

ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ НЕГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ (по материалам российских фолк-хоррор фильмов и сериалов)

Ольга Вячеславовна Сергеева (o.v.sergeeva@spbu.ru)

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
Социологический институт РАН — филиал ФНИСЦ РАН, Санкт-Петербург, Россия

Цитирование: Сергеева О.В. (2026) Визуальная антропология негородских пространств (по материалам российских фолк-хоррор фильмов и сериалов). *Журнал социологии и социальной антропологии*, 29(2): 229–250.
<https://doi.org/10.31119/jssa.2026.29.2.9> EDN: DKSRQC

Аннотация. Рассматривается негородское пространство как ключевой художественный ресурс российского фолк-хоррора и его вклад в массовое географическое воображение. Используется перцептивно ориентированная теория кино Т. Эльзессера и М. Хагенера для визуально-антропологической интерпретации мест сюжетного развития фильмов. Эмпирический материал включает отечественные фильмы и сериалы 1990–2020-х: «Прогулка по эшафоту», «Мертвые ласточки», «Топи», «Территория», якутские ленты «Мааппа», «Наахара», «Иччи», «Хара дай». Показано, что негородские ландшафты фолк-хоррора служат не только фоном, но и структурируют опыт зрителя. Лес, болото, тундра работают как пороговые пространства, дом — как пронизываемый хронотоп для вторжения мистических сил, локальные сообщества — как хранители памяти и правил. Стихия природы, удаленность от предсказуемого пространства города становятся вызовом для героев и их движением по пути самораскрытия. Сенсорные (гаптические и акустические) характеристики фильмов переводят травматические социальные темы в режим осязательно-слухового переживания зрителей, формируя «аффективную карту» репрезентированных пространств. Когнитивные структуры кинонарративов моделируют ассоциативную работу мышления и конфликт рациональных установок с мифологическими табу. Делается вывод, что фолк-хоррор создает перцептивные знания о местах, которые окрашивают для людей их повседневные встречи с реальным пространством и поддерживают атмосферу ландшафта. Методологический вклад статьи заключается в соотношении перцептивных регистров с социологией пространства и памяти: показано, как жанровые формулы активизируют схемы топофобии, воспроизводят границы своего/чужого и обучают зрителя практикам осторожности и уважения к локальным нормам, а также экологической чувствительности за пределами урбанизированной среды.

Ключевые слова: визуальная антропология, кино, фолк-хоррор, воображение пространства, негородское пространство, сенсорика.

Что такое фолк-хоррор и социологические вопросы его исследования

Когда исследователи, представляющие социальные науки, обращаются к кино, то один из важных результатов их работы связан с обсуждением эстетики и художественных приемов в качестве способов выражения мировоззрения, политики, экономики, технологии и других составляющих эпохи. Воображаемое пространство кинематографа позволяет не только увидеть и понять, но и почувствовать социальные веяния в жизни человека. И в этом смысле фильмы любого жанра, даже фантастического, имеют свою ценность как материал для анализа.

Подходом, который дает возможность в том числе социологам анализировать предысторию и вскрывать подтексты репрезентаций, изучая образы как источники информации об обществе, является визуальная антропология (Круткин, Романов, Ярская-Смирнова 2007: 8). Отечественные социологи, ставшие пионерами этого подхода, писали: «Визуальная антропология не образует точную предметную область, она выступает обобщенным названием совокупности стратегий исследования визуальных систем» (Круткин, Романов, Ярская-Смирнова 2007: 8). Можно сказать, что социологи, работающие с визуальным с помощью интерпретативных методик, входят в эту «совокупность стратегий» визуальной антропологии и начинают более гибко сочетать науку и художественный анализ.

Кинематериал, составивший объект исследования и основу данной статьи — это фантастические фильмы и сериалы, сюжеты которых связаны с негородским, т.е. с сельским, а также природным пространством. Несколько десятилетий назад в языке анализа кино появился термин «фолк-хоррор», и именно это понятие берется в качестве рабочего применительно к российским фильмам, диапазон выхода которых охватывает 1990-е годы по настоящее время. Что такое фолк-хоррор в кино и какие зарубежные исследования этого направления существуют, объясняет А. В. Павлов (Павлов 2023). Он же приводит определения фолк-хоррора, которые есть у ведущих исследователей жанра А. Сковелла (Scovell 2017) и Б. Графиуса (Grafius 2020). Можно сказать, что специфика фолк-хоррора трактуется либо с акцентом на ландшафте (сюжет связан с мистикой изоляции и удаления места действия от привычной цивилизации), либо с особым вниманием к народной мифологии (волшебство и непредсказуемость являющейся героям-путешественникам хтони). В любом случае средовые аспекты фолк-хоррора принципиальны, поскольку влияние таинственных сил, связанных с древними легендами и архаикой, стано-

вится возможным благодаря попаданию героев в непривычную и незнакомую местность.

Почему фолк-хоррор актуален для социологического внимания? При обсуждении социокультурных причин развития этого жанра, в частности в кино, подчеркивают обычно, что здесь замешана культурная политика, на которую опирается хоррор-эстетика. Британский социолог и культурный географ Дж. Терджилл пишет об этом как о попытке эксплуатировать процесс поддержания инаковости, проявляющийся в изображении негородских мест в качестве чего-то выходящего за рамки нормы. Фолк-хоррор развивает управление пространством, которое работает на отчуждение сельских сообществ от современного образа жизни, помещая их в контекст как духовной, так и физической угрозы (Thurgill 2020: 33–34). Типичные смыслы инаковости, на которых основывается проведение границ, следующие: 1) сельская местность как хранилище народных или языческих верований и среда для сообществ, противоречащих или конфликтующих с рациональностью, укоренившейся во всем остальном просвещенном мире; 2) сельская местность как пространство, враждебное по отношению к человеку из города (чужаку), не знающему и не понимающему природы и жизни в деревне; 3) сельская местность как пространство, скрывающее забытые трагические истории. То есть социологическое обращение к произведениям в жанре фолк-хоррора позволяет объяснить воспроизводство топофобий, а при более общей постановке исследовательского вопроса — формирование чувства места, идентичности места и в целом роли конкретных мест (сельских и природных) для опыта человека.

