

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

В. А. КОЛОТАЕВ

**МЕТАИДЕНТИЧНОСТЬ:
КИНОИСКУССТВО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ
В СИСТЕМЕ ПОСТРОЕНИЯ
СПОСОБОВ ЖИЗНИ**



Нестор-История
Санкт-Петербург
2010

УДК 316.74:791.43
ББК 60.562.6:85.37/38
К 61

Рецензенты:

доктор философских наук Н.А. Хренов,
доктор философских наук А.А. Пелипенко

Колотаев В. А.

К 61 Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни. СПб.: Нестор-История, 2010. — 318 с.

ISBN 978-5-98187-480-2

Идентичность представляет собой чрезвычайно важное свойство человека иметь по возможности четкие представления о самом себе. Знания о себе достигаются разными способами. Чаще всего мы не задумываемся о том, кто мы есть на самом деле. Культура и социальная среда через разные институты и отношения с другими людьми сами позаботились о нашей идентичности. Однако неизбежные кризисы внешней и внутренней жизни вновь и вновь заставляют человека отвечать на вопрос «кто я»? Искусство, описывая разные состояния героев, предлагает зрителю ответы. В книге рассматриваются возможные формы идентичности, которые возникают на разных стадиях развития культуры.

УДК 316.74:791.43
ББК 60.562.6:85.37/38

ISBN 978-5-98187-480-2



© Колотаев В. А., 2010
© Государственный институт
искусствоведения, 2010
© Нестор-История, 2010

Введение

Настоящая книга посвящена изучению процессов формирования идентичности в визуальной среде искусства, главным образом — кинематографии. Как бы изначально, до аналитического опыта, предполагается, что художественное произведение и отражает внутренние процессы становления идентичности, и дает субъектам культуры приемлемые модели поведения для отождествления с ними. Снятие проблем самоопределения достигается в таком случае за счет идентификации с экранными образами. В дальнейшем принятые и усвоенные формы воспроизводятся в повседневной жизни. Таким образом, искусство рассматривается как среда, формирующая различные сценарии поведения, модели идентичности, способы жизни.

С одной стороны, существуют объективные факторы духовного развития общества, обуславливающие появление определенного эстетического объекта, произведения, стиля, школы, направления и т.д. Ведь очевидно, что идеалы романтизма не могли бы появиться в средневековье или в эпоху классицизма. С другой стороны, становясь продуктом социальных и культурных изменений, искусство порождает адекватные разворачивающимся событиям реальной жизни формы, которые позволяют индивидам за счет отождествления с ними воспринимать реальность и мыслить себя в сложившейся системе ценностей. Искусство кино при таком подходе представляется неким зеркалом, которое обладает магическими свойствами. Оно и отражает, и видоизменяет образ того, кто в него смотрится с надеждой определить свою идентичность, понять, кто он есть на самом деле. Если же это так, то тогда изучение искусства, коль скоро мы признаем, что ему свойственно отражать социокультурные и психические явления, позволяет выявить некоторые закономерности процесса формирования идентичности. Кроме того, духовные искания художника в ряде случаев предвосхищают образ истории, задают контуры ее дальнейшего развития.

Помимо зеркальной метафоры есть и другая, также подходящая для целей исследования. Это метафора искусства как карты, предлагающей индивиду необходимые ориентиры для движения в пространстве социальной реальности. Опираясь на условные обозначения, внимательно изучая картографические знаки и, что главное, понимая их относительный, символический характер («карта не есть территория!»), человек имеет возможность изменять себя, корректировать свое движение, чтобы идти в нужном ему направлении, избегая смысловых и эмоциональных тупиков. Если искусство представляется в таком виде картой, а социальная и психологическая реальность — территорией, то предметом дальнейшего рассмотрения будет, прежде всего, структура карты.

Предложенные метафоры лишь призваны подчеркнуть, что то или иное произведение не только отражает содержание психических и социальных процессов, но через механизмы отождествления/неотождествления влияет на характер их протекания и конструирует идентичность, особенно в ситуациях жизненных кризисов. Таким образом, вслед за структуралистами мы признаем, что образная среда искусства обладает моделирующей функцией, способностью создавать типы идентичности, конструктивно влиять на процессы становления личности и видоизменять социальные отношения.

Однако наши попытки исследовать механизмы формирования идентичности в среде искусства натолкнулись на определенные трудности. Если мыслить процесс построения различных конфигураций (гештальтов) идентичности как развертывающуюся в четко заданном порядке последовательность идентификаций, отождествлений с социально значимыми феноменами, то окажется, что положительным результатом этого процесса, кульминационным этапом построения персональной идентичности можно считать способность личности в конечном счете освободиться от необходимости отождествляться, идентифицироваться с кем-либо или с чем-либо вообще. Иначе говоря, книга, посвященная идентичности, ставит парадоксальным образом своей целью подвести читателя к той мысли, что законы идентификации рассматриваются как препятствие на пути формирования самостоятельной, сильной личности, что они лежат в основе неадаптивного поведения. Хотя на первый взгляд очевидно, что «основным механизмом развития» идентичности следует считать «процесс идентификации, постоянно усложняющийся и способствующий овладению индивидом окружающим миром и собственными силами» (Симонова 2000: 30–31). Персональная идентичность без идентификации, идентичность недетерминированная социальным порядком, возможно ли такое?

Собственно, об этом размышлял Э.Г. Эриксон, прежде всего своей личной жизнью показывая, что отождествление позволило ему стать тем, кем он стал. Кроме того, его знаменитые карты идентичности, которые он с таким успехом развертывал в 1950–60-х годах, намечают траекторию пути, кульминационной точкой которого можно считать пункт, где личность овладевает способностью творить себя самостоятельно, интегрируя предыдущий опыт и активно взаимодействуя с социальными институтами. Такую форму идентичности мы называем **метаидентичностью**. Карты расширяющейся идентичности, составленные Эриксоном, указывают общее направление развития самоопределяющейся личности: от отождествления с тем существом, которое любит мама, до соотнесения себя с таким абстрактным понятием, как человечество.

И вновь мы сталкиваемся с почти непреодолимой потребностью, говоря об идентичности, использовать понятие «идентификация». Ведь оно, как может показаться на первый взгляд, лучше всего выражает смысл идентичности, которая поэтапно строится на основе все того же отождествления. Вероятно, многое при формировании чувства личностной идентичности и продуктивного поведения вообще зависит не только от того, с кем или с чем происходит отождествление, но и от того, насколько задействована в этом процессе способность личности видеть и осознавать сам порядок отождествления, возможно, всю его логическую цепочку. Но и логика может быть разной, логика мифа или логика бреда, например. На каком основании, по каким законам и для чего индивид соотносит себя со значимыми объектами? Осознанно ли он это делает? Можно ли быть кем-то другим, оставаясь при этом самим собой, сохраняя свою идентичность в разные промежутки времени и в разных ситуациях социальной активности?

Очевидно, отождествление позволяет непротиворечиво ощущать себя, свое «я» и свою социальную (культурную, религиозную, этническую, половую и др.) идентичность. «Я есть тот-то и тот-то» или «я — это то-то и то-то». Однако роковые слова «это», «есть», «является», производные от глагольной формы «быть», без которых почти невозможно обходиться простому пользователю языка, как убедительно показал Альфред Коржибский, способны сыграть с человеком злую шутку. При машинальном, бессознательном использовании конструкции «есть», при идентификации объекта, мы его называем, даем оценочную характеристику и таким образом сводим огромное количество свойств объекта лишь к определенной черте. Слова, передающие качества объекта, идентифицирующие его посредством глагольной конструкции «есть», существенно снижают способность субъекта

видеть отличие между словом и действительностью, осознавать то, что ярлык и реальность имеют разную природу. Механизм идентификации часто заставляет индивида поверить в то, что название, категория, оценочная характеристика вещи исчерпывающе передают все ее свойства. В то время как это всего лишь один из ярлыков реальности, не схватываемой сознанием во всей ее полноте и многообразии свойств.

В сущности, понятие идентичности, посредством которого сознание выявляет тождество вещи самой себе и ее специфические отличия от других вещей, как показывал Кожев, необходимо, чтобы открывать реальное бытие, описывать его свойства. «Идентичность есть фундаментальная онтологическая категория, которая применяется для обозначения самого Бытия как всего того, что *есть*» (Кожев 1998: 42). Но такого рода мышление, обыденное мышление наивного человека, раскрывающее идею вещи посредством онтологической категории «идентичность», хотя и предельно ясно и, с феноменологической точки зрения, объективно предлагает восприятию вещь такой, какая она есть, все-таки может быть ошибочным, так как описывает лишь «абстрактный аспект Бытия». Это идентифицирующее объекты мышление индивида, склонного к генерализации при посредстве все того же слова «есть» («вы всегда опаздываете», «да все вы такие!», «я постоянно забываю документы» и т.д. и т.п.). Такого рода сознание «становится ложным в тот момент, когда претендует на раскрытие *тотальности* Бытия, а не только одного из (трех) его аспектов. Ибо, в действительности, Бытие и Реальность есть нечто большее, чем простая *Идентичность* с самим собой» (Там же: 43). Однако наряду с «идентичностью», как показывает Кожев, Гегелем используется понятие «негативность», которое позволяет сознанию выйти за пределы ошибочного представления о самотождественности бытия. Ведь бытие несводимо ни к идентичности, ни к негативности. Кожев пишет, что у Гегеля «реальное конкретное (раскрытое) Бытие» представляет собой «*тотальность* своих конститутивных, идентичных и негативных элементов. Именно в аспекте Тотальности Реальность и Бытие раскрываются “позитивно-рациональным” мышлением, которое Гегель квалифицирует как “спекулятивное”» (Там же). Под спекулятивным или позитивно-рациональным мышлением следует понимать диалектическое мышление, обнаруживающее способность отрицать идентичность бытия самому себе. Оно преодолевает тавтологическую данность («это есть это»), тот пункт рассуждений, с которого мыслящий субъект начинает свой путь раскрытия бытия и себя в нем, за счет отрицания тождества, снятия противоречий и перехода на новый, более высокий уровень абстрагирования, при котором, тем

не менее, остается осознание первоначальной идентичности. Я есть равный самому себе, но все-таки я по отношению к этому тождеству стал другим, тем не менее, осознающим свою прежнюю идентичность. «Отрицающая сущность отрицает свою идентичность с самой собой и переходит в свою противоположность, но остается себе тождественной» (Там же: 51).

Будучи в основе древнейших уровней языка, глагол «быть», как будто это генетически наследуемая особенность организма, переходит на другие, более высокие языковые уровни, на которых позитивно-рациональное мышление стремится к ограничению или, что желательнее, к полному отказу от определения сущности явления, то есть к отказу от своего базового свойства, «идентификационности» (Korzybski 1994). С помощью слова «есть» человек способен не задумываясь построить обескураживающую цепь обобщений, где все может быть связано со всем на основе неосознаваемого отождествления всего со всем-что-только-приходит-на-ум. Идентифицирующее мышление создает языковую картину мира, в которой уместаются принадлежащие разным языковым уровням, но, как кажется, непротиворечиво связанные между собой категории. Подчинение законам логики базового уровня языка побуждает индивидов строить свою идентичность на основе отождествления с абстрактными категориями, имеющими природу ярлыка, ошибочно воспринимаемого в качестве реальности. В том случае, когда название вещи, ярлык, мыслится как сама вещь, идентичность детерминруется социальными, культурными, этническими, религиозными и другими категориями. Собственно, та часть книги, в которой анализируются фильмы, призвана показать, насколько пагубной оказывается власть законов неосознанной идентификации.

Кроме того, в книге предложена стадийная модель развития идентичности. Модель состоит из четырех частей: **протоидентичности**, **репродуктивной** идентичности, **продуктивной** и **метапродуктивной** идентичности. Её применение к достаточно разнородному материалу киноискусства и к телемедийному контенту позволяет систематизировать и объяснить кризисные явления жизни общества и человека, показать закономерности развития идентичности и то, как возможно преодолеть страсть к неосознаваемому отождествлению. Модель появилась благодаря обобщению теоретических и практических исследований социальных психологов. Её объяснительные возможности не исчерпываются только анализом образной системы искусства. Однако в книге главное внимание уделено тому, как визуальные образы кино и медиа отражают актуальные состояния идентичности, воспроизводят на экране различные способы жизни и

предлагают зрителю сценарии поведения, с которыми он отождествляется, перенося их в повседневность. Поэтому, если говорить о дисциплинарной номенклатуре книги, то она в большей степени относится к социологии искусства. Хотя ее аналитическая составляющая направлена на выявление и актуальных, то есть кризисных, состояний культуры, и общих законов её (культуры) развития. С другой стороны, предложенная стадияльная модель развития идентичности позволяет, например, объяснить логику формирования идейно-художественных направлений, течений в искусстве, стилей в системе моды и т.д. Иначе говоря, книга может быть полезна культурологам, искусствоведам, психологам искусства, литературоведам и тем читателям, которые интересуются проблемами идентичности и справедливо полагают, что кино и телевидение — главные поставщики ролевых моделей поведения.

Прежде чем приступить к изложению материала, необходимо хотя бы вкратце описать историю вопроса, определить, в каком ряду находится наше исследование, показать вклад тех авторов, которые изучали искусство, видя в нем среду формирования механизмов идентичности.

Одним из первых, кто рассматривал искусство, прежде всего литературу, как среду, отражающую и моделирующую различные формы культурной идентичности, был, пожалуй, Э.Г. Эриксон (1902–1994). Хотя до него режиссеры, художники, писатели средствами языка поэтической образности подвергали эстетической рефлексии кризисные явления утраты человеком своего «Я», проблемные зоны идентичности. Особенно яркие образы были созданы в мировом кинематографе в 20-е годы XX века. Тем не менее, именно Эриксон начал иллюстрировать свои теоретические построения примерами из литературы. Так, чтобы раскрыть природу моратория, он обратился за примером к образу шекспировского Гамлета. Говоря о проблемах идентичности, с которыми сталкивались представители различных слоев американского общества, Эриксон обращал внимание на то, как часто болезненные ощущения неопределенности своего положения в социуме, негативные чувства внутренней пустоты и разные формы отчуждения воплощались в творчестве мигрантов, темнокожих американцев, индейцев, белых колонистов и даже детей. Детские рисунки и игры, кровавые ритуалы сиу, заунывные баллады ковбоев, фольклор негритянских общин южных штатов, сага белых американцев о Джоне Генри, мифы индейцев юрок, литература негритянских писателей — все эти и многие другие виды творческого самовыражения давали исследователю богатый материал для анализа состояний человека, переживающего кризис идентичности (Эриксон 1996, 1996а).

В настоящее время многими исследователями рассматривается искусство и фольклор как система, и отражающая проблемы идентичности, и формирующая различные модели этнической, культурной, социальной, гендерной идентичности (Кон 1978; Мухина 1999; Хёсле 1994; Рикёр 1995; Жижек 2008; Ионов 2007 и многие другие).

И.С. Кон рассматривает историю нового времени в качестве отправной точки процессов самосознания и самопознания, которые, в свою очередь, стали главной «предпосылкой и компонентом идентификации» (Кон 2007). По мысли И.С. Кона, процессы становления новой системы идентичности нашли свое воплощение в структурных особенностях европейского романа. «Расширение сферы индивидуального, особенного, только своего хорошо отражено в истории европейского романа. Герой романа странствований еще целиком заключен в своих поступках, масштаб его личности измеряется масштабом его дел. В романе испытания главным достоинством героя становится сохранение им своих изначальных качеств, прочность его идентичности. Биографический роман индивидуализирует жизненный путь героя, но его внутренний мир по-прежнему остается неизменным. В романе воспитания (XVIII – начало XIX в.) прослеживается также становление идентичности героя; события его жизни предстают здесь так, как они воспринимаются героем, с точки зрения того влияния, которое они оказали на его внутренний мир. Наконец, в психологическом романе XIX в. внутренний мир и диалог героя с самим собой приобретает самостоятельную ценность и подчас становится важнее его действий. Изменение мировоззренческой перспективы означает и возникновение новых вопросов. Человек выбирает не только социальные роли и идентичности. Он заключает в самом себе множество разных возможностей и должен решить, какую из них предпочесть и признать подлинной» (Там же).

Как мы видим, И.С. Кон рассматривает художественную реальность романа как среду, в которой воспроизводятся или, по Ю.М. Лотману, моделируются различные формы идентичности героев. Теперь они ощущают в себе способность создавать себя, свой внутренний образ за счет не только усвоения предлагаемых культурой ценностей, или даже выбора приемлемой для себя роли, но и самоопределения на основе выявления внутренних предрасположенностей. В отличие от И.С. Кона, П. Рикёр использует сочетание «повествовательная идентичность». Посредством этого концепта, как он полагает, можно адекватно описывать различные состояния персонажа. Причем такого рода описание идентичности как бы выключено из системы историко-культурной типологии становления субъективности литературного героя. Если И.С. Кон связывает возникновение проблем идентичности

с новым временем, то П. Рикёр находит, что сходные вопросы возникли в искусстве античности или даже в волшебной сказке, где герой остается верен своей идентичности, претерпевая, тем не менее, в процессе перехода от одного компонента повествования к другому, изменения. С одной стороны, идентичность должна свидетельствовать о тождестве героя самому себе, заложенной в него автором программе, которая реализуется в процессе плетения интриги, с другой — внешняя среда, например, встреча с дарителем или прохождение испытания и т.п., изменяет его внутреннее состояние. Данное свойство субъекта повествования, по Рикёру, объясняется семантической двусмысленностью термина «идентичность». «Сообразно латинским словам “idem” и “ipse” здесь накладываются друг на друга два разных значения. Согласно первому из них, “idem”, “идентичный” — это синоним “в высшей степени сходного”, “аналогичного”. “Тот же самый” (“tete”), или “один и тот же”, включает в себе некую форму неизменности во времени. Их противоположностью являются слова “различный”, “изменяющийся”. Во втором значении, в смысле “ipse”, термин “идентичный” связан с понятием “самости” (ipseite), “себя самого”. Индивид тождествен самому себе. Противоположностью здесь могут служить слова “другой”, “иной”. Это второе значение включает в себе лишь определение непрерывности, устойчивости, постоянства во времени (Beharrlichkeit in der Zeit), как говорил Кант. Задача скорее состоит в том, чтобы исследовать многочисленные возможности установления связей между постоянством и изменением, которые соответствуют идентичности в смысле “самости»» (Рикёр 1995).

Можно ли считать проповедские функции героя волшебной сказки, фактически исполняемые им в ходе развертывания повествовательной линии сюжета роли, идентичностью? Известно, что Эриксон предлагал различать понятия «роль» и «идентичность». Он пишет, что «просто поочередно исполняемые “роли”, обыкновенные неловкие “внешние проявления” или напряженные “позы” не составляют сути, хотя могут стать доминирующими аспектами того, что сегодня называют “поисками идентичности”. Ввиду всего этого было бы явно неправильно переносить на изучаемое нами [явление] некоторые термины индивидуальной и социальной психологии, часто применяемые к идентичности или к расстройствам идентичности, — такие, как представление о себе, образ “я”, самоуважение — с одной стороны, и конфликт ролей, утрата роли — с другой <...>. Ведь идентичность — это не то, что “создается” в результате “победы”, это не доспехи, не нечто статичное и неизменное» (Эриксон 1996а: 32–33). И не то, добавим, что определяется как сакральное ядро индивидуальности, к которому сквозь блоки социальных предписаний и тре-

бований культуры пробирается «субъект глобализации» (Федотова 2003). Кроме того, понятие «самость» используется Рикёром как синоним идентичности. Разумеется, многое зависит от научной традиции, допускающей такого рода толкования. Например, в текстах, ориентированных на философский дискурс, чаще всего механизмы идентичности осмысляются в терминах самости. Однако для целей нашего исследования представляется важным различать понятия «самость» и «идентичность». По сути, они не только принадлежат к разным научным парадигмам, но и описывают природу отличающихся по многим параметрам явлений.

Как мы видим, роль искусства в системе формирования идентичности изучалась многими авторами. Однако обширный эмпирический материал не обобщен в теоретическую систему. До сих пор не разработан понятийный аппарат, которой можно было бы использовать при анализе не только литературы или фольклора, но и произведений визуального искусства, телемедиакультуры и т.д. Предлагаемая нами стадияльная модель развития идентичности решает эту проблему. Структурные элементы модели были сформированы на основе обобщений теоретических и практических исследований социальных психологов. Далее покажем, как рассматривается феномен идентичности в социальной психологии, чтобы перейти, наконец, к описанию теории стадий развития идентичности в системе искусства, на которой базируется наше исследование.

Стадиальная модель идентичности в социальной психологии

С начала XX века феномен идентичности был предметом исследования философов, психологов, социологов, культурологов. При всем многообразии подходов сложился основной корпус текстов, вокруг которых строится современная дискуссия (Mead 1934; Ericson 1968; Goffman 1959; Marcia 1970; Tajfel 1979; Turner 1985; Waterman 1985; Giddens 1991; Jaromowic 1998; Hall 1996; Hogg 2002). Большинство авторов признается, что основу теоретическим и практическим исследованиям процессов формирования идентичности заложили труды основоположника символического интеракционизма Дж. Г. Мида, а также антропологические и психологические работы Э.Г. Эриксона, с именем которого связано распространение «идентичности» как психологического термина. Сейчас исследования активно ведутся в рамках символического интеракционизма (Дж. Г. Мид, Ч. Кули, Е. Гоффман, Р. Фогельсон), психоаналитического (З. Фрейд, Э.Г. Эриксон, Дж. Марсиа, А. Ватерман), бихевиористического (М. Шериф, С. Шериф, М. Бревер, Д. Кэмпбел), когнитивного (А. Тэшфела, Дж. Тернера, Д. Абрамс, М. Хог, М. Яромовиц), нарративного (П. Рикёр, Е. Трубина, J.A. Holstein), конструкционистского (Ф. Барт, П. Бергер, Т. Лукман, К. Герген) направлений. Несколько особняком стоят работы сторонников теории идентификации (С. Струкер, Р. Брук). Проблемы идентичности активно изучаются отечественными социальными психологами (Кон 1978; Мухина 1999; Левада 1997; Стефаненко 1999; Гудков 2004; Солдатова 1996; Трубина 1995; Лебедева 1996; Андреева 2000; Орлов 1998; Тишков 1997; Хотинец 2000; Агеев 2000; Шефер, Шледер 1993; Баклушинский 1998; Белинская 2006; Жичкина 2001; Ставропольский 2009 и многими другими).

В наиболее общем понимании идентичность — это способность личности к осознанию себя в системе социальных категорий (см. работы Х. Тэшфела (Tajfel 1972), Дж. Тернера (Turner 1987), М. Яромовиц (Jaromowic 1998)). В современных определениях идентичности

учитывается, что это «целостное динамичное образование, выступающее в качестве системы ключевых социальных конструктов личности. Она активно конструируется субъектом, оказавшимся в ситуации пересмотра своего места в социальной среде, в ходе взаимодействия, социального сравнения и является когнитивно-мотивационным основанием восприятия индивидом новых социальных ценностей» (Иванова 2006: 21).

Степень осознанности и активности процесса построения идентичности может быть различной. Так, Дж. Г. Мид выделял осознаваемую и неосознаваемую идентичность. Первая проявляется в способности человека противостоять ожиданиям группы, не отождествляться автоматически с предлагаемыми коллективом моделями поведения и на основе размышления о целях и тактике своих поступков планировать дальнейшую активность. Вторая основывается на неосознаваемом отождествлении с нормами и ценностями культуры. Неосознаваемая идентичность — это усвоенный индивидом комплекс ожиданий, поступающих от социальной группы, к которой он принадлежит. Неспособность подвергать рефлексии, осознавать истинные причины своих поступков является причиной того, что в идентичности индивида повышается доля неосознаваемой идентификации. Неразвитое сознание является источником социально детерминированной идентичности. «Чем больше причин своего поведения осознает человек, тем менее детерминированным и более свободным становится его поведение, поскольку осознание дает возможность выбора между теми или иными способами действия» (Жичкина 2001: 22).

Многие идеи Дж. Г. Мида были развиты Э.Г. Эриксоном (об этом см.: Rapaport 1959; Maier 1965; Roazen 1976; Coles 1970; Кон 1978, 1984; Анциферова 1978, 1989; Слободчиков 1991; Горенев 1978; Трубина 1995, 1998; Элкин 1996; Кле 1991; Симонова 2000). С точки зрения Эриксона, идентичность представляется «эпицентром жизненного цикла каждого человека». «Она оформляется в качестве психологического конструкта в подростковом возрасте, и от ее качественных характеристик зависит функциональность личности во взрослой самостоятельной жизни. Идентичность обуславливает способность индивида к ассимиляции личностного и социального опыта и поддержанию собственной цельности и субъектности в подверженном изменениям внешнем мире» (Кондрачев, Ильин 2007: 57).

Эриксон полагал, что процесс формирования идентичности имеет эволюционный и диалектический характер. Согласно срокам эпигенеза, личность переходит на более высокий круг развития идентичности, если отчуждение на предыдущей стадии и отождествление

с негативным образом себя не приведет к замедлению всего процесса. На каждом новом этапе достигнутая конфигурация идентичности позволяет субъекту решать большее количество задач, связанных с социализацией, демонстрировать более высокий уровень адаптивности и саморегуляции. Высшей формой развития идентичности считается способность субъекта конструировать собственную идентичность на основе личных, а не навязываемых средой предпочтений, на основе самостоятельного отбора и синтеза привлекательных форм, позволяющих продуктивно и творчески проявлять свою субъектность.

Диалектический характер становления идентичности выражается в стремлении, переживая очередной кризис, переосмыслить прежний опыт, отказаться от сложившихся моделей самокатегоризации, которые казались актуальными на предыдущих стадиях. С одной стороны, индивид стремится к обретению новой формы идентичности, к закреплению достигнутого в процессе осознания своего места в социальной системе. С другой — такого рода обретение сопровождается кризисом идентичности, который заставляет человека искать другие способы самоопределения. Диалектика движения, выхода за пределы уже сложившейся, принятой и признанной модели идентичности обусловлена тем, насколько развито сознание индивида. В этой связи Эриксон пишет, что «осознание идентичности снимается в чувстве своей идентичности, возникающем в процессе активной деятельности. Только тот, кто “знает, куда идет и кто идет с ним”, являет собой безошибочно узнаваемое, если и не всегда легко определяемое светлое единство внешнего облика и внутреннего содержания. И все же именно тогда, когда человек, как ему кажется, “нашел себя”, о нем можно сказать, что он “теряет себя” в новых целях и во взаимодействии с другими: он преодолевает рамки осознания идентичности» (Эриксон 1996: 313–314).

Дальнейшее самосовершенствование, связанное со способностью личности выходить за пределы уже сложившейся на более низкой стадии идентичности, обуславливается тем, насколько сознание данной личности свободно от действия механизма неосознаваемой идентификации. Если на ранних стадиях построения идентичности отождествление с позитивным или негативным образом себя является главным условием появления очередного новообразования, то в дальнейшем личность освобождается от безальтернативной модели идентификации с кем-то или с чем-то. Успешное прохождение стадии юности открывает перспективу конструирования личности на основе собственных представлений, собственного видения своего «Я». «Я тот, кем я хочу себя видеть в каждой конкретной ситуации». И напротив, поражения на предыдущих стадиях, а также неразви-

тое сознание, приводят к формированию личности, исключительно зависимой от действия механизма неосознаваемой идентификации. Развитие идентичности связано с тем, что личность находит в себе силы преодолеть путь от отождествления с социальными феноменами к выходу за пределы какой-либо жесткой идентификации с пусть и идеальными (высокими) ценностями коллектива, культуры, этноса, идеологической системы и т.д.

Как и Мид, Эриксон считал, что идентичность формируется в среде социального взаимодействия, в процессе диалога с другим. «...Формирование идентичности предполагает процесс одновременного отражения и наблюдения, <...> посредством которого индивид оценивает себя с точки зрения того, как другие, по его мнению, оценивают его в сравнении с собой и в рамках значимой для них типологии; в то же время он оценивает их суждение о нем с точки зрения того, как он воспринимает себя в сравнении с ними и с типами, значимыми для него» (Эриксон 1996а: 32). Кроме того, сопутствующие развитию идентичности кризисы неотделимы от кризисов внешних, переживаемых обществом. «...Говоря об идентичности, нельзя отделить <...> “кризис идентичности” отдельного человека от современных ему исторических кризисов, поскольку они помогают понять друг друга и действительно взаимосвязаны» (Там же). Распространение получили также идеи Эриксона, согласно которым общественный строй и тип культуры влияют на формирование соответствующих типов идентичности. Эти идеи получили подтверждения в многочисленных исследованиях кросскультурных психологов (Kim 1968; Triandis 1980, 1994, 1995).

В своих антропологических и культурологических исследованиях Эриксон показал, что примитивные культуры коренных жителей США нацелены на поощрение только определенных моделей этнической идентичности. Через механизмы традиционного воспитания и регуляции поведения членов общества культуры, например, индейцев сиу или юрок поддерживается стремление индивидов определять свое «Я», свою идентичность только в соотношении с образом идеального члена племени. «Я — большой, сильный и неустрашимый воин сиу!» Осознанно или неосознанно с этим образом в течение жизни отождествляется индивид, чтобы оставаться в глазах других человеком. Иначе в восприятии соплеменников и в своем собственном восприятии он перестанет быть таковым. Но не только в примитивных культурах распространен, по мнению Эриксона, тип идентичности, основанный на жестком отождествлении с доминирующими нормами культуры. Он считал, что идентичности молодых американцев угрожает стремительное распространение технократических тенденций,

поощряющих стиль неосознаваемой идентификации с распространенным стандартом (Эриксон 1996).

Эриксон обращал внимание на то, что разные культуры порождают разные типы идентичности. В одних культурах поощряется неосознаваемое отождествление с доминирующими нормами коллектива, в других поддерживается стремление личности к самокатегоризации на основе поисков и осознанного выбора способов проявления своей персональной идентичности. В дальнейшем эта тема получила широкое распространение в этнокультурных и этнопсихологических исследованиях (Триандис, Мацумото, Маркус, Китаяма, Стефаненко, Солдатова, Лебедева, Магун, Павленко, Корж). Определяя свою идентичность в проблемной ситуации выбора, представитель культуры с доминирующими коллективистскими ценностями будет руководствоваться не своими личными, а общими интересами. Напротив, представитель индивидуалистической культуры в аналогичной ситуации примет решение, не ущемляющее его интересы. Например, в работе Ставропольского (2009) приводятся данные о различиях содержания персональной идентичности русских и американских подростков.

Один из последователей Эриксона, Дж. Марсиа, понимает под идентичностью «структуру эго — внутреннюю, самосозидающуюся, динамическую организацию потребностей, способностей, убеждений и индивидуальной истории» (Marcia 1980: 43). Та или иная типология идентичности проявляется в ситуации принятия жизненных решений, через наблюдаемые паттерны «решения задач». Такие факторы, как наличие или отсутствие кризиса идентичности и наличие или отсутствие ценностей, целей, определенных жизненных задач, влияют на формирование четырех состояний идентичности. Это достигнутая идентичность, мораторий, предрешенная идентичность и диффузная идентичность. Первое состояние идентичности характеризуется тем, что человек, пройдя этап поисков, имеет четкие представления о себе и о перспективах своей жизни. На основании опыта и осознания своих желаний личность обнаруживает готовность строить свою жизнь, согласуясь с собственными планами. Второе состояние (мораторий) связано с переживанием кризиса идентичности, стремлением найти выход на основе исследования альтернативных путей развития. Третье состояние, предрешенная идентичность, характеризуется тем, что индивид не испытывает трудностей с самоопределением, не переживает кризисных состояний поиска своей идентичности. Достигается такое состояние за счет отождествления с авторитетными лицами, родителями, например, или с «вечными» ценностями. Индивидуальные цели и ценности совпадают здесь с ценностями и жизненными

целями родителей и ближайшего окружения. Личность принимает решение, полагаясь на опыт прошлых идентификаций или на мнение авторитетных персон. При этом чужое мнение воспринимается как свое. И наконец, диффузная идентичность представляет собой состояние идентичности, при котором у человека отсутствуют четкие представления о целях жизни. Такого рода личность не имеет прочных убеждений, не привержена определенным ценностным ориентирам.

Как считает Марсиа, развитие идентичности в процессе жизни происходит двумя путями. Первый путь обретения идентичности связан с постепенным осознанием человеком того, кем он является. Он осознает и принимает свое имя, пол, возраст, гражданство и т.д. Второй путь предполагает самостоятельное принятие решения и самостоятельный выбор того, какой именно будет его идентичность. На основе осознания привлекательных для данной личности форм и возможных образов себя, а также их дальнейшего принятия, происходит конструирование персональной идентичности.

В.С. Мухина предлагает многоступенчатую модель построения идентичности. Важные этапы развития связаны с отождествлением ребенка с именем, телом, полом. В процессе построения идентичности особое место занимает способность индивида чувствовать психологическое время. Ощущение психологического времени проявляется в том, что личность переживает непрерывность своего бытия при отождествлении себя с событиями прошлого, настоящего и будущего. Осознание непрерывности времени индивидуальной жизни соотносится со способностью переживать как свою неизменность («я такой же», «я тот же самый»), так и принимать происходящие с личностью изменения («я уже не такой, каким был раньше»), осознавать внутренние перемены. Отождествление с социальным пространством личности рассматривается В.С. Мухиной в качестве кульминационной точки развития идентичности (Мухина 1999).

Проблемы групповой (Tajfel) и социальной (Turner, Jaromowic, Stryker, Augoustinos, Walker, Donaghue, Hogg, Oakes, Reicher, Wetherell) идентичности активно изучаются в практических исследованиях социальных психологов. Идентичность в рамках теории самокатегоризации рассматривается как структурно организованное единство, функциональные особенности которого проявляются в процессе самоопределения личности посредством социальных категорий. «Теория самокатегоризации основана на том, что социальная идентичность распространяется и на личное “Я”, что социальные нормы определяют и формируют активность личного “Я”, и наоборот» (Тернер 2003: 216). Согласно Тэшфелю, личностная и групповая идентичность представляют собой два полюса биполярного континуума.

Дж. Тернер выделил три уровня идентичности. К первому относится суперординарный уровень самокатегоризации, при котором личность определяет себя как часть максимально широкой общности. На втором, промежуточном, или среднем уровне личность определяет свою идентичность, соотнося себя с группой. И наконец, субординатный уровень определения своей идентичности в терминах, характеризующих специфические черты личности, ее уникальность. Самоопределение личности происходит на основе «когнитивного группирования присущих самому себе признаков и представлений о самом себе как об идентичном, аналогичном, эквивалентном некоему определенному классу стимулов, отличному от другого класса стимулов» (Там же: 216–217).

То, какая категория идентичности будет использоваться при определении себя, зависит от «готовности людей использовать специфическую категорию (от ее доступности сравнительно с другими категориями) и от ее соответствия стимуляции. Существуют два аспекта соответствия, а именно: сравнительное соответствие, определяемое принципом метаконтраста, и нормативное соответствие, определяемое совпадением стереотипного содержания категории и реально демонстрируемого поведения». «При образовании категорий непременно должно быть выполнено одно требование: различия между категориями должны быть больше различий внутри одной какой-либо категории» (Там же).

Принцип метаконтраста лежит в основе весьма прозрачной логики самокатегоризации: личность определяет свою идентичность в зависимости от социокультурного контекста, от той ситуации, в которой она находится. Другой, в отношениях с которым индивид строит свою идентичность, попадает в поле зрения не случайно. Его выбирают по актуальным для самой личности основаниям. Границы идентичности проводятся не по внешним, а по внутренним, представляющим для индивида чрезвычайную важность основаниям.

Очевидно, от уровня развития личности, от того, на какой стадии идентичности она находится, во многом зависит то, насколько свободна личность от потребности отождествляться с социальными феноменами в ситуации самоопределения. Верно также и то, что уровень развития прямо связан со степенью вклада субъекта в его самокатегоризацию и определяется в процессе идентификации соотношением субъективных и объективных факторов. Форма идентичности зависит от объективных внешних факторов (влияние родителей, социокультурных условий и многого другого) и субъективных свойств личности, то есть способности человека самостоятельно выбирать группу, с которой он себя идентифицирует. По мере развития

личности вклад субъективных факторов в построение идентичности увеличивается. Соответственно уменьшается потребность в безусловном отождествлении человека с определенной социальной категорией, когда ситуация ставит его перед выбором. Формирование способности самому выбирать объект идентификации, в свою очередь, определяется наличием дистанции с той социальной категорией, с которой человек себя отождествляет. Например, идентификация с определенной профессией, социальной ролью, конфессией и т.д. оставляет, тем не менее, возможность выхода за пределы сложившейся идентичности и смены на основе свободного выбора более привлекательных на данный момент моделей идентичностей.

Таким образом, начиная с работ Эриксона, идентичность понимается как важнейшее основание личности, которое формируется в процессе взаимодействия с близкими людьми, социальными институтами, культурной средой. Разными авторами выделяются этапы развития идентичности и ее специфические формы. Исследования Мида, Эриксона, Марсия, Мухиной и многих других позволяют выявить общие закономерности развития идентичности. Если изначально у ребенка нет четкой идентичности, четкого ответа на вопрос «кто я?», то затем, в процессе прохождения определенных стадий развития личности, к достижению юношеского возраста, формируется четкий образ себя, своей половой, этнической, культурной, социальной идентичностей. Стадиальный процесс построения идентичности в целом соотносится с процессом развития сознания личности ребенка, который был описан в трудах Пиаже, Выготского, Мида. Авторы многочисленных исследований (Кон, Марсия, Тэшфел, Тернер) показывают, что одна личность сочетает множество идентичностей (половую, этническую, социальную, персональную, культурную, религиозную) и что в зависимости от ситуации предьявляет наиболее значимую в данный момент. Вместе с устойчивым, стабильным «Я», обеспечивающим внутреннюю целостность и самоидентичность личности, «индивид имеет много различных образов “Я”, которые конституируются под различными углами зрения» (Кон 1978: 64).

Каждому этапу развития идентичности в онтогенезе соответствует определенный тип и способ отождествления с социокультурным феноменом (именем, полом, возрастом, местом, национальностью, гражданством, социальной ролью и т.п.). На каждой стадии формирования личности образуется та или иная конфигурация идентичности (я есть тот, каким меня видит мама; я тот, кто умеет что-то делать; я тот, кем меня воспринимают друзья и т.д.). В начале жизненного пути личность имеет ограниченные возможности выбора из того, с чем ей отождествляться или не отождествляться. Более того,

изначально человек не может повлиять на содержание идентификационного меню. Социокультурная среда предлагает то, что есть в ее распоряжении. Иначе говоря, на раннем этапе развития рамки идентичности достаточно жестко заданы внешними условиями. Однако, как показал Эриксон и многие его последователи, достигая определенного возраста и уровня рефлексии, личность открывает перед собой возможности осознать, что момент определения идентичности не является окончательным пунктом пути, он лишь открывает дальнейшие перспективы преодоления сложившихся моделей самосознания. Далее процесс развития личности предполагает выход за пределы сложившейся конфигурации идентичности.

Но характер развития идентичности субъекта определяется не только законами онтогенеза, но и характером культуры, в которой он живет. Согласно работам Э. Эриксона, И.С. Кона, И.Н. Ионова, П. Бергера, Т. Лукмана и многих других, в разных культурах поддерживается разная степень идентификации человека с социальными феноменами (ролями, статусами, групповыми ценностями и т.д.). Идентичность «детерминирована социальной структурой» (Бергер, Лукман 1995: 279) и зависит и от типа культуры, историко-культурного контекста, состояния общества, одобряющего или не одобряющего ту или иную форму идентичности, ту или иную модель идентификации — от абсолютного отождествления с имеющимся порядком, в перспективу изменения которого мало кто верит, до возможности в процессе развития менять форму своей идентичности самостоятельно.

На ранних исторических этапах развития культур степень социальной предопределенности идентичности была выше, чем в эпохи значительного раскрепощения, освобождения человека от давления институционального порядка. Так, например, в средневековом обществе «на каждого индивида ложится примерно один и тот же вес всей силы институционального порядка, что придает интернализируемой объективной реальности принудительную массивность. <...> Каждый чуть ли не *является* тем, за кого его принимают. В таком обществе идентичности легко узнаваемы, как объективно, так и субъективно. Всякий знает про всякого, кем является другой и он сам. Рыцарь *является* рыцарем, а крестьянин — крестьянином, как для других, так и для себя самого. Поэтому тут нет *проблемы* (курсив Бергера, Лукмана. — *В.К.*) идентичности. Вопрос: “Кто я такой?” — вряд ли возникает в сознании, поскольку социально предопределенный ответ массивно реален субъективно и постоянно подтверждается всей социально значимой интеракцией» (Бергер, Лукман 1995: 265).

Как следует из обзора, проблема идентичности хорошо изучена в системе наук о человеке и обществе. Однако детальное исследова-

ние частных вопросов разных видов идентичности не позволяет выявить модель, применение которой помогало бы объяснить как исторические, эпохальные события, так и процессы, происходящие на индивидуальном уровне. При достаточно высокой степени изученности проблем идентичности в настоящее время, пожалуй, нет единой целостной концепции, объясняющей зависимость особенностей формирования идентичности от состояния культуры, от уровня её развития. Есть основание предположить, что тип идентичности, поддерживаемый данной культурой (разными культурами, культурами, находящимися на разных стадиях развития?), соответствует стадиям развития в онтогенезе. Далее попытаемся выделить эти стадии развития идентичности.

Стадиальная модель идентичности в системе культуры

Протоидентичность

Стадия протоидентичности состоит из двух подфаз. На первой у индивида отсутствует сколько-нибудь четкое представление о себе, о своей половой, этнической, культурной, социальной идентичности. Однако пребывание в таком смутном и спутанном состоянии завершается, когда индивид начинает реагировать предсказуемым образом на то, что его идентифицируют другие, прежде всего родители. С ним взаимодействуют, к нему обращается мама как к мальчику или девочке, сыну или дочери, называя по имени, вызывая в нем определенные отклики. Таким образом осуществляется переход на вторую подфазу протоидентичности. Её главное отличие в том, что индивид совершенно неосознанно и безусловно принимает свою идентичность, сложившуюся к этому времени в достаточно четкий образ, как абсолютную данность, не проявляя никакого отношения к тому, что есть.

На стадии протоидентичности у индивида нет понимания того, каким образом следует переживать свои состояния идентичности, о которых он узнал от других. Например, индивид принимает свою половую принадлежность. Окружающие идентифицируют его как мальчика. Но он не знает, что это значит — быть мальчиком, что нужно при этом чувствовать, как к этому нужно относиться. Тем не менее, он принимает свою идентичность и идентичности других как данность. Его сознание представляет собой сознание наивного, исключительно доверчивого человека, живущего в мире незыблемых положений, вечных истин. Восприятие себя и окружающего мира происходит со слов значимых других (старших, авторитетов и пр.). Различие между реальностью слова и реальной действительностью в таком состоянии идентичности не осознается. Очевидно, в структурном отношении сознание субъекта протоидентичности соответству-

ет уровню мифопоэтического мышления. Знания о себе и о мире он получает из неререфлексируемых источников. В примитивных обществах это могут быть ритуалы, посредством которых старшие передают младшим сакральные знания. В традиционных культурах таким авторитетным источником является старший, хранитель традиций. Однако не следует относить протоидентичность только к архаическим состояниям культуры или ранним стадиям развития личности.

Таким образом, на стадии протоидентичности образ себя и окружающего мира воспринимается как абсолютная данность. Ничто не ставится под сомнение и не вызывает у индивида каких-либо вопросов, оценочных суждений или какого-либо отношения к этой данности — имени, полу, возрасту, этнической принадлежности и т.д. Так есть, а почему именно так? Плохо это или хорошо? Можно ли что-либо изменить, или нет? Как относиться к тому, что есть? Такого рода вопросы не возникают на стадии протоидентичности. Индивид пребывает в специфическом мире абсолютных истин. Я — Ваня, моего папу зовут так-то, а маму — так-то. Мне столько-то лет. Я живу в Москве. Москва — столица нашей родины. Волга впадает в Каспийское море. Пушкин — солнце русской поэзии. Советский Союз — великая держава. Русские люди — самые добрые. Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи. Красота спасет мир. Радио изобрел Попов и т.д., и т.п. Такое состояние сродни гуссерлианскому понятию «жизненный мир». Он «является пространственно-временным миром вещей, как-им мы его воспринимаем до и вне всякой науки» (цит. по: Абельс 1999: 73).

Личность окружают другие люди, возможно, иной этнической принадлежности, иного цвета кожи, пола, возраста и т.п. Но другие тоже воспринимаются как абсолютная данность, по отношению к которой нет оценочных суждений. Так есть. И то, что есть — безусловная истина. Мой сосед — африканец, у него черный цвет кожи, вьющиеся волосы. Но отличия другого человека не вызывают какую-либо реакцию, например, чувство расовой неприязни. Нет также и оценок по типу: если он черный, значит, это плохо (или хорошо). То же касается половой идентичности: Ваня — мальчик, а Света — девочка. Почему так, а не иначе? Как к этому относиться? Хорошо это или плохо — быть девочкой (или мальчиком)? Все эти и многие другие вопросы возникают позднее. Они значимы лишь в той степени, в какой вызывают затруднения при восприятии своего «Я» и окружающих объектов. Тогда контакт с чем-то иным будет сопровождаться эмоциональным потрясением. Возникнет потребность определить границы между своим, понятным, освоенным и привычным пространством и чужим, неосвоенным, страшным. Со своим личность отождествляется, чужое —

отвергает. Мир на стадии протоидентичности просто существует. «Он сам себя и не требует никаких дополнительных обоснований. По отношению к нему мы обладаем естественной установкой, которая удивительно не проблематична <...>. Естественная установка является неререфлексируемой и постоянно подтверждает себя через рутину повседневного повторения одного и того же» (Абельс 1999: 73).

Для того чтобы пояснить ситуацию с ощущениями индивида (не обязательно только ребенка) на стадии протоидентичности, приведем пример с такой естественной функцией организма, как дыхание. Очевидно, вопрос, трудно ли человеку дышать, как правило, возникает при оценке экстремальных ситуаций. Например, дышать трудно новорожденному, спортсмену, практикующему йогу или больному человеку. Но для всех в норме дыхание происходит настолько машинально, что его не замечают. Дыхание начинаешь замечать при одышке, на пределе своих физических возможностей. Приблизительно то же происходит с определением своего «Я» на стадии протоидентичности. По существу, «Я» как субъектного начала на данном этапе развития нет. Как нет, собственно, и проблем с идентификацией. До тех пор, пока рамки идентичности заданы извне как естественные, личность воспринимает себя и окружающую реальность в пределах этой данности так же естественно и легко, как легко и незаметно дыхание здорового человека в нормальной среде. Ясно, что когда-то в начале жизни мы, преодолевая трудности, освоили эту функцию. После чего она была «включена в контур произвольной регуляции...» (Тхостов 2002: 90). Освоенная и усвоенная функция дыхания перестала замечаться, стала прозрачной, непроизвольной. «В условиях нормального функционирования непроизвольные функции прозрачны для субъекта первично, они только еще могут стать непрозрачными при овладении ими <...>. Прозрачность (постпроизвольность) произвольных функций, вторична, они уже стали прозрачными после освоения, но свернутая в них возможность снова стать объектом легко демонстрирует себя в различных сложных ситуациях. Они могут стать произвольными, лишь пройдя путь растворения в субъекте, продвигая постепенно границу субъективности <...>. Создание “объектов” на пути субъекта — это постоянно текущее задание новой топологии субъект-объектного членения» (Тхостов 2002: 90).

Очевидно, стадия протоидентичности в историко-культурном аспекте соответствует мифопоэтическому этапу развития культуры. Носителей мифологического мировоззрения отличает специфический, с точки зрения современного сознания, способ взаимодействия с реальностью. Можно сказать, что привычных субъект-объектных от-

ношений на данном уровне развития культуры и личности еще нет. Между субъектом и объектом система символического опосредования только формируется. В сущности, она отсутствует. Мир воспринимается непосредственно как естественная данность. Образ этого мира имеет амбивалентную структуру, воплощенную в потоке бессознательных образов. Из симбиоза внешнего и внутреннего субъектность не вычленяется. Актуальная граница между тем и другим, возможно, пролегает по линии, отделяющей природу и культуру. Все, что связано с идентичностью, проявляется извне в акте ритуального наименования объекта. Пол, имя, социальная принадлежность и многое другое определяются в ритуальных формах проявления мифологического мышления. Например, половая идентичность младенца в Древнем Шумере не определялась или угадывалась, а устанавливалась до рождения ребенка актом магического расположения предметов-маркеров мужского и женского пола: кривым поленом или веретеном. «Пол ребенка закреплялся за ним окончательно только после получения им предметов, в которых содержится сущность его пола, т.е. пол прежде всего функционален. То, что для современного человека представляется проявлением символизма (когда один предмет указывает на множество других предметов или идей), шумерами воспринималось совершенно иначе. По их представлениям, любая идея есть действие, сила, и сила эта заключена в конкретном предмете. Овладев этим предметом, можно овладеть и силой, которая в нем заключена. Царь — не тот, кто обладает властью (как подумали бы мы), а тот, кто обладает короной, надетой на голову <...>. Именно вещи дают человеку его силу и, как следствие, — его статус <...>. Дубина и кривое полено — носители военной, захватнической силы <...>. Веретено и игла — носители силы соединения и домостроительства» (Емельянов 2003: 54).

Мифологическое мышление структурировано сакральными актами, которые воплощены в многочисленных ритуальных практиках. При описании протоидентичности как мифа возникает проблема перевода, адекватного отражения ощущений, которые испытывает индивид, проживающий свою включенность в непрерывный поток амбивалентных образов. Миф непереводим на другие языки. Миф тождественен бессознательному потоку образов. Это метаязыковое образование, перевод которого сопряжен с большими трудностями. Язык описания бессилен перед реальностью мифа. Миф невозможно передать в языке, а смысл мифа находится в нем самом, в телесном опыте проживания ритуальных действий. «Живой миф иконически-пространствен и знаково реализуется в действиях и панхронном бытии рисунков, в которых, как, например, в пещерных

и наскальных изображениях нет линейной заданности порядка» (Лотман 1992: 7).

На стадии протоидентичности индивид избавлен от проживания кризисов, которые являются обязательным условием роста, развития систем. Личность, включенная в поток мифа, существует в симбиотическом единстве с социальными феноменами. Внутренняя жизнь индивида соответствует внешней жизни коллектива. А она, в свою очередь, задается ритуальной логикой мифа. Индивид погружен в поток амбивалентных образов. Угроза хаоса снимается упорядоченной активностью племени, системой именованя объектов, степенью родства и принадлежностью к возрастной группе. Субъективное начало, собственно «Я» на стадии протоидентичности не представлено в осознанных актах, совершаемых индивидом. Желаниями индивида руководят сверхъестественные силы. Неспособность индивида совершать действия обусловлено вмешательством духов.

Эта ситуация архаической венаходимости субъекта проявляется в разном понимании сексуальности в европейской культуре и в примитивных культурах. Европейская традиция понимания сексуальности требует от мужчины связывать эректорную состоятельность и субъектность в единое семантическое пространство. Грубо говоря, состоятельность «Я» подтверждается сексуальностью. Европейская культура возлагает ответственность на мужчину за успех или неудачу в интимной жизни. В половом акте как бы присутствует субъективное начало, от которого зависит, успешно или неудачно осуществлено соитие. Если мужчину постигла неудача, он испытывает болезненные переживания, психический дискомфорт. «Европейский мужчина стал уязвим именно благодаря избыточной опосредованности сексуальности, развившейся в условиях ее произвольной регуляции.

Поскольку сексуальность обладает избыточным семантическим полем, то наряду со значением, направленным на «искусственную» стимуляцию, актуализируются и дисгармоничные денотативные комплексы, связанные с опасением несоответствия уровню притязаний, подтвержденные неадекватной самооценкой и инфантильными страхами. Поэтому избыточность означаемых не улучшает произвольную регуляцию, а, напротив, значительно ее ухудшает, причем пропорционально личностной значимости ситуации сексуального контакта, высоте притязаний и тревоге оказаться не соответствующим высоким ожиданиям» (Тхостов 2002: 99–100).

Как можно догадаться, совершенно иначе развивается логика сексуальности у, например, таитянского мужчины (Р. Леви). Логика желания в примитивных культурах не предусматривает символической связи между субъектом и актом. «...Атрибуция ответствен-

ности за возникновение эрекции в этих культурах приписывается не мужчине, а женщине, либо вообще потусторонним силам» (Там же: 100). Если субъект примитивной культуры терпит крах на любовном поприще, то он всего лишь делает вывод, что эта женщина не обладает подходящими кондициями, что она не может стимулировать его желание. Возможно, она недостаточно сексуальна, чтобы вызвать в партнере страсть.

Итак, опыт протоидентичности выражается в бессознательном, непроизвольном отождествлении с социальными феноменами, воспринимаемыми как естественная данность. И в современной действительности личность в норме не задумывается над тем, какое у нее имя, пол или этническая принадлежность до той, разумеется, поры, пока не столкнется с проблемой самоопределения. Все эти параметры идентичности воспринимаются автоматически, как функция дыхания. Однако развитие психосоциального организма связано с проблемой иного, заставляющего ощутить шок от столкновения с иначе организованной средой. «Различные культуры и исторические эпохи, приписывая субъекту специфические атрибуты ответственности и вины, создают различные конфигурации субъект-объектного разрыва и, соответственно, различные типы скрытых конструкций» (Тхостов 2002: 91). Эти разрывы провоцируют кризисы идентичности, побуждают к оценке и переоценке образа себя, своего «Я» в социальной среде, они требуют выбора новых типов соответствия ценностям группы.

Репродуктивная идентичность

На этой стадии уже возникают вопросы самоопределения, начинается формироваться осознанная идентичность. Проблема построения идентичности решается за счет использования предлагаемых культурных форм, заданных образцов, с которыми идентифицируется субъект. Индивид испытывает потребность в социальном признании. Но теперь он стремится проявить себя и получить одобрение не только со стороны близких, родителей, но и со стороны членов сообщества, составляющих образ «значимого другого».

Индивид, испытывая потребность в проявлении своей идентичности, стремится использовать символические средства выразительности, которые находятся в распоряжении группы и которые он должен усвоить, чтобы успешно социализироваться. Быть просто мальчиком или девочкой, Ваней или Машей, иметь любящих родителей на этом этапе развития идентичности недостаточно. Но других средств презентации себя у индивида нет, и трудно представить, чтобы

вне группы их можно произвести самостоятельно. Таким образом, личность вовлекается в определенного рода деятельность, связанную с отчуждающей, присваивающей активностью. Отождествляясь с находящимися в распоряжении коллектива символическими средствами групповой идентичности, индивид присваивает и получает в свое распоряжение все необходимое (на этой стадии развития личности) для самовыражения. Он стремится точно воспроизводить усвоенные образы групповой идентичности, чтобы получить одобрение.

Присваивающая активность реализуется двумя путями. Первый путь связан с использованием приобретенного на стадии протоидентичности опыта миметической деятельности. На основе усвоенного материала, интериоризации образа «значимого другого», индивид стремится к воспроизводству символов групповой идентичности, к простому и правильному повторению того, что было создано до него. При этом он неосознанно идентифицируется с продуктами коллективного творчества, воспринимая их как свои собственные произведения, как то, что создано им самим. Если протоидентичность отличается почти полным отсутствием отношения индивида к используемым конструкциям идентичности (он просто повторяет в разной последовательности сказанное о нем другим лицом), то на репродуктивной стадии значительно повышается степень осознания привлекательности тех или иных маркеров идентичности. Кажущаяся привлекательной речевая деятельность, содержание и способы выражения чувств и мыслей другого, его идеалы и ценности становятся объектом неосознаваемого отчуждения и присваивания личностью, проживающей стадию репродуктивной идентичности.

Второй путь основан на освоении совершенно нового опыта творческого проявления идентичности, бессознательного производства новых маркеров идентичности, собственно, текстов. На репродуктивной стадии идентичности индивид обнаруживает естественное стремление проявлять себя в процессе творческой активности, в созидании и предъявлении созданного «значимому другому», группе. Коллектив по отношению к непрерывно производимому всеми членами сообщества материалу ведет себя как цензурирующая инстанция, выступает в качестве коллективного «Супер-Эго». Бесконечный поток продуктов творческой активности членов сообщества проходит сквозь сито строгого отбора. Большая часть произведенных текстов, разумеется, не принимается. Лишь незначительное количество проходит отбор и используется коллективом, если тексты выражают чувства и идеалы группы. Таким образом, репродуктивную стадию отличает, во-первых, неосознанная деятельность индивида по отчуждению и присвоению средств выражения идентичности. Во-вторых, эта активность

дополняется неосознаваемым творчеством, производством новых символических средств выразительности коллективной идентичности, проходящих отбор. В-третьих, большей степенью осознанности, чем на стадии протоидентичности, при отождествлении со своей группой и выделении её в качестве более привлекательной, чем другие.

На этой стадии коллективная память может сохранить произведенный личностью текст или образ, но не сохраняет в памяти имя создателя просто потому, что почти полностью отсутствуют представления о значимости субъекта. Осознается в качестве ценности только групповая субъектность, которая проявляется главным образом в бессознательной работе цензурирующей инстанции, формирующей канонический ряд текстов, по отношению к которым на следующем этапе генерирования идентичности может появиться субъект творчества, собственно авторское «Я».

Развитие репродуктивной идентичности с историко-культурной точки зрения обусловлено драматическими процессами разложения мифа на локальные проявления. Монолитная среда мифа претерпевает распад, могучий поток мифогенной жизни дробится, из него выделяются многочисленные ручейки, фольклорные вариации. Ритуализированная жизнь племени дополняется разнообразием обрядовых форм. Становление репродуктивной идентичности связано с развитием жанрового многообразия фольклора. Одно — поэтическое творчество народа — свидетельствует о другом — репродуктивной идентичности. Эти явления взаимно обуславливают друг друга. На этой стадии идентичность, тождество с группой, выражается в обрядово-ритуальных практиках, воспроизводящих идею сопричастности. Дух коллектива проявляется в том, что индивид неосознанно воспроизводит маркеры коллективной идентичности. Он повторяет то, что было создано до него и воспринимается как истина. Все возможные отклонения, например, бессознательное производство текстов, не соответствующих каноническим представлениям, пресекается коллективным «Супер-Эго».

П. Богатырев и Р. Якобсон связывали развитие фольклора с механизмом отбора текстов, постоянно создаваемых творческим духом народа (Богатырев 1971: 369–384). Неиссякаемый поток бессознательной творческой активности членов сообщества сталкивался с мощной преградой, коллективным «Супер-Эго». Инстанция цензуры выявляет свойства вновь созданного текста и тестирует их на предмет соответствия базовым ценностям группы. Далее следует либо разрешение, либо запрет на дальнейшее использование произведения сообществом. Текст распознается в качестве приемлемого средства выражения идентичности, если он положительно соотносится

с эмоциональной константой народа. Фольклор представляется неким следствием конфликта бессознательного — оно проявляется в амбивалентном потоке мифических образов — и цензуры, сертифицирующей продукты поэтической жизни души народа и допускающей их к обращению внутри коллектива. Множество продуктов творчества не проходят контроль, вытесняются, чтобы, в конце концов, исчезнуть за ненадобностью.

