

Research methodology. The nature of the study subject implies its interdisciplinary nature. The philosophical model of analysis was chosen in contrast to the historical-typological and comparative-historical methods of its analysis, which are still dominant in science, including the Ukrainian one. From the standpoint of the essential consideration of a person as a creator who needs self-realization, landscape art is revealed on the part of its importance for a person formation in the fullness of his potential forces.

Results. The practice of creating garden and park spaces demonstrates its constancy in human culture. This is due to its special ability to be a territory of self-consciousness of human universality, the mobilization of spiritual incentives for its implementation. Both creation and perception of this phenomenon provide a demiurgic status to a human. It is characterized by a change in internal intentions and release from the burden of life limitations. The basis of self-consciousness of a person becomes the overcoming of one's own limits, feeling of the strength fullness and the infinity of possibilities. This is the moment of meeting of a human with his universality.

Novelty. Landscape art is for the first time ever considered to be a way to humanization.

The practical significance. The results obtained can be used in the further development of the philosophy of landscape gardening culture and can be taken into account in the practice of creating its contemporary models.

Надійшла до редакції 26.11.2018 р.

УДК 008

«ДИТЯЧИЙ ТЕКСТ» КОЛИСКОВОЇ ЯК САУНДТРЕК ДО ФІЛЬМУ ЖАХІВ

Швець Альона Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри культурології та мистецтвознавства, Одеський національний політехнічний університет, м. Одеса
orcid.org/0000-0002-8604-7138
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.137
shindervl@ukr.net

Стаття містить результати дослідження, об'єктом якого є сучасні фільми жанру хоррор, а предметом – репрезентація дитячих фольклорних текстів як художній прийом, що експлуатується кіноіндустрією. Розглядаються механізми цитування та способи репрезентації дитячих фольклорних текстів у сучасній масовій культурі на прикладі базового фільму жахів останніх десятиліть. Народні колискові і їх стилізації розглядаються як культурні тексти, що містять у собі архаїчні уявлення і міфологічні моделі, які в силу міфологізованого мислення сучасного суспільства зчитуються глядацькою аудиторією на рівні колективного несвідомого. Аналізуються механізми репрезентації даних текстів, виявляється інтертекстуальне середовище як поле для гри зі смислами, досліджуються конотативні рівні, які народжуються при зустрічі візуального та вербального текстів, а також виявляються архетипічні моделі, приховані в тексті.

Ключові слова: фільми жахів, хоррор, репрезентація дитячих фольклорних текстів, інтерференція смислів, колискова, намовляння, страшилки.

Постановка проблеми. Візуальна культура стала новим дослідницьким полем для вивчення культурного конструювання візуального в мистецтві, медіа та повсякденному житті. Спеціалісти наголошують, що візуальна реальність має бути помислена як культурний конструкт, що підлягає внаслідок цього «читанню» і інтерпретації в тій же мірі, в якій цим процедурам піддається літературний текст.

Сьогодні виросло нове покоління, виховане на екранній культурі, яка візуалізувала багато чого, що раніше уявлялося лише у вигляді ментальних конструктів. Ця «нова візуальність» якісно відрізняється від традиційних форм візуальних комунікацій. Одним з її артикуляційних полів є сучасні «страшні казки» – фільми жахів. Вони є своєрідними екранами мінливих глядацьких переваг, які вражаюче відображають перманентні соціокультурні трансформації. Жанр хоррор надзвичайно швидко може асимілювати новітні авторські концепції, технології, драматургічні конструкції і принципи художнього вирішення. Освоюючи найбільш поширені культурні архетипи, фільми жахів створюють сприятливий ґрунт для артикуляції установок міфологічної свідомості, продукують міфи, які «натуралізуються» в свідомості пересічного глядача, піддаються прочитанню і розпізнаванню думаючим глядачем.

