

Иванов Анд. А.

Ivanov A.A.

ДЕМОНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ДЕТСТВА В КИНЕМАТОГРАФЕ

A DEMONIZED IMAGE OF CHILDHOOD IN CINEMA



Иванов Андрей Анатольевич – кандидат культурологии, доцент кафедры строительства и архитектуры Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета (Россия, Комсомольск-на-Амуре); 681035, г. Комсомольск-на-Амуре, ул. Ленина, 85/7-138; 27-93-06. E-mail: larsandr@mail.ru.

Mr. Andrei A. Ivanov – PhD of Cultural Studies, Assistant Professor at the Department of Engineering and Architecture of Komsomolsk-on-Amur State Technical University (Russia, Komsomolsk-on-Amur); 681035, Komsomolsk-on-Amur, Lenin St. 85/7-138; tel.: 27-93-06. E-mail: larsandr@mail.ru.

Аннотация. В статье рассматривается феномен демонизации детства в кинематографе. Определяются социокультурные факторы, обуславливающие демонизацию детства в культуре XX в. Фильмы, представляющие демонический образ ребенка, анализируются с позиции теории М. Мид о префигуративном типе культуры.

Summary: The paper analyzes the phenomenon of demonization of childhood in cinema. It determines the social and cultural factors that contribute to the process of demonization of childhood in the XX c. culture. Pictures representing a demonized image of child are analyzed using Margareth Mid's concept of a prefigurative type of culture.

Ключевые слова: детство, демонический образ, префигуративная культура, фильмы ужасов.

Key-words: childhood, demonized image, prefigurative culture, horror films.

УДК 008(091)

Как правило, воспоминания о своем детстве мы привыкли облекать в ностальгические тона, наделяя его всевозможными и безвозвратно утерянными во взрослом возрасте достоинствами – счастливой легкостью бытия, свободой от житейских нужд, доверчивостью и слиянностью с миром. Ребенок не чувствует неумолимого, ужасающего бега времени: каждое мгновение жизни, каждое впечатление для него – открытие, поэтому время растянуто и кажется бесконечным даром.

Со времен романтизма, как отмечает М. Эпштейн, детство предстает в художественной культуре «не как служебно-подготовительная фаза возрастного развития, но как драгоценный мир в себе, глубина и прелесть которого притягивает взрослых людей» [5, 152]. Образ ребенка как воплощения чистоты, невинности, существа ангельской природы, часто становящегося жертвой порочности и жестокости взрослых, – один из ключевых образов в поэтике Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.А. Бунина, М. Пруста и др. «Чистый» взгляд ребенка представлен как в «Детстве» Толстого, так и в «наиве» художников авангарда – П. Пикассо, М. Шагала, А. Матисса, В. Кандинского, в творчестве которых «исчезает прямая перспектива, предполагающая некую отграниченную и резко индивидуализированную (взрослую) точку восприятия, и воцаряется то смешение разных планов и проекций бытия, которое свойственно детству» [5, 157].

Но уже у Достоевского образ ребенка приобретает амбивалентные черты: маленькая девочка во сне Свидригайлова, убежавшая от дурных родителей, в ответ на отеческую заботу пытается соблазнить его; озлобленный мальчик Илюша Снегирев забрасывает камнями ни в

чем не повинного перед ним Алешу Карамазова; «... порознь ангелы божии, а вместе, особенно в школах, весьма часто безжалостны» – говорит капитан Снегирев о школьниках, травивших его сына. «Ребенок у Достоевского, – пишет М. Эпштейн, – и традиционный христианский символ святости, и существо демоническое, готовое попать все христианские святости. В нем абсолютнее, чем во взрослом, выражены полюса человеческой нравственности – божественное и сатанинское» [5, 160].

