

Анна Владимировна Кирсанова

Anna Vladimirovna Kirsanova

аспирант кафедры философии, социологии и культурологии,

PhD student, Chair of the Philosophy, Sociology and Cultural Studies,

Московский гуманитарный университет

Moscow University for the Humanities

miss.muz-anuta@yandex.ru

ФИЛЬМЫ ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОГО КАТАСТРОФИЗМА КАК КУЛЬТУРНЫЕ АРТЕФАКТЫ СВОЕГО ВРЕМЕНИ: РАССМОТРЕНИЕ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКЕ

FILMS OF ESCHATOLOGICAL CATASTROPHISM AS CULTURAL ARTIFACTS OF THEIR TIME: CONSIDERATION IN HISTORICAL DYNAMICS

Статья посвящена выявлению и исследованию фильмов эсхатологического катастрофизма, их динамике развития и особенностям. Обозначаются понятия «катастрофизм» и «эсхатология» и их взаимосвязь, на основе которых выявлена авторская концепция эсхатологического катастрофизма в кино и его атрибутивные признаки. Методология включает анализ и синтез кинофильмов, рассмотрение их в исторической динамике и взаимосвязь с социокультурным контекстом эпохи. Исследование охватывает фильмы производства США, Франции, Италии, Китая, Канады и другие. Отражены общие тенденции развития фильмов эсхатологического катастрофизма, факторы, которые обуславливали рост кинокартин. Объясняется, почему фильмы-катастрофы привлекают зрительскую аудиторию в тот или иной период, а также с помощью метода социокультурного наблюдения отслеживается философия фильмов и динамика изменения смыслового контекста эсхатологического катастрофизма в период с 1910-2020 годы. Объясняются возможные причины роста доминирующей идеи секулярного апокалипсиса на пересечении XX-XXI веков.

Ключевые слова: катастрофа, катастрофизм, эсхатология, фильм-катастрофа, Апокалипсис, мифология, секулярный апокалипсис, миллениум

Для цитирования: Кирсанова А.В. Фильмы эсхатологического катастрофизма как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике // Артикульт. 2022. №3(47). С. 67-86. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-67-86

This article is devoted to the identification and research on films of "eschatological catastrophism", their evolution and features. The concepts of "catastrophism" and "eschatology" and their relationship are indicated, and on this basis the author's concept of "eschatological catastrophism" in cinema and its attributive signs are revealed. The methodology used in this article includes the analysis and synthesis of films, considering the historical dynamics and their relationship with the socio-cultural context of the era. The study covers films produced in the USA, France, Italy, China, and Canada and other countries. The general trends in the development of eschatological catastrophism films, the factors that determined the rise of these films, are reflected. This research explains the reasons behind the popularity of catastrophe films in a particular period, and using the method of sociocultural observation, the philosophy of films and the dynamics of changes in the semantic context of eschatological catastrophism in the period from 1910-2020 are tracked. The possible reasons for the demand for the secular apocalypse films at the intersection of the XX-XXI centuries are discussed.

Keywords: catastrophe, catastrophism, eschatology, disaster film, Apocalypse, mythology, secular apocalypse, millennium

For citation: Kirsanova A.V. "Films of eschatological catastrophism as cultural artifacts of their time: consideration in historical dynamics." *Articult.* 2022, no. 3(47), pp. 67-86. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-67-86

Фильмы-катастрофы – это направление в киноиндустрии, которое имело различную степень популярности с момента появления кинематографа. Такие кинофильмы удерживают внимание массового зрителя шоковыми эффектами, целью которых является заполнение эмоциональной жизни людей, завладение публикой, отвлечение от реальных проблем. Особая роль такого рода фильмов в пространстве массовой культуры подчеркивается распространяемыми страхами, апокалиптическими настроениями своего времени, а также фильмы-катастрофы отражают мировоззрение и запросы массовой аудитории в соответствии с веяниями эпохи.

В статье фильмы эсхатологического катастрофизма будут рассматриваться как культурные артефакты конкретного времени, на которые накладываются географические, экономические

А.В. Кирсанова *Фильмы эсхатологического катастрофизма*

как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике особенности, социокультурные факторы, а также общественное самосознание. Поскольку тематика катастрофы была актуальна во все эпохи, в настоящей работе будет проанализировано, что представляет собой данное явление в пространстве симулякров, а также изучена та роль, которую выполняют кинофильмы соответствующего содержания для аудитории с 1910 по 2020 годы. Методология включает анализ и синтез кинофильмов, рассмотрение их в исторической динамике и взаимосвязь с социокультурным контекстом эпохи. В рамках данного исследования изучается катастрофа в кино как событие, возникшее по причине геофизических и астрофизических воздействий.

Катастрофа как понятие и ее различные коннотации

Катастрофа – фундаментальный элемент фильмов-катастроф, который объединяет второстепенные темы, а также привлекает зрителя. Реальные угрозы разрушения волновали людей издревле, что побуждало воплощать свои страхи и объяснять мир в творческом русле – мифах. Так, например, миф о потопе существует у многих народов.

Понятие «катастрофа» рассматривалось в различных областях знания. Греческое слово *καταστροφή* означает «поворот, поворотный момент дела». Этимология слова по М. Фасмеру предполагает народный вариант, искаженное звучание значения слова «костовстрёха» – от «кость» и «встряхнуть» [Фасмер, 1986, с. 209]. В словарной трактовке Д.Н. Ушакова «катастрофа» представляется как «неожиданное несчастье, бедствие, событие, влекущее за собой трагические последствия» [Ушаков, 1935-1940]. В. А. Баришполец объясняет катастрофу как «(переворот, уничтожение, гибель), внезапное бедствие; событие, влекущее за собой человеческие жертвы, разрушение либо уничтожение различного рода объектов и материальных ценностей в значительных размерах, широкомасштабное ухудшение состояния окружающей природной среды и другие трагические последствия» [Баришполец, 2016]. Катастрофа с оттенком безнадежности и пассивного восприятия трактуется в иностранном словаре как: «Чрезвычайное ужасное событие, перевертывающее все и уничтожающее всякую надежду на хороший исход дела» [Попов, 1907, с. 177].

Научное представление о катастрофах включает в себя разнообразие вариантов понимания. Явления катастрофического характера и образ катастроф рассматривались во многих областях науки. В естествознании и палеонтологии взгляд на катастрофу – это учение о катастрофизме как процессе, в результате которого вымирает часть растений и животных, и жизнь сменяется новой вследствие креационизма или под действием неизвестных сил. Тема рассматривалась такими представителями как Ж. Кювье, Д'Орбиньи, Ч. Лайель. Влияние катастрофических событий позволяет говорить о феномене катастрофизма, который тесно связан с катастрофами, однако понятия у различных исследователей имеют свои коннотации.

С XX века катастрофизм рассматривают с различных точек зрения: как социальный, выходящий на межцивилизационный уровень и превращающийся в мегатенденцию [Тенякова, 2003]; как «факт сознания и рефлексии» [Кузнецов, 2000]; факт современного, идеологического, политического сознания, и как направление в социально-философской мысли, появившееся в XX веке [там же].

О.В. Кузнецов представляет понимание «катастрофизма» в научно-популярной литературе, где термин означает «апокалиптические настроения, идеи, психическое состояние ожидания близкой гибели человечества». Другое понимание катастрофизма – как «глобального мышления, взятого в контексте осмысления путей выхода из остро ощущаемого кризиса», исследователь охарактеризовал эмоциональную сторону такого ощущения как драматическую, напряженную, где человек ощущает себя в самой середине происходящих катаклизмов, социальных или земных, а также рассматривает катастрофизм с научной точки зрения, который подразумевает изучение темы эсхатологической (конечной) катастрофы в рамках научной парадигмы, рассмотрении актуальной ситуации и тенденции ее развития в контексте глобальных проблем, а не анализа истории человечества и исторического пути. В этом случае «катастрофисты» сравнивают конкретные направления с перспективой исчезновения социума [там же, с. 159-160, 206].

Е.В. Положенцева отмечает, что катастрофизм является совокупностью настроений, идей, верований и может выражаться в форме духовной настроенности общества группы или индивида [Положенцева, 2003].

В работе О. М. Теняковой катастрофизм определяется как понятие, которое включает различные исследования о катастрофах, кризисах, апокалиптических настроениях и предполагает ответы на вопросы: каким образом общество существует на фоне этого мироощущения, включая отражение этих аспектов в политических и идеологических представлениях. Выделяются две смысловые трактовки катастрофизма: первая – как исследования в области катастрофических и предкатастрофных явлений и вторая – как форма сознания и мироощущения общества. Катастрофизм присущ всем историческим эпохам, отражался на локальном или региональном уровнях как характеристика цивилизационного сознания, либо воспринимался как осмысление природных катастроф. Для племенного человека катастрофизм имел большое значение: ожидание катастроф и стихий прослеживается через особое внимание к деятельности предсказателей и оракулов. Для современного мира применима направленность социального катастрофизма, формирующегося в большей степени под действием глобализации; он изучается в русле философии и социологии [Тенякова, 2003].

Философско-религиозная трактовка катастрофизма у князя Трубецкого выражена следующим образом: катастрофизм «оказывается не столько религиозным явлением, сколько социальным». Однако Н. Бердяев предлагает несколько иной ракурс катастрофизма – нечто большее: «Это новый мировой период, религиозная революция в мире, крушение всякого быта и бытовой религиозности, кризис рода. В катастрофическом мироощущении не только старое проходит, но и новое рождается» [Бердяев, 1913]. Катастрофизм с точки зрения философии и культурологии выступает как «специфическая форма мироощущения, мировосприятия, <...> важнейший компонент самосознания любой культуры» [Кузнецов, 2000, с. 10].

Вторая половина XX века характеризуется как эпоха, порождающая глобальные проблемы, поэтому начинает появляться огромное число концепций катастрофизма. Для нашего исследования под катастрофизмом предполагаются изменения во внешнем плане – смену жизни или ее частичную замену, и сопровождающиеся у людей апокалиптические настроения и ожидания на фоне происходящего, что приводит к трансформации восприятия и сознания (внутреннего плана), которое представлено в новом качестве или обновленном понимании благодаря катастрофе.

Соотношение понятий катастрофизм и эсхатология

Катастрофизм применительно к форме сознания имеет связь с эсхатологическими мотивами. Связь катастрофизма и эсхатологии выражает Е.С. Маслов, выделяя две составляющие в эсхатологическом восприятии: первая – это надежда на осуществление социально-космического идеала и есть эсхатология; вторая – катастрофизм как результат нового мира, его преобразования. В такой двойственности выражен страх и надежда понимания будущего. Эсхатология, включающая в себя элемент катастрофы – распространенное явление в религиозных системах, впоследствии такое катастрофическое мироощущение распространится не только в рамках религии, но и в массовое сознание на протяжении столетий [Маслов, 2004]. Таким образом, эсхатология и катастрофы – это взаимодополняющие элементы, которые не противоречат друг другу.

