

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Прокудин Г.А. Фильмы жанра космический хоррор, как попытка помыслить мир–не–для–нас // Культура и искусство. 2024. № 1. С. 68-78. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.1.69444 EDN: CLZCGE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69444

Фильмы жанра космический хоррор, как попытка помыслить мир–не–для–нас

Прокудин Глеб Андреевич

ORCID: 0000-0002-4682-7092

аспирант кафедры культурологии, Институт Кино и Телевидения ГИТР

125284, Россия, Московская область, г. Москва, шоссе Хорошёвское, 32А

✉ ya.law-pro@yandex.ru



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.1.69444

EDN:

CLZCGE

Дата направления статьи в редакцию:

25-12-2023

Аннотация: В статье рассматривается проблема закрытости мира-в-себе в силу непреодолимости человеческой субъективности в процессе познания мира. В философии позитивизма и спекулятивизма тезис о фундаментальной непознаваемости реальности позволяет вывести целый аспект мира, недоступный к познанию аналитическими методами. Эта часть мира в силу своей фундаментальной сокрытости сопротивляется всякому рациональному познанию, но, тем не менее, может проявляться особым образом, имеющим больше общего с мистическим опытом, чем с объективным познанием. Цель статьи – предложить образный язык кинотекстов жанра космического ужаса в качестве способа помыслить мир-в-себе, иначе недоступный для познания. Анализ производится на примере двух текстов – «Сквозь Горизонт» (реж. Пол У. С. Андерсон, 1997) и «Пекло» (реж. Д. Бойл, 2007). В качестве метода исследования выбран системный киноанализ. Экранные произведения анализируются с точки зрения того, как предмет исследования раскрывается через структурные элементы кинопроизведения. Основными выводами исследования являются тезисы о том, что экранные произведения в жанре ужасов, в частности космического хоррора, могут быть

использованы как способ помыслить аспект мира, недоступный познанию рациональными методами. Это возможно в силу того, что фундаментальная сокрытость мира-не-для-нас с одной стороны делает его недоступным для традиционного анализа, а с другой - сближает с мистическим опытом. Фильмы жанра космического ужаса, и в особенности те из них, которые являются продолжателями т. н. лавкрафтовской традиции используют характерную пугающую образность чтобы вызвать у зрителя ощущение потустороннего, мистического, создать то же ощущение жуткого, которое возникает когда мир-не-для-нас проявляет себя. Но кроме образов, сама структура повествования фильма и его средства выразительности работают на то, чтобы направить мысль зрителя в сторону осмысления этого странного скрытого от нас мира.

Ключевые слова:

Экранная культура, Хоррор, Спекулятивизм, Мир-в-себе, Кинотекст, Теология, Кино, Киноанализ, Теория культуры, Массовая культура

Фильмы жанра космический хоррор, как попытка помыслить мир-не-для-нас.

Введение

Вопрос об отношении между человеком и миром является настолько фундаментальным, что можно считать его вопросом, определяющим философию в целом. Каждое направление и каждое поколение философии предлагает свои варианты ответов, но точка в дискуссиях до сих пор не поставлена. Ещё более запутанной ситуация стала с развитием научного мышления в эпоху просвещения и постепенного усиления позиций материализма. По мере развития мышления, человек шаг за шагом терял твёрдую почву под ногами: сначала был мир, созданный Богом для человека, затем мир, куда человек попал по своей вине, и так далее, пока научное сознание не заявило, что мир никем и ни для кого не создан. Человек из эпицентра бытия переместился на самую его окраину, в категорию маловероятных случайностей. Выход из кризиса, порождённого таким переходом произошёл через перенос самого понятия «Мир» внутрь человеческого сознания. Но этот же переход создал совершенно новую проблему: если мир, который мы знаем, существует в нашем сознании, то каковы же наши отношения с действительно реальным миром, не окрашенным человеческим восприятием? Это проблема кантовского мира-в-себе, которую научное сознание и позитивизм решили при помощи создания системы научных методов и моделей, которые описывают мир единым образом вне связи его с человеческим восприятием. Эта проблема не решена до сих пор и упоминается в современных исследованиях, например А. Шапарака в своей статье, размышляя на тему исследований в области социологии обращается к более фундаментальным вопросам науки философии, указывая на тот факт, что «для традиционной эпистемологии чувственный опыт не имеет большого веса» [\[1, с. 4\]](#). Другая статья А. Malo Larrea обращается к эпистемологии чтобы «предложить один из путей к преодолению дихотомии природы-общества» [\[2, с. 1\]](#) в области экологии и экономики. Но за всем этим идейным комплексом довлеет мысль, к которой разными путями приходили мыслители разных эпох, которая ярче всего выражена в «Логико-философском трактате» Витгенштейна: наши модели мира на самом деле не говорят о мире ничего, кроме того, что его можно описать такой моделью [\[3, с. 120-121\]](#). Может показаться, что нет ни единого шанса помыслить этот тёмный и смутный мир-не-для-нас, но возможно, тут смогут помочь некоторые фильмы в жанре космического хоррора.