Психосоциальный феномен репродуктивной идентичности характеризуется наличием этих двух инстанций, мощно продуцирующего бессознательного и коллективного органа цензуры. На этой фазе развития культуры почти полностью отсутствует третья инстанция, собственно «Я». В качестве лингвистической реальности «Я» указывает лишь на наличие функционального пользователя программ речевой выразительности, которые были одобрены коллективным «Супер-Эго». «Я» здесь еще не созидает, а только использует для означивания своей (т.е. групповой) идентичности.

Знаки репродуктивной идентичности могут производятся личностями, переживающими состояние продуктивности. Однако на стадии репродуктивной идентичности необходимые тексты и символы могут отбираться из разных социокультурных сред, расположенных на разных уровнях иерархической оси культуры. Присваивающая активность индивидов, проживающих состояние репродуктивной идентичности, не считается с правами авторства. Тем более что на низших уровнях культуры об авторстве речь не идет в принципе. Оригинальный продукт возникает спонтанно, в гуще, в массе, в толпе, в гетто. Его уникальность едва ли осознается в качестве таковой. В дальнейшем включаются механизмы циркуляции знаков, появляется наблюдательный гений, заметивший в среде масс новую форму и перенесший ее, уже под своим именем, в верхние слои культурной иерархии. Верно также и то, что действует и обратный механизм обмена, от верха к низу. Индивиды, находящиеся на репродуктивном уровне идентичности, ни в чем не сомневаясь, неосознанно воспроизводят увиденное или услышанное, то, что им по каким-то причинам понравилось, или то, что находится в иной среде культуры. Например, яркая деталь платья сеньора вдруг оказывается причудливой вставкой в непритязательном одеянии смерда.

Итак, на стадии репродуктивной идентичности возникает острая потребность индивидов в самовыражении через потребление символических форм культуры. Это желание, страсть к проявлению своей идентичности через присваивающую деятельность, иррационально и часто сбивает с толку. Ведь активность индивидов, очевидно, должна свидетельствовать о том, что уже сформировалась субъективность.

Что же, если не субъект, находит свое выражение в высказываниях, в актах речи? Однако, описывая ситуацию формально, можно сделать вывод о пустотности субъекта речи. На данной фазе идентификации субъекта еще нет. Личность здесь имеет вид «грамматической фикции» (Ницше). Личностное начало не может проявиться в неосознанном использовании программ групповой деятельности. На репродуктивной стадии идентичности индивид отбирает средства самовыражения из предложенного культурой набора символических форм, или у других групп, или они диктуются системой моды, СМИ, правилами группового этикета и, конечно же, идеологией. Как только личность вовлекается в процесс групповой активности, ее субъективное начало аннулируется.

Примером проявления репродуктивной идентичности может послужить жизнь сообществ, члены которых отдают предпочтение определенным брэндам. Многие из них объединены в неформальные группы пользователей редакторских программ, с помощью которых обрабатывается цифровая фотография или видео. Есть сообщества любителей фирм, выпускающих фототехнику. Наиболее яркой иллюстрацией к данной теме является логически необъяснимое противостояние так называемых «никонианцев» и приверженцев «канона». Речь, конечно же, идет не о церковном расколе, а о брэндах японских корпораций Canon и Nikon, выпускающих знаменитые фотокамеры. Приблизительно то же самое можно сказать о тех, кто отдает предпочтение тем или иным процессорным системам (AMD или Intel), маркам одежды от престижных домов моды и т.д.

Что же все-таки, если не субъектное начало, выражается в этих столь распространенных предпочтениях? Очевидно, то, что заставляет индивида проявить свою идентичность посредством отождествления со «знаками культуры потребления» (Бодрийяр). Система символических объектов, образующих сеть, предлагает обширное меню, набор средств, позволяющих оформить и выразить эмоции, специфические черты характера, границы личности за счет бессознательного отождествления с предложенными группой объектами. Одним из таких способов самовыражения является отбор предметов с дальнейшим использованием одних и отторжением других. Очевидно, сходные явления можно наблюдать и в системе моды. Имеется в виду весьма распространенное явление групповой идентичности, когда члены группы отдают предпочтение только определенной фирме, выпускающей одежду. Тот или иной товарный знак означает, что личность входит в некую социальную группу. На этом этапе формирования идентичности запускается механизм потребления идентификационных знаков, маркеров, позволяющих отождествиться с ценностями и идеалами группы.

Логика мышления субъекта, находящегося на стадии репродуктивной идентичности и решающего задачу самоопределения, направлена на классификационный отбор образов, составляющих номенклатуру социокультурной реальности, в которую данная личность вписана. Важнейшим свойством такого рода мышления является его бессознательное стремление выбирать не сам объект с его структурными и функциональными особенностями, а образ объекта, его название, его имя, его семиотическую оболочку (обертку). Метка реальности выступает в роли самой реальности.

В терминах семиотики логическая процедура осуществления репродуктивной идентификации описывалась бы в виде акта речевого действия, в результате которого субъект отождествляется с означаемым, у которого есть означаемое, но его семантическое наполнение (спецификация предмета) остается либо не значимой величиной, либо не рассматривается вовсе. Имя вещи исчерпывающе репрезентирует саму вещь в сознании личности, тогда как суть и функциональная значимость вещи ускользает от осознанного понимания смысла. Семантические характеристики объекта идентичности противятся репрезентации, остаются в тени. К репродуктивной идентичности относятся характеристики «общества потребления» как некой абстракции, «универсальном дайджесте», где «не может больше быть смысла». «Единственное, что здесь царит, — это вечная замена однородных элементов. Нет больше символической функции, есть вечная комбинаторика “среды”...» (Бодрийяр 2006: 11).

Работа механизмов различения направлена на выявление классификационных черт эмоциональной, выразительной, так сказать, эстетической стороны объекта (будь то цвет автомобиля или объем памяти ОЗУ компьютера), а не на описание его структурно-функциональных качеств и сравнения их с возможностями другого объекта. Магия имени заставляет сделать определенный выбор из ряда возможного множества объектов без учета их функциональных отличий только лишь потому, что этой же вещью пользуется другой. Однако, покупая не вещь, а знак, индивид получает знак социальной идентичности. Часы — это не столько механизм для отсчета времени, сколько означающее достатка, а их стоимость является меткой принадлежности к элите. Мобильный телефон с сотнями функций — это уже не просто средство связи, это маркер идентичности. Бодрийяр говорит о современном магическом мышлении, которое управляет процессом потребления и подчиняет своей логике поступки индивида. «...Именно магическая мысль управляет потреблением, именно ментальность чуда управляет повседневной жизнью; это ментальность примитивных народов в том смысле, что ее основой является вера

во всемогущество мыслей: здесь эта вера во всемогущества знаков. Богатство, «изобилие» является в действительности только накоплением знаков счастья» (Бодрийяр 2006: 12).

Граница между объектами прокладывается, конечно же, на основе эмоционального принятия одного и отрицания другого образа. Есть плохое и хорошее. С хорошим образом объекта личность отождествляется. Но провести водораздел между тем и другим, полагаясь на формальный язык описания, затруднительно, так как описываемые явления, из которых делается выбор в пользу того или иного, имеют гомогенную природу. Сердцевина процессоров «режется» из одного кристалла, а большая часть одежды шьется в КНР. Другое дело, что к вещам пришиваются разные наклейки, означающие разные фирмы. Наклейки и выбираются субъектом репродуктивной идентичности для выражения чувства сопричастности своего «Я» к определенной группе.

Таким образом, говоря о том, что личность выбирает подходящие для целей идентичности ценности сообщества, нужно иметь в виду чрезвычайно слабый субъективный фактор. Ведь личностные свойства проявляются на репродуктивной стадии идентичности главным образом в спонтанном выражении эмоций и отношений к объекту, уже отобранному, сформированному локальной культурой, группой пользователей или другим сообществом. Однако при этом трудно согласится с Бодрийяром, который, описывая магическое мышление потребителя в терминах чуда, блага, спасения, райского наслаждения, говорит, что манипулятивные техники власти, системы производства знаков направлены на эксплуатацию бессознательной жажды удовольствия и комфорта. Обладание вещью вместе с удовольствием от потребления может вызывать страдание и дискомфорт, чувства, заключенные в самой природе вещи как маркера идентичности. Модные туфли с длинными носами могут доставлять не только радость, но и неприятные ощущения от их нефункциональности. Тем не менее, есть идеальный образец, топ-модель, демонстрирующая то, насколько хороши эти туфли. Есть предложение метки причастности. Имея эту метку тождества, личность, проживающая фазу репродуктивной идентичности, готова сколько угодно терпеть физические неудобства.

Общество потребления действительно управляет желаниями своих членов, как и любой другой тип общества. Но магическое мышление потребителя образов проявляет себя не только и не столько в стремлении к проживанию наслаждения от обладания знаками идентичности. Наряду с желанием блага действует мощнейший механизм культуры, вовлекающий человека в сеть страдания во имя

соответствия идеальному объекту. Диалектическая связь знаков наслаждения и мучения весьма ярко характеризует систему производства и потребления символических меток идентичности. Другой вопрос, насколько практики страдания отличают нашу современность от далекого прошлого. Например, мода XII в. Не была ли она столь же беспощадна к человеку, как и мода современная? Свинцовые белила, процедуры выбривания волос на лобной части черепа и многое другое из арсенала модниц средневековья едва ли уступает по удручающим последствиям для здоровья сегодняшним веяниям, заставляющим женщин носить брюки с заниженной талией, обнажать поясницу при любой погоде.

Бодрийяр предпочел не замечать, что наряду с волей к счастью и спасению через обладание, есть стремление и противоположное, не менее властный механизм культуры потребления — избавиться от скорби, мучительного чувства несоответствия. Возможно, современный человек испытывает переживания страдания от чувства несоответствия спасительному образцу, как и его далекий предок, вззирающий на лик Спасителя. Ведь и сейчас культура заставляет человека мучиться от осознания своего несоответствия образцу, например, идеальной фигуре топ-модели. И сейчас в циничном виде через систему потребления навязывается идея спасения посредством страдания. Например, фигура обычного человека никогда не приблизится к современным стандартам топ-модели. Тем не менее, субъект моды стремится соответствовать идеалу, влиться в форму за счет погружения в разные практики самоистязания. В прошлом таким образцом был святой или праведник, жизнь которого представлялась недостижимым идеалом. Теперь — медийный идол.

Очевидно, система навязывания индивиду чувства ущербности через сеть знаков несоответствия присуща не только современной культуре потребления. Вместе с магией блага, с ожиданием чуда и спасения комплекс страданий от несоответствия образцу составляет единство, суть репродуктивной идентичности. Одно уравнивает другое, образуя бесконечный поток обращений мук во благо и наоборот — особо чтимый Бодрийяром манихейский идеал, добро в дуальной связи со своей противоположностью. Огромное количество вещей через систему моды, сеть быстрого питания, масс-медиа возбуждают в индивиду жажду потребления образов идентичности, обещая перспективу соответствия образцу и признания со стороны группы. Но с другой стороны, потребляя маркер идентичности, вместе с удовольствием от соответствия, индивид страдает от переживания реального чувства пустоты, отсутствия подлинных ощущений себя, физического несоответствия навязываемому стандарту.

Таким образом, выявляется важное свойство репродуктивной идентичности: эстетический принцип отождествления индивида с образом группы. Личность выбирает из множества иных образов приемлемый для нее объект, руководствуясь субъективными, эстетическими предпочтениями. Что-то по каким-то признакам нравится больше, а что-то меньше. Дальнейшая классификация образов мира производится на основе принципа принадлежности к локальному обществу: если свой, то хороший, если чужой, то плохой.

Деятельность индивида (в том числе и познавательная), проживающего репродуктивную стадию идентичности, преследует чрезвычайно важную цель, цель самокатегоризации, т.е. определения себя через механизм отождествления с образом группы. Проблема самокатегоризации утрачивает свою актуальность или даже полностью снимается в процессе творческой активности, когда создаются новые тексты или воспроизводятся, например, во время какого-либо обряда, имеющиеся в распоряжении группы произведения или, в более широком смысле, сценарии групповой активности. Средства выразительности предоставляют членам данного сообщества возможность сравнивать свое творчество с творчеством другой группы, находить отличительные черты, чтобы противопоставлять себя иной общности. Задачи самокатегоризации на стадии репродуктивной идентичности решаются в процессе выстраивания отношений с другой группой, путем производства образов идентичности, сравнения их с теми формам поэтической активности, которые предъявляет конкурент.

Собственно говоря, теория самокатегоризации (Turner 1982, 1987; Turner et al. 1987) «исходит из анализа “Я” и отношений между “Я”, социальными нормами и социальным контекстом». «Теория самокатегоризации основана на том, что социальная идентичность распространяется и на личное “Я”, что социальные нормы определяют и формируют активность личного “Я”, и наоборот» (Тернер 2003: 216). Групповое поведение индивидуумов подчинено логике общей групповой идентичности. Мы действуем не с позиции своей идентичности, а с позиции интересов и ценностей группы, с которой отождествляемся. В основе теории самокатегоризации «лежит предположение, согласно которому феномены влияния являются одним из эффектов категоризации людьми самих себя с позиции общей социальной идентичности» (Там же). Мы определяем и осознаем себя на основе самокатегоризации, «когнитивного группирования присутствующих самому себе признаков и представлений о самом себе как об идентичном, аналогичном, эквивалентном некоему определенному классу стимулов, отличному от другого класса стимулов» (Там же: 216–217).

Степень включенности человека в систему групповой идентичности задает уровни самокатегоризации, то на основе чего мы идентифицируем себя как представителя человечества, например, или как члена уличной банды. Однако самокатегоризации отличаются не только уровнями, но и содержанием. То, какая категория идентичности будет использоваться при определении себя, зависит от «готовности людей использовать специфическую категорию (от ее доступности сравнительно с другими категориями) и от ее соответствия стимуляции. Существуют два аспекта соответствия, а именно сравнительное соответствие, определяемое принципом метаконтраста, и нормативное соответствие, определяемое совпадением стереотипного содержания категории и реально демонстрируемого поведения. <...> При образовании категорий непременно должно быть выполнено одно требование: различия между категориями должны быть больше различий внутри одной какой-либо категории» (Там же).

Принцип метаконтраста лежит в основе весьма прозрачной логики самокатегоризации: я определяю свою идентичность в зависимости от социокультурного контекста, от той ситуации, в которой нахожусь. Выясняется, кроме всего прочего, что другой, в отношениях с которым я строю свою идентичность, провожу разделительную линию между своим и чужим миром, оказывается в поле зрения далеко не случайно. Более того, я его выбираю сам (в соответствии со своими внутренними комплексами?). Тогда получается, что границы своей идентичности я провожу не по внешним, а по внутренним, представляющим для меня чрезвычайную актуальность, основаниям. То, что для меня самого не вполне очевидно, то, что вызывает сомнение и тревогу, то, что, в конце концов, является слабым звеном моей личности, лежит в основе самокатегоризации, проведения границ между мной и другим.

Так, в примитивных культурах человек едва ли не полностью зависел от сил природы, которые им одухотворялись, наделялись различными сверхъестественными качествами. Разумеется, в этих качествах узнаваемо отражалось собственно психическое содержание примитивов. Себя человек мыслил в контексте сложных отношений с почти неуправляемыми силами природы и желаний. Культурное, упорядоченное начало в этой связи противопоставлялось началу стихийному, природному, неупорядоченному. Следовательно, границы идентичности проходили по весьма неустойчивой демаркационной линии, разделяющей природу и культуру. Так происходило именно потому, что не было ясно, где заканчивается порядок и начинается хаос в самом человеке. Данное положение дел, очевидно, влияло на

работу механизма самокатегоризации, а именно, при определении себя было важно найти другому место, которое указывало бы, пусть и косвенно, на его близость к природе. Например, я могу видеть, что его хижина располагается гораздо ближе к реке, чем моя. В реке водятся злые духи, значит, сосед отмечен их властью. В итоге мысль примитива вращалась вокруг вполне предсказуемого вывода: я лучше, чем он, потому что он ближе к нечистым силам, а я дальше от них и ближе к сакральному центру. Если бы мы решились с помощью современных приборов доказать ошибочность такого рода расчетов и показали бы индивиду, что геометрически его хижина удалена от реки на такое же расстояние, что и хижина его соплеменника, то, очевидно, наша аргументация не была бы принята во внимание. Данные теодолита в магической системе объяснения могли получить статус профанной информации. Тогда как собственный взгляд на свое место в системе ценностных координат имел под собой в качестве основы сакральный источник информации. Связь с сакральным позволяет в таком случае наблюдателю отождествляться с абсолютной точкой зрения. Это, в свою очередь, счастливо избавляет носителя абсолютного взгляда от возможности видеть относительность своих расчетов и оценок. Для него они будут истинными.

Процессы дальнейшего развития цивилизации запускают несколько иной механизм самокатегоризации. Актуальность приобретает принцип деления на людей и нелюдей. Настоящий человек — это я! Тот, с кем я сталкиваюсь на охоте, не человек. Почему? Возможно, потому, что у него не два, а один шрам на лице, или иначе нанесена татуировка. Далее границы идентичности пролегают по линии, отделяющей варваров от граждан полиса, эллинов, или варваров от подданных Поднебесной и т.д. (см. Ионов 1999). Затем чрезвычайную значимость приобретает линия веры, которая отделяет нас, христиан, от язычников и т.д. Искусство или то, что ему предшествует (миф, фольклор, магия и т.п.), вырабатывает, в том числе, маркеры идентичности, посредством которых наносятся разметки на карте обживаемой территории, устанавливаются ориентиры для процедуры самокатегоризации.

Продуктивная идентичность

Процесс формирования личности, жизненным центром которой является продуктивная идентичность, обусловлен более сложными отношениями с осознанно выбираемым сообществом и с теми символическими ценностями, которые это сообщество производит. На

стадии продуктивной идентичности перед человеком открывается многоуровневая действительность, взаимодействие с ней требует перестройки сознания. Личность стремится овладеть новыми ролевыми моделями, новыми способами презентации себя другим. Правда, неизменным остается желание быть признанным, «жажда социального признания».

Перед личностью открывается возможность решить проблему самоопределения путем осознанного выбора наиболее привлекательного сообщества из множества других. На стадии продуктивной идентичности оцениваются продукты творчества персон, составляющих данную группу. Они сравниваются с объектами, произведенными представителями других групп. То, с чем отождествляется личность, выглядит в ее глазах лучше того, что осознается как непривлекательное. В процессе формирования продуктивной идентичности что-то признается и принимается как свое и близкое, то, с чем личность отождествляется на основе отрицательного отношения к тому, что мыслится как чужое и неприемлемое.

Менее адаптивное развитие сценария преодоления кризиса идентичности связано с неосознанным применением прежних навыков, опыта, приобретенного на репродуктивной стадии идентичности. В таком случае индивид, как и раньше, выбирает, отчуждает и использует, чтобы подчеркнуть свои отличия от других, маркеры идентичности, которыми на тот момент располагает группа, чей образ по какой-то причине кажется ему более привлекательным, чем образы других групп. В таком случае у человека есть надежда получить признание, ничего не производя самостоятельно, а только используя созданное другими. Так, в Витебске 20-х годов XX века молодежь отличала себя тем, что носила значки с миниатюрным «Черным квадратом» Малевича. Этот знак свидетельствовал о приверженности идеям революционного обновления мира. Поставляемые гением художника символы выполняют в таком виде функции маркеров идентичности. Потребность в маркерах особенно усиливается в переходные моменты кризисных состояний общества, когда рушится прежняя система ценностей и возникает стремление заменить её другой. Таким образом, проблема идентичности решается посредством осознанного отождествления с тем, что выражает тот или иной маркер. Для большинства используемые маркеры идентичности представляют собой абстракции, смысл которых может толковаться каждым произвольно.

Иного рода сценарий преодоления кризиса репродуктивной идентичности связан с тем, что личность овладевает навыками твор-

чества, проявления себя в конкретных продуктах духовной жизни, образная система которых создается на основе определенных правил. Произведение, предъявляемое сообществу, оценивается на предмет его соответствия канону. Формируется канон на основе выявления в одном или нескольких произведениях типологически родственных феноменов образной системы, наиболее точно воплощающей мировоззрение сообщества. Множество произведений, воплощающих канон, образуют стилевое направление, задающее рамки продуктивной идентичности. Автор получает признание и место в иерархии группы (школы, направления и т.п.), если в его произведении видны черты канона. Если же предлагаемое сообществу не соответствует каноническим представлениям, то автор не получает признания. Он либо осваивает правила и создает то, что нужно, либо ищет другое сообщество, либо создает свое направление. Признание открывает возможность творить в определенном стилистическом русле, границы которого заданы каноническими произведениями и метатекстами, то есть трудами, в которых авторитетные персоны излагают законы творчества и посредством теоретических обобщений описывают идеал. Это, очевидно, манифесты, наставления, своды правил и т.д. Это тексты, авторами которых могут выступать основоположники, создатели идейно-художественных систем. Однако признание продуктивной идентичности со стороны «обобщенного другого» не только открывает новые перспективы, но и означает начало очередного кризиса, новых поисков себя, своего места в социуме.

Как мы помним, на репродуктивной стадии проблема идентичности решалась за счет непосредственного отождествления с образом «значимого другого» и почти неосознаваемого производства абстракций, выражающих спонтанно возникающие переживания коллектива. Теперь кризис идентичности решается в процессе интериоризации «обобщенного другого», усвоения правил, определяющих в дальнейшем логику осознанного творчества, и создания образов по определенным законам. Смысл этих законов передается метатекстами посредством понятий, поддерживающих идеал (идеал, символизма, например). Образ «обобщенного другого» как бы запечатлен в метатекстах. Они выступают в качестве эстетического и мировоззренческого ориентира творчества. Но не только. Метатексты играют роль цензуры, коллективного «Супер-Эго», которое действует не на эмоциональных, а теперь уже на рациональных основаниях. Хотя было бы наивно полагать, что прежний опыт оценок, основанных на неосознаваемом чувстве, полностью преодолевается. Но при допустимой степени субъективизма есть, кроме чувств и личных

предпочтений, достаточно прозрачная система объективных положений, утверждающих порядок, на котором основано признание.

Однако при всей важности метатекстов их роль в процессе становления продуктивной идентичности не единственная и, судя по всему, не главная. Значимым в первую очередь остается стремление личности генерировать продукты творчества на основе интеграции прежнего опыта, осознанного использования прежних навыков репродуктивной идентичности, но на ином, более высоком уровне производства абстракций. Если выразиться проще, продуктивная идентичность проявляется в том, что личность создает (генерирует) что-то свое, ориентируясь на осознанно выбранный и привлекательный идеал, при этом отрицая то, что кажется непривлекательным, например, идеал конкурирующей группы. Например, положения романтизма возводились на основе отрицания идеалов просветительства. Продуктивная идентичность подчинена бинарной логике осознанного созидания на основе отрицания. Мир на этом этапе развития культуры состоит из множества иерархизированных, полярных и конкурирующих друг с другом систем с четкими границами.

Было бы ошибкой представлять ситуацию развития психической, эстетической и социокультурной систем в виде прогрессивного, поступательного движения от примитивного состояния к более совершенному, или как смену низших видов духовной жизни высшими. Дело в том, что проживаемые личностью фазы идентичности не исчезают окончательно. Разные формы часто сосуществуют параллельно в одной системе, смешиваясь, подменяя друг друга, конфликтуя, вызывая к жизни патологические новообразования.

На продуктивной стадии доминирующей остается идея истинности и строгой системы проверок и доказательств выдвигаемых положений. В этой связи весьма показательной будет история идейных разногласий и эмоциональных столкновений между сторонниками и противниками отечественного структурализма.

Пожалуй, главной причиной отрицательного отношения к структуральному методу со стороны официального искусствоведения в нашей стране было стремление структуралистов отказаться от идеологического (интуитивного) принципа оценок произведения. Вместо этого ценность эстетического объекта доказывалась с помощью объективных методов анализа формальной, выразительной составляющей произведения и содержательной, семантической емкости образной системы. С позиций противников структуралистов или, как сейчас говорят, представителей «догматического литерату-

поведения» (Гаспаров 1997: 485), достаточно было чувства, которое безошибочно подсказывало, что, к примеру, вот эти стихи хорошие, а вот те — плохие. Правда, эстетическому чувству верное направление подсказывал идейно-тематический план произведения, с ярко выраженными принципами партийности, классовости, народности. Если этих идентификационных маркеров не было, то никакие математические подсчеты, свидетельствующие, например, о богатстве ритма или сложности системы метафор, не убеждали в достоинствах эстетического продукта. Нужен был опознавательный знак, пароль, чтобы произведение и автор были приняты и признаны.

Очевидно, в данном случае сталкивались две системы определения качества художественного продукта. Представители одной воспроизводили логику репродуктивной модели идентичности, представители другой — продуктивной. Сторонники официального подхода руководствовались в своих оценках чувством сопричастности к канону. Доминирующая, фоновая система вкуса, сформированная идеологией, является здесь главным мерилom ценности объекта. Сам объект, если он хотел быть признанным, должен выразить свое тождество с ценностями доминирующей группы. Естественно, структуралисты не могли мириться с такой системой оценок. Цитата из работ классиков марксизма-ленинизма, или воспевание судьбоносной роли партийных лидеров, или ссылка на классовое чувство не было для представителей «четкого метода» однозначным свидетельством эстетической значимости вещи. Предъявлялось строгое требование к понятийному аппарату литературоведения. Ведь оно должно было стать наукой!

Сформированный на стадии продуктивной идентичности механизм различения работает так, чтобы отбирать, оценивать и распределять тексты по иерархической вертикали на основе верификации. В недрах эстетических школ, идейно-художественных направлений разрабатываются критерии объективных оценок произведения. Разумеется, эта объективность имеет конвенциональную природу. Но чужое остается чужим, хотя и тщательно изучаемым. Такого рода культуры создают среду для появления теорий, открытия закономерностей.

Кроме того, на продуктивной стадии идентичности отмечается рост социальной активности. Появляются знаковые имена, возникают разного рода сообщества, группы и группировки, кружки, школы, направления в искусстве, салоны и т.п. Обогащается концептуальное поле гуманитарной науки. Рождаются определения времени, например, говорят: «это время — время Лакана», или «XX век — век Делеза», или «эпоха Бахтина» и т.д.

Положение прошедшего отбор текста на вертикальной оси может быть выше или ниже относительно других, уже отобранных инстанцией контроля текстов. Более того, начинает действовать хорошо описанный в трудах Лотмана механизм культуры, направленный на ротацию, перераспределение и обмен текстов. Активизируется система циркуляции символических ценностей. Одни тексты культуры вытесняются на периферию и объявляются малозначимыми, плохими, или даже, с точки зрения доминирующей системы эстетических оценок, воспринимаются как никому не нужный хлам, не подлежащий дальнейшей утилизации. Другие произведения, напротив, смещаются к центру семиосферы, занимают положение, приближающее их к идеалу. Именно эта группа текстов образует культурный фон с эстетической доминантой, определяет координаты художественного направления, внутри которого, впрочем, могут развиваться разные стилистические течения. Собственно, такие категории классической эстетики, как возвышенное и низменное, прекрасное и безобразное, а также концепты из художественных практик декадентов, символистов и различных школ современного искусства, такие как отбросы, хлам, падаль, мусор, болезнь, разложение и т.д. вводятся в оборот культуры в качестве символических объектов личностями, проживающими стадию продуктивной идентичности. Впрочем, и на репродуктивной стадии активно используются концепты низовой культуры. Однако отличительной особенностью структуры образов низа является то, что на продуктивной стадии нарушается их амбивалентная природа. Тогда как на стадии репродуктивности эти же образы представляют собой амбивалентную конструкцию. Симбиотическое единство полярных противоположностей на продуктивной фазе развития культуры нарушается. Каждый член оппозиции приобретает самостоятельное эстетическое значение. Мусор, хлам, отбросы, выведенные из употребления объекты культуры, моральные состояния упадка, духовного разложения, бесчестия, а также проявления физических и психических патологий на продуктивной стадии приобретают самостоятельное эстетическое значение. Если репродуктивная идентичность связана с фольклорным творчеством, то продуктивная — с литературой.

На стадии продуктивности культура сосредоточивает усилия на совершенствовании механизмов перевода и отбора (калибровки) текстов. Важно подчеркнуть, что именно на продуктивном уровне фиксируется описанный Ю.М. Лотманом билингвиальный механизм перевода текстов с языка одной культуры, на язык другой. С одной

стороны, подчеркивается уникальность, условно говоря, своей культуры. Герметичность границ группы возводится в абсолютный предел. С другой — возникает и всячески стимулируется повышенный интерес к чужим культурам, к освоению иных языков, к изучению того, что никогда не станет своим и близким, что всегда, даже будучи переведенным и освоенным, останется чужим и чуждым. То или иное, часто экзотическое, явление изучается, чтобы можно было еще резче провести черту, отграничивающую ценности своей культуры, своей идентичности. Возможно, сама проблема идентичности, проявление заботы о своей тождественности образу определенного сообщества, стремление противостоять внешней угрозе, исходящей от, как правило, официального, доминирующего дискурса, актуализируется именно на продуктивной стадии. Для продуцирования нужен кто-то, кто вечно создает помехи, кто ставит под сомнение твою ценность и способность творить. Часто этот тоталитарный объект власти является лишь проекцией содержания собственного бессознательного.

Механизм различения, в основе которого лежит принцип «свой — чужой», на продуктивной стадии начинает действовать в более сложном режиме, чем на стадии репродуктивности. Ведь оценивается не столько личность, сколько продукт ее творческой активности. Произведение на продуктивной стадии предлагается коллективному органу, авторитетным экспертам или лидеру сообщества, или той личности, чье влиятельное суждение учитывается другими членами группы при создании своих произведений и при оценке художественных достоинств произведений других авторов. Оценка вновь созданного текста предусматривает выявление того, насколько элементы стиля, идейно-образной системы и другие аспекты поэтики соответствуют идеальным формам искусства, выработанным данной школой. Такого рода фигурой, оказывающей влияние на развитие русского символизма, был, к примеру, В.Я. Брюсов. Его оценка в значительной степени определяла дальнейшую литературную судьбу не только текста, но и автора. Если произведение отвечает каноническим требованиям идеала, в его стиле угадываются соответствия художественному образцу, то оно получает признание и вслед за ним признается автор, для которого открывается доступ к определенному месту в иерархии данного сообщества. Такого рода признание завершает процесс идентификации. Художник как бы приобретает право говорить о себе: я романтик, я символист, я мистик и т.д. Само понятие — автор, творец, создатель — появляется на продуктивной фазе идентичности.

Однако ситуация получает несколько иное развитие, если гений художника воплощается в таких произведениях, в которых сообщество не угадывает близких ему черт принятого стиля. Тогда текст, не выдерживающий классификационного отбора, бракуется, вытесняется в те зоны культуры, где накапливаются объекты, получившие статус плохих, низкокачественных, не имеющих значимости и т.п. Находит широкое распространение идея оценивать продукт творчества, не выявляя в нем эстетические качества, прекрасное или безобразное, а применяя жесткие определения по типу «это — искусство, а это — не искусство». Какое-то произведение оценивается как, например, высокохудожественная литература, а какое-то как «не литература». Звучит приговор: роман писателя такого-то — не литература! Это стихотворение — не искусство! Эта повесть — чтиво. Почему?

Как правило, потому что автор отошел от привычного, общепринятого, или распространенного в среде влиятельного сообщества художников и критиков стиля. Он нарушил доминирующие вкусы. Произведение резко контрастирует с общим эстетическим фоном, или, по Якобсону, доминантой, по которой принято определять степень художественной ценности продукта. Получив отказ в признании, художник реализует романтический проект отверженного гения, создает на основе новых эстетических идеалов новое направление в искусстве, вокруг которого образуется новая группа. Однако принципиально в порядке развития направления ничего не меняется. В основе нового сообщества лежат те же принципы, то же стремление следовать за учением основоположника, безукоризненно соответствовать идеалу, с одной стороны, и с другой — отрицание прежнего доминирующего объекта.

На продуктивной фазе идентичности организация нового направления связана с активностью субъекта, отрицающего ценности и идеалы старой школы. Подобного рода ревизионизм, по сути, и есть наиболее значимая отличительная черта мировоззрения личности, проживающей фазу продуктивности. Провозглашая свои манифесты, выражая собственные взгляды на то, каким должно быть искусство, духовные лидеры движений строят риторику нового на отрицании «близкого старого». Далекое старое, например, античность или старые мастера, чаще всего рассматривается как точка опоры, как необходимый базисный пункт, плацдарм наступления на противника, и для выстраивания своей иерархической системы.

Мифологема падших ангелов вполне предсказуемо воплощается в стремлении создателей нового эстетического порядка дискредитировать устои прежнего и предложить свои ценности как более

справедливые и лучшие. Как правило, приставка «анти-» сопутствует вновь вводимым понятиям. А они, в свою очередь, должны выразить идею разрыва нового со старым. Идея разрыва связей лежит и в основе понятий с префиксом «пост-». Если там, в, условно говоря, старой школе доминировали ценности гармонического идеала, то тут, в новом течении, степень эстетического мерила получает хаотическое, неупорядоченное, стихийное и сингулярное. Если там следовали принципу иерархии, то здесь агрессивно утверждается идеология плюрализма и одинаковой значимости как центральных, так и периферийных явлений культуры. Если устоявшаяся парадигма принимает в качестве конвенциональной основы исследовательских практик Эдипову тему, то ниспровергатели основ вскрывают лицемерный характер господствующего положения дел и в качестве альтернативы формируют «принципиально новую» концепцию истории желания под лозунгом Анти-Эдипа. Словом, прежнее, устоявшееся здание объявляется обветшавшим, жалким, подлежащим сносу. Знаменитый лозунг футуристов, призывающий сбросить с парохода современности Пушкина, по сути, актуален для всех вновь создаваемых, утверждающихся направлений в искусстве на продуктивной фазе развития идентичности. Позднее, когда завоевана строительная площадка под сооружение нового здания, начинается процесс формирования канона, эстетической доминанты группой основоположников, которые весьма скоро становятся классиками. Так, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин, Квентин Тарантино еще недавно воспринимались как ниспровергатели основ, скандалисты, калечащие искусство, оскорбляющие вкусы зрителей и читателей. Прошло совсем немного времени, и бунтари превратились во влиятельных мэтров, классиков жанра. Теперь иного рода символический объект воспринимается как идеал, черты которого воплощены в каноническом тексте, и этот идеал формирует социокультурную ось на тех же принципах жесткой внутригрупповой иерархии, что и прежде.

Для отечественного литературоведения была характерна, к примеру, борьба и отрицание вначале буржуазного и реакционного искусствознания. Затем, в 60-х и 70-х годах XX века, ситуация меняется. Появляется образ «догматического литературоведения», с которым начинается негласная борьбы. Создаются школы, обособливаются точные и объективные дисциплины (стихovedение и классика) от дисциплин идеологически ангажированных. В глазах изучающих текстологию, метр и ритм, литературное наследие этрусков, язык хеттов и т.п. все прочие, описывающие стиль или образную систему романов И.С. Тургенева и цитирующих М.Б. Храпченко,

воспринимаются как люди, которые занимаются чем-то некачественным и конформистским.

В.Б. Шкловский, рассуждая о природе искусства, писал, что его развитие можно понять через систему отрицания и смен старых форм новыми. Кажется очевидным то, что история искусства непрерывна. Ведь «...тысячелетиями живут сюжеты, темы. Мы видим, как воскрешаются старые произведения. Мы видим, что поэтика Аристотеля не умерла <...>. В то же время мы видим, что искусство прерывисто: сменяются школы, происходит ломка, споры, отрицания...». И далее: «Новая “гармония” — это новое изменение “своего”. Язык Маяковского не просто разговорный язык, а разговорный язык как отрицание языка поэтического. История романа непрерывна в отрицании. Отрицается “свое другое” <...>. В искусстве сталкиваются эпохи. Они и предвидят себя в искусстве и переживают себя в искусстве <...>. Думаю, что каждое произведение искусства в силу того, что оно является звеном самоотрицающего процесса, является противопоставлением чему-то другому» (Шкловский 1970: 344, 346).

Размышления Шкловского о смене форм искусства выявляют главную черту, характеризующую субъекта творческой активности на стадии продуктивной идентичности. Суть новообразования передается точно замеченным Шкловским стремлением развиваться, творить за счет отрицания предшествующего опыта. Футурист Маяковский использовал в качестве поэтического языка средства выразительности, немислимые в пространстве прежней художественной культуры. Поэзия Маяковского объявляла о конце эпохи. Его стихотворная речь отрицала поэзию предшественников. Более того, известно его негативное и даже враждебное отношение к современным ему направлениям искусства реалистической направленности. Таким образом, стадия продуктивной идентичности характеризуется стремлением личности к самовыражению в творчестве, к проявлению своего «Я» в созидании продуктов культуры через отрицание уже сложившейся, доминирующей в искусстве парадигмы.

Метапродуктивная идентичность

Переход на стадию метапродуктивной идентичности обусловлен, разумеется, кризисом продуктивности. Он в свою очередь вызван осознанием того, что дальнейшее развитие сдерживают рамки привычных, сложившихся на ранних этапах формирования личности способов мышления и предъявления себя окружающим. Значимость прежнего опыта, основанного на воплощении в продуктах де-

ятельности, в поступках некогда усвоенных идеалов, на этом этапе подвергается сомнению. Те способы идентификации, посредством которых субъект определял свое место в системе социальных отношений, больше не приносят удовлетворения и воспринимаются как чуждые и малоэффективные. Прежняя модель идентичности строилась на основе интериоризации комплекса ценностей, взглядов, точек зрения, которые, имея статус «обобщенного другого», определяли порядок взаимодействия с окружающими, формировали границы «Я», указывали пути самоопределения. Отраженный и усвоенный как собственный взгляд другого на самого себя задавал рамки идентичности и бесконечно воспроизводился в продуктах творчества, в стиле мышления и поведения. Переход на стадию метапродуктивной идентичности принципиально меняет ситуацию, открывает перед личностью перспективы выхода за рамки сложившихся, привычных ролевых моделей и идентификации.

Выше говорилось, что продуктивная идентичность проявляется в стремлении личности производить отбор пригодных для творчества образов, отличая их от непригодных на основе сложившихся в рамках направления (или, что точнее, сообщества) правил, представлений о ценностях, границах своего и чужого, об иерархическом порядке и т.д., и т.п. Субъект продуктивной идентичности мыслит мир биполярно, в терминах особой значимости пространства и ценностей своего сообщества, в рамках которого сформировалась и получила признание его модель проявления себя в образах, и осознания незначимости чужого сообщества, направления или канона. Однако ценности, выработанные чужим сообществом, не следует рассматривать только как некое препятствие, с которым вынужден вести борьбу субъект продуктивной идентичности, чтобы утвердить свое «Я». Это не только плоскость, на которую удобно проецировать содержание вытесненных переживаний. Отрицаемый образ, особенно если это идеалы доминирующей идеологии или группы конкурентов, является важнейшим условием творческого самовыражения, не говоря уже о сплочивании своей группы.

Процесс формирования метапродуктивной идентичности открывает широкие возможности видеть мир и продукты творческой деятельности представителей других систем как потенциально пригодный, лишенный негативной окраски, неиерархически расположенный в системе видения и одинаково ценный материал для создания собственных произведений, для конструирования и проявления в продуктах социальной активности образов своего «Я», своей идентичности. Если стадия продуктивности обнаруживает в сообществе

стремление выработать единственно верную объяснительную систему, универсальную теорию, то субъект метаидентичности видит относительный характер всех доступных ему знаний о мире, оформленных в научные концепции. Истинность даже самых авторитетных положений условна и значима только на данный момент развития знаний.

Структуру метапродуктивной идентичности составляют интегрированные элементы прожитого опыта, прежних стадий идентичности, которые признаются и принимаются независимо от контекста и прежних оценок. Ядром метаидентичности являются механизмы осознания и безоценочного принятия пусть даже и эмоционально отрицательного переживания кризисных состояний своего «Я». Вместе с позитивным опытом принимается негативный опыт прошлых идентификаций, а также неэффективные ролевые модели поведения, непродуктивная стратегия самовыражения — все это и многое другое на стадии метаидентичности превращается в источник силы и устойчивости «Я», творческого отношения к реальности.

История отечества как история кино

Предложенная нами стадияльная модель формирования идентичности может быть применена к анализу исторических циклов развития культуры. Согласно этой модели, миф соответствует стадии протоидентичности, фольклор — репродуктивной фазе идентичности, а литература — продуктивной. Миф в этой связи рассматривался как сложившийся, целостный нарративный комплекс, подчиненный присущей мифическим повествованиям логике, достаточно подробно описанной авторитетными исследователями мифопоэтики. Очевидно, что миф и формирует протоидентичность, и сам является средой, которая воспроизводится субъектом (коллективом), проживающим эту стадию. Однако структурные особенности протоидентичности нуждаются в дополнительном, уточняющем описании в силу того, что природа мифа в своем изначальном виде не представляла, судя по всему, строгой нарративной целостности. Изначально миф отражал состояние коллективной души, испытывающей давление бессознательных импульсов, угрожающих жизни организма. Это состояние хаотического потока, разбитого на никак не связанные фрагменты амбивалентных образов и обрывков бессюжетных ходов. В ходе дальнейшего развития системы духовные усилия направляются на упорядочение потока, на создание определенного образа, который выступает в роли объекта инкорпорации, дальнейшего отождествления с ним. Только на этом этапе и следует говорить о поэтике мифа и о мифологическом мышлении в привычном для этнографии и антропологии смысле.

Ю.М. Лотман объяснял сложность изучения мифа гетерогенностью мышления, порождающего мифопоэтические тексты. Ученый полагал, что адекватное описание и понимание мифа невозможно, так как «мифологическое сознание принципиально непереводаемо в план иного описания, в себе замкнуто — и, значит, постижимо только изнутри, а не извне» (Лотман 1992: 66). Миф, таким образом,

представляется непознаваемой «вещью в себе», неизбежно провоцирующей исследователя на проекции собственных комплексов на изучаемый объект. «Необходимо подчеркнуть, что “чистая”, т.е. совершенно последовательная модель мифологического мышления, вероятно, не может быть документирована ни этнографическими данными, ни наблюдениями над ребенком. В обоих случаях исследователь имеет дело реально с текстами комплексными по своей организации и с сознанием более или менее гетерогенным. Это может объясняться тем <...>, что последовательно мифологический этап должен относиться к столь ранней стадии развития, которая в принципе не может быть наблюдаема как по хронологическим соображениям, так и по принципиальной невозможности вступления с ней в контакт, и единственным инструментом исследования является реконструкция» (Там же: 67).

Соглашаясь в целом с мыслью Ю.М. Лотмана, мы все же полагаем, что едва ли не главная трудность, неизбежно возникающая при изучении мифа, связана, очевидно, с тем, что на «столь ранней стадии развития» мифологическое мышление не порождает собственно мифов, или, что точнее, текстов как таковых. Кроме того, наблюдать, а не реконструировать с неизбежными погрешностями, привносимыми сознанием исследователя мифов в объект, все-таки, как нам кажется, можно. Примером такого рода наблюдений служит процесс рождения новой социокультурной системы. Следует только учитывать, что неизбежная в таком случае мифологическая стадия развития системы, протоидентичность, имеет, условно говоря, структурную фазу (точнее, подфазу), на которой мифологическое по своей сути мышление никаких текстов в привычном смысле этого термина, который понимается как нарративная целостность, не порождает и породить не может.

Настоящая глава должна показать, что описанные процессы протекают в рамках одной фазы, протоидентичности, и что они имеют свойства циклически повторяться, по Питириму Сорокину, в ситуации возникновения новой социокультурной системы на месте крушения старой. Таким образом, находит свое подтверждение, во-первых, идея исторического круговорота Д. Вико, вдохновившая И.Г. Гердера, Г.В. Гегеля, О. Шпенглера, Н.Я. Данилевского, Л.Н. Гумилева и др. философов культуры. И, во-вторых, подтверждается адекватность определения мифа, которое дал К. Леви-Стросс: миф, с его точки зрения, «это некое логическое построение, помогающее осознать переход от жизни к смерти» (Леви-Стросс 1985: 196). На примере истории России проследим то, как искусство формировало идентичность новой советской общности, подчиняясь законам функ-

ционирования мифологического мышления и черпая необходимый материал из мифа.

Протоидентичность революционного Возрождения

Историческое событие, получившее название Великой Октябрьской социалистической революции, привело к тому, что прежний опыт идентичности утратил свою актуальность. Дореволюционная картина реальности перестала существовать, разрушилась, необратимо исчезла. На месте прежней статичной, целостной и единой социальной иерархической системы появляется множество раздробленных, часто не связанных между собой политических и социальных организмов. Эти осколки мироздания образуют хаотическую массу, находящуюся в процессе видоизменения. Таковой, по Бергсону, представляется материя до ее упорядочивания сознанием, которое как бы накладывает фотограмму на этот вечно становящийся, изменяющийся хаотический поток.

В этой связи напрашивается сравнение событий русской революции 1917 г. с исторической эпохой Ренессанса. При всей спорности такого рода аналогий, кажется очевидным сходство ситуаций: и там, и там одна, стабильная, картина мира заменяется другой, множественной, динамичной. Правда, в России радикальная смена социально-политической системы была вызвана в большей степени объективными процессами. Говорить, как это делает Б. Гройс, о том, что революцию совершили художники-авангардисты, как и то, что они пришли во власть и затеяли большой террор, едва ли уместно. Тогда как во Флоренции XV века именно эстетическая мысль живописцев подготовила смену средневековой картины мира, изменила прежнюю систему мироощущения. Однако главное, что связывает эти события — Ренессанс, с одной стороны, и русскую пролетарскую революцию — с другой, это появление разных конкурирующих перспектив, множества калейдоскопических взглядов на одно и то же Событие. Группы населения, классы, политические партии, различного рода представительства после революции имели свое видение реальности, претендовали на исключительную правоту своих представлений и, что главное, разные взгляды и ценности находили свое воплощение в многочисленных направлениях искусства и творчества масс. Каждый обломок некогда единого организма стал источником взглядов и эстетических суждений, отражающих ценности и интересы своих сообществ. Главное событие, собственно революция, тоже виделось и трактовалось разными субъектами под разными углами зрения. Но эта множественная, дробная реальность напоминает броуновское

движение только внешне. На самом деле после взрыва социального порядка мельчайшие частицы неструктурированного мира начинают конкурировать. Одни вступают в борьбу с другими точками зрения за доминирование, за право писать историю и ставить под написанным свою подпись, словом, конструировать новый миропорядок, подчиняясь универсальным законам развития системы. Однако до поры до времени все это неструктурированное множество составляет продуктивную, изменяющуюся массу, готовую принять любую форму.

Для описания послереволюционной картины мира, время первого дня творения, хотелось бы использовать понятие «мозаичность», если бы оно соответствовало сути происходивших изменений. Мозаика составляется в единый образ духом творца из многочисленных частей определенного материала. Мельчайшие элементы образуют композицию, целостный образ. В революционном хаосе видеть черты структурного единства едва ли оправданно. Тем не менее, развитие системы — пусть это и система, только начинающая зарождаться после большого (социального) взрыва, — обусловлено логикой становления. Объяснить специфику процессов распада, смерти одного порядка и появления на свет другого, поможет неожиданная аналогия проживания индивидом начальных стадий жизни.

Фрейд в статье «К введению в нарциссизм» (1914) задается вопросом: как на определенной фазе развития личности происходит смена частичных объектов аутоэротизма представлением о себе как о едином «Я»? Лакан показал, что на стадии зеркала фрагментарные частичные объекты собираются в одно воображаемое целое. Аутоэротический хаосмос на стадии зеркала сменяется нарциссическим космосом. Фрагментарные ощущения своего тела собираются в единый образ. Зеркальный объект создает у ребенка первые целостные представления о себе. Этим объектом может быть не только зеркало, но, прежде всего, взрослый, родитель, мать или отец, словом, близкий носитель языка, источник речи, означивающей объекты желания. Индивид, проживающий стадию зеркала, проходит процедуру первичной идентификации. Собственно, стадия зеркала — это и есть идентификация «в самом полном смысле, который придает психоанализ этому термину: а именно, преобразование, произведенное в субъекте тогда, когда он принимает на себя образ...» (Лакан). На зеркальной фазе развития индивид сталкивается со своим отражением, двойником, и отождествляется с ним. Таким образом, рождается визуальный прототип, который потом будет видоизменяться в процессе вторичных идентификаций всю жизнь. Первичная идентификация, отождествление со своим отражением в зеркале, собственным двой-

ником, открывает историю субъекта, впрочем, ниспровергнутого Лаканом. «Стадия зеркала есть драма, внутренний посыл которой стремительно развивается от недостаточности к опережению — и которая для субъекта, пойманного на наживку пространственной идентификации, измышляет фантазмы, постепенно переходящие от раздробленного образа тела к форме, каковую мы назовем ортопедической для его целостности, — и, наконец, к водруженным на себя доспехам некоей отчуждающей идентичности, которая отметит своей жесткой структурой все его умственное развитие» (Лакан 1998: 139).

Таким образом, большой взрыв, революция и некоторое время после нее — это состояние новорожденного социального организма, которому еще только предстоит прожить стадию зеркала, т.е. увидеть себя воображаемого, иллюзорного и, по существу, отсутствующего, в зеркале искусства. Это время хаосмоса, время первозданного мифа, не оформленного в связное повествование, в историю, в нарративную целостность. Очевидно, авангардное искусство, особенно живопись (Малевич, Шагал, Ларионов, Филонов и др.), наиболее точно отражает и воспроизводит эту ситуацию первого дня творения, движения многочисленных потоков, элементов, частиц материи становящейся социальной системы. Поэтому авангард предсказуемо оттесняет своих конкурентов от процесса созидания, конструирования реальности, того самого воображаемого объекта, образа своего тела, о котором говорит Лакан. Разумеется, речь идет о социальном теле.

Поначалу утверждение авангардной точки зрения в качестве единственно верной, адекватной происходящим в действительности процессам, шло более чем успешно. Казалось даже, что ренессансная схватка художников революционного искусства с представителями других направлений за право не только отражать события реальности, но и творить реальность (ее воображаемый образ, конечно), пересоздавать социальный порядок по авангардному лекалу закончилась окончательной победой авангарда. Но сама природа абстрактного искусства имела в своей основе идею сдвига, дробности, множественности, децентрированности, постоянного пересоздания языковой реальности, никогда не завершающегося процесса обновления и становления мира. Это искусство перманентной революции, пре-творения, времени, когда существует лишь потенция будущего мироздания, когда возможно все. Это искусство мифа до имени, искусство непрерывно изменяющейся материи до схватывания сознанием процессов становления. «Принцип дикаря есть задача создать искусство в сторону повторения реальных форм натурь» (Малевич). Могло ли искусство, руководствующееся «принципом дикаря»,

удовлетворить естественную потребность растущего социального организма видеть целостную, непротиворечивую картину реальности? Разумеется, нет.

Мысль художников абстрактного искусства все время вращалась вокруг ситуации первого дня после взрыва. Бесконечное движение дробных образов становящейся материи, по сути, истинного положения вещей, однако, никак не могло стать той зеркальной плоскостью, в которой развивающееся существо обнаружит свой образ, соотносимый с телом, по Лакану, образ «идеал-я». Поэтому на фазе перехода от революционного хаосмоса к послереволюционному космосу авангард начинает оттесняться реалистическим искусством от процесса конструирования целостного образа реальности. Наступает эра тотального реализма, пронизывающего всю историю советского искусства. Разумеется, реализма ортопедического, понимаемого в духе Лакана как галлюцинаторного фантазма. С точки зрения Казимира Малевича, такого рода реализм (чуть позднее его назовут социалистическим) лишь удваивает все существующее, порождая бесполезный мир мертвых двойников. Такого рода искусство бесконечно удаляет нас от подлинной реальности. Художники-реалисты, «собираясь передать жизнь формы — передавали в картине мертвое. Живое превратилось в неподвижно мертвое состояние. Все бралось живое, трепещущее и прикреплялось к холсту, как прикрепляют насекомых в коллекции» (Малевич 1916: 3).

Этот упрек отчасти справедлив. Реалистическое искусство и в самом деле удваивает «натуру». Но даже соцреалистическая классика сталинского кинематографа 30-х гг. не преследовала целей копирования и передачи события, буквального отражения действительности, или ее документирования. Хотя и использовались такие определения, как «документ эпохи», все-таки создавался обобщенный, а значит, фантастический образ реальности. Например, С. Герасимов поясняет идею фильма «Комсомольск» (1938) следующим образом: «Нам хотелось создать не хронику строительства, а полнокровную правдивую повесть о героических буднях дальневосточного комсомола, о росте коллектива индивидуальностей...».

Однако замечание Малевича точно раскрывает функцию советского реалистического искусства той поры. Оно и в самом деле удваивает реальность, создает тот самый двойник, лакановский зеркальный объект воображаемой (иллюзорной) целостности, который играет роль символической матрицы для последующих идентификаций с ним коллектива, общности. Этого удвоения требует на стадии зеркала логика развития и психики, и, судя по всему, социума. На

месте дробной, осколочной и фрагментарной массы мифа подфазы протоидентичности начинает появляться благодаря реалистическому искусству, прежде всего, очевидно, Эйзенштейна целостная и единая картина, прообраз для последующих отождествлений. Эта картина, идентификационная модель зеркального идеала, воссоздается искусством победившей точки зрения. В ней дан непротиворечивый образ и главного события, и того, что ему предшествовало, и того, что следовало после большого взрыва, революции. Невоспроизводимый и непередаваемый в слове поток мифа, то, собственно, что можно было наблюдать в творчестве авангардистов, начинает складываться в нарратив, приобретает четкую структуру благодаря таким картинам, как «Стачка» (1924), «Броненосец «Потемкин»» (1925), «Мать» (1926), «Октябрь» (1927), «Сорок первый» (1927), «Арсенал» (1928), «Одна» (1931), «Чапаев» (1934), «Белая смерть» (1933–1935), «Юность Максима» (1934), «Мы из Кронштадта» (1936), «Последняя ночь» (1936), «Депутат Балтики» (1936), «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939), «Щорс» (1939) и т.п.

Однако еще раз подчеркнем, что не следует понимать природу зеркального образа, создаваемой соцреалистическим искусством реальности, как простое отражение объекта в зеркальной плоскости. Сам этот образ по сути мифологичен, т.е. он имеет некий прототип в реальности, например, жизнь комдива Чапаева. Но событие жизни благодаря образной системе искусства фантастически преобразуется. Отраженное в зеркале искусства явление действительности есть, несомненно, подобие, но оно не субстанционально, а, напротив, имеет структуру видимости, идеальной проекции реального содержания бессознательного не только художника, но и масс. В этой связи уместно сослаться на размышления Паоло дель Поццо Тосканелли о природе отражаемого образа. В трактате «О перспективе» он говорит, что «подобия не занимают реального пространства и не обладают настоящим объемом. Это подобно тому, как во сне ты видишь различные фантазии, которые кажутся объемными, существующими в пространстве и освещенными, и тем не менее, это не так» (цит. по: Данилова 1991).

Взгляд на реальность, и даже она сама, формируется теперь образной системой художников, гений которых отразил в произведениях суть определенного мирозерцания. Оно не было только представлениями, идеалами, содержанием бессознательного политической элиты, или могущественным запросом личности Сталина. Оно соответствовало внутренним потребностям, прежде всего, огромной общности, потребностям в системе непротиворечивых, очевидных ценностей, идеалов, выраженных в четкой системе образов.

Художники-реалисты начали создавать историю страны, т.е. описывать то, чего не было и не могло быть на самом деле, но в чем нуждался социальный организм. Успех грандиозного творческого проекта (идеологического мифотворчества) был обусловлен не только и не столько признанием большевиков увиденного ими, скажем, на экране идеального образа, в котором они узнали себя и с которым они отождествлялись. На наш взгляд, было бы не совсем верно думать, что социальная реальность конструировалась по лекалу эстетического образа такой, какой ее представляли доминирующие политические группы. Конечно, в случае утверждения власти другой политической партии образ истории и реальности были бы другими. Но сейчас важно отметить, что удовлетворялись именно потребности народа, массы, не способной жить в плюралистической реальности революционного авангарда, отождествляться с расчлененным, фрагментарно представленным объектом. По сути, авангард заострил проблему незаполненности, внутренней пустоты, ментального вакуума первых послереволюционных лет.

Репродуктивная идентичность сталинского классицизма

Судя по всему, цикл жизни новой социальной системы в чистом, донарративном мифе не может превышать десятилетие. К тридцатым годам XX в. конструкция идеального объекта, непротиворечивого и однозначного образа действительности в целом была завершена. Он был принят в качестве идентификационного прототипа, формирующего естественный мир социальной реальности. Очевидно, доминирующая группа и ее лидер выступали и в роли цензурирующей, отбирающей пригодный материал инстанции, и в роли «другого», указывающего на зеркальный объект идентифицирующемуся субъекту с пояснением увиденного: «то, что ты видишь, это и есть ты!». В отношении массы, конечно же, применялась стратегия культурного принуждения. С той или иной степенью жесткости предлагалось смотреть и читать то, что давала система. Однако массы принимали только то, отождествлялись только с тем, что было созвучно их душевному строю, что воспринималось как нечто органично близкое, естественное, свое. Но отбор приемлемого эстетического материала производился не только властью или народом. Участие в выработке эстетического и идеологического канона, в производстве идей вообще, принимали в первую очередь конкурирующие группы художников, борющиеся за признание. Хотя полемика вокруг того, каким быть зеркальному, по сути своей мифическому, образу реальности, завершилась к началу 30-х гг. В целом стало ясно, чему соответствовать,

уже в 1924 г., после выхода «Стачки». Но в 1931 г., в фильме «Одна», соцреалистический идеал получил окончательный вид. С точки зрения официальной идеологии, главной чертой социалистического реализма, было «правдивое отражение действительности и глубокое проникновение в сущностные явления жизни» (А.А. Жданов).

Если применить ждановское определение соцреализма к мифу, то под ним мог бы подписаться и А.Ф. Лосев, так как оно верно передает суть мифологии как некоего знания, истинность которого всеми принимается безусловно, неосознанно, ни у кого не вызывает сомнения и составляет сущностное содержание повседневной жизни общества. Миф воспринимается носителями мифологического мышления не как отдельное от них знание, обладающее относительным характером, а как абсолютная реальность, пусть и с прибавкой «социалистическая». Миф, пишет А.Ф. Лосев, это «наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряженная реальность» (Лосев 1991: 24). По своей природе миф не идеален, а предельно материален. Это «жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная, действительность» (Там же: 27). В этой связи Александр Невский С. Эйзенштейна или Чапаев братьев Васильевых воспринимаются носителями мифопоэтического мышления, проще говоря, зрителями вообще, не как исторические персоны, которые превратились в героев фильмов. Для зрителя то событие, в котором принимал участие кинематографический Александр Невский, и есть едва ли не документальная реальность, а князь, сыгранный актером Николаем Черкасовым, — подлинный Невский. Все что мы видим на экране, воспринимается как чистая правда: «Так на самом деле все и было!» Более того, миф подчиняет себе историю, так как он предлагает не очередную версию, пересказ события или апокриф, а единственно возможный смысл, событийную истину. «Миф — это смыслонесущая реальность, и от того она неизмеримо более сильна, нежели реальность как таковая. <...> Миф — это высшая реальность, к которой апеллирует человек, миф дарует человеку нечто гораздо более важное, нежели знание: смысл» (Лобок 1997: 31). Нужно только добавить, что миф дарует смысл индивиду, проживающему стадию протоидентичности, или регрессирующему на эту стадию. Когда исследователи мифа говорят о его природе как о единственно возможной и всеобъемлющей реальности, следует иметь в виду, что эта реальность, конечно же, не рационально-логическая, а эмоционально-чувственная. «Мифы сконструированы на основе логики чувственно воспринимаемых качеств, не делающих резкого разграничения между субъектными состояниями и свойствами космоса» (Леви-Стросс 1999. Т. 1: 228–229).