«Эсхатология (от греч. *εσχάτος* – «крайний, последний, самый отдалённый») – в религиозных системах учение о грядущих глобальных изменениях мира: о «конце света», о страшном суде и наступлении божественного порядка на земле, о конечной судьбе мира и человека [Трубецкой, 1904, т. 41, с.127]. Эсхатология различается как индивидуальная, которая подразумевает учение о посмертной судьбе человеческой души, а также универсальная – «учение о цели и назначении космической и человеческой истории, об исчерпании ими своего смысла, об их конце и о том, что за этим концом последует» [Аверинцев, 2017].

А.В. Кирсанова *Фильмы эсхатологического катастрофизма*

как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике

Эсхатологию как понятие о прекращении существования мира и всего человечества ввел в 1831 году немецкий ученый Ф. Шлейермахер в «Христианской вере». Актуальность эсхатологии в человеческой жизни и причину неискоренимости ее проблем в человеческом сознании С. Булгаков объясняет таким образом: «Дитя двух миров, человек может забыть о своем происхождении и утратить живое чувство связи с иным миром, лишиться переживания запредельного наряду с переживанием имманентного, но он не может не знать о предстоящем ему уходе из этого мира» [Булгаков, 1994, т. 2].

Ввиду близкого соотношения понятий, связь катастрофизма и эсхатологии выражается через общую эмоциональную составляющую – ощущение страха, будущий мир представляется неустойчивым по причине ожидания конца света, цивилизации, человеческого рода, а также рассматривается вопрос времени. Благодаря развитию темы катастрофы в мифологических представлениях становятся ясными представления о времени, осмыслении прошлого, будущего и их событий. На основе этого О.В. Кузнецов выделяет парадигматическую катастрофу (первоначальную), которая выполняет функцию отделения времени исторического от «правремени» и эсхатологическую катастрофу (конечную) – как ее «зеркальное» отражение, функция которой – разграничить историческое время и «послевремя». В библейской схеме эсхатологическая катастрофа разрешает историческое противостояние Зла и Добра [Кузнецов, 2000]. Также христианская традиция включает в эсхатологическое представление Апокалипсис – как непосредственное включение темы Страшного суда, Антихриста, последней битвы перед окончанием истории и наступление Божьего Царства.

Исходя из того, что эсхатология – это учение о конечной судьбе мира и человека, сфера кино, используя эсхатологическую тематику в основе сюжета, больше концентрируется на изображении всемирной эсхатологии, предполагающей идеи о целях истории и космоса, а также описывающей угрозу жизни на планете от небесных тел, космических вторжений, природных стихий, предсказания конца света различных религиозных направлений или предсказания древних племен, таких как майя, а также другие древние пророчества. Основная идея – конец человечества как вида, шанс спасения представляется лишь для нескольких выживших, либо группы выживших, либо полное уничтожение всего сущего.

В рамках данной статьи катастрофа и катастрофизм в сфере кино будут рассматриваться с точки зрения процессов, происходящих во внешнем плане, посредством физической угрозы от сил природы, космоса или жизненноопасных изменений на поверхности Земли, а также и во внутреннем плане – социальном контексте, где проявляются апокалиптические настроения, ожидания гибели.

Эсхатологический катастрофизм в кино как понятие

Рассмотрев тему катастрофы, а также ее взаимосвязь с эсхатологией, мы выводим понятие «эсхатологический катастрофизм», который выделяет кинокартины о грядущем конце света и возможном его осуществлении. Понятие будем использовать применительно к сфере кино, где эсхатологический катастрофизм характеризуется следующими признаками:

- Структура фильма-катастрофы предполагает четырехчастную композицию: отправную точку с относительным спокойствием, за которым следует сообщение о разрушительном событии и нарастающий хаос, тьма с последующим сражением, битвой или противостоянием и выход из тьмы, появление света как прообраза гармонии и восстановление порядка в новом качестве.
- Полное бессилие человека перед стихиями природы и космоса, что приводит к огромным разрушениям, а также последующему восстановлению в обновленном качестве.
- Во внешнем плане – реальная угроза существованию цивилизации и всему живому от геофизических или астрофизических причин и явлений.
- Источниками информации о грядущем конце и гибели всего живого могут служить древние предсказания; СМИ; научные сообщества, которые устанавливают факт тех или иных астрономических и геофизических причин.

- Осмысление катастрофы как внешнего атрибута, для разрушения и изменения мира.
- Во внешнем (социальном плане) это выраженные апокалиптические настроения и ожидания, паника, разобщенность и хаос либо, наоборот, интеграция общества вокруг идеи спасения.
- Изображение и представление зрительской аудитории кинокартин с сюжетами о скором конце света как в религиозном, так и современном осмыслении – секулярном апокалипсисе.

Также стоит выделить близкое к эсхатологическому катастрофизму понятие «*парадигматическая катастрофа*», которую исследует О. В. Кузнецов. Представления о будущем в мифологии складывались через тему катастрофы таким образом: парадигматическая катастрофа представляет собой «первоначальную» – движение из «правремени» во время «историческое» [Кузнецов, 2000], в сфере кино это происходит в обратном порядке – трансформация земного хаоса в Космос, который проявляется снова, как олицетворение гармонии и порядка. М. Элиаде указывает, что парадигматические события выражаются как отношение к всеобщему, противопоставляются индивидуальному, частному. Имитация парадигматического жеста через ритуал позволяет возвращаться человеку к Абсолютному. «Восстановление в памяти и реактуализация первоначальных событий помогли человеку первобытного общества различать и удерживать в памяти реальность. <...> Периодически повторением того, что было *in illo tempore*, внушается уверенность, что есть нечто, существующее в форме абсолютного. Это «нечто» – «священно», то есть имеет сверхчеловеческую и сверхвселенскую природу, но, тем не менее, доступно человеческому опыту» [Элиаде, 2010, с. 142]. Соответственно, *эсхатологический катастрофизм* также подразумевает возможность имманентного содержания *парадигматического катастрофизма*, в котором происходит очищение всего и возврат к Абсолютному, к гармонии «правремени». Поэтому употребление определения «эсхатологический катастрофизм» применительно к фильмам – это общее понятие, включающее в себя и парадигматический катастрофизм как вероятную часть развития событий. В случае, когда катастрофа в кино должна быть четко обозначена как возвращение к первоначалам, тогда будет использоваться конкретное понятие – «парадигматический катастрофизм».

Выявленные эсхатологический и парадигматический катастрофизмы позволяют рассмотреть их воплощение в кинематографе, а также найти особенности выражения и востребованность этих двух тематик в кино для зрителя.

Структура повествования эсхатологического катастрофизма в кино предполагает четырехчастную структурную композицию в развитии сюжета: экспозиция – обыденная и спокойная жизнь, следующий за ней триггер – сообщение о грядущей катастрофе. Несмотря на попытки предотвратить панические настроения, хаос продолжает набирать силу, и в третьей части композиции происходят наиболее эпические события, сцены разрушения, битвы, борьба со стихией, активизируется наиболее яркий потенциал персонажа-героя. Это является кульминационной точкой всей кинокартины, она масштабна, занимает позицию в точке золотого сечения, поэтому оказывает огромное впечатление и влияние на публику. Заключительная часть сюжета изображает эпизоды с ясным небом, солнцем, возможностью рассмотрения результата катастрофы крупным планом. Происходит очищение мира, приведение к изначальному моменту, откуда жизнь начнется в новом качестве. Отметим, что в кинофильмах, представляющих эсхатологический катастрофизм, присутствуют канонические мотивы древних мифов, которые описывали хаос, наступившую Тьму и последующее возрождение и очищение мира через катастрофу. После этого появляется Свет и новая, а также, в альтернативном варианте, обновленная жизнь. В современных интерпретациях фильмов содержится подобная концепция – режиссёры чаще предполагают подобную структуру не через полное уничтожение мира, но внутреннее переживание, очищение посредством катарсиса. Это подтверждает мысль Н. Бердяева о том, что в катастрофизме, а в данном случае в пространстве эсхатологического катастрофизма в кино рождается новое, из уходящего старого, обновленное зрительское восприятие.

А.В. Кирсанова *Фильмы эсхатологического катастрофизма**как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике*

В третьей части структурной композиции эсхатологического катастрофизма в кино могут быть отличия и вариации: вариант пассивного созерцания катастрофы, где противостояние человека не приносит результатов, тем не менее происходит частичная гибель живого и дальнейшее восстановление. Среди таких фильмов: «Землетрясение» (2010), «Волна» (2015), «Пик Данте» (1997). Другой вариант – здесь вписывается парадигматическая катастрофа как «обнуление» цивилизации и всего живого и слияние с Абсолютом. Например: «Последняя ночь» (1998), «Меланхолия» (2011), «Последние часы» (2013).

Эсхатологический катастрофизм в кино показывает наиболее известные астрофизические и геофизические опасности, которые переживало человечество за многие тысячелетия, актуальность которых варьируется в зависимости от самосознания и контекста данного времени. Кометы – классический элемент XX века, предвещающий конец света. Благодаря всеобщему резонансу от происходящих событий, датская и французская кинокомпании использовали новость о комете Галлея, пролетавшей над Землей в то время, для привлечения зрителей в 1910-1930-е годы. (Такие фильмы как: “How Scroggins Found the Comet” (1910), “Cupid and the Comet” (1911), “MacNab visits the Comet” (1910), “Verdens Undergang” (1916). После 1990-х аудитории интересны также и масштабные сюжеты с разрушением Земли другой планетой, извержениями вулканов, падениями метеоритов. Так, например, землетрясения характерны для кинофильмов норвежского производства, Китая и Канады; цунами и землетрясения для Китая, Южной Кореи, что отражает господствующие страхи и обусловлено географическим положением. (Например: «Землетрясение» (2010), «Волна» (2015), «2012: Цунами» (2009). Американская киноиндустрия содержит широкое разнообразие сюжетов о бедствиях.

Триггером в фильмах-катастрофах является сообщение о катастрофе. Как правило, информация о надвигающемся бедствии транслируется в кино посредством персонажей, которые принадлежат к научному сообществу, но такой герой всегда находится в меньшинстве и не находит отклик в правительственных кругах. Также, сообщение о грядущем катаклизме может быть изъято из древних текстов и пророчеств неких цивилизаций. Как правило, пространство фильма – это форма эмоционального восприятия, поэтому картина апокалипсиса или конца света формируется как одномоментное событие, которое развивается динамично и происходит в течение нескольких дней или даже часов для персонажей и героев. Поэтому кризис либо разрешается в последние секунды усилиями персонажа-Героя, либо происходят разрушения без возможности борьбы со стихиями или мощными факторами. (Например: «Пророчество судного дня» (2011), «Последние часы Земли» (2011), «Ледяная дрожь» (2014), «Лавалантула» (2015), «Столкновение с бездной» (2008).