История проблемы

Познаваемый мир, в котором живёт человек, и о котором он строит свои суждения, не является достоверной репрезентацией реальности. Эта идея яснее всего кристаллизовалась в философии Иммануила Канта, который отделил вещи, какими мы их эмпирически познаём от так называемых «вещей-в-себе» [4, с. 70]. Вещь-в-себе недоступна для эмпирического познания, как и мир-в-себе, состоящий из таких вещей. Последующие поколения философов предлагали различные варианты выхода из этого эпистемологического тупика, один из которых – исследование научными методами – активно продвигался позитивистами. Однако, использование строгих методов и приборов для моделирования мира лишь на первый взгляд решает проблему закрытости мира-в-себе. Витгенштейн в своём «Логико-философском трактате» сравнивает математические и научные модели мира с «мерной сеткой», которая накладывается на картину мира [3, с.119-120]. Эта метафора наглядно иллюстрирует его тезис о том, что любые модели мира на самом деле не сообщают ничего о мире, кроме того, что его можно описать выбранным образом. Так как же тогда можно представить себе отношение человека и этого непостижимого мира-в-себе?

Можно обратиться напрямую к жанру ужасов, где можно найти примеры фильмов, использующих художественную интерпретацию этой темы как попытку помыслить закрытый мир-не-для-нас. Все явления, принадлежащие такому миру, мы будем отмечать термином «нечеловеческое» [5, с. 15-17], заимствованным из исследования Дилана Тригга «Нечто». В книге этот термин описывает аспекты мира, которые исключают возможность их познания с любых антропоцентрических позиций. Другой термин, подходящий для данного явления – «Жуткое» – заимствован у З. Фрейда. Несмотря на то, что заметкам Фрейда на тему жуткого уже больше 100 лет, этот термин продолжает использоваться в том же значении. Даже современные исследования указывают, что корни этого явления – это «структурные отклонения, вызывающие эффект зловещей долины» [6, с. 2]. Удачно этот термин охарактеризован в статье Люси Хаскинсон, применительно к пространству вокруг нас: «Жуткие пространства отличаются несовпадением наших ожиданий и реальности. ... Они выявляют, что у нас нет столько контроля над средой, как мы думаем» [7, с. 39]. Пожалуй, двумя ярчайшими примерами развития этой темы являются фильмы «Сквозь горизонт» (реж. Пол Андерсон, 1997) и «Пекло» (реж. Дэнни Бойл, 2007).

«Сквозь Горизонт»

События фильма «Сквозь горизонт» разворачиваются в 2047 году. Команда спасательного космического корабля отправляется на орбиту Нептуна, откуда был получен сигнал бедствия другого корабля, пропавшего без вести за 7 лет до начала событий. Вместе с командой спасателей летит учёный физик, который создал пропавший корабль под названием «Горизонт событий». По пути к месту назначения из разговоров героев становится ясно, что пропавший корабль не обычный. В качестве двигателя он использует искусственно созданную чёрную дыру, используя её невероятную энергию, чтобы искривить ткань пространства-времени до такой степени, чтобы начальная и конечная точка путешествия совпали. Затем корабль перемещается через образовавшийся тоннель и таким образом получает возможность преодолевать любые расстояния за ничтожно малое количество времени. Теория относительности действительно допускает возможность таких путешествий при соблюдении особых условий.