Включение в академическую дискуссию о развитии фолк-хоррора российских фильмов этого жанра представляется интересным и своевременным. Отечественный кинематограф, особенно в настоящее время, постоянно пополняется такими лентами, но исследовательских работ, в которых обсуждались бы именно наши фильмы почти нет (есть рецензии, подкасты, блог-обзоры¹). Одна из немногих научных статей написана философом-религиоведом Р. В. Шиженским, который определяет инварианты языческой культуры, тиражирующиеся в отечественных и зарубежных фильмах для создания сюжетов об изолированных сообществах (Шиженский 2023). Неосвоенность темы преодолевается за счет нарастающего потока публикаций, где анализируются фольклорно-мистические фильмы Республики Саха (Якутия) (Федорова, Данилова 2025; Марсан

¹ Отечественные фолк-хоррор сериалы [https://pikabu.ru/story/otechestvennyie_folkhorror_serialyi_9475246] (дата обращения: 21.09.2025).

2024; Радаева 2022). Ужас прорыва «нижнего мира» в наш мир, представленный якутскими режиссерами, есть экспрессивная форма репрезентации социальных проблем, таких как давление урбанизации на народные традиции, пренебрежение к местным устоям и травмы локального сообщества.

Если взять анализ не только отечественных фолк-хоррор фильмов, но и книг, то нетривиальное мнение высказывает писатель и колумнист М. С. Галина. Она считает, что российские книги со страшными сюжетами более, чем западные, тяготеют к образам «столкновения горожанина с враждебной деревней природой, со странными людьми, там обитающими, со странными существами» (Галина 2020: 346), что связано с советскими потрясениями и преобразованиями деревенского мира. Вклад в дискуссию о мифопоэтике страшных пространств вносит изучение Е. А. Сафрон географии Севера в фолк-хоррор романах и рассказах российских писателей (Сафрон 2024). Все авторы, размышляющие о жанре ужасов вообще и о фольклорных сюжетах в частности констатируют невозможность появления таких произведений в советский период из-за установки культуры на социальный оптимизм. При этом все называют фильм «Вий» (1967) как образец воспроизведения этнофольклора, на котором строились страшные истории Н.В. Гоголя. Вообще, согласно М. С. Галиной, русская литература ужасов развивалась до революции в общеевропейских ритмах, потом произошел разрыв, длившийся до снятия постсоветских идеологических ограничений. А вот на экране отечественные фильмы ужасов начали свою историю только с 1980-х гг. перестроечной эпохи, фолк-хоррор в том числе.

Итак, негородское пространство — важнейший художественный элемент фильмов в жанре фолк-хоррор. Понятие «негородское пространство» фиксирует в данном случае исходную жанровую установку этого вида хоррора на столкновение с чем-то страшным за пределами рациональной урбанизированной организации жизни. Кроме того, говоря о негородском, мы имеем возможность соединить в одном слове ключевые места действия — лес, деревню, хутор, проселочные дороги и т.д. Каким образом работают такие фильмы с массовым географическим воображением? Концепции пространства, постигаемые посредством кино, могут способствовать формированию наших перцептивных знаний, которые, в свою очередь, могут окрашивать наши повседневные встречи/столкновения с пространством, когда мы перемещаемся по местам реального мира. Этот тезис является отправной точкой для визуально-антропологического изучения российских фолк-хоррор фильмов и сериалов.

Перцептивный опыт как основание исследования кино

Фильм как перцептивное событие все чаще становится предметом дискуссий, что во многом связано с мобильными гаджетами (просмотр «на ходу»), развитием технологизированной практики наблюдения мира (машинное зрение), с формами вовлечения (импакт-медиа). Тон задается сторонниками когнитивного подхода, которые, как, например, Т. Эльзессер и М. Хагенер, подчеркивают: «Отношение тела зрителя к движущемуся изображению является ключевой исторической переменной, значимость которой недооценивается» (Эльзессер, Хагенер 2016: 28). Представляется эвристичным изучить негородские миры фолк-хоррора, опираясь на идеи ученых-когнитивистов и вводя переменную кинопроектирования физического опыта зрительства. Аппелляция к возможному телесному отклику зрителей в качестве исходной установки визуального анализа очень важна и продуктивна применительно к фолк-хоррору, поскольку, как и хоррор в целом, этот жанр является «телесным», создающим ярко выраженную физическую реакцию аудитории («мурашки», «закрывать глаза и уши» в самых острых местах фильма и т.п.).

Разработка идей об аффективном соучастии и телесном вовлечении человека перед экраном, а не только обращении к его глазу, велась преимущественно Т. Эльзессером в течение двух десятилетий XXI в. Чтобы анализировать кинотексты российского фолк-хоррора, обозначим некоторые находки ученого, максимально релевантные для интерпретации воссоздаваемого пугающего пространства.

В работе 2009-го года, которую можно считать одной из вводных для возродившихся в наши дни дебатов о киноопыте, немецкий кинотеоретик разбирает телесную воплощенность зрительского вовлечения. Т. Эльзессер задает вопрос «Что снова и снова возвращает нас к экрану?» и отвечает: «предвкушение экстремального опыта нахождения на “границе”» (Elsaesser 2009: 297). Кино выводит нас за рамки обыденного, но это еще и особое состояние под влиянием двух императивов — пассивной восприимчивости и обостренного, активного осознания. Киноопыт можно представить через границы нашего ощущения тела vs развоплощенности, агентности vs беспомощности, управление временем vs шок от его необратимости.

По мнению Т. Эльзессера, понятие тела в качестве значимой переменной опыта наиболее заметно начали обсуждать именно исследователи фильмов ужасов (Carroll 1990; Clover 1993; Smith 1995; Noll Brinckmann 1999). Восприятие фильма, согласно этим авторам, предполагает целостную перцепцию, а не просто метонимическую представленность всего

зрителя через глаз/взгляд или метафорическое обозначение его как носителя закодированных культурных кодов.

Идеи о связи между просматриваемым фильмом, его восприятием и телом зрителя обобщены в книге Т. Эльзессера в соавторстве с М. Хагенером, вышедшей на английском в 2010-м, на русском — в 2016-м. Создатели фильма действуют в пределах той или иной кинематографической парадигмы, поэтому «любой вид кинематографа предусматривает некоего идеального зрителя» и постулирует «определенное отношение между зрителем (и его телом) и изображением на экране (его свойствами)» (Эльзессер, Хагенер 2016: 22). Первый вариант идеального зрительского опыта обозначается авторами книги концептуальной метафорой «окно/рамка». При таком подходе господствует окуляроцентристская трактовка кино, а зритель понимается как полностью отрезанный от событий фильма. «Дверь и порог» — это второй вариант взаимодействия зрителя с фильмом. Предполагается, что есть не просто наблюдение истории, выделенной кем-то в раму, но возможно вхождение в киномир, как физическое (загорается экран, идут титры и т.п.), так и метафорическое (зритель забывает свое здесь-и-сейчас и живет с героями). Третий вариант зрительского опыта «зеркало/лицо» сконцентрирован на самореференции смотрящего фильм человека. Фильмическое изображение дает человеку переживание и размышление о себе. Зритель смотрит на киноэкран как будто в зеркало и может увидеть себя заново (Эльзессер, Хагенер 2016: 128). Четвертое, зритель и фильм могут быть связаны практикой властного пристального взгляда (кино как подвижный и всевидящий глаз). Быть зрителем значит усилить свое восприятие за счет кино как «машины зрения» или протеза, посредством которого создатели фильма делятся своей силой наблюдающего ока со зрителем (Эльзессер, Хагенер 2016: 173).

