

Акименко Г. В., Начева Л. В., Лопатин А. А., Селедцов А. М., Кирина Ю. Ю.

ПОЗИТИВНАЯ ПСИХОЛОГИЯ: ФИЛЬМЫ ПРО ПАНДЕМИИ, ЭПИДЕМИИ И ВИРУСЫ КАК НАДЕЖДА ОСТАТЬСЯ В ЖИВЫХ

Аннотация

Фильмы-катастрофы были предметом восхищения зрителей со времен немого кино, и этот интерес существует до настоящего времени. В статье анализируются кинофильмы, сюжетную основу которых составляет картина пандемии – внезапного, быстрого и широкомасштабного распространения смертоносного вируса. С этой новой ситуацией связано обращение искусства к образам катастроф, которые, будучи частью внешнего мира, одновременно совпадают с внутренним состоянием индивида или же противопоставляются его устремлениям, чувствам и судьбе. В настоящее время эта тема является актуальной и важной не только в искусствоведческом, но и в социальном плане. Фильмы о пандемиях,

представляющие поджанр фильмов-катастроф, выявляют многочисленные бытовые, социальные и даже военно-политические проблемы, но главное – показывают людей, живущих и действующих внутри этой непростой ситуации. Популярность этих фильмов нельзя объяснить только с точки зрения их развлекательной ценности, и это само по себе нуждается в объяснении.

Ключевые слова: психология киноискусства, позитивная психология, фильмы-катастрофы, хоррор, вирусное кино, пандемия, эпидемия, вирусы.

Конфликт интересов

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Источники финансирования

Данная работа не имела источников финансирования.

Для цитирования: Акименко Г. В., Начева Л. В., Лопатин А. А., Селедцов А. М., Кирина Ю. Ю. Позитивная психология: фильмы про пандемии, эпидемии и вирусы как надежда остаться в живых // Вестник общественных и гуманитарных наук. 2021. Т. 2. № 4. С. 58–70.

PSYCHOLOGY

Akimenko G. V., Nacheva L. V., Lopatin A. A., Seledtsov A. M., Kirina Yu. Yu.

POSITIVE PSYCHOLOGY: FILMS ABOUT PANDEMIC, EPIDEMIC AND VIRUSES HOW TO STAY ALIVE

Abstract

Disasters have been a subject of admiration for moviegoers since the silent film epic, and this interest continues to this day. The article analyzes films, the plot of which is the picture of a pandemic - a sudden, rapid and large-scale spread of a deadly virus. This new situation is associated with the appeal of art to the images of catastrophes, which, being part of the external world, simultaneously correspond with the internal state of the individual, or are opposed to his aspirations, feelings and fate. Currently, this topic is relevant and important not only in art history, but also in social terms. Films about pandemics, representing a subgenre of disaster films, reveal numer-

ous everyday, social and even military-political problems, but most importantly, they show people living and acting within this difficult situation. The popularity of these films cannot be explained in terms of their entertainment value alone, and this is something that in itself needs to be explained.

Keywords: psychology of cinematography, positive psychology, disaster films, horror, viral cinema, pandemic, epidemic, viruses.

Conflict of interest

None declared.

Source of financing

There was no funding for this project.

For citation: Akimenko G. V., Nacheva L. V., Lopatin A. A., Seledtsov A. M., Kirina Yu. Yu. Positive psychology: films about pandemic, epidemic and viruses how to stay alive // Humanities and social sciences bulletin. 2021. Vol. 2. No. 4. P. 58–70.

Вступление

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 невозможно воссоздать на сце-

не театра, а человеку хочется увидеть страшные события, оставаясь при этом в безопасности, и последнее для зрителя архиважно.

Жанры научной фантастики и фильмов-катастроф были сформированы развитием технологий визуального моделирования, предоставляющих возможности для творческого смешения фактов и вымысла. Современное кино не сводится к динамичным картинкам в сочетании со звуковой дорожкой. И так как оно более точно воспроизводит естественное восприятие человеком мира, то есть имитирует жизнь более полно, чем другие виды искусства, создатели фильмов и сериалов-катастроф стараются учесть особенности и закономерности бессознательного восприятия: люди, как правило, воспринимают информацию через саморефлексию [6]. Важна степень значимости и интереса для себя тех событий, которые происходят на экране. Известно и то, что любая информация, в которой присутствует человек, воспринимается как позитивная, в отличие от создаваемого на экране того или иного неодушевленного кинематографического образа.

Прошло почти полвека с момента появления знаменитого эссе Сьюзен Сонтаг «Воображение катастрофы», в котором критик размышляла об увлечении публики научно-фантастическими и фильмами-катастрофами. Автор констатировала, что «с психологической точки зрения представление о катастрофе не сильно отличается от одного исторического периода к другому с политической и моральной точки зрения» [9], так как для социума важна интенсивность их отражения в средствах информации и массовой культуре, каковыми и являются данные фильмы.

Научно-фантастические фильмы 1950-х и 60-х годов, о которых писала С. Сонтаг, были наполнены инопланетянами и прочими уродцами. С тех пор визуальные и драматические эффекты фильмов значительно расширились за счет всевозможных сценариев стихийных бедствий, имеющих реальные аналоги с угрозами терроризма, войны, с паническими эпидемиями и глобальным изменением климата. Показательно, что в XXI в. стихийные бедствия стали в значительной степени городским явлением, и широко разрекламированные сценарии «наихудшего случая», такие как ураган Катрина и землетрясение на Гаити, акцентированы на многочисленных демографических, культурных и экологических контекстах для визуализации катаклизма.