Дослідження фільмів хоррор актуалізує важливу проблему осмислення процесів інтенсифікації формування масової свідомості крізь розкриття закономірностей та механізмів культурного конструювання візуального, співвідношень вербального, візуального, аудіального у візуальній культурі як стратегій, що експлуатуються кіноіндустрією, репрезентують по суті культурну гру, організовану за певними правилами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слід зазначити, що переважну частину публікацій, присвячених осмисленню фільмів жахів і містики, становлять роботи, в яких з позицій кінознавчого аналізу, психоаналітичного і психоісторичного підходів розглядається зміст, вплив на глядача, походження фільмів жахів і містики. Про це свідчать різновекторні дослідження феномену хоррору

Ендрю Тюдора, Стівена Кінга Пітера Біскінда, Робіна Вуда, Дмитра Комма, Ноеля Керролла, Девида Дж. Скала, та ін. Автори стверджували, що рухомою силою хоррору є так званий ефект «саспенсу» – страх хаосу, страх власної кінцівки, екзистенціальна тривога з приводу того, що буде після смерті. Виявивши, що сам страх залишається незмінним, а модифікуються його екранні персоніфікації, змінюється система кодів і правил, за якими будуються жахи, дослідники поставили задачу визначити схеми цих дискурсивних змін і співвіднести їх із їх соціокультурним середовищем [2; 8]. З часом було виявлено, що фундаментом для аналізу творів жанру жахів є не сюжетика і необхідність її інтерпретації у відповідному ключі, а особлива, унікальна мова кіно, яка передбачає ефективне маніпулювання психологією сприйняття, використання архетипів і міфів масової свідомості [8; 88]. Хоррор також не має власних сюжетних моделей, і, як правило, запозичує їх у детектива або мелодрами. Він не володіє ні комплектом власних, тільки для нього характерних персонажів, ні таким же унікальним набором тем та ідей.

Осмилення феноменології «історії про жахливе» дало можливість дослідникам запропонувати оригінальну класифікацію жанру за трьома рівнями, на яких він існує: жах, страх і огида [8].

Часто автори розглядали не жанр в цілому і навіть не відокремлену національну традицію, а якусь специфічну проблематику всередині жанру. Так доволі детально розглядалась тема гендерних відносин в фільмах жахів. Однією найпопулярніших стратегій досліджень хоррору стало осмилення його через секс, тому що, перш за все, він пов'язаний з тілесністю. Тут домінував феміністський підхід, переплітаючись із концентрацією на тілесності [2, 3, 9]. В контексті тілесних жахів обмірковувалась також «криза ідентичності».

Хоррор для низки авторів символізує собою сексуально витиснену з суспільства фігуру, яку як слід, боїться суспільство [2; 9]. Таку точку зору поділяли дослідники фільмів жахів із точки зору фрейдомарксизму. Другий вектор вибрали для розуміння природи хоррору автори, що задавались питанням «Чому люди дивляться жахи?». Їх заслугою є констатація категоріальних порушень у жанрі жахів [2; 3].

Багато зусиль приймалось при вивченні хоррору з точки зору жанрового розмаїття. Центральною ставала теорія монстра. Осмилення цього феномену велось на символічному рівні крізь призму того, що він доносить нам про соціальне, з'ясувалась його ідеологія [1].

З модою на нове екстремальне кіно в Cinema Studies пов'язані дослідження хоррору в наші дні. Такий аналіз здійснюється за допомогою якогось певного концептуального інструменту.

Як показує аналіз джерел, тенденцією останнього часу в розвитку кіножанру хоррор стає частотна експлуатація фольклорних текстів малих жанрів (часто дитячих) як художній прийом у візуалізації жахів. Репрезентація зменшених моделей прецедентних текстів у культурно вторинних (фольклорних текстів, інкорпорованих у текст кінематографічної розповіді) задає певний досвід оволодіння предметом, тобто кодом лічилки, страшилки, колискової, намовляння. Структурні елементи різних фольклорних жанрів фіксуються як запозичені у вербальному тексті і в візуальному тексті фільмів жанру хоррор. Глядачі мають можливість спостерігати як відбувається інтерференція смислів – ситуація, коли інкорпорований вербальний текст усного народного походження й сфери буття накладається чи зливається з новою кінематографічною розповіддю, утворюючи новий інтертекстуальний простір. Кінокартина при цьому набуває здатності генерувати смисли на основі засвоєних.

Необхідність дослідити технологію жаху, як сукупність художніх прийомів репрезентації цитованих фольклорних текстів, необхідність розкрити закономірності використання подібних прийомів, образів, інструментів, за допомогою яких доноситься авторська інтенція у фільмах жахів; необхідність реконструювати підтекстову гру смислів, яка стає впливовою на масового глядача, безпомилково програмує його емоції, стала метою цього дослідження.

