



KAPITEL 13 / CHAPTER 13
THE PSYCHOLOGY OF THE PANDEMIC IN WORLD CINEMA
ПСИХОЛОГИЯ ПАНДЕМИИ В МИРОВОМ КИНОИСКУССТВЕ
DOI: 10.30890/2709-2313.2021-07-09-011

Введение.

Катастрофа один из старейших поджанров кинематографа. На заре развития кино появились фильмы о Помпеях и горящих зданиях («Жизнь американского пожарного» Эдвина Портера, 1903). Феномен этого направления в кино во многом обусловлен тем, что это единственная форма искусства, которая может визуализировать катастрофу. Это не возможно воссоздать на сцене театра, а человеку хочется увидеть, оставаясь при этом в безопасности. Последнее для зрителя архи важно.

Жанры научной фантастики и фильмов-катастроф были сформированы развитием технологий визуального моделирования, предоставляющих возможности для творческого смешения фактов и вымысла.

Актуальность исследования обусловлено местом и ролью такого социального феномена, присущего современному обществу, как массовая культура, обладающего благодаря современным социальным коммуникациям высокой способностью проникать во все стороны общественной жизни. В этом контексте фильмы-катастрофы, как часть масс - медиа, по праву называют «глобальным средством психотерапии».

Цель исследования: определить основные тенденции развития поджанра триллеров, каковыми являются фильмы - катастроф про пандемии, эпидемии и вирусы в условиях интенсификации влияния средств массовой коммуникации в современном трансформирующемся обществе

Объект исследования: фильмы-катастрофы, информационные сообщения в Интернете и социальных сетях.

Методология. Основным методом исследования был выбран системный анализ и интерпретация подходов к массовой и популярной культуре и оценок ее роли в современном обществе.

Результаты. В классической психологии принято считать, что первичные потребности человека вытекают из его биологической природы, и в их числе важное место занимает безопасность. Вторичные или «социальные» потребности определяют интересы и желания человека, стремящегося к той или иной степени востребованности в обществе. В их числе: потребность в общении, потребность в освобождении от навязанных ограничений, потребность в социальной защищенности и др. [5]. И это стремятся учитывать сценаристы и режиссеры фильмов для решения своей основной задачи – привлечение к ним внимания зрителя.

Жанр фильма-катастрофы чаще всего представляет в кино массовую культуру. И это, прежде всего, социально-психологический феномен.

Психологи рассматривают масс - медиа как своеобразные рентгеновские снимки весьма хаотического массового сознания, по-своему отражающего



реальность [7]. Поэтому экранные образы в фильмах-катастрофах - это что-то вроде массовых галлюцинаций, актуализирующих коллективные страхи. Установлено, что когда человек осознает, что находится в безопасности, то он получает выгоды от острых ощущений. В этот момент в организме запускается сложная система химических реакций, призванные помочь человеку выжить в угрожающей ситуации: адреналин, эндорфины, дофамин, серотонин, окситоцин и другие гормоны наполняют мозг и тело.

После встречи на широком экране с вампирами, мертвецами и зомби у человека снижается уровень реакции нервной системы на стресс и тревогу [8]. Психологи объясняется это тем, что человек испытывает два типа страхов. Например, повседневную жизнь людей может отравлять нервное беспокойство общего характера: страх утраты близких, риск потери работы или внезапной тяжелой болезни. Но существует и животный страх, который человек испытывает, когда, в темном переулке возникает лицо убийцы или дверь дома выламывают преступники. И в этом случае, ужас, который зрители переживают в кинотеатре, имеет терапевтическую ценность [3].

Многие современные фильмы отражают некоторые коллективные страхи общества - например, технологический или биологический эксперимент пошел не так, серийные убийцы и психопаты превращают город в смертельную ловушку, а инопланетяне или зомби ведут нас на край света. Ужас, как жанр, часто является выражением таких тревог и позволяет нам коллективно достичь катарсиса, победив эти страхи.

Кинематограф второй половины XX века активно переживал гипотетическую ситуацию последствий ядерной войны, в 1960 - 1980-е годы считавшуюся весьма вероятной. Стремление визуализировать и сюжетно развернуть возможную катастрофу, связанную с взрывами бомб, уничтожающих саму возможность нормально жить на поверхности Земли, руководило самыми разными режиссерами и рождало авторские шедевры, принципиально непохожие друг на друга.

