

УДК 316.75:316.442.063:364.658

**«ВСЕ МЫ ТАМ БУДЕМ»: «СУДНАЯ НОЧЬ» КАК ПРИМЕР ЭГАЛИТАРНОЙ ИДЕОЛОГИИ КРОВАВОГО, «САНАЦИОННОГО» КАРНАВАЛА****Некита Андрей Григорьевич,**  
beresten@mail.ru**Маленко Сергей Анатольевич,**  
olenia@mail.ruНовгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,  
Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41.**Некита Андрей Григорьевич**, доктор философских наук, профессор кафедры теории, истории и философии культуры Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого.**Маленко Сергей Анатольевич**, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии, культурологии и социологии Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого.

**Актуальность.** Обострение социокультурных противоречий современной цивилизации порождает инфляцию классических коммуникативных моделей и связанных с ними исторических типов социальной стратификации. Действующая политическая практика лишь усугубляет раскол между элитами и обществом. **Цель:** проанализировать художественную модель деформации эгалитарной идеологии в голливудской франшизе «Судная ночь». Зарубежные исследования трендов социальной стратификации концентрируются вокруг трансформаций политических институтов в модели биовласти, основанной на идеологических манипуляциях рисками утраты здоровья и жизни. **Методы.** Статья опирается на инструментарий семантического и психоаналитического подходов к изучению современной визуальной культуры в художественной традиции американских фильмов ужасов. **Результаты.** Основным материалом исследования выступает медиафраншиза «Судная ночь» (2013–2018), в которой предпринята попытка визуализации идеологических проектов, законодательно закрепляющих социальное неравенство и использующих биотические угрозы как эффективный инструмент самоочистки общества в целях имитации гармоничной социальной среды и актуализации соответствующей ей псевдодемократической символики. Наиболее яркими культурными символами медиафраншизы выступают гламурные маски, в концентрированном виде выражающие стремление действующей элиты к закреплению политического статуса и утверждению своего социального бессмертия. **Выводы.** Рассматриваемый антиутопический проект в полной мере демонстрирует приоритетность насилия в постмодернистской традиции социальной коммуникации. Фундаментальное противоречие между элитой и массой преодолевается в модели вытеснения этатистских форм реализации насилия их карнавальными практиками. Такая танатологическая стратегия позволяет власти формировать и продвигать иллюзию благополучной социокультурной среды, основанной на ритуальном, легитимизированном, досуговом насилии.

**Ключевые слова:** Американские фильмы ужасов, гламурная маска, элита, масса, идеологема «охотник–жертва», насилие, карнавал.

Американский фильм ужасов на протяжении всей более чем столетней истории этого жанра стремился искусно балансировать между «глубокими баснями о человеческой природе и важным произведением искусства» [1, с. 2], нарочито и последовательно подчеркивая исключительность своих киноповествований. В то же время визуализи-

руемая Голливудом «ужасная» героиня демонстративно воспроизводит все еще мифологические, но уже предельно идеологизированные модели коммуникации земного человека с Богами, непрерывно запрашиваемые постмодернистской действительностью. На самом деле американский фильм ужасов как «своеобразный язык пересказа культурной истории» человечества [2, с. 49] – это еще и пример наиболее удачной визуализации одного из фундаментальных противоречий человеческой цивилизации – конфликта между элитой и массой, который не затухает тысячелетиями.

И если сама цивилизация под влиянием традиций, морали, права и религии была вынуждена декорировать этот конфликт различного рода идеологизированными нормативами, то в американском фильме ужасов подобная «духовная надстройка» практически изначально и целенаправленно была нивелирована. Здесь обыватель, находившийся на любом уровне «пищевой пирамиды», один на один сталкивавшийся с экзистенциальными вызовами, мыслит и вел себя либо в логике безгранично жестокого, уверенного в себе «охотника», либо в инстинктивной последовательности порывов цепенеющей от страха «жертвы». Показательно, что картины, снятые Голливудом в период миллениума, особенно значимы для анализа внутренних деформаций мира человека в пространстве стремительно и безнадежно мутирующей техногенной цивилизации.