Мифологическое мышление, таким образом, является некоей структурной базой, основой последующих изменений форм сознания и разновидностей духовной деятельности. Далее на определенном этапе жизни общества возникает и утверждается официальная система идеологического мышления. Если мифология в пространственном отношении всегда ассоциируется с низовым уровнем культуры, то идеология занимает высший уровень. Посредующее положение между мифологическим и идеологическим сознанием занимает сознание обыденное (более подробно о различиях мифологического и обыденного сознания см.: Улыбина 2001). Мифологическое мышление как деятельность бессознательного порождает поток амбивалентных образов. Мифология, конечно же, подпитывает и идеологию (и обыденное сознание), но, отражая официальные ценности, мифологический образ, становясь идеологическим, утрачивает присущую ему амбивалентность. Превратившись в идеологический конструкт, миф утверждает однозначность, высшее истинное содержание, принимаемое и разделяемое всеми позитивное, возвышенное качество события. Мифологический Александр Невский Сергея Эйзенштейна превращается в национальную святыню, в идола. Его мифический дух призвала власть в трудный момент войны, отлив высшие боевые награды. Образ обыденного сознания отражает некий компромисс между амбивалентностью мифа и предельной четкостью идеологии. Деятельности обыденного мышления мы обязаны возникновением непротиворечивой картины мира, где анекдот про Чапаева, Петьку и Анку-пулеметчицу соседствует с возвышенным образом легендарного комдива.

Однако нас сейчас интересует то, что художественный образ, или предлагаемое зрителю событие, выполняли ту же самую функцию, что и лакановский зеркальный объект на стадии зеркала, проживаемой ребенком. Только таким ребенком была советская страна, жителям которой необходимо было решить, наконец-то, проблему идентичности, узнать себя в зеркале искусства (по сути — мифа) и отождествиться с увиденным образом, чтобы жить дальше. Это был процесс перехода из виртуального состояния в реальное, а, по Лакану, из реального в воображаемое. Увиденному образу нужно было подражать, изменяться, чтобы быть таким, как любимые герои. Если изображаемое событие не соответствовало соцреалистическому идеалу, то произведение просто не допускалось к процессу конструирования действительности, изымалось из обращения. Подвергнуться репрессии могла картина, отражающая иную точку зрения. Хотя к 1933 году, ко II пленуму Оргкомитета Союза писателей, ничего иного в свободном обращении почти не осталось.

Сейчас принято огрублять тонкую работу социокультурных механизмов цензуры, отбирающей приемлемый материал для конструирования картины мира. С точки зрения дня сегодняшнего, кажется не совсем ясной логика, согласно которой, например, объектом убийственной критики коллег стал «Бежин луг» (1935–1937) Эйзенштейна. Это самое, пожалуй, соцреалистическое произведение было мгновенно распознано групповым «Супер-Эго» как нечто совершенно недопустимое. Почему? В одном из объяснений «провала» картины утверждается следующее.

Эйзенштейн сделал, в общем, то же самое, что делали до него великие художники прошлого: «через сюжеты и образы библии, мифов и сказаний выразил современные <...> прогрессивные идеи, новые этические идеалы общества». Однако «у Данте, Генделя, Давида привлекаемая ими образная система была органична для художников их эпох. Она была понятна и близка читателям, зрителям, слушателям. Более того через привычные для той поры образы легче было провозглашать новые идеи и новые чувства современников. Это не было реминисценцией. У Эйзенштейна же, напротив, обличье святого инока, в котором выступает Павлик Морозов, облик библейского патриарха, приданный начальнику политотдела, и лик врубелевского Пана, характеризующего отца Павлика, оторвали героев от современности, создав чуждую народному зрителю систему непонятных символов» (Долинский 1962: 11–12).

Дело, конечно же, не только в том, что библейские образы «героической истории Павлика Морозова» могли быть не узнаны и не поняты простыми зрителями. Кто такой бог Саваоф, кажется, в 30-х гг. еще знали. Проблема заключается как раз в том, что образы Эйзенштейна обладают чрезвычайной ясностью, прозрачностью и узнаваемостью. Сквозь них, как сквозь символы-аллегории, все видно. Хотел того режиссер или нет, но он с аллегорической точностью мифа выявил суть идеологии, предъявил ее начинку с максимально близкого расстояния. Это откровенное проговаривание того, что составляло основу большевистского мировоззрения (принявшего тогда эстетический вид сталинского социализма), было недопустимо именно потому, что утверждалась разоблачительная ясность мифологемы сыновней жертвы — ядра большевистского гнозиса, вокруг которого формировалась идеология тоталитаризма. Мифическая начинка, созданная не в последнюю очередь самим Эйзенштейном, хотя не только им, разумеется, была проявлена. Этот тайный код вдруг был расшифрован самим создателем. Именно прозрачность образов мифа устраняла всякую дистанцию между зрителем и сакральной сердцевиной идеологии. Изображая сталинский миф в образах предельной ясности,

Эйзенштейн оказывал идеологии, которую сам же успешно создавал и внедрял в сознание зрителя, медвежью услугу. Пожалуй, только для Эйзенштейна было неочевидным то, что король гол. Гениальный режиссер с непосредственностью ребенка указывал на то, что должно быть окружено непроницаемой аурой таинственности. Миф Эйзенштейна, однако, разоблачал идеологию. Голый зад короля был предъявлен со всей натуралистической очевидностью на всеобщее любование.

Логика мифа утверждает невозможность записи и наглядной передачи проживаемого таинства. Рационализация мифа выхолщивает, опустошает его. Осмысление магического, даже если процедура осмысления будет происходить через посредство эстетических образов искусства, превращает миф в рассказ, в историю. Этот перевод сакрального действия, прожитого коллективного экстаза, с одной стороны, делает событие понятным, с другой — убивает его, нейтрализует эмоциональную, непереводимую на иные языки описания составляющую суть мифа.

Но если это так, то почему поэма С.П. Щипачева «Павлик Морозов» (1934) была принята и опознана как идеологически допустимая? Ведь и она представляет собой не что иное, как пересказ мифической истории. Много объясняет сама природа языка поэмы, ее стиль. Мифологема детской жертвы в ней завернута в образную оболочку обыденного, бытового, не то чтобы реалистического, а скорее, повседневного подобию. Образная система Щипачева действует на восприятие так, что читатель, а чаще слушатель, не видя перед собой самой драмы, имеет возможность создать, сконструировать событие в своем воображении из комбинируемых образов прожитого опыта. Это произведение, в отличие от картины Эйзенштейна, производит специфическую оптику, функциональной особенностью которой является удаление читателя от не проговариваемой мифической сердцевины, ядра сталинской идеологии, от ума к чувству. Эйзенштейн, напротив, делает видимое узнаваемо близким, понятным, умозрительным. Его оптика приближает посредством мифа к сознанию зрителя ценности большевизма, тогда как оптика Щипачева удаляет их от схватывания сознанием, мифологизирует, переводит в область эмоциональных переживаний, чувств. Результатом сокращения дистанции с близким содержанием становится актуализация рефлексивных процессов, иначе говоря, подвергается осмыслению, объективации то, что нельзя помыслить, но можно пережить. Поэма, напротив, за счет удаления читателя от сакрального ядра идеологии, за счет выстраивания образной системы опосредования стимулирует эмоциональную сторону восприятия как бы в ущерб рациональной. Грубо говоря,

идеологическая мифология Эйзенштейна заставляла зрителя думать, тогда как задача соцреалистического искусства виделась в том, чтобы вызвать сопереживание, коллективно проживаемую эмоцию. В таком случае идеология входит в плоть и кровь зрителя как неотъемлемая часть его существа. Она станет образом повседневности, не вызывающей никаких вопросов.

В целом же художники четко понимали, что необходимо было «дать такой отличительный признак индивида, по которому вы узнаете его единственную и постоянную манеру чувствовать, мыслить, желать» (Вс. Иванов). В феноменологической социологии Альфреда Шюца (Шюц 1988, 1994) такой рода деятельность, направленная на конструирование повседневного жизненного мира, общей среды коммуникации, раскрывается через сходное понятие «типизация». Был ли похож Ленин реальный на Ленина, рожденного фантазией Михаила Ромма или Сергея Эйзенштейна? Штурмовали ли на самом деле Зимний дворец восставшие матросы? Что в действительности стояло за «героической историей» Павлика Морозова? Исторические события, как и реальность вообще, воспринимается такой, какой ее воссоздает искусство. Оно участвует в конструировании естественного миропорядка, основания которого ни у кого не вызывают сомнений.

Еще раз скажем, что каноном социалистического, а правильное, воображаемого, реализма, ядром сталинского классицизма была мифологема сыновней жертвы. Это сокровенная, не проговариваемая и непереводаемая на язык рассудка сердцевина идеологии. Суть ее заключалась в том, что детская жертва приносилась взрослому, отцу, держателю миропорядка. Останавливалось таким образом поступательное, пусть и циклическое движение времени. Удовлетворялись бессознательные потребности вождя в ощущениях жизни вечной. В свою очередь, идеологические ценности формировали эстетические представления, художественное мышление писателей, живописцев, режиссеров. На этом уровне удаления от ядра мифологической конструкции включалась система объяснения мира посредством типических образов. Эстетическая рефлексия художника была сосредоточена на конструировании героического канона. За основу поэтического мифотворчества был взят трагедийный прототип, порожденный классическим искусством европейского абсолютизма. Уже в фильме «Одна» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга проявляются все эстетические критерии не выдуманного, но одобренного Сталиным сталинского классицизма.

Это, прежде всего, существование внешнего по отношению к ценностям личной жизни закона, непостижимого и абсолютного, задающего символические координаты судьбы героя. С этим высшим и

внешним порядком невозможно договориться, заключить сделку, разжалобить, выпросить снисхождение. Он требовал абсолютной жертвы, смерти во имя идеала. Основной конфликт героической эпохи строится по схеме классической трагедии: внутреннее чувство, желание устроить личную жизнь сталкивается с требованием долга. В фильме «Одна» мещанская мечта выйти замуж за любимого человека, завести семью, обустроить быт после завершения учебы в педучилище разрушается из-за того, что девушке предстоит по распределению ехать в глубинку, на Алтай, работать учительницей. Зов долга оказывается сильнее, и девушка постигает судьбу трагического героя. Идеал перестраивает ее. Она жертвует собой, но в последний момент ее спасает высшая сила. Необходимо было продемонстрировать абсолютную готовность принести себя в жертву высшим ценностям, воплотить на практике неосознаваемую, спрятанную искусством мифологическую программу (оболочку кода) детской жертвы. Если вера в абсолют доказана, то жертву в момент, казалось бы, неминуемой смерти обязательно спасут. За учительницей в конце фильма прилетает самолет.

В другом фильме С. Герасимова «Семеро смелых» (1936) молодые комсомольцы противостоят арктической природе, естественному порядку вещей. Они побеждают, преодолевая биологические и природные закономерности жизни, как бы вопреки миропорядку. Героический канон требует, чтобы индивид целиком и полностью подчинился идеологическим ценностям, принес себя и свои чувства в жертву долгу. Жертвенность обеспечивает соответствие идеалу.

Может показаться, что сталинская классика начала сдавать свои позиции особенно после хрущевских разоблачений культа. Внешне это, пожалуй, так. Не вызывающий никаких сомнений в своей правильной целостности обыденный образ мира, созданный по типу эстетического канона, подвергается процедуре карнавализации. Некогда священный объект поклонения подвергается развенчанию. Мощная социальная интуиция Эльдара Рязанова позволила отразить смысл происходящих политических перемен в фильме «Карнавальная ночь» (1956). Картина появилась почти одновременно с другим событием, которое произошло 25 февраля 1956 года. Это, разумеется, знаменитое выступление Н.С. Хрущева на закрытом заседании XX съезда КПСС, посвященное культу личности. Фильм Рязанова часто включают в контекст разоблачительной деятельности Хрущева. Действительно, «Карнавальная ночь» предлагает эстетическую рефлексию политических событий, которые разворачивались синхронно. То, что происходило на политической сцене, нашло свое воплощение на экране.

По Бахтину, европейский карнавал свидетельствует о сложной социальной структуре, включающей в себя официальную культуру верха и неофициальную, смеховую культуру низа. Карнавал многое унаследовал от ритуального празднества-маскарада примитивных сообществ. Однако ритуальные представления, хотя и включают в себя символическое перевоплощение участников в духов предков и божеств природных стихий, все-таки направлены на синтез племенных структур, на поддержание целостной идентичности членов племени с первопредком, тотемным родоначальником. Ритуальный маскарад призван снять возможные сомнения в единстве соплеменников. Он свидетельствует о тождестве коллективного начала с духом предков. В религиозных празднествах-маскарадах проявляется, по Миду, игровая установка членов сообщества по отношению к природе и окружающим племя неясным силам, вызывающим в людях примитивный отклик. «Этот отклик находит свое выражение в принятии роли другого, игровом представлении своих богов и своих героев, совершении определенных обрядов, которые являются репрезентацией предполагаемых деяний этих индивидов» (цит. по: Абельс 1999: 228). После игрового проживания ритуала целостность мира восстанавливается, и жизнь входит в прежнее русло. Такого рода праздничное событие не приводит к дальнейшему развитию общества в силу того, что ритуал не предполагает дальнейший шаг, развитие самосознания и рождение личности. Индивидуальность — главный враг примитивных культур. Против личности, обнаруживающей способность к рефлексии, направлено ритуальное празднество-маскарад. Конечно же, само появление в ритуале личности невозможно в принципе. В игровом пространстве ритуала есть только значимый другой, с которым отождествляется каждый член сообщества. Весь коллектив включается и участвует в драме мифологического события.

Говоря о ритуальных маскарадах примитивных культур, следует отметить их типологическое сходство со сталинскими театрализованными процессами. Эти архаические инсценировки не являлись по сути своей разоблачительным карнавалом. Драматургия массовых судилищ над вредителями и врагами народа требовала единения всего общества вокруг священного объекта. Выкрикивая проклятия в адрес темных, невидимых сил, находящихся повсюду, племя консолидировалось вокруг светлого идеала, идола. Ритуальные аплодисменты свидетельствовали о включенности каждого в магическое действо. Как и в примитивных празднествах, в драматургии сталинских мероприятий отсутствовала процедура символической инверсии. На этом этапе развития общества социальные структуры не разделяются на официальную и неофициальную культуры. Верхи и низы

представляют собой синтез. Проблема идентичности, если о ней можно вообще говорить в такой ситуации, решалась двумя способами. Первый способ, самый распространенный и естественный в такой ситуации, — это путь принятия идеала и отождествление с ним. Почти ни у кого не было никакой возможности избежать идентификации со значимым другим. Архаический ритуал сталинских судилищ и праздников, а также система идейного воспитания граждан, предлагала единственный способ идентификации: внутри меня то же самое, что и вовне.

Но был и другой путь построения идентичности. Немногие находили в себе силы противостоять диктату идеологии. Однако те, кто мыслил мир иначе, строили свою реальность, свое «Я», полагаясь на антисталинские установки. Если первая группа счастливо пребывала на стадии протоидентичности, то вторая находилась на репродуктивной фазе формирования образа себя. Первые принимали мир таким, каков он есть, не представляя, кроме него, ничего иного, вторые — конструировали свой внутренний образ мира на основе отрицания ценностей мира внешнего. Что дает такого рода установка?

Как ни странно, система идентичности, предполагающая борьбу и отрицание значимого другого, порождает единое с этим другим поле деятельности и один тип личности, в котором точно воспроизводятся качества отрицаемого объекта. Вытесняемое содержание впитывается, усваивается, не осознается, но воспроизводится как неосознаваемая суть личности. В этом, возможно, главная опасность сталинской ритуализированной культуры. Борцы становятся такими же, как и тот, с кем ведется борьба. Ритуал, в отличие от карнавала, оставляет личности мало шансов для разотождествления с внешними ценностями. Он требует обязательного включения в ситуацию либо абсолютного тождества с идеалом, либо борьбы против навязываемой внешней системы ценностей. И в одном, и в другом случае, под страхом или преодолевая страх, личность не в состоянии рефлексировать, осознавать, смотреть на ситуацию и на себя со стороны, с иной точки зрения.

Хрущев, совершая политическое самоубийство, открывал новую страницу советской культуры. От архаического мышления в терминах театрализованной ритуальной драмы общество перешло к карнавальному типу мировосприятия. Пожалуй, чуть раньше политика эту ситуацию отразил фильм Рязанова «Карнавальная ночь». Что следовало из рязановского послания? То, что все проблемы, поставленные в его фильме, уже сняты.

Если придерживаться логики Бахтина, то можно констатировать распад единой общности, целостного мироздания, которое вос-

принималось всеми так, как будто ничего иного быть в принципе не может. Ведь карнавал свидетельствует о том, что социальная структура имеет две части: официальную культуру верха и неофициальную низа. Кроме того, Бахтин говорит о важных временных точках, в которых происходит нейтрализация непримиримых знаков социальной оппозиции и инверсия официальных ценностей. Это, собственно, и есть карнавализованный взрыв миропорядка. Проживание социального хаоса в безопасной обстановке праздника позволяет снять накопившееся напряжение и через какое-то время восстановить прежнюю, основанную на репрессии, структуру отношений верха и низа. Главное здесь то, что карнавал, выражая идею подрыва официальных ценностей, ничего не подрывает, а напротив, усиливает существующий порядок вещей. Кроме того, низы, проживая ситуацию побития и низвержения образов официального верха, в результате усваивают и принимают столь ненавистные ценности тех, кто в течение определенного цикла подвергал их репрессии. Происходит интериоризация отрицаемого объекта.

С одной стороны, очевидно, что бахтинская теория карнавала эффективна при анализе описываемых событий. В снятом виде фильм «Карнавальная ночь» показывает осмеянные, сниженные образы власти. Праздничная толпа постоянно смеющихся молодых людей позволяет себе немислимое, фамильярное обращение с персонажами, которые имеют идеологический статус. Вообще, оказывается, что идеологические ценности пожилых управдомов (И.В. Ильинский) и политических лекторов-демагогов (С.Н. Филиппов) явно мешают публике жить и веселиться. Фильм показывает, что власть перестала быть бесчеловечно страшной. Ее теперь не стоит бояться. Однако дальше следует неприятный вывод. Если прав Бахтин, то оказывается, что побиваемый и разоблачаемый объект, изгоняемый в карнавальном драме, никуда не уходит. Напротив, он усваивается толпой, и на следующий после карнавала день низвергнутые ценности официоза вновь проявляются и утверждаются в обществе с еще большей силой, так как они оказываются внутри. Именно низы в процессе карнавального разоблачения сакрального образа усваивают, а затем воспроизводят в повседневной жизни ценности и властные установки верхов. В результате карнавального действия суть системы оставалась прежней. Правда, изменились идола. Толпа немедленно слепила себе кумиров из подручного материала, предложенного шестидесятиничеством.

Такого рода меропрятие как бы завершает процесс отождествления с тем, с кем в другой ситуации никто бы не рискнул отождествиться. Мертвый отец через карнавальную жестикуляцию

развенчания и осмеяния поглощается братьями-бунтарями и затем, выражаясь образно, оживает в них. Он теперь руководит их поведением изнутри, как внутренняя инстанция контроля. Его установки и стиль проявляются в голосе участников карнавальной драмы. В результате появляется много Сталиных, в каждом кабинете властных структур был свой диктатор. Судя по тому ужасающему алгоритму принятия картин к производству, первыми оценили последствия карнавальной ночи именно кинематографисты. Снимать кино в 60–70-х гг. было делом не менее сложным, чем при жизни главного кинематографиста. Требовалось пройти многочисленные согласования во враждующих друг с другом структурах. Добиться разрешения у одних чиновников не значило, что разрешат работать другие.

С другой стороны, столь же очевидно, что картина «Карнавальная ночь» отразила социальные процессы, которые не способна описать теория карнавала Бахтина. Речь идет о двух параллельно протекающих процессах. Наряду с принятием и усвоением разоблаченной фигуры отца всех народов наблюдался процесс отстранения от травмирующего источника страха. После хрущевских разоблачений культа появляется поколение людей, для которых некогда сосредоточивающий вокруг себя всю жизнь идеал как бы вытесняется на периферию. Сам образ никуда не исчезает, он продолжает жить во всех, кто родился и вырос при сталинской системе террора. Но теперь, и фильм Рязанова это показал, он перестает быть единственной точкой сосредоточения помыслов и тревожных ожиданий. Система перестала быть единой. Социальное пространство усложняется, в нем появляется множество, как сейчас говорят, параллельных реальностей. Оказалось, что можно жить своей жизнью, пока еще только жизнью праздничной толпы, не обращая никакого внимания на соседство теней из прошлого. С ними, как показано в фильме, при определенном навыке можно договориться. Одного ублажить спиртным, другого обвести вокруг пальца, обмануть и выставить шутком. Все это теперь объекты осмеяния, а оно порождает отстранение и рефлексию. Таким образом, запускаются сложные механизмы коррекции идентичности. К последствиям карнавальной ночи можно отнести ощущения тревоги и нечеткого понимания у многих молодых людей 60-х гг., как жить дальше. Процессы разотождествления и отстранения породили экзистенциальные проблемы бытия и множество фильмов, описывающих смутные переживания героев, не способных понять, кто они есть на самом деле и как им жить дальше. Нерешенные проблемы идентичности, чуть позднее, скроются за маской иронии. Наступает время пересмешников.

Валентин Распутин в своем раннем рассказе «Я забыл спросить у Лешки» (1961), тем не менее, покажет, как коммунистические ценности, которым был беззаветно предан юноша, приехавший на комсомольскую стройку, в конечном счете убивают его. Случайно раненому на лесоповале Лешке взрослые не оказывают помощь, бригадир не дает трактор, чтобы отвезти умирающего паренька в больницу из-за нежелания сорвать план.

Сердцевина идеологической системы, мифологема сыновней жертвы, пожалуй, не была затронута карнавальным разоблачением культа. Ядро идеологии, вокруг которого продолжал строиться миропорядок, осталось неповрежденным. Однако теперь эстетическая рефлексия художника направлена на вскрытие некогда священного основания советской системы миросозерцания. Писатель раскрывает оборотную сторону идеологии. В фильме «Одна» помощь приходит вовремя, героиню спасают именно из-за ее абсолютной веры и преданности идеалу. Она уверовала и полностью отождествилась с высокими ценностями коммунизма. В рассказе Распутина, напротив, показано, что убивает юношу именно абсолютная преданность идее светлого коммунистического будущего. Еще недавно никто не мог сомневаться в том, что другие придут на помощь раненому.

Хотел Распутин или нет, но его рассказ показывает немислимое: полное отождествление с идеалом смертельно опасно. Коммунистический светоносный гнозис, проникая в плоть и кровь героя, убивает его. И это не случайное стечение обстоятельств, а вполне логичное воплощение большого проекта. Тот, кто верил в незыблемость миропорядка, был по-детски разочарован из-за несоответствия реального положения вещей идеальному образу. Знающий суть вещей герой Распутина погибал в недоумении. Однако его страшный финал как бы подразумевался той системой миросозерцания, которую олицетворял подросток. Отождествление с возвышенным объектом идеологии активизирует мифологему, запускает программу сыновней жертвы, захватывающей и убивающей героя.

Хрущевский сентиментализм: советское киноискусство 60-х гг. XX в. и репродуктивная стадия идентичности

В одном из фильмов Эльдар Рязанов в характерной иносказательной манере передал ощущения человека, пытающегося преодолеть деликатную фазу личностного развития. Очевидно, стадия зеркала открывает индивиду то, что вокруг, кроме него, много разных объектов. Да и сама личность оказывается вписанной в уже существующий, поначалу пугающий, иной мир. Речь идет о фильме

«Человек ниоткуда» (1962). Он в иносказательном ключе выражает проблему разотождествления индивида с внешними ценностями, с каноном, который определял естественную устойчивость миропорядка. Мифологического миропорядка, в котором живут все, не задавая никаких вопросов, обнаруживая в своей повседневной деятельности гуссерлианское доверие к бытию. Абсолютное доверие, удивительное чувство принятия мира таким, каков он есть, воспитанное в гражданах сталинским искусством. Такого рода наивный человек — мечта социолога — рано или поздно обнаружит, что говорит прозой, что существуют рамки социальных реальностей и что преодоление границ разных миров требует умений соблюдать определенные правила, о существовании которых он и не догадывался. Речь идет о нормальном кризисе идентичности, проживаемом личностью в процессе социализации. О способности субъекта выходить за пределы своего мира и открывать для себя иную реальность, где есть значимый другой, с нормативными установками которого приходится считаться и под них подстраиваться.

Безусловная сложность процедуры вторичных идентификаций подается в фильме сквозь призму эстетических фильтров. Их преломляющая и преобразующая функция, тем не менее, мало препятствовала тому, чтобы на экране появились откровенные намеки на синхронно протекающие политические процессы. Режиссер показал, что задуманное Хрущевым разоблачение культа изначально касалось очень немногих зрителей и участников представления. Спектакль готовился одним актером, игравшим по совместительству роль режиссера. Высказывания главного героя драмы плохо согласовывались с первоначальными установками, допускался неговоренный на репетициях экспромт и вольная трактовка принятого к постановке сценария. Но основная масса сограждан должна была пребывать в том же состоянии ледника, в каком и находилась до разоблачительных речений генсека. Люди из идеологических секторов аппарата ЦК КПСС и по случаю привлеченная в штат референтов интеллигенция не имели намерений просвещать публику относительно того, что, кроме сталинского неолита, есть еще что-то. Косвенно, фильм Рязанова показывает, что идея экспериментировать с политической перестройкой системы Сталина, пришла в голову именно непослушным интеллектуалам. Словом, режиссер не пощадил никого.

Суть происходящих со страной перемен передана Рязановым через конфликт научного руководителя, мастодонта от археологии, с молодым ученым, его ассистентом. Не только шеф, но и все остальные, собственно говоря, и так знали, что в ледниковом периоде, в геологической расселине обитает племя ближайших по эволюцион-

ной ветви родственников, застрявших во времени на доисторической фазе развития. Этот этнографический реликт живет в мифе. Племя, в общем, всем довольно и не испытывает желания выбираться из своей дыры. Нечто подобное описал А. Зиновьев в «Зияющих высотах». Там реформаторы безуспешно попытались вывести на свет божий обитателей канализаций, сограждан-копрофагов. Рязановский завлаб, конечно же, строжайше запрещал своим подчиненным навещать дикарей. Зачем обращаться к прошлому? Пусть племя живет так, как жило всегда. Но своенравный сотрудник нарушил запрет руководителя, отправился туда, куда не следовало, и вывел на свет одного доисторического человека. Ведь ученому хотелось проверить достоверность гипотезы опытным путем. Доказать то, что и так все знали. Моисеево деяние молодого сотрудника позволило вывести одного представителя племени, который, к удивлению окружающих, говорил исключительно стихами. Герой Сергея Юрского — это вся страна, оказавшаяся в сходных условиях вырванного из естественного состояния репродуктивной идентичности человека. Действительно, это было ледниковое ниоткуда со случайно выпавшим из него человеком, обнаруживающим иную реальность и, что главное, самого себя в ней. Ему пришлось увидеть себя в глазах другого!

Образ естественного человека, доисторического дикаря, вынужденного теперь, по воле безответственных интеллектуалов, скорыми темпами окультуриваться, точно отражает состояние человека, который пытается открыть историю себя. История индивидуальности, осознания самого себя, зарождается в процессе коммуникации с другим, через освоение предлагаемых социумом ролей. Другой открывает возможность личности посмотреть на себя со стороны. «Переимая роль другого, человек осмысливает самого себя и управляет собственным процессом коммуникации <...>. Для возникновения идентичности необходимо, чтобы личность реагировала на саму себя <...>. Отдельный человек не является идентичностью в рефлексивном смысле, пока он не станет для себя объектом...» (Мид Дж., цит. по: Абельс 1999: 27–28). Отдельного человека, не прошедшего через процедуру объективации, собственно говоря, как такового нет. Есть синтетическое образование, безликая часть коллективного целого, лишенная индивидуальных признаков. Один как все, и все как один. На этой фазе идентичности естественным является только собственное отражение в других, в соплеменниках. Иначе организованная среда вызывает у человека ниоткуда шок, удивление и, чаще всего, агрессивное отторжение непонятого.

Пожалуй, главной особенностью сталинского типа культуры являлось почти полное отсутствие условий для формирования рефлексии.

Это жизнь без другого. Без того, кто создает условие для взгляда на личность со стороны. Рязанов не совсем уважительно показал сограждан людьми, мягко говоря, наивными, видевыми в зеркальной плоскости ледника лишь собственное отражение и ничего кроме него. Политическая оттепель растопила ледник и открыла удивительную картину, мир, в котором есть нечто иное, непривычное. Прежний образ, поддерживающий у дикарей иллюзию совершенства и нарциссической самодостаточности, растаял. На его месте появились другие, и похожие, и сильно отличающиеся от открывающего иные миры индивида. Словом, пришелец вынужденно оказался на стадии зеркала.

Процесс формирования идентичности, или самосознания, обусловлен целями выживания организма в социальной среде. Жизнь, собственно социализация, протекает более-менее успешно, если есть осознание себя как полноправного участника взаимодействия с другими. Если твоя идентичность принимается или находит подтверждение во внешней реальности. Успешное решение проблем идентичности предполагает «установление высокого уровня симметрии между объективной и субъективной реальностями» (Бергер, Лукман 1995: 264). Уровень симметрии, в свою очередь, определяется отношениями с другими субъектами социальной драмы и, главное, их признанием.

Личность может быть недовольна своим местом и своей ролью в социуме, чувствовать себя «не в своей тарелке», справляясь, тем не менее, с принятой социальной ролью. Однако ощущение идентификационного дискомфорта ничто по сравнению с ощущением пустоты, которая может внезапно открыться, если человек не видит себя, своего отражения в глазах другого. Усваиваемая в процессе социальной коммуникации роль почти гарантирует личности в нормальных условиях то, что ее заметят. Если же социальная среда никак не реагирует на действия личности, не признает ее, то тем самым ставится под сомнение субъективное бытие одного из участника коммуникации. От других мы получаем представление о себе, представление о том, что мы живы и что с нами нужно считаться. Процесс идентификации, особенно на начальных фазах формирования идентичности в духе гегелевской диалектики, протекает в борьбе за признание со стороны другого.

К важнейшей форме такого рода активности относится стремление личности построить на основе взаимности чувственные отношения с признающим его объектом. Проще сказать, любовь к другому и ответное чувство со стороны объекта желания — главное событие в деле построения идентичности на стадии интимности. Кроме всего прочего, фильм Рязанова «Человек ниоткуда» затронул проблему

любовных отношений. Человек, выпавший из сталинского ледника, сталкивается с трудностью выражения чувств к объекту любви. Для индивида не совсем ясно, что он должен переживать как любящий другого. Хрущевская оттепель открыла новый тип человека, которого не знала сталинская классика. Это человек, переживающий любовь к другому, вообще человек чувствующий. Причем эти смутные ощущения не относились ни к идее, ни к партии, ни к советской родине, а к потенциальному объекту интимной связи. Доисторический персонаж ледникового периода сталинизма отличается тем, что ему страшно тяжело выстроить полноценные, взрослые отношения с эротическим объектом. Сталинский кинематограф культивировал эту детскость, подростковую наивность «Кубанских казаков» в делах интимных. Тогда как кино 60-х сделало открытие, весьма сходное тому, что обнаружил сентиментализм Карамзина: умение романых крестьянок любить. И советский человек любить умеет! Во всяком случае, пытается это делать, но не знает как.

Нельзя сказать, что в советском искусстве героической поры сталинизма любви вообще не было. Очевидно, тема чувственных отношений развивалась вокруг некой фигуры умолчания, незримо присутствующего посредника, находящегося между двумя потенциальными партнерами по сексу. В мифе роль связующего звена между мирами играет прогрессивный медиатор. В голливудской мифологии это исчезающий посредник. В советской классике, в мифологизированных идеологических картинах 30–40-х гг. XX в. соединительная функция посредника вообще не предусмотрена. Хотя его фигура все время обнаруживает свое присутствие в отношениях между мужчиной и женщиной. Но он не связывает их, а, напротив, всячески препятствует соединению и никогда не исчезает, остается между двумя влюбленными. Сталинская классика преобразовала мифического медиатора в идеологического посредника, главной особенностью которого было то, что он никуда не исчезает и никого не соединяет. Особенно четко проявляется его невидимое присутствие в фильме «Семеро смелых» (1936). Там регрессивная медиация обеспечивает перевод желания от реального сексуального объекта, единственной женщины среди полярников-мужчин, к объекту сверхсимволическому, предельно абстрактному, идеальному. Этим объектом в разной ситуации может быть любовь к родине, чувство долга, идея коллективной солидарности и т.п. Но за такого рода абстракцией стоит мирозерцание того или тех, чей проект воплощает художественными средствами кинематограф. Удобнее всего говорить о персональном воплощении духа регрессивной медиации, о Сталине. Хотя, конечно же, дело не только и не столько в нем.

В качестве примера деструктивной роли неисчезающего посредника советского мифа может быть фильм М.Е. Чиаурели «Падение Берлина» (1949). В снятом после 1953 г. и утерянном эпизоде Сталин помогает добрым советом герою-стахановцу. Он говорит о том, как добиться расположения возлюбленной. Нужно, чтобы парень прочитал девушке стихотворение. Совет вождя действительно помог. Но в самый ответственный момент, когда молодой человек держал свою подругу в объятиях и уже, кажется, был готов повалить девушку в траву, началась бомбардировка. Фашисты напали на родину, началась война. Секс на неопределенное время откладывался.

После страшных испытаний влюбленные вновь встречаются. Девушку освободили из плена. Среди освободителей был, конечно же, ее жених. В финальной части ликующая толпа встречает приземлившийся самолет, из которого выходит Сталин. Кажется, что вождь вновь помогает паре соединиться. Но девушка, прежде чем обнять любимого, идет к Сталину. Она просит разрешения поцеловать для начала главного освободителя. Интимная часть отношений вновь откладывается. Всегда найдется повод для того, чтобы регрессивная медиация вновь и вновь разводила пару.

Образ вождя представляет собой конечную и самую важную инстанцию в делах интимных. Если возникает проблема на любовном фронте, то ничего больше не остается, как только обращаться к главному специалисту по вопросам соблазнения. Внешне он всегда будет способствовать важному делу соединения влюбленных. Но по сути его постоянное, фоновое присутствие должно внушать биологическим отцам, что единственный, так сказать, экзистенциальный отец все-таки он. Они же остаются недееспособными детьми, которыми в любой момент система готова жертвовать. Повторим, однако, что культурная функция регрессивной медиации в советском искусстве конца 20-х – начала 50-х гг. XX в. сформировалась не только из-за патологической подозрительности вождя ко всякому проявлению субъективности конкурентов. Хотя главному кинозрителю, прежде всего, адресовалось послание режиссеров. Но дело все-таки в специфической ментальности масс, в общем-то, разделяющих дуалистическую установку на приоритет идеальных ценностей. Абстракция, сверх-символическое предпочтительнее реальности.

Изменилась ли ситуация с оттепелью? Кажется, с карнавальным разоблачением культа вечные дети начали взрослеть и осваивать новый мир чувств.

Фильм Георгия Данелия «Я шагаю по Москве» (1963) точно отражает ситуацию смены ценностных парадигм советской культуры.

Сталинская классика уступает место хрущевскому сентиментализму. Не случайно герой Михалкова, Коля-метростроевец, напевает своему случайному знакомому из Ачинска Володе Ермакову (Алексей Локтев) песенку про пастушка и пастушку. Картина Данелия также полна индустриальных намеков на темное прошлое и светлое будущее, на выход из сталинского мифического подземелья к новой жизни. Однако главное здесь не эзопов язык, а нечаянно открывшаяся перед молодыми шестидесятниками возможность осваивать в игровом режиме множество ролей и языков, ни с одной ролью, впрочем, не отождествляясь. Этот фильм стал манифестом поколения пересемешников. Сам Данелия в то время был также увлечен процессом освоения средств художественной выразительности западных коллег по цеху. Режиссер перенимает стилистику французской новой волны, воспроизводя и повторяя, как и его герои, язык чужой культуры. Это копирование образов, сюжетных ходов, стиля, прежде всего Феллини («Ночи Кабирии», 1957) и Годара («Жить своей жизнью», 1962), носило характер ритуальной игры, праздника-маскарада. Разные сцены фильма внешне воспроизводят заимствования из новой волны или неореализма так же, как маска в примитивных обществах воплощает тот образ духа, каким это сверхъестественное существо представляется воображению индивида. Маска стала как проводник идеологии и выразитель миропонимания. Эстетика как прикрытые идеологии.

Система перестала быть единообразной, подчиняющей всех и вся одному заданию, одной цели — реализовать возвышенное предназначение. Холодный, отчуждающий, бесчеловечный дуалистический идеал требовал предельно серьезного отношения к слову, к знанию. Язык служил высшей цели жертвенного служения светоносному гнозису большевизма. Слово имело природу символа и подчиняло говорящих сталинским законам лингвистической экономии: за словами незамедлительно следовали дела. Теперь единообразный канон распался. Некогда серьезное было осмеяно. На месте прозрачного и единообразного мира символов появляется множество затемненных, неясных миров со своими непрозрачными средами языков. Именно в 60-х гг. XX в. в советском обществе возникает потребность в словах, образах, никак не связанных с действительностью. Молодое поколение двадцатилетних вовлекается в процесс освоения разных языков, имеющих условную природу. Хрущевский реализм видоизменяет сталинский номинализм.

В фильме Данелия все построено на игре; играя словами, все договариваются со всеми. Милиционеру объясняют ситуацию, не предъявляя документов, у военкома Коля (Михалков) попросит для друга отсрочку от службы. Потом можно все отменить и снова попроситься

в армию, обидевшись на девушку. Можно сорвать свою свадьбу, а потом ее все-таки сыграть. Такая безответственность персонажей была бы, очевидно, немыслима в период жизни вождя.

В терминах социальной психологии Дж. Г. Мида (Mead 1934) такого рода поведение описывается через понятие «игра». Это ранний опыт построения идентичности, когда ребенок осваивает роли значимых других. Он воображает себя в разных ролях, отождествляясь, например, с родителями, но его индивидуализированный (эгоцентричный) внутренний мир остается неизменным. Хотя в процессе игры, подражая взрослым, ребенок входит в роль значимого другого. Игра — это состояние, когда личность воспринимает мир, оставаясь только на своей эгоцентрической позиции, не изменяясь и не допуская другой точки зрения. В игре ребенок мыслит ситуацию так, как будто он и впрямь тот, в кого перевоплотился. «Ребенок говорит что-либо в качестве одного человека и тут же реагирует в качестве другого, причем его реакция во второй роли является стимулом исполнения первой роли, и тем самым процесс получает продолжение. Поэтому у него складывается организованная структура идентичности и в другой ипостаси. Обе идентичности вступают в диалог друг с другом с помощью жестов» (цит. по: Абельс 1998: 29–30).

Жест, в отличие от символа, ориентирован на контекст, вне определенной ситуации он не имеет значения. Если символ понятен другим людям, он открывает доступ к коммуникации максимально большому числу участников диалога, то смысл жеста ясен только близким, своим, тем, у кого он вызывает «вполне определенные» реакции. Жестовая система коммуникации закрывает доступ чужим в свой мир игровой реальности. Человек играющий сам решает, когда он начинает игру (коммуникацию) и когда заканчивает. Он может выйти из игры в любой момент, когда пожелает. Может принять ту или иную роль или отказаться от принятой роли, когда захочет. Такого рода деятельность предоставляет абсолютную свободу личности от обязательств и по отношению к тем, чьи роли эта личность осваивает, и по отношению к тем воображаемым другим, с кем эта личность играет. «В игре налицо просто некий набор откликов, которые следуют друг за другом в неопределенном порядке. О ребенке на этой стадии мы говорим, что у него еще нет полностью развитой самости» (Мид 1994: 226). В отличие от игры (play) соревнование (game) требует от личности усвоения установок, ролей других участников и соотношения своей деятельности с деятельностью обобщенного другого (Мид). «Организованное сообщество <...>, которое обеспечивает индивиду единство его самости, можно назвать обобщенным другим» (Там же: 228).

При том, что герои Данелия обладают даром слова, они постоянно с кем-нибудь говорят или о чем-то договариваются, никто из них не относится к словам серьезно. Соблюдать договоренности, признавать интересы другого участника коммуникации им не приходит в голову. К примеру, герой Алексея Локтева, Володя Ермаков, неожиданно зовет незнакомую девушку, продавщицу грампластинок Алену (Галина Польских здесь выступила в роли советской Анны Карины из годаровской картины «Жить своей жизнью») в тайгу. И девушка могла бы туда зачем-то приехать. На вопрос, а что она, собственно, будет там делать, ей отвечают, что специально для нее построят магазин грампластинок для таежников. Стоило москвичке уехать в тайгу на комсомольскую стройку, чтобы там зажечь своей жизнью!

Едва ли не все персонажи фильма играют, создают игровые ситуации, устанавливают и изменяют правила игры. Так, Коля неожиданно решает принять участие в игре-конкурсе. Его команда нарисовала лошадь быстрее и объективно выиграла конкурс из-за того, что находчивый метростроевец оперативно распределил в своей группе обязанности. Но приз, непонятно почему, получают соперники. Просто потому, что так решает ведущая конкурса (Инна Чурикова), у нее своя логика. Впрочем, эта несправедливость никого не обидела. Молодые люди включились в другую игру. К примеру, Коля может сыграть роль переводчика, не зная языка. А Володя Ермаков, помимо всего остального, еще и осваивает роль писателя. Он ищет встречи с маститым художником, чтобы обсудить с ним написанный рассказ.

Это атмосфера розыгрыша, бесконечно длящегося карнавала, вошедшего в моду КВНа. Можно примерить разные маски, и если они не подходят или надоедают, то можно снять одну, чтобы примерить другую. В одной из заключительных сцен Коля-метростроевец надевает маску лисы. С одной стороны, маска позволяет скрыть нечто подлинное. Кажется, в реальной жизни мы носим множество масок, социальных ролей, в каждой из которых есть наше «Я». С другой — за вечным лицедейством молодых шестидесятников не обязательно должно что-то скрываться. Напротив, игра, принятие разных ролей призвана скрывать отсутствие того, что составляет суть индивидуальности. Роли отражают многочисленные копии «Я» при том, что не сформирован идентификационный подлинник личности. «С 1950-х годов социальная психология без конца варьирует мотив о том, что в общественной жизни все мы “носим маски”, принимаем идентичности, скрывающие наше подлинное “я”. Однако ношение маски может оказаться странной штукой: иногда — чаще, чем мы привыкли считать, — в маске присутствует больше истины, чем в том, что мы принимаем за наше подлинное “я”» (Жижек 2004: 177–178).

В разбираемой картине нет четкой тематической линии, повествование рассыпается на множество сюжетных ответвлений и мотивов. Тем не менее, через весь фильм проходит сентиментальный мотив любви Саши Шаталова (Евгений Стеблов). Отношения с девушкой, готовящаяся свадьба, постоянные звонки на работу невесте — это тоже игра, правила которой не до конца ясны и самим играющим. Что, в самом деле, должны чувствовать любящие? Как им себя вести? Советское искусство только приступило к освоению мира чувств. Для героев пока ясно, что период ухаживаний должен заканчиваться свадьбой. Девушки находятся в более выгодном положении, так как они, кажется, готовы сыграть роль невест. Молодым людям несколько сложнее. Если невеста Саши занята подготовкой к церемонии бракосочетания, то свободное время жениха заполнено неясными ощущениями. Ему все время нужны подтверждения любви, советы, участие близких людей. Он изводит свою девушку телефонными звонками. В конце концов молодые люди ссорятся. Саша вообразил, что его разлюбили. Теперь отношения развиваются по другому сценарию. Игра взрослых детей расстраивается. Поссорившись, они не могут вновь соединиться. Но на помощь приходят друзья. Они помогают влюбленным помириться. Хотя, как кажется, Саша мог бы позвонить девушке и все прояснить сам. Но он не решается поговорить с невестой по телефону и почему-то не хочет пойти к ней домой. К счастью, все заканчивается на оптимистической ноте. Благодаря коллективу жених и невеста соединяются. Эта ситуация со всей очевидностью указывает на неспособность героя проявить свою индивидуальность. К итогам сентиментального путешествия по Москве можно отнести очередную победу коллективного начала над индивидуальным.

Данелия создает светлый, внушающий надежды образ реальности. Из подземелья, крошечной тьмы сталинского ледника Коля, олицетворяющий послевоенное поколение, выбирается на свет. Трагическая эпоха героев остается в прошлом. Некоторым диссонансом звучит призыв критика-полотера (В. Басов), его требование к литераторам отражать правду жизни: «Нет у вас правды жизни!» — говорит он писателю. Но его слова воспринимаются как веселая пародия. Правда жизни, менее оптимистическая, существует сама по себе и по своим законам. Писатели и молодые люди, устраивающие свою судьбу, создают для себя оптимально комфортную среду обитания. Реальность этой среды формируется игрой, игрой со словами, или в слова. В ней можно принять участие, если тебя признают за своего, если ты усвоил понятия, суть которых ясна только узкому кругу избранных. Вхождение в групповой контекст дает личности комфортное ощущение

ние сопричастности. Проблема идентичности на этом этапе утрачивает свою актуальность.

Идея карнавального разоблачения связывает многочисленные и спонтанно возникающие мотивы сюжетной линии картины. В конце фильма друзья, договорившись, изобличают карманника. Зло выведено на свет, разоблачено. И здесь локальный мотив произведения вписан в будоражащую общество тему политических разоблачений. Заимствованный у Феллини сюжетный ход перерабатывается Данелия под эстетические цели своей картины. Но это заимствование вскрывает и принципиальное различие этических установок, точек зрения художников. В отличие от Данелии, у Феллини зло остается безнаказанным, альфонс исчезает с деньгами жертвы.

Амбивалентный образ знаменитой улыбки Кабирии оставляет двойственное впечатление. Кажется, можно считать, что Кабирия найдет в себе силы, оправится от шока и вернется к... прежней жизни. Многие ее представляли присоединившейся к группе милых молодых людей, веселящихся в парке. Можно допустить, что после всего случившегося маскарадный поток подхватывает и уносит несчастную девушку навстречу долгожданному счастью. Тогда ее улыбающееся лицо воспринимается как символ, олицетворяющий духовную стойкость человека, во что бы то ни стало продолжающего верить в свою мечту. Такого рода интерпретации утверждают позитивное значение улыбки Кабирии. Но есть и сомнение в том, что девушка продолжит жить прежней жизнью. Возможно, она очнется, придет в себя после гипнотического транса, сна, в котором она находилась, в котором только и возможно осуществление ее сокровенных желаний. Очнись, Кабирия!

В отличие от Феллини, Данелия не оставляет места для множественности интерпретаций. Он предпочитает четко расставлять акценты. Оба режиссера драму личных отношений переносят в контекст социального пространства, в парк. И в одном, и в другом фильмах события происходят как бы в гуще народа. Но у Феллини общественность куда-то исчезает, когда совершается преступление. Ей абсолютно безразлична судьба обманутой девушки. Ведь она сама во всем виновата. Ей хотелось тешить себя иллюзиями, мечтать. И в фильме девушка не собирается звать на помощь людей, чтобы те помогли ей, поймали грабителя. Кабирия одна, в отличие от персонажей Данелия, сплоченных верой в дух коллективизма. Праздничная толпа лишь зазывает Кабирию в свой мир. Перед ней стоит выбор: либо погрузиться в поток коллективной жизни и остаться улыбающейся маской, которая скрывает отсутствие индивидуальности, либо осознать трагизм своего положения. Осознание того, что она никому

не нужна, открывает перед ней возможность отказаться от вечной роли необучаемой, позволяющей себя обманывать жертвы. Если уровень рефлексии дает возможность личности идентифицироваться с реальным образом себя, а не с фантастическим, то можно считать, что сделан важный шаг на пути становления субъекта.

У Данелия нет этой многозначительности образа. Его герои находятся в гуще коллективной жизни. Их окружают друзья или те, с кем они с легкостью находят общий язык, чтобы объединиться против очевидного зла. Общественность и друзья Коли-метростроевца представлены как главные действующие лица комедийных сцен массовых погонь и разоблачений мошенничества. Солидарность, умение договориться, взаимовыручка и дух коллективизма решают дело окончательно и бесповоротно. Сцены вовлечения толпы в погоню выражает идею заразительности, неспособности индивида сопротивляться потоку массовых ощущений. Праздничная мишура и феллиниевские фонарики в московском парке культуры и отдыха не должны сбивать с толку своей карнавальной атрибутикой. По сути своей это не карнавальное, а ритуальное разоблачение, победа духов добра над духами зла. Ритуальная активность участников сакрализованной драмы не предполагает проведения четкой границы между обыденностью и священным событием. Карнавал, напротив, свидетельствует о том, что личность способна четко осознавать условный характер площадного действия. На следующий день после карнавального святотатства горожанин шел к мессе. Ритуал интенсифицирует профанное, доводя повседневную жизнь коллектива до уровня массового экстаза. Ритуал еще больше сплачивает то, что и так представляет собой объективное целое. Он не подчеркивает уникальность события, а выделяет нормальное, регулярно повторяющееся действие, в котором есть только один участник — коллективное начало. Свадьба в фильме Данелия представляется кульминационным моментом проявления духа ритуальности, идеи торжества коллективного начала над субъективным. Друзья соединяют новобрачных, хоровое начало превосходит личностное. Коллективное, инфантильное утверждает над индивидуальным, самостоятельным, взрослым. Мифологическое мышление вновь доминирует.

Сентиментализм советского извода показывает, что теперь место исчезающего посредника занимает группа. Личность никак не может выйти за пределы игрового пространства отношений, повзрослеть, решить самостоятельно проблему признания, выражения чувств любви к другому человеку. Собственно, культура имеет в своем распоряжении формальный набор ролей, которыми может воспользоваться индивид, особенно не задумываясь, почти автома-

тически. Осваивая ту или иную роль, личность решает проблемы социализации. Однако успешная социализация не снимает проблем идентичности.

К несомненным достижениям хрущевского сентиментализма следует отнести картину Ю.С. Чулюкина (1929–1987) «Девчата» (1961). Это фильм о всепобеждающей силе любви, о пробуждении чувства у юного, невинного создания, Тоси Кислицыной (Н.В. Румянцева) к циничному сердцееду Илье Ковригину (Н.Н. Рыбников). Неотразимый лесоруб поспорил с приятелем, что заставит девушку влюбиться в себя. Искренняя, девственно чистая Тося, узнав о нечистоплотном замысле, рвет с Ильей отношения, несмотря на то, что влюблена в обманщика. Неожиданным образом таежный соблазнитель, столкнувшись с твердым характером девушки, с ее искренностью и невинностью, перерождается. Девичья гордость и сила любви Тоси преображает Илью. Он вдруг понимает, что по-настоящему влюблен в эту неуступчивую, «задиристую и смешливую девчонку». Примечательно то, что у Ильи был, до появления Тоси, роман с поселковой красавицей Анфисой (С.С. Дружинина). Но герой Рыбникова предпочел женственной Анфисе угловатую, внешне непривлекательную, но честную простушку.

Образ молодой поварихи, готовящей и раздающей пищу лесорубам в уральском поселке, во многом списан с Кабирии. Особенно это касается внешних черт, мимики, интонаций, пластики. Однако Кабирия — низшее существо в социальной иерархии, презираемая всеми проститутка, удовлетворяющая похоть ханжей. В то время как образ Тоси расположен на самой верхней точке оси идеологических ценностей. Она не просто девственница, невинное создание, почти ребенок, но абсолютно чистый, стерильный продукт советского мировоззрения. Девушка не знает своих родителей, воспитывалась, едва ли не по замыслу Платона, государством в детском доме. За ней никого нет, кроме системы, привившей ей ценности коллективизма и беззаветного служения обществу. С этими ценностями она отождествляется и их воплощает. В ее наивном образе угадывается идеальный и предельно обобщенный тип ментальности советского человека, сформированного абсолютным государством, сталинской идеологической системой, которую пытались изменить в 60-е гг. XX в. Теперь этот стерильный продукт идеологии оказывается в несколько иных условиях. Сталинская эпоха остается в прошлом, как детство невзрослеющей Тоси. Ей предстоит осваиваться в необычной ситуации «реального социализма», во взрослом мире. Из сталинского мифа Золушка попадает в хрущевский лубок. Правда, в бытовом

отношении здесь все узнаваемо и привычно, вокруг Тоси обычный казарменный быт. Девушки поселка живут в одной комнате, где все отношения на виду, где почти нет места для личной жизни. Тем не менее, параллельно строится дом для семейных пар, у многих появляется надежда на обустройство собственного угла. Разумеется, о частной собственности не может быть и речи. На этом фоне предельно обобществленной жизни производственной общины развивается роман поварахи и лесоруба.

Героиня фильма, очевидно, проживает фазу протоидентичности. Как известно, отличительной чертой мировосприятия на этой стадии является чувство абсолютной веры в истинность и незыблемость сложившегося положения дел. Личность, не рефлектируя, полностью отождествляется с внешними ценностями, которые кажутся неизменными и универсальными. Полученные извне установки воспринимаются как истинные и единственно возможные правила, по которым следует жить всем. Ей трудно представить, что есть большой мир, который может быть организован как-то иначе, на иных, чем мир ее детства, основаниях. Среда советского воспитательного учреждения, или сталинского государства (идеального государства), некой реторты для выведения обобществленного создания — это мир Тоси. Она представляет собой живое воплощение основных ценностей этого мира. То, что нельзя есть чужие продукты, пользоваться личными вещами соседей и многое другое, героиня, оказавшаяся во взрослом общежитии, не может взять в толк. Ведь там, в ее мире, вообще не было личных вещей, а общими вещами можно пользоваться всем. Если такое поведение допустимо там, то и в новых условиях нужно вести себя так же, руководствуясь прежними стереотипами. Иначе быть не должно.

Но положение дел предсказуемо меняется, когда личность выходит из узкого пространства семьи или группы и попадает в более сложную социальную среду. За отрочеством следует стадия интимности, за протоидентичностью — репродуктивная фаза идентичности. Очевидно, Тося должна повзрослеть. Она выходит из воспитательного заведения. Казалось бы, в прошлом остается мир, живущий по законам идеального государства. Но она — его олицетворение. Почти не изменившись как личность, девушка с мифическими, иллюзорными представлениями о реальности, о том, как должно быть на самом деле, попадает в другой мир, живущий по своим законам. Хотя и этот мир коллективных ценностей, хорового начала, но он все-таки не такой стерильный, как мир Тоси. Здесь не все очевидно. Слова могут скрывать лицемерный умысел, люди друг другу лгут. На производстве подчиненные обманывают начальство. Появляются медийные

передовики социалистического труда. Такие персонажи, как Илья Ковригин, случайно сфотографированный приезжим репортером, оказываются на первой полосе газеты только потому, что вовремя попадают в кадр. Все, однако, знают цену трудовым подвигам Ильи. Просто бригадирю нужно было показать «человеку из области» то, что на его участке все в порядке. У обитателей поселка уже наметились свои интересы и взгляды. Но Тося продолжает верить в идеальный порядок, в слова, в то, что ей говорят. Хотя вскоре выясняется, что человек, которого она полюбила, заключает не нее пари. Чувство девушки, ее вера в людей оценивается спорщиками в стоимость головного убора, фаллического символа, шапки.

Тося живет идеальными представлениями о мире, как и Кабирия, которая поглощена мечтой о счастье и любви. Надежда встретить принца, который по-настоящему полюбит ее, вера в любовь ослепляет обеих героинь, лишает их способности видеть обман, понимать до поры, что их банально используют. Кабирия — жертва собственных заблуждений, своего желания. Тося живет в мире идеальных представлений об истинных ценностях. Но Кабирию, усыпленную искренней верой в любовь жертву, все время грабят. Хотя она вновь и вновь погружается в грезы, реальность, нисколько не считаясь с чувствами девушки, продолжает жить по своим законам и предъявлять ей свои счета. Принц из сна появляется только лишь затем, чтобы в очередной раз отнять имущество уверовавшей в него жертвы. Действительность не отвечает грезящей взаимностью и остается к ней неизменно жестокой. Кабирия дает окружающим то, что у нее есть, — себя и деньги, а те, с кем она в очередной раз связывается, предлагают ее то, чего у них нет, т.е. любовь.

В одной из сцен Кабирия попадает к настоящему кинематографическому принцу. Он поссорился с актрисой и, желая вызвать в ней ревность, взял проститутку, Кабирию. В «Девчатах» используется та же расстановка ролей. У Ильи роман с Анфисой, как и у феллиниевского актера — отношения с женщиной, от которой он уходит с проституткой. То, что герой оказался с Кабирией, ничего не меняет в принципе. Несчастливая женщина чувствует себя в его мире лишней. А он, рано или поздно, вернется к кинозвезде, которая, как и Анфиса, нисколько не оскорблена интригой любовника. Она не замечает Кабирию, не видит в ней соперницу.

Иначе складывается ситуация в «Девчатах». Там, где у Феллини история любви, пройдя очередной круг, предсказуемо завершается (грабежом), у Чулюкина все только начинается. Роман Тоси и обманщика Ильи с момента разоблачения его нечисто плотного замысла вступает в главную фазу. Их отношения развиваются по фантастическому

сценарию. Илья предпочел Анфисе Тосю. Чистейшая душа, наивный продукт идеологии, Тося, обнаруживает невероятные способности, она переделывает обманщика. Тося-Кабирия, попадая во взрослый мир, изменяет его обитателей. Мир меняется, сталкиваясь с Тосей.

Логичнее было бы предположить, что каким-то образом от столкновения с реальностью изменяется внутренний мир индивида, носителя неадекватных представлений об окружающей действительности. Возможно даже, что от жестокой правды деформируется психика, человек замкнется в себе. Или, напротив, усваивая негативный опыт, личность станет более адаптивной. Но Чулюкин показывает, что могут измениться все, но только не Тося Кислицына. Стерильно чистое существо, живое воплощение идеологии тотального коллективизма, комичная героиня Румянцевой трансформирует в соответствии со своими грезами (истинными ценностями) мир других. Легкомысленный герой после конфликта с носителем высших ценностей перевоспитывается, как бы соприкоснувшись с самими ценностями системы. Его увлекает не столько внешняя красота девушки, ее намеренно сделали сексуально непривлекательной, а неподдельность, искренность и истинность душевных порывов.

Если видеть в Тосе персонифицированный объект идеологии, то ее роль не столь безобидна. В отличие от Кабирии, Тося только кажется слабой и незащитной жертвой. Внутренний мир девушки, ее представления, а по существу, собственно идеология, побеждает и деформирует мир внешний. У Феллини обман и зло продолжают существовать, реальность остается прежней, чтобы о ней ни думала героиня. В «Девчатах» реализуется социально-фантастический сценарий, сказочная история про социалистическую Золушку. Здесь возможно не только превращение отстающего лесоруба в передовика производства, выведение на чистую воду обманщиков, но любовь зрелого мужчины к подростку, лишенной признаков женственности девочке. Фантастический проект воплощается в реальности там, где появляется стерильно чистая Тося. В отличие от отказывающейся замечать обман, ослепленной чувством Кабирии, Тося лишает способности видеть, ослепляет другого. Кабирия дает объекту любви то, что у нее есть (деньги). Тося предлагает объекту то, чего у нее нет, — чувственности, женственности, словом, сексуальности. Но соблазненный объект не замечает этого отсутствия. По сути, герой Рыбникова начинает играть роль обманутой жертвы, Кабирии, а его возлюбленная превращается если и не в обманщика, то уж, по крайней мере, в того, кто использует объект в своих целях. Наивная истеричка делает то, что может, понижает ценность соблазненного в глазах других.