Мотив дегуманизации детства в искусстве XX в. отражает те коренные переломы, которые происходят в формах связи между поколениями и передачи социального опыта. Антрополог М. Мид обозначает данные процессы как переход к *префигуративному типу* культуры, в котором опыт старших поколений оказывается неприменим к условиям общества, сделавшего новшества повседневной практикой. «Дети сегодня стоят перед лицом будущего, которое настолько неизвестно, что им нельзя управлять так, как мы это пытаемся делать сегодня» [4]. В условиях электронных коммуникативных сетей, глобальной культуры у молодых людей возникает тот общий опыт, которого никогда не было и не будет у старших. В свою очередь старшее поколение никогда не увидит в молодом повторение своего опыта, потому как перемены сменяют друг друга и каждый опыт беспрецедентен. Наиболее общим аспектом современной культурной глобализации, по мнению социолога П.Л. Бергера, является *индивидуализация* – тенденция к возрастающей независимости индивида от власти традиции, сообщества, духа коллективности, расчет на свои собственные силы и постоянно меняющиеся возможности [1, 16].

Этот разрыв между поколениями в западной культуре ярко проявился в 50-60-е гг. рождением молодежной контркультуры – культуры, прямо отрицающей буржуазные ценности отцов. Контркультурные движения осваивают нетрадиционные формы социальных и сексуальных отношений, искусства, религиозных учений. В свою очередь, взрослые начинают осознавать «чуждость» молодых, угрозу, исходящую от них: «...мы все еще цепляемся за веру, что дети в конце концов будут во многом напоминать нас. Однако этой надежде сопутствует страх: дети на наших глазах становятся совсем чужими, подростков, собирающихся на углах улиц, следует бояться, как передовых отрядов вторгшихся армий» [4]. Мир детей, таким образом, все чаще предстает как чужой, принципиально непознаваемый, не объяснимый привычной логикой, угрожающий.

Видимо, именно на это ощущение разрыва поколений и инаковости детей, связавшееся в коллективном бессознательном западной культуры с эстетикой хоррора, опирается популярный мотив демонизации детства в литературе и кинематографе. Демонический ребенок в подобных произведениях предстает как ребенок, который по мере разворачивания сюжета обнаруживает свою «чуждость» родителям (и цивилизации в целом), причастность к миру потустороннего и становится источником смертельной угрозы.

Мы остановимся на трех фильмах, снятых в 1960-х-начале 70-х гг. – в эпоху студенческих бунтов и молодежных контркультур, в то время, когда черты префигуративного типа культуры стали проявляться, что называется, в «заостренной» форме. Все три фильма представляют собой экранизации литературных произведений и обладают разной степенью художественной ценности (как и их литературные оригиналы). Но нас в данном случае будут интересовать не проблемы перевода с литературного языка на кинематографический и не проблемы киноэстетики. Аналогично методу В. Куренного, согласно которому блокбастер выступает как проявление «духа времени» [3], нас будет интересовать аспект отражения в этих фильмах проблемы префигуративного типа культуры или, другими словами, проблемы взаимодействия прошлого и будущего в современной цивилизации.

Повелитель мух (Lord of the flies).

Фильм, снятый Питером Бруком в 1963 г., – экранизация одноименного романа Уильяма Голдинга.

Данную картину нельзя отнести к жанру хоррора: режиссер поставил задачу перевести на киноязык философско-религиозную притчу «о пути всякой плоти» и таящемся в чело-



веке зверином начале, готовом прорваться сквозь тонкие покровы цивилизованности и культуры.

Группа детей, эвакуированная в военное время из Англии, в результате авиакатастрофы оказывается на необитаемом острове. Среди них выделяются два лидера: Ральф и Джек. Первый на острове успел познакомиться с Хрюшей, толстым, страдающим астмой, но рассудительным и догадливым мальчиком в очках; второй – староста церковного хора и непререкаемый авторитет у хористов. Жизнь на острове дети начинают с установления правил: морская раковина хранится у лидера, но передается любому, обозначая его право голоса. После выборов лидера, на которых победил Ральф, Джек и его хористы провозглашают себя охотниками. Ральф предлагает строить шалаши и развести костер на горе, чтобы их могли заметить и спасти. Костер разводят с помощью очков Хрюши. Вскоре появляются слухи, что на острове обитает некий «Зверь».