Окуляроцентристские воздействия кинематографа не исчерпывают весь диапазон ощущений зрителя. Мы можем говорить еще о кино как гаптическом опыте (пятый вариант опыта — кино как кожа). Тело зрителя, в частности его кожа, проявляет себя в физиологических и аффективных реакциях на то, что происходит на экране. Действует принцип синестезии: телесные жанры кино (например, ужасы) «дотрагиваются» до зрителя, который не только смотрит историю на экране, но и холодеет и цепенеет (Эльзессер, Хагенер 2016: 231). Кино можно также считать органом слуха (шестой вариант), и совсем неправомерно полагать, что звук в кино есть приложение к визуальной информации. Трехмерный звук наделяет двухмерное изображение осязаемостью. Ухо является «органом страха», поскольку именно ухо, а не глаз может сигнализировать об окружающих явлениях, когда они в темноте или за спиной. Наконец, еще один,

аспект зрительской перцепции, который анализируется Т. Эльзессером и М. Хагенером, связан с работой мозга/мышления. Фильм не исчезает после просмотра, он начинает жить внутри нас в процессах обдумывания, сравнения, воспоминания. Фильмы вплетены во время, сознание и «я» (Эльзессер, Хагенер 2016: 299). Кино как эпистемологическая сила генерирует знание, которое невозможно получить иным способом. Недаром в кинематографе, особенно в современном, есть особая традиция фильмов о работе сознания (провалы памяти, паранойя, шизофрения) или о процессах мышления (решение задач, воспоминание, моделирование ситуаций).

Когда мы рассматриваем кино как модус опыта, то и условия зрительства, и аффективность, которую эти условия порождают, являются частью исторически специфической (визуально-сенсорной) культуры, подверженной изменениям и доступной для анализа в социологической перспективе. Такая исследовательская установка привела Эльзессера к определению фильмов-головоломок (*mind-game films*) в качестве симптомов произошедшего в новом тысячелетии культурного сдвига, ломающего традиционные категории «причина — следствие», «автор — зритель», «реальность — иллюзия». В головоломках пересекается множество реальностей — сон, онлайн-пространство, параллельные вселенные и т.д., поэтому зритель сталкивается с кризисом интерпретации и различения реальностей (Elsaesser 2021).

Итак, когнитивный подход к кинематографу, представленный, в частности, идеями Т. Эльзессера и М. Хагенера, ставит вопрос о перцептивных регистрах, которые моделируются при создании фильмов и становятся характеристиками того или иного произведения, иницилируя затем определенный зрительский опыт. Данная логика — глаз + эмоции + тело — принимается в качестве основания для анализа смыслообразующей роли территорий/ландшафтов в российских фолк-хоррор фильмах. Анализируется не весь корпус имеющихся картин данного жанра. Отбор обусловлен целью исследовать перцептивную составляющую пространственных особенностей негородских фильмических «мест страха» с охватом хронологии от 1990-х годов к третьему десятилетию XXI в.

«Кто я?»: проверка пространством в фолк-хорроре

Фильм на экране в качестве зеркала, которое отражает взлеты и падения личности либо показывает истинную сущность героя, до времени скрывающуюся под обычной внешностью, — в гамму таких переживаний вовлекается зритель фолк-хоррора. Примечательно, как именно этот жанр предлагает зрителю рефлексии и работу с идентичностью, поскольку

в арсенале хоррора есть возможность создавать аллотопию или мир, кардинально отличающийся по своим законам и живущим там существам от реальности. Отчасти собственно это преломление в зеркале фантазийного пространства позволяет фолк-хоррору открывать забытые варварства и несправедливости и заставлять нас по-новому взглянуть на себя.

Кинематограф преимущественно предполагает зрителя-горожанина, зрителя, кодируемого в качестве урбанизированного субъекта, впитавшего противоречивые устремления «урбанизма как образа жизни» — атомизацию, гипертрофированное потребление, инфантилизм и эгоцентризм. Поэтому пространство за пределами предсказуемой среды города становится вызовом, проверкой и движением по пути самораскрытия. Горожане, герои фильмов, попадающие в глубинку, открывают в себе очень разные составляющие личности и, естественно, подталкивают к похожим вопросам зрителя.

В одном из первых российских фильмов ужасов «Прогулка по эшафоту» (1992) зрителям дается шанс увидеть (и прочувствовать) дилеммы человека-гражданина эпохи перестройки. По сюжету фильма молодые люди, «он» и «она», поехавшие в путешествие на природу, оказываются на лесном острове где-то в средней полосе России. Неожиданно на этом острове появляется мистический «хозяин», и начинают исполняться желания героев о комфортабельном, «люксовом» отдыхе с едой, напитками, гламурным интерьером. Вышедший в самом начале 1990-х фильм через созданный фанатзийный мир показывает, от чего надо отказаться человеку для жизни среди рыночного изобилия. В эссе, посвященном «Прогулке по эшафоту», акцентируется новая форма несвободы: «Но советские-то люди привыкли к совсем другому порядку вещей, они чувствуют в этом какой-то подвох. Как ни услужлив и ненавязчив “хозяин”, они чувствуют в нем скрытую и непонятную силу, от которой они зависят, которая, как они смутно догадываются, и обеспечивает все те чудеса консьюмеризма, которыми наслаждаются наши экскурсанты в “капиталистическом раю”»¹. Прямо, а не метафорически объясняется хирургическая боль социальной трансформации: «Чтобы переделать его в новую свободную личность, нужна небольшая операция на мозге. Но желает ли он сам ложиться под нож?» (Бужинный 2021). Пространство острова не позволяет героям его покинуть, тем самым обостряя вопрос выбора: либо принять условия хозяина острова и его блага, либо, скорее всего, погибнуть.

¹ Бужинный А. Обзор фильма «Прогулка по эшафоту» [<https://proza.ru/2021/12/06/77>] (дата обращения: 21.09.2025).

