем 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»¹⁵.

В параграфе показано, что *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 *анализа*

¹⁴ Бордвелл Д. Поэтика кино // Киноведческие записки. 2010. № 100/101. С. 175.

¹⁵ Корчинский А.В. Мультимедиаальный дискурс страха // Медиафилософия. 2010. Т. 5. С. 114.

социально-психологического воздействия фильмов ужаса на сознание современного человека. 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»¹⁶.

В параграфе выявляются мотивы, побуждающие современного зрителя смотреть фильмы ужасов, которые возбуждают повышенный интерес. Были выделены и проанализированы три уровня мотивации: 1) психологический; 2) этический; 3) метафизический. Также приводятся фильмы, характерные для каждого уровня.

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 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 подобные фильмы, – вот комплекс чувств и намерений, движущий 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 столько ужас потустороннего, в принципе, наиболее ходовой, но еще *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.

¹⁶ Улин С.В. Безумие в киноискусстве постмодернизма // Вестник СПбГУКИ. 2015. № 4 (25). С. 140.

Именно этический и метафизический уровни мотивации представляют, с нашей точки зрения, наибольший интерес для дальнейшего философского анализа этой темы.

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 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 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. Слотердаик, 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 подобные 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 посюстороннего (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.

Основные положения диссертационного исследования отражены в ряде публикаций автора.

Статьи в рецензируемых научных изданиях, включенных в реестр ВАК МОиН РФ

1. Северцев В. В. От трагедии к ужасу: аксиологический поворот культуры // Известия Тульского государственного университета. – 2018. – Вып. 3. – С. 91–99.

2. 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.

3. Северцев В. В. Эмансипация ужаса как феномен современной философской культуры // Манускрипт. – 2020. – Т. 13. – Вып. 2. – С. 110–115.

Публикации в других изданиях

4. Северцев В. В. Трагедия как жанр и бытийный удел человека // Заметки ученого. Научно-практический журнал. – 2018. – № 7. – С. 83–89.

5. Северцев В. В. Тема смерти в контексте современной медийной культуры // Наука. Искусство. Культура. – 2019. – Вып. 2 (22). – С. 165–171.

6. Северцев В. В. Смерть как предельное зло у Н. Ф. Федорова и в русской философии // XVIII Международные Федоровские чтения. 2019 (стендовый доклад).

7. 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.

8. Северцев В. В. Кино и философия: модусы взаимного отражения // Научный поиск. – 2020. – № 1 (35). – С. 47–49.

9. Северцев В. В. Аксиологические аспекты медийной трансляции хоррора в современном кинематографе // Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых: материалы XIII Международной научной конференции, Москва–Иваново–Шуя, 25 сентября 2020 г. / отв. ред. А.А. Червова. – Иваново: Изд-во Иван. гос. ун-т, 2020. С.207-209.