

УДК 008

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДИТЯЧИХ ОБРАЗІВ
У ФІЛЬМАХ ЖАНРУ ХОРОР У КОНТЕКСТІ
ДЕКОНСТРУКЦІЇ ВІДНОСИН ДОРОСЛОЇ
І ДИТЯЧОЇ КУЛЬТУР**

**REPRESENTATION OF CHILDREN'S IMAGES
IN THE FILMS OF THE HORROR GENRE IN
THE CONTEXT OF DECONSTRUCTING THE
RELATIONS OF ADULT AND CHILD CULTURES**

Швець А. І.,

кандидат філологічних наук, доцент кафедри
культурології та мистецтвознавства, Одеський
національний політехнічний університет
(Одеса, Україна), e-mail: shindervl@ukr.net

Доброєр Н. В.,

кандидат культурології, доцент кафедри
культурології та мистецтвознавства, Одеський
національний політехнічний університет
(Одеса, Україна), e-mail: dobroer75@gmail.com

Shvets A. I.,

*Candidate in Philological Sciences (Ph.D),
Associate Professor of Department of cultural science
and art criticism, Humanitarian faculty, Odessa
National Polytechnical University (Odessa, Ukraine),
e-mail: shindervl@ukr.net*

Dobroyer N. V.,

*candidate of cultural studies, Associate Professor
of Department of cultural science and art criticism,
Humanitarian faculty, Odessa National Polytechnical
University (Odessa, Ukraine),
e-mail: dobroer75@gmail.com*

Розглядаються способи репрезентації образів «дітей – вбивць» в сучасній масовій культурі, на прикладі фільмів жахів кінця XX – початку XXI ст. У контексті сучасних культурних трансформацій Дитинство набуває нових характеристик суб'єкта відносин соціокультурного процесу. У роботі об'єднується наявність характеристик Іншого в образі Дитини, а також простежуються трансформації лику Іншого і поява характерних рис Іншого і Чужого в дитячому образі. Робота присвячена аналізу механізмів репрезентації дитячого образу, виявлення поведінкових моделей Дорослого і Дитини, а також деконструкції відносин Дорослої і Дитячої культур на базі досліджуваних фільмів жанру хорор.

Робиться висновок, що сучасне дитинство знаходиться у зоні соціального ризику, у внутрішній організації дитини здійснилися глибокі зрушення. Наслідком їх стала зміна стандартних дитячих біографій, стилів життя, форм соціального контролю, а також мінливі соціальні стандарти поведінки.

Ключові слова: феномен дитинства, фільми жахів, репрезентація дитячих образів, деконструкція культурних відносин, культура дорослих, дитина як Чужий.

In this paper, we consider ways of representing the images of «killer children» in modern mass culture on the example of horror films of the late XX – early XXI centuries. In the context of modern cultural transformations, Childhood acquires new characteristics of the subject of the relations of the sociocultural process. The work substantiates the presence of the characteristics of the Other in the image of the Child, and also traces the transformations of the face of the Other and the appearance of the characteristic features of the Strange and the Alien in the child's image. The work is devoted to the analysis of the mechanisms of representation of the child's image, the identification of the behavioral models of the adult and the child, as well as the deconstruction of the relations of adult and child cultures based on the studied films horror genre.

The conclusion is that modern childhood is in a social risk zone, deep changes have taken place in the internal organization of the child. The consequence of these changes was the change in standard child biographies, lifestyles, forms of social control, as well as changing social standards of conduct.

Keywords: the phenomenon of childhood, horror films, the representation of children's images, the deconstruction of cultural relations, the culture of adults, the child as a stranger.

Постановка проблеми. Наукове вивчення художніх концепцій дитинства і дитячих образів, народжених кінематографом є актуальним і дає цінну інформацію про культуру та ментальність людської спільноти. Матеріалом таких екранних творів виступає навколишній світ, який сьогодні набуває нової якості: в ньому дитина, яка ще деякий час назад була частиною маргінальної групи, культурно ігнорувалась, через прийняття сьогодні – фігурує, як історична реальність, знаково-символічний світ, продукт соціальних стосунків (І. Кон). У цьому світі відбулась активна диверсифікація моделі дитинства та векторів дорослішання, що привело до зміни статусу дитини, а саме: із дитини-об'єкта в дитину-суб'єкта. Про таку дитину стало складно говорити [4].