В связи с ролью кино как зеркала теоретики обсуждают функции крупного плана и демонстрации зрителю лиц героев. Крупный план проявляет смысл и доносит идею (Эльзессер, Хагенер 2016: 127). Если понимать «Прогулку по эшафоту» в качестве зеркала, то поколения взрослых советских людей, шагнувших в трансформации 1990-х, смогли увидеть благодаря крупному плану на лице главного героя в кадрах начала и финала фильма (фильм закольцован этими кадрами) ужас потери идентичности.

Помимо того, что экран и фильм дают зрителю возможность всмотреться в самого себя «через феноменологическое заражение персонажем» (Эльзессер, Хагенер 2016: 131), в хоррор-кинематографе часто присутствует зеркало как один из самых магических материальных предметов. Зеркало — глубоко символический артефакт, через который раскрывается граница между видимым и невидимым, реальным и сверхъестественным. Зеркальная поверхность становится своеобразным порталом, способным выявлять скрытые мистические сущности и внутренние аспекты человеческой души, недоступные обычному зрению. Эта метафора работает в российском фолк-хорроре «Мертвые ласточки» (2018), где зеркало в финальных кадрах фильма служит неким зеркалом правды: герой, столкнувшись с хтоническими силами русского леса и подвергшийся их испытанию, видит в отражении не просто себя, а свою истинную, пугающую сущность — виновного и разрушенного внутренне человека. Такой образ акцентирует некоторое моральное правило: в экстремальных условиях скрытые стороны личности неизбежно выходят на свет, заставляя персонаж и зрителя переосмыслить грани человеческой природы и ответственности за свои поступки.

«Мертвые ласточки» — фильм, помогающий исследовать корни страха человека перед лесом и описать, как эта среда конструируется в качестве страшного пространства, оживляющего архетипы в нашем настоящем. Фолк-хоррор считается жанром, в котором реализуется повествование пространством. То есть ландшафтные особенности места действия фильма транслируют смысл, без которого невозможна история. Если размышлять в логике моделей восприятия кино Т. Эльзессера и М. Хагенера и добавить к опыту «зеркала» еще модус «окна/рамки», то становятся понятными нюансы смысла леса в фолк-хорроре. Опыт зрителя, связанный с рамкой, предполагает, что экран, действуя «рамочно», придает форму появляющимся образам. Зритель заражается пониманием явления таким образом, как его направляет рамка.

Лес захватывал воображение с незапамятных времен, занимая видное место как в мифологии, так и в современном культурном творчестве.

При систематизации составных частей волшебной сказки В. Я. Пропп писал о «темном, дремучем лесе»: «Лес в сказке вообще играет роль задерживающей преграды. Лес, в который попадает герой, непроницаем. Это своего рода сеть, улавливающая пришельцев. <...> Лес окружает иное царство... дорога в иной мир ведет сквозь лес» (Пропп 2000: 40–41). В современной работе о символике леса не только в сказке, но и в научной фантастике подчеркивается популярность волшебнo-сказочной перво-структуры леса для вымышленных миров. Лес в фантастике — один из главных героев произведения, как и в сказке: пройти лес значит победить (Неёлов 1983: 115).

Фильм в качестве «окна/рамки» удерживает взгляд зрителя, совершая некоторое принуждение к вхождению в диегетический мир. Так, мистика леса регулирует восприятие драмы героев, говорим ли мы о подобных ландшафтах фолк-хоррора вообще или конкретно о фильме «Мертвые ласточки». Кроме того, пример этого фильма демонстрирует, каким образом современное произведение возрождает архаическую символику, выводя на экран полную структуру волшебного леса. Мы видим опасную среду леса, проверяющую качества героя; волшебницу-ягу (в фильме это шишимора/кикимора), воплощающую традиционно женское начало таинственных сил; также есть более знающий помощник героя и дом в лесу, проницаемый для вторжения враждебного потустороннего. Соответственно, зритель становится свидетелем обряда инициации, но данного в авторской фильмической интерпретации.

Размышляя в укоренившейся сегодня логике обнаружения и обоснования научных «поворотов» в социогуманитарном знании, вполне возможно говорить о проблемах, методе, языке «экологического поворота». Такой поворот предполагает рассмотрение проблем культуры и общества в природно-экологической перспективе. Более того, появляются новые концепты, среди которых — актуальная для темы фолк-хоррора «темная экология». Данный концепт встраивается в критическую теорию, альтернативную просвещенческому рациональному подходу к природе как удобной мастерской для человека (Morton 2016; Мортон 2019). Темная экология акцентирует видение природы в качестве намного более непредсказуемой силы, чем то, что дают научные модели и законы ее объяснения.

Аналитика фолк-хоррора идет в унисон и получает творческий импульс с развитием экологического поворота в социогуманитаристике. Актуальной для темы леса в культурном/географическом воображении является книга британской исследовательницы Э. Паркер «Лес и эко-готика: дремучие темные леса в массовом сознании» (Parker 2020). В отличие от классических идей фольклористов и ученых, изучавших мифы в XIX–XX вв., Э. Паркер

строит свою концепцию леса под влиянием современных онтологических изысканий, стремясь понять наши отношения с окружающими мирами, выходящими за рамки человеческого. Лес с точки зрения темной экологии — одно из мест на планете, существовавшее до человека и могущее быть (жить) без человека, поэтому страх перед стихией леса универсален. Вместе с тем Э. Паркер формулирует свою гипотезу в виде тезисов о том, почему мы боимся леса, и в этом есть связь с тревогами и волнениями из разных эпох. Согласно им, лес противостоит цивилизации; ассоциируется с прошлым; является ландшафтом испытаний; местом, где мы теряемся; поглощающей угрозой; пространством человеческого подсознания; антихристианской территорией (Parker 2020: 47).

Удаленные негородские пространства фолк-хоррора являются важным компонентом перцептивного опыта зрителя этих фильмов. Испытание вне цивилизации и привычных порядков жизни, что представляет собой второяющийся мотив в фолк-хорроре, подводит героев к решению экзистенциального вопроса «Кто я?» «Зеркало», «окно/рамка» открывают зрителю действия и характеристики героя, соблазненного идеей отдыха и обретения новых сил на природе. Согласно подходу, объясняющему регистры восприятия фильма, лес оказывается тем ландшафтом, который может сломать установку на развоплощенный взгляд у зрителя, пробуждая трепет и ужас.