Основні результати дослідження. Предметом нашого дослідження було обрано текст колискової-саундтреку до фільму 2007 р. випуску «Шляховий обхідник» режисера І. Шавлака. У нашому випадку маємо справу з текстом літературної колискової (музика Л. Землінського, слова Р. Саїтова), що, як показують спостереження, зазнає метаморфози інтернет-фольклорізації. У наявності – забуття авторів, відірваність колискової від прив'язки до фільму. Даний саундтрек приписують то фільму «Шляховий обхідник», то фільму «Юленька», то «Жахам на вулиці В'язів». Колискова починає самостійне буття. В інтернет-просторі її осмилюють як страшилку, «містичну» колискову, «страшну» колискову. Крім того, з'являються пародійні її варіанти. Таким чином, перед нами вербально-аудіальний текст, який живе одночасно двома життями: ще багато в чому зберігає природу авторську, в той же час, починає змінювати її, набуваючи якісно нових властивостей. І ця двоїстість зіграла важливу роль у специфіці відтворення первинних образів семіотичного архіву, успадкованого від найдавніших часів людства, необхідного для конструювання нових втілень страху.

Як ми змогли простежити, первинний задум авторів колискової зводився до створення стилізації, орієнтованої на модель традиційного жанру, де наявність відомого адресата (дитини) «провокує» вибір відповідної віршованої форми. Такий текст, звернений до дитини, повинен був створювати образ реального заколисування, образ самої колискової пісні з її функціями. Це досягається експлуатацією основних мотивів традиційного жанру, так і його образів. Але, як показує матеріал, зберігаючи естетичну функцію, авторський текст колискової став відтворювати традиційну функціональну прагматику лише на образному рівні. В силу своєї літературності в даній колисковій як культурному тексті з'явилася свобода, яка не передбачалася у функціональній системі традиційної колискової. Вона стала продукувати принципово іншу форму сприйняття. Звідси і поява іншого виконавця і іншого адресата. А відповідно – і підтекстового плану, вже не зовсім пов'язаного з традицією. Простежимо в дії роботу такого механізму.

Формульно-мотивний фонд, функціональне поле народних колискових пісень, їх ритуальні смисли, що зберігаються в безлічі текстів, свідчать про їх найдавніше походження. Жанр формувався самостійно, не розвивався з іншого, чітко актуалізуючи функції усилення, охоронну, прогностичну і епістемологічну. Колискова пісня стала постійно відтвореним пісенно-словесним ритуалом, який щодня в моменти перехідних станів закріплює, визначає і «стимулює» правильне і безпечне, в уявленнях традиційного суспільства, розвиток нової людини [1]. Разом із тим, у повсякденності жанр починає приховувати свою ритуальність. Уже на рівні свідомості навіть традиційного виконавця він відчувається як утилітарний.

Тексти даного жанру піддавалися аналізу в роботах відомих фольклористів О. Капіци, Г. Віноградова, Е. Літвіна, М. Мельнікова, Е. Померанцевої, А. Мартинової, класифікувались на підставі різних критеріїв. Було з'ясовано, що фольклорним колисковим пісням характерні особливий ситуаційний контекст, структурна свобода при суворій визначеності функцій і відсутність інваріантних сюжетних схем [1].

У кожного народу є колискові, сюжет яких лякає навіть дорослих («Бай-бай да люли! Хоть сегодня умри. Завтра мороз, снесут на погост. Мы поплачем повоем, в могилу зароем...» «Спи-засыпай, На погост поспевай, Баю-бай, Мамка приде, Блинки принесет. Тато приде, Гробок принесет. Дитятко!» і т.п.).

Немовля – істота лімінальна, і завдання всього дитячого фольклору – допомогти їй «олюднити», здійснити перехід, завершити прилучення до земного буття, «оформитися» в статус *Homo traditionalis*. Слова-перформативи колискової поряд із приспанням, заспокоєнням, повинні були охороняти малюка, відганяти від нього злосхідливих духів. Вербальні ж погрози та залякування матері, яка виконувала колискову, виступали, таким чином, найсильнішим оберегом. При цьому повторювані слова тексту посилювали магічний вплив. Тобто колискова не закликала смерть, а дурила її. У свідомості ж матері проспівування цих страшних текстів стверджувало думку про те, що всі магічні ритуали виконані.