Деструктивная метаидентичность брежневского романтизма

Чуть позднее разовьется целое направление в кино с милым сердцу образом повзрослевшего, слегка инфантильного шестидесятника, который так и не нашел свое настоящее место в жизни, свою любовь и свое подлинное «Я». Характерными чертами его нарциссической персоны будут ощущения вневходимости. Множество носимых им по случаю масок, в конечном счете, приведет к растворению так и не оформившейся идентичности. Беспокойный дух героя советского романтизма выведен в фильмах «Плохой хороший человек» (1973) И. Хейфеца, «Осенний марафон» (1979) Г. Данелия, «Влюблен по собственному желанию» (1982) С. Микаэляна, «Полеты во сне и наяву» (1982) Р. Балаян, «Вокзал для двоих» (1982) Э. Рязанова, «Сталкер» (1979) А. Тарковского, «Из жизни отдыхающих» (1982) Н. Губенко и мн. др. И даже аутичный Штирлиц, герой В. Тихонова из фильма Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» (1973), напоминал маску за которой скрывался тип советского героя-романтика. Правда, в отличие от героя О. Басилашвили, переводчика из «Осеннего марафона», у Штирлица было железное алиби, объясняющее его нежелание связывать себя отношениями с женщинами.

Наряду с типом безвольного, пассивного героя, влекомого судьбой (в названных фильмах — О. Янковский, О. Басилашвили, А. Мягков, О. Даль и др.), формируется типаж активного и безответственного романтика. С особой четкостью характер героя-романтика проявился в образе Глеба Жеглова (В. Высоцкий) из фильма С. Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (1973). В отличие от пассивных персонажей, оперативник деятелен, активен, берет на себя ответственность и решительно действует сам, рискуя, впрочем, чаще всего жизнью других. Так, он затевает поимку Фокса в людном месте, в ресторане. Однако в его поступках бойца проявляется ментальность поколения, сформированного в эпоху развенчания культа. С одной стороны, он относится к типу личности, берущей на себя инициативу и ответственность. С другой — также очевидно, что в его действиях проявляется характер субъекта, отождествляющегося с ценностями той социальной группы, с которой герой ведет непримиримую борьбу, проще сказать, с ворами. Подменяя собой закон, он силой и хитростью выявляет и наказывает преступников. По сути, ментальность Глеба Жеглова ничем не отличается от мировоззрения его оппонентов. До некоторой степени в образе этого героя проявился идеал советского интеллигента. Он утверждает едва осознаваемую черту идентичности интеллигенции, ее желание

строить отношение на договорных основаниях, жить по понятиям мира воров.

По мысли Алена Бадью, вакуум политики порождает незатейливое доминирование криминальной ментальности, со свойственной ей вненаходимостью субъекта социальной коммуникации. Эта неспособность и нежелание вменяемого присутствия в определенной, четко различаемой точке производства речи — пожалуй, основная черта либерального сознания интеллигента как советского, так и постсоветского типа. Именно его суверенная позиция, сочувственно опознаваемая духовными элитами как своя, представлена в исследуемом кинематографическом материале.

Можно, разумеется, отодвинуть планку кризисных дат и признать в качестве фундаментального источника криминализации советского общества, например, деятельность Брежнева или Хрущева. Можно, наконец, вновь и в очередной раз определить причину в фигуре деспота вселенского масштаба. Но и в этом случае, проклиная Сталина, мы будем лить воду на мельницу криминального сознания, структуры которого будут только усиливаться и находить опору в персонификации мирового зла. Ведь тогда причина криминализации общества будет мистифицирована и сокрыта образом плохого хозяина, скверного государства, фиктивными политическими институтами. Или переводом анализа в религиозное, христологическое русло с оглядкой на якобы беспристрастного наблюдателя, коим является универсальный другой, удобно расположившийся в этой позиции западный интеллектуал. И тогда мы окажемся перед известной формулой: бог наказал Россию за грехи мира, отдав ее на растерзание сатане в назидание остальным народам.

Когда говорят о критике сталинской системы, то в первую очередь вспоминают о титанических усилиях А.И. Солженицына. Его гений обращен непосредственно на развенчание фигуры тирана, на определение причины и источника преступлений, который кроется в революции. Его детальная инвентаризация символов лагерной жизни направлена на то, чтобы высветить в ней все самое страшное. Показ бездны ГУЛАГа позволяет проявить абсолютное зло в образе кровавого палача и его подручных.

По мнению Алена Бадью, Солженицын укоренен в литературную традицию русской национальной культуры, мыслящей себя в понятиях эстетики реалистического искусства. Он облачен в тогу христианского пророка, открывающего Западу истину о великой жертве русского народа. В сущности, западным интеллектуалам вообще не интересен национально-христианский пафос творчества Солженицына. Они понимали ситуацию проще и напрямую связывали кро-

вавый террор большевиков с революционными идеями марксизма. Соответственно, и результат от проповеднической деятельности Солженицына был для них предсказуемо банальным: нужно укреплять институты западной демократии и частной собственности, в противном случае их критика приведет к тому, что происходит в России. Эта аргументация полагалась не на анализ, а на эмоциональное сравнение с не менее страшным преступлением Гитлера. Такая риторика предлагает противопоставление, некое идеологическое уравнение: с одной стороны, тождественные системы Сталина и Гитлера, с другой — парламентская демократия, свободное предпринимательство на основе конкуренции. Данная оппозиция блокирует мысль и открывает возможность криминальному сознанию, выросшему до планетарных масштабов, решать свои вопросы в ситуации кризиса сознания субъекта политики.

Если и говорить об анализе структур криминальной идентичности, то за основание вменяемой критики источников уголовной истории романтического героя кинематографа 70-х гг. XX в. следует принять опыт Варлама Шаламова. Его творчество дает ответ на вопрос, почему стал возможен запредельный опыт бездны?

Оказывается, дело не в демонических персонах вождей, которых сделало таковыми социальное воображаемое, склонное к мифотворчеству и поэтизации зла. В сущности, они сами оказались в ситуации, когда нужно было решать свои частные проблемы наиболее простым способом. Другое дело, что решение вопросов власти связывалось со свертыванием политического пространства. К редукции субъекта политики и превращению его в объект манипуляций. Если Солженицын острие критики нацеливает на Сталина, то Шаламов старается вообще не упоминать это имя. К примеру, его смерть не произвела ни на Шаламова, ни на других заключенных никакого впечатления. Зло лагерей было имманентной сущностью заключения. Ужасы Колымы отчасти стали возможными, потому что их производили сами люди, отчасти потому, что люди были поставлены в такие ужасные условия. Другое дело, что для простоты и эффективности управления огромными массами репрессированных были использованы созданные властью элиты криминала, блатные, воры. По существу, преступление Сталина сводимо к тому, что он отдал огромный мир лагерей, в целом всю страну, на откуп блатным. Более того, созданный им государственный аппарат сам производил впечатление карнавального двойника того, находящегося в сумеречной зоне эффективно действующего организма криминальных сообществ.

В этой связи Бадью полагает неэффективной критику системы, которую ведет Солженицын. Анализ Солженицына противопоставляется

анализ Шаламова. Бадью пишет, что «...цель Шаламова — не абсолютизация Зла. Речь, скорее, идет о создании такого мира, где исключительность являлась бы метафорой нормальности, а литературное погружение в этот кошмар пробуждало бы нас к универсальной воли.

Где Солженицын видит архивы Дьявола, Шаламов находит — у пределов возможного — жесткое ядро некоей этики.

...Применительно к реальному лагерей <...> циркуляции истины способствует не напоминание о масштабных структурных репрессиях, а упорство в удерживании некоторых точек сознания и практики, из которой можно освещать тяжелую плотность времени и пресечь субъективное разложение. Шаламов формулирует то, что можно было бы назвать «хартией поведения» заключенных — в сущности, классовую точку зрения...» (Бадью 2005: 30).

Этическим императивом здесь становится в общем смысле нежелание следовать разлагающей установке системы, сулящей заключенному шанс выживания, если тот будет сотрудничать с лагерным начальством. В этой тотальной обреченности на смерть оказывается важным не искать для себя выгоду в должностях, взятках, полезных знакомствах. Ибо все это приводит, в конечном счете, к исключению из числа живых существ другого заключенного. По существу, система предлагает следовать блатной этике, распространяя ее в лагере и за его пределами, как реальную основу социальных отношений, отрицающих ценность другого.

Для Шаламова «...официальная Система — ее следователи, стукачи, начальники <...> — не столько Зло, сколько нечто гомогенное заключенным, в той мере, в какой она организует некий опыт, особого рода чудовищное производство. С точки зрения Шаламова, ужасным здесь являются вовсе не коммунисты, а “блатные”.

“Груб и жесток начальник, лжив воспитатель, бессовестен врач, но все это пустяки по сравнению с растлевающей силой блатного мира. Те все-таки люди, и нет-нет да и проглянет в них человеческое. Блатные же не люди”.

Тема блатных выступает в книге как принципиально важная. В ней сосредоточиваются весь страх и ненависть. По Шаламову, преступление Сталина — не столько лагеря, сколько то, что в лагерях он предоставил власть и свободу блатным, поскольку для них ничтожными были и коллективная совесть, и твердые принципы. Вот где определяющий момент: по Шаламову, лагеря возникли не из-за политики, но из-за ее отсутствия. Не из-за отсутствия ее в государстве — из-за ее субъективного отсутствия. Интеллигенты подвергаются критике за то, что, по причине своей политической слабости, они усвоили себе блатную “мораль”:

“Словом, интеллигент хочет <...> быть с блатарями — блатным, с уголовниками — уголовником. Ворует, пьет, и даже получает срок по “бытовой” — проклятое клеймо политического снято с него, наконец. А политического-то в нем не было никогда. В лагере не было политических”.

Здесь Шаламов затрагивает тему мрачного эгалитаризма сталинских лагерей. Здесь бьют не Другого,.. как было в нацистских лагерях. Бьют того же самого. Если лагерь есть опыт этического, в котором главным противником является блатной, то, значит, лагерь сам не имеет диалектического значения. Он не порождает никакой политической мысли в отношении к государству, но только способ сингулярного и имманентного определения...» (Бадью 2005: 29–31).

Эта убийственная характеристика уголовного типа идентичности советского интеллигента, на которую решился Варлам Шаламов, берется в качестве отправного пункта дальнейшего анализа. Едва ли не главной чертой криминальной идентичности является романтическая двойственность субъекта, его внеаходимость.

Есть в фильме Говорухина «Место встречи изменить нельзя» примечательные кадры, на которых герой Высоцкого напевает песню, примеряя перед зеркалом китель офицера МВД. Режиссер рассказывал, каких трудов стоило уговорить Высоцкого надеть милицейскую форму. Он всячески противился этому. Создалась двусмысленная ситуация: актер, играющий милиционера, не хочет надевать мундир своего героя. Потом нашелся выход: в текст Высоцкого была вставлена реплика, из которой следовало, что это его театральное облачение, его очередная роль. На самом деле он, конечно же, другой.

В уголовном мире милицейская форма относится к вещам едва ли не самым презираемым. Даже прикосновение к табуированному объекту означает навлечение на себя скверны, несмываемого позора. Ценности и этические нормы блатных в советском обществе становятся притягательным идеалом, удобной идентификационной матрицей. Такого рода модель идентичности позволяет занимать оптимально выгодную позицию и по отношению к государству, к отрицаемым ценностям официальной идеологии, и по отношению к тем, кто не признается в качестве своего. Остальные, не входящие в локальную группу избранных, совершенно в духе блатной этики вообще не воспринимаются в качестве людей.

О распространении криминальной идентичности в поздней советской культуре можно судить по фильму «Асса» (1988) С. Соловьева. Основной конфликт фильма протекает в характерном русле

Эдипа. Криминальный авторитет (С. Говорухин), условный отец, противостоит реализующему эдипов сценарий, сыну (С. Бугаев). Поводом для конфликта, разумеется, стали чувства двух мужчин к одной женщине. Любовница уголовного авторитета влюбляется в неординарного молодого человека. Примечательно, что в возрастном отношении герой Станислава Говорухина относится к поколению детей войны. А его молодой соперник — к поколению родившихся в начале шестидесятых. Между ними возрастное соответствие отца и сына. Характерно, что объектом зрелой любви криминального папы была девушка значительно моложе его, годящаяся ему в дочери. В этот инцестуозный роман вмешивается Африка.

С точки зрения символического порядка, общепринятых культурных норм, инцест не легитимен. Но в среде уголовного братства любое желание допустимо и легитимно, если это желание самого законодателя, попросту, вора. Вор может все, что пожелает. Официальный закон и его представители в фильме выглядят абсолютно неубедительно. Агенты силовых структур государства появляются в самом конце драмы и то в качестве статистов-классификаторов, когда девушка мстит вору за убитого возлюбленного, устраивая самосуд. В течение фильма спецслужбы постоянно попадают впросак. Им не удается защитить липигутов (метафора обычных граждан, жертв, лохов), они не могут предотвратить убийства Африки, зато являются на задержание шокированной девушки, никуда и не думающей убежать.

Если вор в «Ассе» действует по воровскому закону, отрицая бесильный закон права, то выходящее на сцену поколение, представляемое в конце фильма героем Виктора Цоя, возвещает о переменах другого типа: новое поколение преступников выступит против воровского закона. Наступает эра братков-беспредельщиков.

Мы вновь возвращаемся к конвенциональным, договорным условиям возникшей в 60-х гг. системы отношений. Психотическая проекция такого мира дана в самом кассовом на сегодняшний день фильме «Ночной дозор». В нем основания окружающей реальности даны как манихейская конвенция: силы добра и зла договариваются, вырабатывают понятия, по которым предлагается жить индивиду. Мир делится на светлую и черную стороны, добрую и злую половины. Сам человек есть плод такой договоренности. Сложный и неоднозначный мир укладывается в простую и непротиворечивую схему. Герой фильма стремится к осуществлению желания, опираясь теперь на мистический договор. Это означает, что удовлетворение чувств не предполагает активного субъектного начала. Все предопределено соглашением, контрактом, в котором темные силы берут на себя обя-

занность «помогать» герою. Интересно, что режиссер Тимур Бекмамбетов, и сценарист Сергей Лукьяненко относятся к поколению детей шестидесятников. Образ виртуального отца «Возвращения» трансформировался в образ иллюзорной реальности «Ночного дозора».

Сталинская модель культуры базировалась на предельно жесткой внешней системе контроля. После хрущевских разоблачений культура репрессивная модель видоизменилась. Наступила эпоха конвенциональности. Поведенческие нормы и представления о границах, регламентирующих желания, стали предельно относительными. Для поколения молодых людей 60-х гг. границы условного и безусловного, игры и реальности, чувства и долга начали расширяться и исчезать. Правда, в фильме Данелия герой Михалкова призывает друга отказаться от эгоизма и, в конце концов, следовать обязательствам, сыграть-таки свадьбу. Но устами Коли-метростроевца говорил коллектив, это голос массы, враждебно относящейся к любым проявлениям рефлексии. Коля как бы возвращает в лоно коллектива сомневающегося относительно своих чувств индивида. Свадебный обряд помогает преодолеть наметившееся было отчуждение. Групповая идентичность снимает проблему поисков своей индивидуальности. Осознание себя как субъекта чувства откладывается на неопределенное время. Теперь, уже в новом тысячелетии, эти же проблемы чувств и отношений между молодыми людьми попадают в поле зрения таких режиссеров, как Алексей Учитель.

Фильм «Прогулка» (2003), кажется, призван решить эстетическими средствами задачу высвобождения личных отношений, вообще чувств, из-под власти социального контекста. Очевидно, режиссерам 60–70-х гг. не удавалось избавиться от гнета идеологии и групповых представлений. Сколько бы ни пытались шестидесятники говорить о приватной стороне жизни, почти всегда, за редким исключением, в их картинах субъективное, личностное, интимное вплеталось в социальное. Если кинематографист заводил речь о чувствах мужчины и женщины, то на экране возникал сюрреалистический объект. Нечто подобное показано в фильме «Сладкая женщина» (1976) Владимира Фетина. Если же изображались проблемы социальные, то чаще всего перед зрителем возникала картина фантастическая. Классикой жанра советской социальной фантастики можно считать «Премия» (1974) Сергея Микаэляна по одноименной пьесе самого любимого Л.И. Брежневым драматурга, Александра Исааковича Гельмана. Генсек по достоинству оценил качество бреда, дал художнику премию, от которой тот, в отличие от героев своего шедевра, не отказался.

Алексей Учитель фокусирует внимание исключительно на проблеме чувств своих героев, предельно очищая образ от, тем не менее, налипающей на него идеологии и социальной проблематики. Камера не спускает глаз с молодых людей, она движется за ними по улицам Санкт-Петербурга. Правда, в одном из эпизодов в кадр попадают рабочие, которые ремонтируют подземные коммуникации. Виден вылезающий из люка сантехник, слышна ругань и затем фраза: «Это только наверху красота, а внизу одно г...». Эта деталь отсылает к историческому контексту, к лихорадочной подготовке к торжествам, посвященным трехсотлетию Санкт-Петербурга. Помпезное торжество должно было символически оформить не только идею имперской преемственности, но и утверждение реформаторских идей, победу либеральных ценностей.

Новая идеология открывает перед личностью перспективы эмансипации от социалистического наследия. Но камнем преткновения на пути осознания себя как субъекта при любой идеологической системе продолжает оставаться признание со стороны другого. Герои Учителя, как и герои Данелия, желают быть желанными. Им предоставляется шанс проявить свои чувства, проявить индивидуальность и быть избранными. Камера буквально вырывает объект, со стороны которого один из двух персонажей может получить признание, из социального контекста. Девушка по совершенно непонятным причинам выходит из машины и идет по улице. Она просто гуляет, потому что любит гулять по улицам родного города. Зрителю до последнего так и не ясно, к чему относился диалог этой девушки и мужчины в дорогой иномарке с затемненными стеклами. Так или иначе, девушка, идеальный эротический объект, вливается в поток городской толпы, появляется на улице и тут же привлекает к себе внимание парня. Начинается флирт, который может перерасти в серьезное чувство.

То, что в первых сценах было скрыто и от зрителя, и от ничего не подозревающих молодых людей, выясняется в финальной части картины: Ольга (Ирина Пегова) заключила пари со своим любовником Севой (Евгений Гришковец). Дело в том, что Оля и Сева женятся через три месяца. Он решает ехать после свадьбы в деревню, где у него хороший дом, но она хочет в Гималаи и Тибет. По его признанию, ежедневный маршрут Оли — это бар, ресторан, машина. На большее, как он думает, она не способна. «Да она ходить разучилась! Какой там Тибет? Там же горы, там нет машин и баров. В горах нужно реально ходить», — возмущается будущий муж. И вот Оля предлагает Севе на спор следующий план: она целый день гуляет по городу, ни разу не присев для отдыха. Кроме того, она приводит Севе еще и двух свидетелей, которые подтвердят, что она за время прогулки не отдыха-

ла. Этими свидетелями и оказались Алексей (Павел Брашак) и Петр (Евгений Цыганов). Молодые люди за время путешествия влюбились в Олю и даже успели серьезно испортить отношения. Между ними из-за Оли произошла стычка. Оля выигрывает пари у Севы, папика. Парни шокированы. За время путешествия она мастерски их разыгрывала, рассказывала им истории про себя. Например, о том, что у нее больной позвоночник. Она якобы упала с лошади и повредила спину. Теперь ей необходимы прогулки. Или о том, что ее умерший богатый дедушка оставил ей огромное наследство. Но оказалось, что она все выдумывала. «Да как вы могли ей верить, — изумляется наивности ребят Сева. — У нее же мозги пятилетнего ребенка. Она вам и не про то расскажет!».

Показательна заключительная сцена фильма. На улице возле боулинга, где произошло решающее объяснение всех участников этой авантюры, случайно столкнулись легковые автомобили. На противоположной от боулинга стороне улицы находятся витражи магазина, за ними два манекена. Столкновение, скандал двух водителей из разных социальных миров, — один на «Мерседесе», другой на «Жигулях», — и безучастные ко всему фигуры за стеклом. С другой стороны улицы, в стеклянных дверях боулинга, два молодых человека, переживающих шок от только что услышанной правды. Два манекена и два человека, которых использовали в качестве статистов.

Изначальный посыл фильма, авторская интенция, связаны со стремлением режиссера вычленив интимные отношения из социального контекста. Это сентиментальное путешествие хронометрирует появление любовных чувств. О том, чем занимаются герои в обычной жизни, кто они по профессии, каков их социальный статус, ничего не известно. Все они нейтрально положительные, обыкновенные люди. Режиссер благополучно избежал криминальных штампов. В Севе нет ничего от brutальных типов, растиражированных фильмами про бандитов. Он интеллигентный, вежливый человек. Правда, и о нем в социальном плане ничего не известно. На пресс-конференциях и режиссер, и актеры говорили, что это фильм о любви, о простых, спонтанно возникающих чувствах. Тем не менее, вывести интимную сферу отношений за пределы социальной проблематики художнику не удается. За всеми проявлениями любвеобильной души Ольги, которая признается, что ей хорошо и с Петром, и с Алексеем, что она всех любит, стоит вполне буржуазная сделка. В конечном счете, деньги папика определяют, с кем остается и кого предпочтет сексуальный объект, девушка с пышными формами. У молодых людей нет денег, у Севы они есть. Если раньше, в советских фильмах 60-х гг., коллективное начало поглощало индивидуальное, то теперь

акценты сместились в сторону либерально-буржуазных ценностей. Деньги решающим образом влияют на поведение индивида, на выбор объекта любви.

Появление денег как универсального символического посредника между субъектом желания и объектом должно, очевидно, означать, что отношения между участниками коммуникации находятся на качественно новом уровне. Универсальный эквивалент указывает на наличие сильного субъективного начала, способного удовлетворять потребности через инструментальную функцию закона, символического порядка культуры. Личность теперь самостоятельно, на основе осознанного выбора, не прибегая к помощи авторитарного другого, решает проблему чувств и желаний, закрепляя их истинность договором. Участники соглашения, заключая конвенцию, выступают в качестве объектов друг для друга. Акт объективации свидетельствует о рождении личности, способной принимать на себя обязательства и ответственность за другого. Это уже не ритуальная форма бракосочетания молодых людей из «Я шагаю по Москве». Там все за личность делает коллектив и традиция. Теперь в качестве главного свидетеля серьезности отношений выступает не обряд, а универсальный эквивалент, стоящие за словом брачных партнеров деньги. «Человеческому существу требуется опора по ту сторону языка, в определенном пакте, обязательстве, которое, собственно говоря, конституирует его как другого, включает в общую, или точнее, универсальную систему межчеловеческих символов. В человеческом сообществе не может существовать функционально реализуемой любви иначе, чем через посредство определенного пакта, и какова бы ни была его форма, такой пакт всегда тяготеет вылиться в некоторую функцию одновременно и внутри и вовне языка... Желание может быть реинтегрировано лишь в словесной форме, путем символического именованья — вот что Фрейд называл вербальным ядром эго» (Лакан 1998: 231).

Все, кажется, в отношениях героев фильма должно указывать на наличие в их душевной организации сильного субъективного начала. Сева и Оля договариваются друг с другом. Их пари вполне могло бы претендовать на статус лакановского пакта. Что, в свою очередь, должно указывать на то, что они находятся в символическом русле языка культуры. Сева мог бы даже претендовать на статус отеческой фигуры, такого гаранта культурной стабильности. Если бы не очевидная разница в возрасте собирающихся пожениться персонажей. То, что он берет себе в жены эротический объект с мозгами пятилетнего дитяти, бросает на него едва заметный оттенок инцестуозного соблазителя. Он, скорее, не символический отец, а, действительно, папик, имеющий то, что выступает в качестве универсального экви-

валента соблазнения, деньги. У парней, его потенциальных конкурентов в борьбе за признание, денег нет, у него — есть. Их наличие определяет благосклонность сексуального объекта.

Не должны сбивать с толку слова любви, произносимые словоохотливой Ольгой. Если полагать, что вербальное ядро это образует символический порядок языка, то свидетельством сильного субъективного начала никак не может выступать способность личности бесконечно фантазировать, придумывать про себя истории, попросту, врать. То, что Ольга обманывала своих спутников, красноречиво указывает на силу воображаемого, растворяющего ее индивидуальность, и на едва ли не полную неспособность усвоить символическое начало языка. Мучительное рождение субъекта в символическом регистре языка вновь откладывается на неопределенное время.

«Да бросьте вы, ребята, — говорит Сева попавшим в щекотливую ситуацию друзьям, — все это ерунда. Ну, разыграла она вас. Забудьте об этом. Сейчас мы покатаем шары, чтоб дорожка зря не простаивала. Потом в хорошем месте поедим. Это же все не серьезно!»

Клавдии и гамлеты отечественной истории

Первое воздействие встречи со столь долго отсутствующим и желанным было ошеломляющим — таким, как описывает предание о введении законов на горе Синай. Изумление, благочестивая преданность и благодарность за то, что человек обрел милость в его глазах... Движение чувств ребенка в совсем другой мере, чем у взрослых, интенсивны и неисчерпаемо глубоки, только религиозный экстаз способен возродить такое. Таким образом, энтузиазм преданности Богу — ближайшая реакция на возвращение великого отца.

З. Фрейд

Каждое сообщество покоится на преступлении, совершенном сообщца.

З. Фрейд

Обращение к отеческой тематике с наибольшей отчетливостью проявилось в современном кинематографе в середине 90-х годов XX в. Это связано с проживанием кризиса идентичности, с распадом представлений о себе как части единой общности, с попытками художественной элиты подвергнуть прошлый, советский опыт эстетическому вскрытию. Наиболее уязвимой для критики фигурой был тогда режиссер Павел Чухрай. С одной стороны, его отец Григорий Наумович Чухрай (1921–2001) в «Балладе о солдате» создал образ, с которым идентифицировалось не одно поколение советских людей. С другой, Павел Чухрай в фильме «Вор» (1997) одним из первых подверг анализу идеальный образ. Объект, который воспринимался как источник ощущений полноты и целостности, неожиданно раздвоился.

Перед зрителем сакральный советский штамп: офицер-фронтвик, воин-освободитель, с наградами и нашивками за ранения. Между тем, безупречная внешность при ближайшем рассмотрении оказалась фальшивой. Предметом эстетического анализа Павла Чухрая стал не столько идеологический конструкт, сформированный

поколением режиссеров, к которому принадлежал и его отец, сколько тип сознания, нуждающегося в простой и непротиворечивой картине мира. В целом, образ вора, великолепно сыгранный В. Машковым, представляется символическим воплощением иллюзорной, психотической реальности, в которую погружен субъект советской культуры. Герой в мыслях все время возвращается в прошлое. Очевидно, интенция режиссера связана с попытками проанализировать через ощущения своего героя психическое состояние поколения, с желанием преодолеть кризис, прожить незавершенный гештальт, так и не прожитую эдипову драму. Убил ли его герой отца, вора? Кем был настоящий отец?

Режиссер дает понять зрителю, что герой вынужден свою жизнь строить по сценарию, навязанному идеологией, внешней, парадной и орденоносной стороной действительности. Свой образ, образ себя герой пытается построить по идеальному образу отца, которого у него не было. По слухам, он геройски погиб на фронте, но история с реальным, биологическим отцом не вполне ясна, возможно, легенду про исчезнувшего мужа придумала мать ребенка. Но идеальный объект, собственно, взявшийся ниоткуда персонаж, имеет карнавальную и криминальную природу. Криминальный идеал советского интеллигента! В фильме фальшивый отец, присвоивший себе роль настоящего фронтовика, рассматривает ребенка как инструмент, как средство, которое можно использовать по собственному усмотрению. Иногда можно, но иногда ребенок — обуза, от которой с легкостью избавляются.

Но и мать предает сына. Молодая и красивая женщина, стремясь устроить свою незадачливую вдовью судьбу, в общем-то, забывает о своем ребенке. По существу, в образе этой несчастной женщины Павел Чухрай воплотил тип потребителя идеологической продукции, сознание жертвы, не способной к рефлексии. Не важно, мужчина это или женщина, такого рода личность верит для удобства во все, что ей говорят. Это психологически верный образ советского человека, отождествляющего себя с официальной идеологией и превращенного властью в податливый материал для любых социальных манипуляций, начиная от показательных процессов над врагами народа и заканчивая освоением целинных земель и строительством БАМа.

В фильме Чухрая мать верит внешне безупречному мужчине, влюбляется в него, забывая о сыне. Для того чтобы добиться хотя бы толики признания, ребенок разговаривает со взрослыми на примитивном языке импульсов: симптоматично открывает воду и устраивает потоп в кухне. За это мать получает выговор соседей. Те говорят, что не нужно было брать квартирантов с ребенком. Ребенок — это обуза. Его присутствие мешает взрослым обустроить свою жизнь.

Самое лучшее, чтобы его не было вовсе. Чувствуя все это, мальчик страдает. В конечном счете, он оказывается в детдоме, заботу о нем берет на себя государство.

Картина построена как взгляд на прошлое из настоящего. Протагонист рассказывает о себе. Теперь он взрослый мужчина, военный. Между тем, этот человек с неустроенной личной жизнью, без семьи, избегает женщин. Внутренний кризис внешне цельной личности выражается в неспособности жить мирной, нормальной жизнью. Армия служит укрытием для человека с нерешенной проблемой идентичности. Из-за неспособности понять, кто его отец, жив он или мертв, герой не может уяснить, кто он сам в действительности. Мертвый отец преследует его. Он по-прежнему живет в мыслях сына.

Чухраю удалось воплотить в герое «Вора» гамлетовскую черту своего поколения. Что характеризует психологический образ повествователя? Прежде всего, амбивалентные чувства к отцу. Не случайно некоторые поступки героя Машкова завораживают и восхищают. Тем не менее, судьбоносная фигура отца складывается из двух взаимоисключающих черт: позитивной, светлой, возвышенной и негативной, серой, низменной. Вторую часть образа необходимо разоблачить и уничтожить. Но сохранились и продолжают жить в душе ребенка, ставшего теперь взрослым человеком, и пронзительно-трогательные чувства любви к вору, ложному отцу, предавшему, бросившему ребенка. Особенно ярко эти чувства выражены в сцене отправки отца на этап. Мальчик в последний раз видит своего отца, который, как кажется, бросает взгляд на сына. И потом ребенок с душераздирающими криками бежит за удаляющимся воронком. Разыгрывается архетипическая сцена оставления отцом сына. Однако важно и то, что вроде бы разоблаченный и мертвый вор ведет свое призрачное существование, преследует рассказчика, как тень отца шекспировского Гамлета. Убил или не убил подросток вора той ночью на железной дороге?

Вспомним, что время взросления поколения Павла Чухрая пришлось на драматичный период советской истории, когда происходили громкие разоблачения героической эпохи и титанической личности отца всех народов. Это — жесткая встреча с реальностью, с отказом от иллюзий и веры в идеал официальной пропаганды. Но это же время было связано со странными ощущениями: с одной стороны, вроде бы многое изменилось, а с другой — все осталось, как было. Дети остались детьми, биологический рост не совпал с психологическим временем становления. Почему?

Классическая модель Фрейда утверждает, что отцеубийство положило основу принципиально новым отношениям внутри человеческого сообщества. Эти отношения определялись законом, принятым

братьями-отцеубийцами, которые после трагедии как бы вынужденно оказались на месте мертвого отца. Закон этот, хотя и имел конвенциональную природу, действовал как безусловный императив. Следование ему было необходимым и обязательным условием выживания. Он регламентировал сексуальное и агрессивное поведение, строго определяя недопустимость инцеста и отце/детоубийства. Закон, на котором позднее строилась культура, ассоциировался с мертвым отцом, с его голосом, утверждавшим порядок. Примечательно, что акт каннибализма метафорически означает интериоризацию внешней инстанции контроля. Если живой отец олицетворял собой внешнюю инстанцию контроля, непредсказуемую, но абсолютно подчиняющую индивида своей воле, то после отцеубийства цензура, задающая границы и рамки поведения сыновьям-братьям, интериоризировалась, стала частью психической реальности. Отец — источник насилия и ограничений — после смерти начал контролировать поведение сыновей как бы изнутри. Этот момент перехода от внешней к внутренней системе контроля можно считать отправной точкой эволюции духа. Желания, материальные импульсы контролировались мертвым отцом, законом на основе внутреннего императива, установки, закрепленной в символических формах культуры. Какое, однако, отношение все это имеет к нашей теме?

Дело в том, что повторяющийся с телеологической заданностью — и в недавней отечественной истории — символический акт отцеубийства осуществился без участия целого поколения людей, которым по возрасту уже было положено активно действовать и обустривать свою жизнь самим, т.е. психологически становиться отцами. Однако психологическое время было остановлено, тогда как биологические часы шли сами собой. Эдипова драма, разыгравшаяся в 1956 году, когда Хрущев разоблачал культ Сталина, весьма специфически коснулась поколения молодых людей. Они оставались недоумевающими зрителями, с недоверчивостью и опаской смотрящими на то, что происходит в стане взрослых, родителей. Разоблачал героический образ отца Хрущев. По отношению к Сталину он, скорее, был младшим братом, нежели сыном. Произошел поколенческий сдвиг не по вертикали, а по горизонтали: место отца заняли не сыновья, а дядя. Ситуация Клавдия, сместившего старшего брата, отца Гамлета, и преступно занявшего его место. Не сын, а брат, занимает трон. Плоды политического отцеубийства распределялись, хотя и не равномерно, между соучастниками преступления. Блага из наследства покойного передавались по горизонтальной цепочке, от отца к сыну. Одариваемое чадо, между тем, слушало о тех ужасах, которые успел совершить отец всех народов.

В результате перераспределения благ по сценарию Клавдия оказалось, что, во-первых блага и статусы достались сыновьям незаслуженно, по квоте, только потому, что ты сын такого-то. Во-вторых, невольны и как бы бессознательно возникал вопрос относительно того, кем были в реальности разоблачители? Что делали отцы, занявшие место покойного, когда бесчинствовал тиран? Ведь, в частности, Хрущев мало чем отличался от развенчанного им собрата по партии. В таком случае, можно ли отца отождествлять с героическим образом или нет? Кем был отец на самом деле? Ответ со всей определенностью дает название фильма Павла Чухрая и его безошибочная интуиция по поводу исторической драмы поколения, которое несет в себе мучительный комплекс амбивалентных чувств по отношению к фигуре символического отца-законодателя. Но если образ мертвого отца нечеток, неоднозначен и расплывчат, то с кем отождествляться при построении своего «Я»?

Акт символического отцеубийства, совершенный по сценарию шекспировского Клавдия, привел к ситуации инцестуозных подмен, к нарушению порядка распределения благ, к ощущению того, что незыблемый, безусловный порядок вдруг стал зыбким и относительным. События хрущевских разоблачений породили гамлетовское поколение шестидесятников так, впрочем, и не решившее для себя проблему Гамлета. За них было совершено и преступление отцеубийства. Кем-то было присвоено право на место отца. По сути, конец героической эпохи сталинизма был связан не со смертью вождя, а с его разоблачением и дальнейшей, ничего не изменившей в основаниях системы, рокировкой политических элит. Клавдий отеснил от трона Гамлета, который принял ситуацию как должную, остался в положении сына. Не случайно в поздние шестидесятые и ранние семидесятые появляется мода на гамлетовскую тематику и ее интерпретации в кинематографе и театре.

Гипотетически была возможность реализовать, как минимум, два сценария — Гамлета и Эдипа. Первый, героический путь, был связан со стремлением получить от отца признание. Второй сценарий, отцеубийства, требовал принять на себя комплекс вины и ответственности. Разумеется, ни тот, ни другой план не мог осуществиться по объективным причинам. Но решить психологическую проблему идентичности, понять, кто он, безуспешно пытается герой фильма «Вор». Он не завершил ни одно из возможных действий. Амбивалентный образ отца продолжает преследовать его.

Психологическая проблематика анти-гамлетовского поколения шестидесятников, к которой постоянно возвращаются режиссеры таких картин, как «Сибиряда», «Гомер и Эдди», «Утомленные

солнцем», «Ностальгия», «Зеркало» и мн. др. — это проблема так и не выясненного отношения с отцами. Отношения с идеальным отцом портит непроизвольно возникающий вопрос: а не было ли предательства? С одной стороны, герой «Гомера и Эдди» навязчиво повторяет, что его отец очень хороший, а с другой — очевидно, что ребенка все время обманывали, что от него отказались. В «Утомленных Солнцем» комдив Котов плачет еще и от того, что никакой звонок могущественному покровителю его не спасет. Само представление об отеческой фигуре Сталина как об отце-покровителе было иллюзией Котова.

Плавающий, фантомный, с немотивированными появлениями и уходами образ отца преследует другое поколение советских людей, детей шестидесятников. Нерешенные психологические проблемы отцов порождают у сыновей крамольные вопросы. Фантомный отец из фильма А. Звягинцева «Возвращение» (2003), поднявшийся из глубин бессознательного, заставляет братьев решать те же задачи, которые так и не смог решить герой «Вора». Откуда пришел отец? Надолго ли останется? Настоящий ли он? Кто он вообще? В конце фильма отец погибает. Его место занимает старший брат. Он садится за руль отцовской машины, перенимает его манеры: неожиданного говорит в стилистике покойного. На души сыновей ложится тяжкое бремя вины за смерть отца.

С психоаналитической точки зрения, внезапное появление отца в «Возвращении» вполне оправдано логикой взросления сыновей. Братья входят в тот период жизни, когда встреча с отцом, утверждающим правила и законы, неизбежно должна произойти. До появления отца сыновья живут в доме с матерью и бабушкой. В их мире доминирует женское начало. Материнская любовь гарантирует ребенку признание, независимо от его личностных свойств. Можно упросить мать никому не говорить о том, что пережил страх и не прыгнул с вышки в воду. Мать все равно будет любить ребенка, каким бы он ни был. Однако процесс становления личности предполагает выход из-под опеки любящей матери. «...Соответствующий поворот от матери к отцу означал сверх того победу духовности над чувственностью, а стало быть, культурный прогресс, ибо материнство доказывается свидетельством чувств, тогда как отцовство есть гипотеза, построенная на умозаключении и на предпосылке... Человек ощутил побуждение признать вообще “духовные” силы, т.е. такие, которые не улавливаются чувствами, особенно зрением, однако оказывают несомненное, даже сверхмощное воздействие» (Фрейд 1992: 235).

Неслучайно Фрейд говорит о зрении. Жизненный мир братьев основан на ясном, очевидном, естественном положении вещей.

С появлением отца устойчивый порядок нарушается. Старший брат мгновенно узнает в спящем незнакомце отца. Младший, напротив, не полагается на то, что для всех и так ясно. Он ищет семейную фотографию, лежащую в Библии как раз между страницами повествования о готовности Авраама принести в жертву своего сына. На снимке изображена счастливая семья: отец, мать и братья. Заявленная тема сыновней жертвы в финале картины обернется мотивом отцеубийства.

Отец в фильме А. Звягинцева возвращается домой, чтобы помочь сыновьям перейти из материнского мира детства в мир взрослый. Младший брат боится высоты. Его не принимает группа подростков. Отец, кажется, должен помочь сыну преодолеть страх взросления. Но в результате он сам срывается с маяка и погибает, оставляя в детях чувство вины.

Кажется, бунт против сильного отца — важная составляющая взросления мальчиков. Ведь его фигура символична и представляет собой образ нового миропорядка. Протесты сыновей, нарушение предписаний взрослого, агрессия против него в этой связи кажутся лишь проверкой окружающей реальности на прочность. От того, насколько сильным окажется отец, зависит устойчивость внутреннего мира бунтующих детей. Внешнее формирует внутреннее. Самое страшное, что может произойти в момент проживания эдиповой драмы, — это шокирующее открытие слабости отца. Он занимает место, которому не соответствует, он играет роль, с которой не справляется. Взрослый в итоге сам не выдерживает испытания, проверку на прочность. Слабый отец, погибая, как бы наказывает сыновей за свою слабость.

В конце фильма происходит еще одно странное превращение. С семейного снимка исчезает отец. На фотографии только мать с сыновьями, но нет отца. Это исчезновение означает отсутствие объекта, с которым должны идентифицироваться сыновья. Если образ матери и ее отношение к ребенку составляет базовый комплекс первичной идентификации, то фигура отца способствует запуску более сложных механизмов вторичной идентификации. Этот значимый объект, мертвый отец, должен стать основанием символического порядка. Его поглощает зеркальная гладь воды. Сыновьям предстоит возвращение к матери. Старший брат занимает место исчезнувшего отца. Возможно ли возвращение к прежней жизни?

В итоге остается история, увиденная глазами младшего брата, переданная зрителям через его дневниковые записи. Мертвый отец превращается в запись, в историю. И поскольку он остается «неинтегрированным, исключенным, он продолжает преследовать “актуальную” историю как ее призрачная Другая Сцена. Этот замкнутый

(“первовытесненный”) миф, подводящий основание под правило Логоса, является, таким образом, не просто прошлым событием, но непрекращающимся призрачным присутствием, неумиряющим призраком, который должен всегда настаивать на своем, чтобы присутствующая символическая решетка оставалась действенной» (Жижек 2004: 118–119).

Есть поразительная интуиция Канта о страшной, пугающей философа своей запределностью, природе убийства монарха подданными. Кант рассуждает о той черте, за которую ни один народ не может перейти, не боясь самоубийственных последствий. Эта черта — царевубийство. Если убийство человека, преступившего закон, — обычная юридическая практика в любом государстве, то убийство монарха представляется Канту той гранью, за которой открывается бездна. Почему?

В фигуре монарха есть то, что находится за пределами разума. Монарх не просто человек, он существо, вокруг которого сосредоточена символическая аура миропорядка, непостижимого закона, поддерживающего саму жизнь. Основание социального мироздания держится на той интуитивной грани святости, которую не могут перейти подданные. Кантом овладевает мистический ужас, когда он думает о возможных последствиях убийства монарха. За царевубийством начинается хаос, ибо вместе с человеком умирает закон, на котором держалась ось мироздания.

Лакан, зная об этих интуициях Канта, объяснял, что действенная эффективность законов основана на их непостижимости. Закон функционален, пока он непонятен. «По определению полагается, что закон знают все, но он всегда остается непонятым, ибо никто никогда не постигает его в целом <...>. То, что служит цензурой, всегда связано с тем, что соотносится — внутри дискурса — с законом, поскольку этот последний остается не понят» (Лакан 1999: 184).

С другой стороны, если перейти от этого мистического непонимания к очевидному, к тому открытию, которое совершает героиня Раймона Кено (см. Лакан 1999: 184–185), тогда вместе с осознанием простой человеческой сущности монарха открывается перспектива беззакония. Действия символического порядка, диктующего индивиду правила жизни и определяющего рамки бытия, прекращаются. Жизнь, в том числе и социальная, не то чтобы останавливается, она перетекает в регистр, заданный изречением героя Достоевского: если бога нет, то все позволено! Так в чем же непостижимость символического закона? В том, что он, с одной стороны, не сливается с фигурой человека, облаченного монархической властью, но, с другой — находит высшее воплощение в этой персоне.

Самое загадочное, изумлялся Фридрих Прусский, это то, что, находясь в окружении стольких мужиков в униформе, которые его люто ненавидели, он оставался жив. «Почему им не придет в голову простая и очевидная мысль меня убить, чтобы облегчить свои страдания?» — изумлялся Фридрих II. Но это логика короля, который делает вид, что он обыкновенный человек, после обеда развлекающий себя игрой на флейте. Действительно, если источником мучений является имярек, то от него следует избавиться, чтобы он перестал меня истязать. С точки зрения солдата, из которого выбивают душу на плацу, ситуация выглядит несколько иначе.

Сталин, знаток истории, иронизировал по этому же поводу: как это у вооруженных офицеров охраны до сих пор не возникло мысли его убить? Между тем, отеческая фигура монарха окружена этой странной аурой непостижимости закона, охраняющей августейшую персону от посягательств. Тогда что же, источник мистического насилия должен оставаться под защитой социальных табу?

Задолго до Лакана было известно, что существенной и неотчуждаемой частью мироздания является мертвый символический избыток. Его диалектическое взаимодействие с живым, человеческим началом обеспечивает социальному началу устойчивость. Одно из требований к поэтам, сформулированное Платоном в третьей книге «Государства», выражается в запрете писать о героях как о людях, т.е. подменять понятия и говорить о возвышенном как об обыденном. Платон устами Сократа требует от поэтов не писать о богах и героях, будто бы они наделены теми же качествами, что и смертные. Это снижение образа порождает в юношах склонность к пороку. Ведь те, если решат, что зло происходит от богов, будут совершать плохие поступки, прикрывая зло высшей волей, сваливая все на богов. И если поймут, что боги и герои склонны к порокам, как и смертные, то у безответственных и слабых духом людей будет повод подумать: почему нельзя нам, если даже небожители позволяли себе подобное? «Мы ни в коем случае не поверим и не допустим рассказов, будто Тесей, сын Посейдона, и Пирифой, сын Зевса, пускались в предприимчивые и коварные грабежи, да и вообще будто кто-либо из сыновей бога или героев дерзал на ужасные, нечестивые дела, которые теперь им ложно приписывают. Мало того: мы заставим поэтов утверждать, что либо эти поступки были совершены другими лицами, либо, если и ими, то что они не дети богов; рассказывать же вопреки и тому и другому нельзя. Пусть и не пытаются у нас внушить юношам убеждение, будто боги порождают зло и будто герои ничуть не лучше людей. Как мы говорили и раньше, это нечестиво и неверно — ведь мы уже доказали, что боги не могут порождать зло» (Платон 1994: 155–156).

Жан-Люк Годар в фильме «Мужское — женское» (1966) предлагает зрителю кадры, в которых героиня играет с гильотиной. Миниатюрная машина казни, игрушечный человечек, девушка с двух попыток отсекает жертве голову. Вероятно, французская культура может позволить себе играть со своим революционным прошлым. Трагические события казни короля и королевы, последовавший за этим террор, превратились теперь в символический объект, в игрушку. Кровавый кошмар прошлого приручен. История превратилась в бытовой элемент мизансцены, как слоники на комоды или матрешки в России. По всему фильму Годара протестные действия инфантильного персонажа Жана-Пьера Лео напоминают карнавальное шутство.

Травма советского опыта оказалась непреодолимой зоной полумрака, по-прежнему остающейся источником болезненных переживаний. Попытки приручить прошлое оборачиваются неудачей. История остается темным пятном, источником амбивалентных ощущений. Попытка карнавального разоблачения обожаемых некогда персон приводит к странным последствиям. Образ отца всех народов решительно сопротивляется карнавальным практикам художников, представляющих тирана то обычным человеком, то мистическим источником зла.

В фильме С. Соловьева «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989) благие намерения режиссера превратить культовую фигуру в символический карнавальный объект игры приводят к необратимым последствиям, к разрушению мира героев картины. Кажется, все указывает на точное следование карнавальному сценарию. Возвышенный образ снижается до бытовых человеческих проявлений. Соловьев показывает Сталина чудачковатым стариком, страдающим болезнями телесного низа. Телесно-низовой образ генсека, склоненного над унитазом, кажется, свидетельствуют об очеловечивании монстра. Форму китча приобретают и символы сталинского официоза: пышный генеральский мундир с многочисленными регалиями вдруг превращается в странный наряд высокой моды.

О фильме писали как об авангардной картине с наплывами сновидений, с фантазмагорическими сценами, с хаотическими перемещениями персонажей в духе картин французского сюрреализма двадцатых годов прошлого века. Кажется, его образы и сюжет самодостаточны, не сводимы к какому-то смыслу. Тем не менее, смысл фильма, возможно, вопреки желанию режиссера, вполне очевиден: коммуналка, как аллегория страны, превращается в притон, если

в ней отсутствует хозяин. У подростка нет родителей. Ему не с кем отождествляться. Отечественая символика, китель морского офицера, указывает скорее на отсутствие, пустоту, нехватку символического начала в мире детей. Очевидно, молодой человек наследовал ценности, природа которых ему непонятна и чужда.

Хозяин мундира умер, предоставив детей самим себе. Отсутствие символического отца порождает ситуацию, когда его место занимают либо криминальный отец, папочка девушки (А. Збруев), который выбивает зубы ее взрослому любовнику (А. Абдулов), либо отец инцестуозный — собственно любовник, сожительствующий с молодой особой, годящейся ему в дочери. Эти отцы-братья ведут себя неопишимо странно. Они скорее конкурирующие братья-отцеубийцы.

В относительно нормальное развитие сюжета фильма вклиниваются грезы подростка: сцена встречи с маршалом Берия, который вручает мальчику знаки инициации, форму моряка. Но галлюцинозные образы постепенно занимают место в пространстве квартиры, вытесняя реальность. Сама коммуналка превращается в среду, где желания персонажей осуществляются буквально: мечта подростка, желание Толика (А. Баширов) умереть в героической позе. Подтверждается пугающая закономерность: карнавальное снижение символического объекта приводит к наступлению хаоса. Инцестуозный полумрак дома наполняется духами, образами снов, сумасшедшим представлением ряженых. Сталин решительно не хочет быть «исчезающим посредником», благородно уступающим свое место новому порядку. Сгинувший отец удерживает мертвой хваткой мир дерзнувших на его наследие преемников.

Попытку разобрать образ тирана предпринимает и Алексей Герман в фильме «Хрусталеv, в машину!». Впрочем, результат низведения возвышенного почти полностью соответствует общему правилу: инверсия образа приводит к деструктивным изменениям мира персонажей. Если исчезает символическая аура возвышенного объекта идеологии, исчезает и нечто ценное из реальной жизни. На уровне повествования такого рода связь проявляется в еще более очевидной зависимости: со смертью отца символического исчезает отец биологический. Мертвый отец тянет за собой живого. Правда, исчезнувший отец выполняет культурную функцию, он превращается в историю, рассказанную сыном.

В картине представлен отец символический — Сталин, отец биологический, собственно отец мальчика, генерал Кленский, и, наконец, сын, глазами которого мы видим, как развиваются события 1953 года. Можно сказать, что отец мальчика в диегетическом про-

странстве фильма выполняет функцию архаического логоса, «Я-рассказа». Он одновременно и объект наррации, и жертва, принесенная во имя повествования. Если бы не было разрушительных метаморфоз отца мальчика, не было бы и всей истории, обращения из настоящего к прошлому. Болезненное переживание событий вызвано еще и чисто физиологической проблематикой героя, он взрослеет, вступает в фазу пубертатного периода, протекающего особенно мучительно на фоне конфликтов в семье, скученности в квартире, где нет частного пространства, где все завалено трофейным хламом. Именно с деликатной сцены (подросток пытается застирать белье после ночных поллюций) начинается рассказ. Сама форма повествования представляет собой ту разновидность наррации, в которой прошлое встроено в настоящее. Оно, это прошлое, не изживается, постоянно присутствует в повествователе, возможно, определяя настоящее. Теперь, из настоящего, автор-рассказчик закадровым голосом указывает на подростка: «Это — я тогда». В зеркале агрессивный ребенок лет тринадцати. Он ненавидит и себя, и окружающих.

Драматизм момента в фильме связан еще и с тем, что важнейший период становления личности происходит на фоне событий, которые негативно влияют на дальнейшую жизнь ребенка, это арест отца. Агрессивное поведение подростка встречает жесткий ответ со стороны окружающих. С ним достаточно резко ведет себя отец. В сцене с медалью он на улице, при всех избивает сына. Такое отношение порождает противоречивые чувства. Главным образом это агрессивное неприятие окружающих и прежде всего отца. «Если в фантазиях детей часто присутствует смерть, то у подростков появляются идеи убийства <...>. На уровне бессознательных фантазий взросление является актом агрессии <...>. Ребенок обязан повзрослеть, и он может сделать это, только перешагнув через труп другого взрослого <...>. Бессознательные процессы могут выразиться в суицидальных намерениях» (Винникотт 2002: 253–256).

Конфликт с отцом совпадет с его арестом. Это означает, что окружающий мир не выдерживает агрессии ребенка, разрушается. Бессознательное желание материализуется в событии мистического исчезновения: «Больше я отца не видел. Его не было ни среди мертвых, ни среди арестованных».

Ясно, что ребенок объективно не виновен в том, что случилось с генералом. Да и то, что случилось, кажется алогичным, фантастическим исчезновением. Вот мы видим странное возвращение генерала после ареста и после того, как он побывал у смертного одра Сталина. Вот жуткая сцена молитвы мальчика. Ребенок пытается решить, что ему делать: звонить в НКВД и сообщить, что отец после ареста вер-

нулся домой, или не звонить? Само появление отца не укладывается в логику репрессий. Арестованный враг народа не должен был так быстро возвращаться домой. Почему вернулся отец? Значит, он бежал? Мальчик бросает жребий и пытается в молитве узнать у бога, что ему делать. Вот он решает звонить. Показано, как совершается предательство, по сути, отцеубийство. Правда, отец спасает сына от доноса, отбирает у мальчика телефонную трубку. Но все равно ясно, что решение совершить омерзительный поступок уже было принято. После этого с отцом случается истерика. Большой и сильный человек валится на пол, плачет и кричит сыну: «Не прикасайся ко мне!». Сын не понимает, почему, тогда как зритель, зная о том, что пережил генерал, все понимает. Потом и происходит это странное исчезновение. Мальчика зовут обедать, семья усаживается за стол на коммунальной кухне, подросток зовет отца. Но отца нигде нет. Сын выходит во двор и видит на улице страшную картину аварии. Показалось, что генерал там, среди искореженной техники и изуродованных тел. Но его нет ни среди мертвых, ни среди арестованных. Формула «мертвые и арестованные», вместо «живых и мертвых», еще один указатель inferнальной атрибутики той реальности, в которой развивается рассказ мальчика.

Чем можно объяснить мистическое исчезновение генерала, отпущенного Берией? Логикой бессознательного желания, совпавшей с логикой абсурда сталинских репрессий? Или с тем, что символическое было низведено до телесного. Агонизирующее тело Сталина изымается из ауры символического. Неслучайно в фильме рифмуются сцены со шкафами. В первом случае мы видим шкаф с мундирами генерала, во втором — шкаф с кителями генералиссимуса. Пустые атрибуты идеологии. Чучельная форма символа. Образ миропорядка оказывается пустым, как наряд пугала. Мир ребенка, в котором связано несвязуемое: смерть и разложение отца символического, исчезновение отца реального.

Мир глазами мальчика, для которого актуально чувство вины за смерть отца, дает нам представление о структуре взгляда, сформированного страшным событием. Одной из особенностей такого способа мирозидения является кажущаяся излишней высокая степень разрешительных возможностей взгляда. Создается впечатление, что взгляд может проникнуть всюду, что для него нет границ и запретных зон. Если нет символических пределов допустимого, то объектом показа становится все, и сцена изнасилования отца в воронке зеками, и грязные простыни умирающего тирана. Если Сталин умер, то все позволено!

М. Антониони говорил о странном и часто будоражащем наше воображение свойстве предметов соскальзывать за линию горизонта события. Выпасть за горизонт события означает не только то, что наше восприятие вдруг утрачивает способность видеть вещи целиком. Вещи куда-то исчезают, оставляя нам только небольшую часть себя вместо целого. За горизонтом события нет того, кто мог бы подтвердить и твое существование. Очевидно, нет другого.

С одной стороны, взгляд-рассказ проникает всюду, с другой — он не способен удержать главного. Объекты, определяющие структуру мироздания, сваливаются за линию видимого. Эта особенность взгляда проявилась в последних сценах фильма. Вначале подросток привычно видит узнаваемую фигуру родителя, потом видна только нижняя часть, в кадре только ноги генерала, а затем отец исчезает полностью. Правда, в заключительных сценах фильма он появляется на платформе поезда с амнистированными зеками. Но это уже другой человек. Образ отца, его статус определяется символическим порядком идеологии, которая держалась на Сталине. Если его нет, если он разоблачен, то и остальной мир претерпевает деструктивные изменения.

Режиссер, раздирая зрителю душу жуткими кадрами содомии, тошнотворными сценами швыряния грязными простынями, решает, хотя и безуспешно, не эстетические, а терапевтические задачи. Во всяком случае, фильм строится по сценарию терапевтической сессии. Здесь важно не столько показать невозможное, то, о чем нельзя говорить, сколько пережить, прочувствовать сказанное. Пережить, чтобы очиститься.

В картине А. Германа подросток, увидев вернувшегося отца, пытается звонить в органы госбезопасности. С одной стороны, ребенок испытывает муки из-за совершаемого предательства, с другой — он стремится выполнить свой долг советского гражданина. Его воспитывала идеологическая система в духе преданности высшим ценностям социализма. Действуя так, а не иначе, ребенок отождествляется с идеалом.

Различаются три главных способа регуляции человеческого поведения. Система регуляции и контроля соответствует уровням развития внешней (социокультурной) и внутренней (психической) организации. На первом уровне главенствует власть безусловного желания. В качестве регулятора-ограничителя выступает внешний фактор сдерживания, внешняя сила, например, власть вожака орды и страх перед ним.

Этому уровню соответствует индексальная коммуникация, где связь осуществляется по принципу — стимул-реакция. В этом случае характерным является и определенная форма поведения: если нет внешних сдерживающих факторов, то по мере возникновения желания оно удовлетворяется путем прямого действия, направленного на обладание объектом желания. Это — инцестуозная модель культуры. Здесь главенствует тактика захвата, кражи, ограбления, изнасилования. Желание толкает индивида на импульсивный жест. Задерживать реакцию или откладывать действие может только страх перед насилием. Поведение направлено на одну цель — удовлетворить спонтанно возникающую потребность.

Для этого уровня психосоциальной организации характерно слабое, неразвитое индивидуально-личностное начало и сильное видовое. В такого рода коммуникативной системе главенствующую роль приобретает кража, как наиболее эффективный способ непосредственного удовлетворения чувственных импульсов. В качестве основного сдерживающего механизма, решающего задачи регуляции человеческого поведения, на первый план выступает фигура внешней инстанции контроля, это вожак-отец. Власть желания, внутренняя власть инстинктов пресекается властью отца-вожака первобытной орды, его карающей дланью. Сама же власть захватывается силой. Кто сильнее, тот и прав, тот и диктует свою волю другим, более слабым. Сильный, в конечном счете, и становится отцом-вожаком первобытного стада.

Второй, более высокий уровень организации предполагает несколько иной способ регуляции человеческого поведения. В этом случае намечается переход от безусловной системы связи, от знака-индекса к символу. Открытая коммуникация уступает место промежуточной: закрыто-открытой. Фигура отца — пока еще внешняя реальность власти, довлеющей над индивидом. Однако она опирается не на право силы, как в первой системе, а на силу традиций семьи, рода. Эти традиции имеют статус закона. Он интериоризируется, становится внутренней инстанцией контроля и воспринимается индивидом как безусловная данность. Закон семейно-родовых устоев и является основанием внешней власти отца. Внешний источник власти непротиворечиво воссоздается во внутреннем мире индивида. Власть священной фигуры отца требует безусловного подчинения своей воле.