Джек с охотниками добывают мясо диких свиней. Он всё больше выходит из-под власти Ральфа и отвергает установленные в начале правила – на слова Ральфа «Кроме правил у нас ничего нет» следует ответ: «Катись ты со своими правилами, мы – сильные, мы – охотники». Джек отделяется от племени и предлагает другим мальчикам вступить в его племя, обещая охоту, мясо и иной, «дикарский» образ жизни. Он уходит жить на другую часть острова, некоторые мальчики уходят за ним. Так образуется второе племя с неограниченной властью Джека, в котором развивается нечто вроде примитивного культа Зверя и поклонения ему. Охотники ублажают его жертвами и дикими плясками – инсценировками охоты. В разгар такой пляски, потеряв над собой контроль, «охотники» убивают мальчика Саймона.

Постепенно все дети переходят в «племя охотников», и Ральф остается с Хрюшей и близнецами Эриком и Сэмом. Только они ещё помнят, что единственный шанс спастись – разводить костры в надежде привлечь спасателей. Ночью группа Джека нападает на Ральфа и его друзей, чтобы отнять очки Хрюши. На следующий день Ральф с ребятами направляются к Джеку в надежде их вернуть. Раскрашенные, как дикари, дети убивают Хрюшу, сбросив на него огромный камень со скалы, и берут в плен близнецов. Вскоре начинается охота на Ральфа: охотники, пытаясь выкурить Ральфа из зарослей джунглей, поджигают деревья. Ральф, оглушенный дикими воплями преследователей, добегает до берега и видит военных-спасателей, увидевших на острове дым и высадившихся на шлюпке. Кадры лиц озадаченных взрослых, растерянных охотников в боевой раскраске и плачущего Ральфа завершают фильм.

Вопрос о том, что история о благовоспитанных мальчиках, превратившихся в племя бесноватых дикарей, имеет второй – философско-аллегорический – план, достаточно освещен в исследованиях творчества Голдинга. Для нас в данном случае роман и экранизация показательны тем, что героями являются дети, среди которых выделяются носители разумного, гуманистического начала (Ральф, Хрюша, провидец Саймон) и те, в ком просыпается плотоядный «Зверь» (последние оказываются в большинстве). В том, как дети пытаются упорядочить свою жизнь на острове, подчинить ее рациональному началу и цели спастись («Нам нужны правила – мы не дикари какие-нибудь, мы англичане!») и как эти попытки терпят крах, угадывается идея «детскости», незрелости человеческой цивилизации, тонкости и эфемерности «защитного слоя» культуры. В финале одежда прибывших на остров моряков очень напоминает детские костюмы: короткие белые шорты, белые рубашки и береты. «Спасительная» культура взрослых так же наивна и неустойчива, как попытки детей установить демократию с помощью морской раковины.

Черты «Зверя», который одолеет все разумное, «аполлоническое» в детях, проглядывают уже в начале фильма в их невинных играх. Трое мальчиков, отправившись исследовать остров, ради забавы сталкивают камень с горы – такой же камень «охотники» потом сбросят на Хрюшу. Возвращаясь в лагерь с первой добытой свиньей, дети скандируют: «Убей свинью! Глотку режь!» – впоследствии с этим же кличем в порыве «дионисийского» экстаза они убьют Саймона. После первого обеда один из хористов, дурачась, делает из своей шапки маску – потом наденет маски, нанесет боевую раскраску весь клан «охотников», срывая тем

самым с себя человеческий образ и преображаясь в персонажей по-настоящему демонических (причем, это преображение легко спутать с детской игрой). Эта же маска дублируется в голове свиньи, которую «охотники» оставили на шесте в дар «Зверю». Вся облепленная мухами, согласовываясь с названием произведения, она отсылает к ветхозаветному демону Вельзевулу.

