

УДК 008

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ ДИТИНИ У ФІЛЬМАХ ЖАХУ: ДИНАМІКА ОСМИСЛЕННЯ**REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE CHILD IN HORROR FILMS: THE DYNAMICS OF COMPREHENSION****Швець А. І.,**

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

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

Розглядається проблема представленості теперішнього дитинства в повсякденній свідомості за матеріалами фільмів в жанрі хорор, де одним із головних персонажів є дитина в її відношенні до дорослого. Предметом наукових розшукув стала репрезентація образів дитини як художнє освоєння концепту дитинства фільмами жахів. Дослідження ґрунтується на аналізі фільмів сюжет яких, вибудовується за моделлю: дитина набуває надприродні «страхітливі» здібності, користується ними, викликає жах у своїх найближчих родичів і, нарешті, стає небезпечною для світу оточуючих її дорослих. При цьому вона зберігає свою «дитячу оболонку».

Робиться висновок, що сучасна дитина є повноправним партнером дорослого во взаємодії. Це самостійна особистість зі своєю точкою зору і індивідуальними рисами. Вона переосмислює цінності і зразки дорослого світу, спростовує їх. Відкривається проблема зникнення уявлення про певне майбутнє дітей. Одночасно помічено, що міфологема «святості» дитини досить міцно сидить у свідомості. Це посилюється за рахунок амбівалентного образу дитини – жертви та дитини – вбивці.

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

This paper deals with the problem of the representation of modern childhood in the ordinary consciousness based on the materials of films in the horror genre. One of the main characters is the child in his attitude towards an adult. The subject of scientific research was the representation of the images of the child as an artistic mastery of the concept of childhood by horror films. The study is based on the analysis of films, the plot of which is built according to the model: the child acquires supernatural «terrible» abilities, uses them, causes horror among his close relatives, and finally becomes dangerous for the world of adults around him. At the same time, he retains his «baby shell».

It is concluded that the modern child is a full partner of an adult in collaboration. This is an independent person with his own point of view and individual traits. He rethinks the values and patterns of the adult world, refutes them. The problem of the disappearance of ideas about a certain future of children. At the same time, it is noticed that the mythology of the «holiness» of a child is fairly firmly seated in consciousness. This is reinforced by the ambivalent image of the child – the victim and the child – the killer.

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

Постановка проблеми. Теоретичний аналіз широкого кола міжнародних досліджень з філософії, культурології, антропології, соціології, психології з проблем дитинства яскраво свідчить про зміну повсякденності дитинства [1; 2; 3; 5]. В контексті трансформаційних змін культури постмодерну, яка містить тенденцію розвитку радикального плюралізму, розмивання прийнятих форм життя, норм і опозицій, дитинство і дорослішання, сьогодні розглядається скоріше як поле хаотичних можливостей, лабораторія потенційних змін, витісняючи осмислення його як періода підготовки

до повноцінного соціокультурного життя дорослого. Історично і соціокультурно мотивований феномен дитинства конструюється в теперішніх умовах, коли зникають інституціоналізовані форми дорослішання і розвитку, активно змінюються практики батьківства, відбувається ріст варіативності моделей дитинства, які складно оцінювати с позицій норми. «Проникною» та вразливою для впливів ззовні стає постсучасна сім'я [1]: панівна у ХХ ст. нуклеарна форма її поступається місцем новим формам сімейної організації, що суттєво впливає на становлення ідентичності. Згладжуються гендерні відмінності в сімейних відносинах і навіть специфіка вікових ролей. Мас-медіа, Інтернет (і багато в чому самі батьки) сприяють трансформації форматів дитячих ігор, навчання, підготовки. Досвід дорослих стає недійсним, непрацюючим для дітей. Дорослий перестає бути єдиним медіатором між дитиною і культурою. Раніше дорослий і дитина – це той, хто володів знанням і хто не мав знань. Образ дорослості, образ досконалого (ідеального) дорослого був єдиним способом і опорою уявлення дітьми їх майбутнього. Чітке знання про ідеальну форму було основою всіх спроб проектування дитячого життя. Бо поза такої опори вони втрачали сенс [9, с. 9]. Тепер образ досконалого дорослого або втрачений, або ніхто не явив його дитині. Кордон між дитинством і дорослістю як підставу для буття обох конструктів розмито. Тепер дорослий і дитина – це два представники різних культур з істотно різним досвідом та переживанням умов, в яких розгортаються початки їхнього життя. Діти та підлітки виявились у світі без уторованих шляхів і прикладів у житті, що привело до індивідуалізації дитинства. Дитина стала своє життя будувати за власними уявленнями. Для неї відкриті численні можливості для освіти, без будь-яких обмежень цілком доступні культура і засоби масової інформації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасний науковий дискурс яскраво відбив динаміку і різновекторність осмислення всіх цих трансформацій феномена дитинства. Так, про ситуацію кризи дитинства пишуть Б. Ельконін, К. Нельсон, Ю. Овінова, В. Слободчиков, С. Шалаєва; про нові якості дитинства заявляє І. С. Кон; на емансипації дитинства наголошують У. Бек, Дж. Герхардс, Л. Денсік, Х. Попітц, А. де Сван, Ф. Уотерс; тематизує гендерні ознаки дитячої субкультури С. Б. Борисов; про зникнення дитинства говорять М. Вінне, Н. Постман, Х. Хенгст; Д. І. Мамичева аналізує динаміку феномена дитинства, пов'язуючи її з «дифузною» ідентичністю – атрибутом модернізації; висвітлюють соціальні трансформації дитинства В. Абраменкова, О. Козлова, Е. Трубіна, С. Цимбаленко; описують закономірності індивідуалізації дитинства Л. Бюхнер, Дж. Колеман, Х. Цахер, В. Фукс; наслідки розриву між раннім і пізнім дитинством осмислює Л. Розенмайер; про кризу відносин «дитина – дорослий» пишуть О. Александрова,