Актуальность исследования

обусловлена 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-катастрофы 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 были выбраны системный анализ и интерпретация подходов к массовой и популярной культуре и оценок ее роли в современном обществе.

Результаты и их обсуждение

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 – привлечения к ним внимания зрителя. Чем эффективнее воздействует фильм на духовные и психические процессы зрителя, тем сильнее интерес к нему и тем дольше фильм остается в активе.

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, призванных 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 объясняют это тем, что человек испытывает два типа страхов. Например, повседневную жизнь людей может отравлять нервное беспокойство общего ха-

рактера: страх утраты близких, риск потери работы или внезапной тяжелой болезни. Но существует и животный страх, который человек испытывает, когда в темном переулке возникает фигура 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.

Яркий представитель позитивной медиапсихологии – Винфрид Меннингхаус предложил модель «дистанцирование – восприятие», которая предусматривает два дополнительных механизма. Один избавляет человека от болезненных или других неприятных эстетических стимулов от воздействия, которое помешало бы любому получению удовольствия или оценки стимула. Другой допускает переживания, которые являются «интенсивными, более интересными, более эмоционально трогательными, более глубокими, а иногда даже более красивыми» [24]. Модель предназначена для объяснения распространности негативных эмоций во всех видах искусства и содержит множество классических подходов к этой проблеме. Главное, такой подход дает понимание такого психологического парадокса, как получение удовольствия от негативных эмоций, которые в современном мире в избытке. Фильмы в данном случае могут выполнять буферную функцию, защищая от невзгод и предупреждая развитие болезненных отклонений. Практика переориентирует кино в направлении двух забытых миссий – делать нормальных людей более сильными и продуктивными и способствовать актуализации высшего человеческого потенциала.

Поэтому фильм-катастрофа был и остается одним из самых устойчивых и прибыльных жанров кинематографа. Так, по данным сайта «The Numbers», который, начиная с 1960 года, отслеживает кассовые сборы в кинематографе, фильмы ужасов с учетом инфляции собрали в прокате 24 миллиарда долларов [28].

Между тем, ближайшая перспектива ядерной войны и зимы постепенно нейтрализовалась в ходе развития мировой политики и, возможно, в силу мощного воздействия именно визуальных искусств, создавших ряд фильмов-предупреждений. Место наиболее страшной и актуальной катастрофы оказалось вакантным.

Особое место в жанре фильма-катастрофы занимает вирусное кино. Научная литература, посвященная современной психологии заболеваний, уделяет центральное внимание связи между страхом, паникой и эпидемиями [1], часто фокусируясь на уникальных характеристиках самих инфекционных заболеваний [29]. У фильмов, посвященных эпидемиям, другая задача. И хотя кино также напоминает человеку об 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 есть страх, ведущий к сокращению общения, и страх, стимулирующий сохранение жестко закрепленных социальных норм [16]. И это еще одна из причин, по которым многим людям нравится смотреть фильмы ужасов.

Как правило, картины, в которых показываются эпидемии, относят к категории так называемых фильмов-катастроф. Однако все намного разнообразней: среди фильмов о массовых заболеваниях можно найти и психологические драмы, и артхаус, и научную фантастику, и хоррор, и даже комедии. И это с точки зрения социальной психологии объяснимо: комплекс потребности в катастрофическом существует как сложное производное других потребностей сознания и жизнедеятельности человека. В нем находят реализацию и коллективные фобии, и желание коллективно переживать драматические ситуации, обладающие несомненной значимостью для всего человечества.

Первые фильмы о борьбе с эпидемиями снимали уже в 1910-х годах. По данным издания *Sensorship: A World Encyclopedia*, к 1928 году только в Америке было выпущено более 1300 картин на медицинские темы [23]. 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. Вместе с тем, например, в США вплоть до 1960-х годов цензура часто запрещала фильмы об эпидемиях, вакцинации и распространении инфекционных болезней [19]. Сцены смерти от опасных инфекций в фильмах вообще были признаны неэстетичными. Приветствовались только картины, воспевавшие доблесть врачей, жертвующих собой ради человечества, поэтому наиболее значимые работы того времени посвящены подвигам докторов, сражающихся со вспышками опасных инфекций.



Рисунок 1. Кадры из к/ф «В город пришла беда». Режиссер Марк Орлов. СССР. 1966 г.

В конце 1940-х – начале 1950-х интерес кинематографистов смещается в сторону массового искусства, и фильмы о героических врачах, спасающих мир от эпидемий, из разряда мелодрам переходят в разряд триллеров, где не менее героически действуют полицейские. В фильме «Паника на улицах» (1950) полицейские ищут контрабандиста, зараженного чумой, чтобы предотвратить эпидемию. В картине «Убийца, запугавший Нью-Йорк», основанной на реальной угрозе эпидемии оспы в Нью-Йорке в 1947 году, врачи и представители власти действуют единым фронтом, проводя всеобщую вакцинацию. В британском фильме «Восемьдесят тысяч подозреваемых» (1963) разыграть инфекцию не дает врач, закрывающий город на карантин. В «Тихом убийце» (1992) главная героиня – врач, чья пациентка скончалась от чумы, делает все возможное, чтобы предупредить Нью-Йорк об опасности и остановить эпидемию, которая успевает отнять 22 жизни.