Особенно интересными этико-этологическими находками в этом смысле может похвастаться четырехсерийная (на данный момент) франшиза «Судная ночь» (англ.: «*The Purge*» – «Чистка», реж. Дж. ДеМонако, «Blumhouse Productions», «Platinum Dunes», «Universal Pictures», США, Франция, 85 мин., 2013 г.); «Судная ночь» (англ.: «*The Purge: Anarchy*» – «Чистка: Анархия», реж. Дж. ДеМонако, «Blumhouse Productions», «Platinum Dunes», «Universal Pictures», США, Франция, 103 мин., 2014 г.); «Судная ночь 3» (англ.: «*The Purge: Election Year*» – «Чистка: Год Выборов», реж. Дж. ДеМонако, «Blumhouse Productions», «Platinum Dunes», «Universal Pictures», США, Франция, 108 мин., 2016 г.); «Судная ночь. Начало» (англ.: «*The First Purge*» – «Первая Чистка», реж. Дж. Макмюррей, «Blumhouse Productions», «Platinum Dunes», «Universal Pictures», США, 98 мин., 2018 г.), органично и закономерно переросшая в вышедший совсем недавно сериал с одноименным названием.

Подобно ветхозаветным людям, герои «Судной ночи» абсолютно освобождены от табу и законов, но самое важное, что это касается и фундаментальных запретов, порожденных цивилизацией по отношению к человеку и материальным основам его существования, сформулированным в библейской заповеди «Не убивай» [3, с. 96]. Ежегодные кровавые празднества по случаю общенациональной Судной ночи периодически реанимируют в пространстве западной постапокалиптической цивилизации непреложную коммуникативную доминанту Ветхого Завета: «Глаз за глаз, зуб за зуб, руку за руку, ногу за ногу» [3, с. 97], придавая ей общегосударственное значение и возводя в ранг единственной, объединяющей общество официальной идеологии. «Таким способом авторы картины, – рассуждает А. Юсев, – пугают зрителя, показывая будущее, где белые неонацисты смогут отстреливать людей по согласованию с властью» [4, с.171].

Основным «демократическим», поистине американским, смыслом этой доктрины является демонстративное и публичное, транслируемое по всем информационным каналам, которые в условиях современной потребительской культуры приобрели решающее значение [5], поскольку предполагают высвобождение накапливающейся за год бессознательной агрессии по отношению ко всем участникам социальной коммуникации. Ритуальное погружение общества в общенациональный «свальный грех» производства, распределения, обмена и потребления насилия попутно позволяет власти решать множество проблем: от текущих до фундаментальных. Речь идет о «попутном»

устранении политических оппонентов на всех уровнях социального управления, текущей расправе с неугодными меньшинствами, скором и окончательном уничтожении экономических конкурентов, завуалированных этнических и религиозных чистках, планомерном снижении уровня социального недовольства, «блестящем» решении проблемы мелкой преступности, стабилизации корпоративных отношений, преференциальных и «санационных» стратегиях в отношении бизнеса, выстраивания и поддержания желаемого должного профиля институциональной и личной конкуренции и т. д.

Так правящая элита создает и внедряет механизм бессознательного контроля над обществом, принудительно сбивая его в единый монолит слепой, жаждущей насилия и крови массы, а фактически в стада «хищников» и «жертв», жестоко конкурирующих друг с другом в «цивилизованных» джунглях за право утоления животной жажды «первой крови». В этом первобытно-цивилизованном и высокотехнологичном стаде удивительным образом нивелируются профессиональные, статусные, интеллектуальные и иные возможные различия между рядовыми и привилегированными участниками социальной коммуникации.

Несомненно, франшиза «Судная ночь» предельно остро поднимает целый ряд онтологических проблем западной цивилизации. Особенно интересно изображается этот кровавый конфликт в оппозиции «Я» и «Свое Другое», разворачивающийся в типичных социокультурных интерьерах. В терминологии анализируемого цикла фильмов подобная оппозиция именуется «высвобождением своего Внутреннего Зверя», которому раз в год, на протяжении двенадцати ночных часов официально позволено практически все, что так или иначе табуировалось различными цивилизационными институтами на протяжении десятков веков. Но помимо разнузданной и повсеместно пропагандируемой вседозволенности Судная ночь предлагает своим участникам увлекательную кровавую игру со зловещим очарованием таинственности и санкционированного насилия.