В. Воловик, Б. Глозов, Л. Губерський, Л. Кривега, М. Козловец, В. Огнев'юк, Є. Пінчук, І. Сайтарли, П. Саух, В. Таран, І. Утюж; про стирання меж між дитинством і дорослістю – Д. Ріхтер, П. Балканський, Є. Улибіна [1; 2; 3; 5; 9].

На зміни дійсності дитинства, пов'язані зі зміною уявлень про дитинство і дитину, чутливо відреагував і кінематограф, особливо одне з його артикуляційних полів – сучасні «страшні казки» – фільми жахів. Кінокартини в жанрі хорор стали активними трансляторами соціокультурних змін і витіснених страхів суспільства. Сьогодні – це страх перед світом дітей (дитячих і підліткових субкультур). Саме фільми жахів в останні десятиліття вивели на екрани частотний образ дитини. При цьому зображення дитини, починаючи вже з другої половини ХХ століття, все більше зводиться до репрезентації домінуючих негативних якостей у противагу позитивним. Кожний такий образ дитини стає, з одного боку, специфічним видом соціальної проєкції, відображенням сподівань і розчарувань дорослих, а з другого, – поглибленням художнього пізнання дитинства.

Таким чином фільми жахів стають полем для вивчення культурного конструювання візуального в мистецтві, і трансльована ними реальність може бути помислена як культурний конструкт, що підлягає внаслідок цього «читанню» і інтерпретації в тій же мірі, в якій цим процедурам піддається літературний текст.

Мета нашого дослідження полягає у виявленні того, як дитинство представлено в повсякденній свідомості. На це питання ми зробили спробу відповідати, звертаючись до фільмів в жанрі хорор, де одним із головних персонажів є дитина в її відношенні до дорослого. Тому предметом наших наукових розшуків стала репрезентація образів дитини як художнє освоєння концепту дитинства фільмами жанру хорор.

Виклад основного матеріалу. Дослідження ґрунтується на аналізі базових фільмів жанру хорор кінця ХХ – початка ХХІ ст. Корпус базових картин складають фільми, що мають характерні ознаки розвитку сюжету, який вибудовується таким чином, що глядач спостерігає подальші різкі зміни звичного дитячого образу: дитина набуває надприродні «страхотливі» здібності, користується ними, викликає жах у своїх найближчих родичів і, нарешті, стає небезпечною для світу оточуючих її дорослих. При цьому вона зберігає свою «дитячу оболонку»: дитяче тіло, дитяче обличчя. Ця неймовірність і безглуздість одночасно жахають і дивують, визивають вражаючий дисонанс між повсякденним сприйняттям (нормою) дитини і побаченим образом. Глядач відмічає подальший розвиток образу дитини як фантазійного: через прийом «химеризації» (за Шапінською) – шляхом «комбінації рис різних реальних істот, з появою нового змісту, відмінного від суми значень складових елементів». Така потужна комбінація не володіє гармонійною єдністю [8].

Подібна химеризація у фільмах жахів з головним дитячим персонажем являє собою трансформацію

образу дитини через позбавлення його якостей ідентичності, розтотоження і наділення якостями «Іншості», як правило, зловісними і ворожими. Образ дитини, що приймає демонічні характеристики, репрезентован в фільмах «Омен» (1976), його ремейк 2006 року, «Справа №39» (2009) та «Шепіт» (2007). Вже на початковому етапі аналізу цієї групи картин в жанрі хорор, стає помітною характерна незаперечна подібність героїв–дітей. В першу чергу, – це їх вік – від 6 до 10 років. Другим важливим фактором стає їх повторювані портретні риси. У героїв темне волосся, виразні темні карі або блакитні очі. Вони наділяються вражаючим пронизливим поглядом. Безумовно, діти в цих фільмах дуже привабливі, володіють відразу помітною зовнішньою красою. При цьому їх образи привабливі і лякаючі одночасно.

