*АНАТОЛИЙ КОРЧИНСКИЙ*

korchinsky@mail.ru

# МУЛЬТИМЕДИАЛЬНЫЙ ДИСКУРС СТРАХА

Впервые опубл.: Медиафилософия V. Способы анализа медиареальности. / Под редакцией В. В. Савчука, М. А. Степанова. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества. СПб., 2010.

## *Кино: ужас (как фактор) медиального*

Кино с самого начала стремилось исследовать свою (мульти)медиальную природу. Люмьеровский поезд испугал своего первого зрителя не потому, что был слишком правдоподобен, но прежде всего потому, что испытывал на прочность ту невидимую границу, что отделяла белую материю экрана от возникшего на ней живого мира. Чувственное переживание соприкосновения с этой границей и составляет то, что сегодня принято называть «эффектом присутствия» (прим. 1), который не в последнюю очередь связан именно с испугом, шоком, страхом и даже ужасом, внушаемым ожившими картинами тем, кто пришёл в кинозал.

Нет нужды напоминать, что стихия ужасного так же соприродна кинематографу, как и его рефлексия о собственной медиальности. Примеры тому – не только потрясающий «псевдоснафф» 1895 года «Казнь Марии Стюарт» («Execution of Mary, Queen of Scots» или «The Execution of Mary Stuart»), спродюсированный Т.А. Эдисоном и жёстко, без купюр демонстрирующий процедуру обезглавливания прекрасной женщины (прим. 2), и не только тематика и заголовки первых «фильмов ужасов» Жоржа Мельеса (прим. 3). Фильм «Фотографируя призрака» («Photographing a Ghost», 1898) Джорджа Альберта Смита проблематизирует способность новых медиа вступать в магический контакт с иным миром и запечатлевать потусторонних существ. Картина рассказывает о неудавшихся попытках фотографа снять явившегося в его ателье призрака. Фильм не просто излагает курьёзную историю, но побуждает зрителя к размышлению о кино как медиуме, обладающем исключительной способностью схватывать неуловимые и недоступные другим медиа объекты: ведь в фильме мы *видим* призрака, который появляется и исчезает, в то время как аппарат фотографа не в силах запечатлеть его. Возможно, здесь мы сталкиваемся с одной из первых экспликаций интермедиальной конкуренции между кинематографом и «старыми» медиа

(фотографией, картиной, книгой), которая будет разворачиваться на протяжении всего XX века – века кино (прим. 4). Так или иначе, показательно, что в данном случае приоритет киномедиальности связан с её магическим потенциалом.

При этом, думается, эта связь с ужасающим миром мёртвых отнюдь не сводима только к мистификации и страху перед тем или иным медиумом как техническим новшеством. Подобная реакция, разумеется, имела место в истории медиальных средств. Известно, например, что телефону и радио с их способностью «отрывать» голос от его хозяина и переносить на огромные расстояния приписывалась возможность контакта с умершими. Тот же Эдисон даже работал над устройством, которое позволяло бы осуществить подобный контакт. Но и после, в XX веке, когда радио и телефон перестали быть загадочными новинками и стали привычными бытовыми явлениями, мифология, связанная с их магической природой, лишь расширялась и детализировалась. Достаточно упомянуть инициированные в 1959 году певцом Фридрихом Юргенсоном «исследования» так называемого «электронного голосового феномена». Сюда же относится суеверие, сопровождавшее появление фотографии, из которого впоследствии развилась целая индустрия «фотомагии». Последняя исходит из того, что фотография способна улавливать душу/ауру фотографируемого, благодаря чему становится возможным «гомеопатическое» (в смысле Дж. Дж. Фрэзера) магическое воздействие на изображённого на ней человека. Речь, однако, идёт не только о бытовой магии, но о том метафизическом обстоятельстве, что, обретая инобытие на фотографической карточке, человек как бы вступает в область смерти, становится призраком, а потому контакт с медиумом всегда в известной мере сопряжён со страхом. Именно в этом смысле З. Кракауэр и Р. Барт указывали на странные отношения фотографии как специфического медиума со смертью (Kracauer 1990; Барт 1997: 26-27).