В фильме «В город пришла беда» (1966) (см. рисунок 1) 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 Милчакову 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 [2].

Когда в 1957 году на орбиту полетел советский спутник, запустивший космическую гонку, режиссеры обратились к теме инопланетных микробов.



Загадочную инфекцию заносит на Землю экспедиция с Марса («Злая Красная планета», 1959). Еще более страшной эпидемией грозит микроб из фильма «Штамм "Андромеда"» (1971), принесенный из космоса разбившимся военным спутником и мгновенно уничтоживший почти все население небольшого американского городка. Врачам удается найти решение и предотвратить вселенскую катастрофу. Марсианский вирус в ленте «Инцидент Альфа» (1978) убивает во сне, и зараженные мучительно пытаются не заснуть, надеясь дождаться вакцины.

В 1960–1970-х годах начали зарождаться экологические движения, и кино стало показывать, как пандемии уничтожают не только окружающую среду, но и все живое. Это были первые постапокалиптические фильмы.

В картине «За пределами временного барьера» (1960) земляне становятся жертвами принесенной из космоса эпидемии, превращаясь в глухонемых, стерильных мутантов, а все потому, что испытания атомной бомбы повредили стратосферу (см. рисунок 2).

Роман Ричарда Мэтесона «Я – легенда» был написан в пятидесятые, а экранизировался трижды: в шестидесятые, семидесятые и нулевые. Первая и самая лояльная



Рисунок 2. Кадр из к/ф «За пределами временного барьера». Режиссер Эдгар Г. Ульмер. США. 1960 г.



Рисунок 3. Кадр из к/ф «Последний человек на Земле»,
Режиссеры Фил Лорд и Кристофер Миллер. США–Италия. 1964 г.

к писателю экранизация – «Последний человек на Земле» (1964) переносит зрителей в 1968 год: на разоренной эпидемией Земле остается всего один живой человек – остальных страшный вирус превратил в вампиров, которые погибают под лучами солнца, боятся зеркал и не выносят чеснока (см. рисунок 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. 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. Так, в качестве примера личности деструктивного типа Э. Эриксон приводит историю с Адольфом Гитлером. Известно, что будущий фюрер хотел стать архитектором и перестроить свой родной город Линц. Но он был убежден, что перестройка должна начаться с разрушения. Несмотря на то, что Гитлер провалил конкурс, думать о перестройке города он не перестал. Но в его проекте она уже приобретает деструктивный смысл, а сам автор проекта возлагает на себя функции мстителя. Э. Эриксон замечает: «И он отомстил, разрушив почти всю Европу» [18]. Такой деструктивный комплекс существует, и он требует дальнейшего исследования и объяснения, в том числе и применительно к восприятию кино. Фильмы работают с этим комплексом даже в том случае, когда сам режиссер об этом не задумывается. Это предрасположенность к тому, что З. Фрейд называл влечением к неорганическому, т. е. к инстинкту Танатосу. Хотелось бы, чтобы нашу жизнь определяла воля человека к жизни, т. е. инстинкт Эроса. Но человек сложнее.

По поводу причин деструктивности человека в науке существуют разные точки зрения. Одна из них принадлежит биологу Конраду Лоренцу. Он утверждает, что агрессия – это врожденное, природное начало, сопровождающее всю историю человека, в том числе осевое и доосевое время [10].

Вторая точка зрения принадлежит психологу Эриху Фромму. Он доказывает, что деструктивность человека идет от общества, от технологий, от цивилизации, от городского образа жизни, скученности, социального неравенства, от частной собственности, наконец, от невозможности личности реализовать свой потенциал в жизни [17]. Культура призвана обуздать стихийную и природную агрессивность человека.

Можно утверждать, что повествовательные фильмы затрагивают, в частности, две основные эмоциональные проблемы: любопытство и сочувствие. Все виды повествовательной фантастики, включая фильмы, вызывают интерес, представляя события с неопределенными последствиями. Таким образом, они затрагивают основное – любопытство человека, то есть потребность в новизне, знании и исследовании. Фильмы постоянно ставят перед зрителями когнитивные задачи, с которыми, как они знают, они могут справиться [14]. Фильмы-катастрофы – это что-то вроде матрицы. Они как часть культуры программируют наше поведение, определяют нашу и индивидуальную, и коллективную идентичность. Деструктивность находит позитивные каналы траты агрессии.

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 не только материальные структуры, 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 1970-х гг. мировое кино переживало период застоя. Зрителей 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 пошел.

Сюжеты таких фильмов не отличаются особой оригинальностью, события развиваются в напряженной атмосфере. Смерть и разрушение – главные отличительные черты ужаса. Тем не менее, фильмы-катастрофы 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 [26].

Постидеологическая эпоха рубежа XX–XXI веков побудила искусство и гуманитарную науку обратить внимание на ряд катастроф, происходящих в первую очередь в жизни природы, экосреды, климата, и параллельно исследовать катастрофы и апокалиптические ситуации как архетипические модели, как проявление антиутопизма, актуального в современном искусстве.