Роман Голдинга имеет четкие привязки к недавнему историческому прошлому Европы: написанный в послевоенное время сюжет о том, как среди цивилизованных детей развиваются примитивные культы и необъяснимая жестокость, явно стремится осмыслить опыт Германии и других тоталитарных режимов. Когда рассудительный Хрюша приводит Ральфу последний аргумент против существования «Зверя» на острове: «Если бы Зверь был, тогда все было бы ни к чему: дома, улицы, телевизор бы не работал – все не имело бы смысла», то эти слова, в сущности, выражают крах просветительского разума перед парадоксальным итогом западного прогресса – перед Освенцимом.

Ребенок Розмари (Rosmary's baby).

Фильм снят Романом Поланским в 1968 г. по одноименному роману Айры Левин.

Молодая бездетная пара Гай и Розмари Вудхаус переселяются в квартиру в старинном доме Нью-Йорка. У этого дома не очень хорошая репутация: их знакомый Хатч рассказывает, что в начале века дом прославился своими жильцами, обвиненными в каннибализме и занятиях черной магией, и мертвыми младенцами, найденными когда-то в подвале. Разумеется, молодых супругов это не останавливает, они переселяются и знакомятся с соседями – пожилыми супругами Романом и Миной Кастевет. Ужин, на который Кастевет весьма навязчиво пригласили Гая и Розмари, при этом никак не походит на поминки и совместное выражение скорби по поводу самоубийства приемной дочери хозяев (она за день до этого выбросилась из окна). Роман Кастевет увлеченно расхваливает игру Гая – неудачливого актера вторых ролей и рекламных роликов, – в то время как его жена столь же увлеченно поглощает десерт и деловито подсовывает его гостям. С этого момента от внимания этих экстравагантных и энергичных стариков Розмари уже не избавиться. Муж Розмари, напротив, оказывается очень благосклонен к их заботе: всегда вставит пару слов в их защиту, порекомендует следовать их советам и принимать их всевозможные подарки. Тем более его актерская карьера вдруг пошла в гору – роль, способную сделать его известным, предлагают ему после того, как уже назначенный актер внезапно ослеп.

Когда Розмари начинает страдать от одиночества и невнимания к ней увлекшегося работой мужа, Гай раскаивается и отмечает в календаре день зачатия долгожданного ребенка (sic!). В оный день в самый разгар заботливо обставленного мужем романтического ужина в дверь звонит Мина и приносит им десерт, отдающий каким-то медицинским привкусом. Розмари становится плохо, она засыпает и видит сон: она на яхте среди полуобнаженных красавиц и преуспевающих мужчин; ее везут под сводами Сикстинской капеллы; чернокожий матрос говорит ей: «Вам лучше спуститься вниз»; в какой-то комнате она ложится на кровать, вокруг которой столпились обнаженные люди, она узнает среди них супругов Кастевет и Гая. После того как на ее теле кровью начертали какие-то знаки, она видит нечеловеческие глаза того, кто входит в нее, кричит: «Это не сон – это происходит на самом деле».

Когда через некоторое время Гай узнает о беременности Розмари, его радость условна и неестественна, он скорее испуган. Вездесущие соседи, напротив, рады безмерно и предлагают услуги знакомого доктора Сапирстейна. В первые месяцы беременности Розмари мучают сильные боли, тем не менее, доктор уверяет ее, что все нормально, и рекомендует принимать приготавливаемый мисс Кастевет корень *таниса*. Сама будущая мать невероятно худая, бледна и буквально похожа на мертвеца. Посетивший однажды ее Хатч заинтересовался корнем таниса, пообещал выяснить подробности, но на назначенную встречу с Розмари не пришел: он впал в кому. Уже на его похоронах, ближе к концу беременности, Розмари передают от него книгу «Все из них колдуны», с подчеркнутыми местами о танисе и Стивене Маркато. Из книги она узнаёт, что танис – пористое вещество, используемое в магических