Фильмы эсхатологического катастрофизма преподносят катастрофу как внешний атрибут для разрушения мира, в котором акцент может быть на любовной линии, так и на прохождении через катастрофу, результатом чего является обновление мира. Идеальной нагрузкой эсхатологической катастрофы в кино может быть факт единения людей, возможность забыть повседневные предрассудки и стереотипы. Другая же сторона характеристики проявления общества в кинокартинах высвечивает архетип Тени. Качества, которые сдерживаются или скрываются человеком в относительно спокойные моменты, выявляются в критической ситуации и предлагают зрительской аудитории сцены массового хаоса и истерии, разобщенности и личного выживания, способствуя пассивному высвобождению эмоций у реального зрителя.

Смысловой посыл для аудитории и философия фильмов эсхатологического катастрофизма в кино не всегда были одинаковы. Кинофильмы с темой катастрофы содержали в себе идею смирения на ранних этапах. Начиная с 50-х годов, надежда на Бога постепенно вытесняется уверенностью человека в своих силах. Ввиду этого, исследователи выделяют определение «секулярного апокалипсиса», который предполагает отсылки к религии, однако акцент смещен на силы человека. Это будет рассмотрено далее.

Фильмы эсхатологического катастрофизма от момента появления до современности

Кино – как продукт массовой культуры является наиболее эффективным средством выражения эсхатологического катастрофизма потому что содержит спецэффекты, рисует впечатляющую «картинку», что чрезвычайно важно для современного мира – мира посттекстуальной культуры. Поэтому в таком рассмотрении фильм выступает в наибольшей степени мощным средством влияния на настроения и поведения масс, имеет смысловой посыл для публики. Фильмы-катастрофы являются культурным артефактом эпохи, в которой они создаются, так как отражают доминирующие волнения, тревоги, а также вопросы, определяющие и затрагивающие политические и социокультурные контексты [Томашевић, 2014]. Необходимо установить, какие общие тенденции развития эсхатологического катастрофизма, страхи и события повлияли на производство фильмов и актуальность их для разных периодов.

Обзор трехсот пятидесяти семи фильмов, взятых на основе выборки¹, а также дополнительного поиска фильмов по данным интернета, которые представляют тематику конца света или апокалипсиса, выпущенных с 1910 по 2020-е годы, позволил выявить 55 фильмов с тематикой эсхатологического катастрофизма, которые мы обобщенно отнесем к жанру фильма-катастрофы. Было установлено, что количественный рост выявленных фильмов неравномерный. Так, например, с 1910-1920-е годы было выпущено 7 фильмов с тематикой эсхатологического катастрофизма, в большей мере короткометражных. С 1920-1950-е годы интерес кинорежиссёров на темы эсхатологического катастрофизма, где мир разрушается посредством воздействия на планету от геофизических или астрофизических явлений, не проявлялся. Однако единично снятые фильмы в 1951-1990-е годы и 4 фильма в период с 1991 по 2000 год также не отражают особого интереса публики к данной тематике. Напротив, большая часть фильмов была представлена с эпохи миллениума, 2001-2020 годы (рис. 1). Из них катастрофы в жанре комедии отмечаются только на раннем этапе появления кинематографа (в 1910-х), и выпущены два фильма в 2013 году (всего 6 фильмов). Разлогов определяет, что 12-13 лет – это оптимальный и точный период для выявления происходящих в кинематографе процессов. Но некоторые процессы в кино вписываются в рамки 6-7 лет [Разлогов, 2017]. Возьмем за основу периодизацию по 10 лет как среднее значение.

Анализ общего объема производства фильмов-катастроф в период с 1910 по 2020 годы и фильмов эсхатологического катастрофизма (ФЭК) и их корреляция выявляет, что актуальность эсхатологических катастроф возрастает с 1990-х годов, а общая динамика кинопроизводства

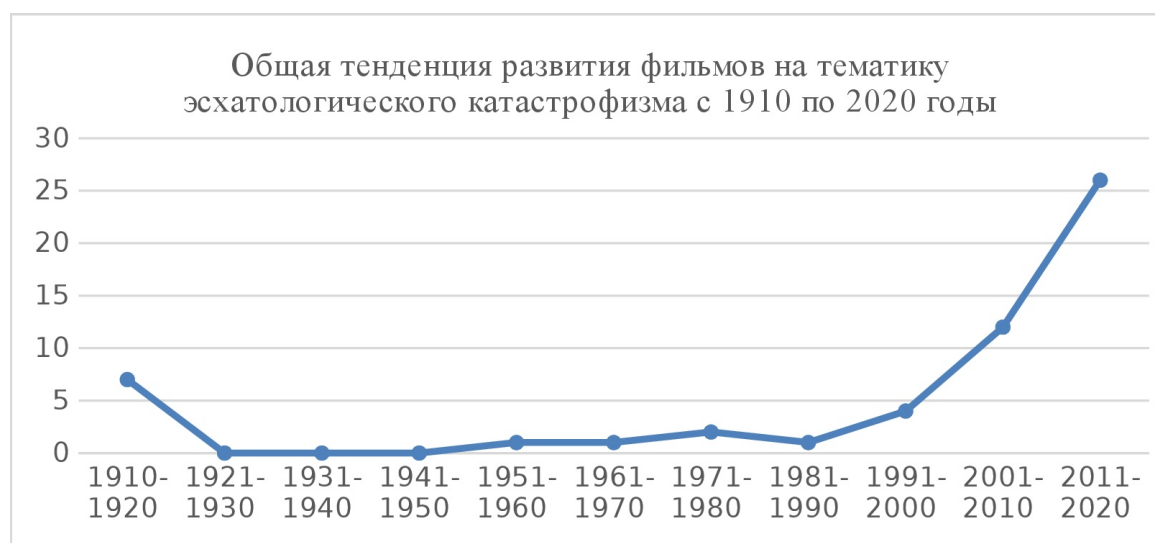


Рис. 1.

Тенденция развития фильмов на тематику эсхатологического катастрофизма с 1910 по 2020 годы.

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_apocalyptic_films (дата обращения 10.05.2022)

А.В. Кирсанова Фильмы эсхатологического катастрофизма

как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике жанра катастроф растет с 1950-х (рис. 2-3). Причем востребованность жанра фильмов-катастроф в 40-е годы была минимальной по причине политической обстановки в мире, поэтому можно выявить неактуальность и затухание жанра в это десятилетие (рис. 2-3). Аналогично этому, в 40-х годах прекратился и спрос на фильмы ужасов, а после 60-70-х началось возрождение хоррора. Подобные тенденции развития подчеркивают социокультурную динамику страха и ее взаимосвязь с киножанрами.

Если, по мнению К.Э. Разлогова «общественный резонанс, вызываемый демонстрацией того или иного фильма, оказывает влияние на социокультурную и художественную среду» [Разлогов, 2017, с. 353], то необходимо выявить какие социокультурные и иные контексты и факторы являлись движущей силой для количественного роста фильмов эсхатологического катастрофизма и отклика у зрительской аудитории.

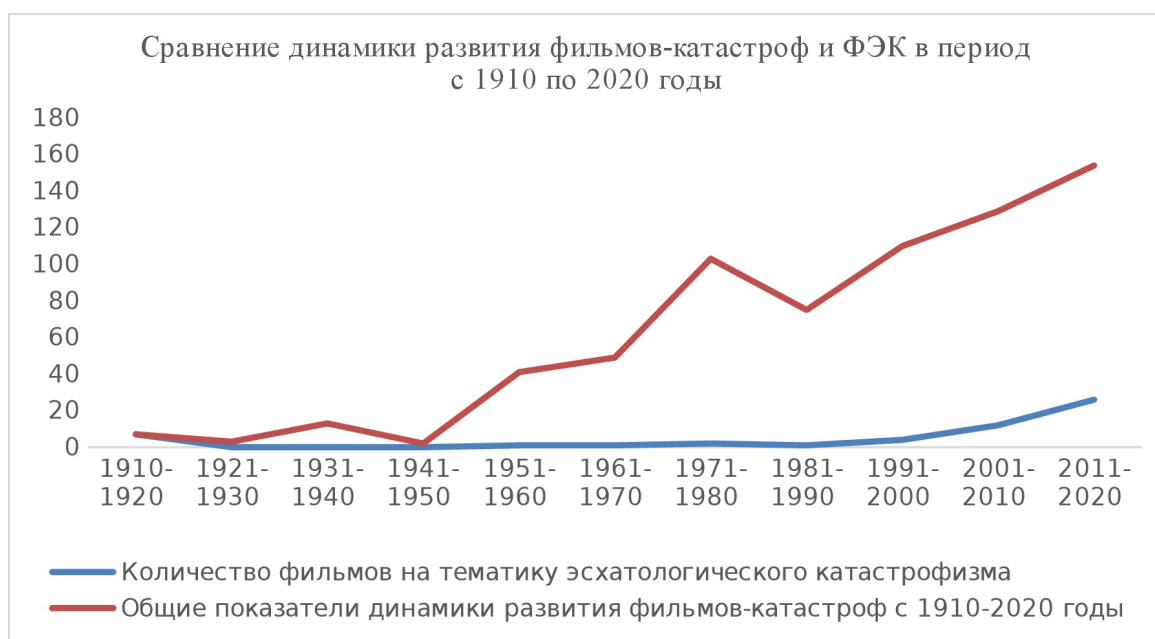


Рис. 2.

Сравнение динамики развития фильмов-катастроф и ФЭК в период 1910 по 2020 годы².

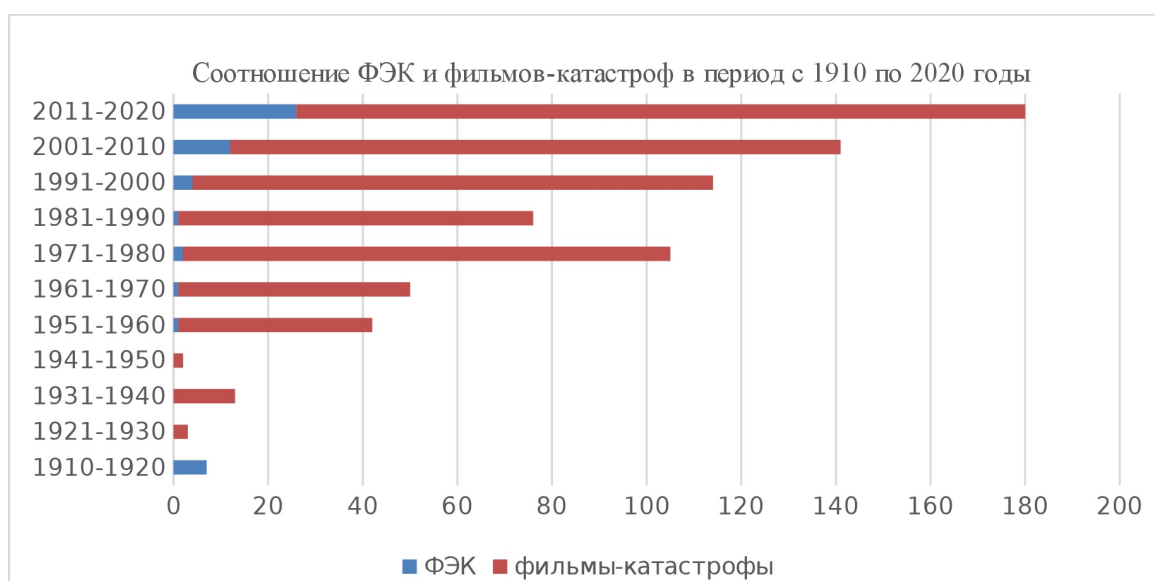


Рис. 3.