«Год чумы». Мексика, (1979) (см. рисунок 4). Парадоксальный фильм: действие разворачивается в Мексике XX века, но в основе лежит английский роман Даниеля Дефо, написанный в XVIII веке. Причем Дефо стилизовал свой «Дневник чумного года» под хроники реальной эпидемии в Лондоне в 1665 году, и исследователи до сих пор спорят: придумал ли писатель что-то или использовал настоящие дневники своей семьи. Фильм на роман не похож – над сценарием работал Габриэль Гарсиа Маркес.

События в фильме развиваются крайне медленно. Авторы очень долго вводят зрителя в курс дела, знакомя



Рисунок 4. Кадр из к/ф «Год чумы».
Режиссер Фелипе Касальс. Мексика. 1979 г.

его с персонажами, показывая их повседневную работу и жизнь и лишь изредка отвлекаясь на рассказ о начавшейся эпидемии. Постепенно количество её жертв увеличивается, но это никак не сказывается на темпе развития событий: перед нами всё те же продолжительные сцены с разговорами, рутинная работа и тому подобные вещи. Главный герой будет ходить по разным инстанциям и говорить о надвигающейся опасности, но его нигде не будут слушать. «Год чумы» мог бы стать шедевром disaster-фильмов. Однако отсутствие атмосферы, безумия и драматизма, неоправданно затянутый сценарий о том, как власти скрывают информацию об эпидемии, кажется, делают фильм с позиции 2021 г. просто наивным. Но в свое время картина собрала все главные премии Киноакадемии Мексики [27].

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 выяснилось позже, свирепствовала чума (см. рисунок 5)



Рисунок 5. Кадр из к/ф «Плоть и кровь».
Режиссер Пол Верховен. США. 1985 г.



Рисунок 6. Кадр из к/ф «Сказка странствий».
Режиссер Александр Митта. СССР. 1983 г.

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 (см. рисунок 6).



Рисунок 7. Кадр из к/ф «Вельд».
Режиссер Назим Туляходжаев. СССР. 1987 г.

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 производили зачистку «пришельцев», однако на главного героя это сильного впечатления не производило, он был озабочен другими бедами (см. рисунок 7). В результате философский замысел – предотвратить разобщение поколений, утрату человеком нравственных ценностей, остановить всепоглощающее проникновение массовой культуры – остается лишь заявленным.

В «Сказке странствий» Орландо удавалось победить Чуму ценой собственной жизни. При этом было совершенно очевидно, что в противном случае от страшной болезни, имеющей вид аллегорической фигуры, у общества нет никаких форм защиты. В двух других случаях герои вообще никак не боролись с эпидемией, но занимались исключительно личным спасением или оставались погружены в конфликты иного характера.

В 1987 году Ларс фон Триер выпустил свой знаменитый фильм «Эпидемия», который тогда казался произвольной постмодернистской игрой (рис.8). Его часто описывают как манифестацию художественных методов Триера. Правда, в фильме чума выступает в качестве универсальной метафоры экзистенциальных и непреодолимых кошмаров современного общества и европейского художника.



Рисунок 8. Кадр из к/ф «Эпидемия».
Режиссер Ларс фон Триер. США. 1987 г.

Режиссер работал на контрасте. С одной стороны – ирония сценаристов-ремесленников, спешно, за пять дней создавших синопсис фильма, в котором было четко прописано, на какой минуте необходима какая-нибудь чудовищная катастрофа. С другой – гипнотизирующие сцены сновидений, словно фильм уже снят или превратился в вопиющую реальность: дохлые крысы со спутанными хвостами, образующие своего рода «чумную свастику». Пролет главного героя, «врача-идеалиста», над болотистой местностью на тропе с флагом красного креста. Заросший камышами водоем, из которого торчат головы людей, пытающихся спастись от ощущения полыхающего пламени. И, наконец, появление чумных фурункулов на шее женщины, погруженной в реальность фильма, как в транс, и переживающей видение города, охваченного страшной болезнью. Все это выглядело несколько иначе летом 2020 года в контексте известий о вспышке бубонной чумы в Монголии и Китае. Фильм выглядит как невольное обозначение происхождения болезни изнутри самой творческой природы человека. Вектор распространения эпидемии, по Ларсу фон Триеру, – из недр сознания и подсознания во внешнюю реальность.

Все три случая мотива эпидемии в популярном кино 1980-х гг. объединяет выражение слабости человеческого общества, которому практически нечего противопоставить пандемии или странным явлениям, вызывающим неприятие и ужас. При этом ситуация эпидемии в кино конца XX века скорее проявляла давно сформированные качества общественного сознания, нежели интересовала авторов сама по себе, в качестве центрального предмета анализа.

Первым фильмом о вирусной инфекции, ставшим заметным событием и принесшим значительную прибыль, по оценке специалистов, стал фильм «Обитель зла» (1997) (см. рисунок 9) по сценарию Пола Андерсона – первый из единственной серии киноадаптаций видеоигр. Она стала самой кассовой серией фильмов ужасов, кассовые сборы которой растут с каждым последующим фильмом [28].

Сюжет картины: в гигантской подземной лаборатории выходит из-под контроля опаснейший вирус и мгновенно превращает своих жертв в прожорливых зомби. Достаточно одного их укуса или царапины, чтобы человек стал обезумевшим пожирателем живой плоти. Военные посылают в кишачий голодными монстрами секретный комплекс отряд спецназа, к которому присоединяются Элис и полицейский Мэтт. У них есть только три часа, чтобы уничтожить вирус до того, как он распространится по всей Земле.