По прибытии к месту происшествия, спасатели обнаруживают, что команда «горизонта» исчезла, на корабле остались лишь следы крови и зловещая запись, состоящая из криков и фразы, которую расшифровывают как «liberate me» (освободите меня). На этом заканчивается вводная часть картины и начинают происходить события, которые можно истолковать как столкновение с нечеловеческим.

Нечеловеческое – это всегда скрытое и не поддающееся прямому исследованию или описанию. Оно проявляет себя косвенно и может быть исследовано через косвенные проявления. В фильме оно проявляется именно так. Сначала механик случайно активирует двигатель, делая активным ядро, и проваливается вовнутрь. Он выбирается обратно, но тут же впадает в коматозное состояние, а затем пытается покончить с собой, перед этим рассказав о «мраке внутри».

Эта серия эпизодов призвана вызвать у зрителя вопросы, подогревая интерес к причинам происходящего, но с точки зрения исследования сверхъестественного ужаса он является самодостаточным. С этой позиции, он изображает столкновения человеческого восприятия с миром-не-для-нас. Этот мир расположен в ином измерении, обычно закрытом и недоступном для нас, и может рассматриваться как аналогия миру в себе, который также содержит в себе исток познаваемого мира, но всё же является для нас закрытым и непознаваемым, проявляя себя лишь как мистическое переживание, подобное левинасовскому *il y a* [\[8, с. 53-54\]](#). Этот иной мир другого измерения также не может быть понят и проанализирован чувственным или рациональным человеческим восприятием, он находится на качественно ином уровне по отношению к человеческому существованию. Поэтому герой Джастин, побывав в этом ином измерении всего несколько мгновений и может говорить лишь о тьме. Это тьма не в смысле отсутствия света, это тьма в смысле невозможности самого мышления. В ином измерении Джастин сталкивается с чем-то, что не должно существовать в рамках нашего миропонимания, но существует, тем самым подрывая основы нашего миропонимания. Такой кризис мышления является причиной последующего состояния героя, его сумасшествия и попытки самоубийства.

Вернувшись из жуткого иного мира механик невольно приносит в себе то, что находится там. Оно попадает в реальный мир экранного произведения и начинает подрывать его действительность. Оно может действовать только так в силу своей нечеловеческой природы и по мере развития событий фильма, это начинают ощущать остальные члены экспедиции. Здесь фильм приобретает более традиционный оттенок. Сверхъестественное проявляет себя в виде галлюцинаций. Это связано отчасти с особенностями сюжетосложения в рамках жанра: галлюцинации героев одновременно раскрывают их прошлое (капитан Миллер в исполнении Лоуренса Фишберна видит призрак друга, бывшего его подчинённым, и погибшем на корабле, которым Миллер когда-то командовал) или внутренний мир (доктор Вейр видит жену, совершившую самоубийство после того, как узнала, что у неё рак. Эти видения расшатывают психику героя, приводя его в безумие), и разделяют их, оставляя меньше шансов на спасение; отчасти с тем, как охарактеризовал особенности сверхъестественного ужаса Юджин Такер в своей книге «Щупальца длиннее ночи». Такер пишет, ссылаясь на исследование критика Цветана Тодорова, что «сверхъестественное существует в краткий момент сомнения. Когда человек сталкивается с чем-то, что не в состоянии объяснить, он оказывается на развилке: либо принять, что феномен, о котором идёт речь действительно рушит законы известного мира и является сверхъестественным, либо он может быть объяснён исходя из нашего миропонимания, и тогда он сверхъестественным не является» [\[9, с. 13-19\]](#). Но эта развилка уже принадлежит мышлению, а действительно нечеловеческое не может