В свете подобных фактов весьма неоднозначная понятийная связь между словами «медиум» в мистико-магическом смысле и «медиа» как обозначением различных средств коммуникации кажется несколько менее случайной, чем это представляется на первый взгляд. Валерий Савчук пишет: «По сути, природа медиа… и медиума едина» (Савчук 2008: 9). По крайней мере, культура активно сближает эти понятия, невзирая на то, существует ли между ними генетическая связь. Впрочем, исследователи, мыслящие медиум антропологически, без колебаний указывают на происхождение медиальных средств из ритуальных практик, обеспечивавших для древнего человека связь с потусторонним. Такова концепция Игоря П. Смирнова, который находит медиальные средства уже в древнейших погребальных обрядах, жертвоприношениях, в метеорологической

магии и т.п. Во всех этих случаях медиально само человеческое тело. Дальнейшее развитие средств коммуникации связано с замещением частей этого тела медиальными орудиями. «Последующие отрезки медиального творчества определяются тем, каким способом тело замещается орудиями, участвующими в коммуникации. Они создаются сравнительно поздно (35000-40000 лет тому назад) и позволяют сформировать универсум искусственных знаков: музыкальных, извлекаемых из флейты; живописных, изготовляемых с помощью органических и минеральных красителей (пещеры Шове, Ласко, Альтамира)…» (Смирнов 2009). Впоследствии письмо субституирует устную речь, книгопечатание вытесняет письмо и т.д. Развитию медиа сопутствуют два процесса: во-первых, отчуждения и дегуманизации, когда коммуникация становится все менее непосредственной, и, во-вторых, секуляризации, при которой первоначально сугубо потусторонний адресат становится посюсторонним, медиумы перестают связывать человека с трансцендентным. Однако, как пишет Смирнов, «аура окружает медиальность и тогда, когда та выступает в как будто секуляризованном обличье, по той причине, что человек, конструирует ли он самые первые информационные каналы, множит ли он их по ходу времени, одинаково порывается приобщиться Другому всего, неважно, каков статус этого Другого – сверхъестественный он или естественный» (Смирнов 2009). Можно прибавить к этому, что сегодня, в эпоху, казалось бы, максимальной десакрализации медиумов и их почти предельной независимости от человеческого присутствия, парадоксальным образом становится актуальным именно ритуально-магический аспект их функционирования.

Однако современная мистификация медиа суть не столько следствие эзотерического бума, сколько реакция на утрату веры в собственно потустороннее в ее традиционных формах. Современные медиа не отсылают к трансцендентному Другому, но являют собой среду, в которой преломляется самоадресованность человеческого сообщества, его «свое Другое», его «имманентное трансцендентное». Борис Гройс говорит о призрачной медиареальности («субмедиальном пространстве»), чья смутная темнота вынуждает подозревать, что за бестелесными знаками, скользящими по поверхности медиа, скрываются мрачные призраки (Гройс 2006: 72-77). Оборотная сторона этой паранойи – мечта о медиально-магическом контакте с другим, дающем ощущение «присутствия» (по Гумбрехту) или «медиа-онтологической истины» и «бесконечности жизни» (по Гройсу).

### *Медиафобия и медиахоррор*

Возросший в последние десятилетия интерес к ужасу медиального, артикулируемый одним из ведущих современных медиумов – кинематографом,

несводим к медиафобии сегодняшнего общества, и к технофобии в целом. Так, последняя вряд ли объясняет то исключительное внимание, которое литераторы и режиссеры 1970-80 годов уделяли силам, таящимся в машинах, окружающих нас, или в технике будущего. Я имею в виду не только произведения в стиле киберпанк, но также – и в особенности – книги, сценарии и фильмы Стивена Кинга, сосредоточенные на осмыслении мистической и часто зловещей изнанки повседневных технических средств. Киберпанк видит в технике не только средство насилия, господства и социального неблагополучия, но и такие качества, как свобода, спонтанность, эмоциональность, катастрофизм, воля к (само)разрушению и творчеству (прим. 5), что вынуждает рассматривать машину как субъекта, равновеликого человеку, или даже как новое божество. Ужас, исходящий от техсредств в произведениях Кинга, исходит изнутри человеческого мира, и с этим «своим другим» возможны взаимоотношения, подобные магическим взаимоотношениям с духами или демонами. Таким образом, речь должна идти не столько о технофобии, сколько о техномагии (прим. 6).