Для всіх кінокартин характерна схожа фабула. Головні герої – дитина і дорослий/дорослі, що не перебувають у родинних зв'язках. Дитина наперед постає як Чужий (усиновлена, узята під опіку, викрадена). Демонічна сутність дитини розкривається лише к кінцю фільму, проте протягом розгортання сюжету юний герой починає вселяти страх. Наявність у ньому ірраціонального лякає, турбує оточуючих персонажів. Першими, як правило, цей страх починають відчувати жінки.

Образ «демонічної дитини», втілюють персонажі – скриті «Антихрист» і «демон», які мають свої характерологічні відмінності в біблійній інтерпретації. Відповідно і репрезентація цих образів характерно відрізняється.

Хлопчик Демієн – головний дитячий персонаж фільму «Омен» – репрезентується як Антихрист з вказівкою на обставини народження і мотиви появи демонічної душі. Крім того, героя супроводжують ті, хто оберігає його в дитячому віці і викликає страх у глядача, його «світа» – це персонажі з явно демонічними характеристиками: собака, ворон, няня–вбивця.

Образ Демієна має природні характеристики дитячості. Герой грає, малює. В той же час вражає наскільки ця дитина беземоційна, мовчазна, недоступна, замкнута, але є носієм прихованої агресії. Демієн малює сцени смерті героїв, виявляє байдужість до травми матері або ж смерті няні. Така поведінка могла б свідчити про наявність аутистичного розладу. При цьому образ героя утримується в опозиції Інший по відношенню до Дорослого.

Що стосується Демієна, то варто зазначити, що герой, є Іншим [7; 8], але представляє досить цілісний образ. Коли ж ми спостерігаємо трансформацію та набуття якостей Чужого, образ дитини розпадається, стає неоднозначним. Варто звернути увагу на те, що сцен з Демієном взагалі досить мало у фільмі. Демонічна сутність дитини проявляється виключно в його погляді (який є дієвим), що пронизує наскрізь душу. Показова сцена в лікарні, де Демієн одним тільки поглядом змушує охоронця буквально обливатися потом від незрозумілої лякаючої сили. Погляд дитини

приводить в жах навіть тварин, які перебувають у зоопарку.

Власне демонічна сутність дитини у фільмі репрезентується без якої-небудь активності, Демен дан нам як пасивний візуальний образ, який, незважаючи на це, є збірним. Всі смерті відбуваються, ніби самі по собі, і немає вбивці, а є випадковий збіг обставин: раптово зіпсувалася погода з грозою і блискавкою, випадково впав молоток, або випадково викинута сигарета з відповідними наслідками. Образ збирається також за рахунок інших персонажів. Так, наприклад, «помічником» героя стає чорний пес. Навіть активні дії інших персонажів, наприклад няні, яка вбиває матір хлопчика своїми руками, все одно зводиться до ірраціонального. Демен безперечно володіє якоюсь демонічною силою, але у фільмі він представлений як образ, який повністю не усвідомлює її. У порівнянні з іншими фільмами цей образ максимально пасивний. Відповідь на це питання нам може дати друга частина фільму, де показують вже юнацькі роки героя. Лише у другій частині він дізнається, хто він є насправді, і в цей момент усвідомлення йому більше не потрібна допомога. Саме з цього моменту у фільмі зникає ворон, який виконував ті ж функції, що і собака з першої частини. Саме у другій частині образ стає самодостатнім.

На відміну від фільму «Омен», дитячі образи фільмів «Шепіт» і «Справа №39» представляються як більш активні Чужі. Головний герой фільму «Шепіт» Девід реалізує поведінкову модель Дорослого. Він дуже спокійний, розумний, уважний, проникливий, хитрий, тактовний. Він завжди ходить дуже повільно й суворо, при цьому руки завжди опущені вниз, «руки по швах». Може здатися, що це досить дивна модель поведінки дитини, яку тільки-но викрали. Така невідповідність обставин і поведінкових моделей починає насторожувати. Девід малює сцени смерті своїх викрадачів, при цьому це не дитячі малюнки, а малюнки досить дорослої людини. Доповнює цей «дорослий» образ і одяг головного героя. Він одягнений в строгі темні штани, білу сорочку й темну жилетку.

У фільмі Девід називає себе «занепалим ангелом». Основна його зброя – шепіт. Він нашіптує дорослим те, що вони повинні зробити (Порівн.: «Демони, подібно Ангелам, також мають здатність виробляти вражаючі зміни у видимій природі». «Безтілесні духи, створені з більш тонкої речовини, ніж людина, спочатку наділені силами, що дозволяють їм чинити потужний вплив на матеріальний світ; крім того, вони мають незрівнянно більші знання про природу та закони всесвіту; володіють засобами, що дозволяють долати закони видимого світу» [6]). Говорити про силу слова можна довго, але очевидно, що майже у всіх культурах усному слову приписується особливе значення, часто навіть містичне або сакральне. В практиці усіх видів магії в тій чи іншій мірі використовується вербальний компонент (Порівн., наприклад, з замовляннями,

заклинаннями, відозвами до стихій, закличками духів, мантрами, іменуваннями, співами, тощо).