ритуалах, а Стивен Маркато – сын Дэниела Маркато, обвиненного в колдовстве и дьяволопоклонстве и сожженного толпой в начале века. Имя Роман Кастевет является анаграммой Стивена Маркато. Розмари понимает, что их соседи – дьяволопоклонники, ослепившие первого претендента на роль Гая, убившие Хатча, имеющие какие-то планы по поводу ее ребенка, и муж ее заодно с ними. Попытка сбежать не удается, начинаются роды, после которых ей сообщают, что ребенок умер. Тем не менее, у нее сцеживают молоко и куда-то уносят, за стеной она слышит детский голос. Обнаружив за шкафом в коридоре потайной вход в квартиру Кастевет, она видит там целую группу людей и детскую колыбель, обвешанную черной тканью. Наконец, ей открывают, что ребенок ее зачат от Сатаны в ту самую ночь и сон, который она видела, был реальностью. Финал фильма – Розмари, качающая коляску, чтобы успокоить расплакавшегося ребенка.

Главным достижением картины можно считать создание эффекта постепенного вторжения оккультной тайны в кажущееся незыблемым спокойствие повседневного нью-йоркского быта. Источником дьявольской угрозы являются здесь не обитающие в заброшенных замках inferнальные монстры, а обычные соседи с вязальными спицами в руках и книгой анекдотов в туалете, известный врач и собственный муж, озабоченный актерской карьерой. Сатанинская секта представлена по большей части пожилыми людьми, чьи манеры, облик, речь, поведение воссоздают образ респектабельных, успешных, мещански озабоченных чистотой ковра буржуа. Грим и костюм дьявола понадобился режиссеру только однажды для изображения сна главной героини (говорят, роль дьявола в этой сцене исполнил глава Церкви Сатаны Антон Шандор Лавэй).

Несмотря на то что окончательным воплощением зла является младенец Адриан (но это зло пока потенциально, нам не показывают его, а дают услышать только голос – голос нормального младенца), проводником, служителем потустороннего в фильме является старость: в ночь ритуала героиню окружают в основном старческие обнаженные тела; муж репетирует дома роль калеки на костылях – знак хромоты, старости; в финальной сцене сатанинского сборища большинство – пожилые люди. Как ребенок близок потустороннему своим недавним рождением, так и старый человек – своей скорой смертью. Но старость эта не ассоциируется с дряхлостью и бедностью, напротив, в фильме она сочетается с респектабельностью, богатством и властью: в ключевую ночь Розмари снится яхта с преуспевающими мужчинами и обнаженными моделями; члены секты – не маргиналы, а люди явно высокого социального статуса.

Антагонистом демонического и потустороннего выступает молодость Розмари, ее подруг, доктора Хилла, пожилого, но «моложавого» Хатча. По отношению к демоническому молодость исполняет в основном роль жертвы: Хатч от колдовских чар впадает в кому и умирает, доктор Хилл не способен поверить в слова Розмари об уважаемом всеми Сапирстейне и отдает ее в руки дьяволопоклонников. Образ Розмари как воплощения пассивной жертвы режиссером намеренно усилен в сравнении с литературным оригиналом. В ночь соития с дьяволом в своем сновидении она предстает как податливая марионетка, которую раздевают, увозят на яхте, приказывают спуститься вниз, привязывают к кровати, рисуют на теле знаки и т.д. Когда ее спрашивают, не мешает ли ей музыка, Розмари говорит: «Не надо ничего менять из-за меня». Перед нами олицетворение пассивного женского начала, безропотной матери-Геи, порождающей чудовищ. Короткая мальчишеская стрижка, сделанная героиней во время беременности, – тоже знак жертвы: в некоторых древних культурах женщины обрезают себе волосы после смерти мужей, монахини принимают постриг, жертвуя мирской жизнью и красотой. Вдовы и монахини делают это добровольно – поступок же Розмари никак не мотивирован, кроме того, противоречит суеверному запрету на обрезание волос беременной женщины. Кажется, что она меняет прическу, подчинившись власти режиссера (став его жертвой). Если в романе Левин героиня самостоятельно принимает решение не отказываться от ребенка, то в фильме Поланского быть матерью Адриану ее призывает сам Роман Кастевет: материнская любовь Розмари не противопоставляется замыслу сатанистов, как это происходит в книге, но смиряется и подчиняется ему.