Одним из видов техномагической хоррор-фантастики является то, что я предлагаю обозначить как «медиахоррор». Это – тематическая разновидность фантастических или мистических триллеров и так называемых «фильмов ужасов» (прим. 7), повествующих о сверхъестественных свойствах различных медиа – книг, фотографий, радио, телевидения, компьютеров и информационных сетей, телефонов и мобильных устройств, видео и самого кино. Специфика кинопродукции такого рода заключается в том, что тот или иной медиум фигурирует в сюжете не просто как источник страха, но именно как «медиум» для мистико-магического взаимодействия, как предмет, обретающий сакральный статус.

Традиционный медиум – книга – обычно сочетается с сюжетами традиционного типа. Например, если речь идет о вызывании мертвых, то делается это при помощи «Книги мертвых» («Некрономикона»), описанной в этой функции Говардом Лавкрафтом. Например, такова роль книги в фильмах «Зловещие мертвецы» Сэма Рейми (1981) и «Книга мертвых» Брайана Юзны и др. (1993). Апокалиптические сюжеты фильмов «Чернокнижник» Стива Майнера (1988) и «Девятые врата» Романа Полански (1999) строятся вокруг поисков «сатанинской библии», которая может вызвать Зверя, пришествие коего – один из эпизодов Конца времен. «Девятые врата» интересны тем, что в этой картине успех в ритуале призывания Антихриста целиком зависит не от чтения текста книги (он оказывается вообще неважен) или произносимых заклинаний, но от сохранности и подлинности трех экземпляров книги 17-го века «Девять врат в царство призраков», иллюстрации к которой созданы рукой самого

Сатаны. То есть магическая сила связывается с той частью *печатной* книги, которая не воспроизведена стереотипно, но контагиозно связана с прикосновением самого Дьявола и потому наделена магической силой. Именно поэтому в романе Артуро Переса-Реверте «Клуб Дюма, или Тень Ришелье», по мотивам которого поставлен фильм, из-за утраты одной из гравюр явление Зверя в принципе невозможно. В версии Полански это не удается лишь сатанисту Болкану, но, вполне вероятно, удастся профессиональному библиофилу Дину Корсо. Так сквозь привычную нам медиальность печатной книги, равнодушную к экземплярности, прорываются древние медиа-магические силы (прим. 8).

Мотив медиального анахронизма, странного «возвращения» более архаичных медиа в контексте использования современных пронизывает медиахорроры. Так, в фильме Хидео Накаты «Звонок» (1998), поставленном по одноименному роману Кодзи Судзуки (прим. 9), ужасные события всецело привязаны к комплексному магическому функционированию современных медиа – телефона, видео и фотографии (прим. 10). Проклятье, которое исходит от убитой собственным отцом девочки-экстрасенса Садако Ямамуры, распространяется строго по законам контактной, контагиозной (по С.А. Токареву) и гомеопатической (имитативной) магии. На человека, посмотревшего видеокассету с записью странных виде*н*ий девочки, обрушивалось смертельное проклятье: по телефону некий голос сообщал ему, что через семь дней он умрёт. При этом человек уже на эти семь дней становился отчасти призраком, так как его лицо, будучи сфотографированным, деформировалось до неузнаваемости. Любопытно, что призрака Садако невозможно умилостивить посредством, например, захоронения останков девочки. Снять проклятие с себя можно лишь передав его другому – сделав копию смертельной кассеты. По сути, кассета здесь выполняет функцию так называемых «писем счастья», получая которые, люди должны переписать их несколько раз и разослать нескольким адресатам, иначе случится беда (прим. 11). Сквозь новый медиум – видеозапись – здесь, таким образом, помимо прочего, проглядывает старый – письмо, контагиозно-магический характер которого очевиден. Точно так же в японской версии «Звонка» телефон замещает архаичный медиум, с помощью которого традиционно и распространяются проклятья, - устное слово, голос. Дело в том, что зловещий звонок раздается только в пределах досягаемости голоса призрака – в домике для туристов, построенном на месте колодца с останками невинно убиенной Садако. В американском римейке фильма Накаты зло уже не носит контактно-магического характера, оно способно отрываться от источника и передаваться по телефонным сетям (прим. 12). Ужасает, таким образом, не новая медиальная