Соотношение ФЭК и фильмов-катастроф в период с 1910 по 2020 годы.

² Разработано на основе данных с сайтов: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_apocalyptic_films ; https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_disaster_films#Natural_disasters ; <https://www.filmsite.org/disasterfilms.html>

Страхи о кометах Галлея и Энке были включены в сюжетную линию первых фильмов-катастроф 1910-1930-х годов (например: «Конец света», 1931), однако их популярность резко упала в 1930-1950-е годы. По мнению К.Э. Разлогова, в 50-е годы основная зрительская аудитория перестала посещать кинотеатры по причине распространения телевидения, которое стало доступно массам. Ключевым фактором для трансформации Калифорнийской киноимперии «в центр глобального кинобизнеса и планетарного киноискусства» стал возникший в конце 60-х годов кризис в Голливуде из-за ограничений монополизации рынка кино в США. Появился «новый Голливуд», ставший лидирующим в 70-е годы XX века. Таким образом, сокращение числа зрителей в кинотеатрах и возникшая конкуренция кинематографа с телевидением породили блокбастеры, «супер-продукцию», которая выигрывала цветопередачей и зрелищностью на большом полотне, по сравнению с малым размером экрана телевизора. Немаловажным критерием является то, что возросшие бюджеты требовали ориентации на мировой прокат, тем самым возникла общая тематическая направленность фильмов в сторону не только американской публики, но и всемирной аудитории, для которой необходимы были глобальные проблемы и сюжеты. Соответственно «Голливуд – не американское кино, а центр планетарного, транснационального, всемирного кинематографа, и в этом своем качестве он захватил весь мир» [там же, с. 356].

Научно-фантастические фильмы-катастрофы характеризуются разной степенью качества и способностью захватывать публику. По мнению исследователей, в 1960-е годы складывалось впечатление, что катастрофические фильмы теряют свою популярность и устаревают [Kay, Rose, 2006]. Однако особенностью кинопроцесса в 1970-е годы стала резкая смена поколения, «средний возраст киноаудитории перестал быть 25-30 лет, а стал 15-20, а то и 10-13 лет» [Разлогов, 2017, с. 357]. Режиссёры нового поколения, к 70-м годам вкус которых был сформирован телевизором, и для которых «кино – это большой телевизор», отличались от поколения французской «новой волны», осваивающих профессию в залах Французской синематеки на большом экране. Вследствие этого появляются новые критерии качества и оценки кинокартин. Критики-интеллектуалы старшего поколения больше не находили общий язык с коммерческими фильмами, следовательно и со зрителями и кинопромышленностью. Происходила ориентированность режиссёров на аудиторию реальную, большую часть которой составляли подростки, готовые к развлечениям и сюжетам, щекочущим нервы, что предоставляло коммерческое кино. Так, например, для нового поколения зрительской аудитории 1970-х, не выросшего на интеллектуальном кино, коммерческие фильмы воспринимались адекватно, также как и критерий кассового успеха фильма становился первостепенным для оценки качества – как характеристики хорошего продукта [там же]. В 70-х годах, в эпоху пост-культуры (понятие В. Бычкова), кино превратилось в транслятор образов, и меняющиеся ценности рождали новое направление аудиовизуальной культуры, ядром которой является зрелищность. Происходит постепенный рост количества фильмов с тематикой катастроф.

Развиваясь, новые технологии подарили публике яркость звуковых эффектов и острые впечатления, и так в голливудском кинематографе «парадоксально воплотилась мечта авангардистов начала XX века о чистом искусстве, искусстве для искусства, художественном приеме, который приобретает самодовлеющее значение. Все то, чего классики авангарда и модернизма хотели от искусства, осуществилось, только не в сфере экспериментального творчества, а в самой что ни на есть массовой глобальной культуре» [там же, с. 359].

Другой фактор, способствующий росту фильмов-катастроф – стремительное развитие средств массовой информации, интернета и цифровых технологий, позволяющих получить немедленный доступ к новостям из любой точки планеты, в таком контексте новостные заголовки служили «кормом» для создания драматических телевизионных фильмов-катастроф [Kay, Rose, 2006]. Цифровая реклама способствовала привлечению к просмотру большего числа людей, чем бумажно-печатная продукция ранее. Тематика фильмов определялась эпохой, ее веяниями и, таким образом, сюжеты Конца света – это передача неких образов зрителю в зале из сознания персонажей на экране, которые отражают контекстуальность своей эпохи – еще один фактор для рассмотрения динамики фильмов обозначенного жанра.

А.В. Кирсанова *Фильмы эсхатологического катастрофизма**как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике*

Период XX-XXI века, насыщенный событиями, необходимо рассматривать в контексте исторического времени, дать представления о значимости для общества временных промежутков. Периоды времени, такие как «век», «столетие», представляются в каких-либо категориях для человека. Так, для «века» основными выступают ожидаемые представления, которые имеют отношение к социально-мифологическому и идеологическому порядкам. Смысловая составляющая для происходящего в восприятии людей – это исторические события, такие как катастрофы, войны, жертвы и происшествия и т.п.. Для XX века характерны войны, геноцид, множество человеческих смертей, оружие массового уничтожения, массовая культура и общество потребления. Это и век появления интернета, который повлиял на объединение людей и, таким образом, на их поведение. В таком контексте в равной степени выражены как стремление к комфорту, так и возможность уничтожения человечества. Здесь представляется возможность создания рекламы и фильмов, которые воздействуют на массовое общество, потребность в динамичном разворачивании происходящего на экране, одновременно с простотой восприятия. В таких условиях общественное мнение становилось критерием определения успеха, ориентированности на конструирование продуктов потребления в согласии с мнением масс, поскольку именно такой тип массового человека являлся потенциальным потребителем и имел воздействие на формирование таких составляющих общества, как ценности войны, социальную мифологию и другие. В социальном опросе Ю. Левада выделяет, что представления о наступающем XXI веке несколько просты и имеют два полярных вектора развития сюжета будущего: первый выражен в том, что будущее – это продолжение уже происходящего, второй вектор – где будущее будет реализовываться в катастрофах всемирного масштаба [Левада, 2000]. Таким образом, столь привлекательная картина апокалипсиса, уже содержащаяся в мышлении как возможное развитие событий, нашла свое выражение в кинофильмах на стыке тысячелетий. Именно в условиях цифровой эпохи появились возможности увидеть катастрофы и бедствия более эпично и масштабно, чем на ранних этапах развития фильмов-катастроф.

Воздействие фильмов эсхатологического катастрофизма на зрительскую аудиторию

Влияние фильмов эсхатологического катастрофизма на зрителя и их привлекательность в разные периоды отличается. Для ответа на вопрос необходимо выявить критерии сравнения фильмов и их актуальность в каждый период истории, а также как меняется философия фильмов с течением времени. Для критериев сравнения предложим: сюжетную составляющую, степень воздействия страхом и ожиданием конца на публику, а также как технологии влияют на аудиторию.

Фильмы-катастрофы и фильмы-ужасы имеют в своей основе схожий элемент, а именно те эмоции, которые эти жанры вызывают у публики. Так Г. Кей пишет: «Это способ для аудитории справиться с реальными ужасами и покинуть кинотеатр, чувствуя себя взволнованным, воодушевленным или просто живым» [Kay, Rose, 2006, p. 6], однако здесь нет точного направления, каким образом может развиваться подобный жанр, но Г. Кей утверждает, что жанр фильмов-катастроф «будет продолжать процветать и дарить зрителям во всем мире тревожные острые ощущения, которые он всегда доставлял с момента рождения повествовательного кино» [ibid].

Интерес к катастрофам с момента появления кино освещался режиссёрами с разных позиций. Рассмотрим возможные факторы влияния на зрителя и компоненты, которые обуславливают столь большой интерес к разрушениям на экране.

Одной из особенностей фильма-катастрофы были ужасные трагедии, которые сочетались с запоминающимися песнями, подобная музыкальная дань уважения к концу света была популярна еще с 1930-х годов, где в фильмах включался захватывающий номер, который играла главная актриса. Усиление катастрофы музыкальной темой любви особенно было распространено в фильмах-катастрофах 1970-х годов. «Нет ничего более странного, чем услышать оглушительно громкую «тему любви» после того, как вы стали свидетелем смерти многих главных персонажей

A.V. Kirsanova *Films of eschatological catastrophism
as cultural artifacts of their time: consideration in historical dynamics*

и полного уничтожения крупных городов по всему миру (например в «Армагеддоне»). Тем не менее, это странное сопоставление, кажется, работает для многих зрителей» [ibid, р. 306-307]. Диссонанс между смысловым посылом и музыкой в фильме, возможно, объясняется «функцией смягчения настроения зрителя после трагического эпизода, а также предполагается массовое влияние саундтрека или хита, который вызовет интерес к просмотру фильма для новой зрительской аудитории» [ibid].

Немаловажный фактор влияния – воздействие на психику зрителя и провоцируемый интерес к подобным кинокартинам. Д. Рогозин исследует фильмы («2012» и «Послезавтра»), где изображены сюжеты массовой гибели вследствие катастроф глобального характера. Ярко выраженная особенность таких фильмов-катастроф это то, что заставляет чувствовать интерес к подобной тематике – сильное воздействие некоторых фрагментов «на вегетатику зрителя». В основе воздействия фильмов-катастроф на массовую аудиторию лежит опора на клиповую структуру, которая подразумевает несистемное и разорванное представление образов, имеющих, главным образом, цель эмоционального воздействия, создание шокового эффекта, (особо популярных в кино картин разрушений), нежели наполнение смысловым содержанием. Таким образом, несмотря на особенности структуры фильмов-катастроф, зрительская аудитория восполняет недостающие фрагменты в воображении, что создает образ логичности и завершенности сменяющихся видеокартин, а страх, который создается под воздействием идеи конца света, является доминирующим и смещает менее значимые чувства в сторону [Рогозин, 2011]. Воздействие на разных уровнях восприятия оказывает эффект на зрителя от слухового, зрительного до психического аспекта.