Визнання дитинства як самобутньої субкультури і досвіду світосприйняття має свою логіку і динаміку розвитку. Докладне вивчення культури дитинства з точки зору пріоритетних напрямів гуманітарних досліджень філософії, культурології, антропології, соціології, психології в різних регіонах планети свідчить про зміну дослідного ракурсу в сучасному науковому дискурсі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливими на цьому шляху за культурологічною значимістю стали роботи І. С. Кона, який одним з перших радянських вчених подолав вузькість психолого-педагогічного вимірювання дитинства в філософії культури і відкрив його в новій якості, організував серію досліджень, присвячених етнографії та філософії дитинства, першим познайомив ще радянських вчених з концепціями дитинства Ф. Ар'єса (Родоначалника історії дитинства, що розкрив його історико-цивілізаційну релевантність) і психісторика Л. Демоза (Який представив історію людства як історію інфантіцида), опублікував збірку робіт Маргарет Мід «Культура і світ дитинства» (Яка запропонувала типологію культур у зв'язку з інституціалізацією відносин до дитини) [2].

Аналізує дитинство як соціокультурний феномен, дає найбільш повне визначення дитинства, виділяє історичні модифікації статусу дитинства С. Н. Щеглова. Дослідження Д. Б. Ельконіна стали підтвердженням затребуваності традиції в дитячій субкультурі.

В працях С. Н. Іконникової, М. В. Осоріної дитинство розуміється як особлива замкнута система, акцентується виняткова роль дитячих практик, за допомогою яких і конструється саме простір дитинства.

Тематизує гендерні ознаки дитячої субкультури у своїх працях культурантрополог С. Б. Борисов, вводячи в обіг поняття «дівочої культури».

Динаміка феномена дитинства, пов'язана з такими реаліями модернізації як «дифузна» ідентичність, вивчалася Д. І. Мамичевої.

Такі аспекти проблеми дитинства як криза відносин «дитина – дорослий», конфлікт поколінь «батьки – діти», освітні теорії і практики філософськи осмислюються у працях вітчизняних науковців О. Александрової, В. Воловика, Б. Гло-

това, Л. Губерського, Л. Кривеги, М. Козловця, В. Огнев'юка, Є. Пінчука, І. Сайтарли, П. Сауха, В. Тарана, І. Утюж.

У зарубіжній філософії та антропології культури класичними зразками досліджень дитинства стали роботи Л. Леви-Брюля, Л. Леви-Строса, Б. Малиновського, Е. Б. Тайлора, Дж. Фрезер, що відкрили широкі перспективи для етно-логічних досліджень. Філософську рефлексію дитинства в призмі відносин з дорослою людиною, що відкриває вперше світ дитині, продовжили М. Бубер, Ж. Лакан, С. Левінас, М. Фуко та ін.

Вчені констатували, що феномен дитинства конструюється в кожен епоху за своїми правилами, а у трансформаціях образу дитинства на різних етапах культурогенеза конструюючи роль виконує дорослий як посередник між дитиною і культурою. І активність дитини в процесі соціалізації, ступінь і допустимі її межі зумовлені дорослим, а також тим культурним багажем, який той на даний момент має.

Сучасні тенденції осмислення дитинства свідчать, що традиційний підхід до дитинства як періоду підготовки до повноцінного соціокультурного життя дорослого доповнився вимірюванням дитинства як суб'єкта соціокультурного буття і смислового центру соціальних і культурних процесів з відомим розширенням меж поняття суб'єктності. Визнання суверенності дитинства дозволило розглядати відносини дитини і дорослого в категоріях теорії діалогу культур В. С. Біблера.

З урахуванням сучасних культурних трансформацій об'єктивують нові характеристики дитинства як суб'єкта відносин сучасного суспільства Л. Бюхнер, Д. Рихтер, Н. Постман, Х. Хенгст, М. Виннс.