техника, но именно сила прежних медиа, дремлющая в ней, пока она буднично используется нами (прим. 13).

В этом контексте интересно, как актуализируется магическое прошлое медиа и как в орбиту современной медиареальности втягиваются традиционные магические объекты. Например, по сказкам нам хорошо известна магическая природа зеркал, которые выступают воротами в параллельные миры, средствами телепортации, волшебного преображения и т.д. Осваивая эту тему, современные мистические триллеры («Заклятье смерти» Байонг-ки Ана (2004), «Отражения» Ш. Эллиса (2008), «Зеркала» А. Ажа (2008) и др.) напрямую ассоциируют ее с работой современных медиа: в зеркалах можно наблюдать, что происходит в другом месте («Заклятье смерти»), они также не являются единичным магическим предметом, но представляют собой своего рода «сеть», подобную телевизионной или компьютерной, через которую осуществляется взаимодействие с весьма разветвлённым миром призраков («Зеркала»). Тут, впрочем, можно заметить, что и, скажем, в известной сказке Пушкина зеркальце играло роль визуального средства информации…

Почему смертельно опасные образы медиахорроров нуждаются в контактно-магических свойствах медианосителя, а не воздействуют только посредством воображаемого насилия? С этим связан парадоксальный статус медиаобраза: он не только воспринимается ментально (как собственно визуальный образ и знак), но и присутствует, ощущается физически. В. Савчук со ссылкой на Барбару Беккер пишет: «…Медиа, с одной стороны, препятствуют непосредственному прикосновению (тактильному контакту), а с другой, по-новому провоцируют некую затронутость» (Савчук 2008: 13). В медиахоррорах всегда имеет место материализация воздействия медиума. В тех же «Звонках» призрак убивает не просто появляясь на экране телевизора, но – выходя в реальное пространство, воплощаясь. Кроме того, в сиквеле романа Судзуки под названием «Спираль» и в одноименном фильме, а также в корейском римейке «Звонок: Вирус» выясняется, что речь идёт не просто о проклятье, но о том, что через медианоситель передаётся смертельный вирус, который можно распознать по спирали ДНК. Любопытно, что в американском римейке Гора Вербински фигура девочки, вышедшей из «эфира», хотя и является уже физическим объектом, продолжает «рябить», как плохое видеоизображение. То есть образ балансирует на грани виртуальности и осязаемого присутствия.

Этот принцип замкнутого круга, circulus vitiosus (прим. 14), ленты Мебиуса, когда виртуальное событие чревато реальными последствиями и наоборот, чрезвычайно любопытно сочетается в современном кинематографе с темой вирусов. Ведь (сетевой, компьютерный) вирус суть проблема, которая

соединяет информацию и медиум, software и hardware: разрушая файловую систему, он может вывести из строя само устройство. В фильме «Пульс» Киёши Куросавы (2001) и его американском римейке 2006 года, снятом Джимом Сонзеро по сценарию Уэса Крейвена, речь идет о компьютерном вирусе, который распространяется по интернету и мобильным телесистемам и, проникая в мозг пользователей, дестабилизирует их психику настолько, что приводит к эпидемии самоубийств. При этом люди сводят счёты с жизнью из-за того, что их душу и жизненные силы забирает чудовищный демон, являющийся off-line. Здесь, как и в «Звонке», люди смотрят странные видеопослания от уже умерших людей. Интересно, что эти послания нельзя стереть с жёсткого диска. Спасение возможно только за пределами зон физического покрытия сетевых мобильных систем. Здесь, таким образом, сочетается виртуальный характер пугающих образов и материальная укорененность магической энергии в медиальных каналах и устройствах.