Особое место в жанре фильмы - катастрофы занимает вирусное кино. Научная литература, посвященная современной психологии заболеваний, уделяет центральное внимание связи между страхом, паникой и эпидемиями [6], часто фокусируясь на уникальных характеристиках самих инфекционных заболеваний [4]. У фильмов, посвященных эпидемиям другая задача. И хотя кино также напоминает человеку о инстинкте самосохранения, акцент, главным образом делается на то, что страх, наблюдаемый во время эпидемий, часто мало связан с самой болезнью. На самом деле фильмы показывают, что эпидемии могут толкать общество в двух направлениях: страх, ведущий к нарушению общительности, но также и страх, стимулирующий сохранение жестко закрепленных социальных норм [14]. И это еще одна из причин, по которым многим людям нравится смотреть фильмы ужасов. По данным издания *Sensorship: A World Encyclopedia* к 1928 году только в Америке было выпущено более 1300 картин на медицинские темы [13]. Во многом это объясняется тем, что в начале века медицина делала невероятные успехи. Вакцины против дифтерии, коклюша, туберкулеза и столбняка, открытие пенициллина - все это



поражало воображение современников и давало сценаристам увлекательный материал.

В фильме «В город пришла беда» (1966) убедительно показана героическая борьба с черной оспой, случайно привезенной путешественником с Востока. Показательно, что в 1959 году в Советском Союзе не стали прятать в папках с грифом «Совершенно секретно» имеющиеся материалы, позволив Александру Мильчакову в 1961 году опубликовать повесть, по которой была позднее снята двухсерийная телевизионная лента, показавшая размах и масштаб мер, принятых для локализации очага и предотвращения распространения особо опасной инфекции. Беспрецедентный случай в истории, когда Всемирная организация здравоохранения инициировала вакцинацию всего мира от черной оспы. Всех до единого [3].

В этих и многих других фильмах о пандемии по оценке С. Сонтаг «воображение катастрофы не сильно отличается» от одного периода к другому, это объясняется тем, что, с психологической точки зрения, ни вызывающие опасения и страхи (смерть, потеря любви, бессмысленность и т. д.), ни способы, которыми умы людей пытаются их успокоить, существенно не отличаются [9].

Отличия в том, как они изображены. Это зависит от политических, социальных и моральных ситуаций и условий, которые создают контекст, в котором разворачивается воображение о катастрофе. В современном обществе беспрецедентна степень, в которой средства массовой информации информируют и конструируют контекст, в котором действует воображение. Поскольку зрители воспринимают киносценарии как проекции на экране вымышленного мира, они понимают, что не могут действовать, и их тенденции к действию подавляются [12]. Не менее важно то, что неспособность человека действовать в вымышленном мире является сильным триггером для эмоциональных реакций, связанных с воображением действия. Движимые сочувствием, зрители желают, чтобы главные герои спаслись от ужасной ситуации. В своем воображении они ожидают и надеются, что главный герой будет спасен кем-то или чем-то, а если понадобится, то вымышленным чудом. Таким образом, они испытывают или проявляют виртуальной формы действий по обеспечению готовности к действию. Однако есть одна вещь, которую кинозрители как свидетели неизменно делают, когда их должным образом возбуждают: с нетерпением наблюдают за событиями на экране.

Однако, в воздействии фильмов-катастроф существует некая латентная функция. Ее невозможно объяснить без обращения к психологии и даже биологии. Но это и антропологическая проблема. Недостаточно и объяснения, связанного со стремлением избавиться от сенсорного голода, который мы все, испытывали находясь в самоизоляции во время пандемии. Вероятно, многое предопределяет предрасположенность человека к агрессии и деструктивности. У некоторых людей она присутствует даже в гипертрофированном виде. Культура призвана обуздать стихийную и природную агрессивность человека.

Вместе с тем, существует огромная разница в том, как люди, сталкивающиеся с катастрофическими событиями в своей жизни, в отличие от научной фантастики, решают эти проблемы. Подлинная катастрофа, например



война, подрывает и разрушает материальные структуры, безусловно, но также и структуры справедливости, человеческой доброты и эмоциональности, которые дают нам средства для существования, и которые, как показано, враждебны катастрофе как таковой. Катастрофа легко обходится без цивилизации, так как она вытесняет ее.

