УДК 7.011.3

DOI: 10.17223/22220836/35/8

С.А. Маленко

ОТ «FINAL GIRL» К ЕДИНСТВЕННОЙ ВЕЛИКОЙ МАТЕРИ: ГОЛЛИВУДСКИЙ ХОРРОР И СТРАТЕГИИ ПОСТГУМАНИЗМА¹

«Final Girl» – это девушка, выживающая в кровавой схватке с экранным злодеем на фоне растерзанных им сверстников, соседей, случайных прохожих, полицейских и представителей власти. И если в начале фильма ужасов эта девушка практически не выделяется среди сверстников, то на этапе кульминации и развязки сюжета зритель видит ее расправляющейся с Антигероем. «Final Girl» в процессе своей победы над Антигероем входит в архетипическое пространство смыслов «Великой Матери», мифологическая миссия которой принципиально отрицает мещанскую топоологию потребительского общества.

Ключевые слова: архетип, Анима, Мать, телесность, визуализация страха, американский фильм ужасов, идеология постгуманизма.

С легкой руки Кэрола Кловера в эстетику американского кинематографа прочно вошло понятие «Final Girl», в котором специфически преломилась неоднозначная героиня и потребительская мифология западной цивилизации. Как правило, это девушка, выживающая в кровавой схватке с экранным злодеем на фоне растерзанных им сверстников, соседей, случайных прохожих, полицейских и представителей власти. «Именно она находит изуродованные тела своих друзей и осознает всю степень происходящего кошмара и опасности, которая ей грозит. Именно за ней охотятся, загоняют в угол, ранят; именно ее мы видим кричащей, спотыкающейся, падающей, поднимающейся и опять кричащей. Она сама – воплощенный ужас» [1. С. 25]. Дидактическая ценность этого образа заключается в воссоздании естественной модели становления сознания обывателя, преодолевающего свои внутренние противоречия и жестокие конфликты с окружающим социальным и природным миром. И если в начале фильма ужасов эта девушка практически не выделяется среди сверстников, то на этапе кульминации и развязки сюжета зритель видит ее расправляющейся с Антигероем «с особой жестокостью и даже убивающей убийцу без посторонней помощи» [Там же. С. 27]. Так она превращается в отважную, решительную расчетливую и жестокую, концентрируя в себе черты Сверхчеловека. Подобная атрибутика этого образа, безусловно, указывает на его архетипическую детерминацию, визуализируя маскулинную логику становления «Я» современной цивилизованной женщины. Бешенная популярность этого образа тем не менее говорит о его некоторой незавершенности, поскольку он перестает тяготеть к эротическому и сексуальному началу, но все более демонстрирует достижение женщиной качеств принципиально иного рода. В ее образе начинают доминировать не внешние, телесные признаки, а скорее смыслы, представленные в социально обусловленных

---

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00129.

действиях и поступках. Ее самозащита от чудовищ и негодяев лишь отчасти является результатом стремления к выживанию, наоборот, ее поступки больше похожи на образцы социального поведения, аналоги которых обнаруживаются в инстинктивных порывах самки, неистово защищающей своих детенышей. Но в пространстве экрана не находится места ни реально рожденным ею детям, ни тем более их символическим проекциям в виде спасенных, согретых и утешенных ближних и дальних людей, животных, предметов и артефактов.

В процессе обретения «Final Girl» индивидуальной и социальной зрелости, происходящего в интерьерах и сюжетах американских фильмов ужасов, ее образ с необходимостью вступает в пространство материнского гендера. С социальной точки зрения образ матери имеет весьма неоднозначную символическую окраску, но тем не менее тяготеет к традиционным ролевым критериям оценки. Они позволяют предъявить к женщине определенные требования, исполнение которых дает возможность ей реализоваться в качестве супруги и матери. Эти и другие возможные роли оказываются неотделимыми от образа самостоятельной женщины, наполняя его стереотипными линиями поведения, и в лоне патриархальной цивилизации как раз верность супругу, детям и дому выступает основным отличительным признаком и жизненной стратегией женщины, настойчиво ищущей гендерного успеха.