Показательно, что значительная часть добропорядочных и законопослушных американцев, выходя раз в год на ночную бойню, надевает различные маски, под которыми прячутся знаки «вечности, либо мифические олицетворения тех сторон вечности, что доступны человеку» [6], старательно придавая своему беспощадному поведению видимость древнейшего карнавального действия. Так, санкционированный новыми «Отцами-основателями» ужасный медиизированный карнавал приходит к замершим от страха за стенами своих жилищ людям в образах, весьма далеких от привычного дресс-кода, а также других имиджевых и поведенческих характеристик, связанных с повседневностью работающего обывателя. Показательно, что именно «хищники-судьи», творящие от лица государства и общества кровавые расправы, зачастую избирают необычные стратегии самопрезентации для своих жертв. Как правило, «хищники-судьи» связывают их с подбором соответствующего карнавального костюма и яркой, запоминающейся маски, которая презентует определенные «социальные или религиозные функции [...]», поскольку с каждым типом масок связаны мифы, имеющие целью объяснить их легендарное либо сверхъестественное происхождение и обосновать их роль в ритуале, экономике, социальной жизни» [7, с. 26].

Среди огромного набора масок, появляющегося на протяжении всей франшизы перед глазами ошеломленного кровавой баней Судной ночи зрителя, особенно выделяются маски, которые условно можно назвать «гламурными». Это, как правило, предмет, который закрывает лицевую часть головы, и, подобно классической греческой маске, в которой происходит «[...] предельное разделение внешнего и внутреннего» [8, с. 398], своими имиджевыми характеристиками сообщает окружающим о своей особой функции в карнавальном действе. Мы помним, что древнегреческий театр предло-

жил несколько типов масок, наиболее известными из которых являются комическая и трагическая. Делалось это умышленно, для того чтобы все зрители, находящиеся в амфитеатре, не имея специальной подготовки и технических устройств, могли легко понять суть происходящего на сцене. В случае с героями «Судной ночи» мы имеем дело с комической маской, имеющей в то же время явные признаки гламурного лица: широкая улыбка, демонстративно приоткрывающая белоснежные, элитные зубы, вытянутый «волевой» подбородок, мощные «хищные» челюсти, гипертрофированные скулы, необычайно усиливающие ощущение дикости лица и исходящей от него угрозы.

По совокупности признаков такая маска, непосредственно обусловлена «бессознательно направленными [...] социальными ожиданиями [индивида – авт.]» [9, с. 67] и концентрированно воплощает визуальные коды элиты, которая в первую очередь своей внешностью демонстрирует и пропагандирует присущий ей образ жизни, а заодно и манифестирует уровень потребительских и социальных притязаний. Застывшая маска-лицо, которая явно несет в мир «нечто жутковатое, нечто зловещее – под маской радости и веселья может таиться зло» [10], становится символом социальной ответственности, искусственно выведенной в карнавальное пространство кровавой ночи, и потому как «временно» свободной от бремени и тягот производственных будней, так и «посмертно» связанной с ними.

Подчеркнутая маской исключительность лица, сразу же выдает идеологически ориентированную установку социальной элиты общества подобного типа на преимущественно гламурные формы коммуникации как нарочитое выражение идеологии «анонимной диктатуры» [11, с. 68]. В истории постмодернистских обществ они оказались «намертво» сопряженными с так называемой «большой пятеркой», составляющей саму материю гламура – роскошью, экзотикой, эротикой, «розовым и блондинистым» [12, с. 12]. В контексте же «очищающих» повествований «Судной ночи» ряженная элита, демонстративно облаченная в гламурные маски, лишь бесконечно усиливает смысловой идеологический акцент на текущих ужасных событиях и персонажах ежегодных кровавых сеансов ночной охоты.

Здесь создателям франшизы, безусловно, удалось провести идею как минимум удвоения пространства ужасных смыслов: молодая элитная поросль, опираясь на заветы новых «отцов-основателей», пытается, подобно новому рою в улье, отграничить себя от действующей элиты, заботливо возвращая новую социальную общность на жутком бульоне крови и смерти. Демонстративная исключительность полуночных гламурных «охотников» за смертью напрямую связана с идеей создания рафинированной, «чистой» элиты, наконец-то сбросившей тысячелетние цивилизационные «путы» традиционных сословно-иерархических предрассудков, прогнивших моральных реверансов и устаревших управленческих шаблонов.