За визнанням ідеї рівноправності альтернатив світогляду дитини і дорослого, наступним кроком стало сприйняття дитини як Іншого, онтологічно необхідного дорослому. «Самосвідомість дорослої людини вимагає для свого самовизначення такого Іншого, який може бути рівновеликим дорослому Я, і в цій іпостасі виступає дитина. Тим самим проблема множинності альтернативних і несвідомих один до одного дослідів дорослого і дитини набуває вигляду таємниці Іншого і конститууючої ролі дитинства для самосвідомості дорослого» [4, с. 110]. Інший – це партнер в триваючому і постійно відновлюваному діалозі. Він існує в тому ж просторі смислів, що і Я. Інший, як правило, завжди поруч і в фізичному просторі. Він той, хто потребує допомоги і готовий сам надати її, тобто існує в загальному моральному і ціннісному вимірі з Я. Інший задає межі моєї ідентичності. Важливо відбувається створення образу опонента в категоріях дружніх (Інший), просто відмінних (Інакший) або негативних (Чужий) [7].

В розкритті відмінності дитини як Іншого в сучасній соціокультурній ситуації важливе значення мав поступовий процес поглиблення соціального та психологічного пізнання дитинства через історію дитячих образів в художній літературі ХХ століття [5]. Кожний новий образ дитини – не тільки етап поглиблення художнього пізнання дитинства, а й специфічний вид соціальної

проекції, відображення сподівань і розчарувань дорослих.

Інша ситуація сталася із науковою рефлексією у сфері кіно. Осмислення художніх концепцій дитинства і дитячих образів в сучасному кінематографі виявилось лакунарною зоною. Відсутність спеціальних наукових праць, присвячених даній проблемі наполегливо потребує проведення таких досліджень.

Сучасний кінематограф взяв за літературою естафетне слово в художньому пізнанні феномена дитинства, чутливо відреагував на трансформації у соціальній парадигмі, яка примушує бачити загрозу людству у всіх життєвих проявах. Нова загроза постала в іпостасі дитини. Зображення дитини у другій половині ХХ століття характерно зводиться до переваги негативних якостей у протизагрозі позитивним. При цьому мова йде не тільки про дитячі витівки і недоліки, але і про аномальний розвиток. Жорстокість, грубість, жага до вбивства, садизм, зіпсованість, нещадність, нелюдність – це лише неповний список прикладів. Піонерами в візуальному кінематографічному осмисленні образу дитини виявилися фільми жанру хорор [комм]. Важливою ознакою хорорів є наявність Чужого (монстрів, інопланетяни, маніяків, привидів, вбивць, природних катаклізмів тощо). Образ Чужого не може бути прийнятний раціональною свідомістю. Чужий незрозумілий, тому що ми не хочемо і не можемо його розуміти, порівнюючи зі своєю затишною і звичною реальністю і виявляючи, що місця йому в ній немає. Чужий виглядає як нелюдь.

Означену галерею образів Чужих в сучасних фільмах жахів тепер розширюють образи головних героїв – дітей.

Подолавши, загальновідоме табу на реалістичне зображення дитячих злочинів, хорор останніх десятиліть активно освоює цю неоднозначну тематику і висуває сонм героїв-вбивць у віці до 15 років, де глибокі відчуття неприродності змушують глядача побоюватися злих дітей у фільмах жахів набагато сильніше, ніж дорослих.

Предметом нашого дослідження є репрезентація образів дитини як художнє освоєння концепту дитинства фільмами жанру хорор.

Метою поставлено проаналізувати механізми репрезентації дитячих образів у сучасних фільмах жахів, виявити поведінкові моделі Дорослого і Дитини у контексті деконструкції відносин Дорослої і Дитячої культур, а також розкрити культурні смисли, що транслуються дитячими образами.