В то же время американский фильм ужасов всегда стремится увести зрителя от такого сценария реализации социальной судьбы женщины. Именно поэтому «Final Girl» в голливудской практике фильмов ужасов повсеместно изображается не как девушка, ищущая спутника жизни, мечтающая о создании семьи и рождении ребенка, но как особа достаточно праздная, свободная от традиционных социальных обязательств, раскрепощенно проводящая свое свободное время, беззаботно предаваясь развлечениям и чувственным наслаждениям. Образ «Final Girl» как одной из главных героинь американских фильмов ужасов конструируется из всех мыслимых и немыслимых молодежных пороков, с помощью которых идеологически проектируется разметка будущей социальной среды. Она перманентно генерирует поколенческие и иные институциональные конфликты, столь нужные политикам для поддержания и расширенного воспроизводства идеологических иллюзий извечной необходимости власти. Брутальный Антигерой, с которым борется эта девушка, «витализирует мир „мертвых“ поколений, идей и традиций, (к тому же ему. – С.М.) приходится реально, почти самостоятельно противостоять потребительскому Танатосу мира „живых“» [2. Р. 44]. Появление «Final Girl» в сюжетике фильма ужасов обусловлено определенной двойственностью этого образа. С одной стороны, он достаточно четко указывает на определенный характер социального контекста, для которого повсеместно характерна всеобщая безответственность как на горизонтальных, так и на вертикальных уровнях социальной коммуникации. С другой – главная героиня и своим внешним видом, и моделями поведения демонстрирует меру глубокой неудовлетворенности своего поколения сложившимся характером и типологией социальных связей, которые предписывают ей однозначные способы исполнения своей социальной роли. В начале фильма она всегда бунтует, хотя и довольно тихо, но по мере обретения опыта индивидуационной коммуникации с Антигероем «Final Girl» превращается в активного субъекта, борца за

свою гендерную и человеческую свободу. В этой связи К. Кловер метко замечает, что практически «треть фильма – мы смотрим, как она визжит, бежит, уворачивается, выпрыгивает в окна, терпит боль от ран и ушибов. Ее воля к жизни поразительна» [1. С. 26]. Показательно, что именно эта потребность в американских фильмах ужасов в обязательном порядке увязывается с кровавым противостоянием Антигерою. Во многом в этом соперничестве Антигерой персонифицирует бессознательные конфликты с реальными людьми, которые в социальных интерьерах выражаются в нормативной форме. К тому же идеологически Антигерой олицетворяет определенный социальный контекст, целенаправленно символизируемый ним в форме, недвусмысленно указывающей на исключительно насильственные модели социальной коммуникации. Поэтому Антигерой в своем кровавом противостоянии с «Final Girl» столь рельефно воплощает и топографию, и топологию всего социального контекста ужасной драмы, изуродовавшего природу планеты. Тело Антигероя как оппонента «Final Girl» с его патофизиологическим и дегенеративным фенотипом как нельзя лучше воспроизводит драматизм бессознательного образа мужской цивилизации, жестоко и примитивно вторгающейся во внутренний мир человека. Борьба главной героини за свою свободу приобретает первоначально исключительно физический смысл, поскольку она стремится освободить свое тело от тяжелого бремени оков города как форпоста цивилизации. Следующим шагом в ее борьбе становится стремление во что бы то ни стало публично развенчать лживые шаблоны и стереотипы социального поведения. Она подобно декартовскому человеку, засомневавшись в себе, начинает затем сомневаться и в правильности всех господствующих форм социальной жизни. Последовательно разрушая в единоборстве с Антигероем бессознательно усвоенные с детства социальные нормы официального и равнодушного мира, «Final Girl» в какой-то момент оказывается полностью опустошенной, с ужасом замечая, что «знакомое мира», в котором она выросла, больше не существует. Инстинктивно стремясь к свободе, она фактически обрекает себя на бесконечное бегство от этого идеала и становится подобной фромовскому индивиду, для которого «бегство от свободы не восстанавливает его утраченной уверенности, а лишь помогает ему забыть, что он отдельное существо. Он приобретает новую, хрупкую уверенность, пожертвовав целостностью своего индивидуального „я“». Он отказывается от своей личности, потому что не может вынести одиночества. Таким образом, „свобода от“ приносит ему новое рабство» [3. С. 214]. Так, пожалуй, поступает основная масса обывателей, внутренне ощущающих ограниченность привычного социального времени и пространства, а потому заполняющих свободное время суррогатами деятельности, творчества, любви, радости, дружбы и т.д.