Крім такого роду нашіптувань, Девід бачить минуле та майбутнє: «Я бачу по очах. Не дарма їх називають дзеркалом душі». В даному контексті ми можемо розглядати очі як осередок могутньої сили, яка може бути небезпечною для живих істот. Сам образ очей має ремінісцентну природу, нагадуючи глядачу про глибоку метафорично-архетипичну сутність їх (Подібний образ є в грецькій міфології, де Гадес, бог пекла, зображувався з головою, повернутою назад, оскільки погляд Гадеса вважався смертельним і його слід було уникати. Грецькі горгони своїм поглядом перетворювали людину в камінь. Своім третім оком Шива спопелив бога Каму за те, що той наважився вистрілити в нього своєю стрілою.). Своїм жертвам Девід дивиться прямо в очі, при цьому навіть не моргає. У фінальній сцені під час розмови з Максом, видно як з допомогою гриму спеціально відтіняють область під очима (ефект «мішків під очима»), щоб посилити сам погляд хлопчика. Девід може на відстані керувати предметами, миттєво переміщатися в різні точки, викликати галюцинації, лікувати рани, керувати стихіями, а також тваринами.

Називаючи себе спочатку «ангелом», потім «занепалим ангелом», Девід говорить про свою місію: «Мене послали за самими зневіреними. Я приходжу до них у хвилини слабкості. Приходжу до них, шепочу на вухо. Часом я буваю дуже переконливим. Перевірка душ, от і все» (Порівн.: «Діяннями ж лукавства свого ці люди перевершають демонів і будуть один дух з демонами. Побачить Антихрист, що людське ество стало лукавіше і суєтніше, ніж люті чада його, вельми зрадіє про те, що зло в людстві збільшилося, природні властивості людські втратилися, і стали люди лукавіші за бісів» [4]. «Всю свою злість і ненависть демони обрушили на людину, який є образом Божим. Всі їх зусилля спрямовані на згублення як можна більшого числа душ людських. Для чого вони вживають всі свої можливості і сили». «Диявол звідусіль катує, – говорить св. Григорій Богослов, – видивляється, де покласти, де вразити і знайти, що не захищене і відкрито для удару; чим більше бачить чистоти, тим більше посилюється осквернити... Злий дух приймає на себе двоякий образ, розкидаючи то ту, то іншу пастку: він – або глибока темрява (явне зло) або перетворюється в світлого ангела (прикривається виглядом добра і зваблює уми лагідною посмішкою), чому і потрібна особлива обережність, щоб замість світла не зустрітися зі смертю» [6]. «Демони можуть вбивати людей, наводити на них хвороби і входити в них (тобто заволодівати їх тілом)» [6]).

Дотримуючись християнської демонології, Девід є т.зв. збірним демонологічним образом, дитина приваблює своїм зовнішнім виглядом, при цьому схиляє до гріха слабких духом людей. Схиляє їх до самогубств, прелюбодіянь, срібролюбю і т.д.

Ще один фільм цієї групи «Справа №39» являє нам образ демонологічної дитини на ім'я Лілі.

Варто відразу відзначити асоціацію імені героїні з ім'ям демона Ліліт. Образ цієї героїні у фільмі більш емоційний. Вона сміється, плаче, відчуває страх. При цьому вона, як Девід, має поведінкову модель Дорослого. Вона досить розумна і хитра, легко і вдало маніпулює. Так само, як інші діти – герої у фільмах цієї групи, вона «активно» не бере участь у вбивствах, але вона як Девід заговорює своїх жертв. Вона не читає думки, але дуже тонко відчуває і аналізує поведінку жертви. Лілі різними способами дізнається про страхи дорослих і втілює їх у життя, найчастіше викликаючи галюцинації. Характерно, що подібно демонам, Лілі майже ніколи не спить.

В моменти її сильної злості, ми можемо бачити, як проступає демонологічна монструозна сутність: Лілі може перетворюватися на якогось монстра з довгими зубами і нігтями, чорним волоссям і чорними очима та синьою шкірою.

Варто зазначити, що для останніх двох фільмів характерна підміна поведінкових моделей головних героїв. Підлітки виступають в позиції Дорослих, у той час як дорослі більш схильні до незрілої поведінкової моделі. Девід і Лілі часто в діалозі відповідають питанням на питанням, тим самим намагаючись вразити точки дорослих, вони ставлять їх у глухий кут, дорослий втрачається і більше не може підтримувати діалог. Підлітки не просто критично переосмислюють цінності і класичні зразки дорослого світу, а повністю їх спростовують і висміюють. Тим самим вони знецінюють героїв як Дорослих, як працівників, як чоловіків і жінок, як людей.