Виклад основного матеріалу. Дослідження ґрунтується на аналізі базових фільмів жанру хорор кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Корпус базових картин складають фільми, де ключовий конфлікт побудований на зустрічі дитини і дорослого. Але їх характерною ознакою є знищення культурою Дорослих дитини як Чужого. Виняток становить фільм «Омен», де головний дорослий персонаж (Роберт) після довгих коливань вирішується знищити прийомного Деміана, але в фінальній сцені, вже замахнувшись кинджалом, зволікає, що обертається для нього кінцем – поліція його просто знешкодує. Конфлікт залишається

невирішеним. Питання залишається відкритим. Зміг би батько довести справу до кінця? З точки зору парадигми Дорослий–Дитина спостерігається очевидна заборона на інфантицид. Варто відзначити, що у фільмі 1976 сцена розгортається більш стрімко, а головний герой діє більш рішуче, сказавши при цьому лише: «Господи, допоможи мені». У фільмі 2006 року ми бачимо більш емоційну сцену, яка посилюється до фіналу міцніючою мінорною симфонічною музикою. Також помітні очевидні сумніви і метання батька, здавалося, він уже навіть опустив руку, і далі ми бачимо «відмову» батька звершувати цей злочин.

В інших досліджуваних фільмах дитина як Чужий виявляється знищеною. Розглянемо кінокартини в діахронічному зрізі. Наступний фільм (цього ж 1976 року) має промовну назву «Хто може вбити дитину?». Молода пара під час відпустки пливе на чарівний іспанський острів, де чоловік бував в студентські роки. На острові їх зустрічають тільки діти з непривітними обличчями і недобрими посмішками. Дорослих тут більше немає – діти убили. Розгадавши таємницю острова, подружжя робить спроби покинути його. Проте вихід є тільки один і він веде до причалу. Незліченна безліч дітей вибудовують «стінку», тим самим перекиваючи єдиний шлях до причалу. Молода пара на машині намагаються «прочистити собі шлях», однак вагітна жінка в останній момент викручує кермо в іншу сторону, тим самим рятуючи життя дітям. Боротися з дітьми доводиться чоловікові.

Перша його дитина–жертва помирає від пострілу в лоб, тим самим не встигнувши застрелити жінку. Намагаючись заспокоїти її від пережитого, від виду мертвої дитини, яка на очах померла від рук коханого, чоловік говорить, що вони б убили її і що це вже давно не діти. Тим самим головний герой визнає дитину рівновеликим Іншим, якого можна знищити, в той час як жінка, до того ж вагітна, явно відчуває до дітей виключно материнські почуття. Після трагічної смерті молодої дружини, що так і не народила, чоловік рішуче налаштован покинути острів. Озброївшись, він знову робить спробу «пробити стіну» з дітей. Ця сцена досить довга. Обличчя кількох десятків дітей показують крупним планом, вони посміхаються, сміються, їхні обличчя заливає сонячне світло. Така картина не може не розчулювати. Власне наш герой на мить був зачарований дітьми, в якийсь момент на його обличчі з'являється посмішка. Однак, розуміючи, що перед ним «вже не діти», через сльози, він все–таки робить десяток пострілів, щоб розчистити собі путь. Триває гонитва, і, вже діставшись до човна, дорослий герой опиняється в ситуації, коли він змушений відмахуватися від натовпу розлючених дітей веслами. У цій сцені з'являється багато жертв його розправи – хто убитий, а хто сильно покалічений. В цей момент до острова підпливає поліція. У чоловіка з'являється велика надія на порятунок, він благає про допомогу. Однак поліція приймає єдине рішення – знешкодити «гвалтівника» дітей. Лише трохи пізніше полісмени розуміють, що зробили

неправильний вибір, бо тепер вони зайняли місце нових жертв цієї страшної ватаги діточок.

Наші міркування про дитину як Чужого підтверджує аналіз фільму «Кладовище домашніх тварин» 1989 року. Ця кінокартина відтворює подібну з описаними фільмами модель. Саме батько, борючись з маленькою дитиною, виносить їй смертельний вирок. При цьому розгортається вже впізнана сцена. Батько, розчулюючись невинною зовнішністю свого сина, усвідомлює, що це вже давно не він. Крізь сльози і очевидні зусилля він все–таки уколє йому смертельну ін'єкцію шприцом і підпалє будинок з тілом хлопчика–зомбі.