Эта ситуация в традиции американских фильмов ужасов обычно связывается с рождением темы бегства и погони, которые «в пространстве массовой культуры поднимаются до уровня мифологических сюжетов, где каждый участник событий становится персонажем «священной» истории о пересоздании мира. В подобной логике становится понятной не только бессознательная мотивация преследования и захвата, но и архаическая природа их мифологии, в традициях которой заурядная «добыча» превращается в культурно значимую жертву» [4. С. 373], причем она выступает «[...] ответственной за беды общества – так оно и происходит и в мифах, и в коллективных

гонениях, но именно в мифах – и только в мифах – эта же самая жертва восстанавливает, символизирует и даже воплощает порядок» [5. С. 76]. Однако в какой-то момент «Final Girl» понимает бессмысленность и обреченность даже этого столь привычного и понятного коммуникативного сценария «загнанной жертвы». Решительно поворачиваясь лицом к Антигерою, она, пожалуй, впервые в жизни совершает по-настоящему свободный поступок, мужественно и отважно созидая новую среду бытия своего сознания и тела. В активном противостоянии «злому гению» она пересоздает и свой собственный мир, придавая ему новые смыслы, бесповоротно излечиваясь от трепетно взлелеянного эгоистического самолюбования и самодовольства. И не удивительно, что подобный процесс в американских фильмах ужасов приобретает аффективный, местами шокирующий и кровавый характер, поскольку рвутся самые глубинные связи индивида с социальной средой. Все это напоминает процесс рождения ребенка, выходящего из утробы матери и навсегда прощающегося с так и не обретенным, но уже «потерянным раем». С точки зрения З. Фрейда эта ужасающая фантазия является видоизмененной, «другой, поначалу не пугающей, а вызванной определенным жгучим желанием – мечтой о жизни в материнской утробе» [6. С. 277]. «Final Girl» по живому рвет свои «генетические» связи с социумом, поэтому обилие крови и жестоких сцен умерщвления выступает как необходимым кинематографическим фоном, так и экзистенциальным следствием реализации ее сокровенной мечты о пересоздании своего внутреннего космоса, свободного от социальных условностей, ограничений, предрассудков, лжи и фальши. Кстати говоря, как раз история ее борьбы становится примером впервые установленных, непосредственных человеческих отношений, кровавым ментором которых и является чудовищный Антигерой. Именно он и никто другой последовательно и настойчиво провоцирует «Final Girl» к интенсивному внутреннему творчеству, непосредственным результатом которого выступает ее победа над своим главным и чудовищным противником.

К сожалению, основная масса сюжетов в американских фильмах ужасов заканчивается социальным одиночеством «Final Girl», одержавшей победу над Антигероем, жестоко преследовавшим ее, над социумом, сформировавшим ее как «среднего» обывателя, и над собой, слепо верившей во внешние авторитеты и генерируемые ими чуждые идеалы. В подобном «хэппи-энде» наглядно продемонстрировано убожество либеральных ценностей цивилизации, главным коммуникативным кредо которой была и остается знаменитая формула Т. Гоббса, впервые употребленная в комедии «Ослы» древнеримским писателем Плавтом: «человек человеку волк» [лат. – *homo homini lupus est*]. Эта ситуация выступает закономерным следствием стремления человека к изоляции от социума и его ложных идеалов. Но фактически она недвусмысленно намекает на то, что в современных условиях именно государство выступает явно «лишним», элементом социального бытия, мешающим, а иногда и вовсе не допускающим личностного становления человека. В то же время поединок с Антигероем становится для «Final Girl» и школой формирования нравственных принципов, побуждающих ее воспринимать значимость внутреннего мира «Другого» так же, как и своего собственного – а первым «Другим» в ее «новой» постсоциальной истории является конечно же Антигерой. Так благодаря ужасному Антигерою у «Final Girl» формируется