Важно, что на этом этапе формирования локуса контроля наблюдается переход от семиотического механизма кражи к дару, от материнского языка удовлетворения чувственных потребностей к языку отеческому, к символической системе запретов, прекращаю-

щих свободный ток желания. Теперь блага нисходят к младшему от старшего члена, но уже не орды, а семьи. От отца к сыну, точнее, к сыновьям. Безраздельная власть отца, с одной стороны, и абсолютная зависимость сына от отеческой воли — с другой. От сыновей требуется беспрекословное подчинение и стремление заслужить милость отца. Однако отец не связывает себя при определении лучшего и достойного какой-либо логикой. Здесь действует принцип: кого хочу, того и одариваю. Критерии выбора достойного могут меняться. Воля отца ничем не ограничена. Отец отождествляется с богом, его власть, закон традиций культивируют систему дара, неравных прав, неравной власти, слабое индивидуальное начало, жизнь которого строго регламентирована родовыми устоями. Закон играет роль мертвого авторитарного слова, имеющего и внешнее социальное основание, заключенное в фигуре главы семьи, и внутреннюю, психическую силу. Индивидуальное начало на этом фоне находится в зачаточном состоянии, т.к. не определена мера личной ответственности. Милость отца и блага можно заслужить только путем слепого следования законодательным предписаниям традиции. Но даже следование внешним установкам ничего не решает в определении, кто все-таки лучший. Все зависит от воли и настроения отца.

Третья форма регуляции поведения предполагает наличие активного личностного начала. Становление субъективности связано с изменением системы языка, коммуникации, которая принимает закрытый вид. Власть закона здесь перестает ассоциироваться лишь с внешними, безусловными ценностями традиций, которые олицетворяет фигура отца. Общественные отношения строятся теперь на соблюдении конвенции, ценностей, закрепленных в слове, имеющем природу конвенционального знака. Контроль осуществляет не внешняя, а внутренняя власть принимаемого закона. Локус контроля переходит в психическую реальность, его берет на себя инстанция «Сверх-Я». Мертвый отец интериоризируется, становится действенным источником регуляции поведения. На этом уровне происходит отказ от семиотики дара и милости, распространение получает система товарно-денежных отношений купли-продажи. Данная модель культуры предполагает равенство прав, личную инициативу и индивидуальную ответственность. Деньги здесь выступают в качестве главного показателя личностной зрелости, готовности или неготовности человека платить самостоятельно. Деньги получают статус универсального переводного механизма, позволяющего наиболее эффективно осуществлять связь субъекта с реальностью.

Теперь представим в виде таблицы описанные формы регуляции человеческого поведения.

	Место и форма власти. Локус контроля.	Уровни личного развития. Объект контроля.	Уровни семиотической организации.	Форма распределения блага и отношения к объекту желания.
а)	Бессознательное	Масса	Индекс	кража, беспредел
б)	обыденное сознание	Семья	Символ	дар, благодать
в)	рефлексивное сознание	субъект	Знак	купля

Иллюзорная идентичность переходного периода

Исследователями отмечалось, что в современном отечественном кинематографе частотность образов дороги, путешествия, движения героев в определенном (или неопределенном) направлении указывает на кризисное состояние сознания субъекта культуры, находящегося в поисках идентичности (см. Михалкович 2004). Показателен в этом отношении и фильм Н. Досталы «Облако — рай» (1991). Это, разумеется, не первая картина, где образ дороги связан с социокультурной проблематикой. Например, фильм Сергея Овчарова «Оно» (1989) затрагивает сходные проблемы поиска коллективной идентичности. Однако Досталь переносит акцент с вопроса «кто мы?» на вопрос «кто я?». В центре внимания его картины находится герой, который оказался в ситуации экзистенциального кризиса.

Фильм Н. Досталы о странной коммуникативной ситуации, сложившейся в системе социальных отношений между представителями разных возрастных групп после резкой смены идеологии. Режиссер сталкивает образы, олицетворяющие прежний идеологический набор ценностей. Теперь это кинематографический реквизит: родной двор с неизменными старушками, коллектив, соседи, общежитие, голос диктора всесоюзного радио, вырезки из советских журналов с репродукциями классики русской живописи, песня времен гражданской войны «По долинам и по взгорьям» и мн. др. из некогда значимого набора идеологических кодов. Штампы советской культуры, отработанные коммуникативные шлаки прошлого, тем не менее, обнаруживают живучесть и власть над сознанием тех, кто их использует для выражения своей идентичности. Они по-прежнему остаются метками, опознавательными знаками групповой причастности.

Главный герой фильма — странноватый персонаж Коля (Андрей Жигалов). Молодой человек, типичный представитель рабочей

молодежи, переживающий комплекс выходного дня. В воскресенье парню нечем себя занять. Но, судя по всему, и в остальные дни у безработного много свободного времени. Он пытается разговаривать с окружающими. Но попытки заговорить с сидящими во дворе старухами на нейтральные темы о погоде заканчиваются ничем. Они почти не реагируют на слова соседа. Правда, молодой человек едва ли не буквально воспроизводит казенные интонации радио. Его рассуждения кажутся искусственным повторением услышанных фраз.

Затем он встречается знакомого, пожилого человека, с которым также пытается заговорить и даже предлагает помощь. Но тот явно не желает общаться с назойливым парнем. Чтобы хоть как-то поддержать разговор, Коля напоминает, что старший товарищ когда-то занимал деньги. Должник с раздражением обещает их вернуть. «Ну что ты пристал, в самом деле. Отдам я тебе деньги с пенсии. Ты чего так торопишься? Уезжаешь, что ли? Ну а если не уезжаешь, то и не волнуйся». Потом молодой человек направляется к своей девушке, Наталье (Алла Ключка). Но ему, непонятно почему, мать Натальи запрещает с ней общаться: «Не подходи к моей Наталье. Чтобы духу твоего возле нее не было. Смотри у меня!»

После неудачной попытки повидаться с девушкой, Николай направляется в гости к своему другу Федору (Сергей Баталов). Его не очень любезно встречает жена Федора, Валентина (Ирина Розанова). Супруги находятся в отстраненном, сомнамбулическом состоянии. Их движения и речь замедлены. Они не понимают, зачем пришел Николай. Он и здесь явно лишний. Федор с неменяющимся выражением лица смотрит на себя в зеркало. Размышления Коли о погоде и здесь никого не интересуют. Но дальше происходит главное событие. Для того чтобы появилась хотя бы какая-то тема для разговора, Николай выдумывает историю, объясняющую его ранний приход в гости. Он якобы пришел попрощаться, так как скоро уезжает.

Поначалу выдумка с отъездом застаёт собеседников Николая врасплох. Собственно, он и сам не сразу понял, какой смысл содержится в сказанном и какие последствия его ожидают. Его фантазия о скором убытии из городка поразительно действуют на Федора и Валентину. На столе появляется какая-то снедь, разговор оживляется. Собеседники задают вопросы: куда, когда и зачем он уезжает? Герой наконец-то оказывается в центре внимания. С ним говорят, его начинают замечать. Его признают как равного. Причиной такого резкого изменения отношения — новость о скором отъезде. Выдумка, произведшая на супругов такое впечатление, требует, чтобы Николай тут же придумал историю со школьным другом. Он с ним учился

в школе. Теперь однокашник стал большим начальником, живет во Владивостоке и зовет к себе.

Новость распространяется по городку, все обитатели ее обсуждают и пытаются извлечь из скорого отъезда молодого человека хоть какую-нибудь выгоду. Уличная компания друзей предвкушает выпивку, комендант общежития Филипп Макарович (Лев Борисов) тут же находит и поселяет в освобождающуюся комнату более respectable постояльца, зоотехника. Нехитрый скарб, мебель и убогое имущество холостяка в процессе проводов растаскивается соседями. В итоге в комнатенке почти ничего не остается, кроме наклеенных на двери журнальных картинок.

Для жителей городка провода героя в дальний путь превращаются в большой праздник. Хотя для самого Коли ситуация приобретает кафкианские оттенки. Соседи, не давая ему опомниться, как бы выталкивают парня с насиженного места прочь. Едва заметная попытка возразить, усомниться в правильности своего решения, перевести ситуацию в игровое русло наталкивается на агрессивное непонимание окружающих: «Ты что, Коля, передумал? Как же так, мы ведь к тебе со всей душой, а ты?» Кульминацией праздничных проводов героя становится сцена в автобусе, который приобретает черты мифического транспортного средства для перевозки душ мертвых.

Перед отъездом ему так и не удалось объясниться с девушкой, признаться ей в любви. Как только они оставались одни, кто-нибудь грубо вмешивался и прерывал их общение. Наконец, автобус с единственным пассажиром трогается, набирает ход и движется по бесконечной дороге в никуда. В финальной сцене фильма появляется фантастическое видение: в автобусе вместе с Колей едут все обитатели городка, все его друзья, которые только что от него избавились. Они смеются, искренне радуются. Но природа идиллической картины коллективной эйфории иллюзорна.

Идея с отъездом возникает и захватывает воображение героя не случайно. Может показаться, что историю выдумал он сам. Однако впервые фразу об отъезде как бы случайно обронил пожилой человек, который проговаривает условие немедленного возврата долга. Если бы его кредитор уезжал, то деньги он вернет немедленно. Если же молодой человек уезжать не собирается, то можно не спешить с возвращением долга. Лакановская формула желания (мое желание — желание другого) звучит в данном контексте как выражение некоего идеала, идеального условия. Это и формула признания. Однако установка генерализированного другого содержит скрытый мотив, стремление коллектива поглотить индивида, решившего принять

предлагаемый образ, отождествится с ним. Очевидно, наш герой проживает фазу репродуктивной идентичности. На этой стадии личность стремится к самовыражению, к осознанию себя через принятие, усвоение и воспроизводство установок и образов, интуитивно опознаваемых остальными как маркеры групповой идентичности. Навязчивое стремление героя разговаривать с окружающими, специфически копируя чужую речь и мысли, объясняется состоянием репродуктивности. На этой стадии появляется стремление к утверждению себя в качестве равноценного члена сообщества, от которого индивид ожидает одобрительной реакции. Личность добывается от группы признания, через копирование и воспроизводство социальных маркеров, при почти полном отсутствии ощущения себя и нехватки собственных средств самовыражения. Становящийся субъект на репродуктивной фазе конструирования своей идентичности может использовать только символы, предлагаемые ему коллективом. В его распоряжении есть, правда, естественным образом усвоенный набор маркеров протоидентичности. Но все из меню ценностей коллективной идентичности принимается извне, от других через подражание и усвоение с последующим воспроизводством в словах и действиях. От зеркального копирования к отражению принятых образов в речи. Принимая на себя желание другого, герой неосознанно усваивает его как свое воображаемое представление о самом себе. Этот образ себя, лакановское *je*, приходит на смену нарциссическому «Я» (*moi*) протоидентичности.

Фантастический образ оформляется воображаемым в рассказ и, минуя символическое, воплощается в ритуальном сценарии коллективного праздника проводов. Принятие желания другого как своего желания превращает героя в ритуальный объект, жертву, вокруг которой консолидируются жители городка. Принятый и усвоенный в процессе проживания репродуктивной фазы идентичности образ, через ритуал, поглощает и растворяет личность в коллективном бытии. «Вынужденный искать признание своему существованию в категориях, терминах и именах, что не им созданы, субъект ищет знак своего существования вне себя, в дискурсе, который одновременно доминантен и индифферентен <...>. Субъекция эксплуатирует желание существования, где существование всегда даруется откуда-то извне; оно отмечает изначальную уязвимость перед Другим — для того чтобы быть» (Батлер 2002: 30).

Стремление к признанию со стороны другого заставляет героя подчиниться власти коллективного желания. Это желание направлено на реализацию целеполагающей установки мифологемы сыновней жертвы, отрицающей бытие становящегося субъекта,

добивающегося признания своей индивидуальности. Для того чтобы быть, нужно стать желанием другого. Но в данной ситуации, оказавшись на месте объекта желания, личность исчезает. Впечатляющая эффективность программы сталинской культуры, носителем и выразителем которой по-прежнему остается народ.

Эволюционная биология утверждает, что способность животных подражать окружающей среде позволяет им лучше адаптироваться к условиям жизни, что, в конечном счете, обеспечивает выживаемость вида. Однако Роже Кайуа (1913–1978) полагает, что такого рода приспособление — лишь промежуточная стадия общего процесса — приводит к нарушению границ между внешним, средой, и внутренним, организмом, и в итоге к растворению организма в среде. Кайуа использует термин «искушение пространством» (Кайуа 2003: 96) для обозначения особого характера отношений между живым существом и ландшафтом, который, как выясняется, вовсе не нейтрален. Ибо занятый поиском сходства, организм захватывается средой и растворяется в ней.

Согласно Кайуа, мимикрируя, организм как бы начинает узнавать и видеть себя в окружающей среде. Приблизительно те же процессы наблюдаются при проживании ребенком стадии зеркала. Но для мимикрирующего организма в качестве отражающей плоскости выступает ландшафт, он представляется своеобразным зеркалом. Сливаясь с окружающей средой, или уподобляясь объекту, организм как бы проживает зеркальную фазу развития. В этот момент происходят драматические события, открывающие путь перед субъектом к его дальнейшей судьбе. Сама природа как зеркальная плоскость предлагает существу всмотреться в свой образ с тем, чтобы не столько нарушить, сколько закрепить границы своего образа. За счет мимикрии организм вычленяется из среды, а не сливается с ней. Если применить идеи Кайуа к процессам вхождения индивида в ландшафт культуры, то стремление подражать внешним объектам, отождествляться с образом другого, свидетельствует не только о стремлении раствориться в подобном, исчезнуть среди двойников, копий и отражений, но и о попытках осознать себя, установить границу своего образа. Повторение никогда не бывает абсолютно точным. «Смысл всякого двойничества в том, чтобы на базе сходства выявить различие» (Лотман 1992: 455).

Такого рода миметизм, стремление подражать другому и во всем за ним следовать, увлекает героя с самого начала фильма. То, что первоначально воспринималось как шутовство, теперь может быть интерпретировано как поведение индивида, переживающего кризис

идентичности. Он выходит из состояния протоидентичности и пытается вжиться в новый ландшафт, освоить репродуктивную стадию идентичности. Этим объясняется навязчиво-шутовского поведение Николая. Герой ведет себя как птенец, подражающий жестам взрослой птицы в процессе импринтинга. «Ты куда? Ну и я туда же», — говорит он Васильевичу. Правда, потом вдруг обнаруживается, что он не просто воспроизводит походку и фразы старшего человека, пытается идти с ним в ногу. Он неосознанно, путаясь в словах, производит подмену своего «Я» на «Я» собеседника. «А зачем ты идешь туда, куда иду и я?». Ясно, что не Васильевич идет «туда», привязавшись к Николаю, а, напротив, молодой человек навязчиво следует за ним. Герой как бы захватывается объектом, с которым отождествляется, не выдерживает искушения пространством.

Как осуществляется захват только что родившегося «тој» героя воображаемым образом его идеального «Я»? Через отрицание себя, своего собственного «Я», и отождествление с другим, с желанием другого. В последний раз, пытаясь сохранить целостность своего образа, Николай, чтобы удержать свое зеркальное отражение, застывшее в другом, требует от Васильевича вернуть деньги. Его собеседник поневоле и не подозревает о том, что он играет роль визуального объекта, поддерживающего нарисическую целостность «Я» навязчивого молодого человека. Но чтобы прервать обременительное общение, он предлагает парню другой, уже не зеркальный, а, скорее, идеальный образ его «Я». Васильевич, обещая вернуть долг на определенных условиях, выполняет языковую функцию шифтера. Ведь в банальной речевой конструкции — «вот если бы ты завтра уезжал, то я вернул бы тебе деньги» — и заложена матрица воображаемого образа личности героя, которая незамедлительно им заполняется. Так старший как бы отсоединяет от себя младшего и пристегивает его к воображаемому образу, его зеркальному двойнику. Визуальное меняется на виртуальное. Почему же с такой легкостью удается провести этот гипнотический трюк отчуждения?

С одной стороны, ясно, что незаполненность структур личности героя, пустота его «Я», делает его зависимым и нуждающимся в постоянной связи с другим. Отсутствие своего субъектного содержания, личностная пустота предельно актуализирует проблему заполнения свободного времени. С другой, безответственно и лицемерно старшие пользуются слабостью и зависимостью младших, чтобы, в конечном счете, от них избавиться. Моральный аспект проблемы становится более значимым, если учесть то, что Васильевич сознательно или бессознательно дезориентирует Николая, навязывая ему некий комплекс

несоответствия реально и идеального. Ведь, по существу, получается, что тот, кто исчезнет, лучше и достойнее того, который находится сейчас перед ним. Если бы он, находящийся здесь и теперь перед Васильевичем, соответствовал бы ситуации, когда должник был просто обязан вернуть долг, то есть, если бы он уезжал, то тогда получил бы деньги. Деньги как знак признания. Но за деньгами скрывается нечто иное, чем просто деньги. Долг выступает здесь в качестве эквивалента любви и уважения. Однако, как правило, желание получить любовь не удовлетворяется тем, кто вместо любви дает деньги. Взрослый человек мог бы удовлетворить желание Николая «просто поговорить» по душам. Но он формулирует условия, при которых такая коммуникация могла бы быть возможной в перспективе. Условия принятия и признания напрямую связаны с похоронным ритуалом проводов в дальнюю дорогу.

Карта и территория иллюзорной идентичности

Фильм Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского «Коктебель» (2003), как и многие другие фильмы той поры, описывает путешествие. Он о движении героев к вожделенной цели. Отец ведет сына в Коктебель. Возможно, к мечте своего детства. Картина обращена к проблеме некомпетентности путеводаителя. Отец берется за осуществление инициаторных функций и не справляется со своими задачами. Как и в «Облаке», мотив дороги связан с мечтой, надеждой, внушенной старшим младшему. Но, в отличие от таких картин, как «Возвращение», «Прогулка», «Бумер» и др., в «Коктебеле» нет скрытых смыслов путешествия, тайных намерений одного из участников по отношению к другому или другим. Фильм предлагает зрителю иные мотивы движения героев в пространстве к заветной цели, иную логику повествования. Путешествие здесь подчинено вполне четкой цели. Эта цель-место воспринимается сыном как ценность, как манящий идеал. Однако в итоге подросток испытывает разочарование: вместо родины духа, открытой М.А. Волошиным, он оказался на рынке. Вид коктебельского базара дан камерой таким, каким его видит подросток. Вокруг него полуголые чресла отдыхающих и лотки с товаром. Кроме открытых животов и ног — ничего.

Рассказы отца вдохновили сына на путь к цели. Все помыслы мальчика устремлены туда, где возможно воспарение, где воздушные потоки создают идеальные условия для воздухоплавания. Эта идея родилась в начале XX в., прошла разные стадии развития, в том числе и этап шестидесятых годов прошлого века. Отец наверняка в детстве проводил летние каникулы в Крыму, в Коктебеле. Теперь,

некогда вскормленный коктебельскими мифами шестидесятников, он рассказал о райском месте своему ребенку. Соблазнительная идея Коктебеля захватывает ум и душу ребенка.

Есть, правда, у этого путешествия и бытовые мотивы. Отцу (Игорь Черневич) и сыну (Глеб Пускепалис) негде жить. Их позвала в Коктебель тетя, сестра отца. Они идут к тете. Судя по всему, путники не осознают того, что их родственница проводит там только летнее время, снимая жилье у моря. На самом деле большую часть года она живет в Нижневартовске. Когда мальчик все-таки попадает в Коктебель, хозяйка дома, в котором останавливалась тетя, передает ему письмо с приглашением в Нижневартовск. На поверку оказалось, что идеальный образ имеет приблизительно такое же отношение к реальности, как Коктебель к, скажем, Уренгою.

В прошлом отец был инженером, строил самолеты. Со слов мужчины известно, что их странствие во многом вынужденное. Они, столичные жители, лишились всего после того, как умерла мать мальчика. После смерти жены отец запил. Он, постепенно опускаясь, пропивал имущество. Мальчик нигде не учился, рос сам по себе. Бросить пить помогла опять-таки мечта о Коктебеле. Там можно попробовать начать жизнь сначала. Нужно только добраться до счастливого места. Однако вынужденное путешествие в Крым из-за отсутствия средств сильно затянулось. Продвигались отец и сын по пространству бывшего СССР очень медленно, на случайном транспорте, толком не зная, в каком направлении они идут.

В начале фильма их задержал железнодорожный обходчик за то, что они ехали в пустом товарняке. Им казалось, что можно сэкономить время и силы, если сесть в товарный состав. Но путники узнают, что поезд направлялся в тупик, на расформирование вагонов. Далее их приключения продолжаются в лесном доме. Уставшие и промокшие, они напросились на ночлег, а потом и на подработку, к пожилому мужчине, живущему в лесу, в ветхом двухэтажном доме с разваливающейся крышей. Отец мальчика берется за небольшое вознаграждение перекрыть крышу. Хозяин ветхого жилища, дачник (Владимир Кучеренко) оказался алкоголиком. Слабый на вино отец под его влиянием начинает пить. Событыльники впадают в запой и пропивают все. На время беспробудного пьянства о путешествии в Коктебель пришлось забыть. Вскоре кончились деньги. Возникла ссора, и пожилой алкоголик, подозревая в краже денег работника, решил сдать вора и его маленького сообщника в милицию. По пути в участок он выстрелил в отца мальчика. Раненого в плечо мужчину удалось доставить к фельдшеру, очаровательной женщине, которая спасла ему жизнь.

Пребывание путешественников в доме спасительницы (Агрипина Стеклова) — третья и последняя часть сюжета о совместном странствии отца и сына. Дальше их пути расходятся. Мужчина увлекается своей спасительницей. У них начинается роман. Соблазненный отец в очередной раз забывает о сыне, о цели их странствий. После бурного объяснения с родителем, мальчик, остро переживая предательство отца, уходит в Коктебель один.

Он встречается на своем пути водителей-дальнобойщиков. Мальчик поначалу блуждает среди стада овец, как Одиссей в пещере Циклопа. Потом его хватает косматое чудовище. Один из водителей в шутку бросается на подростка, поднимает над головой и с криком «мясо!» несет к костру. Он же потом и подвозит путешественника к памятнику планеристам, к месту мечты. На одной из сопок, в окрестностях Планерского (15 апреля 1946 года Коктебель был переименован в Планерское), возвышается ныне полуразрушенный обелиск. Это все, что осталось от памятника планеристам. Отец рассказывал сыну, что в этой точке сходятся воздушные потоки и образуют трамплин для взлета. Здесь самое благоприятное место для воздухоплавания. Мальчик пытается поднять в воздух лист бумаги. Но воздушные потоки все время прибивают его к земле и разносят по сторонам, как обыкновенный мусор или куст перекасти-поля.

Рассказ отца — один из мифов Коктебеля. Исследователи жизни М.А. Волошина настаивают на том, что идеальную точку воздухоплавания открыл сам поэт в 1923 г. во время знаменитых прогулок по окрестностям Коктебеля. Скорее всего, это один из многочисленных апокрифов. Однако история гласит, что как-то раз, «пересекая вместе с летчиком К.К. Арцеуловым (внуком Айвазовского, поклонником планеризма) хребет Узун-Сырт, Волошин стал свидетелем того, как листок бумаги, выпущенный из пальцев Арцеулова, плавно вспарил вверх. Примеру арцеуловской бумаги последовала волошинская шляпа. Воздушные потоки на этом широком плато оказались на редкость мощными. Так случайно было обнаружено место для проведения слета планеристов...» (Пинаев 2005: 570).

Дальше мальчика ждало еще одно разочарование. Оказавшись в курортном Коктебеле, он выяснил, что там его никто не ждет. Никому не нужный, мало что понимающий подросток бродит среди толпы отдыхающих на курортном базаре, ночует на пляже, растерянно сидит на пирсе, всматриваясь морскую даль. Во время блужданий подростка по курортному месту среди полуголых отдыхающих раздается непритязательная песенка Сергея Шнурова про путника и дороги. Усталый труженик туристического бизнеса с безразличным видом поет про то, как по дорогам земли «его носили ноги и выручали боги».

В последний момент к сыну присоединяется отец. В заключительных кадрах изображены отец и сын, сидящие на пирсе. Их взгляд обращен в стону моря.

Пространство, по которому перемещаются герои фильма, изломано, пересечено оврагами, закрывающими горизонт сопками, кривыми линиями размытого бездорожья, ведущего либо под гору, либо на возвышенность. Взгляд путников (объектив камеры) чаще всего упирается в землю. Как будто какая-то сила заставляет отца и сына опускать головы вниз, все время смотреть под ноги и ничего не видеть в перспективе.

С первых кадров фильма получает развитие тема блуждания в потемках по замысловатым ходам и проселочным дорогам. Вначале герои выбираются после ночлега из какой-то трубы. Потом они бредут по полю к железнодорожным путям. Когда путники едут в товарняке и едят собранные отцом во время случайной остановки поезда яблоки, тема блужданий дополняется мотивом перерождения. Мальчику попадается червивое яблоко, и он спрашивает отца о виде бабочки, которая рождается из червяка. В этих кадрах переплетаются мотивы, которые будут развиваться, разматываться линиями сюжета по всему фильму. Это и неосознаваемое стремление отца избавиться от груза ответственности за судьбу сына. И мотив перерождения, который содержится в образах червя и бабочки. А также связанный в единый тематический узел образ отца с символикой дорог.

На протяжении всего фильма, если в зрительном зале хорошая акустика, слышится шум магистрали, приглушенный гул главного шоссе. Звук, очевидно, должен сориентировать героев, помочь им выбрать правильное направление. Однако путешественники, пока они вместе, не выходят на главную дорогу, они бредут по проселку. С одной стороны, фоновое звучание магистрали, с другой — неспособность путников сориентироваться на местности, выбрать верное направление. Энциклопедически образованный отец мальчика как будто не понимает, что движение по бездорожью затягивает их странствие. Тем не менее, он все время смещается от магистрального направления вглубь территорий. Там он всякий раз находит повод для приостановки движения к цели, к обещанному сыну месту. Вначале это железнодорожный пикет, потом они оказываются в лесном доме пожилого алкоголика, и, наконец, последняя остановка в медпункте. Женщина соблазняет взрослого путника, привязывает его к себе и к дому. Путеводитель вновь забывает о цели странствия, о данном сыну обещании попасть-таки в Коктебель.

Противопоставление образов магистрали и проселка заставляет вспомнить известную метафору Лакана. Имя отца он сравнивает с магистральной линией коммуникации. Магистраль означает символический порядок культуры, ее социальный ландшафт. Тогда как образы бездорожья указывают на преобладание воображаемого, на слабое присутствие в отношениях между людьми собственно языка, знаковой системы, основанной на конвенции, на ассоциативной связи между означающими. Магистраль — это коммуникация, основанная на прочном фундаменте закона, социального порядка. Это отказ от телесных влечений, от чувственности в пользу духовных устремлений. Фигура отца, взрослого человека вообще, в идеальной ситуации должна представлять «центральное звено в процессе развития, кардинальный поворотный пункт истории поведения ребенка». «Путь от вещи к ребенку и от ребенка к вещи лежит через другого человека <...>. Путь через другого человека — центральная трасса развития...» (Выготский 1984, т. 6: 30). Отец, судя по всему, не справляется со своей главной задачей, с тем, чтобы помочь сыну выйти на магистральную линию развития. Он не способен устоять перед соблазнами, его все время тянет прочь от столбовой дороги.

Магистральный путь объединяет в единую сеть второстепенные дороги, едва заметные проселки и тропы. Это также и то, что пристегивает субъекта к точке, откуда он может увидеть крушение собственных фантазий, иллюзорных надежд. Сельское бездорожье уводит путников от встречи с реальностью. Проселок ведет в полумрак. Темнота символизирует дикость, преступление, инцест. Не случайно в фильме мало света и обилие полутемных кадров. А непотребная шутка дачника в полутемной комнате вполне могла бы быть оценена как развратные действия в отношении несовершеннолетнего. Его история про слона может скорее напугать мальчика, чем рассмешить. Генитальный юмор хозяина сообщает дому мрачный оттенок инцестуозного соращения. Сказочная inferнальность мертвого, разваливающегося жилища в лесу, где иницируемый приобщается к знаниям, получает от старшего сакральную информацию о богах и потустороннем мире, обращается в полутемное, сумеречное пространство, где возможно все.

Магистраль выступает как символ коммуникации и культуры, плодоносящий ствол дерева, на котором стоит мироздание. Имя отца представляется стволом дерева, сын — плод от этого дерева. Он вынуждено рвет с отцом связи, уходит от него к мечте. Есть болезненная предопределенность в отношениях отца и сына. Далеко ли уйдет мальчик, решивший порвать с обманывающим его слабым и больным отцом? Как яблоко далеко не падает от яблони, так и в отноше-

ниях отца и сына есть связь, определяющая их совместное существование. Образ дерева и червивого плода, подобранного яблока, скорее говорит о неутешительной перспективе повторения, копирования сыном пути отца. Дерево дичает и вырождается. Плоды поражены болезнью. Плодородная почва превращается в каменистую пустыню. Аллегория червивого яблока указывает на моральную проблематику вырождения. Мальчик развращен дурным воспитанием. Он вне социума, нигде не учится, не общается со сверстниками. Все, что ему интересно, он узнает от отца. Во всяком случае, так он говорит девушке, с которой пытается разговаривать во время пребывания на железнодорожном пикете. Но беседы не получилось. Подросток как будто не знает, о чем с ней говорить. Нехватка слов объясняется не только подростковой стеснительностью, но и отсутствием в жизни мальчика социального контекста, той опоры в символический строй языка культуры, которую дает отеческая фигура.

Образ испорченного плода с червем внутри — это еще и метафора познания. Библейское яблоко соблазняет неведающих. Неведение относится буквально к не-видению, к неспособности видеть. Те, кто не ведают, не только не знают, но еще и не видят, бродят в потемках. Вкусивший от плода знания, кроме всего прочего, начинает видеть себя и то, что его окружало в ином свете. Вкушение лишает невинности, покоя и уверенности. Познавшему открывается бесконечный путь к истине. Этот путь познания связан с тем, что червь сомнения подтачивает соблазненного изнутри. Целый и здоровый плод, упавший в землю, прорастает таким же деревом. Замкнутость, цикличность пути перерождений одного в другое нарушается болезнью, травмой разрыва связей с корневой системой. Заражение приводит к непредсказуемости ходов того, кто носит внутри себя нечто его подтачивающее, например, болезнь, образ, идею. Таким червем, что гложет душу мальчика, оказывается мечта о Коктебеле, подаренная отцом. Взрослый дает надежду, указывает направление и одновременно соблазняет мечтой, образом, захватывающим подростка и подчиняющим все его устремления. Он хочет увидеть, открыть для себя волшебное место. Но открытие образа связано не столько с развитой физической функцией зрительного восприятия, сколько со способностью постигать объект умозрительно. Два принципиально разных состояния познающего сознания. Два разных типа личности. В одном случае субъект познает мир непосредственно, опираясь на органы чувственного восприятия, в другом — опосредованно, с помощью символической системы культуры. Символическое и есть отеческое.

Если символический порядок культуры открывает путь к реальности, к осознанию своей причастности к жизни, к полноценному

ее проживанию, наконец, то блуждание в пространстве желаний, фантастических представлений откладывает на неопределенный срок контакт с бытием. С той действительностью, которую личность открывает для себя (и себя в ней), избавляясь от химер, к которым влекут чувства. Тьма и полумрак, кажется, уступают место свету, когда сын решает уйти от застрявшего у доктора отца. Из машины, везущей его к мечте, к памятнику планеристам, открывается необозримый вид. Теперь он видит горизонт. Шоссе, как метафора символического строя языка, вроде бы, приводит подростка к месту, о котором он мечтал. Но, оказавшись там, он переживает разочарование. Место надежды и желания представляет собой в реальности пустоту. Слой воображаемого в этой точке истончается, открывая неутешительную правду несоответствия фантазий, чувственных устремлений и действительности. Вместо памятника планеристам подросток видит полуразрушенную бетонную конструкцию.

Как и Улисс Данте, герой «Коктебеля» решается на прямой путь к цели. В отличие от отца, движение которого циклично, замкнуто на повторяющихся событиях, сын, кажется, идет к цели прямо. «Путь Улисса — единственное в “Божественной комедии” значимое движение, для которого ось “верх — низ” не релевантна: вся трасса разворачивается в горизонтальной плоскости. Если Данте помещен внутри хрустального космического глобуса, трехмерное пространство которого пронзено вертикальной осью, <...> то Улисс путешествует как бы по карте» (Лотман 1992: 454).

Собственно, подросток так же стремится сверить свой путь с картой. Однако в его ситуации выбрать правильное направление по карте чрезвычайно сложно. Атлас, который он находит в доме врача, неожиданно сбивает мальчика с толку. На нем нет Коктебеля. Ребенку кажется, что его все это время обманывал отец. Сверив слова отца с картой, он вдруг решает, что и вправду «нет никакого Коктебеля». С его точки зрения получается, что если нет указателя на карте, то нет и указываемого места в реальности. Но отец в решающей сцене объяснений с сыном говорит, что Коктебель был переименован во время войны, что его называли Планерское. На самом деле такое место все же есть. Однако оно представляет собой не столько конкретный объект, сколько образ, культурный символ. Это не столько вещь, сколько смысл вещи, вкладываемый в нее людьми. Значимый для многих поколений символ, сосредоточение духовных устремлений. Это не столько курортное времяпрепровождение, проживание в комфортных условиях на берегу моря, сколько творческое участие, соиздание значимых образов и потребность наполнять жизнь этими образами. Это еще и ценностный контекст, объединяющий разные

поколения. Подросток всего этого понять не может просто потому, что он находится в иной системе языка. Он иначе мыслит мир. Он вне этого контекста, несводимого к конкретному содержанию. Названия реальных мест на карте в его представлениях и есть непосредственное выражение этих же места. Картографический символ и есть символизируемое место. Карта и территория для него суть одно и то же.

Проблема заключается даже не столько в том, что знания, которые дает мальчику опустившийся отец, устарели, как подшивки старых журналов, найденных на чердаке в мрачном доме дачника. Не случайно постановщики фильма рифмуют кадры, на которых изображен ребенок, копающийся в грудe бытового хлама и рассматривающий «иллюстрированные» журналы, книжки с картинками. Отец и сын находятся в разных языковых реальностях, используют разные системы коммуникации. Хотя они, естественно, говорят на одном языке, но структуры слов в речи отца и сына принципиально отличаются. Мальчик все понимает буквально. Для отца слова представляются абстракциями, имеющими к реальности весьма условное отношение. У сына, очевидно, не сформирована способность мыслить мир абстрактными понятиями. Это семантический порядок слов вне синтаксиса.

Если для отца слова представляются указателями вещей, их условными обозначениями, то для сына слово и есть вещь, слово и есть реальность. В отеческой системе языка слово имеет такую структуру знака, какой она представлена у Соссюра. Означающее здесь соотносится с означающими других знаков, между которыми устанавливается цепь ассоциативной связи. Тогда как система языка ребенка основана на неконвенциональной структуре знака. По сути, она имеет природу соссюровского символа. Означающее здесь непосредственно связано с означаемым. Словесное, символическое выражение вещи в речи утверждает тождество слова и объекта. «Языковой знак связывает не вещь и ее название, а понятие и акустический образ. Этот последний является не материальным звучанием, вещью чисто физической, а психическим отпечатком звучания, представлением, получаемым нами о нем посредством наших органов чувств... Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна; поскольку под знаком мы понимаем целое, возникающее в результате ассоциации некоторого означающего с некоторым означаемым, то эту же мысль мы можем выразить проще: языковой знак произволен. <...> Символ характеризуется тем, что он всегда не до конца произволен; он не вполне пуст, в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым» (Соссюр 1977: 99; 100–101). Судя по всему, и способ мышления подростка, его сознание отличается

рудиментарностью или, точнее сказать, архаичностью. Это реликт мифологического символизма.

Создается обманчивое впечатление, что ребенок вовлекается взрослым в процесс познания окружающей реальности. Мальчик любопытен, умен, а отец старается, как может, удовлетворить его интерес к окружающей жизни. Он грамотно отвечает на вопросы сына. Их странствие по некоторым признакам представляет собой инициационную модель воспитания. Смысл инициации заключается в том, что индивид, успешно прошедший испытания, переходит в социальную группу с более высоким статусом. Обряд перехода узаконивает право посвящаемого идентифицироваться со значимым в представлениях коллектива образом. Посвящающий, старший призван служить проводником или переводчиком, который обеспечивает порядок перевода из одной, низкой социальной группы, в другую, более высокую социальную структуру. Очевидно, задача отца как иницирующего заключается в том, чтобы помочь сыну перейти из среды детства в мир взрослых. Из среды языка материнской культуры, основанной на чувствах, в символическую среду языка отеческого, основанного не на чувствах, а на мысли. В таком контексте магистраль представляет собой метафорический канал доставки посвящаемого индивида из одной, чувственной, среды в среду другую, умопостигаемую.

Однако в фильме характеристики инициаторной модели указывают, скорее, на ее негативное значение. Данная система введения иницируемого во взрослую среду образов хотя и открывает перед ним карту мира, где есть имена-указатели, но они в мышлении подростка воспринимаются как сама реальность. Это мифологическая система имен утверждает непосредственную связь картографического символа и места. Здесь имя и вещь составляют единое целое. Тогда как успешный процесс перехода (идеальная модель коммуникации) предполагает, что в ребенке, благодаря взрослому, развивается умственная способность воспринимать карту местности как систему знаков, условных обозначений, а не как картинку. В фильме же герой пользуется картой, но видит в ней картинку. Разница между картой и картинкой в том, что на карте нанесены условные знаки реальности (и личность это понимает), а на картинке дан образ реальности как самой реальности непосредственно. Очевидно, герой неспособен проводить различие между безусловным и относительным характером картографических знаков. Это тип зрителя, для которого увиденный, например, на экране образ события и есть эмоционально переживаемое событие. Картинка, визуальный ряд не опосредует связь с действительностью, а подменяет собой действительность. Взрослый

в такой ситуации выступает в роли поставщика картинок, а не постановщика предполагаемого поступка, созидательного действия. Предлагаемые взрослым образы захватывают подростка, подчиняют своей логике и влекут к себе, к воображаемой, не существующей в реальности точке. Это фантастическое место, на которое указывает картинка, по сути, есть ничто, пустота. Картографический образ также представляет собой условность, абстракцию, то, чего, возможно, даже нет в реальности как конкретной территории. Но он позволяет познающему составлять идеальную модель, план или сценарий некоего события. Субъект в этом случае конструирует из абстрактных понятий объект реальности, возможную ситуацию.

В фильме подросток осваивает действительность как в процессе физического движения к вожделенной точке, так и через контакты с окружающими его людьми, посредством коммуникации. Он постоянно задает вопросы взрослым. Суть вопросов связана с определенной направленностью, с желанием выяснить природу конкретного предмета. Как правило, мальчик указывает на объект и спрашивает, например, отца или водителя-дальнобойщика «что это такое?». Взрослый объясняет ему, как называется интересующий объект и каковы его особенности. «Это есть то-то и то-то...» Вначале указательный жест, потом вопрос ребенка, а потом ответ взрослого, в котором содержится название вещи и ее характеристики. Такое строение диалога, конечно же, свидетельствует о познавательных усилиях ребенка. Он осваивает мир через усвоение имен, через использование знаков как орудий, посредством которых можно достичь сокровенной цели. Знаки как средства доставки в воображаемую точку.

В самом деле, герой фильма не находится в вакууме, он окружен знаками культуры. Особенно это заметно, когда путники попадают в лесной дом. К такого рода знакам относятся журналы-справочники, журнальные репродукции (и здесь «Три богатыря!»), географические карты. Вещи открывают ему при помощи взрослого свои имена и свойства. Однако вся эта языковая среда представляет собой систему мифологической образности. В ней, как известно, имя и вещь связаны неразрывной связью. Погружение в язык символов, пусть и необходимая, но все-таки начальная стадия развития личности. Дальше задача взрослого заключается в том, чтобы обеспечить условия перехода ребенка от мышления символами к мышлению знаками. Переход к системе знакового опосредования позволяет «строить идеальное действие в самой реалии»... «То есть не просто воображать его, а именно имитировать, изображать теми средствами и с помощью тех материалов, которые есть под руками» (Эльконинова, Эльконин 1993: 65).

Как следует из фильма, к деятельности такого рода герой не проявляет интереса. Он продолжает оставаться на допонятийной фазе мышления. Отец, не представляющий социального начала культуры, лишает сына возможности перейти на магистральный путь развития. Одним из следствий сложившейся ситуации является то, что герои фильма стремятся реализовать свою мечту в физической реальности, в непосредственном действии, в движении к цели. С одной стороны, при движении к цели по конкретным местам они, как может показаться, демонстрируют завидные адаптационные навыки и способности использовать как минимальные ресурсы, так и коды культуры в качестве средств, которые позволяют им продолжать путь. С другой стороны, конкретное использование средств доставки в идеальную точку, в воображаемое — а применительно к фильму просто несуществующее — место указывает на неспособность личности освободиться от власти чувственных влечений. Поведение путников укладывается в примитивную схему «стимул — реакция». Тогда как развитие и «субъективность» обеспечиваются не неким энергичным волевым усилием, а означиванием поведения, т.е. «подбором» определенного знака (обозначающего), задающего тот контекст, в котором поведение должно становиться организованным (упорядоченным), осознанным (рефлексивным, выступающим в соответствии с намерениями, планами и программами действующего)» (Там же: 63–64).

Едва ли можно сказать о путниках, что у них есть какие-то планы или программы относительно своего будущего. Судя по истории, рассказанной отцом фельдшеру, все их поступки — это всего лишь реакции на сложившиеся обстоятельства. Кто-то позвал, и они откликнулись на приглашение, отправились в путь. Отец довольствуется тем, что ему предлагает судьба. Он готов отказаться от дальнейшего путешествия, если его нехитрые потребности удовлетворяются. Мальчик увлечен мечтой, воображаемый объект притягивает, манит к себе, заставляет идти. Такого рода увлеченность создает парадоксальную ситуацию. Будучи иллюзорным по своей природе, образ подчиняет поведение подростка, определяет контуры реальности, в которой он находится. Фантазии о вожденном месте, собственно, и есть для него реальность. Но, попадая в воображаемое место физически, подросток не находит там того, к чему стремился. Место утрачивает очертания реального объекта, обращается в иллюзию, отсутствующую величину. Иллюзорное, таким образом, реально, а реальное — иллюзорно.

Чем еще отличается допонятийная система мышления, носителем которой является подросток, от, условно говоря, новой, более совершенной? «Новая форма мысли, получающая становление не-

посредственно из мифологической образности, характеризуется отвлеченностью. Это мышление понятиями.

Мифологический образ (предметное, чувственное мышление) и понятие (отвлеченное мышление) — два метода мировосприятия, исторически различные <...>. И образ — логическая познавательная категория; но ее сущность в том, что образная мысль не отделяет познающего от познаваемого, явление (предмет) от его свойства. Понятие же “отвлекает”, то есть отграничивает, от явлений их свойства (“признаки”), представляемое от представляющего» (Фрейденберг 1998: 233).

«Для мифологического образа была характерна бескачественность представлений, так называемый полисемантизм, то есть смысловое тождество образов. Это явление объяснялось слитностью субъекта и объекта, познаваемого мира и познававшего этот мир человека» (Там же: 234). Магистральная линия культуры рассекает сложившуюся целостность, способствует выделению субъекта из гомогенной среды предметно-чувственной образности. Образу-карте как картинке противостоит карта как условное обозначение территории.

Однако в фильме есть примечательная сцена, которая ставит под сомнение приведенные выше характеристики героя как личности, неспособной к отвлеченному мышлению понятиями. Желая произвести впечатление на девочку, подросток, не находя слов для разговора, предлагает ей фокус. Он заявляет, что наделен даром видеть местность сверху, с высоты птичьего полета. Мальчик закрывает глаза ладонью и находится в таком положении некоторое время. Дальше следует кадр, действительно изображающий вид округи сверху. Потом герой чертит на земле план увиденного им ландшафта и указывает место, где они находятся в данный момент. Это место рядом с линией дороги. Однако способности подростка видеть округу с высоты птичьего полета оставили его спутницу равнодушной. Мальчик не произвел на нее своим фокусом никакого впечатления. Их общение на этом прерывается.

О чем свидетельствует этот эксперимент? Способность видеть план местности закрытыми глазами должна, очевидно, указывать на то, что восприятие подростка «перестает быть “рабом зрительного поля”» (Выготский), органов чувств. Герой не только обладает развитым воображением, позволяющим ему уподобляться птице или, возможно, представлять себя пилотом, но и еще отражать увиденное в виде схемы. Должна ли семиотическая активность такого рода говорить о личности как субъекте, освободившемся от власти предметно-чувственной образности? Судя по всему, нет.

Дело в том, что начерченный на песке план, хотя и представляет собой (иконический) знак, но не выполняет коммуникативной функции. Он не стал тем основанием, на котором строится общение, диалог. Действие не становится словом. Такого рода знак представляет собой «вещный указатель, направленный на значение» (Эльконинова, Эльконин 1993: 64). Это буквальная констатация факта. Обозначающее (чертеж) выступает здесь в виде непосредственного выражения обозначаемого (территории). Схема как бы вырастает из места, она является тавтологичным указателем, биркой этой местности. Может ли знак в таком виде использоваться в качестве конструктивного элемента, посредством которого создается идеальный образ реальности, где не только определяется собственное место субъекта в том или ином качестве, но и находится пространство для другого? Очевидно, подросток не умеет пользоваться знаками как орудиями в опосредующей деятельности для созидания новых значений. Его семиотическая активность обусловлена неконвенциональной природой знака как отражения реальности. В этой ситуации материальный объект, например, территория, выражается в знаке, но не преобразуется в знак со своим значением, которое и есть идеальная форма. «...Значение как способ видения — это не просто действие — это идеальное действие — такое, которое не отнесено к реальным обстоятельствам поведения, не подчинено их диктату и в этом смысле может быть понято как совершенное, предельное преобразование. Совершенство, идеальность и подчеркиваются в знаке... (Там же).

«В удачных случаях опосредствования <...> строится идеальное действие в самой реалии, т.е. [нужно] не просто вообразить его, а именно имитировать, изображать теми средствами и с помощью тех материалов, которые есть под руками. При этом обозначаемое действие преобразуется из непосредственно-результативного в апробирующее и изображающее собою идеальный образ (значение). Оно становится способом реального построения значения и приближения к нему, становится акцентирующим и имитирующим иное (идеальное действие), т.е. на этапе апробирования превращается в жест, направленный на обозначающее. Лишь в этом случае, т.е. в случае обратного превращения обозначаемого в знак, опосредствование оказывается успешным» (Там же: 65).

Очевидно, герой не способен к созданию ментальной конструкции, когнитивного плана действительности, с его последующим принятием на себя и осуществлением в будущем. При возникающих в пути проблемах он ведет себя импульсивно, стремится эмоционально повлиять на взрослого. В этой связи приходится констатировать, что семиотическая среда, в которой он находится, не является по приро-

де своей знаковой системой, опосредующей связь между субъектом и объектом желания. Как это ни странно, но отсутствие субъективности, «явленной в знаковом опосредствовании» (там же: 69), негативно сказывается в первую очередь на полноте жизни эмоциональной. Удовлетворение материальных потребностей каким-то причудливым образом зависит от способности «преодолевать импульсивные попытки действовать» (там же) непосредственно, подчиняясь власти зрительного поля. Картинка видимого объекта желания, непереверенная на символический язык понятий, закрывает доступ даже к удовлетворению телесных потребностей, блокирует контакт с реальностью. Поясним эту мысль известным примером. Исследователи жизни высокоорганизованных животных проводили следующий эксперимент.

Двум обезьянам предлагалась лакомство, например, конфеты. В начале опыта на подносах было равное количество конфет. Потом одной из обезьян предложили выбрать из двух блюд. Выбор всегда приходился на тот поднос, на котором было больше конфет. Поначалу именно его и отдавали сообразительному животному. Тогда как с меньшим количеством еды доставалось соседу. Разница в количестве была небольшой, с одной стороны шесть конфет, с другой — четыре. Но, разумеется, обезьяна видела, где больше предметов, и неизменно выбирала поднос с шестью конфетами. Затем опыт усложнили. Блюдо, которое выбирала обезьяна для себя, отдавали другу, сидящему в соседней клетке. Теперь перед желающим полакомиться приматом стояла неразрешимая задача. Кажется, что повторяющийся изо дня в день эксперимент, должен был научить обезьяну тому, что выбранное для себя большее количество конфет оказывается у конкурента, а ей остается меньшее. Нужно было рискнуть и выбрать тарелку с меньшим числом сладостей, чтобы именно она отправилась к пассивному участнику опыта. Но этого не происходило. Задача оказалась неразрешимой в рамках проводимого опыта. Обезьяна не могла додуматься до того, чтобы понять: большее количество конфет, которое она выбирает для себя, всегда оказывается у соперника. Чтобы обратить ситуацию в свою пользу, нужно выбрать блюдо с меньшим числом конфет. Только тогда большее окажется у нее, а меньшее достанется другому. Убедившись в безнадежности своих ожиданий, экспериментаторы внесли в эксперимент новшество. Исследователям была известна способность приматов к овладению счетом. Участвующую в опыте обезьяну научили счету. Теперь конфеты заменили арабскими цифрами, символами, замещающими пищу. Результаты перемен ошеломили экспериментаторов. Выбирающая подносы с большим или меньшим числом обезьяна с невероятной быстротой

научилась обманывать соседа. Она всегда выбирала меньшее число, четыре, чтобы большее, шесть, доставалось ей (Резникова 2005: 133). О чем говорит этот эксперимент?

Таким образом, овладение системой знакового опосредствования открывает перед личностью возможность более полного удовлетворения в том числе и своих материальных потребностей. Мы далеки от мысли сравнивать героя «Коктебеля» с ограниченными обезьянами. Подросток, разумеется, человек, оказавшийся помимо своей воли, из-за своего отца, в положении подопытного примата из выше приведенного примера, которого не научили пользоваться знаками, условными обозначениями, замещающими реальные объекты.

Среди многочисленных метафор кинематографа есть и, условно говоря, яблочная метафора. Сказочный образ волшебного яблочка, которое катится по тарелочке и показывает герою двигающиеся картинки. Иванушка, не выходя из дому, имеет возможность видеть белый свет благодаря яблоку, смотря на экран-блюде. Это известный фрагмент из сказки «Сестрица Аленушка и братец Иванушка»: «Катись, катись яблочко наливное, по серебряному блюдечку, покажи мне и города, и поля, покажи мне, где цветет лазоревый цвет».

Образы, которыми любовался герой, были не случайными, а как бы подобранными специально для него. Некоторые видят в этом подборе прототип монтажного кинематографа. «В сказках яблочко могло кататься по тарелочке, и Иванушка видел, что где-то там происходит. <...> Тарелочка с яблочком показывали не все подряд, а только полезные для Иванушки вещи, то есть в тарелочке шел смонтированный специально для Иванушки фильм, который был реальностью. Очень похоже на телевизор. Когда человек смотрит телевизор, он видит, во-первых, телевизор, то есть сомнительную колдовскую тарелочку, которой неизвестно какие бесы управляют и управляют ли, а с другой стороны, он видит реальность, то, что есть на самом деле. В кино человек видит не то, что где-то на самом деле есть, а что могло бы быть с ним самим, или с кем-то. То есть он не “считывает” смысл, а непосредственно воспринимает» (<http://www.z333.ru/source/ma1.html>).

Это спорное утверждение, представляющее зрителя пассивным наблюдателем, непосредственно воспринимающим кем-то смонтированную картинку на экране, скорее всего, относится не к потребителю искусства вообще, а к описанному выше типу личности героя фильма «Коктебель». Потребитель картинок и впрямь не способен различать увиденное и смысл увиденного. Важно и то, что условный Иванушка лишен возможности самостоятельно редактировать визуальный ряд.

За него кто-то подбирает образы и располагает отобранный материал в определенном порядке, руководствуясь собственными представлениями о том, что вызовет в зрителе эмоциональный отклик. Волшебная картинка на экране завораживает и подчиняет личность, заставляет пассивного наблюдателя идентифицироваться с предлагаемым образом. Но сказочный герой не только пассивно наблюдает, он еще и действует. В конце концов, насмотревшись фильмов, он оставляет насиженный угол и отправляется на поиски чудодейственного предмета. Путешествие героя составляет суть драматургии сказочного повествования. Другое дело, что стремление к конкретному действию не является обязательным условием развития личности. Можно и не ходить за тридевять земель, чтобы сравнить увиденное на экране волшебной тарелочки с увиденным воочию. Главное в процессе формирования субъекта не решимость действовать, а способность самостоятельно монтировать из подручных средств собственный фильм. Герой «Коктебеля» сочетает в себе свойства быть и сказочным яблочком, объектом, посредством которого поставляются зрителю образы, и Иванушкой, оказавшимся внутри волшебной картинки. Тогда как тарелочка — это территория, по которой перемещаются странники.

В опыте с перевернутым букетом Лакан использует два предмета: первый — это сферическое зеркало, которое может заменить полый предмет, например, коробка или котел, второй — это шар внутри котла. Для эксперимента нужен еще и букет цветов в вазе. Круглый предмет и конусообразный, его вмещающий, в опыте Лакана означает глаз и тело. Букет символизирует объект желания. Ваза и букет одновременно выступают в роли объектов реального мира и воображаемого.

Фокус с перевернутым букетом понадобился Лакану для того, чтобы показать работу зрения, способность личности видеть несуществующие, разрозненные или сконструированные игрой света объекты, букет цветов или вазу, как цельные и реальные, объективно существующие. Наблюдатель видит предметы там, где их нет. Он видит те явления, которые, как в случае с радугой, представляют собой оптическую иллюзию. Опыт с перевернутым букетом призван убедить участников эксперимента в том, что «воображаемое может включать реальное и одновременно оформлять его (а реальное может включать и одновременно определять положение воображаемого)...» (Лакан 1998: 108).

Настоятельное требование фокусника-экспериментатора, в роли которого выступает Лакан, сводится к простому соблюдению технического условия при проведении опыта: круглый предмет, который

уподобляется глазу, должен находиться внутри конуса и не покидать его пределов. «Если глаз находится вне конуса, он уже не увидит то, что является воображаемым, по той простой причине, что ничто из конуса излучения не коснется его. Он увидит вещи в их реальном состоянии, лишенном иллюзий, т.е. всю подноготную механизма: пустую вазу или цветы сами по себе, в зависимости от конкретного случая» (Лакан 1998: 108). Дело, однако, в том, что увидеть вещи в их реальном состоянии практически невозможно в силу того, что положение глаза-яблока фиксировано в конусе «в качестве маленького аппендикса, коры головного мозга» (там же).

Герой фильма, как глаз-субъект из опыта Лакана, находится в конусообразном котле-пространстве, в качестве которого выступает тело, или диегетическое пространство фильма, или, несколько шире, символическое измерение культуры. Подросток и его зрение представляют собой волшебный предмет, сказочное яблоко, открывающее и передающее увиденное зрителю. То, что видит/показывает яблоко-глаз, зависит прежде всего от структуры зрения, но также и от природы символического слоя культуры. Визуальный ряд фильма предлагает зрителю объективно качественную картину, кадр. Изображаемые на экране образы завораживают буддистской отрешенностью. Однако то, что видит ребенок, не всегда совпадает с тем, что видит зритель. При блестящей работе оператора некоторые кадры срезаны, однообразны и монотонны. Такого рода скудность ландшафта обусловлена рядом причин. Почему, в самом деле, окружающее видится путнику бесперспективным, тусклым и пустынным? Многие определяется и тем, какое место в символическом пространстве культуры занимает наблюдатель, наш герой, и структурой самого ландшафта культуры.

Разрешительные возможности глаза-субъекта, сконструированного Лаканом в опыте с перевернутым букетом, определяются его положением внутри конуса, который и означает символическое измерение языка. Фильм указывает на нехватку символического измерения культуры там, где находятся странники. Плодородная почва культуры истончается на периферии конуса. Кроме того, слабость отеческой фигуры определяет маргинальное положение сына, неспособного через отождествление с именем отца войти в символический поток языка культуры. Показательно то, что в фильме у героев нет имен. В ходу у них обращения «сын», «отец». В заключительных кадрах у зрителя была надежда услышать фамилии или имена героев. Хозяйка кокетельского дома, куда приходит подросток, едва не назвала имя отца. Но все ограничилось обращением, указывающим на

родственные связи, на степень родства: «тетя», «брат сестры», «племянник» и т.д. Это еще и ярчайшее свидетельство деградации социальной системы, «просевшей» до уровня связей по принципу родства. Место личности в обществе определяется не ее качествами, а степенью родства: брат, кум, сват.

То пространство, по которому перемещаются персонажи, — это среда, состоящая из объектов, у которых либо нет имен, либо имена переписаны, либо фальшивы. В идеальной ситуации такого рода пространство ассоциируется с миром языка, тем потоком, в который пытается войти личность, чтобы занять там свое место. Через процедуру идентификации, через отождествление с именем отца становящийся субъект находит там свое место, совпадающее с местом имени. Это положение позволяет ответить на вопрос «кто ты?». Мальчик не знает кто он. А занимаемое им место специфически влияет на разрешительные возможности его зрения, способности глаза видеть мир либо во всех красках, либо серым и убогим. «...Что же в данном случае означает глаз? А означает он то, что в отношениях между реальным и символическим и в результате возникающего в результате этих отношений мира все зависит от положения субъекта. Положение же субъекта <...> главным образом определяется его местом в мире символического или, иначе говоря, в мире речи. Данное место является тем, от чего зависит, имеет ли он право или же ему запрещено называть себя определенным именем “Педро”. Согласно тому или иному случаю, он попадает или нет в поле конуса» (Там же: 109). Подросток из «Коктебеля», безымянный странник, очевидно, лишь частично попал в это поле.

Повторим, что поле конуса (или край волшебной тарелочки) очерчивает контуры символического порядка, в пределах которого находит свое место субъект. Края, или контур нашего котла, внутри которого перемещается шар, глаз-субъект, задает порядок соотношения регистров: реального, воображаемого и символического. Можно предположить, что это неровный контур. Его края имеют опасные острые зазубрины. Но даже таковой форма конуса представляется орбитой, которую трудно покинуть телу, выйти за пределы ее траектории. Центробежные силы будут выталкивать его на периферию, а центростремительные — препятствовать тому, чтобы он был выброшен за контур. В самом деле, сложно представить себе личность вне культуры, человека совершенно остранившегося. Или культуру вовсе лишенную символического слоя. Другое дело, что само символическое, т.е. магистральный поток языка культуры, который так или иначе захватывает и влечет субъекта, на какой бы он стадии жизни ни находился, может быть разной глубины.

«Коктебель» раскрывает странное положение субъекта, которое он занимает в русле символического порядка культуры. Необычное местоположение нашего героя на орбите языка символического поможет понять шутка Лакана, которую он однажды изрек, как бы предвидя недовольство своих семинаристов, обескураженных метафорической речью метра. «Вы, — говорит Лакан, — можете заметить мне: “Мы же не глаз, что это за болтающийся глаз, которым вы морочите нам голову?”» Образ болтающегося глаза и есть метафора, наиболее точно передающая позицию подростка в символическом измерении языка. Этот пример снующего по дну котла круглого предмета, который мы наделяем зрением, схватывает суть происходящего с героем. Слой символического измерения культуры в нормальной ситуации и удерживает, и задает траекторию пути глазу-объекту. Если принять во внимание то, что акт отождествления с именем отца привязывает личность к жизни в символическом строе культуры, то становится понятным, почему в фильме этот объект ни к чему не привязан. Он почти свободно болтается у самых краев котла, все дальше уклоняясь от центра, от магистральной линии социальной жизни.