Варто відзначити, що у всіх представлених фільмах, де дорослі діючі персонажі є жінки, – саме вони стають жертвами дітей. Вони не в силах протистояти їм, а іноді і рятують своїх майбутніх катів. Дорослий персонаж – чоловік, – навпаки робить спроби вступити в рівну боротьбу з дітьми. Однак часто і він опиняється в наслідок убитим третьою особою.

Очевидна реалізація мотиву «материнського інстинкту». Материнський інстинкт – збірна назва норм поведінки, що характеризуються прагненням особи захистити більш слабку особу від шкідливого впливу навколишнього середовища шляхом ніжної турботи і уваги. Очевидно, що матері не мислять дитину в категорії Чужого на відміну від батька, який позбавлений такої сильної прихильності.

1989 року в світ виходить кінокартина «Обережно! Діти грають», де розгортається боротьба не на життя, а на смерть двох культур – дорослої і дитячої. Усвідомивши, які звірячі вбивства з розчленуванням і поїданням нутроців скоюють діти, дорослі озброївшись вилами, сокирами і ножами вступають у війну з культурою дітей. На відміну від попередніх фільмів тут очевидно агресивне ставлення до дітей. «Це все діти, вони не нормальні. Це душі темряви». Фінальна сцена розправи над дітьми символічно навантажена. Поселення дітей знаходиться на круглій галявині в гущавині лісу. Сцена знята досить крупним планом і видно, що батьки заходять з усіх боків, при цьому замикаючи коло і не даючи можливості для відступу. Явно простежується мотив межі дитячого та дорослого світу. Дорослі тим самим поступово звужують межі дитячого світу, а згодом і повністю стирають, знищуючи всіх його представників. Але, не дивлячись на звірячу розправу, одна дитина дивом залишається в живих, тим самим зберігаючи зерно дитячої культури.

Примітно, що дорослі вступають у кровопролитну війну зі словами «Господь зійшли на нас благодать. Це останній час».

Варто відзначити, що початок XXI століття характеризується різкою зміною характерологічних якостей жіночих персонажів – героїв кінокартин. Тепер саме «матері» стають катами для дітей.

У фільмі «Дзвінок» 2002 року саме мати примовляє Самару до страшної, болісної смерті. При цьому у фільмі сказано, що протягом багатьох років, родина не могла завести дитину. Ряд викиднів, вплинув на рішення героїні удочерити дівчинку. Але

– «Деяким не судилося мати дітей». Сцена вбивства дівчинки дуже суперечлива. Мати дитини каже: «Я так хотіла, щоб у мене була дочка». Після цього вона душить Самару і скидає в колодязь. Очевидно, що мати сприймає дочку як об'єкт відносин, який м'який і податливий для виховання – зручний, а тому і за необхідності залежний.

Доросла героїня володіє величезною стайнею. Кар'єра у неї в пріоритеті. Вона хоче і прийомну дочку ввести в цю ж модель відносин. Виявилося, що дочка не готова піти по її стопах. Суворі покарання і нелюбов батьків, змусили дівчинку агресивно виражати свої емоції. Пізніше батьки не сумнівалися, що їх дитина справжній демон, і єдиний вихід знищити її.

Світ дорослих все яскравіше постає у хорорі як оцінний, обмежений жорсткими рамками і правилами, і нездатний «розуміти» дитячий світ.

Схожий мотив спостерігаємо у фільмі 2006 року «Сайлент Хілл». Тут світ дорослих метафорично репрезентується як церковна секта. Він ще більш жорстокий, транслює усі додаткові негативні конотації, пов'язані з уявленням про буття секти. У цьому фільмі чітко простежується опозиція Свій – Чужий, де Чужий виявляється обов'язково відкинутим, а саме знищеним: «Ті, хто міцні у вірі, повинні судити, як позбавитися від скверни». Авторитарна позиція дорослого визначає як «скверну» те, що стає незрозумілим для нього, а саме світ дітей.