быть оценено средствами мышления, оно лишь смутно намекает на своё присутствие еле уловимыми движениями в тенях, в которых мерещится потустороннее, или, как в случае с фильмом «Сквозь горизонт», в галлюцинациях и необъяснимом ужасе, вызванным чьим-то непостижимым и невозможным присутствием. В любом случае, пишет Такер, сверхъестественное существует лишь в тот короткий миг сомнения, неустойчивости, мимолётного ощущения, что что-то не так. И немногие произведения, будь то литературные или экранные опусы, способны удерживать эту неразрешённость на протяжении всего повествования [\[10, с. 18-19\]](#). В статье под говорящим названием «Видеть тьму, ощущать тьму» Х. Сун пишет, что пребывание в месте, которое имеет характер сверхъестественного «оказывает заметное влияние на чувственное восприятие человека» [\[11, с. 3\]](#). В другой статье, авторства Е. Фаркич, говорится, что ««тёмные места» способны пробуждать в человеке мысли о цели и смысле его существования» [\[12, с. 2\]](#). Нахождение в месте, у которого есть «репутация сверхъестественного» [\[13, с. 8\]](#) может вызывать даже объективный физический стресс, как показывает медицинское исследование А. Эскола-Гаскона.

Дальнейшие события фильма возвращаются в русло исследования нечеловеческого. Команда, обсудив происходящее, делает вывод, что на «Горизонте событий» присутствует какая-то сущность, которая проявляет себя как живое. Таким образом события интерпретируются в терминах материальности, нечеловеческого бытия. Живое «оно» корабля начинает противостоять человеческому я, подобно тому, как человеческий организм противостоит проникшему в него вирусу. Мир-не-для-нас противится присутствию человеческого я.

Разыгрывающаяся дальше драма всё больше смещает и рассеивает сами основы понятия жизни в человеческом понимании. Доктор Вейр после ещё нескольких видений окончательно сходит с ума и становится, можно сказать, голосом корабля. В этот момент происходит инверсия понятия жизни. Вейр говорит, что корабль побывал в ином, непостижимом измерении и, возвращаясь оттуда, привёз с собой Нечто. Сам корабль стал живым организмом, что в привычной нам картине мира не имеет никакого смысла. То, что является грудой неодушевлённого металла не должно проявлять себя как живое, потому что это противоречит человеческому определению живого. Но это живое в то же время является не по-человечески живым, но непостижимой противоречивой формой. Такой формой жизни, какая возможна лишь в ином измерении, недоступном человеческому познанию или восприятию. Недаром доктор, сошедший с ума и вырвавший себе глаза объясняет капитану, запуская двигатель «Горизонта» – «Там, куда мы отправляемся, чтобы видеть глаза не нужны». Эта загадочная фраза намекает на невозможность познания того мира привычными нам методами. И если корабль приобрёл свойства живого организма, доктор Вейр наоборот, лишился своей человеческой сущности, можно сказать души. Он становится зеркальным отражением корабля по отношению к нашему миру – если использовать человеческие определения жизни, то он жив: он говорит, двигается, совершает осознанные действия и истекает кровью, но несмотря на всё это, он больше не является живым человеческим существом. Он стал тем, что Дилан Тригг в книге «Феноменология ужаса» назвал анонимной материальностью [\[5, с. 57-59\]](#). Телом, материей в себе, которая закрыта для познания человеческим опытом, которая к тому же утратила своего субъекта. Если корабль, будучи материей, приобрёл черты живого, то доктор Вейр, будучи живым, утратил свойства живого и стал анонимной материей, принадлежащей иному миру. Именно этот ужас от столкновения познающей потенции человеческого сознания с радикально непознаваемой материальностью иного мира, непримиримый конфликт жизни, как мы её