Активизация фантазии и воображения, уже предложенная режиссёрами, также воздействует на зрителя и побуждает интерес к кино. Актуальность катастроф на экране и их востребованность аудиторией рассматривает О.М. Замолодская, ссылаясь на различные концепции понятия «фантазм» у С. Жижека и А. Фрейда, и предлагая основание значению «апокалиптический фантазм» – как “жизненный сценарий социального агента современного общества” [Замолодская, 2010, с. 55-57]. Так как фантазм приобрел широкую трактовку, А. Фрейд отмечала в его функции психическую защиту; фантазирование как акт, посредством которого производится вытеснение и сглаживание несовершенств существующей реальности. Поэтому, именно производя фантазматические картины, современный человек эпохи глобализации испытывает стремление оградить окружающее общество от «собственной катастрофической социальности». Когда человек просматривает кинокартины с апокалиптическим сюжетом, то создает внутреннюю уверенность о невозможности глобальной катастрофы, будь то изменения климата или инопланетные коммуникации. Уверенность, что это не может произойти с нами, по крайней мере сейчас или в ближайшем будущем, выполняет функция защиты фантазма, а проекция самого сюжета происходит на «массовую аудиторию» на «гипотетического наивного зрителя – Другого», но не на конкретную личность. Потребление киноконтента с апокалиптической тематикой позволяет зрителю «скрывать от себя не “действительность возможной катастрофы”, но – действительность нашей веры в такую возможность» [там же]. Ощущение экранной угрозы будет более захватывающим, когда существуют ее реальные созвучия вовне, которые, так или иначе, присутствуют в действительности.

Современный мир, наполненный более комфортными условиями, с одной стороны, и войнами и другими опасностями, с другой, снова обращает восприятие человека внутрь. Так, с точки зрения психоанализа, можно предложить концепцию З. Фрейда о влечении к смерти, которая может помочь объяснить, почему гибель, смерть и разрушения в кино так актуальны и привлекают аудиторию. Влечение к смерти подразумевает высвобождение энергии, которая есть напряженность и которая стремится к неживому, но наряду с этим, жизнь – как повторение цикла [Фрейд, 2006]. Для человека современности подобное стремление, возможно, увеличивает время осознания себя живым, и промежутки, где напряжение снимается посредством «искусственной смерти» через экранное изображение, дают удовлетворение экзистенциальной потребности жить, понимая,

А.В. Кирсанова Фильмы эсхатологического катастрофизма**как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике**

что смерть всегда рядом. Таким образом, захватывающее и привлекательное в кинофильмах, которые представляют крушение жизни и возможность избежать смерти, высвобождает энергию напряжения, а образ супергероя «примеряет» на себя каждый зритель. Выброс адреналина, происходящий в эпизодах с катастрофами и крушениями, позволяет испытать «влечение к смерти», находиться возле самого ее края, переживать кризисные моменты, однако в пространстве симулякров (в понимании Ж. Бодрийяра). Такого рода эскапизм в альтернативную реальность, по мнению Г. Райта, позволяет сохранить политический порядок, сублимируя ощущения в мир вымысла, который возможен при просмотре фильма. Жанровый фильм – как противовес для эмоций, которые возникают в результате жизненного давления [Wright, 2003].

Другой аспект – страх, одновременно пугающий и притягательный для современного человека. Страх в общественном сознании рождается для повышения интереса и спроса к какой-либо продукции (в данной тематике – фильмы-катастрофы), а также как часть культурного ландшафта – на базе использования актуальных местных страхов и их позиционирование в преувеличенных масштабах. Современность создает большое количество способов и вариантов страшных и экстремальных развлечений, в которых опасность четко дозирована, и ее целью является не реальная угроза для индивида, а эмоциональное возбуждение. В силу этого обнаруживается социальный феномен – «фрустрированная в нашем безопасном обществе потребность в проявлении смелости» [Полянский, 2020, с. 22]. Ощущение страха и опасности через созданные искусственные условия – не что иное как продукт для современного общества потребления. При просмотре фильма-катастрофы страх зрителя – это субъективно приятное и желанное ощущение, при наличии максимального комфорта, а действия персонажа-героя – выражение решимости и противостояния, которые транслируются зрителю. Пребывание в вымышленном катастрофическом пространстве является той самой скрытой потребностью современного человека, который, испытывая комфорт, тяготеет к ощущению страха и опасности, ведь для человека вне культуры потребительства, массового производства и бытового комфорта безопасность – фактор нестабильный, поскольку смерть может наступить в любой момент. Такая потребность пережить то, что в человеке заложено природой в условиях комфорта восполняется, в том числе кинокатастрофами. Л. Свендсен пишет: «Наш страх является побочным эффектом благополучия: наша жизнь стала настолько безопасной, что мы можем позволить себе беспокоиться по поводу многочисленных угроз, которые едва ли станут реальностью, пока мы живы» [Свендсен, 2010, с. 235]. Поэтому нынешняя киноиндустрия производит фильмы с тематиками конца света, ядерного апокалипсиса, иноземных вторжений и других подобных тематик.

Смысловая основа подобных апокалиптических и катастрофических вымыслов в том, чтобы напоминать и раскрывать тот факт, что окончательный конец – это гибель всего сущего, – парадигматическая катастрофа, средством воплощения которой служит аудиовизуальная культура современного общества. Поэтому такая саморефлексия, воплощающаяся в изображении конца света человечества в кино, означает возможность принятия себя и конечность своего бытия. Но с другой стороны, в большинстве фильмов-катастроф невозможность сего общественного самоуничтожения объясняется циклической картиной фантазма, в которой выживают несколько, что превращает фантазм в бесконечно циркулирующий феномен [Замолодская, 2010]. Необходимо проследить философию фантазмов, а также какие идеи использовали режиссёры в различные периоды в фильмах эсхатологического катастрофизма.

Философия фильмов эсхатологического катастрофизма в исторической динамике

Наше исследование включает задачу проследить, как менялась философия фильмов, а также как смысловой посыл и новые идеи эсхатологического катастрофизма в кино отражали глобальный контекст человечества и рассмотреть привлекательность этого катастрофизма.

Проведенный анализ 55 фильмов с тематикой эсхатологического катастрофизма выявил динамику изменений смыслового контекста или сообщения для аудитории (рис. 4).

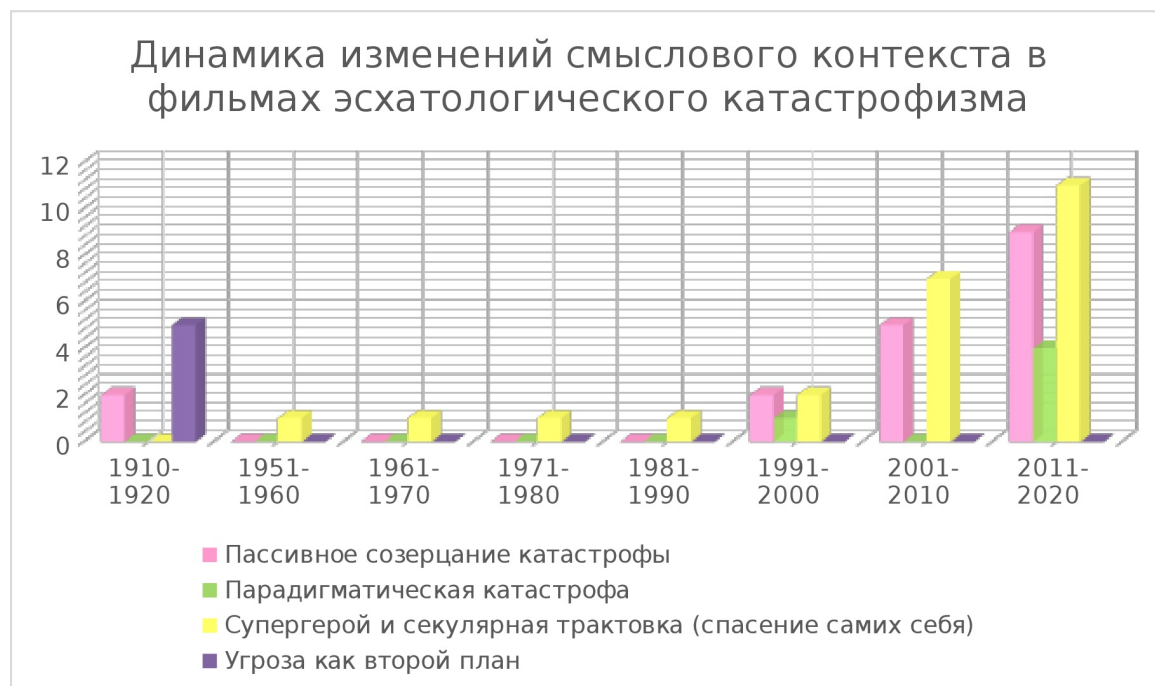


Рис. 4.

Динамика изменений смыслового контекста в фильмах эсхатологического катастрофизма³.

Акцентирование на человеческих заботах и деятельности персонажей в фильмах 1910-х годов подчеркивает, что планета Земля воспринималась опосредованно. Первоначальные короткометражные фильмы эсхатологического катастрофизма предполагали угрозу как нечто второстепенное, поскольку жанр комедии являлся определяющим. Угроза жизни не акцентировалась, а главным в сюжете было выделение любовных историй и взаимоотношений с людьми, что волновало зрителя более, чем массовые страдания. Подобное восприятие катастрофы как второстепенного факта существовало на первоначальных этапах зарождения фильмов-катастроф. Иная подача катастрофы – драма «Verdens Undergang» (1916). Здесь восприятие катастрофического события персонажами фильма предлагает пассивное созерцание катастрофы, осознание ее, хотя действия главных героев и отражают желание спастись, но в общем наблюдается тенденция принятия неизбежности, которая выражается у одних в наслаждении последними минутами жизни, или напротив – парализующий страх у других. Зная о приближающейся опасности, персонажи действуют в контексте любви, жадности, потребительского общества, ими движет жажда наживы предприимчивых на всеобщем бедствии, полное равнодушие и веселье перед смертью, церковная догматика и сила веры, упование на Бога – все это составляет неотъемлемую эмоциональную часть картины. С 1950-х годов появляется представление о самостоятельности спасения как других людей, так и планеты в целом – секулярный вид апокалипсиса и выхода из него, однако тематика разрушения планеты другим небесным телом имеет идейную направленность и в других формах жизни. (Например: «Когда миры столкнутся» (1951), «Битва миров» (1961)). Соответственно, с появлением глобальных проблем, важность и осознание Земли как дома для жизни, в речах персонажей и их посылах становится явной. Появляется контраст восприятия между божественным предопределением из иудеохристианских нарративов и современной доминирующей идеей у героев фильма, которые объединяются и могут победить. Такая потребность и отражение в кино возрастает к 2020 году, что говорит о том, что несмотря на стихии и катаклизмы, человечество начало ощущать себя свободным от фатума, рока, поскольку появилась уверенность в том, что технический прогресс может предсказать, спасти и вывести человечество из кризиса, а также это обусловлено и ремифологизацией сознания. Мифология в эпоху «пост-культуры» находит выход в фантастических образах спасения посредством супергероя.