В стихотворении М.А. Волошина «Зеркало» (Париж, 1905) описываются переживания лирического субъекта, соответствующие тем переживаниям, которые испытывает герой фильма «Коктебель». Прочитируем первую строфу этого стихотворения.

Я — глаз, лишенный век. Я брошено на землю,
 Чтоб этот мир дробить и отражать...
 И образы скользят. Я чувствую, я внемлю,
 Но не могу в себе их задержать.

Подросток перемещается в пространстве по замысловатой траектории к манящей цели, как болтающийся глаз в конусообразном ящике из лакановского примера, не имея возможности привязаться к месту, обрести фиксированную точку зрения (идентичности), чтобы ответить на простой вопрос, кто он. Сколько ни спрашивала его знакомая, дочь путейца с железнодорожного пикета, о том, кто они, так и не смогла добиться вразумительного ответа. В ее представлении мальчик и его отец бомжи. «А, так вы бомжи», — говорит она понимающе. «Нет, мы не бомжи», — категорично заявляет подросток. «Тогда кто вы?» Как и лирический субъект из стихотворения Волошина, он не способен задерживать и хранить в своем сознании череду проносящихся мимо него образов. Структурные особенности такого типа субъектной организации раскрывает весьма примечательная сцена,

изображающая игру ребенка с испорченной фотокамерой. Обратимся к ее рассмотрению, чтобы понять, почему личность не может задерживать и хранить в памяти образы внешнего мира, свои впечатления от контакта с окружающей действительностью?

Разочарованный поведением отца, мальчик придумывает себе развлечение. Он лежит в импровизированном гамаке под деревом и методично приводит в действие механизм фотоаппарата. Судя по всему, камерой давно не пользовались, она вышла из строя, возможно, ее просто выбросили. Однако внешне поломок в аппарате не видно, ее корпус и объектив в рабочем состоянии. Правда, при более внимательном взгляде становится заметно, что в аппарате нет пленки. Но это не мешает подростку направлять видеоискатель на объекты и щелкать затвором.

Для режиссеров важны все подробности процесса игры с фотоаппаратом. Они разбивают на отдельные эпизоды едва ли не все этапы манипуляций подростка с камерой. Вот он подносит аппарат к глазам, и все погружается в темноту. Вот он приводит в действие спусковой механизм, на экране мгновенно появляется белое (слепое) пятно, и снова все оказывается в темноте. Потом повторяются те же действия, но только объектив наводится на случайные предметы. В кадр попадает кисть руки, кулак, ботинок. Зритель видит то, что видит сквозь оптику подросток. Предметы, разумеется, даны зрению перевернутыми. Наконец, очередной темный кадр сменяется сценой, на которой отец и доктор развешивают постиранное белье. И опять все погружается в темноту. Через мгновение мальчик перестает снимать, убирает камеру и смотрит на взрослых невооруженным взглядом. На экране улыбающиеся люди. Только теперь изображение нормальное, не перевернутое с ног на голову. Дальше между кадрами фильма вновь возникает переход, зритель погружается в абсолютную темноту. После темного кадра, в следующей сцене все сидят в комнате у телевизора. Теперь они в темной комнате, где телевизионный экран выступает в качестве источника освещения. Слышно, как диктор передает прогноз погоды. Проникновенный голос сообщает, что везде, с небольшими вариациями, пасмурно. Телевизионная информация о погоде и впрямь точно отражает ситуацию, на дворе слегка серовато, накапливает дождь.

Сцены в саду рифмуются со сценой в комнате. Широко распространенный штамп медийной культуры, телевизор с сидящими вокруг него зрителями, соотносится с диафрагмой фотокамеры, а темная комната — с ее корпусом. Кроме того, через переходы, кадры погружения в полную темноту, и зритель, находящийся в кинозале, захватывается действием, вольно или невольно включается в процесс

киноповествования. В эти моменты расстояние между ним и происходящим на экране стремительно сокращается. Теперь и зрительный зал представляет собой абсолютно темную комнату. Экран кинозала в эти мгновения выполняет ту же функцию, что и экран телевизора для персонажей фильма, находящихся в доме. То, что мы видим на экране, должно быть, в точности соответствует тому, что мы видим, покидая темное помещение. Если и есть какие-то искажения, то они совершенно незначительны. Опосредующая взгляд оптика предельно объективна. Через систему соответствий предметов внешнего мира и их видимых изнутри помещения отражений, копий, достигается максимально возможный эффект отождествления зрителя с тем, что происходит на экране.

Такого рода монтажный стиль не отличается особой новизной. Однако постановщики, кажется, неосознанно используя опыт предшественников, с чрезвычайной эффективностью решают задачи развертывания нарратива. Пожалуй, главное из того, чего они достигают за счет соединения сцен в саду и в комнате с телевизором, заключается в предельно четком выражении идеи тождества видимых предметов и их отражений.

Кроме того, персонажи Хлебникова и Попогребского, в отличие от узников платоновской пещеры, имеют возможность свободно перемещаться в открытом пространстве. Они, правда, периодически попадают в мрачные закрытые пространства (вагон товарняка, лесной дом дачника), но в целом их свободу никто и ничто не ограничивает. Если не считать эксцесса с пожилым алкоголиком, который хотел-таки сдать своих постояльцев в милицию. Во власти отца и сына, говоря условно, оставить платоновское узилище, те помещения, в которые их загоняет случай, и выйти во внешнее открытое пространство, мир объективной реальности. Другое дело, что они, конечно же, продолжают оставаться узниками пещеры, точнее, теней, мерцающих изображений на стене пещеры, к которым прикован их взгляд. Ведь при кажущейся абсолютной свободе передвижения странники не могут разорвать связь с визуальным образом, картинкой. Рабы картины, где бы они ни находились, носят темницу внутри себя. Они намертво пристегнуты к образу, к тому, что предлагает им экран телевизора или видеоискатель фотоаппарата.

Конечно же, темная комната с экраном, освещающим лица зрителей, и фотокамера без пленки представляют собой модель определенной душевной организации, структуру психики. К ее особенностям относится то, что даже физическое удаление субъекта от картинки, зримого образа, ничего принципиально не меняет в природе видения. То, что узники видят изнутри узилища, в точности соответ-

твует тому, что они видят вовне, покидая темную комнату. Разницы между отражением (экранном образом) и отражаемым объектом нет никакой. То, что передает телевидение зрителям, сидящим в комнате, непосредственно отражает то, что происходит за ее пределами. Опосредующая взгляд оптика дает зрению объективную картину реальности, ничего не искажая. Следовательно, нет никакого смысла покидать пещеру (помещение) пленникам зримого. Их странствие к идеалу — совершенно пустое занятие. Однако они находятся во власти иллюзорного представления, согласно которому невидимое, а стало быть, реальное и истинное принципиально отличается от видимого, того, что в данный момент стоит перед глазами. В том, что между тем и другим нет никаких отличий, мог, кажется, убедиться мальчик, когда ушел из дома врача в Коктебель. Что нового увидел там освободившийся узник? Ту же картину действительности, которую можно наблюдать с небольшими нюансами практически всюду, где бы он ни находился. Но проблема заключается в том, что никакого выхода из узилища, в общем, и не было. Сколько бы ни прошли странники, они остаются в той же точке абсолютного тождества вещей и их отражений. Как это ни парадоксально звучит, но для того, чтобы освободиться, пленникам зримого необходимо сначала попасть в заточение, оказаться в помещении, куда будет проникать свет, отбрасывающий на стене тени подлинных вещей. Необходимо видеть не сами вещи, а их отражения!

На первый взгляд это утверждение кажется абсурдным. Чтобы разобраться в ситуации и понять смысл фильма, обратимся к известному описанию из «Рассуждения о методе...» Декарта. «В отверстие в передней стене вставлен “глаз только что умершего человека”, а если свежерасчлененное тело человека — или, по крайней мере, голова — недоступно, то сойдет и глаз “быка или другого крупного животного”. Мертвый глаз вглядывается в различные предметы, освещенные солнцем. Свет проникает в комнату сквозь этот глаз. Глядя с обратной стороны глаза, говорит Декарт, “увидите, может быть не без удивления и удовольствия, картину, которая непосредственно представит в перспективе все наружные предметы”, то есть внешний мир.

Этот эксперимент доказывает, утверждает Декарт, что “рассматриваемые нами предметы отпечатывают достаточно совершенные изображения на дне глаза”, что сетчаточные образы достаточно хорошо отображают предметы внешнего мира. Декарт свято верил в то, что мы и сами можем убедиться в этом своими глазами. Как? Просто выйдя из темной комнаты и сравнив предметы внешнего мира с сетчаточными образами, которые мы только что видели с обратной стороны мертвого глаза» (цит. по: Жижек 2004: 143).

На первый взгляд обнаруживается внешнее сходство ситуаций. Герой фильма, как и бородач Декарта, находятся в темной комнате как бы позади своей же сетчатки, экрана телевизора или видеоискателя фотоаппарата. Есть и третья сцена, воспроизводящая эту же ситуацию. В начале фильма мальчик созерцает проносившийся мимо пейзаж из вагона товарного поезда. Открытые ворота выполняют ту же функцию, что и затвор фотоаппарата или телевизионный экран. Итак, он имеет возможность видеть сетчаточный образ, почти точную копию того, что находится за пределами помещения. В том, что копия и оригинал суть одно и то же, можно убедиться, выйдя наружу, следуя совету Декарта. Но, как считает Жижек, такой эксперимент «обречен на провал, поскольку сетчаточный образ никогда не может сравниться с предметом, с самой вещью — короче говоря, поскольку подобие, копия никогда не может сравниться с оригиналом. Мы можем сравнивать только *наш* сетчаточный образ предмета с *нашим* сетчаточным образом этого образа предмета с сетчатки мертвого глаза. Поэтому удивление Декарта бессмысленно, а его удовлетворение совершенно необоснованно: строго говоря, мы, как и декартовский бородач, все время находимся в комнате — наш глаз *и есть* такая темная комната. Но мы никогда не сможем покинуть ее, мы навсегда угодили в ловушку, в которой мы имеем дело лишь с нашими сетчаточными образами и никогда с самими вещами: всякое сравнение наших сетчаточных образов с самими вещами, с предметами, подобий и копий с оригиналами — иллюзорно» (Там же: 144).

Как бы вопреки утверждениям Жижека, герой «Коктебеля» покидает комнату. Он идет к месту, где находится реальный объект, образ которого был в голове мальчика, в его воображении. Значит, совет Декарта все же осуществим. Проблема, однако, в том, что покинувший комнату будет разочарован, не найдя, очевидно, вообще тех объектов, которые отобразились в его сознании. Ведь формы предметов задаются культурой, а сами предметы появляются в поле зрения после того, как получают имя. Без культурного слоя, опосредующего опыт взаимодействия субъекта с внешним миром, объекты утрачивают свою форму, становятся невидимыми. Но, кажется, постановщики фильма «Коктебель» решили проблему абсолютной точки зрения. Они показали, что опыт Декарта возможен. Наш наблюдатель покинул комнату и начал движение во внешнем пространстве. И что же он там обнаружил? Как мы понимаем, ничего.

Но в данном случае, если не учитывать контекста разбираемого фильма, ссылка на Декарта ничего не объясняет. Подчеркнем, что проблема наблюдателя, субъекта, находящегося позади своей сетчатки, не в том, что он не может выйти за пределы темного помещения,

физически отец и сын только это и делают, а в том, что он не может туда попасть. Ведь если комната Декарта с опосредующим взгляд оптическим устройством, пропускающим в нее свет, представляет собой, по существу, не только модель субъекта, но и модель культуры, то именно нехватку заключения в такое помещение и испытывают персонажи фильма. Их окружает непреломленная оптикой культуры реальность. Правильнее сказать, что между наблюдателем и наблюдаемым нет опосредующей взгляд системы (сцена в товарном вагоне), либо она не справляется со своими функциями (испорченный фотоаппарат, телевизор).

Пожалуй, основная задача такого устройства, пропускающего свет, сводится к тому, чтобы давать взгляду отражение предметов, воспроизводить на плоскости стены или экрана их копии. Это и есть исходная ситуация развития культуры и личности. В стадии зеркала Лакана она определена в качестве точки первичного удвоения, отправного пункта всех прочих, следующих за ней фаз идентичности. Тогда как при абсолютном тождестве образа и объекта отсутствует рефлексия, порождаемая разрывом между тем, что собой представляет объект и тем, чем является взгляду его отражение, копия. Субъективность формируется в искусственной ситуации культуры, не только помещающей зрителя в мир окружающих его симулякров, но и предоставляющей возможность отождествиться с этим, находящимся внутри темной комнаты зрителем. Кроме всего прочего, узник платоновской пещеры мучительно додумывает, пытается понять, что именно стоит за тенью, какова настоящая форма отбрасывающего эту тень объекта? Иначе говоря, он захвачен процессом угадывания, он пытается понять, в чем заключено отличие между копией и оригиналом, между собой и другим. Можно предположить, что в идеальной ситуации мальчик должен был бы сидеть спиной к открытым воротам товарного вагона, чтобы наблюдать за движущимися на стене тенями. Но тогда это было бы не произведение искусства, а набор иллюстраций к философским трактатам.

Как известно, Хичкок обращал внимание на то, что сцены его фильма «Окно во двор» образуют зеркально-симметричную композицию. «На одной стороне двора — пара Стюарт-Келли, где он неподвижен из-за своей ноги в гипсе, в то время как она передвигается свободно. На другой стороне — женщина, прикованная к постели, в то время как ее муж все время приходит и уходит» (Трюффо 1996: 126). Жижек считает, что «в “Окне во двор” показано именно отсутствие всякой возможности выбраться из мира подобий, копий и симулякров. Гостиная Джеффа со стенами, увешанными фотографиями —

подобиями, копиями, симулякрами — эта комната, которую Джефф не может покинуть и в которую он заточен, аналогична комнате Декарта, глазу как темной комнате. Поэтому Джефф, приговоренный к этому миру симулякров, — это человек, который живет позади своей же сетчатки. Внешний мир стал спектаклем в его глазах. Все, что разворачивается за окном Джеффа, — это спектакль...» (Жижек 2004: 143).

Анализируя «Окно во двор», Жижек настойчиво проводит мысль о том, что фоторепортер, герой Джеймса Стюарта, пассивный наблюдатель спектакля, лишенный возможности активно вмешиваться в кем-то срежиссированную игру. Он обречен на пребывание в мертвой, неподвижной точке видения. Его позиция исключает возможность изменения угла зрения, принятия иного взгляда. «Поскольку Джефф заключен в своей темной комнате, в своем же глазу, он, строго говоря, занимает абсолютную точку зрения — точку зрения, по отношению к которой он больше не может занять другую, внешнюю точку зрения: отсюда некуда выбраться; просто невозможно отойти в сторону и взглянуть на то место, с которого мы только что вели наблюдение. Абсолютная точка зрения — это та точка внутри, которая никогда не сможет стать внешней...» (Там же: 144).

Однако логика событий фильма явно не соответствует предлагаемой исследователем интерпретации. Для начала обратим внимание на то, что Джефф, пусть и не по своей воле, но все-таки покидает комнату. Его выбрасывает из окна преступник Ларс Торвальд (тот, за кем велось наблюдение) и как бы в назидание ломает любопытному соседу вторую ногу. Но не это главное. Сцена непосредственного контакта с объектом наблюдения — читай, акт познания, — содержит дидактическую отсылку к едва ли не ключевой мысли фильма: открытие реальности, ее видение, не связано с физическим приближением к ней, к объекту съемки или событию.

Вспомним, что в неподвижном состоянии фотограф оказался из-за своего стремления подойти на максимально близкое расстояние к гоночной трассе, все увидеть своими глазами и снять увиденное. Перед ним стояла задача сфотографировать автогонку, а еще лучше интригующее обывателя событие, столкновение машин, или даже чью-то смерть. Как следует из фильма, Джефф до автокатастрофы был чрезвычайно мобилен, он знал мир и, кажется, мог менять взгляд, становиться на другую точку зрения. Что показывает Хичкок, помещая своего неподвижного героя в комнату с окном во двор? То, что прежняя, условно говоря, блуждающая позиция наблюдателя, фиксирующего на пленку фрагменты реальности, неэффективна и даже опасна. О чем, собственно, и говорит опекающая инвалида Стелла:

«Людам следовало бы разобраться в собственном доме и посмотреть, что нужно изменить в нем самом». Как раз такая возможность оказалась, наконец, в картезианской темной комнате и предоставляется еще недавно странствующему фотокорреспонденту Хичкоком.

До злосчастливого перелома репортер удовлетворял потребности «нации вуайеров» (и свои собственные), поставляя американцам через газеты и журналы интригующие снимки с мест событий. Однако проблема даже не в том, что, рассматривая фото, потребитель информации перестает интересоваться видом из окна, тем, что происходит у него под носом, своими делами, в конце концов. Субъекту медийной коммуникации начинает казаться, что он и впрямь знает (видит) все. Иллюзию видения реальности, ощущения нарциссической самодостаточности, поддерживала, в том числе, и деятельность фоторепортера. Джефф жил в этом мире снимков, полагая, что он, в отличие от Стеллы, знает настоящую жизнь. Собственно говоря, и его сознание (темная комната или фотокамера) представляло собой поток разрозненных образов-сенсаций, фрагментарно составленных фотоснимков, окружающих героя защитной пленкой. В этой медийной композиции нашлось место и снимку Стеллы. Заметим, что не самой Стелле, ведь поначалу в комнате Джеффа для нее почти нет места, не живому человеку, а ее фотографии. Камера, обводя комнату, показывает негатив, а затем и снимок, обворожительное лицо, на обложке журнала мод.

Вначале лишенный подвижности герой от скуки продолжает заниматься наблюдением. Хичкок выстраивает сцену так, что окна дома, расположенного напротив комнаты Джеффа, напоминают кадры растянутой на монтажном столе пленки. Но это уже не статичные снимки, расположенные в комнате фотографа. В окнах-кадрах он видит какие-то действия, но из-за того, что персонажи имеют возможность закрывать шторы или переходить в закрытое стеной пространство, наблюдатель не может видеть абсолютно все. Последовательность действий разорвана переходами, монтажными стыками. Он додумывает то, что происходит в невидимой части кадра. Например, наблюдая за парой, он воображает интимную сцену за задернутыми шторами. После этого сладострастно расчесывает загипсованную ногу прутиком и удовлетворенно погружается в сон. Просыпаясь, он видит перед собой лицо склонившейся над ним Стеллы. Девушку не смущает его неуместный вопрос: кто ты? Она спокойно объясняет возлюбленному, кто она, называя едва ли ни по складам свое полное имя. Пробуждаясь ото сна, выходя из иллюзорного состояния, он видит другого и задает ему вопрос «кто ты?». Это еще и обращение с вопросом к себе: кто я? Момент пробуждения как момент разрыва

между прежним состоянием личности героя и тем, в котором, по сути, другая личность оказалась.

Эта сцена показывает, что репортер, окруженный снимками, находился в плену своих фантазий. Ведь ему казалось, что он знает Стеллу, тогда как в реальности он был знаком не с настоящей женщиной, а с ее подобием, снимком на глянцевой обложке журнала. В таком виде, на значительном расстоянии, с ней было удобно общаться. Ее можно было терпеть, изредка наезжая домой из многочисленных командировок в горячие точки. Теперь Джеффу становится не по себе от такой близости. Из его манеры говорить с женщиной складывается даже впечатление, что он хочет оттолкнуть ее. Очевидно, издержки профессии фоторепортера позволяли ему под благовидными предложениями откладывать на неопределенное будущее решающее объяснение. Он никак не может определиться со своими чувствами. Ему было гораздо удобнее свою нерешительность прикрывать праведным негодованием по поводу того, что Стелла не интересуется жизнью финнов или алеутов. Медийные образы, многочисленные снимки, окружающие Джеффа, — это то, что защищает его от реальности, от контакта с другим, от осознания своих подлинных чувств, от самого себя. Теперь наступает пробуждение, связанное с его неподвижностью.

По существу, активность героя, стремящегося к объективному видению событий, или, правильнее, виду фотографируемой реальности через объектив с максимально близкого расстояния, на самом деле лишает его способности видеть. Пока герой действует, он не видит. Находясь в мертвой (слепой) точке, он снимает фрагменты действительности, дробит на статичные кадры динамичный поток событий. Как только фотограф утрачивает мобильность, он начинает видеть, видеть глазами другого, глазами Стеллы. Непосредственный контакт с действительностью, по Хичкоку, лишает зрения, ослепляет. Действовать значит не видеть. Эта закономерность с особой четкостью проявляется в финальной сцене борьбы фотографа с убийцей. Джефф наводит на Ларса фотовспышку и на мгновение ослепляет преступника, выкраивая таким образом время для подхода помощи. Но в момент ослепления Ларса он и сам вынужден закрывать глаза ладонью. Когда действует фотовспышка, перестают видеть и ослепленный, и ослепляющий. Активность Джеффа, тем не менее, не помешала преступнику сбросить его вниз. Он падает в руки представителей закона. Закон смягчает удар — хотя герой ломает вторую ногу — и перепоручает Джеффа Стелле.

Хичкок дает зрителю понять, что фаллическая игрушка в руках репортера, его фотоаппарат как инструмент познания не эффек-

тивен. Во всяком случае, пока он находится в распоряжении только одного, мужчины. Ведя наблюдение за действиями Ларса, Джефф поначалу решает воспользоваться старой тактикой. Чтобы увидеть с близкого расстояния интересующий объект, он использует бинокль, а потом и мощную фотооптику. С помощью телескопического объектива ему удастся увидеть, как Ларс прячет ручную пилу и нож внушительных размеров, предполагаемые орудия преступления. Но вместо того, чтобы снять возможные улики на пленку, Джефф убирает фотоаппарат, откладывает его в сторону. В решающий момент профессиональный фотограф отказывается фотографировать событие. Вместо этого он все рассказывает Стелле.

Сцена выстроена так, что в момент своего эмоционального рассказа о садовой пиле и огромном ноже Ларса герой сидит спиной к окну и смотрит на Стеллу. Тогда как она смотрит на окна подозрительной квартиры, как бы занимая позицию Джеффа. Он смотрит на нее, а она — на объект. По мере того, как она слушает и одновременно наблюдает за передвижением Ларса, ее выражение лица меняется, скептическое отношение к истории исчезает. Рассказ и увиденное в окне дома напротив чрезвычайно заинтересовали героиню. Стелла даже просит Джеффа пересказать всю историю сначала. Выражение лица Стеллы меняется настолько, что рассказчик вынужден обернуться и посмотреть на то, что же так заинтересовало Стеллу. Теперь они вместе смотрят на окна Ларса. Стелла увлекается, начинает действовать и, в конечном счете, благодаря ее усилиям раскрывается преступление. Она доказывает правоту Джеффа, когда детективный дискурс обнаруживает свою несостоятельность, когда полиция не верит в его версию исчезновения жены Ларса.

Открытие истинного положения дел способствовало то, что герой отказывается от прежней тактики контакта с реальностью посредством приближения объектов (или к объектам) на максимально близкое расстояние, через видение сквозь объектив и съемку увиденного. У него нет прежней возможности передвигаться, но поначалу, утративший мобильность герой, стремится компенсировать свою неподвижность разрешительной силой линзы телеобъектива. Однако дальше следует то, что можно назвать отказом от фаллической функции. Он оставляет свой недостаточно эффективный аппарат в покое и полагается не на механическую игрушку, добытые с ее помощью визуальные образы, факты, а на слово, рассказ, адресованный другому. Не снимает увиденное событие на пленку, а рассказывает об увиденном. Слово, таким образом, становится опосредующим звеном в коммуникативной цепи, связывающей мужчину и женщину. Джефф не только отказывается от прежней фаллической роли, он

перепоручает ее Стелле. Теперь она становится его глазами, выполняет функцию объектива, наблюдает и фиксирует события, а затем рассказывает о том, что видела записанному узнику. Слово другого заменяет пленку, снимок, картинку. Слово вместо фотоснимка, рассказ вместо показа.

Итак, едва ли ни главным условием работы описанной выше оптической системы является отказ личности от непосредственного действия, направленного на то, чтобы увидеть интересующий объект как бы воочию, своими глазами. Видеть опосредованно, глазами другого, значит находиться в темной комнате Декарта. Если субъект Хичкока в конечном счете решает проблему видения (знания), то герой Хлебникова и Попогребского никак не может попасть в ситуацию картезианского наблюдателя, а по сути, стать субъектом культуры. В отличие от Джеффа подросток, хотя и фиксирует впечатления, но не имеет возможности откладывать и сохранять увиденное в памяти, чтобы потом составлять из запечатленных образов целостную картину события. Отсутствие системы хранения впечатлений, собственно памяти лишает его возможности четко понимать, кто он. В начале фильма случайная знакомая, дочь обходчика, пытается выяснить, кто ее собеседник. Она задает мальчику обычные в такой ситуации вопросы. В каком классе он учится, сколько ему лет, где живет и т.д.? Ее собеседник говорит, что нигде не учится, постоянного жилья они с отцом не имеют и что вообще в школе ему не интересно. Его всему учит, «обо всем рассказывает», отец. Тогда девочка делает вывод, что перед ней обычные бомжи. «Понятно, значит, вы бомжи?» Но герой не соглашается с ней: «нет, мы не бомжи». Тогда кто? Мальчик этого не знает и не может определенно сказать, кто он. Очевидно, что человек находится вне социальных связей, вне социума. Отец лишил сына элементарной возможности общаться со своими сверстниками, отождествляться с подростковой группой.

Фрейд в «Толковании сновидений» (1900) использовал образ фотокамеры, чтобы показать, как устроен механизм психики, точнее, памяти. Модель субъекта, пребывающего в фиксированной точке наблюдения, является аналогом конструкции душевного аппарата, фотокамеры. Диафрагма аппарата есть не что иное, как мертвый глаз из примера Декарта, сквозь который свет попадает в помещение. Пленка в аппарате выполняет ту же функцию, что и сетчатка, на которой отпечатываются копии объектов внешнего мира. Хичкок показывает, что с задачей материала, удерживающего впечатления от увиденного, гораздо эффективнее справляется другой, собственно Стелла, рассказывающая Джеффу о том, что происходит вовне.

По мысли Фрейда, основная проблема всех придуманных человеком приспособлений, служащих для замены или улучшений функций памяти, заключается в несовместимости процедуры письма, фиксации опыта на воспринимающей поверхности запоминающего устройства, и хранения записи для того, чтобы по мере необходимости следы впечатлений проявлялись в сознании, извлекались из хранилища опыта, из бессознательного. «...Неограниченная емкость и сохранение долговечных следов, по всей видимости, взаимно исключают друг друга в приспособлениях, которыми мы заменяем свою память; мы должны либо обновить воспринимающую поверхность, либо уничтожить запись» (Фрейд 2006: 390). В то время как душевный аппарат человека обладает неограниченной емкостью, дополняющей воспринимающее устройство психики, и способностью создавать «долговечные — хотя и не неизменные — следы воспоминаний о них» (Там же: 391). Для того чтобы объяснить феномен памяти, Фрейд сравнил работу душевного аппарата с устройством волшебного блокнота. Именно эта канцелярская новинка в свое время поразила Фрейда тем, что с точностью воспроизводила устройство «нашего аппарата восприятия». Во всяком случае, той конструкции памяти, о которой размышлял Фрейд едва ли не с момента написания «Толкования сновидений». Устройство волшебного блокнота поразительным образом сочетает в себе «всегда готовую воспринимающую поверхность и долговечные следы воспринятых записей» (Там же: 393).

Едва ли можно сравнить структуру памяти подростка с описанным Фрейдом устройством волшебного блокнота. Скорее всего, это неисправный аппарат, способный лишь фиксировать впечатления без характерной для памяти функции хранить и проявлять следы событий, знаки письма. Если и есть подходящее сравнение структуры психической организации героя фильма «Коктебель», то, как уже говорилось, она в большей степени похожа на фотокамеру без пленки. Образы окружающего мира мгновенно фиксируются, но не удерживаются в этой камере. В ней нет той пленки-памяти, того материального носителя, на котором запечатлеваются, хранятся и по сложной схеме воспроизводятся в сознании следы проживаемых впечатлений. Однако конструктивный недостаток такого психического устройства не является только проблемой личности конкретного героя. Продолжая давно напрашивающуюся аналогию, сравним воспринимающий и хранящий отпечатки объектов слой с важнейшей функцией культуры постоянно создавать те самые следы или отпечатки, которые остаются в памяти и образуют потенциальный материал для формирования новых объектов. Тогда окажется, что описываемый в фильме механизм культуры, как и психический аппарат личности

подростка, настроен только на восприятие, схватывание и помещение в некую емкость образов, но не на их хранение и дальнейшее воссоздание оттисков, пусть и в измененном виде. «Это похоже на то, как если бы бессознательное посредством системы В–Сз протягивало во внешний мир щупальца, которые быстро убираются после того, как они попробовали его возбуждения» (Там же: 394). Но и поглощенное такой системой не усваивается, перерабатывается и не воспроизводится в новом виде, а бесследно исчезает, аннигилирует. Очевидно, из-за отсутствия сохраняющего и воспроизводящего слоя памяти, метафорой которой служит фото пленка, в фильме, как на странице волшебного блокнота, так и не появился символ культуры — Коктебель Волошина. Его не видит подросток, потому что видимое, отпечатки объектов, возникает в поле зрения не само по себе, а как результат вхождения в культуру, или, если угодно, в темную комнату Декарта. Продуктивный, питающий систему, слой культуры, как показывают режиссеры фильма, выработан, съеден до камней. Бездействует механизм культуры, отвечающий за нанесение на воспринимающую поверхность новых знаков письма. Это, собственно, и есть творчество, способность создавать на основе усвоенного и переработанного новые продукты, ценности культуры. Отсутствует та, другая рука, наносящая знаки на впитывающей письмо поверхности, о которой говорит Фрейд, представляя идеальную конструкцию работающего устройства психического аппарата. «Если вообразить себе, что в то время как одна рука пишет на поверхности чудо-блокнота, другая периодически отделяет его верхний лист от восковой пластинки, то это будет наглядным изображением того, как я представляю себе функцию нашего воспринимающего душевного аппарата» (Там же: 395). Добавим, что и аппарата культуры.

В дневниковых записях «Истории моей души» (1902) Максимилиана Волошина, описывающего свои впечатления от Парижа, читаем: «Жить в новой комнате — это немного переменить себя. Я с радостью ощущаю простор и высоту. Проснувшись, я вижу облака, которые сквозь стекла текут над моей головой. Сквозь стеклянную стену — мокрые глыбы растрепанных деревьев и громады домов — не рядами, а как-то разбросанные в беспорядке. И куда ни глянешь, всюду стекла мастеровских.

Вечером они накаляются. Я вчера долго смотрел и старался проникнуть внутрь. В каждой на стенах, если занавеска откинута, видны гипсовые маски, мольберты, люди, склонившиеся над лампой.

На противоположной стороне я видел тени людей. Из ателье, находящегося подо мной. Они быстро двигались, то увеличивались,

то уменьшались, так что мог представить, как они ходили по мастерской. Из другой мастерской сбоку, внутренность которой мне была видна, женщина подошла к окну, приникла лицом к стеклу и долго смотрела в то ателье. Потом она позвала мужчину, и тот тоже смотрел. Верно, там происходило что-то. Мне было странно догадываться по отражениям на стекле и выражению смотрящих туда лиц о том, что там происходит. Помните, как Платон сравнивает людей с рабами, с рождения прикованными к стене и которые по теням на противоположной стороне имеют понятие о мире.

А тени падают от фигур людей, которые сзади их освещены огнями напротив» (Волошин 2000: 49).

Культура представляется той средой, сквозь которую мы видим мир. Наблюдатель Волошина видит объекты не такими, каковы они есть на самом деле, а такими, какие они получились в результате их творческого преобразования. Тогда окажется, что функцию сетчатки мертвого глаза из опыта Декарта выполняет символическая среда культуры, или материальный носитель отпечатков на странице волшебного блокнота. То, что на ней отображается — произведено и производится в других мастерских, попадающих в поле зрения наблюдателя. Мастерские — это образ сознания, а творчество — процесс познания. Процесс познания реализуется и в попытках опосредованного (через взгляд другого) проникновения в комнату, находящуюся в доме напротив, в иное сознание, и в выяснении того, насколько соответствуют объекты внешнего мира тем, что отпечатались в художественных образах (маски и мольберты). Однако выяснить последнее практически невозможно. Сам процесс связан не с тем, что наблюдатель покинет комнату, а с тем, что он из увиденных сквозь окно образов с помощью воображения попытается создать произведение, отразив при этом свое представление о реальности. Такого рода творческая активность предполагает, что взгляд будет направлен внутрь собственной комнаты. В сущности, познание в процессе творчества для Волошина во многом связывалось с созданием образов, открытых внутри себя. «Я раньше думал, что надо рисовать только то, что видишь. Теперь я думаю, что нужно рисовать только то, что знаешь. Но раньше все-таки необходимо научиться видеть и отделять видение от знания. Самый пронзительно расчлняющий ум должен быть у живописцев» (Волошин 2000: 79).

В одном из интервью Хлебников сетовал на то, что профессиональное сообщество весьма сдержанно относится к его манере съемки. Под чисто техническим приемом работы оператора, понимается, конечно же, монтаж. В действительности фильм поначалу

обескураживает длинными и сверхдлинными планами, как кажется, совершенно не мотивированными. Создается даже впечатление, что режиссер спасает сценарий и попросту тянет время. Между тем, монтаж длинными планами, а также частое использование неподвижной камеры, которая, как казалось многим, превращает фильм в слайд-шоу, не только имеет внутреннюю логику, но и точно передает творческий метод режиссера. «Нас часто критикуют за якобы излишне длинные планы и затянутость. Но для меня самое завораживающее в жизни, когда ты долго смотришь куда-то, а потом там появляется человек, потом — собака, затем человек начинает эту собаку гладить, собака вдруг его кусает, человек убегает, но это все происходит в одном кадре, и тогда жизнь в этом кадре оживает. Это завораживает. Этот метод мы для себя назвали “забытая камера”» (Б. Хлебников, <http://www.russiancinema.ru/>).

Сказанное режиссером несколько противоречит сложившимся представлениям о монтажных техниках, основанных на творческом отборе и преобразовании материала. Шкловский, например, утверждал, что если долго смотреть на одно и то же, то видимое превращается в узнаваемое, а узнаваемое, став привычным, перестает быть видимым и, в конце концов, исчезает. Хлебников, напротив, считает, что реальность оживает, если в нее долго всматриваться.

Традиционно под монтажом понимался основной прием искусства, позволяющий кинорежиссеру достигать эстетического эффекта, добиваться зрительской эмоции за счет подбора материала, необходимой компоновки отобранного, изменения пропорций, форм и связей внутрикадрового контента. «Из “пучка возможных” элементов монтаж смелой рукой отбрасывал все то, что в данном месте не было “необходимым” <...>. Но мало этого, монтаж не только выбирал. Монтаж еще и интенсифицировал отобранное. Монтаж это делал магией размеров, заставляя вытаращенный глаз становится размером с мчащийся на человека поезд, а пламя фитиля быть крупнее общего плана крепости, которая должна взорваться от его вспышки...» (Эйзенштейн 1997: 182–183).

Правда, следует различать задачи монтажа послереволюционного авангарда, сталинского классицизма и позднего советского кино. Однако общий, родовой признак любого кинематографа следует определить как стремление режиссера посредством монтажа показать свое видение истории и вызвать у зрителя эмоциональный отклик на увиденное. Как главный участник процесса кинопроизводства, советский режиссер Эйзенштейн мало чем отличался от голливудского режиссера Хичкока в своем стремлении управлять зрителем. Его удовольствие от того, как зрители качаются в такт косарям, которых

они видят в смонтированных им кадрах, сродни желанию Хичкока играть на «гигантском органе» души публики, сидящей в кинотеатре. «Аудитория похожа на гигантский орган, на котором мы <...> играем. В один из моментов мы играем на нем такую-то ноту и получаем такую-то реакцию, а затем мы играем другую ноту и они реагируют другим образом» (цит. по Жижек 2004: 250).

В отличие от Хлебникова, Эйзенштейн решительно отметал идею пассивного наблюдения за жизнью. Видимо, он очень хорошо знал, что разрозненный поток часто не связанных между собой фактов не превратится в событие без воли художника. «Нужна особая синтезирующая способность мышления, чтобы из этих данных анализирующего зрения суметь разглядеть решающую деталь, характерную деталь, деталь, способную в осколке целого воссоздать представление о целом» (Эйзенштейн 1997: 36). Таким образом, монтаж — это движение, направленное на преодоление нехватки. Это путь от частей к целому, от метонимии к метафоре, от узнаваемому к видимому.

Деталь в процессе монтажа выполняла функцию означающего, указывающего на целое означаемое, но не отсутствующее в данном образе, а подразумеваемое им. Это не репрезентация в чистом виде, указание на отсутствие, замещенное понятием. Монтаж был призван не только мастерски осуществить подмену, скрыть отсутствие целого, но за счет процесса означивания наметить линию, очерчивающую контур целого. Эйзенштейн в приведенной выше цитате указывает на способность аналитического зрения преодолеть дробный, осколочный характер реальности. Монтаж преодолевает расколотый образ мироздания или воссоздает новый. Эйзенштейн был тем демиургом, который с помощью монтажа создал историю, историю революции и советского строя.

У Хлебникова другой темперамент. Его монтаж строится на идее отсутствия авторской интенции. Художник всматривается в жизнь, под его наблюдательным оком жизнь расцветает необычными красками. Однако идеальная цель режиссера представляется утопичной хотя бы потому, что свой взгляд на вещи он вынужден делить со своими персонажами. Точка зрения подростка хотя и отражает мысль автора, но едва ли сводима к его мировоззрению. Художник видит мир иначе, чем его герои, но по необходимости отождествляется с их взглядом.

«Монтаж обычно понимают как способ производства из фрагментов реального — кусков пленки, разрозненных отдельных кадров — эффекта “кинематографического пространства”, т.е. особой реальности кино. То есть всеми признается, что “кинематографическое

пространство” никогда не бывает простым повтором или подражанием внешней, “действительной” реальности, но всегда производится в результате монтажа. Однако нередко остается незамеченным то, что эта переработка фрагментов реального в кинематографическую реальность производит, по некоей структурной необходимости, известный остаток, довесок, который абсолютно разнороден с кинематографической реальностью, но, тем не менее, подразумевается ею, является ее частью» (Жижек 2004: 54).

Таким «довеском» в фильме «Коктебель», который подразумевается монтажным стилем Хлебникова и Попогребского, но который отсутствует в кадре, является сам Коктебель М.А. Волошина. Того Коктебеля, который принято мыслить образами русской культуры серебряного века, нет в фильме с многообещающим названием. Во всяком случае, он не попал в поле зрения подростка. Ни он, ни его отец ничего не видят из того, что составляло ландшафт Коктебеля, чем жили целые поколения. Возможно, он растворился на пути к рынку. Просто стал местом отдыха. Может быть, памятуя о способности Волошина мистифицировать публику, его Коктебеля, как и сумрачной Киммерии, никогда и не было?

Проективная идентификация. К феноменологии страха

Предметом дальнейшего анализа станет фильм Валерия Тодоровского «Мой сводный брат Франкенштейн» (2004). Тематически эта картина вписывается в теперь уже длинный ряд фильмов о чеченской войне и ее последствиях. Однако социальная и психологическая проблематика фильма этим не исчерпывается. Его значимость определяется тем, что в нем исследуется природа страха.

Картина начинается со странного известия: у главы семейства Юлия Александровича Крымова (Л. Ярмольник), в фильме его все зовут Юликом, обнаруживается внебрачный сын. Размеренная жизнь благополучной московской семьи нарушается письмом, где сообщается о скором прибытии молодого человека по имени Павел Захаров (Даниил Спиваковский), который и является, как думает сам герой, сыном Юлика. В Москве ему необходимо пройти медицинское обследование для протезирования потерянного на войне глаза. В дальнейшем выяснится, что, кроме физической инвалидности, Павел имеет серьезное расстройство психики. Как следует из его рассказа, он едва не попал в плен. У него отказало оружие, когда внезапно появился противник, приказавший ему сдаваться. Выручил из беды друг, который убил врага. Пережитый страх и унижение спровоцировали желание поквитаться. Друзья, по рассказу Павла, техникой давили

мирных жителей, женщин, детей. После пережитого герой постоянно ощущает себя в боевых условиях. Его окружают невидимые враги, которые теперь угрожают новой семье. Для преследователей Павла не существует запретов, они готовы убить не только Юлика, но и его детей и жену. Логика человека с расстроенной психикой проста: если для нас там не было ни женщин, ни детей, только враги, то и для них здесь тоже нет ни детей, ни женщин. Совершенно очевидно, что перенесший душевную травму Павел никак не может приспособиться к мирной жизни. Тем более что те, кого он считает своей семьей и кого он пытается защитить, по понятным причинам не хотят пускать его в свою жизнь. Особенное чувство неприязни испытывает к Павлу сын Крымова, пятнадцатилетний Егор. Он даже заказывает избиение сводного брата, чтобы тот, испугавшись, поскорее исчез. Правда, избитый Павел не верит в признание хулигана, утверждающего, что подослан братом. Он считает, что его хотели поссорить с семьей.

Жена Крымова Рита (Елена Яковлева) заставила мужа поехать на вокзал и потребовала, чтобы тот встретил Павла. А когда тот не смог встретить прибывшего, оставил его на улице, Рита позвала Павла в дом. Кроме того, Рита пыталась раздобыть денег, чтобы Павла прооперировали вне очереди. Планировалось продать дачу матери Юлика, но та категорически отказалась. Хотя, желая унижить Риту, бабушка признает в Павле сына Юлика. Полагая, таким образом, что Павел ее внук, она, тем не менее, помогать семье не желает.

По мере знакомства с новоиспеченным родственником Рита испытывает страх за детей. Она хочет определить Павла в психиатрическую лечебницу, так как его поведение представляется источником опасности. Герой как бы распространяет передающиеся другим флюиды страха. Он сам был заражен этим чувством. Теперь, оказавшись в несколько иной ситуации, Павел заражает страхом окружающих, которые хотят от него избавиться. Единственный персонаж фильма, с которым у Павла устанавливаются хорошие отношения, дочь Крымова Анна, девочка лет одиннадцати. Она нашла общий язык со сводным братом. Девочка охотно с ним общается, а он проявляет трогательную заботу о сестре. Сам Крымов, кажется, проникается добрыми чувствами к молодому человеку. Нельзя сказать, что он полностью верит в реальность своего отцовства. Но, видя искалеченного человека, он пытается ему помогать. Приводит его на обследование в больницу, где узнает, что плановая операция по линии Министерства обороны возможна только через полгода. Он пытается добиться справедливости в кабинетах чиновников военного ведомства. Однако все больше и больше странностей в поведении Павла заставляют Риту и Юлика думать, как от него избавиться, чтобы вернуть жизнь

семьи в прежнее русло. Правда, все попытки восстановить прежнюю жизнь ни к чему не приводят. Юлик даже вывозил Павла за город и бросал там одного. Видно, что, с одной стороны, ему жаль молодого человека, что он испытывает вину перед ним, но с другой — невозможно допустить перспективу жизни Павла в одной квартире, одной семьей. Страх провоцирует у молодого человека навязчивые идеи. Ему кажется, что кто-то ходит с вентилятором по чердаку. Он слышит шумы и чьи-то голоса. Устраивает ночью обходы дома. Словом, семья Крымовых оказывается в безвыходном положении. Ведь совершенно непонятно, что делать с несчастным человеком, которому везде видится опасность. Кроме того, во время медосмотра у него возникает странное желание: он хочет вставить бриллиантовый глаз. Но самое главное — непонятно, как относиться к абсолютной убежденности психически больного человека, который решает, что Юлик его отец, а окружающие — его семья.

Вскоре события фильма принимают трагический оборот. Павлу кажется, что кто-то охотится за отцом-физиком. Это его очередная мания. По своей специальности Крымов давно уже не работает. Ценности как специалист он ни для кого не представляет. Юлик безуспешно предлагает свои статьи редакции глянцевого журнала. Благополучие семьи основано на стараниях Риты. Она продает элитное жилье богатым клиентам. Ясно, что у Павла мания преследования. Ему повсюду мерещатся «духи». Он, сжившись с ролью защитника, берется спасать детей и взрослых от якобы тех, кто преследует Юлика. Угрожающее присутствие невидимых врагов для него очевидно. Павел вывозит всех на бабушкину дачу и там запирается, ожидая штурма. Но с точки зрения силовиков получается, что захватывает заложников он сам. Кроме того, герой не осознает, что источником опасности и страха является он сам. Положение ухудшается после того, как выясняется, что у Павла есть оружие. Пистолет был подарен случайно встреченным в военкомате командиром Павла, Тимуром Курбатовичем (Сергей Гармаш). Этот человек также страдает психическим расстройством. Хотя Юлику и Рите поначалу кажется, что именно Тимур Курбатович поможет им решить проблему с Павлом. В заключительных сценах фильма на выручку заложникам прибывает спецназ. Во время штурма Павла убивают как террориста. Семья же спасается, выбравшись до начала операции через пролом в стене, в очередной раз бросая несчастного человека.

Название фильма удачно обыгрывает ставшую узнаваемой кинематографическую тему, заданную А. Балабановым. Как и Данила Бодров, герой фильма «Брат», Павел после службы оказывается

в одиночестве, никому не нужным человеком. Однако, в отличие от Балабанова, Тодоровский лишил своего героя романтической ауры. Судьба Павла дана зрителю без всяких иллюзий на предмет его возможной адаптации в этой жизни. Никто не должен обманываться насчет того, что общество дает этому человеку еще один шанс выжить. Объединяет героев двух таких разных режиссеров только то, что оба они «оттуда», с войны и что, в общем-то, они никому не нужны, особенно своим близким. С момента рождения они были брошены и преданы своими отцами.

Режиссер «Моего сводного брата Франкенштейна» создает вокруг героя загробную ауру. Он был «там», а это значит, что и полноценно живым его едва ли можно считать. В самом деле, Павел часто путает реальность живых и мертвых. Он, скорее, с теми, кого уже нет, кто умер. Так, в фильме звучит имя Васи Таболкина, который должен приехать к Павлу и с которым они хотят открыть автосервис. Вместе с Аней Павел ездит на вокзал встречать друга. Правда, потом зритель узнает, что никакого Васи уже давно нет, что он, по словам Тимура Курбатовича, давно погиб, «страшной, мученической смертью».

Другой мотив, вынесенный в название фильма, связан с не менее актуальной культурной тематикой готического чудовища, порожденного гением Виктора Франкенштейна из романа Мэри Уоллстонкрафт Шелли (Mary Wollstonecraft Shelly) «Франкенштейн, или Новый Прометей» (1816). Мери Шелли показала ограниченность человеческого гения перед божественным провидением. Можно с помощью науки создать искусственным путем биологический организм, внешне напоминающий человека, но у этого создания нет главного — души. Теперь и создатель и его создание, монстр, в массовом сознании слились в единое целое и выступают под именем Франкенштейн.

В «Моем сводном брате...» обыгрывает мораль романа Мери Шелли. Его герой в данном контексте представляется созданием, порожденным грешными делами и мыслями не столько одного человека, сколько обществом вообще. В конце концов, общество ответственно за то, что появляются такие изгои. Общество отказывается признать свое детище, которое потеряло на войне душу. Конечно, впускать в свою жизнь монстра никому не хочется. Но что делать с существом, обитающим в полупризрачном мире бестелесных духов, тоже не вполне ясно.

В советском кинематографе был, впрочем, положительный пример решения проблемы Франкенштейна. Идеальный, если ни сказать утопический, опыт отношений создателя и Создания дан в теперь уже почти забытой картине «Старший сын» (1975) Виталия Мельникова. В ней показывается, как в замкнутый мир советского

человека вламывается неожиданный гость, который выдает себя за сына главы семейства. Отца играл Евгений Леонов, а сына-оборотня Николай Караченцов. В схематическом виде ситуация та же, что и в «Франкенштейне» Тодоровского. Разница только в том, что в той картине в незнакомом человеке, в потенциальном мошеннике признают сына и оставляют в семье даже тогда, когда вскрылся обман. Родные дети героя Евгения Леонова шокированы поведением отца. «А как же мы, папа!», — вопрошают они едва ли не в стилистике недоумевающих сыновей из библейской притчи о блудном сыне. Почему достойные, почитающие отца, ведущие праведную жизнь дети не удостоиваются такого внимания и такой чести, как падший и беспутный брат-бродяга? Отец даже не пытается поставить под сомнение историю со старшим сыном. Незамедлительно признает в нем родную кровь и отводит проходимцу почетное место в семье. Ему, зачтому во грехе! Тем не менее. Удивительно тонкая работа режиссера с историей, с мотивом, которому тысячи лет. Интеллигент-невротик вдруг превращается в архаического тирана и объявляет чужака сыном. Своим признанием отец определяет и порядок родства, и статус человека, его идентичность.

У Тодоровского, напротив, Юлик не хочет признавать Павла, видеть в нем своего сына. Удобнее от него избавиться, сделать так, чтобы он исчез. Но чем сильнее прилагаются усилия для того, чтобы от Павла избавиться, тем навязчивее повторяются его возвращения. В конце концов, на него вешают клеймо террориста и убивают. Но смерть Павла порождает в тех, кто послужил косвенной причиной его гибели, еще больший комплекс вины и страха. Если в начале фильма появление Павла касалось только старших, то в финале картины в трагедию втягиваются дети. Егор и Анна наследуют вину старших. Теперь их будет преследовать Создание. Смерть Павла не только не решает никаких проблем, но и задает алгоритм их наследования. Признание вины и ответственность за жизнь другого могли бы прекратить бесконечное возвращение вытесняемых переживаний, воплотившихся в образе изуродованного человека.

В сцене медицинского обследования возникла неловкая ситуация. Павлу вдруг захотелось не простой протез из пластика, а бриллиантовый глаз, чтобы нравиться девушкам. Эта блажь непонятна врачу и раздражает Юлика. Тема зрения, глаза, потерянного на войне, а затем навязчивое стремление получить бриллиантовый глаз-протез, имеет в общей смысловой структуре фильма важное символическое значение. Образ глаза связан с отеческой фигурой. Отсутствие глаза (читай — отца) лишает Павла возможности встроиться в социальный порядок. С начала своей жизни герой имел дело не с ре-

альным, а виртуальным, отсутствующим в действительности отцом, выдуманной матерью. Отец — плод воображения соблазненной и брошенной женщины, которая всю жизнь ждала возвращения любовника. Обращение к отцу за помощью имеет психоаналитическую мотивировку: необходимо протезировать утраченный орган зрения, который означает субъективность. Отец не может вернуть потерянный глаз, но он может дать сыну вместе с бриллиантовым протезом признание. Подтвердить, что тот является человеком, личностью, что его жизнь представляет ценность. Однако Юлик не может и не хочет удовлетворить каприз Павла. Вообще внеплановая операция кажется семье слишком дорогой. Хотя в конце фильма, умоляя Павла выйти с ним из окруженного дома, Юлик обещает продать квартиру и купить бриллиантовый протез. Почему так важно решиться на неравноценный обмен, удовлетворить каприз навязчивого гостя, продать квартиру и купить глаз? Почему нужно, во что бы то ни стало, вывести Павла, спасти ему жизнь? Павел нужен живой, чтобы его мертвый образ или, что еще хуже, разные монструозные проявления, не преследовали хотя бы детей Крымова. Мертвый он гораздо опаснее, страшней и навязчивее, чем живой. Убитый Павел, как источник страха, не просто поселяется в душах тех, кто считает себя повинным в его смерти. Он, как бы заражая собой, изменяет психику других, превращает инфицированного человека в Создание.

Рассмотрим сюжет фильма через призму фольклорного мотива навязчивого появления существа, связанного с загробным миром, обладающего абсолютной властью над душами живых. Представим, что перед нами текст волшебной сказки. Тогда получится, что в определенный момент в доме старика и старухи (Юлика и Риты), появляется незванный гость (Павел), предъявляющий главе семьи старинный счет. Речь идет о глазе-протезе в качестве долга, который необходимо оплатить Юлику. Причем чужаку понадобился не простой глаз, стеклянный, а бриллиантовый. Какое, однако, право имеет на каприз пришелец-предъявитель? Почему он вообще появился в доме старика и старухи со своими претензиями? Дело в том, что много лет назад нынешний старик, а в прошлом добрый молодец, нарушил некий запрет. Следствием этого и стало появление чудовища как напоминание хозяину дома о долге. Теперь по законам волшебной сказки нужно вернуть долг, удовлетворить требование предъявителя, чтобы нейтрализовать недостачу. Но старик не соглашается продать избу, чтобы купить капризному пришельцу глаз. Более того, он пытается избавиться от незваного гостя, но тот снова и снова появлялся в доме неприветливого хозяина. В конце концов предъявителя убивают.

Мы видим, что в основе фабулы фильма лежит классический набор функций волшебной сказки. Есть сакральное пространство запрета, некогда нарушенное героем. Есть страшные последствия этого поступка. Но есть и разные сценарии устранения последствий нарушения табу. С одной стороны, восстановление равновесия (нейтрализация сказочной неадекватности) за счет признания вины и уплаты странной дани, с другой — отказ от сделки и физическое устранение предъявителя. Ситуация в фильме развивается по второму, наименее продуктивному и наиболее архаическому, а значит, и кроваво-жидкому сценарию.

Типологически сюжет фильма восходит к древнейшему мотиву волшебной сказки «Медведь на липовой ноге», или «Медведь-липовая нога». Это история о том, как герой, испытывая голод, поставил в лесу капкан на зверя. В него попадает медведь. Старик отрубил ему лапу, принес ее домой, голодной старухе, которая принялась жарить мясо. Однако насладиться съеденной пищей старику и старухе помешали. Искалеченное животное появляется у избы и своим страшным ревом дает понять, что не оставит обидчиков в покое.

Наиболее древняя и жестокая версия этой сказки говорит о том, что оскорбленный царь леса, в конце концов, расправился со стариком, отрубившим ему лапу и со старухой, которая пряла пряжу из медвежьей шерсти и жарила медвежатину. Менее страшные и, соответственно, более поздние версии этой сказки повествуют о том, что людям удалось поладить со своим тотемным предком, нейтрализовать нанесенный видовой жизни ущерб. Старик сделал хозяину леса протез, выстругал из липы отнятую у медведя часть тела. Чем древнее сюжет сказки, тем более зловещим представляется ее финал. Искалеченное животное преследует обидчиков. Кошмарным сновидением является к их избе и требует отдать дань. Чем сильнее противятся люди, тем настойчивее домогательства медведя. В древности его настоящее имя не произносилось вслух, оно было табуировано. Вместо имени хозяина, по своей воле забирающего у человека все, использовалось слово медведь. Он тот, кто ведает медом. Использование этого имени-заменителя не приводило к необратимым последствиям, как его подлинное имя: берущий душу. Во многих языках закрепилось исконное имя духа леса, bear, т.е. тот, кто берет, берущий.

В сказке о медведе на липовой ноге выражено стремление человека приручить свои импульсы, страхи, желания, чтобы синтезировать распадающееся под натисками инстинктов «Я». Образ медведя олицетворяет звериную и не принимаемую в таком обличье сущность человеческой души. Одновременно животное является тотемом, сакральным объектом, регламентирующим поведение человека, контро-

лирующим разрушительные импульсы. Развитие тотемной формы религиозной жизни архаических сообществ обусловлено процессами наделения внешних объектов окружающей природы внутренними свойствами души. Медведь как тотемный образ символически закрепляет готовность человека упорядочить инстинкты. Однако сила желания (в сказке это голод, а в фильме — интрижка Юлика) толкает героя на нарушение запрета. Сказочный персонаж вступает в конфликт с той частью своей души, которая контролирует импульсы. Отрубив лапу тотемному предку, человек посягнул на символический порядок, который имеет глубинное психическое основание. Ведь тотем есть не что иное, как вынесенная вовне часть души, проекция внутренних переживаний на внешние объекты. Образ животного наделяется при таком переносе свойствами и желаниями человека. Причем эти свойства могут носить негативный характер. Агрессия сказочного героя, направленная на сакральное существо, является, прежде всего, реакцией на собственные неосознаваемые чувства, перенесенные на другого. Тотем оказывается объектом, который бессознательно наделяется вытесняемыми человеком комплексами. Иначе говоря, агрессивный жест старика направлен на самого себя, на ту часть своей личности, которая им же и отрицается, остается неосознанной, но с которой он бессознательно отождествляется.

Древнейшие варианты сказки свидетельствуют о бескомпромиссном характере отношений между желанием и запретом. Либо желание разрушает человека (он превращается в животное), либо человек символически расправляется с инстинктами, осклапывает и окультурирует их. В более поздних сюжетах конфликт смягчается, неразрешимые противоречия переводятся в нейтральное русло. Сказочные герои откупаются от медведя, предложив ему липовый протез, т.е. фаллический заместитель утраченного органа. Возмещение ущерба требует, не осознавая этого, и душа Павла. Его бесконечное, навязчивое появление, нарушающее покой семьи, имеет под собой тот же побудительный мотив, который заставляет сказочного медведя преследовать старика и старуху. Медведь мешает голодным персонажам насладиться едой и покоем. Все дело в том, что удовлетворение желания в обход правил (по типу: захотел есть — убил зверя), как и нерегламентированное строгим порядком насилие, приводит к необратимым трансформациям души. Съев медвежатины, человек сам превращается в зверя. Он становится тем, с кем бессознательно отождествляется и против кого направляет агрессию. Однако действия фильма развиваются по архаическому, наиболее жесткому сценарию: предъявителя убивают, перенося на него свои комплексы. Устраняя физически источник беспокойства, общество не только

загоняет проблему под спуд, но и создает предпосылки нового появления очередного Создания, но в еще более страшном обличии.

Вернемся к сюжетной линии, раскрывающей историю трагической судьбы Павла. Источником его психического состояния, душевной болезни, стал пережитый на войне стресс. Павел испытал страх и унижение в ситуации, когда его чуть было не взял в плен неприятель. Это потрясение послужило причиной совершения военного преступления. Желая отомстить врагу, Павел и его друг убили случайных людей. Под гусеницами их машины погибли женщины и дети. После этого он во всем начал видеть угрозу. Герой живет в состоянии тотального страха и, кроме того, заражает этим чувством близких, тех, с кем общается. Очевидно, контакт с противником и его убийство спровоцировало отождествление Павла с тем, кто нанес ему оскорбление. Он стал убитым врагом. Идентификация с негативным, отрицаемым (мертвым) объектом запустила в свою очередь агрессивное стремление нарушить запрет. Павел, или, точнее, тот, в кого он теперь превратился, совершает то, что в нормальном состоянии он не сделал. Для него теперь нет ни детей, ни женщин. Избиение невинных запускает механизм защиты, происходит вытеснение невыносимого чувства вины за совершенное преступление. Спасение от мук совести Павел находит в бессознательном отождествлении с теперь уже положительным объектом, идеальным образом себя. По сути, эта личность представляет собой зеркальный образ того, с кем отождествился герой, совершая преступление, только отрицательные качества объекта поменялись на положительные. Из агрессора он превратился в защитника. Все остальные объекты наделяются Павлом свойствами той личности, которая убивала детей и женщин. Так как действия механизма защиты от нестерпимого чувства вины не осознаются, то герой не может понять, что он проецирует на внешний мир свои комплексы и ведет смертельную борьбу с самим собой. С отрицаемой частью себя, своей личности, которая нарушила фундаментальный запрет. Бессознательное желание проецировать свои переживания на другого, вкладывать психические комплексы, состояния или части своего «Я» в другой объект, а также наделять других собственными чувствами, называется проективной идентификацией. Следствием этого является подмена реальности, внешнее наделяется чертами внутреннего, и актуализация переживаний. Павел видит то, что для других неочевидно. Когда он говорит, что вокруг семьи «духи», до некоторой степени это правда. Он действительно живет среди собственных духов, галлюцинаторных образов, порожденных его бессознательным.