новая символическая установка, связанная с экзистенциальной потребностью в «Другом», который в современных реалиях является лишь рядоположенным поводом к акту формальной коммуникации.

Во многих сюжетах американских фильмов ужасов встречается мотив, когда главная героиня не просто соперничает с Антигероем, но и местами проявляет неподдельный интерес к этому жестокому персонажу, правда делает она это в специфических, маргинальных формах. Это, безусловно, влияет на мотивацию ее борьбы за свободу, которая понимается двояко: как «свобода от» и «свобода для». Конечно же, одиночество, о котором мы говорили выше, относится к первому типу «свободы», ориентированной на получение максимальной независимости от агентов социального влияния и сохранение своей биотической автономности, в то время как второй тип свободы – «свобода для» – демонстрирует новое качество понимания смысла индивидуального и социального бытия. Как правило, эти девушки и женщины персонифицируют альтернативную мировоззренческую установку. Они как в начале киноповествования, так и в его конце никогда не оказываются в одиночестве, даже если вокруг уже никого не осталось. Их поступками двигает стремление к самореализации в формах совместной жизнедеятельности людей. Обычно это близкие люди или друзья, которым героиня всегда доверяет и о которых больше всего заботится. Правда, в этот круг могут попасть и посторонние люди или даже животные, которые позволяют «Final Girl» произвести полноценный трансфер (с переносом и контрпереносом). Он возникает как следствие необходимости объективации ее внутренних противоречий, связанных с конфликтами с социальным окружением, так и не нашедшими адекватной формы разрешения. Как правило, подобные трансферы выражаются в поступках и мыслях, связанных со стремлением героини максимально сблизиться с другими людьми, придать коммуникации живой и непосредственный характер. И поэтому ее борьба за свободу базируется на надежде создать социум, в котором все люди являются близкими людьми, составляющими одну большую семью. Такая первобытная ментальность появляется не случайно, поскольку в подобных критических ситуациях затрагиваются фундаментальные биотические интересы, связанные с необходимостью выживания индивида и всего его окружения. А поскольку именно «Final Girl» является инициатором и собирателем подобного символического племени, она как раз в такие моменты перерастает свой образ, к которому по традиции «предъявляются требования в терминах актуального социального кода» [7. С. 32], превращаясь в первобытную Мать-Кормилицу, Мать-Защитницу, Мать-Воительницу. Подобное обстоятельство в корне меняет смысл ее борьбы за свободу. И если в борьбе за эгоистическую «свободу от» «Final Girl» скорее всего стремится атомизироваться и окончательно освободиться от социума, то в случае превращения ее образа в материнский смыслы противостояния Злу приобретают социоформирующий характер, демонстрируя, что отныне вся обретенная ею свобода становится неперенным условием свободы всех.

Появление материнских содержаний в образе «Final Girl» соответствует архетипическим закономерностям и оказывается представленным в двух направлениях. Первый сценарий феноменологии Матери выражается в формировании модели «Тиранической Матери», чья слепая, безосновная любовь способна полностью парализовать волю и поведение «ребенка», а любое ре-