Стилізована колискова з фільму «Шляховий обхідник» мотиваційно побудована за подібною сюжетною матрицею (Пор. із колисковими про сірого вовчка, Буку, Бабая, Бадаю, Басалая, Мамая, діда Харибая): «Тили-тили-бом. Закрой глаза скорее, Кто-то ходит за окном, И стучится в двери. Тили-тили-бом. Кричит ночная птица. Он уже пробрался в дом. К тем, кому не спится... Он идет... Он уже близко... Тили-тили-бом. Все скроет ночь немая. За тобой крадется он, И вот-вот поймает...»

Семантичний простір, що відтворюється в текстах народних колискових пісень, структурується двома світами: місце, де знаходиться немовля, і весь інший локус, який несе для нього небезпеку. Потойбічний чужий простір виписувався вербальними формулами, що містять мотив заборони на віддалення від «свого» простору, або формулами, в яких звучав мотив загрози бути унесеним в цей ворожий локус міфологічним персонажем, його представником.

У випадку з колисковою з досліджуваного фільму маємо справу з другим варіантом використання мотивів у розвитку сюжету.

Характерно, що в текстах колискових, сюжет яких містить мотив умикання немовляти, хронотопічна схема будується аналогічно такій в текстах намовлянь. Вони являють згорнуту модель міфологічної подорожі на той світ до сакрального центру на зустріч із сакральним персонажем, що восполює якусь недосконалість, нестачу суб'єкта намовляння. При цьому спостерігається міжжанрова перекличка функцій і мотивів сакральних персонажів. Зооморфний персонаж колискових оберігає перехід душі під час сну туди і назад, виконує функцію залучення до іншого світу, супроводжує дитину в інший світ, виконує обрядову роль посередника і оборонця в ініціації. Звичайно ж, ритуальні та функціональні смисли таких текстів із часом відходять нижче порога свідомості і виявляються лише при науковому аналізі, але все ж актуалізуються колективним несвідомим при свідомих художніх інтертекстуальних нашаруваннях смислів.

Текст колискової з фільму «Шляховий обхідник» починається відомою в народі формулою із звуконаслідуванням «Тили-тили бом». Це оноματοп, який широко використовується в материнській ліриці. Він є текстоутворюючим і функціональним початком. Він передує «монотонному» співу, який дає установку на заспокоєння і засипання. В даному випадку «тили-тили бом» – це звуконаслідування церковному дзвону. Він виявляється як ремінісценція: у багатьох культурах стародавнього світу дзвони своїм звучанням скликають (примушують змінити місце проживання) надприродних істот. Звук дзвонів – це поклик, застереження; посвята; зняття сил руйнування. Похитування дзвонів означає існування між добром і злом, між смертю і безсмертям. Час, коли дзвонили в дзвін, сприймався як сприятливе для початку важливих справ і господарських робіт, а також для багатьох ритуалів і магічних актів. При прослуховуванні звуконаслідувальних і пов'язаних далі за змістом з ними слів колискової відразу викликаються у слухача увага і напруга. Варто відзначити, що ономатопи існують у вигляді парних звукокомплексів. Ця парність – це релікти архаїчних ступенів. Оноματοп, який використовується у фільмі, є певним міфологічним кодом, що транслює магічні знання. Варто відзначити, що колискова – це текст, який наспівується, а не просто вимовляється. «Чарівна сила співу – мотив в світовому фольклорі загальновідомий. Якщо сказане слово має магічну силу, то проспіване – подвійну» [10; 128].

Примітним є те, що у фільмі, який вводить у свій контекст і далі по-своєму експлуатує текст колискової, виконують її не дорослим дітям, а навпаки дитина співає її для дорослої аудиторії. Тобто як авторський текст колискова фільму «Шляховий обхідник» артикулює нетрадиційні рольові установки. Такі функціональні порушення, призводять до того, що цей специфічний текст дитячого фольклору не заспокоює, а набуває смислів зловісного, викликає жах у слухача: «Маленький збій у звичному порядку речей змушує підозрювати присутність зловісного Чогось, небезпеки, не персоніфікованої і тому не передбачуваної і ще більш грізної» [3]. Ця думка посилюється образом самого потойбічного представника. Даний персонаж ніяк не позначений, це якийсь «хтось» або «він», який має ознаки чужого нелюдського світу (він крадеться, пронизує поглядом, пробирається в будинок, збирається ось-ось зловити тощо). Однак більш детально зупинимось на цьому далі. Ситуація, що формулюється в фільмі, актуалізує «підміну», характерну для «карнавальної культури» (за Бахтінім), де священнослужитель і король мінялися місцями з селянином і блазнем. «Гротеск несхожості дитини на дорослого був однією з провідних тем карнавалізації і сміху в культурі середньовіччя» [5; 73]. Однак, варто пам'ятати, що через сміх люди намагалися подолати свій страх. Головними темами карнавалів ставало те, чого найбільше боялась людина. Помічена нами «підміна» в контексті фільму жахів демонструє карнавальну гру, зловісна міць якої підкріплює авторські інтенції за допомогою дитячих малюнків на екрані, які демонструються під час звучання колискової. Таким чином, вербальний текст повторюється в предметному коді на екрані, хвилююче посилюється і отримує нові смисли. І всі ці смисли резонують з аудіальним поруч повторюваннями ономатопів, структура яких також містить в собі яскраво виражений ігровий початок [4, с. 74].