Зовсім інший поворот спостерігається у фільмах «Справа №39» 2007 року і «Дитя п'їтми» 2009 року. Саме в цих фільмах чітко простежується зміни в поведінкових моделях дитини. Вони поводять тепер себе, відтворюючи поведінку розумного, хитрого, обачливого Дорослого. При цьому такі діти обізнані в тих питаннях, які виходять за рамки дитячості. Юні герої спокійно маніпулюють дорослими, намацують їх вразливі місця і б'ють прямо в ціль: «Залишила дитину без нагляду? Так можна і в тюрму догодити», «І що ти мені зробиш, вдариш мене?». Подібні загрози з боку дітей матерям, примус і насильство, змушують їх досить агресивно протистояти дитячому світу. І якщо раніше батько очевидно переживав ймовірну смерть дитини, плавав, довго не наважувався переступити межу, то зараз ми бачимо явне бажання знищити Чужого. Варто відзначити, що смерть дитини викликала полегшення, і на відміну від багатьох попередніх фільмів, головні герої залишалися живими.

Висновки. Резюмуючи, ми можемо відзначити характерні закономірності зустрічі дитячої і дорослої культур, що фіксують фільми хорор, демонструючи смертельний результат для дитячого персонажа. Слід зазначити, що сама ситуація взаємин динамічна. У фільмах репрезентуються умовно три етапи. Перший характеризується активною роллю чоловіка(батька)–вбивці. Жінки не здатні протистояти дитячому світу, тому часто стають їх жертвами. Батьки з силою переступаю заборонену межу, але в сутичці з дітьми виходять переможцями. Однак смерть все одно наздоганяє того, хто вбив дитину.

Другий етап характеризується відкритою конфронтацією дорослої та дитячої культури. Діти або повністю знищують культуру дорослих, або дорослі жорстоко розправляються з дітьми.

Третій етап практично повністю віддзеркалює перший. Тепер саме мати стає головним катом для дитини, а батько часто виявляється жертвою. При цьому не спостерігається душевних мук з приводу смерті дитини. Навпаки вона для батьків стає великим полегшенням.

Важливим відкривається те, що проаналізовані базові фільми хорор вміло сфокусували проблему зникнення уявлення про певне майбутнє дітей. А це свідчить, що сучасне дитинство знаходиться у зоні соціального ризику: у внутрішній організації дитини здійснилися глибокі зрушення, наслідком яких стала зміна стандартних дитячих біографій, стилів життя, форм соціального контролю, а також мінливих соціальних стандартів поведінки.

Крім того, є показовим, що опозиція Батьки – Дитина стає не найголовнішою в досліджуваних кінокартинах. Дорослі батьки в силу своєї інфантильної моделі поведінки нівелюють свій статус (або навпаки стають авторитарним), при цьому і дитина, часто володіючи поведінковою моделлю Дорослого, використовує «дитячість» лише як маніпуляцію. Ми можемо простежити виділення основної моделі Я – Чужий, яка є головною характеристикою фільмів жахів. З цього випливає, що вбивство дитини можливо лише як вбивство рівного собі Іншого/Чужого.

Ж. Лакан наголошує, що події, що відбуваються з іншими, здатні тамувати наш емоційний голод, незважаючи на те, що вони відносяться до сфери уявного, сприймаються як ті, що відбуваються у власній реальності [3]. Значить, в страху перед Чужим як найбільш явно вираженим обличчям Іншого просвічує наш страх перед самими собою; перед тим, що Я теж, може, і, найжахливіше, бажаю стати таким Іншим. Саме наявність від'ємного Чужого у дорослої ідентичності дозволяє батькам чинити розправу над дітьми. При цьому смерть дитини буде сприйматися як власна смерть.

Таким чином, страх перед наявністю в собі ірраціонального Чужого стає сильніше, ніж страх перед власною смертю. Така мотивація стає дуже схожою на евтаназію. Такий процес можливо розуміти як порятунок «пацієнта» від страждання не лише фізичного, але і духовного. Хоча рішення про евтаназію безпосередньо стосується тільки того, хто його приймає, воно разом з тим неминуче формується під впливом як фізіологічних (біль, страждання), так і колективно-соціальних (соціальна незадоволеність своїм положенням) факторів.