В целом можно сказать, что медиаужас связан с *аномальным функционированием медиума* (киберпанковский мотив). Б. Гройс (Гройс 2006: 18) отмечает, что медиум как таковой не может быть дан непосредственно: когда он нормально функционирует, он для нас не существует, мы видим лишь знаки и образы на его поверхности; когда же он не работает, он – всего лишь вещь, а не медиум. Это своеобразное *небытие медиума* и делает его столь загадочным. Именно из этого небытия являются «субмедиальные» призраки, это – щель между мирами внутри самой медиальности. В этом и ее магические потенции. Но медиум может быть проводником маны лишь в том случае, когда прерывается нормальный знаковый обмен, обнажая вещность, всегда скрытую медиальность. Эта материальность, в свою очередь, делает возможной медиальную магию.

В этом смысле любопытна двойственность зеркала (как прото-медиума) и фотографии в кинематографической культуре. С одной стороны, каноничной является трактовка, согласно которой вампиры и призраки не отражаются в зеркале и не запечатлеваются на фотографии (например, в фильме «Шёпот» (2007) демонический мальчик невидим на фото, когда горе-похитители фотографируют его для получения выкупа). С другой стороны, потусторонние существа могут являться в зеркале или посредством зеркала, а также оставлять следы на фотокарточках. Все зависит от «режима» функционирования медиума: магический режим всегда оборачивается сбоями в работе медиума. В знаменитом фильме «Омен» Ричарда Доннера (1976) фотограф обнаруживает на фотопортретах людей, которым предстоит погибнуть, визуальное предзнаменование их смерти. Аномалия здесь заключается в том, что медиум оказывается втянут во временную петлю: будущее видно уже сейчас. Этот мотив

необычайно продуктивен в медиахоррорах. В «Одном пропущенном звонке» жертвам поступает сообщение о пропущенном звонке с их же сотового телефона, помеченное датой, которая ещё не наступила, а файл автоответчика содержит аудио- или видеозапись предсмертного мига жертвы.

Кроме того, потусторонние силы питают интерес к медиуму, как правило, тогда, когда устройство выключено (в упомянутом «Пульсе» компьютер погибшего героя продолжает рассылать сообщения в чате, будучи выключен из сети) или находится вне обычного режима вещания – например, когда телевизор транслирует так называемый «белый шум». Телевизионная «рябь» в фильмах ужасов сама по себе всегда наделена тревожной суггестией. Но, например, в фильме «Белый шум» Дж. Сакса (2005) она стала предметом специального рассмотрения. Потеряв жену, герой начинает сквозь рябь телевизора слышать и видеть души умерших и на основании этих данных он предвидит катастрофы, которые пытается предупредить. Это не что иное, как «электронный голосовой феномен», о котором мы упоминали выше (прим. 15).

Аномальная активность медиума может проявляться и в том, что транслируемая им информация может быть нанесена на него нефизическим способом. «Фильм в фильме», который герои смотрят в «Звонках», это не просто message, записанный на носитель. Во-первых, фильм записан без помощи камеры (в зеркале, снятом фронтально, не видно камеры; в японском фильме это ничем не объясняется, хотя и делается предположение, что плёнку, конечно, можно специально обработать, что весьма маловерояно, учитывая качество фильма; в американском «Звонке» даётся специальное разъяснение этому: девочка видит галлюцинации, которые немедленно материализуются в виде слайдов-негативов на плёнке: «Я не делаю их… я вижу их… а потом они уже есть»), а это значит, медиа-носители сами реагируют на мощные импульсы сверхъестественных сил, и потому видеоизображение – это не код, а прямая передача страшной реальности. Во-вторых, в американском «Звонке» экспертиза кассеты свидетельствует о том, что видео на ней записано вне стандартной разметки кадров, вне хронометража плёнки, то есть в системе обычного «чтения» видеоизображения устройством. Этого видео как бы нет, что имеет отношение к circulus vitiosus, о котором уже говорилось выше.