представляем и жизни в себе и является главным источником ужаса в фильме «Сквозь горизонт». Столкнувшись с этим ужасом, механик Джастин пытается покончить с собой, будучи не в состоянии выдержать соприкосновения с приоткрывшейся тьмой, доктор Вейр утрачивает свою человеческую сущность, сливаясь с нечеловеческой жизнью в себе, а оригинальная команда «Горизонта», как мы узнаём из вставок, впадает в кровавое безумие, которое понимается как настоящий ад. Обрывок фразы на латыни, данный в начале фильма, оказывается репликой сошедшего с ума капитана, которая гласит «liberate tute me ex inferis» – спасите себя от ада. В рамках данного исследования эта фраза может быть истолкована как предостережение от попыток познать то, что закрыто для человеческого познания и то, что познанию сопротивляется. Иной мир, помещённый в ином измерении, может рассматриваться как метафора реального мира в себе, отделённого от нас пределами нашего познания. В последние моменты перед развязкой доктор Вейр, воскрешённый кораблём из мёртвых (тем самым потерявший последние черты человеческого), говорит капитану Миллеру, назвавшему измерение, в котором побывал корабль адом, что «ад – это просто слово, а реальность – гораздо хуже».

Таким образом, «Сквозь горизонт» можно рассмотреть, как исследование, пусть и в терминах ужаса, пределов человеческого мышления и его бессилия в столкновении с радикально нечеловеческим миром, недоступным к познанию.

«Пекло»

Схожую тему поднимает фильм Дэни Бойла «Пекло». Действие так же развивается на космическом корабле, но в ином сеттинге. В центре повествования команда корабля «Икар 2», который буксирует к солнцу огромный ядерный заряд. «Пекло» изображает мир недалёкого будущего, в котором солнце начало угасать, а Земля – замерзнуть, как следствие. Чтобы спасти положение, на Земле создают огромный ядерный заряд, который при помощи пилотируемого корабля должен быть доставлен к Солнцу и сброшен на него, в расчёте на то, что взрыв нормализует процессы термоядерного синтеза в ядре звезды, продлив её жизненный цикл. За некоторое время до начала событий фильма был запущен корабль «Икар 1», аналогичный «Икару 2», но по неизвестным причинам он не выполнил свою миссию, а также не имеет возможности выйти на связь с Землёй и считается погибшим.

Миссия идёт по плану уже 16 месяцев, но команда внезапно получает сигнал бедствия «Икара 1», находясь в районе орбиты Меркурия. Принимается решение посетить пропавший корабль, которое оборачивается трагедией – из-за ошибки в расчётах повреждён защитный щит, выгорает оранжерея, которая снабжает экипаж кислородом и погибает капитан. Эти события имеют характер элементов, подталкивающих развитие сюжета, которые вынуждают команду принимать сложные решения. События, которые представляют интерес для данного исследования начинают происходить после стыковки двух кораблей. Герои обнаруживают команду первой миссии сгоревшими заживо в подобию ритуальной сцены (На кораблях есть зал с прозрачной стеной и светофильтром, защищающим сидящих от мощного солнечного излучения). Всё выглядит так, как будто экипаж добровольно сел в зале с отключенной защитой и сгорел от прямого излучения вблизи Солнца. Так же оказывается повреждённой панель управления кораблём и обнаруживается мрачная запись, сделанная капитаном корабля Пинбейкером. В ней он сообщает, что команда отказалась от своей миссии. «Наше светило гаснет, все научные достижения, вся надежда, все наши мечты, всё – чушь. Перед лицом этого мы лишь пыль, не более того, и обратимся в пыль, когда он назначит нам смерть. И мы должны с благодарностью принять эту смерть. Негоже человеку бросать Богу вызов».

В этих словах раскрывается ужас столкновения человека с непостижимостью мира. Крах рациональной мысли перед лицом реальности. Из дальнейших диалогов становится ясно, что запись была сделана, когда корабль был уже готов к выполнению задачи и находился вне зоны связи с Землёй. То есть причиной сознательного отказа от выполнения задачи, которая должна спасти человечество было столкновение с Чем-то. Что-то, что является несравненно большим, чем человек и человечество должно было открыться команде первого корабля.