Место травмы. Прошлое и история в фолк-хорроре

Фолк-хоррор во многом основан на обращении к прошлому, будь то личная история героев, социальные повороты «большой истории» или их пересечение. А поскольку, как правило, действие фильмов происходит в сельской местности и затрагивает народные обычаи, древние верования, быт негородских жителей, то этот жанр добавляет еще один ракурс к крестьяноведению, как бы смело это ни звучало. Стоит сказать, что визуальный объект исследования. Недавно вышедшая книга историков Л. Н. Мазур и О. В. Горбачева о деревне в советском кино (Мазур, Горбачев 2022) способствовала дискуссии рецензентов о методологии обращения с кинопроизведениями как для социально-исторического анализа негородских реалий, так и для выводов об эволюции темы (Фокин, Степанов 2022; Осипова 2022). Но естественно, что в корпусе проанализированных фильмов за 1920–1991 гг., посвященных деревне, хоррор-фильмы отсутствуют. Тем более актуально обратиться к мистическому фантазийному преломлению темы деревни и окружающей ее природы в фильмах, которые стали выходить на отечественный экран с 1990-х годов.

В представленном исследовании основанием для анализа социально-исторических конфликтов и катастроф, отраженных в фолк-хорроре, выступает модус зрительской перцепции. В частности, значительную новизну в дискуссию о народных/семейных/личных травмах вносит реконструкция гаптических и акустических ощущений при просмотре фолк-хоррора. Следуя идеям когнитивного подхода, напомним об оппозиции «развоплощенные — телесные» жанры: в фильмах «телесных жанров», например ужасах, «телесные реакции выходят за пределы экрана, охватывая зрителя и “дотрагиваясь” до него» (Эльзессер, Хагенер 2016: 231). Избыточность ощущений у зрителя, в частности гаптических и акустических, сокращает дистанцию «чистого наблюдения», но именно это и является частью ожиданий от данного жанра. В киноведческой теории полагается, что между зрителями и создателями фильмов ужасов есть своеобразный контракт на доставку «мурашек по коже»: «Зрители платят деньги за билет, а создатели фильма средствами кино программируют получение ими определенных эмоций» (Комм 2012: 8). Следовательно, восприятие фильма всем телом благодаря приемам, которые используются при съемке, характеризует ужасы.

Что же дают негородские пространства фолк-хоррора в сенсорной оболочке «кожи» и «уха» для разговора о травмах истории? Важный и интересный кейс в визуально-антропологическом исследовании перцептивного преломления коллизий прошлого представлен современным якутским кинематографом. Вообще о фильмах, снимаемых кинокомпанией «Сахафильм», говорят как о культурном ренессансе, импульс которого воспринят далеко за пределами региона¹. Одной из сил, влияющей на ренессансный подъем, считают сопротивление якутов утратам этнических компонентов культуры и социальности, которые вопреки всему новые поколения не должны забыть (Пудов 2022). Каждый фильм можно анализировать как «лабораторию ощущений» (выражение Т. Эльзессера и М. Хагенера). Согласно этой установке, телесные переживания стихий воды, огня, почвы, снега/мороза в якутском кино являются ресурсами для зрительской эмпатии.

Создатели «Иччи» (2021) в полной мере реализуют практику перевода чувственного восприятия ночной темноты, вязкой сырой дороги, частотола сухих деревьев, сырого тумана у Ленских столбов в размышления о причинах столкновения людей с темными духами. В ночном простран-

¹ Якутские режиссеры представляют свои проекты на Каннском фестивале [<https://ysia.ru/yakutskie-rezhissery-predstavyat-svoi-proekty-na-kannskom-festivale/>] (дата обращения: 21.09.2025).

стве, не подконтрольном законам обычной жизни, переплетаются трагедии двух семей — живущих сегодня братьев Тимира и Айсена, а также девочки Мааппы и ее родных, бывших жителями этих мест в прошлом. Приемы «гаптики взгляда» в «Иччи» позволяют зрителю прочувствовать драму семейного разлада, в которой много типичного для сегодняшнего конфликта городского и деревенского, но также страдание от социального клеймения и исключения в истории Мааппы. Сенсориум фильма «Иччи» связан с канонами якутского фольклора, «где злое потустороннее начало, в отличие от добрых сил, никак не персонифицировано, не материализовано, т.е. нет четкого описания того, как эти темные сущности выглядят. <...> Есть некие абстрактные описания призрачных теней, напоминающих странных существ, либо чаще всего состояние тревоги, резкое нарушение спокойного течения жизни, атмосфера, сильно меняющаяся в присутствии Иного» (Марсан 2024: 125). «Рассказ пространством» о несчастьях и потерях героев происходит благодаря тревожному, ночному, иррациональному лесу и затягивающим безднам реки.

Значимый гаптический компонент в якутском фолк-хорроре, который, как видим, воспроизводит в этом случае каноны азиатского кинематографа, — это колдовское движение длинных черных волос у inferнальных героинь и шаманок. Хотя женщина-призрак как напоминание о несправедливости, зле, насилии, совершенном когда-то, существует не только в якутском фольклоре (вспомним образ русалки), но черные всплески оживающих волос воплощают этническое начало и являются силой, отменяющей развоплощенное восприятие происходящего на экране. На основе женской печальной истории построен легендарный для становления якутского кино фильм «Мааппа» (1986). Гаптические интерпретации вплетены в страшное путешествие к покинутой деревне Наахара (фильм «Наахара», 2007, снят под влиянием «Ведьмы из Блэр»). Наказание за непочтительное отношение к предкам выносятся героям женщины-призраки, именно они заключают в себе знаки того, что все происходит уже в другой реальности, из которой нет возврата.

Передача ужаса присутствия потусторонних сил через атмосферу, а не через буквальную визуализацию, повышает значение акустических впечатлений в якутском фолк-хорроре. Теоретики кино подчеркивают проникающую способность звука: глаз скользит по поверхности «окна/рамки», «зеркала», но посредством звука человек включается в аффективную и пространственную канву фильма. Акустическая оболочка смеси реального с ирреальным, например в «Мааппе», — это «неторопливое повествование, “затягивающее” зрителя в созданное историей пространство, обрамленное... ритмизированным закадровым текстом и пением, отсылаю-

щим к исполнителям-олонхосутам» (Красильникова, Ляпкина 2022: 88). Противостояние деревенского, где есть будоражащая мистика звуковой реальности иного мира, и городского мобильного опыта существования в индивидуальном звуковом ландшафте раскрывается в одной из историй из киносборника «Хара дьай» (2016). Герой, сервисный инженер из города, спешит завершить работу в командировке и остается ночью ремонтировать камеры в офисном здании в поселке. У него в наушниках звучит музыка, и он не слышит, что в ночном пустом здании хозяйничают призраки. Зритель при этом уже понимает аномалию происходящего, что усиливается диссонансом между звуком (современная музыка в наушниках) и изображением (призрачное нечто приближается к герою).