Але, з іншого боку, під маскою сміху прихований зловісний страх перед дитиною. Ця дитина-маргінал не просто вимовляє, а проспівує текст, який на підсвідомому рівні сприймається як заклінальний (Це добре зчитувалося досить юними глядачами фільму, про що свідчать коментарі в чатах.). Це визначає дитину як якогось медіатора, схожого на шамана, що знаходиться на стику двох світів, і якого побоюються інші люди.

Говорячи про предметний код дитячих малюнків, що супроводжують проспіване слово, слід звернути увагу на інформацію, яка транслюється різними кодами. Наскрізний мотив – це очі. На малюнках зображені просто очі; люди, з очей яких йде червоне світло, що символізує їх відсутність і кровотрату; а також сцени, де якийсь чорний монстр видаляє очі своїм жертвам. Мотив очей також виявляється і в тексті самої колискової («закрой глаза скорее», «пронзает взглядом»). Очі – це дуже характерний образ дитячих страшилок. Фольклорист М. Череднякова, стверджуючи цю тезу, наводить багато прикладів комбінацій «міфологічних формул» [10]. Одна з них «очі + платівка». За досить популярним для страшилок сюжетом проспіване слово матеріалізується, і очі з'являються і вбивають когось із членів сім'ї.

Описаний нами візуальний ряд, що супроводжує колискову, доповнює її і представляє в новому світлі. Це дає нам підставу розглядати текст аналізованої колискової як страшилки, яка мотивується формулою «спів + очі». Про магію проспіваного слова ми вже згадували, слід більш детально зупинитися на образі очей, що мають глибоку метафорично-архетипичну сутність. Око сприйнятливие і дозволяє погляду іншої людини проникати в себе (і в інших), захоплювати його, утримувати та опановувати. За народними уявленнями очима можна впливати на навколишній світ і людей (переважно негативно). Очі співвідносяться з внутрішнім світом людини, часто вважаються вмістилищем душі, а аномалії очей, як

інші тілесні недоліки, розглядаються як ознака приналежності людини до демонічного світу. Варто погодитися з Фрейдом, що ніякого тілесного каліцтва люди не бояться так, як пошкодження очей. Не випадково кажуть, що потрібно берегти щось як зіницю ока. У той же час очі можуть сприйматися як щось персоніфіковане і незалежне від людини.

Саме така ситуація спостерігається у текстах дитячих страшилок, де очі є сутностями, які прийшли з потойбічного світу. Цей мотив присутній і в колисковій, що досліджується нами. А це свідчить про дифузність такого тексту. Крім того, ми фіксуємо й інші властивості колискової із фільму, притаманні жанру страшилки. Про це свідчать умови виконання фольклорного тексту (Наявність дитини-оповідача, відсутність дорослого, що підтверджується наявністю дитячих малюнків, як межа виключно дитячого простору.). З іншого боку, умови побутування колискової як страшилки порушуються, адже в ролі дитини-слухача мимоволі опиняється дорослий слухач-глядач, якому пропонують вислухати колискову-страшилку. При цьому контакт, що виникає між оповідачем і слухачем не прямий, а опосередкований. В даному випадку ми бачимо, як стирається грань між світом реальним і віртуальним. Ці зміни можуть викликати афектацію, посилюючи відчуття моторошного при сприйнятті такого роду тексту.