³ Разработано на основе 55 фильмов из тематики эсхатологического катастрофизма.

А.В. Кирсанова *Фильмы эсхатологического катастрофизма**как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике*

После миллениума, а также феномена «2012» о конце света, появился некоторый интерес режиссёров к фильмам с парадигматическими катастрофами, где мир исчезает полностью, планета разрушается, или вымирает все живое. Выражением парадигматического катастрофизма является фильм «Меланхолия» (2011). Как отмечает Р. Рид: «Меланхолия – это фильм-катастрофа, который критически учитывает желания зрителей увидеть фильм-катастрофу» [Rupert, 2014, p. 32]. П. Сезенди считает финал фон Триера настолько вдохновляюще радикальным, что он высказывает мнение, что «“Меланхолия” есть и останется единственным строго апокалиптическим фильмом в истории кино» [Sandberg, 2016, p. 116]. Тем не менее существуют подобные кинокартины с парадигматической катастрофой: «Последняя ночь» (1998), «Последние часы» (2013), провалившиеся в прокате. Такие сюжеты помогают людям взглянуть на «время до катастрофы» и «после», выявить два аспекта: более глобально оценить свои ошибки и проблемы, посмотреть на деятельность человека как нечто преходящее, понять единую связь каждого, так и открыть темную сторону – на что готов он пойти, зная, что это последние минуты жизни. Зрительская аудитория более склонна ощущать надежду на продолжение жизни персонажей, даже с идеей постапокалиптического выживания, где присутствует идея возродить человечество таким, каким мы его представляем, пережить процесс очищения и обновления. Концепция исторической эсхатологии, тяготеющая к ясной структуре времени, где содержится «начало – середина – конец», освещает основную массу кинофильмов эсхатологического катастрофизма. Зрителю комфортнее чувствовать себя в середине истории, где жизнь на Земле продолжается, имеет ясные представления о существовании. Поэтому парадигматический катастрофизм, как концепция космологической эсхатологии, с бесконечностью циклов и периодами «безвременья», оставляющий зрителя растерянным, представлен лишь несколькими образцами в истории кино. Надежда в кинофильмах – необходимый компонент для ощущения жизни: она «вселяет оптимизм, наполняет доверием, надеяться – значит иметь активную позицию, надежда освобождает. Надежда может поддержать нас, если страх потянет вниз» [Свендсен, 2010, с. 234].

Христианские мотивы и надежда на спиритуальное вмешательство в эсхатологическом катастрофизме возникали крайне редко, лишь в 1970-е и 2020-е годы. (Такие фильмы как: «The Late Great Planet Earth» (1978), «Знамение судного дня» (2012), «Конец света 2013: Апокалипсис по-голливудски» (2013)). Однако, учитывая их прямую отсылку к библейским сюжетам Вознесения, Мессии и битвы противоположных сил, библейская канва вплетается в современную трактовку, где персонажи – секулярные герои отражают архетипические модели библейского Апокалипсиса. Подобное сюжетное киноповествование не что иное, как современное мифотворчество, так необходимое и важное для человека современности. По К.Г. Юнгу внутренний мир человека, у которого мифологическое мышление превалировало, выражался через мифы, которые помогали объяснить происходящие вокруг процессы. Выражение архетипической природы также происходило через мифы и религию, современность же не упразднила потребность разбираться в подсознании, и поэтому та пустота, образовавшаяся в результате вытеснения мифологии и религии, заполняется модифицированной мифологией. Происходит реактуализация мифа, в котором зритель, воспринимая фильм как миф, принимает непосредственное участие, но забыл то, что это означает. Это перекликается с идеей М. Элиаде о возвращении к первоисточкам через повторение.

Включение архетипа Героя в фильмы с 1950-х отражает сюжеты разрушения мира и его спасения по причине того, что человек снова воспроизводит структуру мифа уже в кино. Если религия предлагает сюжеты спасения мира Мессией, то после эпохи Просвещения, когда разум выступил главной категорией всех вещей и процессов, а позже, в XX веке технологии подкрепили внутренние запросы человека на власть над природой, продолжается идея о необходимости доказать собственное могущество через разрушение и восстановление – как отражение внутреннего желания обладать миром и влиять на него, и о самостоятельности действий, несмотря на стихии и вмешательства извне – являться Мессией и творцом.

Фильмы эсхатологического катастрофизма – это своего рода выражение той накопившейся силы сопротивления и протеста, где даже в неразрешимых ситуациях существует решение в лице героя или технологий, которые дают возможность спасения цивилизации. Человек может восстановить разрушения, а также противостоять им. С 1990-х годов соотношение пассивного восприятия катастрофы и возможности ее предотвратить человеческими усилиями одинаковое, но в последующие десятилетия возрастает запрос на фильмы, где выход будет найден, используя технику и сверхспособности (рис. 4). Это является самой значительной идеей в фильмах эсхатологического катастрофизма на стыке тысячелетий, что активно развивается впоследствии. Смысловой посыл инициативы человека и надежды на позитивный исход возрастает.

Одной из таких причин стремления к надежде, а также то, что спровоцировало возрастание популярности фильмов-катастроф и в том числе ФЭК, является ответ на реальные страхи и события. После 9/11 СМИ начали транслировать значительно большее количество апокалиптической тематики и образов. Акцентирование на появлении фильмов о постапокалипсисе после террористического события 9/11, которое отображает изменение самосознания и мироощущения граждан Америки, отражает С. Бэйкер. Ценности и образное представление Америки, которая выражала свободу, равенство, демократию, перестали быть незыблемыми, так как произошедшая извне угроза оставила мощный отпечаток в сознании людей, также изменилось и позиционирование Америки как империи безопасности [Baker, 2017]. В возрастающем объеме фильмов-катастроф прослеживается желание доказать силу духа, противостояние и победу над таящимися внутри сомнениями и страхами, несмотря на произошедший реальный удар. Кино – как представление идеального пространства, в котором технологии и усилия персонажа-Героя демонстрируют зрителю благополучное разрешение ситуации. Концепция светского апокалипсиса рассматривается зарубежными исследователями.

Исследуя светскую апокалиптическую мысль, Б. Джонс подчеркивает, что при многих расхождениях ее с религиозной мыслью все же сохраняется связь с религиозными традиционными текстами, которые породили апокалиптические идеи. Изучение светской апокалиптической мысли началось в середине XX века такими исследователями, как Э. Фёгелин, К. Лёвит, Н. Кон. Так Э. Фёгелин указал на секуляризацию религии, а также апокалиптическую мысль, которая является одной из привлекательных частей в контексте политики и идеологии, что может помочь «в стремлении людей к совершенству и трансцендентности». К. Лёвит утверждает, что апокалиптическая мысль оказала влияние на концепцию веры в человеческий прогресс, уходя корнями в иудейскую и христианскую эсхатологию. Еврейские и христианские направления мыслили историю линейно, как движение к идеальному концу, поэтому апокалиптическая мысль под воздействием секуляризации создает веру в прогресс человечества [Jones, 2022]. Эта идея о возможностях человека управлять миром и разрешать катаклизмы без ориентации на божественное вызревала несколько десятилетий, с 1950-х по 2000-е годы (рис. 4).

В апокалиптической традиции Б. Джонс выделяет направление катастрофической апокалиптической мысли, отличительная черта которой – понимание кризиса как пути к идеальному обществу. В книге «Откровение» от Иоанна описываются действия и потрясения перед вступлением в совершенное Божье Царство. Катастрофическая апокалиптическая мысль в светском преломлении подразумевает веру в то, что кризис приведет к утопии посредством не божественных, а человеческих или естественных сил. В христианской и различных других традициях кризис является центральным элементом, который имеет искупительные качества, так как создает ситуации и условия, которые невозможны в человеческом представлении и не переживались до этого [ibid]. Для ФЭК кризис также выступает ядром, через которое пропущены зрительские ощущения, переживание пиков невообразимых разрушений, тем самым аудитория восполняет недостаток безопасных, но опасных впечатлений. Посредством катарсиса сознание современного человека обновляется, внутренний мир приходит вновь в равновесие, однако, вне симулякральной реальности человек вновь сталкивается с войнами, угрозами, пандемиями и другими опасностями.

А.В. Кирсанова *Фильмы эсхатологического катастрофизма**как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике*

М. Томашевич указывает на «светский апокалипсис», который возникает в результате слияния двух понятий «апокалиптический» и «катастрофический», которые изменили первоначальный смысл апокалипсиса. Удерживая властные позиции, церковь на протяжении длительного времени постулировала эсхатологические идеи и образы Великой Скорби как метод воспитания и способ смирения. Подобная сюжетная основа постепенно перешла за пределы церкви и обрела новые смыслы в различных нарративах. Мировые войны оставляли после себя пессимистический след, резонируя с эсхатологией, происходили «государственные апокалипсисы». И посредством этого, через реальный опыт и использование апокалиптических нарративов в различных контекстах, Апокалипсис приобрел имя нарицательное, будь то войны XX века или религиозный контекст. «Свободно плавающая динамика страха поддерживается культурой, которая передает нерешительность и беспокойство по поводу неопределенности и постоянно предвидит худший возможный результат» [Furedi, 2006, p. 5]. С этой позиции в фильмах-катастрофах выражением апокалипсиса являются указания на «доминирующие тревоги и озабоченности культурного контекста эпохи», глобальные проблемы, нормы культуры потребительской аудитории как прообраз Великого Страдания. Поэтому «светский апокалипсис, то есть фильм-катастрофа, – это зеркало XX века, если не история западной цивилизации за последние несколько столетий» [Томашевич, 2014, с. 204-205].

К. Оствалт рассматривает фильмы в контексте понятия секуляризации, где допускается возможность затирания границ светского и религиозного, однако не означает исключение религии. Американский исследователь полагает, что фильмы как культурные формы, наоборот, могут брать на себя часть задач религии. Продуцируя картины апокалипсиса для современной аудитории, происходит своего рода передача сообщений, где киноапокалипсисы переосмысливают угрозы в контексте современных страхов [Ostwalt, 2016], где вместо битвы Бога и сил Тьмы изображены катастрофы экологического, астрофизического, геофизического планов, а также вторжения инопланетян. Но здесь роль спасения планеты возлагается на человеческие силы. После того как Апокалипсис приобрел маргинальное положение, и религия начала терять свое доминирующее положение, появилась необходимость каким-то образом объяснить и освещать тему конечности человеческой жизни, чему способствовал Голливуд, который все больше захватывает зрителя спецэффектами и воздействует на воображение. К. Оствалт объясняет принцип работы Голливуда как «светской религии, которая поддерживает гуманистическую философию, полную идеализма, насилия, сексизма и альтруистического героизма», а также ситуативный вектор, к которому ведут такие фильмы: «Голливудский апокалипсис может означать не конец света, каким мы его знаем, а только конец культуры и хорошего вкуса» [Ostwalt, 2000, p. 14].