Рисунок 9. Кадр из к/ф «Обитель зла».
Режиссер Пол У. С. Андерсон. США. 1997 г.

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 такие важные психологи-

ческие задачи, 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 пандемий. Например, в фильме «Эпидемия» режиссера Вольфганга Петерсена (см. рисунок 10), основанном на книге Ричарда Престона «Горячая зона» (1995), из Африки в Штаты проникает 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 [20].



Рисунок 10. Кадр из к/ф «Эпидемия».
Режиссер Вольфганг Петерсен. США. 1995 г.

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».

В 2009 г. вышел на экраны злой и умный хоррор про инстинкт выживания в зараженном вирусом мире «Носители» режиссеров А. и Д. Пастор (рис.11). Герои фильма – четверо молодых людей, две девушки и два парня, которые пережили пик смертоносного вируса и направляются по обезлюдившей Америке на машине к морскому побережью. В «Носителях» вирус намного страшнее, чем бушующий сейчас COVID-19 и выздороветь от него шансов нет – это путь в один конец. В фильме мало экшна, но много историй о выборе, о человечности и о бесчеловечности.

В 2011 г. выходит фантастическая мелодрама британского режиссёра Дэвида Маккензи «Последняя любовь на земле» (см. рисунок 12). Действие картины протекает

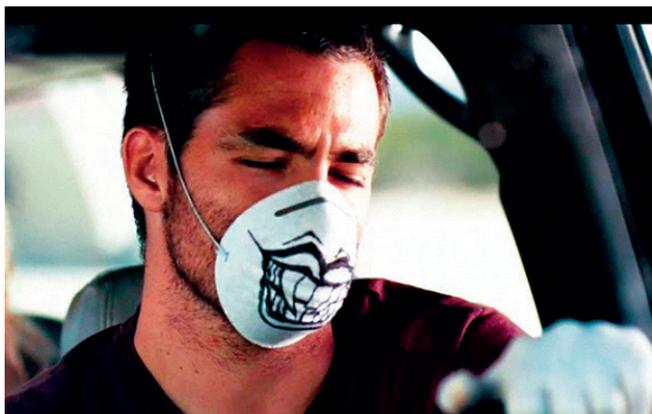


Рисунок 11. Кадр из к/ф «Носители».
Режиссеры А. и Д. Пастор. США. 2009 г.

ет в Глазго. В фильме влюбленные становятся жертвами пандемии вируса, лишаящего людей по очереди всех чувств – обоняния, осязания, слуха.

«93 дня» (2016) (см. рисунок 13) – еще один фильм, в основу которого легла непростая, но жизнеутверждающая история 2014 года. Яркий пример позитивной психологии в фильмах-катастрофах. По сюжету, медикам удается быстро и эффективно купировать вирус эбола. Первый пациент оказывается в больнице в Лагосе, и пока власти успешно отслеживают все его контакты за последние дни, врачи жертвуют собой, спасая вновь прибывших зараженных. Фильм снят в Нигерии, и это точно подходящее кино для тех, кто все еще пренебрегает правилом «оставаться дома ради врачей». Потому что не сопереживать тем, кто спасает жизни, после этого фильма уже невозможно.



Рисунок 13. Кадр из к/ф «93».
Режиссер Стив Гукас. Нигерия. 2016 г.

Показательно, что у сценаристов и режиссеров каждого времени – свои «любимые» катастрофы. Еще недавно в центре внимания был феномен исторического слома эпох, своего рода общественные катастрофы. В XXI веке на первый план вышли эпидемии, пандемии, вирусы. Пандемия COVID-19 явилась глобальной и при этом абсолютно реальной катастрофической ситуацией, способной



Рисунок 12. Кадр из к/ф «Последняя любовь на земле».
Режиссер Дэвид Маккензи. Великобритания. 2011 г.

коснуться каждого. Искусство к ней было готово давно, будучи всегда в противоречивых взаимоотношениях с линейным и необратимым временем. Очевидно, что в чем-то искусство развивается медленнее, оставаясь в рамках традиционных принципов, с помощью которых бывает невозможно точно отобразить специфику современного бытия. В чем-то оно забегает вперед, видит дальше и чувствует острее, нежели мир и человек вне художественного творчества. Взрывной характер кризисных проявлений в отечественной и мировой культуре, в том числе в искусстве, уже подвергался глубокому анализу, в частности, в книге Ю. Лотмана «Культура и взрыв» [11].

В последние десятилетия заметно активизируется способность искусства предвидеть и прогнозировать ближайшее будущее. Ритм трансформации предвидения в элемент объективной реальности имеет тенденцию к ускорению. Между прогнозами кино XX века и их частичным и относительным осуществлением прошло несколько десятилетий. Так, многие параметры электронного экранного бума начала XXI века были предсказаны в фантастическом кино середины XX века. Показательно, что ссылка на фильм «Бегущий по лезвию» (1982) Ридли Скотта (см. рисунок 14) изобилует современные труды по медиа-архитектуре и компьютерной культуре, а сюжетные перипетии не раз обыгрывались в массовой культуре [21].



Рисунок 14. Кадр из к/ф «Бегущий по лезвию».
Режиссер Ридли Скотт. США. 1982 г.