Повертаючись до пересічних смислів, пов'язаних із архетипом очей, що набуває колискова у інтертекстуальному просторі, слід зазначити, що вони збагачуються, посилюються також репрезентованим мотивом сліпоти як у вербальному, так і у візуальному ряді. «В міфологічній сліпоті міститься ідея взаємності – це певна якість, в рівній мірі властива і суб'єкту, і об'єкту комунікації, «тому, хто бачить» і «тому, кого бачать», точніше «тому, хто не бачить» і «тому, кого не бачать»: позиції того, хто сприймає і того, кого сприймають підсумовуються: «сліпий» – не тільки незрячий, але і невидимий» [7; 131].

Згадаємо інфантильну поведінку під час гри: маленька дитина, щоб сховатися (= зробитися «невидимою»), заплющує очі і ховає обличчя (= робить себе «сліпою»). Вона неначе повністю вимикає канал зорового сприйняття, який, таким чином, перестає працювати «в обидві сторони». Із цією ситуацією перекликаються слова колискової: «Тили-тили-бом, закрой глаза скорее, кто-то ходит за окном, и стучится в двери...» Мотив сліпоти/закривання очей спрямований на захист. Закривши очі, дитина тим самим стає невидимою для потойбічної істоти. При цьому бачимо, що «він» може пробратися в будинок, лише до тих, «кому не спиться», тобто до тих, хто є видимим для нього. «Міфологічна сліпота вказує на свого роду «рубіж видимості», звідки і мотив взаємної сліпоти представників двох світів. Якщо агенти потойбічного світу зазвичай невидимі для людей, то й жива людина, що потрапила на той світ, часом невидима для тамтешніх мешканців» [7; 131].

Ідея двох світів чітко простежується в кінокартині. У покинутій гілці метрополітену орудує маніяк, який вирізає очі всім, хто посміє порушити кордон потойбічного світу (світ земний і світ підземний). Люди переступивши кордон повинні стати невидимими для маніяка, тим самим люди повинні бути сліпими. Потойбічна сила робить їх такими, тим самим зберігаючи закон «взаємної сліпоти двох світів».

Упродовж всього фільму не знаємо, хто є тим самим убивцею. «Він» закриває своє обличчя маскою, якимось мішком, де відсутні будь-які частини обличчя, крім очей, у вигляді «очкового вузла» противогаза. Головні герої знаходять кімнату, в якій живе «він» і бачать на стіні старі фотографії якихось людей, у котрих виколоті очі. Мотив виколотих очей пов'язаний також з опозицією «я» і «інший». «Саме демонізацією «Іншого» та «Чужого» пояснюється той факт, що діти часто бояться прямого погляду і викалюють очі людей на малюнках і фотографіях» [6; 83].

Слова колискової «пронзает взглядом» говорять про демонологічну сутність даного персонажу, що також дозволяє співвіднести цей текст зі страшилкою. При цьому бачимо, що в якості цієї сутності виступає неперсоніфікований «він», що дає можливість фантазії глядачів додумати для себе будь-яке втілення зла.

Наприкінці фільму «він» набуває свого обличчя. Ми бачимо дорослого чоловіка, який позбувся одного ока. Він сидить за столом в якомусь кафе і малює ті самі дитячі малюнки, які бачили на початку фільму. Незважаючи на всю його «людяність», він залишається представником потойбічного світу, тому що позбавлений одного ока (залишається невидимим для людей). Це репрезентується і в самому фільмі. Сцена в кафе була також першою сценою у фільмі. Тільки спочатку глядач бачив інших персонажів, які пізніше виявилися в метро. Фінальна сцена в кафе говорить нам про те, що він увесь час стежив за головними героями, просто вони його не помічали.

«Дитина», чиєю рукою намальовані ці дитячі зображення, виявляється представником потойбічного світу. У колисковій дитина, з одного боку, попереджає про небезпеку, намагається захистити, але з іншого боку, є тим «кимось, хто причаївся за кутом».

Висновки та пропозиції. Аналіз тексту колискової фільму «Шляховий обхідник» дозволив розглядати його як дифузний, де сополагаються риси колискової, намовляння і страшилки. Фрагменти різних фольклорних жанрів як інкорпоровані в візуальному тексті досліджуємого фільму жанру хоррор демонструють інтерференцію смислів. Запозичувані в візуальний текст фрагменти різних жанрів дитячого фольклору накладувалися, а іноді зливалися із кінематографічною розповіддю, утворюючи новий інтертекстуальний простір. Кінокартина генерувала нові смисли на основі засвоєних; інкорпорований текст часто заповнював відсутні чи імпліцитні в фільмі знання. Чітко фіксується сюжетотвірна функція інкорпорованих цитуємих фольклорних текстів, котрі як носії архаїчних уявлень, міфологічних моделей організують сюжетний простір кінокартини.