Таким образом, в художественно-образной структуре фильма Поланского, по нашему мнению, отражается ситуация отчуждения настоящего современной цивилизации от ее прошлого и будущего, способных стать источником принципиально чуждого, демонического, угрожающего. Хтоническое, терратоморфное прошлое (вторая мировая, Освенцим, Хиросима) продолжает жить, остается закрепленным в окружающем, как престарелые дьяволопоклонники в квартире старинного дома. Будущее, рожденное настоящим, может обернуться совершенно чуждым, звериным ликом, хотя пока лепечет в кроватке ангельским младенческим голосом. Настоящее же, т.е. сознание современного человека, может лишь пассивно воспринимать «удары судьбы». Может быть, именно этот «футурошок» определяет характерный для современной культуры страх перед принципиальными изменениями и нововведениями: «На развитом Западе, – пишет С. Жижек, – неистовая социальная активность скрывает фундаментальное однообразие глобального капитализма, отсутствие события» [2, 13].

Изгоняющий дьявола (The Exorcist).

Экранизация романа Уильяма Блэтти, снятая в 1973 г. по его же сценарию, режиссер – Уильям Фридкин.

В маленькую девочку Риган вселяется Сатана. Сначала мать – известная актриса – пытается прибегнуть к помощи медицины, так как является атеисткой, но потом становится ясно, что то, что происходит с девочкой, невозможно объяснить соматическими или психическими нарушениями. Она в отчаянии обращается к помощи церкви. Молодой священник ордена Иезуитов, Дэмен, испытывающий трудности с верой и мучимый виной, – он оставил мать без присмотра и она умерла, со своим старшим коллегой Мэррином, имеющим опыт в данной области, проводят обряд экзорцизма. Несмотря на их старания, неудачно. Старый священник погибает – и Дэмен в отчаянии приглашает демона вселиться в него самого, оставив девочку. Тот вселяется, и священник выбрасывается из окна и погибает, скатываясь по ступенькам.

В прологе, когда мы знакомимся с отцом Мэррином (Макс фон Сюдов) на археологических раскопках в Ираке, уже представлены те силы, поле взаимодействия между которыми составит основу сюжета картины: священник – ребенок – дьявол. Быстроногий иракский мальчик оповещает Мэррина о находке (ребенок и священник). Мэррин выкапывает голову демонообразной статуэтки, после чего его внимание привлекает местный кузнец с травмированным глазом (предчувствие грядущих телесных метаморфоз одержимой девочки). Кадр, представляющий основных протагонистов, – Мэррин стоит перед статуей крылатого демона, вокруг слышен собачий лай (священник и дьявол).

Многие образы из пролога повторяются во сне Дэмена: монета с изображением святого Иосифа (мы ее уже видели среди находок в Ираке); черная собака как знак угрозы и мира мертвых; остановившийся маятник часов (явно макабрическая символика); мертвое лицо, показанное быстрым кадром, отсылает к статуе демона в прологе. Видимо, единство тревожных образов, преследующих Мэррина в Ираке и Дэмена во сне, обозначает их духовную связь, т.е. принадлежность к католической церкви.

Одержимость девочки потусторонними силами репрезентирована в фильме с помощью:

- телесной деформации: изменение цвета лица (трупно-зеленоватый), глаз (пропадают зрачки), невероятная пластичность (поворот головы на 180 градусов, конвульсии, высовывание языка, «паучья походка»), создающая образ марионетки, машины, функционирующей вне привычных психологических мотивировок;

- деформации речи: старческий голос, обценная лексика, знание латыни, перевернутый язык (на вопрос Дэмена «Кто ты?», оно отвечает «Откинься» – перевернутое «я никто»);

- деформации поведения: первая сцена, в которой становится ясно, что с девочкой что-то не так, когда она выходит к гостям в ночной пижаме и мочится на ковер, извержение блевотины зеленого цвета, непристойная жестикуляция, убийство режиссера Бурка и отца Мэррина;

- проявления сверхъестественных способностей: левитация, телекинез, связь с умершей матерью Дэмена.