Тайна места или пространство как когнитивный лабиринт

Вопрос о когнитивных измерениях зрительского опыта занимает важное место в современных исследованиях визуальной культуры. По Делезу, кинематограф философствует о движении и времени собственными средствами, становясь эпистемологической силой, способной производить знание, недостижимое иными формами (Делез 2004). Каким образом пространственные образы становятся не только элементом художественного мира, но и механизмом когнитивной работы зрительского сознания, мы видим на примере фолк-хоррор сериалов «Топи» (2021) и «Территория» (2020).

Оба сериала можно рассматривать как кинематографическое воплощение традиции фильмов, где изображаются механизмы вытеснения из памяти, флэшбэки, паранойя, состояния тревоги. Пространственная структура сериала выстраивается на постоянном смещении между реальными и мистическими окружениями, что моделирует механизмы ассоциативного мышления. Подобно тому как разум связывает разнородные фрагменты восприятия в сложную сеть значений, киномонтаж соединяет лесные чащи, деревенские ландшафты и мифологические проекции, создавая «ментальную карту» повествования.

Нелинейное течение времени — один из ключевых принципов делезовского понимания кино как философии движения и времени — проявляется здесь особенно отчетливо. В «Топях» смерть и жизнь, прошлое и будущее, сон и реальность существуют неразделимо. Зритель погружается в режим восприятия, где сознание героев становится экраном для фантазий, а экран с изображением — продолжением этих процессов. Таким образом, сериал не только транслирует нарратив, но и вовлекает в процесс мышления, где визуальные ряды работают как модели памяти и воображения. Зброшенный монастырь и лесные про-

странства обладают двойной функцией: они выступают физической декорацией и одновременно символическим языком, через который раскрываются архетипические темы страха, изоляции и поиска смысла действий. Местные жители и мистические фигуры оказываются не столько внешними персонажами, сколько отражениями внутренних состояний героев, проекциями вытесненного и подавленного. Эта стратегия подчеркивает, что пространство в «Топях» не является нейтральным фоном: оно играет роль эпистемологического инструмента, позволяющего исследовать аффективные и когнитивные механизмы, прежде всего памяти, вины, страха. Финальные сцены, где граница реального и мистического пространства полностью размывается, акцентируют динамику сознания, которое постоянно балансирует между фактами и иллюзиями. Здесь проявляется ключевая мысль Т. Эльзесера и М. Хагенера: фильм продолжает существовать в зрителе, поскольку его пространственные и временные решения активируют когнитивные процессы, аналогичные работе мышления. В итоге «Топи» функционируют как культурологический феномен, демонстрирующий возможность кинематографа быть расширением эпистемологического опыта, а не просто аттракционом.

Если в «Топях» пространство выступает ассоциативной моделью сознания, то в «Территории» оно предстает как когнитивный лабиринт, где рациональные карты мира сталкиваются с архаичными и мифологизированными. Тайга и окрестности Кудымкара представлены как непонятная и/или враждебная когнитивная среда, превращающая любое перемещение в испытание для разума. В этом пространстве городское рациональное мышление героев, прежде всего Егора, вступает в конфликт с локальными табу и мифологическими представлениями.

Деревня Городище и окружающий ее лес структурируются через сеть социальных и магических запретов. Слова о «медвежьем шамане» и ритуальные предостережения превращают физический ландшафт в пространство старинных обрядов, где нарушение границ чревато наказанием. Таким образом, пространство становится текстом, который считывается и интерпретируется героями, но не поддается рациональному контролю. Болото, в которое проваливается Егор, служит ключевым образом когнитивного «пространства-поглотителя». Здесь границы между сознанием и бессознательным размыты, а сам ландшафт оказывается порогом на пути в иное состояние. Этот мотив отсылает к архаическим моделям восприятия природы как живого и враждебного субъекта. Природа в «Территории» демонизируется и сакрализуется одновременно, становясь активным актором, формирующим сознание персонажей.

Телесное переживание пространства достигает кульминации в образе «икотки» — духа-болезни, который буквально проникает в тела героев. Тайга, таким образом, оказывается не только визуальным окружением, но и источником телесной трансформации, моделируя ситуацию, в которой пространство формирует идентичность буквально и напрямую. Интересен мотив навигатора с GPS-картами, оставленного родителями Егора. Этот технологический артефакт символизирует рациональное картографирование пространства, но в условиях тайги он оказывается бесполезным. Магический и мифологический порядок, управляющий территорией Пармы, нивелирует современные когнитивные инструменты. Особая роль отводится персонажам — хранителям памяти: ведьмам и шаманам. Они олицетворяют саму память пространства, воплощая его скрытые знания и правила. Здесь проявляется конфликт двух эпистемологических режимов: рационального и мифологического. Важным мотивом становится и ритуальное очищение пространства. Сцены казни ведьмы и сожжения избы показывают, что коллективные практики насилия конструируют пространство как социальное, регулируемое системой изгнания чужого.

Оба сериала демонстрируют, что фолк-хоррор как жанр обладает особым потенциалом для исследования когнитивных аспектов пространства. В каждом случае пространство оказывается эпистемологическим инструментом, поскольку не только отражает внутренние состояния героев, но и само производит знание или дает подсказки — о памяти, коллективном бессознательном, социальных табу, телесности и предельных состояниях сознания.

Заключение

Поставленная в работе цель — проанализировать, что и каким образом российские фолк-хоррор фильмы и сериалы транслируют для поддержания массового географического воображения, принимая во внимание, что негородское пространство является ключевым художественным элементом жанра, достигается через визуально-антропологическое прочтение фильмов в перцептивной перспективе. Опорой послужили регистры зрительского опыта, предложенные когнитивной теорией кино Т. Эльзессера и М. Хагенера: окно/рама, порог, зеркало/лицо, всевидящий взгляд, кино как «кожа», кино как «ухо», кино как «мозг». Такое теоретико-методологическое развитие темы позволило связать кинематографические образы негородского пространства с производством перцептивных знаний о местах и ландшафтах.

Во-первых, показано, что фолк-хоррор конструирует негородское пространство как испытание идентичности урбанизированного субъекта.

В «Прогулке по эшафоту» и «Мертвых ласточках» ландшафт не обрамляет действие, а раскрывает его: лес и изолированная деревенская сцена выступают зеркалом, где субъект сталкивается с собственными соблазнами и виной; через рамку/окно зритель подталкивается к специфической трактовке леса как пороговой зоны, а через зеркало — к саморефлексии. Возрождаются архаические структуры (лес-преграда, дом-порог, женские хтонические фигуры, помощник/проводник), что проецируется в массовое воображение как устойчивая схема инициации вне города.