Данная модель коммуникации, в которой активный участник диалога наделяет слушающего своими чертами, рассматривалась М.М. Бахтиным. Изучая разные формы диалога, М.М. Бахтин выявил в рамках романного дискурса некий тип отношений, когда говорящий либо в процессе высказывания, либо в ответ на вопрос слушающего, неосознанно создает или пересоздает образ того, кому адресована его речь. При таком общении слушающий наделяется качествами говорящего, которыми тот (молчаливо воспринимающий речь говорящего) не обладает в реальности, но которые предельно актуальны для говорящего. Объект как бы достраивается субъектом речи в соответствии с его внутренними состояниями и комплексами, актуализация которых произошла в результате диалогического контакта (Бахтин 1989). Слушающий, пассивный участник диалога, попадая в ситуацию такого рода, оказывался объектом бессознательных проекций говорящего. На слушающего партнера по коммуникации переносятся комплексы говорящего.

Такая коммуникация определяется М.М. Бахтиным как наименее продуктивная форма диалога. Очевидна патологическая суть отношений, при которых непонятно, с кем говорит один из участников общения: с реальным оппонентом, исчезающим из поля зрения в процессе высказывания, или с собственными представлениями о данном объекте? Такое речевое поведение как бы отрицает собеседника. На его месте оказывается некий образ, плод воображения говорящего. Хотя внешне ситуация ничем не отличается от продуктивных форм диалога, но, по существу, в акте речи говорящий, реализуя в высказывании собственные бессознательные мотивы, создает образ, который оказывается синтетическим продуктом воображения.

Кроме того, у М.М. Бахтина звучит мысль относительно того, что такого рода диалог, приобретающий внутреннюю форму речи для себя, разрушает личность говорящего. Причина деструктивного воздействия на психику говорящего заключается в том, что диалог протекает в закрытой системе, неспособной канализировать информацию. Все происходит в сознании личности, моделирующей ситуацию общения с оппонентом, с которым по тем или иным причинам невозможно вступить в реальный диалог, вербальную коммуникацию. Собственно, другой в такой ситуации и не нужен. Субъект речи наделяет качествами слушающего совершенно случайный объект. Энергия слов накапливается в герметичной среде, не находя выхода к реальному объекту коммуникации. Возникает угроза разрушения системы, либо патологических проявлений на соматическом уровне.

Несколько иначе ситуация выглядит с позиции Ю.М. Лотмана. В его теории автокоммуникации описывается модель диалога, где

говорящий, отправитель сообщения, и слушающий, адресат, являются одним лицом. Система «Я — Я» представляется Ю.М. Лотманом как весьма продуктивная форма диалога, качественно изменяющая структуру личности (Лотман 1992: 76–89). Однако природа анализируемого материала, хотя и поддается описанию в терминах аутокоммуникативной модели диалога, все-таки требует более уместного (релевантного) подхода. Его предлагает теория «проективной идентификации» (ПИ) Мелани Кляйн.

В своём докладе на Нюрнбергском международном психоаналитическом конгрессе в 1910 году Фрейд обратил внимание на явление «контрпереноса», которое возникает «в результате воздействия пациента на бессознательные чувства врача» (Фрейд). Фрейд указывал на необходимость пересмотра техники психоаналитической терапии в связи с пониманием важности открытого им явления: «Мы не далеки от признания того, что вскоре будет необходимо требовать от врача, чтобы он знал в себе этот контрперенос и умел с ним справляться». В процессе терапии подвергаемый анализу клиент создает воображаемый образ и проецирует его на аналитика. По Фрейду, «Проекция всегда выступает как защита, как приписывание другому — человеку или вещи — качеств, чувств, желаний, которые субъект отрицает или просто не замечает в самом себе» (Лапланш, Понталис 1996: 382). Например, терапевт наделяется чертами сексуально притягательного объекта. Иллюзия накладывается на реального человека. В некоторых случаях эта проекция подчиняет своей логике мысли и поведение того, кто должен вести психоаналитические сессии. Продуктивность терапии в таком случае снижается, анализ заходит в тупик, если терапевт позволяет себе идентифицироваться с плодом воображения клиента. Если начинает вести себя в соответствии с той ролью, которую ему предлагает бессознательное клиента. На ранних этапах развития психоанализа важно было научиться понимать, с кем строит свои отношения клиент. Известны факты из истории психоанализа, когда непонимание сути контрпереноса приводило к тому, что отношения между аналитиком и клиентом выходили за рамки терапевтической сессии.

Описание ПИ у Мелани Кляйн предложено в статье 1946 года «Заметки о некоторых психозидных механизмах». В разделе «Связь расщепление с проекцией и интроекцией» Мелани Кляйн пишет: «До сих пор, рассматривая страх преследования, я выделяла оральный элемент. Однако, хотя оральное либидо все еще остается ведущим, либидные и агрессивные импульсы и фантазии от других источников постепенно выступают вперед и ведут к слиянию оральных, уретральных и анальных желаний, либидных и агрессивных.

Также атаки на грудь матери развиваются в атаки соответствующей природы на ее тело, которое ощущается как продолжение груди, прежде чем мать начнет восприниматься как целостная личность. Атаки на мать в фантазиях следуют по двум направлениям. Одно направление определяется преимущественно оральными импульсами высасывать досуха, кусать и отнимать у материнского тела его хорошее содержимое <...>. Другая линия атак развивается из анальных и уретральных импульсов и предполагает выделение опасной субстанции (экскрементов) из себя в мать. Вместе с этими вредными экскрементами, выделяемыми в ненависти, расщепленные части Эго также проецируются на, или точнее, в мать. Эти экскременты и плохие части собственной личности означают не только повреждение, но также контроль и обладание объектом. И, поскольку мать теперь содержит плохие части собственной личности, она воспринимается не как отдельная личность, а как плохая часть себя. <...> Большая часть ненависти против частей себя направляется теперь на мать. Это приводит к специфической форме идентификации, которая устанавливает прототип агрессивных объектных отношений» (Кляйн 2001: 426).

По мнению Кляйн, выявленные примитивные, превербальные отношения и проекция «в другую личность» являются «единственным способом описания тех бессознательных процессов, о которых идет речь» (Там же).

Проблемам ПИ посвящена обширная литература (Кернберг 2000, Огден 1982, Янг (Young) 1994). Есть даже кинематографическая версия, пародийно иллюстрирующая идеи Мелани Кляйн. Это фильм Вуди Алена «Все, что вы хотели знать о сексе, но боялись спросить». В одной из сцен героя буквально преследует плохая грудь, грозящая его раздавить. Однако для нас значимым является то определение ПИ, которое дает О.Ф. Кернберг: «Я считаю, что этот феномен <...> крайне полезен клинически, особенно когда он рассматривается наряду с механизмом проекции. Проективная идентификация — это примитивный защитный механизм. Субъект проецирует невыносимое интрапсихическое переживание на объект, сохраняет эмпатию (в смысле эмоционального сознания) с тем, что проецируется, пытается контролировать объект в постоянных попытках защититься от невыносимого переживания и бессознательно, в реальном взаимодействии с объектом заставляет объект переживать то, что на него проецируется» (Кернберг 1998: 196–201).

Как следует из определения, ПИ представляет собой примитивный механизм психической защиты, обеспечивающий, в том числе, контроль над объектом. Собственно, в фильме Тодоровского Павлик,

якобы спасая семью от террористов, бессознательно подчиняет Крымских своей воле.

Особенность состояний при ПИ заключается даже не столько в том, что реальность пассивного участника диалога отрицается, что он для говорящего как бы перестает существовать, а в том, что этот объект начинает вести себя так, как от него ожидают. Он бессознательно отвечает взаимностью, оправдывая надежды на свой счет, отыгрывая предложенную ему бессознательным субъекта роль, эмоционально откликаясь и встраиваясь в спроецированный образ. Еще большее удивление вызывает тот факт, что связь в режиме ПИ срабатывает без слов, на невербальном уровне. Речь идет о спонтанно принимаемой позе, интонации голоса, мимике, взгляде и т.д. Иногда достаточно только визуального контакта, чтобы объект прочитал внутреннее состояние субъекта и отыграл роль, бессознательно на него возлагаемую.

Здесь следовало бы сказать «не возлагаемую», а «вкладываемую» во внешний объект роль, функцию, чувство или свое состояние. При проективной идентификации один из участников коммуникации как бы помещает в другую личность изъятую из себя эмоцию. Причем это «что-то» не является для того, в кого вкладывают, абсолютно чуждым и посторонним. «В этом процессе, — пишет Р. Янг, — проекция попадает в цель, человек, на которого направлена проекция, вступает в бессознательный “сговор” с проецирующим» (Young 1994: 76). Такой тип ПИ распространен в большей степени.

Иначе говоря, проецируемое состояние все-таки, каким бы странным оно ни казалось, является в определенном смысле и состоянием объекта. Это не только чувство проецирующего, но и чувство реципиента. Правда, считается, что при состоянии проективной идентификации все происходящее с личностью чаще всего есть проживание бессознательных процессов данной личности, и что внешний другой, скорее, является частью внутреннего мира человека, проецирующего свои переживания на эту часть своего «Я». Другой как объект внешнего мира, эмоционально реагирующий на проецируемое состояние субъекта, вовсе не является обязательным условием протекания процесса ПИ.

Было бы неверным выделять только негативные черты связи в режиме ПИ. Если дочь Крымского говорит, что у нее появился добрый и хороший брат, то Павел по отношению к Анне и является хорошим объектом. Правда, ребенок наделяет его сказочными чертами героя, который видит в темноте, контролирует ночной хаос и т.п. Но эти фантазии все-таки лучше, чем страхи и проекции ее матери. Именно Рита, испугавшись за Аню, конструирует объект так, что он представ-

ляется опасным похитителем детей. Ее страх, спроецированный на Павлика, материализуется, воплощается затем в действиях героя. Рита фантазирует на счет Павлика, наделяет его отрицательными качествами, а затем ее фантазии материализуются. В соответствии со своими переживаниями она станет жертвой похищения. По сути, ее фобии и вызывают трагедию.

Выше упоминалось о том, что появление Павлика в семье Крымовых не является случайным совпадением. Это событие связано не только с психическим заболеванием молодого человека или с фантазиями его матери. Очевидно, что образ брошенного, преданного человека, по отношению к которому испытывал чувство вины Юлик, находился в его душе, составлял там существенную часть мироощущений еще до того, как произошло столкновение с этим человеком. Переживания вины потенциально готовили странную встречу с собственными демонами, с вытесняемыми переживаниями. Все это заставляет переживать мучительный процесс отождествления с образом того, кто совершил предательство и несет за это ответственность. Разумеется, этот кто-то является существенной частью его «Я».

Итак, важным представляется то, что в результате психической травмы герой моделирует определенную реальность, создает ментальную картину мира, которая накладывается на объекты окружающей действительности, вытесняя их. Функционально эта когнитивная конструкция защищает от невыносимого чувства вины и стыда за совершенное преступление. По отношению к вытесняемой сцене, послужившей источником травмы, объект агрессии и агрессор меняются местами. Бессознательно поведение Павлика будет направлено на то, чтобы вновь пережить травмогенную сцену. Однако теперь он идентифицируется с правильным и хорошим образом защитника, спасающего от бандитов семью и жертвующего собой во имя беззащитных женщин и детей.

Воля к разотождествлению. Момент истины

Движение духа к своей идеальной природе, к абсолютному духу осуществляется циклически, реализует это движение мыслящий субъект, стремящийся к истине. Его сознание преодолевает три стадии саморазвития. На первом этапе сознание должно мыслить внешний мир как предметную область. На втором этапе происходит осмысление внешнего как внутреннего, свое «Я» является предметом сознания. На третьем этапе происходит снятие противоречий, достигается единство между сознанием и самосознанием. В этом снятии дух глазами разума имеет возможность «созерцать содержание

предмета как самого себя и себя самого как определенного в себе и для себя» (Гегель 1977: 224). На этом уровне выведения дух достигает своего воплощения в понятии.

В эстетической деятельности, в философском постижении идеи это стадияльное движение духа имеет наибольший шанс осуществиться. «...В качестве философского мышления дух завершает <...> идеализацию вещей тем, что он познает тот определенный способ, каким образующая их общий принцип вечная идея в них раскрывается. <...> Уже в конечном духе идеальность имеет смысл возвращающегося к своему началу движения, посредством которого дух, продвигаясь вперед из неразличенности, <...> к самому себе <...> как бесконечное утверждение самого себя...» (Там же: 20–21).

Это саморазвитие можно представить как путь, на котором отмечены точки обращения и возвращения к своему истоку, точки отказа и отрицания от самого себя, точки, в конце концов, признания и утверждения абсолютного духа. В качестве исходного пункта, начала циклического движения души к духу Гегель рассматривает природу. Сам конечный дух берется Гегелем «в его непосредственном единстве с природой, затем в его противоположности к ней и, наконец, в таком единстве его с природой, которое содержит в себе указанную противоположность в качестве снятой и опосредуется ею. Постигнутый таким образом конечный дух познается как тотальность, как идея, и притом как для себя сущая, из указанной противоположности сама к себе возвращающаяся действительная идея» (Там же: 21).

Идея или абсолютная истина, таким образом, является, возможно, достижимой целью пути. Отправной точкой этого движения остается природа как субстрат, в котором находит свое материальное воплощение дух. Однако ясно, что природа не является порождающим источником духа, напротив, по отношению к ней он первичен. Но в царстве природы, где действуют законы необходимости, реализуется первый цикл движения духа к самому себе. Правда, этот цикл самый простой и ни к чему, кроме как бесконечного повторения и воспроизведения заданных духом форм, не приводит. Ибо «в природе царствует не свобода, а необходимость» (Там же: 17). Разумеется, и внешняя природа, подобно духу, «разумна, божественна, представляет собой изображение идеи. Однако в природе идея проявляется в стихии внеположенности, является внешней не только по отношению к духу, но <...> и по отношению к себе самой» (Там же: 16).

В природе дух как бы заперт, ведь она бесконечно воспроизводит самое себя. В ней все процессы мотивированны идеей воспроизводства тождеств. На месте одной формы жизни появляется не другая, а такая же, ничем не отличающаяся, в принципе, от исчезнувшей.

Отсутствие другого в природе не дает пребывающему в ней духу осуществить качественный переход на новую ступень саморазвития. Здесь, в природе, цикл замкнут, и представляет собой вечное становление, вечное обновление природной и животной жизни, внешней по отношению к самой себе и никогда не вступающей в противоречие с самой собой. Вечно обновляющийся мир — таков пафос духа, запертого в циклический оборот жизни вне мыслящего сознания. Но эта модель вечного становления и обновления хотя качественно и нигде не приводит, но все же является отправным пунктом, точкой исхода духа к самому себе. Кроме того, идея заложенного в природе цикла (точнее, идея, находящаяся в природном цикле) во многом определяет историческую динамику процессов развития искусства, а также смену эстетических предпочтений. Идея вечного обновления мироздания сама стала жизнепорождающим образом (гештальтом), неким идеалом творца, который стремится к преодолению отмирающих художественных форм.

Возникновение противоположностей — живого и мертвого, духовного и телесного, мужского и женского — предполагает в абстрактной модели Гегеля ситуацию снятия: переходя на новый виток саморазвития, дух преодолевает точку, в которой противоположные и даже принципиально несовместимые вещи обнаруживают единую природу. Внешнее становится внутренним, непосредственное — опосредствуемым, высокое — низким, хвала — бранью. Важно, что эта фаза снятия противоречий и несовместимых начал не завершает движения духа. Она лишь представляет собой циклическую точку, конечное в бесконечном, точку, в которой одно вливается в другое и на новом витке развития реализуется в третьем.

Тело, природное в человеке, в контексте гегелевских рассуждений является знаком, указывающим на присутствие в нем духа потенциально. Скорее, взятое в нулевой точке антропогенеза, человеческое тело будет выглядеть как означающее живого человека. В нем нет собственно человека, но оно, тело, указывает на это отсутствие, с одной стороны, и на потенциальное присутствие — с другой. Нужно иметь тело, чтобы быть человеком, но наличие тела еще не означает наличие человека в нем. Человек в своей телесности есть означающее, материальный компонент знака «человек». Это означающее обеспечивает репрезентацию понятия, в которое, по Гегелю, входит действие, акт. Чтобы человек стал человеком, необходимо выполнить простое действие, направленное на устранение префикса «ре-» из слова «репрезентация». Нужна презентация, а она обеспечивается устранением разрыва между означающим (человек в своей живой

телесности) и означаемым (человек как понятие, в котором воплощен дух). Но как можно устранить этот разрыв между духовным и материальным, не отказавшись при этом ни от того, ни от другого? Парадоксальным образом снятие достигается не за счет отрицания этого разрыва, а за счет, если так можно выразиться, его усугубления. Гегель, и его интерпретатор Кожев, указывают, что шаг в сторону человеческого осуществляет тот, кто готов бросить на кон человеческое в своей природной непосредственности. Если учесть, что в человеке, в его телесности присутствует живое природное начало, то отказ от этого живого животного открывает перед ним путь к смерти. Риск может привести к смерти. Однако и здесь еще готовность рисковать своей жизнью ничего не решает, если нет того другого, кто так же готов к риску. Того, кто обнаруживает готовность либо потерять свою жизнь, либо отнять жизнь у другого. Готовность рисковать своей жизнью — главное условие, при котором отношения рабства и господства снимаются. «Иначе говоря, чтобы реализовать себя как человеческое существо, человек должен рисковать своей жизнью ради признания. Именно риск собственной жизнью есть истинное рождение человека — если он осуществляется ради желания признания. <...> Если антропогенное желание одинаково у обоих, то борьба за признание может привести лишь к смерти <...>. Тогда нет и признания, а тем самым нет и реально существующего человека. Чтобы он мог осуществиться, борьба должна была закончиться односторонним признанием — победителя побежденным» (Кожев 2002: 156).

Дальнейшее выведение духа связано со способностью означить разрыв между телесностью как природным желанием и телесным как желанием человеческим, духовным. Здесь, в этом разрыве, и начинается собственно человеческое бытие. «Желание, направленное на другое желание, можно поэтому назвать антропогенным желанием <...>. Это желание и есть человек в возможности, это — возможность человека. Всякое животное или «естественное» желание нацелено на нечто реальное, предстоящее желающему существу в пространстве-времени вовне и отсутствующее у него самого. Желание тогда есть реальное присутствие отсутствия: это — пустота, расположенная в полноте и ею уничтожаемая, исчезающая как пустота, т.е. заполняемая тем действием, которое осуществляет или удовлетворяет желание. Таким образом, желать желание — значит желать нечто отсутствующее, ирреальное, пустое в заполненном (материальной) реальностью пространстве-времени. Осуществить или удовлетворить это желание — значит, удовлетворяя его, реализовать себя самого, заполнить одну пустоту другой, одно отсутствие — другим <...>. Если угодно, можно сказать, что созданная антропогенным

желанием пустота в природном мире заполняется человеческим миром. Однако не следует забывать о том, что человек как таковой есть лишь пробел в природном мире, сущее, в котором не существует природа» (Кожев 2002: 154). Успешная реализация процедуры выведения духа связана, таким образом, со способностью сознания стать таким пробелом, отказаться от природного в телесном, от жизни как таковой. Стать мертвым, чтобы преодолеть смерть, чтобы стать человеком.

Идеи гегелевской феноменологии духа неожиданно обнаруживаются в фильме М. Пташука «В августе сорок четвертого» («СМЕРШ»), экранизации повести В. Богомолова «В августе сорок четвертого» («Момент истины»). Это история о том, как группа «СМЕРШ» проводит операцию по выявлению диверсантов, которые находятся в тылу наших войск, имеют рацию и передают информацию о передвижении частей немецкому командованию. Агентурная разведка определила возможный состав и лидера группы. Дело контрразведки — найти и нейтрализовать источник информации, а в идеале — перевести его в режим своей игры, заставить дезинформировать врага. На основе ложной информации, получаемой из, казалось бы, надежного источника, противник должен будет совершить ошибки, приводящие его к поражению. Известно, что в реальности Сталин обращал особое внимание на информационную разведку, на эфирную войну. Ставя задачи перед спецслужбами, он использовал термин «игра». Частный случай проникновения в тыл вражеской разведгруппы и действия передающего устройства приобретает символические масштабы. Ситуация берется под контроль самим главнокомандующим, отдающим приказ в кратчайшее время найти и обезвредить шпионскую сеть противника и его передатчик.

Есть два пути выполнить приказ: первый — войсковая операция. На поимку диверсантов бросаются части и подразделения, снятые с фронта. Второй — работа контрразведки, которая включает в себя сочетание интеллектуальной, мыслительной и, так сказать, полевой деятельности. Первый путь приближения момента истины эффектен, но неэффективен, так как при войсковой операции источник либо погибает (выключается из игры), либо, обнаружив передвижения войск, легко скрывается в необъятном лесу. Второй путь к истине единственно правильный, но из-за временных ограничений, связанных с приказом Сталина, трудноосуществим. Итак, в фильме противопоставляются два дискурса, две познавательные стратегии, ведущие к открытию истины. С одной стороны, это путь физического движения к истине, прочесывание лесных массивов Полесья. С другой — путь, связанный с работой сознания.

Редукция сюжета фильма Пташука к мотивной структуре волшебной сказки Проппа, позволяет увидеть в поведении героев и в системном расположении образов некую заданность. (Термин «мотив» употребляется в том значении, которое ему придавалось Б. Гаспаровым при разработке мотивной структуры романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Можно сказать, что мотив соответствует проповедской функции, элементу композиции волшебной сказки.) Прежде всего, это касается ролевой функции Сталина в фильме, образ которого запускает сказочный мотив отсылки и выхода героя на поиски волшебного средства или абсолютной ценности. Соответственно, в волшебной сказке этот парадигматический компонент структуры выглядит как отношение отправителя и отправляемого. Например, речь может вестись о царе, испытывающем недостачу, о сказочном владыке, призывающем героя, на которого будет возложена задача устранить эту недостачу, или о господине, использующим раба как инструмент познания.

Семантика такого рода мотивов определена Проппом как бессознательная рефлексия коллективной души по поводу какой-то катастрофы, социальной либо мировоззренческой. Скажем, наступление сил хаоса, тьмы на мир космоса и света. Так или иначе, мотив призыва сказочным владыкой героя и мотив отсылки и выхода на поиски обусловлены феноменом нехватки, устранение которой а) невозможно без помощи другого (царь, идущий в поход сам, погибает) и б) предусматривает наличие абсолютной ценности, волшебного средства. Как правило, функция отсылки предполагает, в конечном счете, овладение этим средством и устранение недостачи. Кроме того, семантика образа героя сказки определяет его связь с архаическим культом мертвых. За неприязательной фольклорной формой героя скрывается оживший покойник, призванный на помощь покровитель или священный родоначальник племени.

В процессе поисков вещи, символизирующей абсолютную ценность, способную устранить ущерб, герой проходит ряд испытаний, связанных с инициационным комплексом. Преодоление трудностей, решение задач, разрешающих или запрещающих дальнейшее продвижение героя к цели, делают обретение волшебного средства не то чтобы избыточным, но как бы уравнивают его с полученным опытом и знаниями. То есть количество преодоленных испытаний обратно пропорционально функциональному качеству, эффективности волшебного средства. Иными словами, в процессе пути качественно изменяется сам герой.

Эта трансформация субъекта снижает актуальность запроса, обращения к дарителю. Даритель не может дать герою то, что ге-

рой не может взять самостоятельно. Можно сказать, что то, что он просит (субъективность), у него есть потенциально, только герой об этом не знает. В сущности, формулировка запроса является самой по себе ценностью, не нуждающейся в удовлетворительном ответе. Так как в запросе содержится желание субъекта, направленное на признающее (или не признающее) сознание, на другое сознание. Ответ, решение проблем героя дарителем, излишни, так как в процессе формирования запроса формируется его субъектность, а с ней и способность самостоятельно достичь целей, удовлетворить желание. Но формальный статус дарителя обязателен, его присутствие необходимо для вербализации желания.

Итак, в отношении образов Сталина и бойцов СМЕРШа в фильме «В августе сорок четвертого» мы видим мотивную структуру волшебной сказки. Ее логика утверждает следующий порядок развития фабулы: недостача (появление в тылу наших войск диверсионной группы), волшебное средство (наличие рации, передающего устройства, овладение которым позволит вести информационную игру, влиять на поведение врага), отправитель (сам Сталин, отдающий приказ найти и обезвредить), сказочный герой, призванный отправителем (бойцы, ищущие диверсантов и рацию). Добавим, что отправитель представлен в разных ипостасях, в образах своих агентов, старших офицеров, требующих неукоснительного выполнения приказа от подчиненных разведчиков.

Дальнейшая редукция фабулы позволяет увидеть в расстановке действующих лиц отношение господства и рабства, которое реализуется в образе господина (Сталин) и в собирательном образе раба (контрразведчики). Заметим, что в советском кинематографе и литературе Сталин являл собой фигуру инцестуозного отца, замыкающего всякое развитие, всякое движение времени на себе. Здесь же он другой в своем абсолютном качестве другого. Он — Другой с большой буквы.

Это отношение господства и рабства распространяется и на отношение контрразведчиков и диверсантов, так как между ними идет непримиримая борьба — в гегелевской терминологии — за признание. В этой борьбе они, с одной стороны, готовы умереть сами, но с другой — не заинтересованы в смерти врага, хотя и подразумевают ее. По фильму, труп противника, убитый враг означает тупиковую ситуацию, так как мертвый уже не выдаст никакой информации. Смерть поэтому лишь затрудняет поиск, откладывает момент истины на неопределенный срок. Оставшийся в живых не может получить признания от мертвого. «Вследствие смерти возникает, следовательно, новое, еще большее, противоречие, состоящее в том, что тот, кто

доказал борьбой свою внутреннюю свободу, не достиг, тем не менее, никакого признанного наличного бытия своей свободой» (Гегель 1977: 242). Зато в результате этой борьбы обнаруживается готовность абсолютного отрицания своей природной непосредственности, то есть животной жизни. В смерти природной непосредственности разрешается противоречие, так как возникает опосредствованное, духовное начало субъекта. Не следует, правда, понимать смерть живого животного как буквальную смерть одного из борющихся, так как телесная смерть прекращает процесс выведения духа, становление «Я». Нужна, с одной стороны, абсолютная готовность умереть во имя признания, с другой — сохранить свое тело (и тело врага) как орудие духа. В сущности, по фильму цель была достигнута, когда вражеский радист выказал рабскую готовность служить победителю. Но готовность эта была получена за счет парадоксальной способности мертвого воина решить поставленную господином цель. Мертвым дух пользуется как орудием выведения истины.

Пусть нас не смущает то, в каком образе предстает истина, им может быть и радиопередатчик. В любом случае он — источник сакральной информации, влияющей на судьбы многих людей. Знаки, с помощью которых заявляет о себе источник истины, могут быть разными. Для религиозного сознания ориентирами пути является храм, иконостас, икона, лик. Для сознания становящегося субъекта, модель которого была предложена в эстетическом пространстве фильма Пташук и повести Богомолова, таким знаком может быть тривиальная саперная лопатка, оставленная диверсантами. Феноменологический след истины. То, что это знак истины, очевидно, ведь он способен означать, выполнять репрезентативную функцию источника информации, указывать на понятие истины.

Как было сказано выше, расстановка персонажей в сюжетном пространстве фильма Пташук воссоздает гегелевскую модель отношения рабства и господства. Эта пара необходима для возникновения антропогенеза, для разрыва непрерывного природного пространства животной жизни. Поле природной жизни представлено лесом, как абсолютно нейтральной к происходящим событиям реальности. Девственная природа Полесья указывает на особый уровень семиозиса. Звуки, издаваемые животными, следы, оставляемые человеком, естественные изменения природы — все проявления имеют знаковый характер. Но характер этих знаков — абсолютное безразличие к исходу смертельной схватки офицеров разведки и диверсантов.

С одной стороны, война снимает проблему своих и чужих тем, что есть предельно четкие критерии идентификации. Война редуцирует ощущение реальности к примитивному комплексу четкой мар-

кировки социальных зон: здесь свой, там — чужой. Кроме того, война снимает проблему идентификации и возвращает нас к счастливому состоянию мифологичных, когда татуировка, либо шрам указывали на то, что соплеменник свой, что он живой человек вообще. Отсутствие шрама или недостаточное количество шрамов, или иная их форма автоматически определяли объект как чужой и подлежащий уничтожению. С другой стороны, война резко обостряет проблему идентичности. Утрата или неспособность различения своего или чужого приводят к гибели одной из сторон конфликта. Перед героями фильма стоит задача выявления в ничем не отличающихся от них красноармейцах врагов, засланных в тыл диверсантов.

В качестве главного условия лингвистического знака определено условие различия: «В языке нет ничего, кроме различий. Вообще говоря, различие предполагает наличие положительных членов отношения, между которыми оно устанавливается. Однако в языке имеются только различия без положительных членов системы» (Соссюр 1977: 152). Значение элемента языка, как следует из дуалистической структуры знака, не является абсолютным. Оно связано с контекстом и выбором из ряда возможностей, предлагаемых данным контекстом. Причем значение знака определяют не выбор в смысле опознания, угадывания верного значения, а контекст. В фильме принципиально иная семиотическая ситуация. Перед бойцами контрразведки, то есть перед познающим субъектом, стоит лингвистическая задача различения без собственно лингвистической среды. Ибо в природном контексте, на фоне которого идет поиск источника информации, нет судьбоносных *не выбранных* элементов, находящихся рядом с тем, который предстоит выбрать. Возникает ситуация оторванности означающего от означаемого, а того, в свою очередь, от смыслового контекста. Это все равно, что сигналы светофора при том же цветовом наборе меняли бы свою конфигурацию и референцию произвольно. Вроде бы есть красный, желтый и зеленый, но последовательность команд была бы произвольной: в один момент красный мог бы означать «стойте», а в другой — «идите». Иными словами, герои картины Пташук втянуты в игру, требующую от них умения различать знаки, у которых нет дифференциальных признаков. Цена этой игры — жизнь, жизнь того, кого неверно идентифицируют. Но и своя жизнь должна быть поставлена на карту. Ведь если ты не способен выявить врага, который скрывается за советской униформой, то это неразличение может иметь необратимые последствия.

В чем-то семиотическая ситуация разбираемого фильма напоминает коллажи авангардного искусства. «В ней господствует множество позиций наблюдения, каждый ее фрагмент подвижен и открыт

для взаимодействия с множеством семантических <...> контекстов» (Бобринская 2003: 229). Один и тот же элемент коллажа может одновременно выступать в разных качествах, быть знаком и своего, и чужого. С одной стороны, каждый элемент этого семиотического мерцания (форма военнослужащего Советской армии) указывает на присутствие в ней чужого, и декодирующее устройство должно различать знаки, у которых нет различительных признаков. В этой семиотической среде нет не выбранных элементов языка, на которые можно опереться, чтобы провести идентификацию. С другой, — наряду с игрой различий, ситуация осложняется встречным движением, субверсивной игрой отсутствий. Источник есть там, где его нет. То есть форма военнослужащего, за которой скрывается диверсант, как бы буквально реализует репрезентативную функцию лингвистического знака: представляет отсутствие, тот объект и то значение, которого нет. Кроме того, офицеры контрразведки, в сущности, знают, с кем имеют дело: фамилию контрагента, его приметы, биографию и пр. Важно, опять-таки, опознать его, идентифицировать. Плохо только то, что идентификация трупа Мищенко в повести Богомолова из мерцающего объекта превратит источник в объект отсутствующий, то есть физическое уничтожение диверсантов не совсем успех в этой игре.

Если есть готовность рисковать собой, то потенциальный отказ от жизни открывает возможность мыслить о себе как о мертвом. Сознание живого субъекта, который мыслит себя в категориях смерти, представляет собой сознание, обладающее способностью символизировать объекты, а значит, и познавать мир. Помыслив о самом себе, о живом теле как о мертвом, мы тем самым превращаем его в орудие. Верно и обратное: мертвый предмет, орудие, способно оживать, если мы присваиваем и усваиваем его. Мертвый офицер, став «другом Васькой», став другим в объятах разыгрывающего сцену оперативника СМЕРШ, превращается в универсальное орудие познания, в зонд. С другой стороны, мертвый источник информации как чистое отрицание (убитый диверсант) утрачивает орудийный смысл, им нельзя пользоваться как орудием.

Как известно, орудийная функция зонда влияет на развитие субъекта, так как актуализация проблемы различия, определение границ моего «Я», обостряет проблему субъектности вообще. Мы переводим эту проблему в диалектическое русло отношений живого и мертвого потому, что зонд, орудие, или искомый источник информации (рация диверсантов) как средство овладения миром имеет неорганическую природу. Им может быть, например, гаечный ключ автомеханика из знаменитого примера Н. Винера. Очевидно, зонд,

мертвый предмет, не является моим телом. Кажется, что граница, проходящая между рукой и ключом, и будет границей моего «Я». С другой стороны, процесс овладения орудием превращает его в зонд именно потому, что граница моего «Я» значительно смещается во-вне. Она проходит не между пальцами рук и ключом автомеханика, а между ключом и, скажем, мотором, который он чинит. Важно, с какой легкостью он владеет инструментом. В этом смысле мертвое становится живым, так как оно осваивается, поглощается индивидом и ассоциируется с ним. Границы субъекта расширяются. «Феномен зонда позволяет продемонстрировать как минимум два момента субъект-объектной диссоциации. Во-первых, факт подвижности границ субъекта, а во-вторых, универсальный принцип объективации: свое феноменологическое существование явление получает постольку, поскольку обнаруживает свою непрозрачность и упругость. Сознание проявляет себя лишь в столкновении с *иным*, получая от него «возражение» в попытке его «поглотить» («иное» не может быть предсказано, и именно граница этой независимости есть граница субъект-объектного членения). Все, что оказывается по одну сторону этой границы, есть *Я*, а то, что лежит по другую — *иное* (выделено автором. — В.К.)» (Тхостов 2002: 64).

Здесь возникает противоречие: с одной стороны, мертвое тело, убитый диверсант, и есть тот самый зонд, инструмент расширения границ познанного мира, с другой — смерть раз и навсегда определяет границу между своим и чужим, локализует ее. Поэтому зонд (источник информации) все-таки нужен живой и говорящий. Зонд как универсальное и послушное орудие воздействия на абсолютно непроницаемого чужого. Невероятным актом обращения мертвого в живого (карнавальная инверсия в сцене с трупом офицера комендатуры) источник информации, вражеский радист, не просто перехватывается и раскрывается, он превращается в средство воздействия на врага, средство передачи нужной информации. Он абсолютно подчиняется воле офицера, или, несколько иначе, воле познающего субъекта.

Однако в разбираемом случае классическая схема нуждается в дополнении. Так как момент усваивания и присваивания средства познания действительности чрезвычайно уплотняется. Если в нормальных условиях речь идет о постепенном процессе освоения чуждого и неясного пространства, то в фильме Пташук этот процесс протекает с невероятной скоростью. Показательным является скорость, с которой «прокачивается» информация при проверке документов у потенциальных, не выявленных диверсантов. Но даже не это главное. Ведь в литературном произведении Богомолова процесс завершается на фазе идентификации, опознания мертвого диверсанта.

В фильме за счет активности офицера мгновенно присваивается язык врага, закодированный источник информации. Здесь речь идет даже не столько о раскодировании, выведывании секретного кода. Живой носитель кодов превращается в инструмент воздействия.

Скорость, с которой происходит овладение секретным языком, приближение к моменту истины достигается за счет сложного символического действия — обращения. Обращенность, вывернутость наизнанку не единственное, но наиболее важное событие на пути к истине и, в конечном счете, на пути духа к абсолютной идее.

Внешними признаками этой вывернутости в фильме является карнавальность финальной сцены задержания диверсионной группы Мищенко. Герой Миронова ернически изображает старшего патруля, уставника-службиста. Его хромота указывает на нерадивость, неловкость: натер или подвернул ногу. И то, и другое — травмы, вызывающие в армии презрительное отношение, указывающие на неопытность или чрезмерное усердие бойца. Но самое главное карнавальное событие происходит после смерти офицера комендатуры, прикомандированного к группе контрразведчиков. Это и есть кульминационный момент истины.

Командировочный не осознает серьезность ситуации и погибает из-за нарушения инструкций, так как закрывает собой сектор обстрела. Но его мертвое тело поразительным образом идеально выполняет задачу овладения источником информации, с которой не справились живые. Сцена истерики, которую на одном дыхании сыграл якобы контуженный офицер СМЕРШа, произвела на оставшегося в живых диверсанта шоковое впечатление. Его потрясение было вызвано не только угрозами, но и эмоциональной достоверностью игры, манипуляциями с телом погибшего «друга». Ведь убитый на мгновение действительно оказывается другом. Пафос кульминационного момента перевербовки агента немецкой разведки состоит в том, что именно мертвый, став символическим орудийным средством, зондом, идеально выполняет задачу. Тогда как живой офицер не справляется даже с минимальными требованиями операции.

Поражение живого обусловлено тем, что прикомандированный к опергруппе офицер не совершил феноменологический акт жертвенного отказа, акт обращения. Он остался в пространстве и времени живого, не перешел в символический статус мертвого. Для живого действенными остаются естественный ток времени, причинно-следственные связи, иерархия вещей. На это указывает постоянное стремление офицера комендатуры вернуться к определенному времени к месту службы. Он не хочет нарушать порядок, очевидно, боится наказания. Он обещал кому-то быть в условленном месте и т.д. Словом,

он мыслит себя в категориях живого человека, вписанного в социальную реальность.

С другой стороны, офицеры думают о моменте истины с позиции мертвых, вышедших из-под власти законов военной иерархии. Так, угроза трибунала, в сцене, где от них требуют механических действий, войсковой операции для обнаружения рации, не вызывает должного, устрашающего эффекта только потому, что офицеры давно отказались от того главного, что у них можно отнять, от жизни. Они преодолели страх, связывающий их с миром живых. В идеальной плоскости бытия истина открывается тому, кто очистился от материального, телесного начала, кто отстраненно мыслит себя субъектом, находящимся за чертой жизни. Приказы начальства, угрозы военно-полевого суда — все это возымело бы действие на сознание индивида, не вставшего на путь истины. Вставший на путь — совершает жертвенный акт отказа от телесной жизни. Но это — не голое отрицание жизни и презрение ко всему материальному. В этом отрицании содержится утверждение ценностей жизни, ибо выживают в смертельной схватке именно те, кто сумел сделать выбор. В этом жертвенном служении открывается истинная возможность сочетания души и тела, возможность открытия духа, его выведение через телесную форму.

Однако отказываться можно от того, что полностью находится в твоей власти. Например, Флоренский, опираясь на проповедь св. Павла, говорит, что не во власти смертного отказаться от жизни просто потому, что жизнь ему и не принадлежит, она в руках бога. Диалектика отношений души и тела должна дойти до такой фазы, когда душа может свободно пользоваться телом как орудием своей деятельности. Речь идет не об идеальном состоянии, о гармонии души и тела. Философская традиция, идущая от Аристотеля, вообще не мыслит это отношение в терминах гармонии (об этом см.: Мареева 2002). Гегель говорит не о гармонии, а о свободе, которую душа ощущает в теле, чтобы посредством тела осуществлять свои цели. «...Душа не может ограничиваться этим *непосредственным* единством со своим телом. Форма *непосредственности* упомянутой выше гармонии противоречит понятию души, ее назначению быть *к себе самой относящейся идеальностью*. Чтобы стать соответствующей своему понятию, душа должна <...> сделать свое тождество со своим телом таким тождеством, которое *положено* или опосредствовано духом, она должна *овладеть* своим телом, создать из него *податливое* и *удобное орудие* своей деятельности, так преобразовать его, чтобы она в нем получила отношение к самой себе, чтобы оно сделалось акциденцией,

приведенной в согласие со своей субстанцией, а именно со свободой (курсив Гегеля. — В.К.)» (Гегель 1977: 208).

Эта свободная активность души реализуется, если тело преодолевает органическую связь с живой природной жизнью. Так как, подчиняясь всеобщим законам животной жизни, оно находится во власти природной необходимости. Дух не может в таком случае разорвать пути, связывающие тело с идеей животной жизни, не может поставить его на службу себе. Человек должен сам совершить акт, устанавливающий отношения духовного и телесного в той последовательности, в какой находится отношение господства и рабства. Человек должен быть господином своего тела, чтобы оно, поставленное на службу духу, могло выполнить функцию орудия достижения истины. А в более частном смысле — удовлетворять его желания. Через этот акт душа толкает тело на контакт с внешним миром, на его освоение и усвоение. Буквально — на принятие в себя. Взятый на себя, принятый, поглощенный и усвоенный феномен (например, гештальт) как бы исчезает внутри меня, становится моим, и, по сути, превращается в самого меня. На этом принципе строятся «языковые игры», освоение языка, который, по Витгенштейну, как бы проглатывается и усваивается субъектом (Витгенштейн 1991). Так расширяется граница моего «Я», так как усвоенное перестает замечаться и восприниматься как чужое и чуждое. Но об этом же присвоении говорил, раскрывая феномен привычки, и Гегель: «...В привычке наше сознание одновременно и присутствует в вещи, <...> и, наоборот, отсутствует в ней, <...> что наше “я” в такой же мере присваивает себе вещь, как и наоборот, отходит от нее...» (Гегель 1977: 210). Так, в фильме Пташуга «убитый друг» становится частью, наиболее ценной частью «Я» офицера, играющего сцену.

То же можно сказать и о психической деятельности, связанной с принятием на себя ответственности. В конечном счете, ответственность — это модель будущего, в которой место моего «Я» определено как идеальное, как то, чего бы мне больше всего хотелось. Я так себя вижу, умозрительно представляю в своем воображении, в ситуации, которая наступит после моего действия, если, конечно, я на него решусь (об этом см.: Эльконинова, Эльконин 1993). Так, офицер СМЕРШ, «прокачивающий» информацию о диверсантах, видит в негативном свете свое положение в войсковой операции, то есть в механической акции прочесывания леса. Но ему приказано. В ситуации военного времени он должен подчиниться приказу, неподчинение — расстрел. Но бездумное подчинение приказу разрушит идеальный гештальт, ту сложную ментальную конструкцию, которую создала группа контрразведчиков, и в которой им определена главная роль

раскрывающих источник информации. Следует понимать, что это не просто отказ подчиниться выполнению приказа, это — попытка выполнить приказ (в терминах Гегеля — волю господина) наилучшим образом. Тот, кто отдает приказ, не вникает в тонкости его выполнения. Важно только, чтобы источник информации был нейтрализован, а еще лучше переподчинен. Для воплощения гештальта в материальной плоскости нужно, во-первых, принять его на себя, во-вторых, обладать готовностью пойти на риск, и в-третьих, в ситуации игровой реальности прожить сцену, вызвавшую эмоциональное потрясение не только у противника, но и у всех участников трагедии момента истины. Взятая на себя идеальная символическая форма будет означать еще и ответственность, так же буквально принятую на себя. Цена этой ответственности — жизнь.

Второй путь — это движение к истине через символическое опосредствование, овладение знанием посредством знака. Надо ли говорить, какую роль играет на этом пути тело? Первый и важнейший инструмент познания. Цена перевода телесности в инструментальную среду — пережитая смерть. Мертвое тело является идеальным орудием открытия истины. Это — знак, посредством которого достигается цель. Манипуляция с трупом убитого офицера комендантуры — это продуктивное использование мертвого знака для овладения более совершенным средством. Таким средством оказывается уцелевший в бою, живой радист, знающий коды секретного языка противника. Но в мертвом заключено живое, «Я» офицера, который хотя и играет, но все же на мгновение идентифицируется с убитым, эмоциональное переживает и свою смерть, и смерти многих друзей. Так что его сценическое искусство не совсем трюк.

Формы деструктивной идентичности

Инцестуозный механизм культуры. Идентичность Эрики Кохут

Фильм Михаэля Ханеке «Пианистка» (2001) был важным явлением жизни кинематографической культуры Европы. Однако его значимость определяется вовсе не тем количеством призов, которые были получены в Каннах (гран-при Канн 2001, приз за лучшую женскую роль — Изабель Юппер, приз за лучшую мужскую роль — Бенуа Мажимель) и не тем, что киноповествование Ханеке производит на зрителя шоковое впечатление. Ведь даже по сравнению с изображением акта содомии в фильме А. Германа «Хрусталева, в машину!» жесткие садо-мазохистские сцены «Пианистки» переносятся зрителями намного тяжелее. Значимость фильма определяется тем, что режиссеру удалось через частный случай, пусть и патологических, отношений мужчины и женщины дать обобщенный образ, модель европейской культуры, переживающей период мазохистского самоанализа.

Опишем фабулу картины. Главную героиню фильма зовут Эрика Кохут. Роль блистательно исполнила Изабель Юппер. Эрика — незамужняя преподавательница Венской консерватории средних лет. В фильме есть упоминание, которое нам кажется весьма значимым с точки зрения раскрытия причин патологии этой женщины: ее отец до конца жизни находился в психиатрической лечебнице. Живет Эрика с матерью, которая доминирует в отношениях с дочерью. Мать незаслуженно подозревает дочь в том, что та ведет распутный образ жизни. В семье часто возникают скандалы и даже потасовки. Хотя Эрика часто проникается к матери нежностью. Отношения взрослых женщин носят амбивалентный характер. Настораживает то, что спят они в одной постели.

Кроме матери, у Эрики нет никого. Ей не удается установить прочные и постоянные интимные отношения с мужчинами. Свою

сексуальность она удовлетворяет извращенным путем, посещая порнографические салоны и подглядывая за случайными парами. Нереализованные чувства, агрессивные импульсы она направляет на своих учеников, с которыми бывает неоправданно жестокой. Патологические наклонности Эрики проявляются и в актах самоистязания. Ей доставляет удовольствие наносить порезы половых органов. Клиническую картину характера Эрики могут дополнить ее фантазии относительно того, что она стала объектом изнасилования на глазах матери.

Проблемы обостряются после того, как в Эрику влюбляется молодой человек. Она не может адекватно ответить на его чувство, хотя ей и приятны его ухаживания. Клиника проявляется в момент попыток интимного сближения. Половой акт, совершенный традиционным способом, вызывает у нее физическое отвращение. Перед ее партнером поставлены условия: либо они расстанутся, либо он принимает правила игры, навязываемые больным воображением Эрики. Это значит, что он должен разделить ее представления о близости как о череде насилий и оскорблений. В момент одного из наиболее бурных объяснений мужчина избивает мать и тут же насилует полу-мертвую Эрику. Ее мечта сбывается.

Поведение больной женщины представляет опасность для окружающих. Из ревности она подкладывает битое стекло в карман пальто своей талантливой ученицы, устраняя таким образом возможную конкурентку. Дело в том, что девушка показала себя незаурядной пианисткой. Тот факт, что кто-то из учеников может быть лучшим исполнителем, чем учитель, вызывает в Эрике ревность и ярость. Кроме всего прочего, женщине показалось, что ее поклонник оказывает знаки внимания юной пианистке. В конце концов, молодой человек оставляет Эрику. Она окончательно теряет рассудок, наносит себе увечья, бродит с отрешенным видом по ночному городу.

Мы считаем перспективным рассмотрение киноповествования через известное противопоставление нормативного сознания сознанию, пораженному болезнью. Хотя у многих был соблазн встроить фильм в готовый шаблон едва ли не банального повествования о женщине с психологическими и сексуальными проблемами, приклеить к нему ярлык жанровой продукции еще одной истории про несчастную любовь. С другой стороны, историю любви можно с легкостью перекалфицировать в не менее модную историю о безумии. Тем более что режиссер предельно откровенно, с хрестоматийной последовательностью определил сексопатологический план психического расстройств.

Поэтика фильма как бы умышленно, возможно, из целей эстетической провокации, навязывает зрительскому восприятию кинематографические, музыкальные, культурологические и получившие широкое распространение в быту психоаналитические штампы. Фильм погружает нас в среду поведенческих и психопатологических стереотипов. Ведь при всей откровенно шокирующей форме сцен сексуальных извращений Эрики, ее садомазохизм также является штампом, хрестоматийной иллюстрацией к учебному курсу сексуальной патологии.

М. Ханеке поставил фильм по одноименному роману Эльфриды Елинек. Однако литературная часть, собственно роман «Пианистка», переосмысливается режиссером и автором сценария настолько, что в фильме феминистическая идеология романа становится объектом деконструкции. Главная, пожалуй, проблема фильма — это культурологическая проблематика инцеста как семиотического механизма, ответственного за порождение характера Эрики Кохут. Типологически фильм Ханеке связан с такими картинами, как «Гибель богов» Лукино Висконти, «Поворот» Оливера Стоуна, «Крысятник» Франсуа Озона, «Возвращение» Педро Альмодовара, «Молох» А. Сокурова, «Ворошиловский стрелок» С. Говорухина и пр., и пр. Причиной проявления инцестуозной культуры у Ханеке является поражение символического порядка, олицетворяемого фигурой отца, запертого в психиатрической лечебнице.

Не боясь дискредитировать феминистический дискурс, рассмотрим фильм через призму симптоматики героини Изабель Юппер. Мы не разделяем мнения относительно того, что анализ языка девиации, речевого поведения Эрики Кохут посредством языка нормативного, морального (читай, вменяемого) сознания, приведет к непониманию поступков героини. По логике наших оппонентов выходит, что для понимания чувств Эрики Кохут, нужно отказаться от языка нормы. Нам кажутся странными призывы идти к пониманию безумия через безумие. Ведь с точки зрения не только чистого, но и практического разума путь, предложенный Эрикой своему партнеру — это прямая дорога в психиатрическую клинику, а не в райскую страну любви. Ведь та антисанитария, которую пытается навязать пианистка своему партнеру, не частный и экзотический эпизод, а ультимативные требования, по условиям которых она готова делить с ним плоды этого странного чувства. К чему привели молодого человека сексуальные эксперименты, решись он осуществлять фантазии своей возлюбленной, хорошо видно по той сцене, когда Вальтер избивает мать Эрики, а потом насилует дочь в их же квартире.

Прописная истина научного изыскания, даже если плохо относится к логике Карнапа и структурализму Лотмана, гласит, что язык описания (метаязык), на котором говорит методологически вменяемый исследователь, по своим принципиальным характеристикам не может совпадать с языком объекта. Врачи и пациенты, аналитики и их клиенты должны говорить на разных языках. Иначе есть риск повторить ошибки, от которых избавился психоанализ, признав существование контрпереноса и проективной идентификации.

При определении аналитической тактики важно усвоить различия между языком, условно говоря, нормальной коммуникации и симптомами, речевым поведением больного человека, госпожи Кохут. Знак, с одной стороны, и симптом, с другой, могут быть отнесены к языковой реальности. Разумеется, знак связан с системой смыслов, устанавливаемых культурой. Смысл симптоматических, бессознательных проявлений понять труднее, так как эти проявления не подчинены рассудку. Бессознательное, конечно, выражает себя посредством симптома, но что оно говорит? Более корректно в связи с символической реальностью симптома употреблять термин «метаязык» а не «язык». Если симптом — проявление речи бессознательного, то оно использует, по Бенвенисту, средства метаязыка.

Очевидно, знак как результирующий элемент конвенции обеспечивает коммуникацию, предполагающую в качестве главного условия другого, для которого язык высказывания понятен, так как сама конвенция возникает в условиях социального контакта, и на основании правил, распространенных в данной культуре. Тогда как симптоматика, проявляющаяся в знаках речевой активности, не только не понятна другому, но и, что самое главное, в принципе не подразумевает его. А если он, этот другой, и появляется в поле зрения не совсем здорового сознания, продуцирующего симптомы (знаки болезни), то язык патологии стирает, устраняет адресата как помеху в канале связи. С кем связи? Со своими фантазмами, бредовыми образами, галлюцинаторной явью. Связи в канале «Я — Я», где «Я» будет образом, порожденным больной душой. Таким образом, симптоматика, сплетенная в сеть кинематографических образов частотно повторяющихся знаков языка речевого поведения пианистки/пациентки, адресована в идеале специалисту, психиатру, готовому работать с проективной идентификацией, а не играть по правилам больного. Правда, некоторые авторы считают, что на симптом нужно смотреть как на проявление невозможной в мире социальных норм и запретов любви. Извращение необходимо принимать, признавать его право и ему следовать. Искалеченная битым стеклом рука девочки — это всего лишь знак иной, не мещанской морали. Возможно,

это тонкий намек на крепнущее чувство любви пианистки к своим воспитанникам.

Декарт требовал от философии ясности и простоты метода. При чем он допускал, что методологические корни древа познания вполне могут иметь метафизическую природу. Это ствол (собственно философия) и ветви (язык частных наук) должны заботиться о терминологической выверенности специфических понятий научного языка. Полагаем, что в качестве метафизических корней научной парадигмы, позволяющей описывать и адекватно понимать не только происходящее в фильме Ханеке, но и многие явления современной культуры, может быть взята культурная модель инцеста. Эта модель — то самое метафизическое ядро, от которого произрастают семиотические ветви визуальных образов речевого поведения персонажей, — представлена в фильме Ханеке тематикой инцестуозных отношений дочери и матери. Однако сразу же следует отметить, что данный тип отношений имеет символический, а не буквальный характер. То есть тот факт, что сорокалетняя женщина спит в одной постели со своей матерью и периодически испытывает к ней нежные чувства, мы будем рассматривать не как частное выражение извращенной сексуальности, а как воплощение определенной модели культуры. Этот семиотический механизм является ответственным за извращенные формы поведения героини фильма. Следствием работы этого механизма становится агрессия Эрики Кохут в отношении талантливых учениц. Типологически Эрика выступает здесь в роли фольклорного персонажа, матери-кастраторши. Ее ненависть направлена на субъектное начало, на личность, находящуюся в процессе становления. Эрика Кохут чувствует угрозу со стороны тех, кто идет ей на смену. Молодые и одаренные преемники вызывают в ней страх и желание расправиться с ними, и таким образом остановить неумолимое течение времени.

М.М. Бахтин прозорливо разглядел то, что Макбет не преступник. «...Логика всех его поступков — необходимая железная логика самоувенчания (и шире — логика всякого увенчания, венца и власти, и еще шире — логика всякой самоутверждающейся и потому враждебной смене и обновлению жизни). Начинает Макбет с убийства отца (Дункан — замещение отца: он родственник, он седой и т.п.), здесь он — наследник, здесь он приемлет смену; кончает он убийством детей (замещение сыновей), здесь он — отец, не принимающий смены и обновления (развенчания). Это — надъюрисдикционное преступление всякой самоутверждающейся жизни (implicite включающей в себя как свой конститутивный момент убийство отца и убийство сына <...>».

Это — глубинная трагедия самой индивидуальной жизни, обреченной на рождение и смерть, рождающейся из чужой смерти и своею смертью оплодотворяющей чужую жизнь (если можно говорить о психологии, то о глубинной психологии самой жизни, психологии индивидуальности, так таковой, психологии борьбы сомы и плазмы. Но эта трагедия (и преступление) самой индивидуальной жизни вложена в потенцирующую форму трагедии венца-власти (властитель, царь, увенчанный — предел и торжество индивидуальности, венец ее...); и здесь все поступки Макбета определяются железной логикой всякого увенчания и всякой власти (враждебной смене), конститутивный момент ее — насилие, угнетение, ложь, трепет и страх подвластного и обратный, возвратный страх властителя перед подвластным. Это — надъюрисдикционное преступление всякой власти. <...> Юридическое преступление <...> необходимо, чтобы раскрыть <...> глубинное преступление <...> всякой самоутверждающейся индивидуальности, всякой рождающейся и умирающей жизни...» (Бахтин 1996: 85–86).

Если принять эту мысль Бахтина за основу продуктивного сценария поведения, то Эрика просто обязана была калечить свою ученицу. Однако из фильма следует противоположное: индивидуальная жизнь, само сознание субъекта, не только не претерпевает становление и увенчание, но и напротив, разрушается, если берет за руководство к действию железную логику Макбета-Бахтина. В основе всякой самоутверждающейся субъективности нет и не может быть в принципе идеологии юридического преступления. Так как развитие индивидуальности всегда связано с усложнением системы символических отношений. Юридический преступник, напротив, руководствуясь логикой желания, упрощает эти связи. Можно, конечно, сказать, что не прав Ханеке, а прав Бахтин. Или применить к случаю знаменитую фразу Гегеля: если теория не отражает практику, то ей же, практике, от этого хуже. Однако все это не снимает остроту проблемы.

Скорее всего, объяснение можно найти в том невнимании к структурализму и семиотике, которого в избытке хватало у М.М. Бахтина. Отсюда и досадная оплошность ученого, который всю свою жизнь занимался языком искусства, но так и не заметил того, что у языков юридического и надъюрисдикционного преступлений разная природа.

Дело в том, что у субъекта юридического преступления речевое поведение можно описать в терминах языка сигнальной коммуникации. Такая связь работает по принципу рефлекторной дуги Павлова: «стимул-реакция». Как работает эта система, красноречиво показал герой В. Машкова из «Подмосковных вечеров», убивший соперника каминной кочергой за то, что тот его толкнул: раздражитель, т.е.

толчок, и ответная реакция — смертельный удар. Тогда как надъюрисдикционная активность субъекта порождает знаки символического уровня. Между раздражителем и реакцией на него возникает посредующий элемент, который требует от субъекта строить свое поведение на основе интерпретации символов. Так, Эрика могла бы выбрать надъюрисдикционный путь борьбы со своей конкуренткой. Например, соперничество в музыкальном конкурсе. Это бы означало, что она находится в русле символического языка Закона. Но она решила порезать той руку.

Напомним, что Лакан, в отличие от Бахтина, выделял два уровня языка культуры. Первый уровень проявляется в символической среде знаков языка Отческой инстанции, второй — в примитивной материнской системе языка чувств, импульсов. Это первичная и вторичная модели коммуникации. Их особенности были описаны в работе Фрейда «Человек Моисей и монотеистическая религия» еще в 1938–1939 гг. В этой связи стоит проводить различие между формами насилия. Так, в одном случае именно оно, подавляя желание, порождает культуру, а в другом, — становясь орудием инстинкта, разрушает ее, свертывает символическую среду, заменяя ее примитивной системой импульсов.

Авторы, изучающие проблему инцеста, полагают, что необходимо вообще пересмотреть под новым углом зрения актуальность эдиповой проблематики. «Эдипов комплекс — на самом деле вовсе не то, что о нем говорят. Это не просто история маленького мальчика, который хочет жениться на своей матери и по совету отца легко отказывается от своей затеи. Это и не история маленькой девочки, которой вдруг хочется сменить собой мать, но стоит ей открыть для себя волшебные свойства идентификации, как у нее все сразу проходит. Эдипов комплекс — это прежде всего последствие той самой предрасположенности к инцесту, в которую облакается извечная бесконечно трагическая история любви. Той самой любви, от которой никто не способен полностью излечиться. Объект этой любви и для маленького мальчика, и для маленькой девочки — их собственная мать. Даже если они и обретут отца, который будет иметь для них лишь метафорическое значение, и примирятся с ним как с неизбежной реальностью, все равно они всю жизнь будут втайне надеяться на его исчезновение» (Нуари 2000: 92–93).