После ещё нескольких непредвиденных событий и гибели ещё нескольких членов «Икара 2», мы снова встречаемся с Пинбейкером в залитом ослепляющим солнечным светом зале. Главный герой фильма физик Кейпа, не в состоянии рассмотреть силуэт в солнечном сиянии просит неизвестного назваться. «Кто я? И будет конец света, и останется в живых всего один человек, и этот миг пройдёт, и человек исчезнет. В мире не останется от человечества ничего, кроме звёздной пыли. Последний человек наедине с Богом. Этот человек – я». Далее Пинбейкер нападает на членов команды, выводит из строя системы корабля. И в заключительных кульминационных сценах фильма есть ещё одна его реплика: «Почти семь лет я беседовал с Богом. Он повелел мне забрать всех на небеса».

Фильм заканчивается успехом миссии, и, хотя все члены экспедиции погибают, груз доставляется к солнцу и его удаётся зажечь с новой силой. Тем не менее с сюжетной линией команды «Икара 1» и, в частности, с персонажем капитана Пинбекера связано глубокое рассуждение. Как и в случае с «Горизонтом событий», эпизоды, связанные с командой первой миссии представляют из себя исследование пределов человеческого познания и человеческой мысли. Но, в отличие от хоррора 1997 года, «Пекло» подходит к вопросу с другой стороны. Здесь нет иных измерений и лавкрафтовских немыслимых сущностей. Форм жизни, подрывающих и отрицающих понятие жизни. В фильме Дэнни Бойла ужас исходит от безразличия мира к человеческой субъективности, безразличия к тщетности попыток познать его рациональными методами. Нечеловечность мира в себе, показанного в этом фильме раскрывает его именно как мир-не-для-нас. Л. Фляйшманн описывает такой нечеловеческий объект как «спутывающий привычные категории, нарушающий пространственные границы и подрывающий привычные в обществе устои» [\[14, с. 4-5\]](#). Ужас в этом фильме идёт от ощущения враждебности «нечеловеческой» атмосферы, которая «привязана к пространству» [\[15, с. 7\]](#).

Фильм в большей степени можно связать с идеями логико-философского трактата о том, что гипотезы и теории ничего не сообщают нам о мире, даже если способны достоверно предсказывать исход тех или иных событий. Цифры и аналогии не способны дать представление о реальности мира. Из своих исследований мы знаем, температуру всех слоёв солнца, а также мощность его светового и теплового излучения. Мы знаем точные расстояния между объектами в солнечной системе и далеко за её пределами и нам известно насколько пусто пространство между ними. Но цифры – это не познание, это мерная сетка, приложенная к картине мира. Но когда человек оказывается один на один с тем, что скрывают за собой эти цифры, он обнаруживает себя перед тем, что несоизмеримо больше него самого, что превышает возможности его познания настолько, что обращается для человека в бездну, в отсутствие и тьму. Здесь уместен знаменитый афоризм Ницше: «Если долго смотреть в бездну, бездна начнёт смотреть на тебя» [\[16, с. 39\]](#). И будучи не в силах совладать с этой бездной, человек теряется.

Пинбейкер и его команда столкнулись с миром, непроницаемым для человеческой мысли и безразличным по отношению к ней. Символично преобладание мотива света в этих

рассуждениях. Здесь прослеживается параллель с мистическим опытом, который часто рассматривается не только как свет божественного, но и через категории тьмы. Испанский мистик 16 века Хуан де ла Крус пишет о божественном свете, который «захватывая душу, затмевает её естественный свет, и этим лишает её всех естественных впечатлений и пристрастий, которые она прежде схватывала посредством естественного света; и так не только оставляет её тёмной, но и пустой, относительно способностей и желаний, как духовных, так и естественных» [\[17, с. 93\]](#); «Бог есть не что иное, как тёмная ночь души в этой жизни» [\[17, с. 23\]](#). Жорж Батай схожим образом считает, что темнота – это «поглощённость тем, что вовне» [\[18, с. 42\]](#).