При цьому поведінка дорослого персонажа у фільмі «Справа №39» транслюється нам як інфантильна. Зіткнувшись з надприродною силою, соціальний працівник Емілі, абсолютно не знає (Та й не особливо намагається дізнатися: «У мене немає віри».) як їй відповідно протистояти. Тому вона тільки ставить на двері величезні замки і ховається під ліжком з викруткою в руках.

Важливою ідеєю фільму стає мотив страху: Лілі стає небезпечною для тебе, якщо ти її не боїшся. А якщо ти хочеш знищити її, то ти повинен заздалегідь змиритися зі смертю (Порівняй з християнською установкою на те, що крім страху перед Богом не повинно бути ніякого страху). І лише прийнявши свою смерть і прийнявши Бога, можна здолати цього демона.

Девід, Лілі, маючи демонічну сутність, наявність надприродних здібностей тим не менше помирають, причому в дитячому віці і насильницькою смертю. Від них все ж таки позбавляються дорослі, як від породжень пекла. Девід гине від удару сокирою у серце, а Лілі тоне у воді.

Глядачеві не відомі мотиви появи такої демоноподібної душі героїв. Вона їм притаманна від народження без будь-якої причини, на відміну від Деміана (що народжений вовчицею). Глядач може припустити, що ці діти є «одержимими» від народження. Дитина представлена відразу як Чужий для батьків, вона їх за плоттю, але не по духу, вона приносить у світ щось небезпечне. Тут

явно простежується архаїчна модель розуміння дитини як істоти лімінальної, що знаходиться між двома світами. Подібно до того, як смерть – відхід у небуття, то народження дитини – явище з небуття, і несе на собі його сліди. Небуття для стародавньої людини – не просто відсутність буття, загрозлива безодня, але крім іншого воно – корінь буття.

Ідея кругообігу ставила немовля і мерця в один ряд: народження – це прорив небуття, прорив хтонічних сил в буття. Онтологічну близькість новонародженого і померлого проявляється у феномені магічної «нечистоти», що оточує їх певний час, а також у необхідності «очищення» новонародженого і всього, що з ним пов'язано. Страх смерті проектувався на дитину як медіатора між потойбічним і поцейбічним світом, визначивши характер символів, ритуалів, обрядів та інших культурно-розпізнавальних знаків, що виражають ставлення до людських істот, що знаходяться у початковому періоді свого життя.

Варто також зазначити, що психологічний портрет дітей-героїв дуже схожий з портретом психопатичної особистості. У той час, коли ви думаєте, що вивчаєте його, він вивчає вас. Такі сцени відбуваються під час діалогу Лілі з психологом, коли Девід спілкується з викрадачем.

Амбівалентний дитячий образ жертви-ката, зустрічається в багатьох фільмах. Однак, більш явно і емоційно зарядженим він стає у фільмах, де образ дитини представлений як образ непокоєної душі. Насильницька і болісна смерть дитини сприймається як найвищий гріх. Більш докладно розглянемо фільми цієї групи. Це «Хребет диявола» (2001), «Дзвінок» (2002), «Дзвінок 2» (2005) і «Сайлент Хілл» (2006).

«Що таке привид?» – саме цими словами починається фільм «Хребет диявола». «Це щось мертве, що здається живим. Трагедія приречена повторюватися. Можливо, мить болю. Почуття, застигле в часі». Народні вірування донесли до нас багато страшних легенд про привидів убитих дітей. Причому якщо інші привиди можуть і не проявляти по відношенню до людей агресії, то ці, навпаки, підкреслено ворожі. Подібна ворожість посилюється за рахунок репрезентації «монструозної» дитини. Так, наприклад, у фільмах «Хребет диявола» та «Дзвінок» розгортається подібний сюжет з мотивом смерті дитини і актуалізацією точного місця, де знаходиться непоховане тіло мученика – колодязь. Відповідно образ привидів має вигляд тіл, які довго перебували у воді. Це синя, трохи опухла шкіра. Промовистою стає і символіка криниці. Будучи джерелом питної води, вона наділяється функцією підтримки життя; з іншого боку, нерідко є входом в загробний світ і з цієї причини стає образом смерті.