В начале семидесятых годов прошлого века мировое кино переживало период застоя. Зрителей перестали интересовать истории о любви и приключениях на необитаемых островах. Всевозможные катастрофы на суше, на море и в воздухе также потеряли свою привлекательность [15]. И тогда режиссеры ведущих кинокомпаний США попытались внести разнообразие в спокойную жизнь киноиндустрии, инициировав несколько новых проектов на тему заражения смертельными вирусами, бактериями, различными инфекциями. Появилось вирусное кино. Производство таких фильмов было дорогостоящим, но эффект был впечатляющим и экономически эффективным. Фильмы о вирусах и инфекциях вызывали интерес у кинозрителей любого возраста. Продюсеры почувствовали хорошую перспективу производства кинофильмов в новом жанре, и процесс начался.

Сюжеты таких фильмов не отличаются особой оригинальностью, события развиваются в напряженной атмосфере. Смерть и разрушение - главные отличительные черты ужаса. Тем не менее, фильмы - катастроф о вирусной инфекции имеют свою аудиторию, есть даже ценители этого непростого поджанра. Появляются кинотеатры, которые начали специализироваться на показе вирусных фильмов. Они быстро вошли в моду [1].

Мотивы эпидемии чумы или эпидемии непостижимого, чему нет названия, нашли отражение в разных жанрах мирового кинематографа. Например, в костюмном авантюрном фильме «Плоть и кровь» (1985) Пола Верховена банда грабителей и наемников, обиженных феодалом, использовавшем их услуги, захватила некий замок, в котором, как выяснялось позже, свирепствовала чума.

В «Сказке странствий» (1983) Александра Митты юная Марта, разыскивающая похищенного брата, скиталась вместе с ученым Орландо по фантазийной средневековой Европе и оказывалась в городе, почти полностью вымершем от чумы.

В научно-фантастическом фильме «Вельд» (1987) советского режиссера Назима Туляходжаева по ряду произведений Рэя Брэдбери, в мрачном гипотетическом будущем была показана «эпидемия» нашествия мнимых людей - умерших, но воскресающих в виде эманации сознания их близких. Карантинные команды ездили и производили зачистку «пришельцев», однако на главного героя это сильного впечатления не производило, он был озабочен другими бедами. В результате философский замысел: предотвратить разобщение поколений, утрату человеком нравственных ценностей, остановить всепоглощающее проникновение массовой культуры - остается лишь заявленным.

В 1987 году Ларс фон Триер выпустил свой знаменитый фильм «Эпидемия», который тогда казался произвольной постмодернистской игрой. Его часто описывают как выставку его художественных методов. Правда в



фильме чума выступает в качестве универсальной метафоры экзистенциальных и непреодолимых кошмаров современного общества и европейского художника.

Первым фильмом о вирусной инфекции, ставшим заметным событием и принесшим значительную прибыль по оценке специалистов стал фильм «Обитель зла» (1997) по сценарию Пола Андерсона – первый из единственной серией киноадаптаций видеоигр. Серия стала самой кассовой серией фильмов ужасов, кассовые сборы фильмов которой растут с каждым последующим фильмом [16].

Жанры фильмов-катастроф, включая вирусное кино, были актуализированы развитием технологий визуального моделирования, предоставляющих возможности для творческого смешения фактов и вымысла. Достижения в области кинопроизводства включали компьютерные или цифровые технологии для воспроизведения на экране того, что в противном случае можно представить только как причинно - следственные последовательности событий и зрелищ, сопровождающих массовое разрушение зданий и городов - даже целых планет. Свободно смешивая правду и полуправду с целью усиления драматического эффекта, они решают важные психологические задачи, такие как организация сценариев кошмаров и слишком легких побед на экране. Неопределенность в отношении точной причины, масштаба или продолжительности катастрофических эпидемий отражается в приостановке неверия в жизнеспособность некоторых человеческих реакций на изображения городских бедствий.

По мере глобализации киноэпидемии все больше обретают масштабы, основанном на книге Ричарда Престона «Горячая зона» (1995) из Африки в Штаты попадает геморрагическая лихорадка, по симптомам подозрительно напоминающая лихорадку Эбола. Премьера состоялась, когда в Заире была вспышка болезни, так что получилось по-настоящему страшно. «Эпидемия» в первую неделю проката заняла первое место в американском бокс-офисе с 13 420 387 долларами, сохраняя лидерство три недели [2].

В XXI веке фильмы про эпидемии стали появляться чаще. В их числе: «Птица в клетке. Заражение» (2020), «Эпидемия» (мини-сериал, 2020), «Горячая зона» (мини-сериал, 2019), «Птичий короб» (2018), «Нулевой пациент» (2018), «Оно приходит ночью» (2017), «Штамм» (сериал, 2014 – 2017), «Вирус» (2015), «Мобильник» (2014), «Заражение» (2011) и другие. Была продолжена эпопея «Обители зла».