Стремление в ФЭК показать исход катастрофы, в большинстве случаев в положительном ключе, – как стремление к утопии, компенсация внутренних страхов надеждами, что подтверждает новую парадигму осмысления мира – секулярный взгляд на апокалипсис. Тема Конца света в современной киноинтерпретации в большинстве случаев имплицитно содержит религиозные мотивы и архетипы, однако, в большей степени, это уже переосмысленный продукт светской культуры, где религиозное затмилось разумом, поиском выходов из ситуаций без ориентации на божественное, возможность человечества справиться с задачами самостоятельно, применяя технический прогресс и фантастические элементы. Подчеркнутое противоречие в сознании современного общества в том, что картины апокалипсиса это как отрицание, так и признание Бога одновременно. Это означает, что смысловая трактовка кинокартин не просто версия профанного повествования, где Бог – центр всего, но и в то же время для секулярного восприятия действительности человек «знает, что Бога нет» и тем самым сюжеты обретают не столько религиозный апокалипсис, сколько вариант конца света, обеспеченный самим человеком. Но тем не менее, учитывая концепцию «небытия Бога» и Его отрицание, все же место для Него имплицитно или эксплицитно сохраняется в сюжетной основе. Религиозная тематика, религиозные образы и символика присутствуют в светском апокалипсисе, что отражается в идеях

A.V. Kirsanova *Films of eschatological catastrophism
as cultural artifacts of their time: consideration in historical dynamics*

ковчег для спасения, отсылки на библейские тексты, обращение к Библии, демонстрацию храмов и святых мест. О.М. Замолодская подчеркивает, что потеряв веру в «Апокалипсис Иисуса Христа», мы способны получать лишь поверхностное эстетическое удовольствие от захватывающего апокалиптического зрелища <...> Не веруя, мы верим, что Судный день неизбежен, но так же неизбежна и благодать Спасения. А значит, мир не оставлен Богом, но, напротив, сакральность вещей этого мира постоянно поддерживается фантазматическим повторением апокалипсиса – странным присутствием Бога в безбожном мире» [Замолодская, 2010, с. 61].

Массовая культура устранила из апокалипсиса божественный элемент, и апокалипсис стал выступать только в качестве конца света. Религиозные сюжеты теряют свой этимологический и исторический контекст и используются в рамках современных тем о глобальных катастрофах [Baker, 2017]. К. Оствальт утверждает, что религия и массовая культура продолжают взаимодействие, и в фильмах используется традиционная религиозная концепция Апокалипсиса, но она была секуляризирована для современной аудитории, тем самым границы светского и священного становятся нечеткими, но такой новый апокалиптический мир, сосредоточенный более на эсхатологии, чем на Апокалипсисе, более вписывается в контекст современной массовой культуры и отвечает запросам аудитории, где также могут применяться элементы вымысла и фантастики от режиссёра. (Например: «Заблудшие души» (2000), «Конец света 2013: Апокалипсис по-голливудски» (2013)). Божественное в большинстве случаев заменяется иным – метеоритами, инопланетянами, вирусами, тем, что находится в оппозиции с цивилизацией. Таким образом, разрушается связь «Бог-человек» [Ostwalt, 2000], и философия современных ФЭК, начиная с 2000-х годов, содержит резко возрастающую идею о секулярном апокалипсисе.

Заключение

Таким образом, в статье отображена общая тенденция развития фильмов эсхатологического катастрофизма: неравномерное возрастание отличается резким скачком вверх в период миллениума. Выявленные страхи о кометах и взаимосвязь кинокартин на ранних этапах развития фильмов-катастроф показала, что человеческие чувства и пассивное восприятие происходящего являлись центральным элементом сюжета.

Новые фильмы-катастрофы выражают эсхатологические волнения, которые происходят в современном секулярном мире. В них отражаются тревоги современной культуры и общества. Также они являются для современного человека пространством смысла и эмоций, катарсического удовольствия, в которых проживается реальность, высвобождаются эмоции, происходит очищение внутреннего мира. В силу этого, здесь наблюдается пространство двойного смысла: воплощение мифологических, религиозных структур, архетипических образов, кульминационных моментов высвобождения как в реальности фильма, так и во внутреннем мире человека-зрителя, впоследствии чего образуется гармония, свет и продолжение жизни, но уже с новой точки.

Эсхатологический и парадигматический катастрофизм в кино начинает активно проявляться как основная идея и угроза с 1950-х и набирает популярность с 1990-х. Эти катастрофизмы подразумевают в третьей структурной композиционной части вариативность: полное разрушение и последующее восстановление мира человеком; тотальное уничтожение планеты – как возврат к Первоначалу и к Гармонии «правремени» – парадигматическую катастрофу; либо спасение мира Супергероем и осознание Творящего через секулярный контекст (человек спасает и поддерживает существование мира самостоятельно). Во всех этих вариантах содержится «эллиадовское» возвращение к первоначалу, постижение истоков, осознание этого факта и понимание творения через призму катастрофы и возможности увидеть жизнь и окружающее пространство в новом качестве. Конец света в современных фильмах содержит идею интеграции людей, а также веру в прогресс, силы разума и научные достижения, которые вкупе с человеческими действиями приведут к спасению.

А.В. Кирсанова *Фильмы эсхатологического катастрофизма
как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике*

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. 2012: Цунами / Naeundae (2009, реж. Юн Джэ-гюн, Южная Корея), игр.
2. Битва миров / Il Pianeta degli uomini spenti, (1961, реж. Антонио Маргерити, Италия), игр.
3. Волна / Bølgen (2015, реж. Роар Утхауг, Норвегия), игр.
4. Заблудшие души / Lost Souls (2000, реж. Я. Каминский, США), игр.
5. Землетрясение / 唐山大地震, англ. Aftershock (2010, реж. Фэн Сяоган, Китай), игр.
6. Знамение судного дня / The 12 Disasters of Christmas (2012, реж. Стивен Р. Монро, Канада), игр.
7. Когда миры столкнутся / When Worlds Collide (1951, реж. Рудольф Мате, США), игр.
8. Конец света / La fin du monde (1931, реж. Абель Ганс, Франция), игр.
9. Конец света 2013: Апокалипсис по-голливудски / This Is the End (2013, реж. Сет Роген, Эван Голдберг, США), игр.
10. Лавалантула / Lavalantula (2015, реж. Майк Мендес, США), игр.
11. Ледяная дрожь / Ice Quake (2014, реж. Пол Зиллер, Канада), игр.
12. Меланхолия / Melancholia (2011, реж. Ларс фон Триер, Дания/Швеция/Германия/ Франция) игр.
13. Пик Данте / Dante's Peak (1997, реж. Роджер Дональдсон, США), игр.
14. Последние часы / The Final Hours (2013, реж. Зак Хилдитч, Австралия), игр.
15. Последний час Земли / Earth's Last Hours (2011, реж. В.Д. Хоган, Канада), игр.
16. Последняя ночь / Last night (1998, реж. Дон Маккелар, Канада/Франция), игр.
17. Пророчество судного дня / Doomsday Prophecy (2011, реж. Джейсон Бурк, Канада), игр.
18. Столкновение с бездной / Deep Impact (2008, реж. Мими Ледер, США), игр.
19. Cupid and the Comet / Cupid and the Comet (1911, реж. Алис Ги-Бланше, США), игр.
20. How Scroggins Found the Comet/ How Scroggins Found the Comet (1910, реж. David Aylott, Великобритания), игр.
21. MacNab visits the Comet/ MacNab visits the Comet (1910, реж. неизвестен, Франция), игр.
22. The Late Great Planet Earth / The Late Great Planet Earth (1978, реж. Роберт Амрам), игр.
23. Verdens Undergang / Verdens Undergang (1916, реж. Август Блом, Дания), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Бердяев Н. О земном и небесном утопизме. Русская мысль. – Москва, 1913. – Год тридцать четвертый, кн. IX. – С. 46-54.
2. Булгаков С.Н. Апокалиптика и социализм (религиозно-философские параллели) // Избранные статьи. Т. 2. – Москва, 1994.
3. Свендсен Л. Философия страха / Пер. с норв. Н.В. Шинкаренко. – Москва: Прогресс-Традиция, 2010.
4. Трубецкой С.Н. Эсхатология // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. – Санкт-Петербург: Типография Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон, 1904. – Т. 41 (81 полутом). – С. 127-130.
5. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного. / Сост. Ярошевский М.Г. – Москва: Просвещение, 1990.
6. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П. Большакова. – 4-е изд. – Москва: Академический проспект, 2010.
7. Furedi F. Culture of fear revisited: Risk-taking and the Morality of Low Expectation. – London: Continuum, 4-th ed., 2006.
8. Kay G., Rose M., Disaster Movies: A Loud, Long, Explosive, Star-Studded Guide to Avalanches, Earthquakes, Floods, Meteors, Sinking Ships, Twisters, Viruses, Killer ... Fallout, and Alien Attacks in the Cinema!!!! / Glenn Kay and Michael Rose – 1st ed. – An A Cappella book, 2006.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Эсхатология // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017); Режим доступа: URL. – https://bigenc.ru/religious_studies/text/4916547 (дата обращения: 03.05.2022)
2. Баршпалец В.А. Катастрофа // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2016). – Режим доступа: URL. – https://bigenc.ru/military_science/text/2052315 (Дата обращения: 08.04.2022).
3. Замолодская О.М. Фантазм апокалипсиса в современном массовом кино // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2010. №13 (56). С.53-62.
4. Кузнецов О.В. Истоки и смысл «катастрофического» сознания в западной культуре: дисс.... д-ра философских наук: 09.00.13. – Екатеринбург, 2000.
5. Левада Ю. Общественное мнение у горизонта столетий // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2000. №6. С. 8-14.
6. Маслов Е.С. Порождение и концентрация смысла истории в эсхатологическом мировосприятии // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2007. Т. 149. № 5. С. 146-159.
7. Положенцева Е.В. Культурные ориентиры катастрофического сознания: дисс.... канд. философских наук: 24.00.01. – Ростов-на-Дону, 2003.
8. Полянский Д.В. Страх как объект социального производства // Проблемы современного образования. 2020. №1. С. 16-23.
9. Попов М. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке / сост. по лучшим источникам М. Попов. Изд. 3-е, с доп. отдела полит., экон. и обществ. терминов, вошедших в употребление в рус. яз. за послед. время. – Москва: Товарищество И.Д. Сытина, [1907].
10. Разлогов К.Э. Актуальные проблемы периодизации текущего кинопроцесса // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 6. С.351-359.