Уничтожая все на своем пути, гламурная «золотая молодежь», походя, что называется «на крови», творит новые технологии кодирования и идеологической разметки социокультурного пространства, на которые в экстремальных художественных формах и намекает Голливуд зрителю-обывателю, откровенно ошарашенному такой моделью коммуникации. В связи с этим ужасная маска «Судной ночи» тоже является, с одной стороны, некой пародией на веками складывавшийся формат коммуникации между элитой и массой, в рамках которого проблема определения диалектики движущих сил системы социального управления так и осталась неразрешимой. Другими словами, франшиза в очередной раз привлекает внимание зрителей и исследователей к зияющей тысячелетней цивилизационной дилемме «курицы и яйца»: масса порождает элиту или же, наоборот, элита порождает массу? С другой стороны, как раз гламурные маски «су-

дей» позволяют наиболее четко зафиксировать постапокалиптическую анатомию социального успеха, «замаскированного» в образах молодости, оптимизма и явного, ничем не скрываемого торжества молодой плоти над какими бы то ни было проявлениями карнавально вытесненной дряхлости, с присущим ей опытом и разумом.

Справедливости ради стоит указать, что сама подобная маска содержит в себе некий изначальный изъян. Внимательно всматриваясь в нарочито карикатурные, гротесковые черты «второго» лица, можно обнаружить его поразительное сходство с активно популяризируемыми в СМИ результатами технологий реконструктивно-эстетической хирургии, завоевавшими ныне бешеную популярность. Фактически гламурные маски в первой части «Судной ночи» не имеют особой мифологической символики, поскольку напоминают лица известных людей, трагически деформированные чередой пластических операций и процедур по коррекции внешности. Достаточно посмотреть на лица реальных кумиров современной массовой культуры в европеизированной части человечества, чтобы понять, что именно так старательно рекламируют и пропагандируют эти ужасные голливудские пародии. Ведь типология подобных масок напрямую воспроизводит характер телесного уродства, появляющегося у представителей высших слоев западного общества (как правило, принадлежащих к медийной элите) в результате серии пластических операций на лице. Например, в последние годы именно такими уродливыми, «маскообразными» лицами за очень большие деньги обзавелись: Джоселин Вильденштейн, Кортни Кокс, Линдси Лохан, Эллен Баркин, Джоан Риверз, Джоан Ван Арк, Ник Нолти, Жаклин Сталлоне и ее сын Сильвестр Сталлоне, Гарри Бьюзи, Эммануэль Беар, Мелани Гриффит, Дэрил Ханна, Микки Рурк, Ким Бейсингер, Николь Кидман, Дженис Диксон, Донателла Версаче и др. К пластической реставрации своего имиджа не раз прибегали эти, да и многие другие известные представители американской медийной, и в частности голливудской, элиты, которые, кстати говоря, за свою кинематографическую карьеру «отметились» во многих значимых фильмах ужасов.

Кроме того, гламурная маска как неизбежный и хорошо оплаченный результат реконструктивно-эстетической медицины, является своеобразным символическим мотивом, позволяющим понять направленность деформации современных социокультурных идеалов, которые настойчиво пытается отразить американский фильм ужасов. На наш взгляд, проблема здесь куда более серьезная. Ведь в погоне за «эстетичностью», а значит гарантируемой продаваемостью и окупаемостью имиджа (и в первую очередь лица), современная политическая и медийная элита апробирует и пытается внедрить новую технологию манипуляций с телом. Гламурное стремление во что бы то ни стало избавиться от явных или кажимых изъянов на лице, подспудно превращается в технологию оплаченного «возвращения в молодость», что, безусловно, становится универсальным символом успешности, сексуальности, востребованности и роскоши. Поэтому гламурные маски «Судной ночи» столь последовательно символизируют танатологическую тягу представителей вестернизированной элиты к молодости как симулякру бессмертности.