Хлопчик Санті – головний герой фільму «Хребет диявола» був убитий випадково. Однак, вбивця в страху викриття вирішує скинути тіло хлопчика в колодязь. Випадкова, безглузда смерть, а також нехтування обрядами поховання змушує душу хлопчика після смерті помститися своєму кривдникові. У фільмі образ представлений у

крупних і загальних планах. Це буде характерно для всіх кінокартин цього ряду. Часто лякаючий образ привида з'являється в повний зріст в глибині перспективи (коридор, двір притулку). У тілі хлопчика–привида ми бачимо також явно виступаючий силует скелета, який є символом смерті. Сама вражаюча сцена, коли привид іде по коридору, рухаючись прямо на глядача, і ми можемо явно простежити цю метафору «смерть йде». Примітно, що Санті може бачити тільки один хлопчик з притулку. Але тут простежується не особливий дар хлопчика, а вибір привидом того, хто допоможе йому помститися. І якщо спочатку привид лякає дитину, то потім вони працюють як одна команда, об'єднані спільним бажанням покарати кривдника. Обеззброївши і поранивши кривдника, вони скидають його в той самий колодязь, де він потрапляє в «обійми смерті» нашого привида.

У фільмі «Сайлент Хілл» досліджуваний образ – темна сторона Алеси. Будучи маленькою дівчинкою, Алеса була спалена на багатті за настановою ватажка релігійної секти. Однак дівчинка вижила, і її ненависть була «матеріалізована» в темній стороні її сутності. Образ цього персонажа двоїстий і вимагає більш ретельного розгляду. Так, наприклад, Алеса каже: «У мене багато імен, але зараз я темна сторона Алеси». Вона володіє здатністю вселятися в тіла інших людей. У нічний час місто перетворюється на справжнє пекло і єдиним притулком для людей залишається церква, куди Алеса не може зайти. Всі ці ознаки можуть дати нам підставу зарахувати цей образ до розряду демонічного. Однак, головний мотив «помсти» дає нам підставу зарахувати її і до групи фільмів аналізованої рубрики. Хоч справжня Алеса не помирає від «інквізиторського багаття», будучи вже дорослою жінкою, вона залишається спотвореною і прикутою до лікарняного ліжка. Зазначимо також, що у Алеси схрещені руки на грудях, що дає нам можливість визначити її стан як близький до смерті. А персоніфікована темна душа веде головну героїню до розгадки, точно також, як і привид Санті з попереднього фільму.

Темна сторона Алеси репрезентована нам як образ монструозний. Це дитячі руки і обличчя з яскраво–вираженими синіми венами, відтінені червоним кольором очі, чорні сліди від вугілля на обличчі, а також велика кількість крові. Так, наприклад, у фінальній сцені, де жахливим чином вбивають ватажка секти темна сторона Алеси стрибає і танцює під потоком крові, як під дощем. Кров традиційно пов'язана з жертвою. Нею кропили олтар. Приносячи в жертву свою кривдницю на олтар, темна сторона Алеси з величезною радістю приймає її.

Єдиний хто залишився в живих – це мати Алеси. Вона пошкодувала її, так як мати навіть і гадки не мала про яке «очищення» говорила Кристобелла.

«Мати завжди Бог в очах дитини». Саме смерть від руки матері стає найжахливішою. Таку смерть прийняла Самара з фільму «Дзвінок». При цьому смерть була довгою і болісною. Мати душить

дівчинку і скидає її тіло в колодязь, проте дівчинка не вмирає відразу від задухи, а приходиться в себе. Смерть приходиться за дівчинкою через сім днів. Подібна смерть від руки матері пояснює нам мотив всеосяжної помсти всім людям. Примітно, що в даному випадку символіку колодязя ми можемо розглядати і як жіноче начало, утробу Великої Матері. Тим самим потрапляння в колодязь – це «повернення до матері», що тотожне вмиранню.

Образ Самари представлений як монструозний – спотворене сине обличчя в зморшках, лютий погляд з–під лоба, страхітливі «ламані» пересування (повзе на руках і ногах, при цьому нога може заступати за голову). Цікава схожість образу з образом нареченої. У Самари довге біле плаття–сорочка, волосся закриває її обличчя (вуаль або фата). Фата спочатку була засобом приховати обличчя, який колись сприймався все одно, що відьомський. Це і похоронний саван. Наречених іноді називають «русалками». Наприклад, у слов'янській демонології русалками ставали закладені покійники, тобто ті, хто помер раніше відміряного йому терміну, неприродно (убиті, потопельники, самогубці). Вони перетворювалися в живих мерців, що мандрували між двома світами і приносили зло живим. Такими ж були і наречені. З сукні Самари завжди тече вода. Можна також провести паралель з обмиванням нареченої напередодні весілля, як і обмивання перед похороном.

У фільмі «Село проклятих» ми бачимо образи дітей–інопланетян. Варто відразу зазначити, що в репрезентації образів дітей простежуються явні схожості з міфологією про арійську людину. У дітей біла шкіра, світлі очі, світле, навіть платинове волосся, правильні форма і риси обличчя, високорозвинені розумові здібності (Девід збирає своє ім'я з кубиків, при цьому ще не вміє ні говорити, ні читати). В поведінкових моделях це проявляється в несприйнятті інших культур («Ми будемо панувати над вами»), стройовою ходою, відданості своєму «партнеру» (Діти розділені на пари, які спочатку їм дані в якості другої половини.), відведення високого статусу жінки.