«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 сфабрированными 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).

Фильм «Бегущий по лезвию» снят по мотивам научно-фантастического романа Филипа Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?». В центре сюжета история детектива из специального отдела полиции Лос-Анджелеса Рика Декарда, вынужденного разыскивать и уничтожать искусственно созданных для тяжёлых и опасных работ людей, которых называют репликантами.

Фильм существует в семи версиях, из которых базовыми считаются две – оригинальная версия с хэппи-эндом (1982), которая была плохо принята кинокритиками и провалилась в прокате, и так называемая режиссёрская версия с открытым финалом (1992), которая, согласно опросу шестидесяти учёных, проведённому британской газетой «The Guardian», была признана лучшим научно-фантастическим фильмом в истории [13].

События фильма происходят в ноябре 2019 года в Лос-Анджелесе. Человечество разделено на классы людей и репликантов – продуктов генной инженерии, искусственных людей, андроидов. Последние внешне неотличимы от людей, но находятся на положении их рабов и выполняют функции, либо рискованные для жизни (работа в шахтах), либо унижающие достоинство (проституция). Несмотря на их производность от людей и институционализированную второсортность, новейшие модели репликантов превосходят своих создателей физической силой и интеллектом. Репликанты противятся истреблению и периодически поднимают восстания против людей. По этой причине их использование разрешено только во внеземных колониях. Для распознавания репликантов используется тест Войта-Кампфа на эмпатию, способность к сопереживанию. Именно с проведения такого теста над репликантом Леоном Ковальски и начинается фильм.

Картина выиграла премию «Hugo Award» за лучшее драматическое представление, приобретая статус культовой. В 1993 году фильм вошёл в «Национальный реестр фильмов» Библиотеки Конгресса США «как культурно, исторически и эстетически значимый» [22].

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) (см. рисунок



Рисунок 15. Кадр из к/ф «Птица в клетке. Заражение». Режиссер Адам Мэйсон. США. 2010 г.

15). 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 (закрытие 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 2020–2021 гг. поднялся с 270-й на вторую строчку в рейтинге популярности, уступая место лишь фильмам о Гарри Поттере [28].

Не меньшей популярностью пользовалась и индийская картина «Вирус», сюжет которой, правда, напоминает вышеупомянутое «Заражение», но главное отличие как раз в том, что «Вирус» – подлинная история про эпидемию Нипах в Керале в 2018 году (см. рисунок 16). Фильм рассказывает про героическую борьбу медиков с распространением болезни.



Рисунок 16. Кадр из к/ф «Вирус». Режиссер Аашик Абу. Индия. 2019 г.

«Горячая зона» (мини-сериал) (2019) (см. рисунок 17). Шестисерийная убедительная адаптация одноименного романа Ричарда Престона посвящена событиям 1989 года, когда на территорию США попал вирус эбола. Рискуя собственной жизнью, офицер Нэнси Джекс должна изучить смертельную болезнь и найти источник ее возникновения.



Рисунок 17. Кадр из к/ф «Горячая зона».
Режиссер Дэнни Бойл. США. 2019 г.

«Эпидемия. Вонгозеро», Россия. (2019) (см. рисунок 18). Фильм документалиста Павла Костомарова – это экранизация романа Яны Вагнер в непопулярном у России жанре pandemic movie. Отечественный фильм про заражение смертельным вирусом в Москве – полнометражная версия российского сериала, вышедшего годом ранее. Неизвестная инфекционная болезнь разрастается до масштабов эпидемии и вскоре охватывает всю столицу. Небольшая компания пытается покинуть город, чтобы добраться до необитаемого острова на озере в Карелии. На фоне глобальной катастрофы разыгрывается ещё и жестокая семейная драма. Люди, которые в обычной ситуации никогда не оказались бы под одной крышей, теперь должны объединиться, чтобы попытаться убежать от разрастающейся эпидемии.



Рисунок 18. Кадр из к/ф «Эпидемия. Вонгозеро».
Режиссер Павел Костомаров. Россия. 2019 г.

Британский фильм ужасов «28 дней спустя» режиссёра Дэнни Бойла (см. рисунок 19). Действие фильма происходит в Великобритании на фоне пандемии высокозаразного вируса, превращающего людей в безумных

убийц. Сюжет построен вокруг попыток четвёрки выживших спастись. Группа «зелёных» экстремистов вторгается в лабораторию Кембриджа, где проводились испытания вируса «Ярость». В ходе непродолжительной драки с учёным они вскрыли одну клетку с заражённой обезьяной шимпанзе. Обезьяна кусает экстремистку, инфекция мгновенно поражает её организм, и она нападает на остальных экстремистов и учёного. Так начинается эпидемия в Британии.

В 2017 году журнал «Time Out» включил фильм в список 100 лучших британских фильмов [18].



Рисунок 19. Кадр из к/ф «28 дней спустя. Дни наши сочтены».
Режиссер Дэнни Бойл. Великобритания. 2006 г.

Испанский сериал «Чума» (2018) натуралистично показывает картину эпидемии XVI века (см. рисунок 20). В условиях эпидемии одни люди пытаются спасти город, закрыв его и организовав госпиталь для больных, другие – нажиться на эпидемии, припрятывая продовольствие и провоцируя рост цен, а также учреждая карантин в трущобах (патрули, не выпускающие никого из района бедноты, где чума и началась). Третьи – распутывают преступления, происходящие во время эпидемии. Показано, как дети-оборванцы, получив очередную порцию пропитания от властей, разносят еду по лачугам с зараженными: залезают на дом и опускают на веревке в дыру крыши корзину с хлебом. Мрачный прообраз современной гуманитарной помощи курьерской доставки.