альное или вымышленное ослушание оборачивается жестокой расправой над ним как единственным доступным объектом насилия. Так «Тираническая Мать» в акте убийства своего «ребенка» восстанавливает предвечную гармонию своего бытия, обнуляя ее поколенческий потенциал и захоранивая ее вместе с собой. Американский фильм ужасов, скорее всего, тяготеет к этой модели, конструируя образы матерей-убийц как персонажей низовых мифологий, находящихся широкий отклик у обывательской зрительской аудитории уже в силу наличия общих психических комплексов. Это, несомненно, роднит типичного американского киномана с подобными кровавыми образами и свойственной для них индивидуалистической, потребительской практикой решения личных и социальных конфликтов. В этом списке можно назвать имена легендарных голливудских идиолов кровавых матерей: Памелы Сью Вурхиз из франшизы «Пятница 13-е» (англ. *«Friday the 13th»*, реж. Ш. Каннингем, «Paramount Pictures», «New Line Cinema», 1980–1990 гг.), Долорес Клейборн («Долорес Клейборн» (англ. *«Dolores Claiborne»*), реж. Т. Хэворд «Castle Rock Entertainment», «Columbia Pictures», США, 1995 г.), Энни Вилкс («Мизери» (англ. *«Misery»*), реж. Р. Райнер, «Columbia Pictures», США, 1990 г.) и др.

Второй сценарий связывается с превращением «Final Girl» в фигуру Вселюбящей Матери, которая вводит в символическое пространство кинослымов идею жертвенного противостояния Злу. В процессе кровавой борьбы с Антигероем за свою свободу Вселюбящая Мать всегда готова принести себя в жертву уже только ради одной возможности быть Другим. Наличие подобных смыслов окончательно открывает для «Final Girl» путь к преображению во Вселюбящую Мать. Галерея этих образов не менее многочисленна. Это и Роуз Дасилва («Сайлент Хилл» (англ. *«Silent Hill»*), реж. Кр. Ган, «Focus Features», США, 2006 г.), Потерянная Возлюбленная Джин Критикос («Тринадцать призраков» (англ. *«Thirteen Ghosts»*), реж. С. Бек, «Columbia Pictures», США, 2001 г.), Карен Йорк («Омен 4: Пробуждение», («*Omen IV: The Awakening*»), реж. Дж. Монтези), Д. Оттинен-Жерар («FNM Films Harvey Bernhard Productions», «Mace Neufeld Productions», США, 1991 г.), Крис МакНил («Изгоняющий дьявола» (англ. *«The Exorcist»*), реж. У. Фридкин, «Warner Bros Horror Entertainment», США, 1973 г.).

Особо следует отметить пронзительную сорокалетнюю эпопею материнского архетипа в легендарной франшизе «Чужой» (англ. *«Alien»*, реж. Ридли Скотт, 1979 г., 20th Century Fox), «Чужие» (англ. *«Aliens»*, реж. Гордон Кэрролл, 1986 г., Brandywine Productions), «Чужой 3» (англ. *«Alien 3»*, реж. Дэвид Финчер, 1992 г., 20th Century Fox), «Чужой: Воскрешение» (англ. *«Alien Resurrection»*, реж. Жан-Пьер Жёне, 1997 г., 20th Century Fox), в которой «материнские импульсы Рипли (она сражается с самыми страшными чужими ради спасения маленькой девочки) дают аудитории «гораздо большую мотивацию ей симпатизировать, и это придает картине резонанс, необычной для попкорнового эпоса» [8. Р. 56]. Лейтенант Элен Рипли становится не просто важнейшим в истории Голливуда символом перерождения «Final Girl» в Мать, но придает этому образу вселенский и онтологический характер. В то же время характер исключительной жертвенности этого образа на фоне поистине впечатляющей некро-готики Ганса Гигера превращает заурядную производственную историю в эпическую мифодраму противостояния «Своего» и

«Чужого». При этом от серии к серии франшизы саспенс только лишь усиливается. Поэтому в последних кадрах фильма «Чужой: Воскрешение» Рипли, бросив взгляд на приближающуюся в иллюминаторе, некогда родную для нее Землю, с грустью замечает: «Я и сама здесь чужая» [9. Р. 6].