Наше дослідження з'ясувало, що жахливе в опорному фільмі конструюється через імпліцитно репрезентовану ситуацію: амбівалентність дитячого образу створює відчуття зловісного моторошного в кінематографічному тексті. А це формулює нову проблему: невже дитина може стати новою погрозою для людини у сучасній соціальній парадигмі? Відповідь на це питання потребує подальших роздумів про природу жахливого у сучасному світі.

Список використаної літератури

1. **Головин В. В.** Колыбельная песня : классификация мотивов. [Електронний ресурс] / В. В. Головин. Режим доступу: [http:// www. ruthenia. ru/folklore/golovin1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/golovin1.htm)
2. **Кинг С.** Пляска смерти. М. : АСТ, 2004. 416 с.
3. **Комм Д.** Формула страха : Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб. : БХВ-Петербург, 2012. 224 с.
4. **Лойтер С. М.** Русский детский фольклор и детская мифология : *Исследование и тексты*. Петрозаводск : КГПУ, 2001. 296 с.
5. **Мамычева Д. И.** Детство – метаморфозы культурного взгляда. Таганрог, 2013. 148 с.
6. **Морозов И. А.** Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма). М. : Индрик, 2011. 352 с.
7. **Неклюдов С. Ю.** Слепота демона и ее литературные перспективы. Сила взгляда : *Глаза в мифологии и иконографии. Сб. науч. ст.* Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М. : РГТУ, 2014. 125–147.
8. **Салынский Д.** наброски к проблеме жанров в кино ужасов. *Киноведческие записки*. 2004. № 69.
9. **Скал Д.** Книга ужаса. История хоррора в кино. М. : Амфора, 2009. 324 с.
10. **Чередникова М. П.** «Голос детства из дальней дали...» (Игра, магия, миф в детской культуре) / Сост., науч. ред., прим. В. Ф. Шевченко. М. : Лабиринт, 2002. 224 с.

References

1. **Golovin V. V.** Kolybel'naja pesnja : klassifikacija motivov. [Elektronnij resurs]. Rezhim dostupu: [http:// www. ruthenia. ru/folklore/golovin1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/golovin1.htm)
2. **King S.** Pljaska smerti. M. : AST, 2004. 416 s.
3. **Komm D.** Formula straha : Vvedenie v istoriju i teoriju fil'ma uzhasov. SPb. : BHV-Peterburg, 2012. 224 s.
4. **Lojter S. M.** Russkij detskij fol'klor i detskaja mifologija : Issledovanie i teksty Petrozavodsk : KGPU, 2001. 296 s.
5. **Mamycheva D. I.** Detstvo – metamorfozy kul'turnogo vzgljada. Taganrog, 2013. 148 s.
6. **Morozov I. A.** Fenomen kukly v tradicionnoj i sovremennoj kul'ture (Kross-kul'turnoe issledovanie ideologii antropomorfizma). M. : Indrik, 2011. 352 s.
7. **Nekljudov S. Ju.** Slepota demona i ee literaturnye perspektivy. Sila vzgljada : Glaza v mifologii i ikonografii / *Sb. nauch. statej.* Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М. : RGGU, 2014. S. 125–147.
8. **Salynskij D.** Nabroski k probleme zhanrov v kino uzhaso. *Kinovedcheskie zapiski*. 2004. № 69.
9. **Skal D.** Kniga uzhasa. Istorija horrorov v kino. M. : Amfora, 2009. 324 s.
10. **Cherednikova M. P.** «Golos detstva iz dal'nej dali...» (Igra, magija, mif v detskoj kul'ture) / Sost., nauch. red., prim. V. F. Shevchenko. M. : Labirint, 2002. 224 s.

«ДЕТСКИЙ ТЕКСТ» КОЛЫБЕЛЬНОЙ КАК САУНДТРЕК К ФИЛЬМУ УЖАСОВ

Швец Алена Ивановна – кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии и искусствоведения, Одесский национальный политехнический университет, г. Одесса

Статья содержит результаты исследования, объектом которого являются современные фильмы жанра хоррор, а предметом – репрезентация детских фольклорных текстов как художественный прием, эксплуатируемый киноиндустрией. Рассматриваются механизмы цитирования и способы репрезентации детских фольклорных текстов в современной массовой культуре на примере базового фильма ужасов последних десятилетий. Народные колыбельные и их стилизации рассматриваются как культурные тексты, содержащие в себе архаичные представления и мифологические модели, которые в силу мифологизированного мышления современного общества, считаются зрительской аудиторией на уровне коллективного бессознательного. Анализируются механизмы репрезентации данных текстов, выявляется интертекстуальная среда как поле для игры со смыслами, исследуются

коннотативные уровни, которые рождаются при встрече визуального и вербального текстов, а также выявляются архетипические модели, скрытые в тексте.