Діти в емоційному плані дуже пасивні. Вони не сміються, не плачуть. При цьому вони взагалі позбавлені людяності як такої. Діти в образі вбивць також досить пасивні. Вони здійснюють вплив над людьми з допомогою своїх унікальних очей, що світяться і змінюють колір, при цьому гіпнотизуючи людей, примушуючи їх вбивати себе. Під час так званого гіпнозу відбувається зміна кольору очей. Початкове вплив на людину здійснюється зеленим кольором очей. В символіку зеленого кольору входить як семантика відродження душі і мудрості, так і одночасно – моральне падіння і божевілля. Саме таке безумство охоплює жертв цих діточок. Друга стадія – червоний колір очей. Червоний колір може виступати як знак–попередження. Може також трактуватися як жорстокість, лють, гнів. Найсильніша і фінальна стадія – очі білого кольору. Цей колір тут має однозначне трактування смерті.

Одним з найбільш суперечливих образів є маленький Гейдж з фільму «Кладовище домашніх тварин». Цей образ слід трактувати як зомбі за поведінковою моделлю (жага вбивства та поїдання людської плоті), а також за походженням (повсталий мрець). Гейдж найменший з усіх представлених дитячих образів. За сюжетом йому всього 2 роки. Діти до трьох років у контексті дитинства на екрані можуть дати лише символ, знак дитини, чарівну натуру, але не повноцінно функціонуючу драматургічну одиницю. Гейдж репрезентується нам як знак дитячої невинності і чарівності. Він володіє ідеальною дитячою зовнішністю, створюється враження, що це красива лялька. При цьому така дитяча форма починає не відповідати його змісту – властивостям, якостям зомбі.

Вирішення протиріч між змістом і формою може протікати по-різному – від повного відкидання старої форми, яка перестала відповідати новому змісту, до використання старих форм, незважаючи на суттєво інший зміст. Але в останньому випадку і форма не залишається колишньою, новий зміст може і повинен проявити себе в будь-якій формі, і новій, і старій, може і повинен переродити, перемогти, підкорити собі всі форми, не тільки нові, але і старі. Таким чином, ми можемо бачити, що зміст повністю підпорядковує собі форму, тим самим виправдовуючи вбивство «невинної дитини». Однак міфологема «святості» дитини досить міцно сидить у свідомості, що подібний результат сприймається досить емоційно-болючим.

Основною ознакою останньої групи дітей-вбивць є їх репрезентація як окремої соціальної структури. Сюди ми віднесли кінокартини «Хто може вбити дитину?», «Діти кукурудзи», «Обережно! Діти грають».

Діти являють собою окрему культуру. Тут ми можемо бачити дітей різного віку, кольору шкіри, статі. При цьому дитячі образи репрезентовані як в якійсь мірі «варварські». Вони живуть у полі, в лісі, на вулиці. Будинки, які є в поселенні, занедбані і абсолютно не придатні для житла. Зовнішній вигляд також відповідає цій репрезентації – рваний одяг, не розчесане волосся, на голові можуть бути пов'язки, пір'я. При цьому вони дуже впевнено орудують сокирами, вилами, ножами, а вбивства їх максимально жорстокі. Крім самого вбивства характерний мотив «знуцання над тілом». Так, наприклад, тіло літнього чоловіка підвішують, а діти починають бити його палицями за принципом гри в пиньяту. Ще один приклад розчленування і поїдання плоті померлого.

Діти у фільмах завжди діють спільно. Це дуже добре простежується і в звуковому супроводі. Так, наприклад, важливим у фільмі «Хто може вбити дитину?» стає мотив принизливого дитячого сміху. Сміх парадоксально таїть в собі багато незрозумілого, неконтрольованого, народженого агресією і злістю, що, природно, призводить до формування недовіри сміху. Сміх активно лунає над поваленим ворогом: це символ перемоги не тільки над противником. Колективне висміювання,

таким чином, сприяє досягненню соціальної спільності дітей. Сміх – на те і сміх, і стихія, гра, лукавство, щоб у своєму русі змішувати різномірні мотивації, а то і підмінити одну мотивацію – зовсім іншою. Крім колективного сміху ми також можемо спостерігати у фільмах мотив хорового співу.

Висновки. Подолавши, загальновідоме табу на реалістичне зображення дитячих злочинів, хорор останніх десятиліть активно освоєно 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. Використання цього первісного жаху є легким способом для того, щоб налякати нервового фаната жанру.

Разом з тим екранна дитина це не тільки відбиття культурної традиції і відношення до дитинства, це учасник драматургічної дії, що розгортається перед глядачем. Вона активно виступає повноправним партнером дорослого во взаємодії, це вже самостійна особистість зі своєю точкою зору і індивідуальними рисами, при чому характеристики дорослого навпаки стають все менш виразними. Дитина може не просто переосмислювати цінності і зразки дорослого світу, а доходить до висміювання їх і далі до спростовування.