Интересно, что в сюжетах фильмов ужасов медиумы часто играют зловещую роль, даже будучи лишь косвенными деталями: в подавляющем большинстве триллеров, джиалло и слэшеров не работают телефоны и прочие средства связи подводят в нужный момент. Причём в большинстве случаев это вовсе не связано с событиями мистического порядка.

В этом глубочайшее коварство медиа.

## Примечания:

1. Буду использовать это словосочетание и в житейском, и в терминологическом смысле, как оно используется Х.У. Гумбрехтом в книге «Производство присутствия», противопоставляющим «присутствие» как ощущение медиально-материального воздействия, которое оказывает на читателя/зрителя произведение искусства, нематериальному «значению», которое считывается нами с медиальной поверхности. См.: Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. – М.: НЛО, 2006.
2. О глубинной связи кино и насилия писал Фридрих Киттлер, см.: Kittler F. Drakulas Vermächtnis. Leipzig, 1993.
3. «Замок дьявола» (Le manoir du diable, 1896), «Кабинет Мефистофеля» (Le cabinet de Méphistophélès , 1897), «Дьявол в монастыре» (Le diable au couvent, 1899), «Четыреста шуток дьявола» (Le quatre cents farces du diable, 1906) и др.
4. См. примеры в: Witte G. Medienskepsis. Zur reflexiven Intermedialität von Literatur in der Moderne // Kultur als Übersetzung. Würzburg, 1999. S. 167-185; Witte G. Double Blind. Über Nabokov's Kinoroman // Gedächtnis und Phantasma. Die Welt der Slaven Sammelbände. Band 13. München, 2001. S. 574-593.
5. Ср. «Снятся ли андроидам электроовцы?» Ф. Дика и фильм Р. Скотта «Бегущий по лезвию»; «Машина различий» Б. Стерлинга и У. Гибсона; а также более массовые версии киберпанка в кино (которые зачастую к нему не относят) - сериалы «Терминатор» и «Матрица».
6. Это понятие с опорой на М. Мосса, связывавшего происхождение техники с магическими практиками, обосновывается в кн.: Григорьева Н.Я. Anima laborans. Писатель и труд в России 1920-30-х гг. СПб.: Алетейя, 2005. С. 148-158.
7. Я говорю прежде всего о фильмах, так как считаю, что мультимедиальный дискурс кино разрабатывает данную проблематику более убедительно и своеобразно, чем современная литература.
8. Мотив ужаса, исходящего от таинственных, мифических книг в 1980-х годы был одним из лейтмотивов литературы постмодернизма. В романе «Имя розы» Умберто Эко страницы единственного сохранившегося экземпляра второй книги «Поэтики» Аристотеля пропитаны ядом. В предисловии к «Хазарскому словарю» Милорада Павича сказано, что первое издание этой книги было напечатано с использованием отравленной типографской краски, вследствие чего читатель запрещенной книги умирал.
9. Романы Судзуки породили целый кинематографический «франчайз»: 4 романа самого Судзуки; 4 японских фильма («Звонок», 1998; «Спираль», 1998; «Звонок-2», 1999; «Звонок-0: Рождение»); три части американского «Звонка» (последняя должна выйти на экраны в 2011 году); южнокорейский «Звонок: Вирус», в котором ужасная девочка оказывается гермафродитом. Кроме того, серия вдохновила Такеши Миике на создание фильма-пародии «Один пропущенный звонок» (2003), в котором все три задействованных медиума – телефон, видео и фото – объединены в мобильном телефоне и который на настоящий момент имеет один сиквел и один (американский) римейк.
10. Собственные возможности кино как медиума страха интересно исследованы в

экспериментальном хорроре «Ведьма из Блэр». Фильм выводит кино из обычного положения «над схваткой»: кинокамере (подобно фотоаппарату в фильме Дж.А. Смита) не удается ни разу запечатлеть ведьму – источник ужаса, а заканчивается фильм с гибелью последнего из трех его операторов. Здесь ставится под сомнение «волшебная» способность кинематографа без ущерба приближаться к сверхъестественному, развенчивается «магия» кино (впрочем, отсутствие на экране образа-источника страха лишь многократно усиливает зрительский страх: «обнажение» киномедиума создает мощнейший «эффект присутствия»).