Успіхи медицини продовжили фізичне життя тих, хто страждає від хвороби, розпаду особистості або каліцтв. Але в тому, що стосується якості такого життя, медичні успіхи виглядають набагато скромніше. По суті, мова йде скоріше не про продовжені життя, а про розтягнуте вмирання. Такий же процес фактично і відбувається з сучасною особистістю дорослого. Важко знайти в філософії ХХ ст. проблему, якої б було присвячено таку величезну кількість досліджень,

як проблема кризи особистості в сучасній культурі. Багато філософів бачили причину кризи людини у втраті їм релігійно-духовних засад буття, що підтверджує раніше висунуту тезу.

Людина з дифузною ідентичністю не має міцних цілей, цінностей і переконань, не намагається їх сформувати, не здатна вирішувати виникаючі проблеми і переживає негативні стани: песимізм, злість, відчуження, безпорадність і безнадійність.

Успішне подолання криз вимагає від людини постійних зусиль у побудові ідентичності на кожному з життєвих етапів.

«Яке значення ідентичності для особистості? Зріла ідентичність інтегрує життєвий досвід, дарування, соціальні можливості в его індивідуума, охороняє когерентність і індивідуальність його досвіду, готує індивіда до ударів, що загрожують від розривів безперервності в середовищі, що передбачає внутрішні і зовнішні небезпеки (Е. Еріксон). Якщо культура перестає постачати індивідам життєздатні зразки, то формуються негативні, заплутані ідентичності, знижується здатність стримувати негативні елементи і формується деструктивна поведінка у людей і з позитивної ідентичністю. Якщо ж почуття ідентичності втрачається, на місце цілісності і повноти особистості приходять відчай, ізоляція, змішання ролей, тривога і страх» [6]. Під негативною ідентичністю автор розуміє ту, яким не хотілося б себе бачити. Саме такі діти-герої сучасних фільмів жахів.

Однак ми бачимо, що частіше фільми жахів репрезентують лише один можливий варіант – етаназію. Дорослі стають тим самим лікарем, який вбиває. Примітним є мотив появи третіх осіб, які виступають суддями для дорослих (поліція). Примітно, що в країнах, де дозволена етаназія, лікар, смертвивищий свого пацієнта, не вважається винним.

Страх перед своєю «негативною особистістю» стає сильніше страху перед смертю (суїцидом) та розуміння її як тяжкого гріха, в контексті секуляризації. Страх життя стає сильніше страху смерті.

Зазначимо, що більша частина представлених фільмів, несе в собі мотив очищення смертю. Так, наприклад, найпопулярнішими способами вбити дитину стає спалення або утоплення.

Вогню приписується очищаюча дія («очисне полум'я»), властивість знищувати зло, злих духів, позбавляти тілесності відьом та інших демонічних істот. В забобонах символізм очисної влади води був настільки сильний, що вважалося, що вона відштовхує зло. Звідси звичай виявляти відьом, кидаючи підозрюваних жінок у водойми, щоб подивитися, сплинуть вони чи ні.

З. Фрейд був першим, хто запропонував психологічну теорію феномена суїциду. Боротьба двох базових потягів людської психіки, Ероса і Танатоса, боротьба інстинктів самозбереження і несвідомого потягу до повернення в неорганічний стан – головна рушійна сила розвитку індивіда. Головним механізмом, який формує суїцидальну поведінку, Фрейд вважав трансформацію гетероагресії в аутоагресію як результат конфлікту «Его» – «Супер-его» – «Воно». Витіснені в несвідоме небажані потяги формують агресію, спрямовану назовні

[8]. Але вони також можуть трансформуватися в глобальне почуття провини і потребу в покаранні, що добре видно на прикладі депресії. Аутоагресія – один з механізмів, що дозволяють впоратися з депресією, таким чином, самогубство це один з перетворених механізмів адаптації, спрямований на самознищення.

К. Г. Юнг, торкаючись проблеми самогубства, вказував на несвідоме прагнення людини до духовного переродження, яке може стати важливою причиною смерті від власних рук. Це прагнення зумовлено актуалізацією архетипу колективного несвідомого, що приймає різні форми [9].