Одночасно важливим відкриттям фільмів жанру хорор є вміло сфокусована проблема зникнення уявлення про певне майбутнє дітей. Недарма фільми жахів репрезентували частотність насильницької смерті саме дитини. Вони свідоцтвують, що сучасне дитинство знаходиться у зоні соціального ризику.

Наш аналіз дозволив нам здійснити рубрикацію відібраних фільмів і наочно розкрив те, що за всю історію жанру жахів діти приміряли на себе амплуа багатьох монстрів (чужих). Це вбивці-демони (одержимі), привиди, зомбі, инопланетяни і просто милі жорстокі діти-вбивці. Варто відразу зазначити, що в більшості фільмів діти дуже привабливі, володіють відразу помітною зовнішньою красою. При цьому їх образи привабливі і лякаючи одночасно. Кінокартини репрезентують, як зміст таких персонажів повністю підпорядковує собі форму, тим самим виправдовуючи вбивство «невинної дитини». Однак міфологема «святості» дитини досить міцно сидить у свідомості, що подібний результат сприймається досить емоційно-болючим. Це посилюється за рахунок амбівалентного образу дитини – жертви та дитини – вбивці.

Список використаних джерел

1. Кнорр-Цетина, К., 2002. 'Социальность и объекты. Социальные отношения в постсоциальных обществах знания', *Журнал социологии и социальной антропологии*. М., Том V. №1, с.102–124.
2. Кон, ИС., 2003. 'Ребёнок и общество', М.: *Академия*, 336 с.
3. Мамычева, ДИ., 2013. 'Детство – метаморфозы культурного взгляда', Таганрог: *РГНФ*, 148 с.
4. 'Посмертные вещания преподобного Нила Мироточивого Афонского', 2002. Житомир: *НИИ-КА*, 455 с.

5. Пузько, В.И., 2007. 'Кризис идентичности личности в условиях глобализации', *Философия и общество (Журнал)*, Волгоград, Вып. №4 (48).
6. Священник, Родион, 1991. 'Люди и демоны. Образы искушения современного человека падшими духами', М.: Редакция «Скит», 160 с.
7. Феррони, ВВ., 2012. 'Три лика Другого: «Другой», «Иной», «Чужой»', *Вестник ВГУ. Серия: Философия*, №1, с.112–130.
8. Шапинская, ЕН., 2009. 'Образ Другого в текстах культуры: политика репрезентации', *Гуманитарное знание: теория и методология*, №4, с.49–55.
9. Эльконин, ДБ., 1989. 'Избранные психологические труды', М.: Педагогика, 560 с.

References

1. Knorr–Cetina, K., 2002. 'Social'nost' i ob#ekty. Social'nye otnosheniya v postsocial'nyh obshhestvah znaniya (Sociality and objects. Social Relations in the Post–Social Knowledge Societies)', *Zhurnal sociologii i social'noj antropologii*, М., Том V. №1, s.102–124.
2. Kon, IS., 2003. 'Rebjonok i obshhestvo (Child and Society)', М.: *Akademija*, 336 s.
3. Mamycheva, DI., 2013. 'Detstvo – metamorfozy kul'turnogo vzgljada (Childhood – Metamorphoses of Cultural Perspective)', Taganrog: *RGNF*, 148 s.
4. 'Posmertnye veshhaniya prepodobnogo Nila Mirotochivogo Afonskogo (Posthumous Broadcasts of Rev. Nil the Myrrh–Active Athos)', 2002. Zhitomir: NI–KA, 455 s.
5. Puz'ko, VI., 2007. 'Krizis identichnosti lichnosti v usloviyah globalizacii (The Crisis of Individual Identity in the Context of Globalization)', *Filosofija i obshhestvo (Zhurnal)*, Volgograd, Вып. №4 (48).
6. Svjashhennik, Rodion, 1991. 'Ljudi i demony. Obrazy iskusheniya sovremennogo cheloveka padshimi duhami (People and Demons. Images of the temptation of modern man by fallen spirits)', М.: *Redakcija «Skit»*, 160 s.
7. Ferroni, VV., 2012. 'Tri lika Drugogo: «Drugoj», «Inoj», «Chuzhoj» (Three Faces of the Other: «Other», «Other», «Alien»)', *Vestnik VGU. Serija: Filosofija*, №1, s.112–130.
8. Shapinskaja, EN., 2009. 'Obraz Drugogo v tekstah kul'tury: politika reprezentacii (The Image of the Other in the Texts of Culture: The Politics of Representation)', *Gumanitarnoe znanie: teorija i metodologija*, №4, s.49–55.
9. Jel'konin, DB., 1989. 'Izbrannye psihologicheskie trudy (Selected psychological works)', М.: *Pedagogika*, 560 s.

* * *