Во-вторых, негородские пространства становятся медиумом травматических историй, где телесная и акустическая перцепция сближает дистанцию между экраном и зрителем. Якутские фильмы («Мааппа», «Наахара», «Иччи», «Хара дьай») демонстрируют «лабораторию ощущений»: ночь, сырость, ветер, движение волос у инфернальных героинь, ритмизированное пение и закадровые голоса переводят социальную память — о клеймении, исключении, нарушенных отношениях с предками — в режим осязательно-слухового опыта. Тем самым формируется аффективная карта Севера: лес и река кодируются как зоны риска, ответственности и долга, а не как схематичные декорации. Контракт «телесного жанра» с аудиторией («ужасы должны дотрагиваться») работает как механизм эмпатического усвоения прошлого.

В-третьих, сериалы «Топи» и «Территория» проявляют когнитивное измерение пространства. Воссозданное в кино пространство — эпистемический инструмент: оно производит знание о границах, ритуале, запрете и уязвимости субъекта. Нелинейные переходы между локусами моделируют работу ассоциативного мышления.

Фолк-хоррор в массовом географическом воображении воспроизводит набор схем — лес как порог/испытание, «место прошлого» и травмы, агент, поглощающий и сопротивляющийся картографированию; дом как защищаемый хронотоп угрозы; болото — образ постепенного погружения в нечто аномальное; негородское сообщество проявляет себя хранителем памяти и правил. Эти схемы, будучи усвоенными через зрительный, тактильный и акустический каналы, окрашивают наши повседневные встречи с реальными местами: усиливают настороженность на границах, возвращают уважение к локальным нормам и ритуалам, реочаровывают пейзажами. Проведенный анализ обращает внимание на работу киноиндустрии по проектированию соматических реакций и телесного отклика у аудитории. Киномир больше, чем репрезентация: у фильма и зрителя есть телесный контакт.

Литература / References

Галина М.С., Христофорова О.Б. (2020) «В России есть деревенская хтонь, ужас пустых отчужденных пространств»: Мария Галина о хорроре, взаимодействии литературы с реальностью и с фольклором: интервью. *Фольклор и антропология города*, 3(1–2): 345–350.

Galina M., Khristoforova O. (2020) “There are rural chtonic monsters in Russia, the horror of empty, estranged spaces”: Maria Galina on horror and interaction of fiction with real life and folklore. *Folklor i antropologiya goroda* [Urban Folklore & Anthropology], 3(1–2): 345–350 (in Russian).

Делез Ж. (2004) *Кино*. М.: Ад Маргинем.

Deleuze G. (2004) *Cinema*. Moscow (in Russian).

Комм Д. Е. (2012) *Формулы страха. Введение в историю и теорию фильмов ужасов*. СПб.: БХВ-Петербург.

Komm D.E. (2012) *Formulas of Fear: Introduction to the History and Theory of Horror Films*. Saint Petersburg: BXV-Peterburg (in Russian).

Красильникова Г.А., Ляпкина Т.Ф. (2022) Кино Якутии в контексте диалога культур. *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*, 2(51): 82–89.

Krasilnikova G.A., Lyapkina T.F. (2022) Cinema of Yakutia in the context of the dialog of cultures. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kultury* [Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture], 2(51): 82–89 (in Russian).

Круткин В.Л., Романов П.В., Ярская-Смирнова Е.Р. (2007) Интеллектуальное поле визуальной антропологии. Ярская-Смирнова Е. Р., Романов П. В., Круткин В. Л. (ред.) *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность*. Саратов: Научная книга: 7–17.

Krutkin V.L., Romanov P.V., Yarskaya-Smirnova E.R. (2007) Intellectual Field of Visual Anthropology. In: Yarskaya-Smirnova E.R., Romanov P.V., Krutkin V.L. (eds.) *Visual Anthropology: New Views of Social Reality*. Saratov: Nauchnaya kniga: 7–17 (in Russian).

Мазур Л.Н., Горбачев О.В. (2022) *Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа*. М.: РОССПЭН.

Mazur L.N., Gorbachev O.V. (2022) *Soviet Films about the Village: Experience of Historical Interpretation of an Artistic Image*. Moscow: ROSSPEN (in Russian).

Марсан К. (2024) Мерцающий ужас — миф, морок, мистерия. Кочарян В. (ред.) *Якутское кино. Путь самоопределения*. М.: Музей современного искусства «Гараж»: 119–132.

Marsan K. (2024) Shimmering Horror — Myth, Mirage, Mystery. In: Kocharjan V. (ed.) *Yakut Cinema: The Path of Self-Determination*. Moscow: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh»: 119–132 (in Russian).

Мортон Т. (2019) *Стать экологичным*. М.: Ад Маргинем.

Morton T. (2019) *Being Ecological*. Moscow: Ad Marginem (in Russian).

Неёлов Е.М. (1983) Образ Леса в народной сказке и научной фантастике. *Жанр и композиция литературного произведения*. Петрозаводск: Петрозавод. гос. ун-т: 104–120.

Neyolov E.M. (1983) The Image of the Forest in Folk Tales and Science Fiction. In: *Genre and Composition of Literary Work*. Petrozavodsk: Petrozavodskij gos un-t: 104–120 (in Russian).

Осипова Н.О. (2022) Деревня в исторической рефлексии советского кинематографа. *Вестник гуманитарного образования*, 3(27): 134–138.

Osipova N.O. (2022) The Village in Historical Reflection of Soviet Cinema. *Vestnik gumanitarnogo obrazovaniya* [Herald of Humanitarian Education], 3: 134–138 (in Russian).

Павлов А.В. (2023) Фолк-хоррор. Субжанр, изобретенный учеными. *Versus*, 3(4): 58–76.

Pavlov A.V. (2023) Folk Horror: A Subgenre Invented by Scholars. *Versus*, 3(4): 58–76 (in Russian).

Пропп В.Я. (2000) *Исторические корни волшебной сказки*. М.: Лабиринт.

Propp V.Ya. (2000) *The Historical Roots of the Fairy Tale*. Moscow: Labirint (in Russian).

Пудов А.Г. (2022) «Русский Голливуд» и «Сахавуд» в параллелях культурного ренессанса. *Знание. Понимание. Умение*, 2: 198–210.

Pudov A.G. (2022) “Russian Hollywood” and “Sakhawood” in the Parallels of Cultural Renaissance. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2: 198–210 (in Russian).

Радаева Э.А. (2022) Традиции немецкого экспрессионизма в киноискусстве второй половины XX — начала XXI в. *Концепт: философия, религия, культура*, 6(3): 156–170.