Именно поэтому вначале мелкие, сугубо медицинские, эстетические процедуры постепенно приобретают характер кардинального оперативного вмешательства, со временем претендующего на изменение формы лица и тела вплоть до смены визуальных признаков пола. Таким образом, именно гламурная маска становится символом назревшей актуальной трансформации тела, которое в рамках сложившихся медицинских технологий приобретает исключительно кровавые и ужасные формы, связанные уже «не столько со страхом смерти, сколько с боязнью жизни» [13, с. 107] и постоянно граничащие с уродством, полной утратой личности и физической смертью. А поскольку

ку «Судная ночь» – это общегосударственный проект, призванный сплотить нацию, «оздоровить» экономику и нравственность, «очистить» души и тела людей, то модели искусственной трансформации (*деформации*) человеческих лиц и тел уже перестают быть исключительно индивидуальным делом или относиться к групповой моде, но затрагивают уже все политическое тело как таковое.

Несомненно, как раз гламурные маски в кровавом карнавале «Судной ночи» непосредственно выражают реально существующие социально-политические и идеологические тренды, связанные с формированием лояльного отношения к соматическим трансформациям тел обывателей, под прикрытием которого окончательно разрушаются фундаментальные основы социальной коммуникации. В итоге создаются условия для формирования нового качества социальных связей, базирующихся уже не на естественных факторах эволюции, а на текущих конфигурациях конъюнктурных, корпоративных политических интересов.

Поэтому чтобы у обывателей на любых уровнях социальной лестницы даже не возникало желание вмешиваться в социальный порядок, но зато стойко фиксировались лояльность и инертность к сложившимся трендам социального управления, им «свыше» милостиво даруют невиданную ранее в истории цивилизации соматическую свободу. Им разрешают делать все что угодно со своими телами, с самими собой и с ближними (в рамках «Судной ночи»): начиная от изменения лица, пола и вплоть до убийства и самоубийства. Таким псевдодемократическим способом власть всецело перебрасывает нереализуемый бессознательный потенциал обывательской агрессии на реальные «фронты» саморазрушения и «плацдармы» вождельной, контролируемой зачистки социального пространства руками представителей элиты и массы. Именно так, под аккомпанемент автоматных очередей и одиночных залпов, на фоне поджогов и разборок, которым придан статус всеобщего закона, в кровавых всполохах Судной ночи, рождается и апробируется в «полевых условиях» новый императив политико-соматической нейтрализации людей от индивидуального сознания и общественной формы его бытия.

Помимо всего прочего, общенародный санационный карнавал кровавой Судной ночи выступает жуткой постмодернистской иллюстрацией эгалитарного «черного предела» наличного социального пространства. Он провоцирует и открыто патронирует усугубление необратимого раскола между массой и элитой, мифическое «преодоление» которого оказывается возможным только во всеобщем гарантированном уничтожении всего социального тела, которое рассыпается на глазах людей и под объективами телекамер, «исчезает бесследно, как будто его и не было» [14]. Фактически ежегодная двенадцатичасовая ночная бойня представляет собой лишь до предела сжатую, плановую «войну всех против всех» [15, с. 280], призванную гарантировать видимость и медийную презентацию социального партнерства, мира и благополучия в остальное время года. Подобная «священная война» является не только эффективным инструментом «демографической хирургии» мальтузианского толка, но и позволяет жестко закрепить принципы стратификации, возводя политическую элиту, разработавшую и лоббирующую внедрение технологии Судной ночи, в ранг сверхъестественной и внесоциальной силы, которая «скорее чувствуя, чем осознавая» [16, с. 99], не только определяет стратегическую направленность общественного прогресса, но и «тактически» регулирует его динамику.

Голливудская рефлексия кровавого общенационального карнавала, представленная во франшизе «Судная ночь», безусловно, «дает понимание того, как наши популярные развлечения документируют и переосмысливают реальные проблемы» [17, с. 71].

В то же время подобная кинематографическая идея, несомненно, выступает и проективной социокультурной моделью, устанавливающей бессознательную зависимость между исконной человеческой агрессивностью и наиболее актуальными в данный момент формами ее социально-политической сублимации. На ужасающем примере кровавого социального бульона «Судной ночи» особенно зримо видна опаснейшая, но вполне реальная тенденция вырождения целого спектра современных сценариев реализации досуговой деятельности в наиболее жестокие и тоталитарные формы политической практики, которые во что бы то ни стало стремятся стать «неотъемлемой частью статус-кво» [18, с. 195]. В то же время игровые (агональные) и карнавальные элементы классической культуры в пространстве ««серьезных» форм человеческой деятельности» [19, с. 2], позволявшие веками компенсировать жесткость и формальность официальных моделей социальной коммуникации, в институциональной модели «Судной ночи» неминуемо «выполняют противоположную функцию» [7, с. 47], поскольку приобретают как раз те смыслы, которые традиционно были присущи именно официальным формам коммуникации.