Проникновение инфернального в тело девочки, таким образом, представлено через искажение обыденных форм: тела, языка, поведения, человеческих способностей. Как правило, это искажение является инверсией: детский голос сменяется старческим, речь переворачивается, невинное тело совершает непристойные жесты. Метаморфозы, происходящие с Риган, призваны свидетельствовать о том, что ее тело как физическое обиталище ее субъективности перестало быть таковым: оно стало носителем иной субъективности, отпечатком другого тела, действующего как печать. Этот двойник проявляется за искаженной позой Риган в виде статуи архаического демона из пролога. Если бы эта чуждая субъективность не была представлена в виде тела, хотя бы и каменного, символического, зритель вынужден был бы безуспешно искать причины инверсии в детской природе и психике и неизбежно оказался бы в тупике, подобно медикам в фильме.

Рациональные объяснения происходящего и медицинское лечение, предпринимаемые врачами, терпят крах. Сложная аппаратура, к которой прибегают для выявления физиологических нарушений, способна подавить, вызвать страх, причинить боль, но не вернуть Риган власть над телом. Гипноз только провоцирует сидящего в девочке демона. Напрашивается вывод: разум бессилён, а его детище – техногенная цивилизация – враждебна человеку.

Спасение приходит через обращение к средневековому католическому ритуалу и через жертву Дэмена, оставившего свои сомнения в вере. В принципе идеологию картины можно определить как апологию вековой католической традиции в лице Мэррина и Дэмена, вооружившихся священным текстом и твердой иррациональной верой в борьбе с демонами прогресса и с первобытными инстинктами, возрождаемыми современной цивилизацией. Эта идея озвучена в самом фильме, когда Крис Макнил, мать Риган, на съемках исполняет роль учителя, протестующего против сноса здания старой школы: «Если вы снесете это старое здание, вы ничего не добьетесь!». В финале обретшая свою субъективность Риган трогательно целует священника, друга погибшего Дэмена.

Итак, рассмотренные здесь фильмы репрезентируют образ ребенка как локус развертывания Другого, наделяемого демоническими, деструктивными чертами. Демонический образ детства в современной культуре воспроизводит характерный для префигуративного типа культуры разрыв между поколениями с точки зрения старшего из них и отражает перемены, происходящие в механизмах наследования социального опыта. При этом каждый из примеров, нами взятых, транслирует определенную рефлексию над этими переменами: в «Повелителе мух» реализуется мотив «шаткости» культуры, здание которой в момент может быть снесено вновь возрожденными древними инстинктами и животными страхами; в «Ребенке Розмари» получает выражение проблема непредсказуемости как будущего, так и прошлого современной цивилизации; в «Экзорцисте» проводится идеология реставрации, возвращения к католической иррациональной традиции как единственного пути спасения от угроз будущего. Демонический образ детства в дальнейшем становится одним из самых популярных, «серийных» мотивов в жанре хоррора («Омен», «Дети кукурузы», «Звонок», «Сирота», «Впусти меня» и многое другое), что свидетельствует о сохранении в современном обществе проблемы преемственности поколений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Культурная динамика глобализации / под ред. П. Бергера и С. Хантингтона // Многоликая глобализация. – М.: Аспект-Пресс, 2004. – С. 8-24.
2. Жижек, С. Добро пожаловать в пустыню Реального / С. Жижек. – М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. – 160 с.
3. Куренной, В. Философия фильма: упражнения в анализе / В. Куренной. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 232 с.
4. Мид, М. Культура и преемственность. Исследование конфликта между поколениями / М. Мид. library@countries.ru.
5. Эпштейн, М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы: учеб. пособие для вузов / М. Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 2006. – 559 с.