Рисунок 20. Кадр из к/ф «Чума». Режиссеры Пако Р. Баньос, Давид Ульоа, Альберто Родригес. Испания. 2018 г.

Показательно, что в финале фильма «Врачеватель» понимающий больше других в болезнях словами А. Камю высказывает гениальную догадку: «микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья, он терпеливо ждет своего часа в спальне, в подвале, в чемодане, в носовых платках и в бумагах...» [4].

Одной из тенденций последнего времени в кино является рассмотрение в научно-медицинском дискурсе тех явлений, которые прежде кодировались исключительно как род фантастики или разновидность игровых форм. К таким явлениям со всей очевидностью тяготеют летучие мыши и маски.

Вспышки птичьего и свиного гриппа в начале XXI века уже способствовали появлению медицинских масок в социальном пространстве некоторых стран. Однако тогда нас это не затрагивало. Кино же отреагировало на те вспышки, увидев в эпидемии очередную тему, способную остро прозвучать и стать востребованной у достаточно широкой аудитории.

В 2010-е начинается активное производство сериалов о разного рода заражениях и эпидемиях, в которых все чаще фигурируют медицинские маски, а также комбинезоны и защитные маски лабораторных работников. Маски медицинские, как и защитная, изолирующая тело одежда, появляясь в кадре, автоматически взвинчивают напряжение, служат маркерами нешуточной опасности.

Показательно, что в фильмах во время эпидемии многие герои носили маски специфическим образом, то есть скорее дежурно-формально – где-то в районе подбородка и шеи, что делало наличие маски совершенно бессмысленным. Однако и не снимали совсем. Медицинская маска тем самым становилась частью социального маскарада, игры по новым правилам, соблюдать которые всерьез очень сложно, хотя бы в силу затрудненности дыхания, но игнорировать тоже не стоит. Таким образом, наличие маски становилось признаком «продвинутого» человека – старающегося учитывать тренды современности или, во всяком случае, показывать понимание их объективного характера. С 2020 г. это стало пока остается реальностью во всем мире.

Анализ вирусного кино позволяет утверждать, что главная эмоциональная реакция на миры фантастических фильмов – 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 паде-

ниями 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 главных героев, реализующих свои проекты. Очевиден и тот факт, что многие люди в большей или меньшей степени испытывают свободно плавающую тревогу – тревогу, которая не всегда связана с какой-либо конкретной причиной. Фильмы ужасов предоставляют 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-катастрофы – 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 нереальность, и элементы страха, ведущие к панике и хаосу, вероятно, сохраняются в драматических представлениях о болезнях исключительно для развлечения. В вирусных фильмах именно с помощью образов и звуков можно участвовать в фантазии о том, как пережить собственную смерть и многое другое, исчезновение 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.

Источники и литература / Sources and references

1. Акименко Г. В., Кирина Ю. Ю., Селедцов А. М. Проблемы психического здоровья в условиях пандемии // Актуальные вопросы психиатрии, наркологии и клинической психологии Сборник материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 115-летию со дня рождения австрийского психиатра и психолога В. Э. Франкла. – Кемерово, 2020. – С. 282-290.
2. «В город пришла беда». СССР. 1966. – [Электронный

- ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=0UsbyiESjuM> (Дата обращения: 01.11.2021).
3. Деломо Ж. Ужасы на Западе. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dom-knig.com/read_228398-1 (Дата обращения: 01.11.2021).
 4. Камю А. Чума. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.dom-knig.com/read_244382-7 (Дата обращения: 12.11.2021).
 5. Крупнов А. И. Психологическая природа различных составляющих черт характера // Вестник российского гуманитарного научного фонда. – 1997. – №2. – С. 130–133.
 6. Крюкова Т. Л. Психология совладающего поведения: монография. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова – Студия оперативной полиграфии «Авантитул», 2004. – 426 с.
 7. Крюкова Т. Л. Человек как субъект совладающего поведения // Психологический журнал. – 2008. – Т.29. – №2. – С.88–95.
 8. Лабрюйер Жан де. Характеры или нравы этого века. – М.: Изд-во АН СССР, 1964. – 225 с.
 9. Левин М. и Тейлор У. (2013). Перевернутое вверх дном: катастрофа и воображение 50 лет спустя. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/586> (Дата обращения: 27 октября 2021).
 10. Лоренц К. Так называемое зло. – М.: Культурная революция, 2008.
 11. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис, Издательская группа «Прогресс», 1992. – 273 с.
 12. Новикова А. А. Сериал как инструмент социокультурного воздействия // Большой формат: Экранная культура в эпоху трансмедийности. В трех частях. Часть 3. – М.: Издательские решения на платформе Ридеро, 2019.
 13. Птичкина Г. А. Эстетика медиаархитектуры // Художественная культура. – 2019. – №1. – С. 144–161.
 14. Сальникова Е. В. XX век начинается: Образ «монстра» и «монструозности» в западном кино // Кино в меняющемся мире. Часть первая. – М.: Издательские решения по лицензии Ridero, 2017. – С. 301–303.
 15. Сальникова Е. В. Визуальная культура в медиасреде: Современные тенденции и исторические экскурсы. – М.: Прогресс-Традиция, 2017. – С. 372–378.
 16. Селедцов А. М., Акименко Г. В., Кирина Ю. Ю. Важные аспекты психологии неопределенности в условиях COVID-19 // International Journal of Professional Science. – 2020. – № 8. – С.12–19.
 17. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. – М.: Республика, 1994.
 18. Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис. – М.: Прогресс, 1996. – С. 202–344.
 19. Grodal T. (1997) Moving Pictures. Oxford University Press, New York, NY
 20. 20. Zombies Are Worth Over \$5 Billion To The American Economy, Business Insider (October 25, 2020).
 21. 21. Jha Alok. Scientists vote Blade Runner best sci-fi film of all time (англ.), The Guardian (26 August 2004).
 22. Tan ES (2007) On the Cognitive Ecology of Cinema. In: Peterson M.A., Gillam B., Sedgwick H.A. (Ed.) In Mind's Eye: Julian Hochberg's Contribution to Our Understanding of the Perception of Pictures, Films and the World. Oxford University Press, New York, NY, pp. 562–571.
 23. Tan ES (2013a) Compassionate animal and curious animal meet in the cinema. Notes on the psychokinematics of mind reading. In: Simamura A.P. (ed.) Psychokinematics. Oxford University Press, New York, NY, pp. 337–368.
 24. Tan ES, Fridzha HH (1997) Mood when watching movies. In: Plantinga S, Smith G. (ed.) Passionate Eyes: Film, Cognition, and Emotion. Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD, pp. 46–64.
 25. Tan ES, Doikaru MM, Balint K, Kuipers MM (2017) Is the absorption of the plot world of the film a paradox? In: Tan ES, Doikaru MM, Hakemulder F, Balint K (ed.) Immersion in storytelling. John Benjamins, Amsterdam, pp. 98–118.
 26. Tang ES (1996) Emotions and the structure of a narrative film. Earlbau, Maua, New Jersey.
 27. Tang ES (2013b) Concerned and detached viewing of a film: an examination of the emotional readiness of viewers to act. In: Nannicelli T, Taberham P. (ed.) The theory of cognitive media. Routledge, New York, NY, pp. 106–123.
 28. The best films about viruses and infections. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://trendxmexico.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/53534-luchshie-filmy-pro-virusy-i-zarazheniya-filmy-pro-epidemii.html> (Дата обращения: 19.10.2021).
 29. Van Merkerken E (1978) In fi or not in fi. First chapter of an unfinished doctoral dissertation Amsterdam. Retrieved from the University of Amsterdam Library. Bijzondere Collecties, Amsterdam.

Информация об авторах:

Акименко Галина Васильевна, к.и.н., доцент кафедры психиатрии, наркологии и медицинской психологии Кемеровского государственного медицинского университета. E-mail: kemnayka2019@mail.ru.

Начева Любовь Васильевна, д.б.н., заведующая кафедрой биологии с основами генетики и паразитологии Кемеровского государственного медицинского университета. E-mail: nacheva.48@mail.ru.

Лопатин Андрей Анатольевич, д.м.н., профессор кафедры психиатрии, наркологии и медицинской психологии Кемеровского государственного медицинского университета, главный нарколог Минздрава РФ по Сибирскому федеральному округу, главный внештатный специалист ДОЗН, главный врач Кузбасского клинического наркологического диспансера имени профессора Н. П. Кокориной. E-mail: kemgtm_ps@mail.ru.

Селедцов Александр Михайлович, д.м.н., заведующий кафедрой психиатрии, наркологии и медицинской психологии Кемеровского государственного медицинского университета. E-mail: seledtsovam@mail.ru.

Кирина Юлия Юрьевна, к.м.н., доцент кафедры психиатрии, наркологии и медицинской психологии Кемеровского государственного медицинского университета. E-mail: kirina00@mail.ru.

Authors information:

Akimenko Galina Vasilyevna, Ph.D of historical sciences, associate Professor of Department of psychiatry, narcology and medical psychology of Kemerovo state medical University. E-mail: kemnayka2019@mail.ru.

Natcheva Lyubov Vasilievna, Advanced Doctor in biological science, head of the Department of biology with the basics of genetics and Parasitology of Kemerovo state medical University. E-mail: nacheva.48@mail.ru.

Lopatin Andrey Anatolyevich, Advanced Doctor in medical science, full Professor of the Department of Psychiatry, Narcology and Medical Psychology of the Kemerovo State Medical University, Chief Narcologist of the Ministry of Health of the Russian Federation for the Siberian Federal District, Chief Freelance Specialist of the ONSD, Chief Physician of the Kuzbass Clinical Narcological Dispensary named after Professor N. P. Kokorina. E-mail: kemgtm_ps@mail.ru.

Seledtsov Alexander Mikhailovich, Advanced Doctor in medical science, head of the Department of psychiatry, narcology and medical psychology of Kemerovo state medical University. E-mail: seledtsovam@mail.ru.

Kirina Yulia Yurievna, Ph.D of medical sciences, associate Professor of Department of psychiatry, narcology and medical psychology of Kemerovo state medical University. E-mail: kirina00@mail.ru.