«Бегущий по лезвию» стал одним из стилеобразующих фильмов 1980-х и 1990-х, а также породил голливудскую моду на экранизации антиутопических произведений Филипа Дика. Глубинная проблематика фильма, замешанная на идее о том, что представления человека о мире и его месте в нем могут оказаться умышленно сфабрикованными третьими лицами, получила дальнейшую разработку в таких фантастико-метафизических гибридах конца XX века, как «Темный город» (1998), «Тринадцатый этаж» (1999), «Экзистенция» (1999) и «Матрица» (1999).

Самым популярным фильмом с весны прошлого года (с момента, когда в



большинстве стран мира был объявлен карантин) и по сегодняшний день стала катастрофа Стивена Содерберга «Заражение» (2011). Режиссеру удалось скрестить драйв фильма-катастрофы с педантичностью научного исследования. Эпидемия у Содерберга выглядит куда страшнее, чем в реальности, - миллионы погибших, мародерство, свалки на улицах. Но механику распространения вируса (грязный рынок в Китае - международные перелеты как способ распространения инфекции) и логику поведения властей (заккрытие границ - добровольная самоизоляция - принудительный карантин - борьба с дезинформацией) С. Содерберг предсказал пугающе точно. Но самое интересное, что в фильме вирус происходит из Китая, а носитель его - летучая мышь.

Все события, показанные в фильме - вымышленные, но выглядят слишком правдоподобно. По данным компании Warner Brothers, фильм «Заражение» за период 2020-2021 поднялся с 270-ой на вторую строчку в рейтинге популярности, уступая место лишь фильмам о Гарри Поттере [17].

Анализ вирусного кино позволяет утверждать, что главная эмоциональная реакция на миры фантастических фильмов - это сочувствие. И это отвечает существующей фундаментальной человеческой потребности в общении с другими и признании любого вымышленного персонажа кем-то «вроде нас», предположительно достаточным для возникновения симпатии.

Вместе с тем, основные фильмы этого поджанра в полной мере активизируют беспокойство, поскольку их сочувствующие главные герои сталкиваются с взлетами и падениями на пути к своим целям. Эмоции, основанные на сочувствии подобно разочарованию, сожалению, веселью, неизвестности, надеждам и страхам, сострадание и печаль возникают в ответ на препятствия или их устранение на пути к главным героям, реализующим свои проекты. Очевиден и тот факт, что многие люди испытывают свободно плавающую тревогу в большей или меньшей степени: тревогу, которая не всегда связана с какой-либо конкретной причиной. Фильмы ужасов дают им выход для этой тревоги, катарсис и дают обоснование их беспокойству.

Но, психика людей устроена по разному. Некоторые из нас не смотрят фильмы ужасов вообще. Исследователи обнаружили, что уровень серотонина у человека может быть генетически детерминирован, поэтому наш мозг может просто не выделять столько серотонина, сколько необходимо, чтобы преодолеть ужас от просмотра фильма. Поэтому, поскольку негативные эмоции превалируют над удовольствием, смотреть такое кино просто не стоит. Фильмы катастроф не для всех.

Заключение.

Кинематографисты держат руку на пульсе новейших концепций развития человечества и вариантов бытия цивилизации в будущем.

Реалистичных фильмов о вирусных катастрофах не очень много. Пандемии, как правило, служат лишь эффектным фоном для разыгрывания криминальных, политических и мелодраматических сюжетов. Но, кино – это и



не реальность, и элементы страха, ведущие к панике и хаосу, вероятно, сохранятся в драматических представлениях о болезнях исключительно для развлечения. В вирусных фильмах именно с помощью образов и звуков можно участвовать в фантазии о том, чтобы пережить собственную смерть и многое другое, смерть городов, уничтожение самого человечества. Являясь по факту научно – фантастическими это фильмы не о науке. Они о катастрофе, которая является одной из старейших тем в искусстве. Важно, что современное вирусное кино фиксирует тот факт, что в условиях реальной опасности люди обычно ведут себя социально приемлемо, придерживаясь морали и закона. Массовые скупки товаров кажутся иррациональной эмоциональной реакцией, но эмоции не иррациональны – они помогают сосредоточить внимание на проблеме. Одновременно кинематограф обозначает симптомы социальных недугов, нередко предчувствуя такие глобальные потрясения, как пандемия, которая, несомненно, приведет к изменению многих трендов цивилизации и картины мира в художественных произведениях.