Лишенная моральных скреп и институциональных «тормозов» власть постепенно и целенаправленно создает медийную иллюзию неформальности и карнавальности повседневных производственных и политических отношений, продвигая их как наиболее знаковые образчики лицемерия и единственно востребованные маски ролевой коммуникации. Поэтому визуализированные голливудскими мастерами во франшизе о «Судной ночи» пророческие предостережения не только позволяют исследователям обнаружить под ужасными масками подлинные субъекты исторического процесса в мире карнавальной «постистории» и «кровавой хоррологии цивилизации» [20, с. 46], но и безошибочно определить тоталитарный характер идеологических трендов их социально-политической эволюции.

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00129.*

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Kawin B. Horror and the Horror Film. – London: Anthem Press, 2012. – 269 p. URL: <https://ru.book.org/book/2456233/3702fa> (дата обращения 12.06.2019).
2. Назарова Ю.В. Концепты horror как язык пересказа культурной истории (на примере современного кинематографа) // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – 2016. – № 4 (20). – С. 48–55.
3. Bible. – N.Y.: Watchtower Bible and Tract Society of New York, Inc., 2002. – 1469 с.
4. Юсев А.Ю. Кинополитика: Скрытые смыслы современных голливудских фильмов. – М.: Альпина Диджитал, 2017. – 300 с.
5. Scull T.M., Malik Ch.V. Role of entertainment media in sexual socialization // Wiley Online Library. – 09 May 2019. URL: <https://doi.org/10.1002/9781118978238.ieml0214> (дата обращения 15.05.2019).
6. Кэмпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить. – Киев: София, Гелиос, 2002. – 256 с.
7. Леви-Стросс К. Путь масок. – М.: Республика, 2000. – 399 с.
8. Канетти Э. Масса и власть. – М.: Эксмо-пресс, 2009. – 240 с.
9. Маленко С.А. Архетипические образы и родовая среда осуществления сознания. – Великий Новгород: ИПЦ НовГУ, 2006. – 207 с.
10. Роугек Л. Сердце, в котором живет страх. Стивен Кинг: жизнь и творчество. – М.: АСТ, 2011. – 416 с. URL: [https://royallib.com/read/rougek\\_layza/serdtse\\_v\\_kotorom\\_givet\\_strah\\_stiven\\_king\\_gizn\\_i\\_tvorchestvo.html#20480](https://royallib.com/read/rougek_layza/serdtse_v_kotorom_givet_strah_stiven_king_gizn_i_tvorchestvo.html#20480) (дата обращения 14.05.2019).
11. Пелевин В. Амфир «В». – М.: Эксмо, 2007. – 416 с.
12. Иванов Д. Глэм-капитализм – логика сверхновой экономики // Телескоп. – 2011. – № 5 (89). – С. 11–20.
13. Такер Ю. В пыли этой планеты // Ужас философии. В 3 томах. Том 1. – Пермь: Гиле Пресс, 2017. – 184 с.

14. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. – 95 с. URL: [https://royallib.com/book/bodriyar\\_gan/v\\_teni\\_molchalivogo\\_bolshinstva\\_ili\\_konets\\_sotsialnogo.html](https://royallib.com/book/bodriyar_gan/v_teni_molchalivogo_bolshinstva_ili_konets_sotsialnogo.html) (дата обращения 14.05.2019).
15. Гоббс Т. Основы философии. Часть третья. О гражданине // Сочинения в двух томах. Том 1. – М.: Мысль, 1989. – С. 270–506. – 622 с.
16. Маретт Р.Р. Формула табу-мана как минимум определения религии // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. – М.: Канон+, 1998. – С. 99–108.
17. Podlesney T. Apocalypse cinema and/as transformative pedagogy: how students learn to stop worrying and critique apocalypse culture // Handmaiden of Death: Apocalypse and Revelation. – Leiden: Brill, 2019. – P. 71–83. URL: [https://doi.org/10.1163/9781848884137\\_008](https://doi.org/10.1163/9781848884137_008) (дата обращения 14.06.2019).
18. Och D. Beyond surveillance: questions of the real in the neopostmodern horror film // Style and form in the Hollywood slasher film / Ed. by W. Clayton. – London: Palgrave Macmillan, 2015. – P. 195–212. URL: [https://doi.org/10.1057/9781137496478\\_14](https://doi.org/10.1057/9781137496478_14) (дата обращения 20.05.2019).
19. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного: игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – 400 с.
20. Malenko S.A., Nekita A.G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower // Anthropological Measurements of Philosophical Research. – 2018. – № 13. – С. 41–51. DOI: 10.15802/ampr.v0i13.122984 (дата обращения 14.05.2019).

*Поступила 19.10.2019 г.*



UDC 316.75:316.442.063:364.658

**«WE'LL ALL BE THERE»: «THE PURGE» AS AN EXAMPLE OF EGALITARIAN IDEOLOGY IN A BLOODY, «SANITARY» CARNIVAL****Andrey G. Nekita,**  
beresten@mail.ru**Sergey A. Malenko,**  
olenia@mail.ruYaroslav-the-Wise Novgorod State University,  
41, B. St. Petersburgskaya street, Veliky Novgorod, 173003, Russia.**Andrey G. Nekita**, Dr. Sc., professor, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University.**Sergey A. Malenko**, Dr. Sc., professor, head of the Department of philosophy, cultural studies and sociology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University.

**Relevance.** *The aggravation of socio-cultural contradictions of modern civilization generates inflation of classical communicative models and associated historical types of social stratification. Current political practices only exacerbate the split between elites and society. The aim of the research is to analyze the artistic model of deformation of egalitarian ideology in the Hollywood franchise «The Purge». Foreign studies of trends in social stratification focus on transformation of political institutions in the model of bio-power, based on ideological manipulation of the risks of loss of health and life. Methods.* The article is based on the tools of semantic and psychoanalytic approaches to the study of modern visual culture in the artistic tradition of American horror films. **Results.** *The main material of the research is the media franchise «The Purge» (2013–2018) in which an attempt is made to visualize ideological projects that legislate social inequality and use biotic threats as an effective tool for self-purification of society in order to simulate a harmonious social environment and actualize the corresponding pseudo-democratic symbols. The most striking cultural symbols of the media franchise are glamorous masks, which express in a concentrated form the desire of the current elite to consolidate its political status and assert its social immortality. Findings.* This dystopian project fully demonstrates the priority of violence in the postmodern tradition of social communication. The fundamental contradiction between the elite and the mass is overcome in the model of displacement of statist forms of violence by their carnival practices. This thanatological strategy allows the authorities to form and promote the illusion of a prosperous socio-cultural environment based on ritual, legitimized, leisure violence.

**Key words:** American horror movies, glamorous mask, elite, masses, ideology of the «hunter–prey», violence, carnival.

The reported study was funded by RFBR according to the research project no. 18-011-00129.

**REFERENCES**

1. Kawin B. *Horror and the Horror Film*. London, Anthem Press Publ., 2012. 269 p. Available at: <https://ru.book.org/book/2456233/3702fa> (accessed 12 June 2019).
2. Nazarova Yu.V. Kontsepty horror kak yazyk pereskaza kulturnoy istorii (na primere sovremennogo kinematografa) [Horror concepts as a language of retelling cultural history (on the example of modern cinema)] *Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo*, 2016, no. 4 (20), pp. 48–55.
3. *Bible*. New York, Watchtower Bible and Tract Society of New York, Inc. Publ., 2002. 1469 p.