Фактически «Final Girl» как «женщина-загадка» [10. Р. 431] в процессе своей победы над Антигероем вступает в архетипическое пространство смыслов «Великой Матери», чья мифологическая миссия принципиально отрицает обывательскую топологию потребительского пространства. На это указывают смыслы, к которым в итоге начинает тяготеть «Final Girl» – интуитивное понимание ограниченности жизненных перспектив потребительского хронотопа и стремление во что бы то ни стало превратить собственную борьбу за выживание в Последнюю Битву за Жизнь. В этом сражении оформляется окончательное размежевание существенного и незначительного, превращающее ее в медиума и визионера, прорицателя и исповедника, чей внутренний опыт созидает новые пространства культуры и цивилизации. Этот внутренний вызов, который «Final Girl» как Великая Мать бросает бездне межвидовой конкуренции и инстинктивной обреченности, созидает ее как Единственную Покровительницу Жизни на обломках некогда благополучного и цветущего мира. Подобные образы являются естественным следствием развития архетипической мифологии, которая стремится компенсировать жестокость и безысходность цивилизационных стратегий власти, мечтающей поработить человека с помощью последних оставшихся у него биотических потребностей. Идеологическая ценность подобной голливудской модели заключается в формировании у зрителя установки на инстинктивное освоение и отстаивание обывателем основных биотических стратегий (территории, ресурсов, моделей поведения, трофической конкуренции и т.д.) в практически полностью дебиотизированном и денатурализованном социальном и планетарном пространстве. Поэтому Единственная Великая Мать символизирует интуитивно найденный голливудскими продюсерами и режиссерами сценарий визуализации последнего хоррор-аргумента постгуманистического и постбиотического мира.

Литература

1. Кловвер Кэрролл Дж. Ее тело, он сам: гендер в слэшерах // Логос. 2014. № 6 (102). С. 3–60.
2. Malenko S.A., Nekita A.G. Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower // Anthropological Measurements of Philosophical Research. 2018. № 13. Р. 41–51. doi: 10.15802/amp.r.v0i13.122984.
3. Фромм Э. Бегство от свободы / пер. с англ. Г.Ф. Швейника. М.: Прогресс, 1990. 267 с.
4. Некита А.Г. Экранные жертвоприношения: архаический миф и голливудская хоррор-реанимация массовой культуры // Вестник Удмуртского университета. Сер. «Философия. Психология. Педагогика». 2018. Т. 28, № 4. С. 371–377.
5. Жирар Р. Козел отпущения. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 336 с.
6. Фрейд З. Жуткое // Художник и фантазирование / пер. с нем; под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. М.: Республика, 1995. С. 265–282.
7. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.
8. Time. 1986. July 28. P. 56.
9. Ведон Дж. Чужие: Воскрешение [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/book/vedon_dgos/chugie_voskreshenie.html (дата обращения: 13.03.2019).
10. Spoto D. The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock. New York: Little Brown, 1983. 594 p.

Sergey A. Malenko, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod, Russian Federation).

E-mail: olenia@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 35, p. 87–95.

DOI: 10.17223/22220836/35/8

FROM THE “FINAL GIRL” TO A SINGLE GREAT MOTHER: HOLLYWOOD HORROR AND THE STRATEGY OF POST-HUMANISM

Keywords: archetype; Anima; Mother; physicality; visualization of fear; American horror film; ideology of posthumanism.

Relevance of the study. With the light hand of Carol Clover in the aesthetics of American cinema firmly established the concept of “Final Girl”, which recorded ambiguous heroics and consumer mythology of Western civilization. As a rule, it is the girl surviving in fight with the screen villain, among the peers torn to pieces by him, neighbors, passers-by, police officers and authorities. The didactic significance of this image lies in the reconstruction of the natural model of the formation of the layman’s consciousness in order to overcome the internal contradictions and violent conflicts with the surrounding social and natural world.

Purpose. The article analyzes the scenarios of the transformation of the archetypal mythology “Final Girl”, which is aimed at compensating for the unique sexual model of modern culture with the energy of sacred maternal images.

Tasks. Explore the archetypal drama “Final Girl”; establish the causes of inflation of the sexual ideology of this image; to analyze the features of the formation of anti-consumer mythology “Final Girl”.