11. Контактный характер медиамагии тонко пародируется в «Одном пропущенном звонке» Такаши Миике (2003), где смертоносное сообщение рассылается тем, чье имя было в «Контактах» мобильного телефона жертвы.
12. Этот мотив затем используется достаточно широко: в американских версиях фильма, в фильмах серии «Один пропущенный звонок», фильме об инфернальном ребенке «Дело №39» Кристиана Альварта (2009) и т.п.
13. В фильме «Дневники мертвецов» Джорджа Ромеро (2008) таким архаическим медиумом, взрывающим новейшую медиальность интернета с его youtube и проч., становится сам кинематограф, который рассматривается как подлинно апокалиптический медиум бытийного ужаса. Ромеро стремится донести до нас мысль в духе Хайдеггера: само Бытие дается через ужас Ничто, который у Ромеро проявляется как ужас перед зомби как «своим другим» (ср.: Голынко-Вольфсон Д. Век живых мертвецов: XX столетие глазами зомби. О философии, этике и биополитике зомби // Неприкосновенный запас. 2008, №6). Любопытство же современных масс-медиа к ужасным событиям – суетно, ассоциировано с «забвением бытия» и равносильно насилию по отношению к этому сокровенному «другому». Отсюда «фирменное» ромеровское сочувствие к зомби. Режиссер считает, что на самом деле не они пожирают нас, но мы их «пожираем глазами», культивируя любопытство к визуальному насилию.
14. Интереснейший пример специфической медиальной жестокости кино представляет собой фильм «Замкнутый круг» Джулиано Монтальдо (1978). Во время киносеанса (в момент, когда герой вестерна стреляет как бы в зрительный зал) погибает несколько человек, сидевших на определенном месте в кинозале. Фильм убивает зрителя воображаемой пулей. В «Бесславных ублюдках», римейке фильма Э. Кастеллари 1978 года, Квентин Тарантино «процитировал» картину Монтальдо (впрочем, без фантастической мотивировки события), придав иронически-позитивный смысл кинематографическому насилию: во время просмотра фильма о стрелке-герое гибнет верхушка нацистской партии…
15. Пионерской работой в осмыслении ЭГФ стал фильм «Радиоволна» Грегори Хоблита (2000), картина, не имеющая отношения к хоррорам, но также построенная на принципе временной петли: в ней сын разговаривает со своим отцом, на тридцать лет удаленном от него во времени, и вместе они пытаются повлиять на ход событий (избежать смерти отца, матери, предотвратить убийства, совершаемые серийным маньяком). Старая пожарная радиостанция отца становится тут чем-то средним между магическим медиумом и машиной времени. Показательно, однако, что такой радиоконтакт становится возможным лишь благодаря аномальной активности солнца и вызванным ею «северным сиянием».

## Список литературы

*Kracauer S.* Die Photographie // Kracauer S. Schriften. Bd. 5.2 (Aufsätze 1927-1931). Hrsg. von I. Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

*Барт Р*. Camera lucida. - М.: AdMarginem, 1997.

*Савчук В.В.* Медиафилософия: формирование дисциплины // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия. / Под редакцией В.В. Савчука. - СПб.: Санкт-Петербургское Философское общество, 2008.

*Смирнов И.П.* Логоматерия, или О соотношении дискурса и гламура // Человек.RU. Гуманитарный альманах. 2009. Режим доступа: http://antropolog.ru/doc/persons/smirnovigor/smirnovigor9. - свободный.

*Гройс Б.* Под подозрением. - М.: ХЖ, 2006.