4. Yusev A.Yu. *Kinopolitika: skrytye smysly sovremennykh gollivudskikh filmov* [Film politics: the hidden meanings of modern Hollywood films]. Moscow, Alpina Didzhital Publ., 2017. 300 p.
5. Scull T.M., Malik Ch.V. Role of entertainment media in sexual socialization. *Wiley Online Library*, 2019, 09 May. Available at: <https://doi.org/10.1002/9781118978238.ieml0214> (accessed 15 May 2019).
6. Kempbell Dzh. *Mify, v kotorykh nam zhit* [The myths in which we live]. Kiev, Sofiya, Gelios Publ., 2002. 256 p.
7. Levi-Stross K. *Put masok* [The way of the masks]. Moscow, Respublika Publ., 2000. 399 p.
8. Kanetti E. *Massa i vlast* [Mass and power]. Moscow, Eksmo-press Publ., 2009. 240 p.
9. Malenko S.A. *Arkhetipicheskie obrazy i rodovaya sreda osushchestvleniya soznaniya* [Archetypal images and generic environment of realization of consciousness]. Velikiy Novgorod, IPTS NovGU Publ., 2006. 207 p.
10. Rougek L. *Serditse, v kotorom zhivet strakh. Stiven King: zhizn i tvorchestvo* [A heart of fear. Stephen king: life and work]. Moscow, AST Publ., 2011. 416 p. Available at: [https://royallib.com/read/rougek\\_layza/serdtse\\_v\\_kotorom\\_givet\\_strah\\_stiven\\_king\\_gizn\\_i\\_tvorchestvo.html#20480](https://royallib.com/read/rougek_layza/serdtse_v_kotorom_givet_strah_stiven_king_gizn_i_tvorchestvo.html#20480) (accessed 14 May 2019).
11. Pelevin V. *Ampir «V»* [Empire «V»]. Moscow, Eksmo Publ., 2007. 416 p.
12. Ivanov D. Glam-kapitalizm – logika sverkhovoy ekonomiki [Glam-capitalism – the logic of a supernova economy]. *Teleskop*, 2011, no. 5 (89), pp.11–20.
13. Taker Yu. V pyli etoy planety [In the dust of this planet]. *Uzhas filosofii*. Perm, Gile Press Publ., 2017. Vol. 1. 184 p.
14. Bodriyar Zh. *V teni molchalivogo bolshinstva, ili Konets sotsialnogo* [In the shadow of the silent majority, or the end of the social]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2000. 95 p. Available at: [https://royallib.com/book/bodriyar\\_gan/v\\_teni\\_molchalivogo\\_bolshinstva\\_ili\\_konets\\_sotsialnogo.html](https://royallib.com/book/bodriyar_gan/v_teni_molchalivogo_bolshinstva_ili_konets_sotsialnogo.html) (accessed 14 May 2019).
15. Gobbs T. Osnovy filosofii. Chast tretya. O grazhdanine [Fundamentals of philosophy. Part three. About citizens]. *Sochineniya v dvukh tomakh. Tom 1*. Moscow, Mysl Publ., 1989. pp. 270–506.
16. Marett R.R. Formula tabu-mana kak minimum opredeleniya religii [The taboo-man formula is at least a definition of religion]. *Mistika. Religiya. Nauka. Klassiki mirovogo religiovedeniya. Antologiya*. Moscow, Kannon Publ., 1998. pp. 99–108.
17. Podlesney T. Apocalypse cinema and/as transformative pedagogy: how students learn to stop worrying and critique apocalypse culture. *Handmaiden of Death: Apocalypse and Revelation*. Leiden, Brill Publ., 2019. pp. 71–83. Available at: [https://doi.org/10.1163/9781848884137\\_008](https://doi.org/10.1163/9781848884137_008) (accessed 14 June 2019).
18. Och D. Beyond surveillance: questions of the real in the neopostmodern horror film. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. Ed. by W. Clayton. London, Palgrave Macmillan Publ., 2015. pp. 195–212. Available at: [https://doi.org/10.1057/9781137496478\\_14](https://doi.org/10.1057/9781137496478_14) (accessed 20 May 2019).
19. Apinyan T.A. *Igra v prostranstve seryeznogo: igra, mif, ritual, son, iskusstvo i drugiye* [Play in the space of time: game, myth, ritual, dream, art and others]. St. Petersburg, SPbGU Publ., 2003. 400 p.
20. Malenko S.A., Nekita A.G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 2018, no. 13, pp. 41–51. DOI: 10.15802/ampr.v0i13.122984 (accessed 14 May 2019).

Received: 19 October 2019.