Radaeva E.A. (2022) Traditions of German Expressionism in the Cinematography of the Second Half of the 20th — Early 21st Centuries. *Koncept: filozofiya, religiya, kul'tura* [Concept: philosophy, religion, culture], 6(3): 156–170 (in Russian).

Сафрон Е.А. (2024) Тема Севера в современном отечественном фолк-хорроре. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика*, 29(4): 703–710.

Safron E.A. (2024) The theme of the North in modern Russian folk-horror. *Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie, zhurnalistika* [RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism], 29(4): 703–710 (in Russian).

Федорова А.Р., Данилова Н.К. (2025) Современный якутский кинохоррор: репрезентация и социокультурный контекст. *Сибирские исторические исследования*, 2: 73–91.

Fedorova A.R., Danilova N.K. (2025) Contemporary Yakut Film Horror: Representation and Socio-cultural Context. *Sibirskie Istoricheskie Issledovaniia* [Siberian Historical Research], 2: 73–91 (in Russian).

Фокин А.А., Степанов Б.Е. (2022) Когда деревни были большими: воображаемые пространства на советском экране. Рец. на кн.: Мазур Л.Н., Горбачев О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М.: РОССПЭН, 2022. 349 с., ил. *Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки*, 24(4): 303–312.

Fokin A.A., Stepanov B. E. (2022) When the Villages were Big: Imaginary Spaces on the Soviet Screen. Review of: Mazur L.N., Gorbachev O.V. Soviet Films about the Village: An Attempt at Historical Interpretation of the Artistic Image. Moscow: ROSSPAN. 349 p., il. *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki* [Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts], 24(4): 303–312 (in Russian).

Шиженский Р. В. (2023) «Частокол, инициация и табу»: транскрипция язычества в художественном кинематографе. *Язычество в современной России: опыт междисциплинарного исследования*. Калининград: Издательство БФУ им. И. Канта.

Shizhenskij R.V. (2023) “Palisade, Initiation and Taboo”: Transcription of Paganism in Feature Cinema. In: *Paganism in Contemporary Russia: An Interdisciplinary Study*. Kaliningrad: Izdatel'stvo BFU im. I. Kanta (in Russian).

Эльзессер Т., Хагенер М. (2016) *Теория кино. Глаз, эмоции, тело*. СПб.: Сеанс.

Elsaesser T., Hagener M. (2016) *Film Theory. Eye, Emotions, Body*. St. Petersburg: Seans (in Russian).

Carroll N. (1990) *The Philosophy of Horror, or; Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.

Clover C. (1993) *Men, Women and Chain Saws*. Princeton: Princeton University Press.

Elsaesser T. (2021) *The Mind Game Film: Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*. New York: Routledge.

Elsaesser T. (2009) Between Erlebnis and Erfahrung: Cinema Experience with Benjamin. *Paragraph*, 32: 292–312.

Grafius B. (2020) *The Witch (Devil's Advocates)*. Liverpool, UK: Auteur Publishing in partnership with Liverpool University Press.

Morton T. (2016) *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.

Noll Brinckmann C. (1999) Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze. In: Heinz B. Heller et al. (eds.) *Der Körper im Bild: Schauspielen — Darstellen — Erschienen*, Marburg: Schüren: 111–120.

Parker E. (2020) *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*. Cham: Palgrave Macmillan.

Scovell A. (2017) *Folk horror: Hours dreadful and things strange*. Liverpool, UK: Liverpool University Press.

Smith M. (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion and The Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Thurgill J. (2020) A Fear of the Folk: On Topophobia and the Horror of Rural Landscapes. *Revenant*, 5: 33–56.

Источники

Бужинный А. Обзор фильма «Прогулка по эшафоту» [<https://proza.ru/2021/12/06/77>] (дата обращения: 21.09.2025).

Отечественные фолк-хоррор сериалы [https://pikabu.ru/story/otechestvennyie_folkhorror_seriyali_9475246] (дата обращения: 21.09.2025).

Якутские режиссеры представляют свои проекты на Каннском фестивале [<https://ysia.ru/yakutskie-rezhisseryi-predstavlyat-svoi-proekty-na-kannskom-festivale/>] (дата обращения: 21.09.2025).

VISUAL ANTHROPOLOGY OF NON-URBAN SPACES: BASED ON RUSSIAN FOLK HORROR FILMS AND TELEVISION SERIES

Olga Sergeeva (o.v.sergeeva@spbu.ru)

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

Sociological Institute of the RAS — Branch of the FCTAS RAS, St. Petersburg, Russia

Citation: Sergeeva O. (2026) Visual anthropology of non-urban spaces: based on Russian folk-horror films and television series. *Zhurnal sotsiologii i sotsialnoy antropologii* [The Journal of Sociology and Social Anthropology], 29(2): 229–250 (in Russian). <https://doi.org/10.31119/jssa.2026.29.2.9> EDN: DKSRQC

Abstract. The author examines non-urban space as a key element of Russian folk horror and its imprint on the mass geographic imagination. Drawing on the perceptually oriented film theory of T. Elsaesser and M. Hagener, the study offers a visual-anthropological interpretation of the narrative locations in the films. The empirical material includes Russian films and series from the 1990s to the 2020s, such as “Walk on the Scaffold”, “Dead Swallows”, “Swamps”, “Territory”, and Yakut productions “Maappa”, “Naahara”, “Ichchi”, and “Khara Dyai”. The analysis demonstrates that the non-urban landscapes in folk horror function not merely as settings but actively shape the viewer’s experience: forests, swamps, and tundra serve as threshold and cognitive spaces; the home operates as a permeable chronotope of threat from mystical forces; and local communities act as guardians of memory and social norms. The elemental force of nature and the remoteness from the predictable urban environment challenge the protagonists and propel their journey of self-discovery. The films’ sensory (haptic and acoustic) features translate traumatic social issues into tactile and auditory experiences for viewers, creating an “affective map” of the depicted spaces. The cognitive structures within the film

narratives model associative thinking and highlight the conflict between rational mindsets and mythological taboos. The study concludes that folk horror produces perceptual knowledge of places that colors everyday encounters with real environments and sustains a re-enchantment of the landscape. Methodologically, the article links perceptual registers to the sociology of space and memory, showing how genre conventions activate patterns of topophobia, reproduce boundaries between familiar and foreign, and train viewers in practices of caution, respect for local norms, and ecological sensitivity in life beyond urban settings.

Keywords: visual anthropology, cinema, folk horror, imagination of space, non-urban space, sensory experience.