Другой термин, применимый с описываемой неуловимой материи – «атмосфера», как её понимает в своей недавней статье Д. Тригг: «Даже если атмосфера диффузным образом распределена в мире и не воспринимается, ... у неё всё же есть плотность, которую можно ощутить телесно». [\[19, с. 7\]](#)

Пинбейкер оказывается лицом к лицу с бесконечным тёмным и закрытым миром и в этой безразличной пустоте он находит Бога. Он тоже безразличен к человеческим попыткам познания, но его эманацией можно считать солнечный свет. Свет, физические характеристики которого хорошо известны человеку, но чья мощь выходит далеко за пределы математических построений. Очень метко выглядят в рамках таких рассуждений кадры, в которых виден сумасшедший капитан. Свет поглощает собой всё пространство, силуэт человека едва различим на фоне сияния. Можно сказать, его человеческая сущность стёрта этим сиянием. Свет проявляет себя как отрицающая тьма, которая мыслится как отрицание лишь исходя из человеческого миропонимания. На самом деле это безразличная сущность, которую можно описать термином Якова Бёме «Ungrund», что переводится как безосновность. Бёме использует его для характеристики Бога и божественного: оно безосновно, потому что не имеет собственных атрибутов, «это ни свет, ни тьма, ни любовь, ни ненависть, ни добро, ни зло» [\[20, с. 149\]](#). Это божественная Бездна, анонимная и безразличная, но также и скрытая, потому что она принадлежит миру-не-для-нас. Пинбекер и его команда столкнулись с бездной и нашли в ней божественное, но божественное безразличное и радикально нечеловеческое.

Заключение

Как можно заметить и из философских трудов, и из анализа экранных произведений, рассуждения на тему познания мира-не-для-нас в той или иной степени связаны с теологией в силу схожих характеристик исходного материала. Эта связь божественного и непознаваемого сама по себе может стать предметом обширного исследования, тем не менее на примере приведённых экранных произведений прослеживается возможность интерпретации мира-не-для-нас при помощи образности, характерной для произведений в жанре космического хоррора.

Библиография

1. Chaparak A. Toward a new stage for the epistemology of futures studies: Exploring social epistemology // Futures. 2023. No. 153. Pp. 7-15.
2. Malo Larrea A., Ambrosi de la Cadena M., Collado Ruanob J., Gallardo Fierro L. Transcending the nature-society dichotomy: A dialogue between the Sumak Kawsay and the epistemology of complexity // Ecological Economics. 2024. No. 216. Pp. 1-8.
3. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: АСТ, 2022.
4. Кант И. Критика чистого разума. М.: АСТ, 2018.