Архетип відродження несе в собі уявний образ про нагороду, яка чекає на людину, що знаходиться в умовах нестерпного існування, і пов'язаний з архетипом матері, який тягне людину до метафізичного повернення у лоно матері, де можна відчувати довгоочікуване почуття безпеки.

Ми можемо зробити висновок, що сучасні фільми жахів подібним чином актуалізуючи проблеми сучасної кризи ідентичності дорослого, пропонують найчастіше лише один варіант вирішення цієї проблеми – переродження через смерть.

Список використаних джерел

1. Комм, Д., 2012. 'Формула страху: Введение в историю и теорию фильма ужасов', СПб.: БХВ-Петербург, 224 с.
2. Кон, ИС., 2003. 'Ребенок и общество', М.: Академия, 336 с.
3. Лакан, Ж., 1954/55. 'Семинары. Книга 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа'. [online] Доступно: <http://yanko.lib.ru/books/psycho/lacan-seminaire-2.htm>
4. Мамычева, ДИ., 2013. 'Детство – метаморфозы культурного взгляда', Таганрог: РГНФ, 148 с.
5. Ненилин, АГ., 2005. 'Эволюция образа ребенка в литературе Англии и США', *Филологическая проблематика в системе высшего образования: Межвузовский сборник научных трудов*, Самара, Вып.2, с.176–183.
6. Пузько, ВИ., 2007. 'Кризис идентичности личности в условиях глобализации', *Философия и общество (Журнал)*, Волгоград, Вып.№4 (48).
7. Феррони, ВВ., 2012. 'Три лика Другого: «Другой», «Иной», «Чужой»', *Вестник ВГУ. Серия: Философия*, №1, с.112–130.
8. Фрейд, З., 2006. 'Вытеснение', В: Фрейд З. *Психология бессознательного*, М.: Фирма СТД.
9. Юнг, КГ., 1997. 'О становлении личности', В: Юнг К. Г. *Конфликты детской души*, М.: Канон, с.185–209.

References

1. Komm, D., 2012. 'Formula straha: Vvedenie v istoriyu i teoriyu filma uzhasov (Fear Formula: An Introduction to the History and Theory of Horror Movie)', SPb.: BHV-Peterburg, 224 s.
2. Kon, IS., 2003. 'Rebyonok i obshchestvo (Child and society)', M.: Akademiya, 336 s.
3. Lakan, Zh., 1954/55. 'Seminary. Kniga 2: «Ya» v teorii Frejda i v tehnikе psihoanaliza (Seminars. Book 2: «I» in the theory of Freud and in the technique of psychoanalysis)'. [online] Dostupno: <http://yanko.lib.ru/books/psycho/lacan-seminaire-2.htm>
4. Mamycheva, DI., 2013. 'Detstvo – metamorfozy kulturnogo vzglyada (Childhood – cultural metamorphosis)', Taganrog: RGNF, 148 s.
5. Nenilin, AG., 2005. 'Evolyuciya obraza rebenka v literature Anglii i SShA (The evolution of the image of the child in the literature of England and the USA)', *Filologicheskaya problematika v sisteme vysshego obrazovaniya: Mezhdzovskij sbornik nauchnykh trudov*, Samara, Vyp.2, s.176–183.
6. Puzko, VI., 2007. 'Krizis identichnosti lichnosti v usloviyah globalizacii (The crisis of identity in the context of globalization)', *Filosophiya i obshchestvo (Zhurnal)*, Volgograd, Vyp.№4 (48).
7. Ferroni, VV., 2012. 'Tri lika Drugogo: «Drugoj», «Inoj», «Chuzhoj» (Three faces of the Other: «Other», «Other», «Alien»)', *Vestnik VGU. Seriya: Filosofiya*, №1, s.112–130.
8. Frejd, Z., 2006. 'Vytesnenie (Extrusion)', V: Frejd Z. *Psihologiya bessoznatelnogo*, M.: Firma STD.
9. Yung, KG., 1997. 'O stanovlenii lichnosti (About the formation of personality)', V: Yung K. G. *Konflikty detskoj dushi*, M.: Kanon, s.185–209.