Ключевые слова: фильмы ужасов, хоррор, репрезентация детских фольклорных текстов, интерференция смыслов, колыбельные, страшилки, заговоры.

«BABY TEXT» LULLABY AS A HORROR MOVIE SOUNDTRACK

Shvets Aliona – Candidate in Philological Sciences (Ph.D), Associate Professor of Department of cultural science and art criticism, Humanitarian faculty, Odessa National Polytechnical University

The article contains the results of the study, the object of which are modern films of the horror genre, and the subject is the representation of children's folklore texts as an artistic device exploited by the film industry. The paper discusses situation mechanisms and ways of representing children's folklore texts in modern popular culture using the example of the basic horror film of the last decades. Folk lullabies and their stylization are considered as cultural texts containing archaic ideas and mythological models, which, due to the mythologized thinking of modern society, are read by the audience at the collective unconscious level. The mechanisms of representation of these texts are analyzed, the intertextual environment is revealed as a playing field with meanings, connotative levels that are born when a visual and verbal texts meet, and archetypal models hidden in the text are examined.

Key words: horror movie, representation of children's folklore texts, interference of meanings, lullabies, horror stories, conspiracies.

UDC 008

«BABY TEXT» LULLABY AS A HORROR MOVIE SOUNDTRACK

Shvets Aliona – Candidate in Philological Sciences (Ph.D), Associate Professor of Department of cultural science and art criticism, Humanitarian faculty, Odessa National Polytechnical University

The article contains the results of the study, the object of which is modern films of the horror genre, and the subject is the representation of children's folklore texts as an artistic device exploited by the film industry.

Horror films as modern artifacts of visual culture are subject to «reading» and interpretation in the same way in which the literary text is subjected to these procedures. This paper analyzes the methods of exploiting children's folklore texts with horror movies. We study the mechanisms of their modern popular culture on the example of the basic horror film of the last decades.

Folk lullabies and their stylization are considered as cultural texts containing archaic ideas and mythological models that, due to the mythologized thinking of modern society, are read by the audience at the collective unconscious level. The study reveals the mechanisms of correlating a literary text with a game, and mythological ideas in new contexts. It is considered at the same time as the visual range is saturated with intertext and allusions. Connotative levels that are born when the visual and the verbal meet are also examined. Also archetypal models hidden in the text are revealed.

Analysis of the text of the lullaby of the base horror film made it possible to regard it as diffuse, where the lullaby, conspiracy and horror stories are concocted. Fragments of various folklore genres incorporated into the visual text demonstrate the interference of meanings.

Research has shown that the terrible in the reference horror film is constructed through an implicitly presented situation: the ambivalence of the childish image being represented creates the feeling of an ominous eerie in the cinematic text.

Key words: horror movie, representation of children's folklore texts, interference of meanings, lullabies, horror stories, conspiracies.

Надійшла до редакції 5.11.2018 р.

УДК 008:312.421

АБСОЛЮТ У МИСТЕЦТВІ

Легенький Ларіон Юрійович – кандидат філософських наук, викладач кафедри дизайну та реклами, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.138

Y.Legenkiy1949@i.ua

Йдеться про художній універсализм як абсолютний вимір мистецтва поза часом і простором, що нав'язано ідеєю неоплатонізму як примата духу над матерією, експлікованою у книзі «Естетика Відродження» О. Лосева. Звернення до рефлексії Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Дюрера, авангардних світобудівних ідей В. Кандинського та ін. спонукає до визначення глибинних формотворчих витоків у мистецтві, що асоціюються з абсолютотом. Ідентичність «Я» художника і Абсолюту у всіх художників є еквівалентною; це та самодостатня цілісність єднання «Я» і Абсолюту, що реалізується як ренесансними, так і авангардними художниками.

Ключові слова: світ, абсолют, мистецтво, неоплатонізм, авангард, модерн, художня рефлексія.