5. Тригг Д. Нечто. Феноменология ужаса. Пермь: Гиле Пресс, 2017.
6. Diel A., Lewis M. Structural deviations drive an uncanny valley of physical places // Journal of Environmental Psychology. 2022. No. 82. Pp. 27-36.
7. Huskinson L. Uncanny places // The Psychologist: The British Psychological Society. 2021. No. 34. Pp. 38-42.
8. Левинас Э. Избранное. Париж: Fontaine, 1947.
9. Такер Ю. Щупальца длиннее ночи. Пермь: Гиле Пресс, 2019.
10. Такер Ю. В пыли этой планеты. Пермь: Гиле Пресс, 2019.
11. Sun J., Lv X. Feeling dark, seeing dark: Mind-body in dark tourism // Annals of Tourism Research. 2021. No. 86. Pp. 40-54.
12. Farčić J. Consuming dark sites via street art: Murals at Chernobyl // Annals of Tourism Research. 2021. No. 90. Pp. 30-41.
13. Escolà-Gascón Á., Houran J. Paradoxical effects of exposure to nature in "haunted" places: Implications for stress reduction theory // Landscape and Urban Planning. 2021. No. 214. Pp. 17-30.
14. Fleischmann L. More-than-human political geographies: Abjection and sovereign power // Political Geography. 2023. No. 107. Pp. 1-11.
15. Goulding C., Pressey A. A palimpsestic analysis of atmospheres at dark tourism // Annals of Tourism Research. 2023. No. 101. Pp. 23-33.
16. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. СПб.: Азбука-классика, 2006.
17. Хуан де ла Крус. Тёмная ночь. М.: Общедоступный православный ун-т, 2006.
18. Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аксиома, 1997.
19. Trigg D. The role of atmosphere in shared emotion // Emotion, Space and Society. 2020. No. 35. Pp. 60-77.
20. Такер Ю. Звёздно-спекулятивный труп. Пермь: Гиле Пресс, 2019.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Фильмы жанра космический хоррор, как попытка помыслить мир–не–для–нас», в которой проведено философское осмысление об отношении человека и окружающего мира.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что, являясь фундаментальным для философии, вопрос об отношении человека и мира стимулирует дискуссии в пределах каждого философского направления и культурно-исторического периода. Как отмечает автор, по мере развития мышления, человек шаг за шагом терял твёрдую почву под ногами: сначала был мир, созданный Богом для человека, затем мир, куда человек попал по своей вине, и так далее, пока научное сознание не заявило, что мир никем и ни для кого не создан. Человек из эпицентра бытия переместился на самую его окраину, в категорию маловероятных случайностей. Выход из кризиса, порождённого таким переходом, автор наблюдает в процессе переноса самого понятия «Мир» внутрь человеческого сознания. Но в этом переходе автор усматривает совершенно новую проблему: если мир, который мы знаем, существует в нашем сознании, то каковы же наши отношение с действительно реальным миром, не окрашенным человеческим восприятием.

Актуальность исследования определяется вниманием к данному феномену не только научного сообщества, но и широкой общественности.

Целью исследования является анализ проблемы восприятия и познания человеком враждебного окружающего мира. С точки зрения автора, рассуждения на тему познания мира-не-для-нас в той или иной степени связаны с теологией в силу схожих характеристик исходного материала. Предметом исследования является художественная интерпретация как попытка помыслить закрытый мир-не-для-нас в фильмах в жанре космического хоррора. Методологической основой исследования явился комплексный подход, включающий как общенаучные методы (анализ, синтез, дедукция, индукция), так и философский, художественный и семиотический анализ.

В исследовании автор опирается на теоретические положения трудов таких мыслителей как И. Кант, З. Фрейд, Л. Витгенштейн, Д. Тригг и др. Эмпирическим материалом послужили фильмы в жанре космического хоррора «Сквозь горизонт» (реж. Пол Андерсон, 1997) и «Пекло» (реж. Дэнни Бойл, 2007). Научная новизна заключается в комплексном анализе фильмов жанра космический хоррор как инструментов познания пределов человеческого мышления и взаимодействия человека с миром.

В исследовании автор оперирует понятиями «нечеловеческое» и «жуткое» для обозначения непостижимых реалий мира-не-для-нас. Нечеловеческое – это всегда скрытое и не поддающееся прямому исследованию или описанию. В книге Дилана Тригга «Нечто» этот термин описывает аспекты мира, которые исключают возможность их познания с любых антропоцентрических позиций. Другой термин, подходящий для данного явления – «Жуткое» – заимствован у З. Фрейда.

Для достижения цели исследования автор проводит детальный художественный и философский анализ сюжета указанных фильмов. «Сквозь горизонт» автор рассматривает как исследование, пусть и в терминах ужаса, пределов человеческого мышления и его бессилия в столкновении с радикально нечеловеческим миром, недоступным к познанию. Схожую тему поднимает фильм Дэни Бойла «Пекло», который также представляет собой исследование пределов человеческого познания и человеческой мысли. Автор связывает фильм с идеями логико-философского трактата о том, что гипотезы и теории ничего не сообщают нам о мире, даже если способны достоверно предсказывать исход тех или иных событий.

Проведя исследование, автор приводит ключевые положения своего исследования.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение возможности осмысления глобальных философских вопросов с помощью произведений художественной культуры представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 20 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в

авторитетном научном издании.