A.V. Kirsanova *Films of eschatological catastrophism
as cultural artifacts of their time: consideration in historical dynamics*

11. Рогозин Д. Целостность восприятия фильма-катастрофы: “2012” (Роланд Эммерих, 2009) // Телескоп. №3 (87). 2011. С. 33-39.
12. Тенякова О.М. Катастрофизм как мегатенденция современного цивилизационного развития: дисс.... канд. философских наук: 09.00.11. – Уфа, 2003.
13. Томашевић М. Значење разарања Одређење и контекстуализација филма катастрофе // Гласник Етнографског института САНУ / Bulletin of the Institute of Ethnography SASA. 2014. 62, 1. С. 199-214.
14. Ушаков Д.Н. Катастрофа // Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. – Москва: Гос. ин-т «Сов. энцикл.» ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940. (4 т.).
15. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка В 4 т. Т. 2. / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. 2-е изд., стер.– Москва: Прогресс, 1986.
16. Baker S. Ambivalent apocalypse: The influence of the Book of Revelation in films and television // Australasian Journal of Popular Culture. 2017. Volume 6. Number 2. P. 263-273.
17. Jones B. Secular Apocalyptic Thought // Apocalypse without God: Apocalyptic Thought, Ideal Politics, and the Limits of Utopian Hope. – Cambridge University Press, 2022. – P. 19-58.
18. Ostwalt C.E. Visions of the End: Secular Apocalypse in Recent Hollywood Film // Journal of Religion & Film. 2016. Vol. 2. Iss. 1, Article 4.
19. Ostwalt Conrad E. Armageddon at the Millennial Dawn // Journal of Religion and Film. 2000. 4:1. P. 1-16.
20. Rupert R. An Allegory of a ‘Therapeutic’ Reading of a Film: Of Melancholia // Sequence. 2014. 1.2.
21. Sandberg M.B. Apocalypse Then and Now: Verdens Undergang (1916) and Melancholia (2011) // European Journal of Scandinavian Studies. 2016. No. 1 (46). P. 102-119.
22. Wright J.H. Genre Films and the Status Quo // Film Genre Reader III, ed. Barry Keith Grant. – Austin: University of Texas Press, 2003. – P. 24-50.

SOURCES

1. Berdyaev N. “O zemnom i nebesnom utopizme” [About heavenly and earthly utopianism]. *Russkaya mysl'* [Russian thought]. Moscow, 1913. God tridcat' chetvrtiy, kn. IX. Pp. 46-54. Rec. na kn.: Trubeckoj E. Mirosozercanie VI. S. Solov'eva [Thirty fourth year, b. IX. p. 46-54. book rev. Trubetskoy E. Worldview of VI. S. Soloviev]. (in Russ.)
2. Bulgakov S.N. “Apokaliptika i socializm (religiozno-filosofskie paralleli)” [Apocalyptic and socialism (religious and philosophical parallels)]. *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. T.2. Moscow, 1994. (in Russ.)
3. Eliade M. “Aspekty mifa” [Aspects of a myth]. *Aspekty mifa*. Per. s fr. V.P. Bol'shakova. 4-e izd. Moscow, Akademicheskij prospekt, 2010. (in Russ.)
4. Frejd Z. “Po tu storonu principa udovol'stviya” [Beyond the pleasure principle]. Frejd Z. *Psihologiya bessoznatel'nogo* [Psychology of the unconscious]. Sost. Y.Aroshevskij M. G. Moscow, Prosveshchenie, 1990. (in Russ.)
5. Furedi F. *Culture of fear revisited: Risk-taking and the Morality of Low Expectation*. London, Continuum, 4-th ed. 2006.
6. Kay G., Rose M., *Disaster Movies: A Loud, Long, Explosive, Star-Studded Guide to Avalanches, Earthquakes, Floods, Meteors, Sinking Ships, Twisters, Viruses, Killer ... Fallout, and Alien Attacks in the Cinema!!!!*. Glenn Kay and Michael Rose – 1st ed. An A Cappella book, 2006.
7. Svendsen L. *Filosofiya straha* [Philosophy of fear]. Per. s norv. N.V. SHinkarenko. Moscow, Progress-Tradicija, 2010. (in Russ.)
8. Trubeckoj S.N. “Eskhatologiya” [Eschatology]. *Enciklopedicheskij slovar' F.A. Brokgauza i I.A. Efrona* [Encyclopedic Dictionary F.A. Brockhaus and I.A. Efron.]. St. Petersburg, Tipografiya Akc. Obshch. Brokgauz-Efron, 1904. T. 41 (81 polutom). Pp. 127-130. (in Russ.)

REFERENCES

1. Averincev S.S. “Eskhatologiya” [Eschatology]. *Bol'shaya russijskaya enciklopediya. Elektronnyaya versiya* [Great Russian Encyclopedia. Electronic version]. 2017; accessed: URL. – https://bigenc.ru/religious_studies/text/4916547 (accessed: 03.05.2022).
2. Baker S. “Ambivalent apocalypse: The influence of the Book of Revelation in films and television.” *Australasian Journal of Popular Culture*. 2017. Volume 6, Number 2, pp. 263-273.
3. Barishpolec V.A. “Katastrofa” [Catastrophe]. *Bol'shaya russijskaya enciklopediya. Elektronnyaya versiya* [Big Russian Encyclopedia. Electronic version]. 2016; accessed: – URL.: https://bigenc.ru/military_science/text/2052315 (access: 08.04.2022). (in Russ.)
4. Fasmer M. Katastrofa [Catastrophe]. *Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka V 4 t. T. 2.* [Etymological dictionary of the Russian language In 4 volumes. V. 2.]. Per. s nem. i dop. O.N. Trubacheva. 2-e izd., ster [Translation from German and additions by O.N. Trubachev. 2-nd ed., stereotypical]. Moscow, Progress, 1986. (in Russ.)
5. Jones B. “Secular Apocalyptic Thought.” *Apocalypse without God: Apocalyptic Thought, Ideal Politics, and the Limits of Utopian Hope*. Cambridge University Press 2022. Pp. 19-58.
6. Kuznecov O.V. *Istoki i smysl «katastroficheskogo» soznaniya v zapadnoj kul'ture* [The origins and meaning of “catastrophic” consciousness in Western culture], diss.... d-ra filosofskih nauk [PhD diss. in Philosophical Sciences]. Ekaterinburg, 2000. (in Russ.)
7. Levada Yu. “Obshchestvennoe mnenie u gorizonta stoletij” [Public opinion at the horizon of centuries]. *Monitoring obshchestvennogo mneniya: ekonomicheskie i social'nye peremeny* [Monitoring public opinion: economic and social changes.]. 2000. No 6. Pp. 8-14. (in Russ.)

А.В. Кирсанова Фильмы эсхатологического катастрофизма

как культурные артефакты своего времени: рассмотрение в исторической динамике

8. Maslov E.S. "Porozhdenie i koncentraciya smysla istorii v eskhatologicheskom mirovospriyatii" [Generation and concentration of the meaning of history in the eschatological worldview]. *Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Scientific notes of Kazan State University. Series: Humanities]. 2007. T. 149. No 5. Pp. 146-159. (in Rus.)
9. Ostwalt C.E. "Visions of the End: Secular Apocalypse in Recent Hollywood Film." *Journal of Religion & Film*. 2016. Vol. 2, Iss. 1, Article 4.
10. Ostwalt C.E. "Armageddon at the Millennial Dawn." *Journal of Religion and Film*. 2000, 4:1, pp. 1-16.
11. Polozhenceva E.V. "Kul'turnye orientiry katastroficheskogo soznaniya" [Cultural landmarks of catastrophic consciousness], diss.... kand. filosofskih nauk [PhD diss. in Philosophical Sciences]. Rostov n/Don, 2003, (in Rus.)
12. Polyanskij D.V. "Strah kak ob'ekt social'nogo proizvodstva" [Fear as an object of social production]. *Problemy sovremennogo obrazovaniya* [Problems of modern education]. 2020. No. 1. Pp. 16-23. (in Russ.)
13. Popov M. "Katastrofa" [Catastrophe]. *Polnyj slovar' inostrannykh slov, voshedshih v upotreblenie v russkom yazyke* [A complete dictionary of foreign words that have come into use in the Russian language]. Sost. po luchshim istochnikam M. Popov [comp. according to the best sources M. Popov.]. Izd. 3-e, s dop. otdela polit., ekon. i obshchestv. terminov, voshedshih v upotreblenie v rus. yaz. za posled. vremya [Ed. 3rd, with add. Department of Politics, Economics and societies. terms that have come into use in Russian. lang. for the last time.]. Moscow, izdanie Tovarishchestva I. D. Sytina, [1907]. (in Russ.)
14. Razlogov K.E. "Aktual'nye problemy periodizatsii tekushchego kinoprotsessa" [Actual problems of periodization of the current film process]. *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2017. No. 6. pp.351-359. (in Russ.)
15. Rogozin D. "Celostnost' vospriyatiya fil'ma 'katastrofy: "2012" (Roland Emmerich, 2009)" [The integrity of the film 'disaster: "2012" (Roland Emmerich, 2009)]. *Teleskop* [Telescope]. 2011. No 3 (87). Pp. 33-39. (in Russ.)
16. Rupert R. "An Allegory of a 'Therapeutic' Reading of a Film: Of Melancholia." *Sequence*. 2014, 1.2.
17. Sandberg M.B. "Apocalypse Then and Now: Verdens Undergang (1916) and Melancholia (2011)". *European Journal of Scandinavian Studies*. 2016. 46, no. 1. Pp. 102-119.
18. Tenyakova O.M. *Katastrofizm kak megatendenciya sovremennogo civilizatsionnogo razvitiya* [Catastrophism as a megatrend in modern civilizational development], diss.... kand. filosofskih nauk [PhD diss. in Philosophical Sciences]. Ufa, 2003. (in Rus.)
19. Tomashevih M. "Значење разарања Одређење и контекстуализација филма катастрофе" [The Meaning of Destruction Defining and Contextualizing a Disaster Film]. *Гласник Етнографског института САНУ* [Bulletin of the Institute of Ethnography SASA]. 2014, 62, 1. Pp. 199-214. (in Serbian).
20. Ushakov D.N. "Katastrofa" [Catastrophe]. *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language]. Moscow, Gos. in-t "Sov. encikl.", OGIz, Gos. izd-vo inostr. i nac. slov., 1935-1940. (4 t.). (in Russ.)
21. Wright J.H. "Genre Films and the Status Quo." *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant. Austin, University of Texas Press, 2003. Pp. 24-50.
22. Zamolodskaya O.M. "Fantazm apokalipsisa v sovremennom massovom kino" [The phantasm of the apocalypse in modern mass cinema]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sociologiya. Iskustvovedenie"* [Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series "Philosophy. Sociology. Art Criticism"]. 2010. No. 13 (56). Pp. 53-62. (in Russ.)