Methods. The study is based on a complex of psychoanalytic (Freudian and Jungian sense) and semiotic methods that allow you to reconstruct the evolution of the archetypal mythology “Final Girl” in the tradition of American horror films.

Research result. At the beginning of the horror film “Final Girl” hardly stands out among peers, but in the climax and denouement of the plot, it turns into a bold, decisive, insightful and cruel, concentrating the features of a Superhero. Such an attribute of this image, of course, points to its archetypal determination, which visualizes the masculine logic of the formation of the “I” of the modern civilized woman. The popularity of this image, however, speaks of its incompleteness, as it ceases to gravitate to the erotic and sexual beginning, but increasingly demonstrates the achievement of a woman of qualities of a fundamentally different kind. In its image begin to dominate not external, physical signs, but rather the meanings presented in socially conditioned actions and acts. Her self-defense against monsters and villains is only partly a result of the desire to survive, on the contrary, her actions are more like samples of social behavior, the analogues of which are found in the instinctive impulses of the female, fiercely protecting her cubs. But the screen space is not the place nor really born her children, nor even their symbolic projections in the form of saved, warmed and comforted by near and far people, animals, objects and artifacts. In fact, “Final Girl” “in the process of its victory over the anti-Hero enters the archetypal space of meanings of the” Great Mother”, whose mythological mission fundamentally denies the Philistine topology of consumer space. This is indicated by the meanings to which eventually begins to gravitate “Final Girl”. In this battle, the final division of the essential and the insignificant is formed, turning her into a medium, a seer, a soothsayer, a Confessor, whose inner experience creates new spaces of culture and civilization. This inner challenge, which the “last girl” as a Great mother throws into the abyss of interspecies competition and instinctive hopelessness, creates it as the only patron of life on the ruins of the once prosperous and prosperous world.

Conclusions. Such images are a natural consequence of the development of archetypal mythology, which seeks to compensate for the cruelty and hopelessness of civilizational strategies of power, dreaming to enslave a person with the help of the last remaining biotic needs. The ideological value of such a Hollywood model lies in the formation of the viewer’s attitude to the instinctive understanding and protection of basic biotic strategies to almost completely antibiotic social and Planetary space. So the Only Great Mother symbolizes intuitively the found Hollywood producers and Directors scenario visualization last horror-argument posthumanistic and postbiotic world.

References

1. Clover, C.J. (2014) Her body, himself: gender in slasher. *Logos*. 6(102). pp. 3–60. (In Russian).

2. Malenko, S.A. & Nekita, A.G. (2018) Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*. 13. pp. 41–51. DOI: 10.15802/amp.r.v0i13.122984.
3. Fromm, E. (1990) *Begstvo ot svobody* [Escape from freedom]. Translated from English by G.F. Shveinik. Moscow: Progress.
4. Nekita, A.G. (2018) Screen victims: archaic myth and the hollywood horror-reanimation of mass culture. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika – Bulletin of Udmurt University. Series Philosophy. Psychology. Pedagogy*. 28(4). pp. 371–377. (In Russian).
5. Girard, R. (2010) *Kozel otpushheniya* [The Scapegoat]. Translated from French by G. Dashevsky. St. Petersburg: Ivan Limbakh.
6. Freud, S. (1995) *Khudozhnik i fantazirovanie* [Artist and fantasizing]. Translated from German. Moscow: Respublika. pp. 265–282.
7. Deleuze, J. & Guattari, F. (2007) *Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya* [Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia]. Translated from French. Ekaterinburg: U-Faktoriya.
8. *Time* (1986). 28th July. pp. 56.
9. Vedon, J. (n.d.) *Chuzhie: Voskreshenie* [Alien: Resurrection]. Translated from English. [Online]. Available from: https://royallib.com/book/vedon_dgos/chugie_voskreshenie.html. (Accessed: 13th March 2019).
10. Spoto, D. (1983) *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. New York: Little Brown.