Действия механизма инцестуозной культуры всегда направлены на поражение отческой инстанции, т.е. Закона, определяющего границы социального и культурного пространства, регламентирующего поведение индивидов, их статус и достижения. Голос инцеста — это голос победившего материнского языка. В коммуникативной

цепи этого языка желание не встречает сопротивление со стороны внутренней контролирующей инстанции. Извращенная логика инцеста проявляется в сцене насилия, когда Эрика, в кульминационный момент, переживает (или имитирует) смерть.

Идентичность как простая формальность

Название фильма Джузеппе Торнаторе «Простая формальность» («Pura formalita, Una», 1994) на наш взгляд, следовало перевести как «Пустая формальность» или «Чистая формальность». Если пересказывать фабулу этой картины тому, кто ее не видел, то слушатель едва ли вообще захочет ее посмотреть. Слишком тривиальной и даже скучной может показаться история писателя, случайно оказавшегося в полицейском участке. На протяжении всего фильма комиссар (Роман Поланский) пытается установить личность задержанного патрулем человека без документов (Жерар Депардьё). Главный вопрос «кто вы?» почему-то приводит допрашиваемого в замешательство. Он никак не может дать вразумительный ответ на невинный вопрос и подтвердить свою идентичность.

Герой Депардьё представляется Оновым, известным писателем, с чьим творчеством хорошо знаком комиссар. Но ведущий допрос был удивлен тем, что Онов не узнает цитату из своего романа. Есть все основания полагать, что он не тот, за кого себя выдает. Правда, потом Онов цитирует отрывок, и комиссар вроде бы понимает, что пересказывающий наизусть книгу мэтра и есть «великий Онов». И все-таки отпустить своего кумира он не может. Дело в том, что недалеко от загородного дома писателя у реки Корон обнаружен труп. Его невозможно опознать из-за изуродованного лица. Необходимо установить, кто же эта буквально обезличенная жертва? Однако задержанный — плохой помощник следствию. Он не может восстановить в памяти события предыдущего дня, путается в фактах и датах, словом, сбивает следствие, мешает установить истину и даже, воспользовавшись доверием и наивностью молодого карабинера, пытается удрать из неприветливого особняка. Словом, ведет себя как человек, которого можно заподозрить в совершении преступления. Тем более что начинается фильм с выстрела. Кто-то стреляет из пистолета в кого-то, а затем убегает. Потом выясняется, что бегущий по лесу человек — это и есть Онов, выстреливший себе в лицо. Герой-самоубийца как бы оказывается в чистилище.

Сразу же после доставки Онова в негостеприимное место, рамки детективного жанра фильма начинают распадаться, банальные слова и образы вдруг обретают глубину и смысл. В репликах полицейского

появляется многозначительность. «Смею вас заверить, что кем бы вы ни были, нам это все равно. Мы здесь ни для кого не делаем различий», — утверждает бригадир жандармов. Кроме того, странным кажется и отсутствие у старинных настенных часов стрелок на циферблате. Часовой механизм, отсчитывающий время, не указывает на его наличие. Зачем знать время тому, кто попадает в вечность? «В подобном заведении, где никогда ничего не случается, есть много времени для чтения», — говорит комиссар своему подопечному.

Однако к месту, где время не имеет значения, вполне применимы характеристики, указывающие на проживание субъектом некоего психического опыта невероятной интенсивности. Возможно, герою посчастливилось (или не повезло) оказаться в особом пространстве, которое в теории Лакана называется реальное. Эта дыра обладает обычным для таких мест, как полицейский участок, свойством. Из нее нельзя выбраться, не пройдя формальной процедуры идентификации, не став субъектом. Писатель Онов пытался совершить побег, но угодил в ловушку, точнее, капкан, сильно повредивший ему ногу. В конечном счете, он оставляет надежду покинуть это место по собственному желанию.

Логоцентричный мир европейской культуры, к которому принадлежит Джузеппе Торнаторе со своим частным высказыванием, фильмом «Простая формальность», говорит на своем языке. Этот язык подчиняется правилам грамматики и синтаксиса, за которыми в свой черед стоит семантика и культурный контекст. Трудно представить, чтобы сообщение на этом языке, адресованное зрителю, принадлежащему иной культуре, вызвало бы эмоциональную реакцию, сходную с той, что пережил зритель данной культуры. Язык фильма итальянца Торнаторе французский, а Франция, мировая кинематографическая держава, чтит своих героев. И первый среди них — Рене Декарт. Его размышления о душе и теле сообщают фильму необходимый культурный контекст. Когда мы видим героя Депардье, оказавшегося в готическом особняке, мы представляем себе не Порфирия и Раскольникова из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского, и не «Процесс» Ф. Кафки, а ситуацию, заданную картезианской формулой бытия: «Я мыслю, следовательно, я существую». Но мыслить «Я», а значит, существовать, индивид может только в языке. Ибо, как считают противники Лакана, вне языка мысль сама по себе не существует. Вернее, мысль есть как потенция, в нереализованном виде. Для того чтобы узнать о такой простой вещи, живешь ты или нет, необходимо на чистейшем французском языке задать сакраментальный вопрос: «Я мыслю?». Это как удостоверение личности, или пропуск. Только

вот куда? Как раз таки помыслить, т.е. элементарно вспомнить и, не путаясь, восстановить в памяти недавние события, герой Депардьё не может. «Есть сон, но нет того, кому этот сон принадлежит», — проговаривает он фразу из своего романа, заимствованную у Декарта. Онов оказывается в том пространстве, о котором не принято спрашивать: «где я»? Тебе не скажут, где ты, до тех пор, пока ты не скажешь, кто ты. Впрочем, по тому, что в этом заведении у часов нет стрелок, а его обитатели не курят, можно предположить худшее. Кроме того, задавать вопросы доставленный не имеет никакой возможности. «Я хочу знать, что я здесь делаю?», — вопрошает несчастный. «Ответьте же мне, я задал вам простые вопросы». Действительно, вопросы простые. Но когда мы слышим от невозмутимого комиссара привычное в таких случаях «вопросы здесь задаю я», то можно с уверенностью сказать, что ситуация выходит за рамки обычного полицейского произвола. Задавать вопросы и получать на них ответ от другого и означает бытие. Пока субъект задает вопросы другому и надеется услышать от него ответ-подтверждение, его бесценное «Я» живо. Но если он лишен права спрашивать, значит ли это, что его личность мертва? «Я» без другого, способного ответить на твой вопрос, и таким образом подтвердить твое существование. Характерно, что в сцене с телефоном герой Депардьё не может быть услышан человеком на другом конце линии. И дело здесь вовсе не в поломке связи, или в плохой слышимости, не позволившей бывшей жене Онова Паолле узнать по телефону его голос. А в том, что онтологическая формула бытия, которого лишен Онов, уместается в простую конструкцию: если ты не утратил способности спрашивать, задавать вопросы и получать ответы, стало быть, ты жив. Спрашиваю, следовательно, существую. Верно и то, что именно другой, отвечая на твои вопросы, подтверждает то, что ты жив. Однако каким статусом должен обладать другой?

Школьный учитель Онова по математике внушил ему идею о возможных мирах, о существовании в нашем воображении той точки, в которой две параллельные прямые пересекаются. Идеальная точка мира вымышленного пространства. Преподавателю математики герой обязан страстью к цифрам, симметрии, геометрической логике, словом, ко всяким абстрактным построениям, которые сродни вымыслу. «Он доказывал теоремы, словно рассказывал сказки. Его слова входили в нас не через уши, а прямо в мозги. Его уроки были для меня настоящим наслаждением», — самозабвенно вспоминает Онов. И дальше, подражая голосу своего учителя, цитирует: «Две параллельные прямые никогда не пересекаются. Тем не менее, можно предположить, что существует удаленная точка в пространстве.

Настолько удаленная, что мы можем представить, что там, в этой точке, две параллельные прямые пересекутся. Мы назовем эту точку идеальной».

Потребовалась «Геометрия» (1638 г.) Декарта, чтобы появилась принципиальная возможность перевода языка геометрических абстракций на язык алгебраического уравнения, которое затем, после максимального упрощения, решалось геометрическим способом. Конечно, комиссар-картезианец восхищается способностями своего подопечного, создателя романа «Геометрия», моделировать при помощи воображения абстракции, создавать по законам гармонии и симметрии идеальные миры своих романов. «Я рад, — говорит восхищенный служака, — что могу пожать руку человеку, который создал мир, в котором я бы хотел жить». Мир идеальной реальности, в котором и находится точка, идеальный объект, «Я» без другого. Это пустое «Я», чистое, как лист бумаги, не заполненный словами бестелесных духов, ведущих беседу в мрачном заведении. Однако закон, формальный порядок вещей, требует подчиняться иным принципам. Комиссар, при всем его восхищении перед поэтическими талантами подопечного, настаивает на проведении рутинной процедуры перевода с языка абстракций и эстетических образов на язык полицейского протокола, чтобы понять, кем же на самом деле является человек по фамилии Онов? И кто, собственно, обезличенная жертва, обнаруженная в лесу, возле реки Корон?

Соблюдение протокольных правил требует, чтобы задержанный восстановил в памяти прошлое, жизнь, в которой не хватало места для другого человека. Правильнее сказать, что Онов не видел другого. В сознании допрашиваемого проносятся разрозненные фрагменты образов. «Вчера вы были один? — спрашивает комиссар. — Я имею в виду в постели, когда вы проснулись, вы были один?» «Какой вы деликатный, — отвечает Онов. — Ну, конечно, я был один». И дело здесь не в том, что Онов врет на допросе. Сразу же в опровержении слов подозреваемого камера фрагментарно дает вид спящей в кровати Онова женщины. В действительности он был один, и это экзистенциальное одиночество принципиально. «Мы ведь всегда одни, — говорит допрашиваемый комиссару. — Мы одни даже тогда, когда мы не одни».

Другой находился рядом, но Онов утверждает, что он был один. Он просто не видит другого человека, или не чувствует. Его способность ясно видеть, воспринимать мир органами чувственного восприятия отличается поразительной слабостью. Эта слабость памяти указывает на утрату способности в мыслительных актах восстанавливать прошлое, а стало быть, жить. Ведь по картезианской логике мыслить

означает существовать, а суть мышления заключается в способности духа ясно и отчетливо видеть мыслимый объект. «Ясным я называю представление, если оно наличествует перед внимательным духом и открыто ему, подобно тому как говорится, что мы видим ясно, если объект присутствует перед созерцающим глазом и зрительное впечатление достаточно сильно и определено», — утверждает Декарт (цит. по: Фишер 1994: 327). И далее Куно Фишер продолжает мысль Декарта: «Чем меньше ясность и отчетливость представления, тем меньше степень его достоверности <...>. Представлять ясно и отчетливо значит *мыслить* (выделено автором. — В.К.)» (Там же).

В фильме М. Антониони «Красная пустыня» (1964) есть сцена диалога двух героев — Джулианы (Моника Витте) и Коррадо (Ричард Харрис), — указывающая на то, что между способностью видеть и жить стоит знак равенства:

«— Я на все смотрю, как сквозь слезы. Не знаю, что мне делать с моими глазами. Не знаю, на что смотреть.

— Ты говоришь, на что смотреть, а я говорю, как мне жить. Но смысл наших слов один».

Очевидно, видеть мир ясным взглядом, без мутных наплывов, можно только когда в поле зрения появляется другой. Однако художественный дискурс Антониони едва ли не с первых его картин («Хроника одной любви», «Приключение», «Подруги», «Крик» и др.) и, пожалуй, до «Идентификации женщины» ставит под сомнение способность субъекта видеть, сколько-нибудь объективно схватывать реальность. Антониони не верит в спасительную роль другого, открывающего личности жизненные перспективы. Что же я вижу? И почему я не могу увидеть то, что страстно хочу увидеть? Ведь от того, увижу ли я вещь или нет, зависит мое существование. Злосчастное «Я» все время повисает в мутных разводах слез. Кажется, для Антониони проблема идентификации не разрешима в русле парадигмы Бахтина и Лакана, где посредующему звену, Другому, определена судьбоносная роль в акте познания. Здесь очевидна картезианская логика, согласно которой «чем больше число промежуточных членов между представлением и объектом, тем менее ясно наше познание» (Фишер 1994: 327). Другой в фильмах Антониони часто искажает взгляд.

Торнаторе воссоздает сходную модель идентификации. Хотя решение проблемы дано в несколько иной, формальной плоскости. Он обходит стороной русло параноидального дискурса Антониони. Торнаторе, скорее, опирается на литературную классику. Ему понадобился образ дантевского чистилища, переоборудованного под

полицейский участок, и комиссар в качестве поводыря-посредника. Прежде чем отправиться в путешествие по лабиринтам памяти, Онова подвергают карнавалному разоблачению. Под наблюдением охраны писатель снимает свою промокшую одежду и переодевается в любезно предоставленную униформу. Там же, в туалетной комнате, он видит в мутных разводах запотевшего зеркала свое отражение и поначалу не узнает себя. В жизни Онов носил бороду и длинные волосы. Теперь он чисто выбрит и неаккуратно острижен. Неопознанный объект в форме поначалу отказывается помогать следствию. Так, например, он не хочет говорить с комиссаром. Вместо того, чтобы отвечать на формальные вопросы, Онов монотонно повторяет одну и ту же фразу «Я воспользуюсь вашим советом и помолчу». Хорошо, если бы это удалось. В арсенале следователя-аналитика есть широкий набор средств воздействия. Как будто он знает, что путь по темным закоулкам памяти подопечного лежит через эмоциональное потрясение. Карabinieri по приказу раздраженного комиссара разбивают в кровь лицо Онова. Удары о столешницу возвращают ему память и желание говорить. Обезличивание собеседника, перевод диалога в формальное русло процедуры дознания открывает путь к настоящему, а не вымышленному «Я» Онова. Протокольный режим общения открывает в нем способность видеть и... говорить.

Неспособность видеть, видеть другого и восстанавливать в памяти связные образы прожитого указывает на нехватку бытия. Мыслить значит жить, а жить значит — видеть. Смотреть на себя как бы со стороны, глазами другого. Но верно и обратное: если я не вижу, значит, я не существую. Для того чтобы видеть и, следовательно, жить, необходимо, чтобы «Я» не утрачивало способности мыслить. Другое дело, что не совсем ясно, где настоящее «Я» Онова? Возможно, оно выбито из головы пулей. Или его не было вообще, была только фикция. Кто может признать в нем Онова, подтвердить, что он — это он?

«Я обтирал пыль в комнате и, обойдя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовать, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т.е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто-то сознательный видел, то можно бы восстановить. Если же никто не видел или видел, но бессознательно; если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была» (запись из дневника Льва Толстого...)» (цит. по: Шкловский 1990: 63).

«Когда Декарт говорит о едином, простом и чистом действии, он вспоминает следующие слова Августина, обращенные к Богу: “Поскольку ты видишь эти вещи, они есть”. И комментирует: “Потому

что в Боге видеть и желать (или волеизъявлять) — одно и то же”. Акт видения един, а того, что *сейчас* меня поддерживает, что *сейчас* (курсив Мамардашвили. — В.К.) является основой увиденное равно волеизъявлению творения. <...>. Акт *когито* есть прежде всего некое выпадение, или другой срез абстракции, полный поворот глаз. Некий акт видения себя, опирающегося на сознание моего существования» (Мамардашвили 1993: 62, 78).

Обращение Онова к божественному свидетелю, к тому, кто может подтвердить его идентичность, ни к чему не приводит. Он звонит Паолле, но она не узнает его. Теперь у него нет алиби, алиби бытия. Возможно, Онов умер, и его голос из загробного мира, чистилища, звучит шокирующее, как дурная шутка. Или он прожил жизнь, которую никто не видел, «бессознательно». Значит, по Толстому, его в этой прожитой кем-то жизни и не было. Либо он умирает после того, как от него отказывается другой, не узнает голос Онова, лишает его права быть тем, за кого он себя выдавал. Либо Торнаторе подводит нас к крамольной мысли: для того, что жить, чтобы «Я» субъекта могло занимать свое место (пустую форму) в языке, другой вообще не нужен. Что же тогда нужно, чтобы быть, быть субъектом? Для процедуры идентификации необходимо формальное лицо, околоточный, которого закон наделил правом требовать от персоны документы, удостоверяющие личность.

После того, как карабинеры разбивают в кровь лицо Онова, к нему возвращается память, он начинает говорить. Герой рассказывает о своей давнишней страсти. Еще в детстве он любил все фотографировать. «Если хотите, называйте это пороком. Но со мной всю жизнь был маленький фотоаппарат, которым я снимал лица людей. Я снимал лица всех, с кем встречался, везде, где бывал. Это своего рода дневник. Игра, от которой я отказался, когда решил удалиться от мирской суеты. Потом я их потерял... В этих фотографиях все мои друзья и враги. Люди, которых я люблю и любил... Миллионы лиц».

Снимая на пленку образы людей, фиксируя их лица, Онов как бы присваивал отпечатки их субъективности. Акты присвоения в какой-то момент решали проблему самоутверждения. Отчуждающая личность присваивает, поглощает и усваивает формы внешнего мира с тем, чтобы из освоенного материала создавать собственное высказывание, конструировать свой тип идентичности. Этот процесс имеет онтологические корни в самой природе самовыражения посредством слов, точнее, не слов вообще, а местоимения первого лица. Говоря «Я», мы присваиваем себе мир. «Язык устроен таким образом, что позволяет каждому говорящему, когда тот обозначает себя как я, как

бы присваивать себе язык целиком» (Бенвенист 1998: 296). Следует добавить, что и мир языка в свою очередь захватывает нас.

Однако страсть к фотосъемке сменяется в определенный момент жизни писателя полным равнодушием. Лица окружающих людей перестают его интересовать. Онов отказывается от камеры, и тогда же он «отошел от мира». Мир его больше не интересует. Далее он теряет фотографии, точнее, забывает, где они находятся. Потеря памяти означала бы не только утрату идентичности, но и конец бытия вообще. В философской системе Бахтина утрату должен был восполнить другой, гарантирующий личности алиби бытия. Но мы уже знаем, что этого не происходит. Другой не может помочь. Паола не узнает голос Онова, считает, что ее кто-то разыгрывает. Он находится в пространстве, где нет места для другого. Но и другой перестает воспринимать писателя. Потом оказывается, что фотографии, эти следы прошлых впечатлений, и, по сути своей, свидетельства бытия, полностью не исчезли. Сознание восстанавливает обрывки прошлого и по ним зритель узнает, что Онов просто спрятал мешок со снимками на чердаке своего дома, забыв об этом. Герой не может самостоятельно навести порядок в архивах памяти, найти старые снимки и по следам прошлого опыта восстановить реальный образ своего «Я». Зато Онов создает фантастический мир своих книг. Мир воображаемой реальности, где есть идеальная точка, с пересекающимися в ней непересекающимися прямыми, с реальным и вымышленным образом себя. В этой точке больше вымышленного, чем реального. Там находилось нарциссическое, по сути, фиктивное «Я» «великого Онова».

Все это сильно напоминает работу ума, которую описал Дэвид Юм в «Трактате о человеческой природе...» и «Исследовании о человеческом познании» (Юм 1996, 1996а). Юм выделяет две способности ума — память и воображение. Некогда пережитые, полученные в результате опыта впечатления о внешней реальности, проявляются в нашем сознании как некий синтез идей и впечатлений. Память придает впечатлению едва ли не первоначальную живость и остроту. Воображение притупляет эти ощущения, и они превращаются в совершенные идеи. Работа памяти отличается не только тем, что память нам рисует прошлое событие в более ярких, живых красках, чем воображение. Сознание в любом случае не может гарантировать абсолютной достоверности впечатлений субъективного опыта, но память восстанавливает его почти полностью и в определенном порядке, сохраняя ясную логику. Тогда как воображение воссоздает картины прошлого, не соотносясь ни с каким порядком, ассоциативно. Очевидно, сознание Онова находится во власти воображения, чистых идей. В идеальном, сконструированном мире фиктивная субъектив-

ность героя испытывает недостаток подлинных ощущений жизни (нехватка реального). Его воображаемый, иллюзорный образ себя, по Лакану, имаго, с одной стороны, позволяет Онову быть Оновым, т.е. тем, кто признан обществом за дар генерировать поэтические образы и идеи своих книг. Но с другой стороны, он сам превращается в иллюзорный объект. Его субъективность в процессе жизненно необходимой идентификации с имаго как бы растворяется в воображаемом образе себя. Хотя, конечно же, природа имаго обладает важным свойством придавать форму внутреннему и внешнему образу субъекта. Формообразующая функция имаго проявляется в способности существенно влиять на идентификационный процесс, на созидание определенного образа личности, предъявляемого социуму. Но имаго также является нашему зрению как предельно внешний, находящийся по ту сторону зеркала объект, который расположен на неустранимой дистанции от становящегося «Я». Он выступает в роли отчуждающего, навязывающего ущерб начала. Кто-то, мелькнувший в зеркале, навсегда уносит покой индивида, разрушает целостность его образа.

Восстановить формальное место личности в символических порядках языка, подтвердить то, что субъективность Онова не фиктивна, берется казенный человек, комиссар. Отнюдь не божественный другой, как мы привыкли думать, становится тем сознательным «кем-то», кто, к примеру, в глазах Л.Н. Толстого подтвердит, что тот вытирал пыль в комнате, и, стало быть, жил. Но и не любой другой, а тот, кто имеет формальный статус слуги закона. Комиссар вынуждает задержанного как бы заполнить собой уже существующую форму языка. Эта процедура заполнения начинается с переодевания, с того, как герой втискивается в неудобную униформу с чужого плеча. Карнавальное переодевание в туалетной комнате свидетельствует о начале процесса идентификации. Гиблое место околотка, дыра с расставленными повсюду капканами, предназначенными специально для тех, кто решит уклониться от формальной процедуры идентификации, и есть символ языковой реальности. Самого реального с присущими лакановскому реальному атрибутами, которые проявляются прежде всего на теле субъекта. Ощущения Онова едва ли можно назвать приятными. Хотя чувства реального сродни наслаждению, но наслаждение следует отличать от удовольствия. Наслаждение — это удовольствие, доведенное до высшей степени. Прикосновение к реальному сопряжено с ощущениями наивысшей интенсивности. Это напоминает садовскую кульминацию наслаждений, за которыми наступает смерть. Наслаждение травматично и даже губительно, если оно непосредственно переживается индивидом, отказавшимся от защиты, которую может дать экран символического порядка языка.

Феномен Описания реального требует языка диалектики. Оно находится за рамками однозначных характеристик. Это не конкретно означенный топос, сакральное место, где индивид приобретает запредельный опыт, это самая сокровенная часть психики, всегда ускользающая от репрезентации. Природа реального непостижима. И действительно, ощущениям реального невозможно дать словесное обрамление. И дело не в том, что о них нельзя сказать (сказать можно, но слова в пространстве Реального повисают в пустоте, так как нет того, кому они адресованы), а в том, что их, вопреки всякой логике, невозможно записать. Кстати, на шевронах у карабинеров изображена эмблема: перо, перечеркнутое белой, широкой полосой. Случайно это или нет, но психический опыт Реального действительно не подлежит записи. Эти переживания сродни сновидению, которое формируется в связной текст задним числом, когда сон пересказывается и приобретает в процессе рассказа структуру связного текста. Очнувшись от забытья, герой завет Паоллу и рассказывает о том, что с ним произошло. Ему кажется, что вся история с комиссаром лишь кошмарное сновидение. «Я бежал к тебе, но твой дом превратился в полицейский участок с каким-то странным комиссаром, который знал наизусть мои книги. Я должен все это записать». Однако выясняется, что никакой Паоллы нет. Есть лишь боль в ноге от капкана и в руках от наручников. О своих переживаниях он не может поведать другому. Ведь его нет. И в этом острейшем переживании нехватки, нехватки другого как самого себя, проявляется конституционный принцип самой природы реального.

Другой не менее яркой характеристикой реального является то, что психический опыт, пережитый субъектом в этом пространстве полицейского участка, не подлежит записи. Пожалуй, самый драматичный момент фильма связан с невозможностью записи пережитого. «Я должен все это записать, — говорит, просыпаясь, Онов. — Паолла, дай мне ручку и бумагу», — обращается он к человеку, которого нет рядом. И далее каким-то мистическим образом выясняется, что во всем полицейском участке нет ни одной заправленной ручки, которой можно было бы Онову записать свой сон. Отчаянные попытки героя расписать их ни к чему не приводят. Он только раздраженно рвет пустым стержнем бумагу. Более того, в финале выясняется, что ничего не написано и на тех листах бумаги, на которых якобы протоколировался допрос. В шкафу, куда складывал полицейский-стенографист вынутые из своей пишущей машинки листы, наш герой обнаружил пачку абсолютно чистой бумаги. Очевидно, в машинке высохла пропитанная чернилами лента. Перечеркнутое перо на шевроне униформы жандармов — эмблема реального. С одной стороны,

опыт реального не может быть записан, с другой — он настойчиво требует записи. Незаписываемое в процессе незаписи, эта пустота, и есть субъект. Собственное «Я», по Лакану, представляет собой продукт зримых иллюзий. Однако символическое, язык дает возможность разместить жизнь личности в истории, в цепи последовательных событий пережитого опыта. Мое «я» появилось там-то и там-то, я делал то-то и то-то. Язык здесь служит и защитой от реального, и приманкой, скрывающей западню. И тем не менее утверждение субъективности связано с попаданием в эту ловушку, ловушку языка личных местоимений. Тогда проявляется стремление означить себя словом «Я».

Когда мы говорим «Я», мы выходим за пределы всеобщей детерминации, так как мы производим объект, который порождается самим собой. Личные местоимения указывают на реальность как на несуществующий феномен. Реальность, которая не дана нам в ощущениях и не может быть соотнесена с каким-либо объектом. Она указывает лишь на пустоту, расстояние, разделяющее двух разговаривающих людей. Когда я говорю, я фиксирую это расстояние. Если это оппозиция «я — ты», то расстояние фиксируемо. «Именно в языке и благодаря языку человек конституируется как *субъект*, ибо только язык придает реальность, *свою* реальность, которая есть свойство *быть* (выделено Бенвенистом. — В.К.), — понятию “Его” — “мое я”.

“Субъективность” <...> есть способность говорящего представлять себя в качестве “субъекта”. Она определяется не чувством самого себя, имеющимся у каждого человека (это чувство в той мере, в какой можно его констатировать, является всего лишь отражением), а как психическое единство, трансцендентное по отношению к совокупности полученного опыта, объединяемого этим единством, и обеспечивающее постоянство. <...> Эта “субъективность” <...> есть не что иное, как проявление в человеке фундаментального свойства языка. Тот есть “ego”, кто *говорит* “ego”. Мы находим здесь самое основание “субъективности”, определяемой языковым статусом “лица”.

Осознание себя возможно только в противопоставлении. Я могу употребить *я* только при обращении к кому-то, кто в моем обращении предстанет как *ты* (курсив Бенвениста. — В.К.)» (Бенвенист 1998: 293–294).

Язык улавливает, захватывает индивида своими пустотами-ловушками, когда тот пытается стащить наживку, присвоить языковые формы, применить их к своему лицу. Акт примерки — собственно речевой акт — сопровождается появлением субъективности. Однако главным условием рождения субъекта остается, по фильму, ситуация формального диалога-допроса. Торнаторе показывает, что для

появления реального образа «Я», «моего я», не нужен другой. Когда кто-то, находящийся перед тобой, означает в речи как «Ты», а ты при обращении к своему партнеру обозначаешь себя как «Я», тогда и появляется субъективность (как фикция) говорящего.

Онов рассказывает комиссару «подлинную» историю своей жизни, означивая себя местоимением «Он». Поначалу кажется, что это очередной шедевр великого мастера, а он лишь воображаемый персонаж книги. Но в процессе рассказа появляется его — насколько это возможно — настоящее «Я», и зритель понимает, что Онов говорит комиссару правду. «Он родился в канаве. Та, что его родила, сама перекусила пуповину и ушла. Его назвали Бьяджо в честь Святого Бьяджо. А фамилию дали Феббрайо, так как он родился в холодную февральскую ночь. Бьяджо Феббрайо — это я». Говоря так, он отождествляется с прежде отрицаемым образом себя, с тем, кем он был до того, как принял псевдоним и стал Оновым. «Моя биография ложна от начала и до конца. Я сам ее написал».

Но и здесь герой еще не до конца искренен со своим слушателем. Дело в том, что имя Онов дал будущему сочинителю случайно встреченный ребенком-сиротой человек, Фабьен-бродяга. Этот, по описаниям Онова, безумец, был для него духовным отцом, тем, кто дает имя и таким образом вводит в мир культуры. Кроме всего прочего Фабьен обладал даром идеального письма. Онову бродяга оставил в наследство рукописи книг, написанные с невиданной грамотностью. Слова и предложения в них были составлены без единой ошибки. Чтение этих текстов приносило наслаждение, однако Онов не мог понять письмо Фабьена. Оно не подлежало расшифровке, несмотря на совершенный синтаксис. Многие годы рукописи оставались нерасшифрованными. Наконец Онов разгадал тайну божественного письма. Фабьен-бродяга, давший имя сироте, копировал письма, заложенные в его сознании. «Все было настолько просто! Ведь Фабьен не писал. Он просто копировал то, что было у него в голове». Когда Онов сумел расшифровать этот поток, «соединить все воедино», то перед ним открылось «нечто чистое и в высшей степени подлинное». И в тот же миг он понял, что тот, кто написал это, мертв. Послание Фабьена, будучи прочитанным и понятым, указывает на то, что символический отец мертв. Но двойственность ситуации проявляется в том, что тот, кто поставил свою подпись под романом «Дворец девяти границ», на месте, где должно было стоять другое имя, имя символического отца, становится другим, т.е. тоже умирает. С одной стороны, Онов отыгрывает роль Эдипа, символически убивает своего создателя, занимает его место и в подписи под шедевром утверждает свою субъективность. Мертвый отец является в образе идеального письма,

языка произведения, написанного гением. Однако, с другой стороны, псевдоним, подпись, буквенный знак отчуждает личность, раскалывает ее жизнь, привносит в нее дыхание смерти. Не является ли любое имя до некоторой степени фикцией, фальшивкой, сообщающей субъективности природу некоей искусственности? Так или иначе, но вместе с признанием к Онову приходит ощущение утраты чего-то подлинного. После оглушительного успеха романа он начинает пить. Кризис связан с непониманием того, где его настоящее «Я».

Чистилище полицейского участка, ситуация формального диалога и комиссар, задающий вопросы, позволяют Онову осознать «кто он». Однако предпосылки осознания своей субъективности не связаны с мистикой места. Природа языка способствует формированию идентичности. «В языке есть <...> возможность субъективности, так как он всегда содержит языковые формы, приспособленные для ее выражения, речь же вызывает возникновение субъективности в силу того, что состоит из дискретных одновременных актов. Язык предоставляет в некотором роде “пустые” формы, который каждый говорящий в процессе речи присваивает себе, и применяет к своему собственному “лицу”, определяя одновременно самого себя как *я*, а партнера как *ты*. Акт речи в каждый данный момент, таким образом, является производной от всех координат, определяющих субъект...» (Бенвенист 1998: 297).

Чтобы снять проблему идентичности, герою нужно всего лишь присвоить себе это злосчастное местоимение «Я». И в ответе на вопрос «кто Ты?», непринужденно сказать: «Я это Он(ов)!?»

Деструктивный тип метаидентичности. Каплан, Кратил и другие Альфреда Хичкока

Наше обращение к Хичкоку не связано только с задачей непосредственного изучения особенностей его творчества при помощи какой-либо искусствоведческой теории. На этот счет и так есть обширная киноведческая литература. Для целей исследования важно показать, как фильм «К северу через северо-запад» (North by Northwest, 1959) воссоздает художественными средствами кинематографии процессы формирования идентичности субъекта современной информационной культуры. Дальнейший разбор этой картины должен убедить читателя в том, что проекции воображаемых представлений героя определяют динамику структурных изменений его личности. Источником этих трансформаций является другой, создающий в своих фантазиях (или уже имеющий) ментальную конструкцию, с которой тот впоследствии отождествляется. Механизмы воображаемого влияют на формирование систем восприятия реальности и образа своего «Я» как проекции взглядов и представлений об этом «Я» другого. В свою очередь тот, кто формирует воображаемый образ субъекта и предлагает его в качестве идентификационной матрицы, сам оказывается в зависимом положении, становясь объектом манипуляций другого.

Далее мы попытаемся объяснить как природу субъекта, идентичность которого постоянно видоизменяется, так и природу другого, с одной стороны, формирующего разные типы идентичности, предлагаемые субъекту, с другой — подвергающегося таким же трансформациям, каким подвергается объект его манипуляций. Основная цель исследования на данном этапе — показать, что благодаря хичкоковской интуиции выявилась такая особенность информационной культуры, как отсутствие другого в прежнем культурном качестве, в понимании его как формообразующей инстанции, задающей основные параметры развития субъекта. Другой, как фундаментальный принцип развития и осмысления иудео-христианской культуры, умер! Об этом так и не решились сказать мыслители, провозгласив-

шие смерть творца. Вначале умирает бог Ницше, потом автор Барта и субъект Лакана. Однако событие, о котором поведал миру Хичкок, гораздо важнее, а его последствия (как, впрочем, и сам факт смерти другого) в полной мере не осознаются.

Сценарий фильма был написан Эрнстом Леманом (1915–2005) по мотивам реальной истории времен Второй мировой войны. (История создания фильма более подробно излагается на сайте http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock). Хичкок услышал от знакомого журналиста рассказ о том, как британская разведка в Каире работала и внедрила мифического, не существующего в реальности агента, за которым немцы начали долгую и по понятным причинам безрезультатную охоту. Внимание гестапо было отвлечено от настоящего резидента, действующего на вражеской территории. История про информационные игры разведок чрезвычайно заинтересовала Хичкока. Сюжет этой мистификации лег в основу его фильма.

Интересным представляется то, что английские контрразведчики в своей легенде о деятельности несуществующего агента воспроизводят, с одной стороны, мотивы и философскую проблематику платоновского диалога «Кратил», а с другой — сюжет знаменитой «Новеллы о Грассо» (“*La Novella del Grasso Legnaiuolo*”). Как и Филиппо Брунеллески в розыгрыше своего друга (резчика по дереву Манетто Амманнатини, прозванного Грассо), англичане полагаются только на эффективность законов риторики, словами «побуждать людей к тому, чего хочешь». Перескажем вкратце суть истории о злоключениях несчастного Грассо, чтобы в дальнейшем лучше понять характер героя хичкоковского фильма.

Новелла повествует о том, как друзья-флорентинцы решили разыграть манкировавшего их компанией Манетто. Тот не пришел на запланированную пирушку, хотя всегда был неизменным участником подобных мероприятий. На следующий день Брунеллески, с таким видом, как будто ничего не затевалось, заходит к другу в его лавку, мирно беседует, а потом, якобы вызванный по делу, уходит, попросив Грассо никуда не уходить, так как, возможно, понадобится его помощь в одном деле. Сам же автор мистификации идет к дому Грассо, отпирает дверь, проникает внутрь и ждет там незадачливого друга. Тем временем резчик сидел в своей лавке и ждал до наступления темноты, а потом отправился домой. Здесь его ждала первая неприятность. Он попытался открыть дверь своего дома, но не смог, так как она была заперта изнутри. Более того, резчик слышит, как кто-то, находящийся внутри, его голосом призывает не беспокоить хозяина и идти своей дорогой.

Понятно, что мистификатор входит в роль Грассо, подражает его голосу, говорит от его имени. Более того, он называет недоумевающего Манетто именем другого человека, Маттео. Тем временем на сцене появляется еще один персонаж, посвященный в план мистификации скульптор Донателло, который приветствует Грассо, также именуя его Маттео. Шокированный резчик возвращается на площадь, чтобы там, встретив знакомых, восстановить свою идентичность. Но на его беду все, кого он видит, отказываются признавать в нем Грассо. Они его неизменно называют Маттео. В соответствии с планом Брунеллески, там же появляются стражники флорентийской долговой тюрьмы с судебным приставом во главе и препровождают Грассо в тюрьму как несостоятельного должника Маттео. Тюремное начальство, посвященное в заговор против несчастного толстяка, регистрирует нового узника также под именем Маттео и определяет постояльца в камеру, но не в одиночку, а с несколькими заключенными. Сокамерники были в сговоре с Брунеллески. Они тоже обращаются с вновь прибывшим Манетто как с Маттео. Ничего не проясняет в этой запутанной для резчика ситуации и «случайно» появившийся в тюрьме знатный горожанин и богатый клиент Грассо, Джованни Ручеллаи. Напротив, он не узнает узника Маттео, сколько бы тот не взывал к его памяти. Тем самым отказываясь подтвердить его идентичность, Ручеллаи еще больше приближает страшную мысль бедняги о том, что он не Грассо, а Маттео.

Сценарий Брунеллески слегка нарушается, точнее, усиливается его драматургия, экспромтом человека, не посвященного в план мистификации, но включившегося в игру по своей инициативе. На сцене появляется новый арестант, на самом деле несостоятельный должник, юрист и литератор Джованни Герардо да Прато. Поначалу он внимательно и с показным сочувствием слушает жалобы Грассо о том, как он превратился в Маттео. Но очень скоро остроумный поэт понимает смысл происходящего и берется объяснить товарищу по заточению на примерах из Гомера и Апулея, каким образом происходят такого рода превращения. После его красочных историй о странствиях души Грассо окончательно уверовал в метаморфозу и даже смирился с тем, что стал другим.

Дальше в тюрьму приходят, наученные Брунеллески, два брата Маттео, стыдят узника и вносят за него деньги. Ночью, чтобы не привлекать внимание знакомых и не вызвать их осуждение, Грассо уходят в дом Маттео. Там он засыпает, но просыпается в своей постели, у себя дома. Он еще не знает, что его, одурманенного снотворным, заговорщики перенесли из дома Маттео. Грассо обнаруживает, что лежит ногами к изголовью и что все вещи в доме переставлены. Важный

момент в постановке наступает, когда приходят братья Маттео и рассказывают Манетто о том, что их непутевый братец вообразил себя резчиком Грассо и пытался внушить эту идею окружающим (прежде всего Донателло и судебному приставу), чтобы избежать наказания. Если раньше резчик полагал, что превратился в Маттео, как герой Апулея — в осла, то теперь выясняется, что в тюрьме был не Грассо, превратившийся в Маттео, а Маттео, лишь притворявшийся Грассо. В таком случае непонятно, где же был сам Грассо?

Окончательно сбитый с толку, резчик отправляется на улицу, чтобы найти ответы на непростые вопросы. Там он, конечно же, встречает Брунеллески и Донателло, которые делятся с ним городской новостью: «Говорят, вчера Маттео пытался выдать себя за Грассо, чтобы скрыться от кредитора...». Затем в постановке возникает новый экспромт. Грассо встречается с настоящим Маттео и тот, как до этого Джованни Герардо да Прато, начинает подыгрывать Брунеллески, включается в мистификацию. Он рассказывает несчастному, что превращение затронуло их обоих: вчера его душа была в теле Грассо, а душа Грассо была в теле Маттео! Как же им удалось поменяться душами?

После успешного розыгрыша Брунеллески и компания с удовольствием обсуждают комические детали игры. Главным образом, их веселит то, как в конце концов после многочисленных попыток найти у знакомых подтверждение своей идентичности, выходя из тюрьмы, Грассо признает себя Маттео: «Я — Маттео». Правда, чуть позднее и в этом ему отказывают. Серьезный резчик, конечно же, не разделял всеобщего веселья. Он считал, что его предали лучшие друзья, смертельно оскорбили, сломали ему жизнь и сделали невозможным пребывание в родной Флоренции. Такова история.

Обратим внимание на то, что в этой новелле воспроизводится модель, или, что точнее, прототип субъекта современной культуры. Пожалуй, главной его характеристикой является подвижная, или плавающая форма идентичности, определяемая как всего лишь функция группы. Личность есть репрезентация тех качеств, которыми наделяет ее другой, как величина исключительно социальная. Такого рода идентичность проявляется в абсолютной готовности к отождествлению и разотождествлению с предлагаемыми внешними обстоятельствами образами себя как участника социальной драмы. Смена форм идентичности в современной ситуации протекает без эмоциональных последствий для личности, подобных тем, что пережил герой новеллы Грассо. Искусствоведы подчеркивают, что он оставался человеком средневековой культуры с четкими представлениями о

том, что его личность сотворена богом и что изменить раз и навсегда заданные пропорции соотношения души и тела может только тот, по чьей воле первое было вложено во второе. Благодаря искусству, впрочем, допускалась идея прижизненных метаморфоз души. Но что касается реальной жизни, то в ней сложно было допустить мысль о том, что природа души (личности) есть лишь условность, фикция, видимость, словом, то, что создается воображением и расчетом художника. Скорее, это современная интерпретация опытов Брунеллески и их последствий для философского осмысления природы личности. Если рассматривать его оптические эксперименты с позиций лакановского учения, то действительно «Я» представляется оптической обманкой, указанием мастера на определенную точку в пустоте, занимаемую отражением объекта. Однако в опытах Брунеллески реальный объект все-таки был. Он лишь менял место своего положения в пространстве.

Как считают исследователи культуры Ренессанса, идея розыгрыша Грассо переносится Брунеллески на опыты с зеркалами. В них «отражение изображенного на небольшой квадратной дощечке баптистерия Сан Джованни замещало отражение реального баптистерия» (Вавилина 2007: 18). Брунеллески предлагал желающим «взять в одну руку картину с изображением баптистерия, а в другую — зеркало и, глядя через отверстие в картине, заменить реальное изображение нарисованным, иллюзорным» (там же). Сознание участника опыта преобразовывало таким образом двухмерное изображение в трехмерное. Речь, по мнению исследователей творчества Брунеллески, должна идти не столько «о перспективистском построении, а об опыте из области психологии восприятия, где экспериментатор наглядно доказывал участникам, что из двухмерного изображения наше сознание в состоянии воссоздать трехмерную реальность» (там же). Брунеллески предлагал посмотреть сквозь чечевицу (линзу) на объект, который зритель вдруг обнаруживал не на своем месте. Он видел храмовый комплекс там, где его на самом деле не было. Но в действительности существование объекта не ставилось этим экспериментом под сомнение. Как продукт инженерной мысли, сооружение все-таки стояло там, где изначально его построили. Иначе говоря, при всей необычности проекта гений Брунеллески оставлял неизбывными отношения субъекта и объекта. Он воздействовал на восприятие зрителя, заставлял того поверить на некоторое время в реальность фикции. Однако то, что органы чувственного восприятия нам лгут, было известно задолго до Брунеллески.

Сфера ощущений потенциального донатора стала объектом пристального изучения. Но отрицалось ли божье творение, т.е. объектив-

ный мир? Возможно, субъективная картина объективного мира выглядела на полотнах мастеров убедительно и даже правдоподобнее, чем реальность. Но это было творческое обобщение того, что было уже создано Творцом. Если человек создан по образу и подобию, то творец второй (художник) мыслит себя по образу и подобию Творца первого. При кажущейся революционности такого хода мыслей, они не разрушают идеи тождества творца и создания. Образ возникает в результате усилий и воли создателя как неотчуждаемый продукт творчества. Художник пытается воплотить идею бога, он подражает ему, стремится к совершенству, но никак не отрицает ни самого первого создателя, ни созданное им. Сущее не противопоставляется не-сущему. Критерием качества произведенного творческим усилием продукта остается восприятие поверившего в реальность розыгрыша простака, обычного зрителя, подходящего к глазку оптической конструкции. То, что видимое иллюзорно, не подрывает веру в то, что созданное реально. Напротив, возможно, даже усиливает ее. Ведь инженер, лучше знающий законы мироздания, адекватно их воспроизводит и таким образом качественно реализует божий промысел. Он не наделяет свойствами сущего то, что не существует. Но может ли то, чего нет, оказывать влияние на то, что есть, или даже подчинять себе то, что есть?

Представим ситуацию, при которой такая несуществующая вещь, как оптическая иллюзия баптистерия Сан Джованни, материализовалась где-нибудь в другой части города, а настоящий храм исчез. Или вдруг Грассо вошел в роль, переселился бы в дом Маттео, завел бы от его жены детей, поднял захудалое дело нерадивого горожанина, и все это не вызвало бы никаких вопросов у окружающих? Кто бы тогда смеялся, мистификаторы или мистифицируемый? Но и в этом случае ситуация не кажется еще сверхъестественной. Если пофантазировать в том же духе, то, скорее всего, история с подменой закончилась бы чьей-нибудь смертью на костре. Более вероятно, что наказали бы Толстяка. Но заблуждался ли тогда человек относительно того, что иллюзия иллюзорна, а реальность реальна? Очевидно, нет, ибо тогда пришлось бы допустить мысль о смерти бога. С этим известием обратился к культуре лишь Ницше. Первый Творец окончательно вытесняется творцом вторым, художником, мыслителем, сверхчеловеком, отменившим идею морали. Мыслители Ренессанса были аморальны в том смысле, что понимали относительность норм, законов и ценностей, регулирующих поведение человека в обществе, и готовы были при случае обходить нравственные принципы. Философия модерна утверждает имморализм, тогда как мастера кватроченто были в своих художественных и научных исканиях аморальны.

В «Новелле о Грассо» нас привлекает идея, согласно которой мистифицируемый оказывается в ситуации едва ли не вечно продолжающегося розыгрыша. Вначале он сопротивляется тому, что ему навязывают другие, пытается доказать, что он — это он. Потом бедняга не выдерживает и признает, что он — другой. Однако и в этот момент ситуация вновь обращается в свою противоположность. В точке признания личность получает отказ. Для группы заговорщиков ничего не значит то, что объект решил-таки принять условия их игры, признать себя тем, кем его захотели увидеть другие. Но ему в какой-то момент (и на некоторое время) даже отказывают в праве быть фикцией. Дальше мы покажем, что и герой Хичкока попадает в такую же ситуацию: в точке признания он будет получать отказ. Его согласие быть другим ни к чему не обязывает тех, кто вовлек его в свои игры. Социальные условия всегда будут меняться в сторону отрицания принятой идентичности. «Да, я, черт вас возьми, не Грассо, а Маттео!» — «Ну и что с того, что ты признаешь себя Маттео? Теперь ситуация изменилась. Нынче, Маттео, тебе предстоит побыть Грассо, а мы посмеемся». То же происходит и с героем фильма Хичкока. После того как Торнхилл счастливо избежал смерти на аукционе, он с радостью сдается полицейским, заявляя патрульным, что он — известный убийца дипломата (на самом деле это не так). Офицер обращается к газетному снимку и идентифицирует задержанного. Действительно, у него в машине тот, кого ищет полиция. Но далее вместо того, чтобы отвезти убийцу в участок, его везут в аэропорт, где передают Торнхилла шефу разведки. По инерции герой пытается доказать, что он не тот, за кого его принимают. Но ему говорят, что и так все было известно с самого начала, просто теперь нужно и впрямь немного побыть Капланом.

В этой связи возникает вопрос, где, собственно, конец эксперимента? Если в «Новелле о Грассо» мистификаторы вынуждены считаться с общественным мнением, с тем, что горожане, в конце концов, осудят и прекратят издевательства над резчиком, то Хичкок показывает, что в современной ситуации эксперимент может продолжаться до бесконечности. Почему? Очевидно, следует признать тот факт, что не стало больше того, кто определял неизбежность бытия, другого. Но не божественного Другого Августина Аврелия или Бахтина, а того Другого с большой буквы, о котором неустанно говорил Лакан. Другой как субстанциональная основа, но не бытия субъекта, а главного условия формирования его несубстанциональной субъективности (идентичности), представляющей собой оптическую (иллюзорную) инстанцию, умер. Не только нет больше стабильного «Я». Благодаря усилиям Лакана культура приняла и усвоила тот факт, что «Я» сов-

ременного субъекта сродни оптической обманке, образу баптистерия из опытов Брунеллески. Но теперь, благодаря Хичкоку, принципиально меняется понимание природы того Другого, в отношении с которым формировались структуры этой иллюзорной инстанции, структуры «собственного я», «moi». Исчез тот, кто мог подтвердить, что иллюзия иллюзорна.

Но не следует мыслить ситуацию в терминах структуральной парадигмы Ролана Барта. Объяснительная эффективность концепта, оперирующего понятием «смерть автора», применительно к данному материалу равна нулю. Констатировав смерть творца, предвестник постмодерна лишь усилил классические представления о способности субъекта творчества (как и субъекта вообще) видоизменяться, играть разные роли, быть там, где не ожидают его увидеть. Идея смерти автора еще опирается на художественный опыт XIX века. Это все еще карнавальная модель культуры. В ней утверждается мысль, что есть где-то некое начало, есть тот, кто преображается, есть то, что претерпевает метаморфозы, но есть и то, что остается неизменным. Конечность какого-либо организма заостряет проблему его жизни, бытия. Значит, он был, если умер? И Барт, и Лакан все еще оставались в ситуации компромисса между средневековьем и Возрождением. Позиция мыслителей сродни положению Грассо, только теперь сквозь скрежет зубовой наученной культурой не обижаться на розыгрыши, или, скорее всего, тщательно скрывать свои обиды и смеяться вместе со всеми. Лакан, разумеется, утверждал, что собственное «Я» субъекта есть не что иное, как продукт зримых иллюзий. Его эксперименты с перевернутой вазой и букетом, до странности напоминающие опыты Брунеллески, сделали ему славу первооткрывателя оптической природы субъективности. Субъект есть там, где его нет, но где мы его видим! А его формы есть то, что мы таковыми наделяем. При впечатляющем новаторстве лакановского подхода стоит признать, что в философии эти идеи прочитываются — правда, с позиций современных представлений о психологии восприятия — у, как минимум, Роджера Бэкона (1210–1294). Но, так или иначе, Лакан строил свою теорию «стадии зеркала» на отрицании идеи стабильного, целостного, автономного «Я». Однако замена Декарта Гегелем/Кожевым и надделение инстанции бессознательного свойствами энергии лишь смещает акценты с проблемных узлов действительности постиндустриальной культуры: стабильного «Я» нет, зато формирующую функцию субъективности берет на себя Закон, Другой с большой буквы, символический Отец, регистр языка культуры и прочая, и прочая. Мы все еще боремся за признание быть признанными. Нам необходим взгляд другого, ведь структуры зримого определяют

природу субъективности. Но кто одаривает животворным взглядом, кто смотрит? Лакан в этой связи отшутился примером из своей юности с плавающей в море консервной банкой. Рыбак говорил ему, что «ты ее видишь, а вот она тебя нет!» Ей абсолютно все равно, есть ли твоё драгоценное «Я», или нет. Но мыслитель настаивал на том, что именно невнимание объекта заставляет нас думать, что мы ему все-таки небезразличны. Нам кажется, тем не менее, что на нас смотрят. Если толковать Хичкока, применив к материалу его фильма теорию Лакана, то обнаружится, что и в самом деле банка видит, хотя делает вид, что не видит. В такой интерпретации Хичкок будет производить впечатление наглядной иллюстрации к текстам Лакана. Однако есть принципиальное различие между тем, как видел субъекта Лакан, и тем, как изобразил его Хичкок.

По голливудским меркам, картина представляется идеологически выверенной, что называется, правильной. Фильм воспроизводит сцены едва ли не мифической борьбы чистых сил добра с агентами вселенского зла. По стилю его легко отнести к шедеврам сталинской классики. В духе советской идеологии он эксплуатирует параноидальные настроения общества. В начале фильма следуют тревожные кадры, изображающие нью-йоркскую толпу. Камера подозрительно всматривается в поток спешащих людей. В объективе множество однотипных фигур мужчин и женщин, среди которых, возможно, находится угрожающий безопасности страны советский шпион. За обыденностью скрывается угроза заговора. Есть в фильме и государственный «секрет», запечатанная в этнографическую статуэтку божка цивилизации доколумбовой Америки пленка с информацией чудовищной важности (хичкоковский МакГаффин), которую похищают и чуть было не вывозят из страны всемогущие шпионы, внешне неотличимые от добропорядочных граждан. Создается впечатление, что это фильм о перековке эгоистичного персонажа в гражданина идеального государства, о становлении сознательного члена общества. Мораль, лежащая на поверхности этой агитки, заключается в том, что право на счастье, любовь и признание может заслужить только законопослушный и готовый к самопожертвованию патриот страны. Кажется, что герой на протяжении фильма претерпевает эволюцию, превращается в Гражданина с большой буквы. Преодолеваемые испытания преобразуют личность. Из инфантильного, зависимого сына (пятидесятилетнего подростка) он превращается в самостоятельного, уверенного в своих силах мужа.

Между тем ясно также и то, что режиссер работает с кинематографическими и идеологическими клише как с объектами, имею-

щами в пространстве его картины статус художественных элементов, условностей. Те или иные формы условностей, однако, оборачиваются для героев фильма реальностью, видимость становится тем, что материализуется, существует и действует, захватывая их, а зачастую и зрителей, в свои сети. Это сочетание внутренних и внешних свойств объектов художественной реальности заплетает нить повествовательной канвы фильма в узлы и петли хичкоковской текстуры. Идеологически выверенная форма, лежащая на поверхности мораль, тем не менее, подрывается логикой иного порядка.

В фильме средствами искусства отражена едва ли не главная особенность новой культурной ситуации — это чрезвычайная подвижность и даже спутанность социальных ролей, статусов и идентификационных признаков субъекта нарождающейся информационной культуры. Если в начале XX века все было едва ли не заранее предопределено происхождением, этнической принадлежностью, полом, социальным положением семьи, образованием, то спустя каких-нибудь полстолетия личность сталкивается с комплексом проблем, связанных с определением своей идентичности. В результате системных изменений самих принципов производства ценностей и их распределения человек оказался в ситуации, когда простой вопрос «кто ты?» мог вызвать неоднозначные ответы. Кроме того, степень актуальности, как, впрочем, и частота возникновения этого вопроса, стали чрезмерными. А, к примеру, результаты торгов на Нью-Йоркской фондовой бирже могли повлиять на то, кем себя ощущала личность утром, до открытия биржи, и вечером, после ее закрытия.

Очевидно, что прежние системы идентичности, которые сформировались в эпоху модернизма, утратили свою эффективность в ситуации нарождающейся информационной культуры. Привязываться к определенным ценностям и отождествляться с ними раз и навсегда оказалось почти невозможным из-за подвижности, изменчивости и относительности идентификационных маркеров. Жизненный цикл грандиозного порождения Ренессанса, субъекта европейской культуры, завершился. На его месте начал формироваться новый социально-психологический тип. Информационная среда с небывалой скоростью теперь поставляет субъекту формы идентификационных моделей, из которых можно конструировать, кроить удобный образ себя. Открывается эпоха освоения не только информационного фронта, но и внутреннего, психологического пространства. Объектом бесконечных преобразований и изменений становится собственное «Я» личности.

Эриксоновская модель построения субъектом своей идентичности из предлагаемых различными культурами ценностей

рассматривается нами в качестве положительного или идеального примера нового типа личности. Проблема, однако, в том, что лишь по внешним признакам герой Хичкока обнаруживает после многочисленных испытаний свойства субъекта, успешно проживающего фазу метапродуктивности. Стадия метаидентичности отличается кроме всего прочего, тем, что у субъекта формируется взгляд, позволяющий выбирать самый разный строительный материал для формирования своей идентичности из самых разных ценностных систем и социальных контекстов. Оптика этого взгляда, как мы знаем, не ограничена рамками культурных оппозиций. Хорошо или плохо — понятия не просто относительные. В руках активной творческой личности, проживающей фазу метапродуктивности, они воспринимаются как одинаково эффективные фрагменты, составляющие социально-психологическое новообразование. Из разнородных источников строится и произведение искусства, не вписанное в рамки канона, и собственная субъективность. Это и есть личность эриксоновского типа.

Однако сложившаяся информационная среда естественно порождает как продуктивные, так и деструктивные формы метаидентичности. Внешне эти психосоциальные новообразования почти неотличимы. Есть соблазн интерпретировать личностные изменения героя фильма как позитивный процесс становления нового типа субъективности. Возникает вопрос, что в действительности предлагает Хичкок зрителю? Оптимистический проект перековки субъекта эпохи модернизма в новый тип человека постиндустриальной культуры?

Если культура модерна актуализировала отношения копии и оригинала, то в информационной культуре эта проблема утрачивает актуальность. Медийная среда — идеальный проводник информационных объектов любой ценности и фактуры. Задача субъекта — самостоятельно определять, подходит или не подходит для его самовыражения и творчества тот или иной конструктивный элемент. Формально культура позволяет личности создавать свой образ, как произведение искусства, из любого, выбранного автором, материала. Новая форма субъективности обладает важным свойством жестко не привязываться к определенной системе оценок. Плохое или хорошее, высокое или низкое — все теперь может быть использовано личностью для конструирования произведения. Им может быть и объект искусства, и образ себя.

Тематически, на уровне нарратива, фильм Хичкока описывает процессы становления именно такого типа личности, сумевшей доказать свою состоятельность как раз таки путем выбора подвижной, плавающей модели идентичности. Эта личность конструирует себя

из предлагаемых внешними обстоятельствами идентификационных форм. Если вначале фильма герой сопротивляется жестким условиям внешней среды, навязываемым ему идентификационным образам, то потом он обнаруживает в себе качество удивительной гибкости, мобильности и способности принимать предлагаемые обстоятельствами модели и вписываться в них. Торнхилл, с одной стороны, признает и принимает навязываемые средой роли, с другой — ему удается, как кажется, идти своим курсом. В итоге именно это сочетание гибкости и твердости характера позволят утвердить себя, добиться признания со стороны другого, объекта любви. Последние кадры свадебного путешествия, очевидно, ярчайшее тому свидетельство. В этом хочет убедить нас хичкоковское повествование, точнее, заложенный в нем идейный посыл фильма.

Проблематика нашего исследования обусловлена самой структурой хичкоковской картины. С одной стороны, фильм как линейная последовательность визуальных планов задает рамки аналитических оптик, разрешительные возможности которых позволяют видеть в нем позитивное движение. С другой — логика нарратива, формулирующая продуктивные утверждения, все время подрывается иного рода логикой, переворачивающей позитивное тематическое построение аналитика. Дальнейший анализ направлен на выявление такого рода несоответствий через описание структурных особенностей картины Хичкока.

Успехи идеологии, эффективность ценностных высказываний и определений связаны с тем, какой резонанс вызовет предлагаемый образ в умах и сердцах потребителя идеологических продуктов. Экранный образ или фигура речи должны отвечать и соответствовать бессознательным ожиданиям зрителя. Структура волшебной сказки предлагает идеальный упаковочный материал для продвижения идеологических ценностей культуры. Кажется очевидным то, что нарративная модель фильма подчинена логике волшебной сказки. Опишем сюжет фильма с позиций пропсовской морфологии.

Вследствие случайных совпадений — неверного опознания и ложного обвинения в убийстве дипломата — герой вынужденно преодолевает географическое пространство, продвигается через испытания от пункта А к пункту В, чтобы не только спасти жизнь и доказать свою невиновность, но и обрести любовь.

Интрига фильма усиливается после того, как судья потребовал от детективов проверить легенду обвиняемого о похищении и покушении на убийство. Судья здесь выполняет функцию сказочной персоны, призывающей героя к себе, а затем отсылающей его (и его

помощников) на поиски истины. Узнаваемый набор сказочных функций — нехватка, призыв, отсылка и выход на поиски ценного объекта, истины — лежит в основе повествовательной структуры фильма. Обнаружение объекта поисков нейтрализует изначальную нехватку, запустившую линейный механизм развертывания нарратива. Внешне все заканчивается по сказочному сценарию — женитьбой на отвованной у злодея красавице и свадебным путешествием.

Таков, очевидно, повествовательный каркас фильма, несущая конструкция, содержащая идеологические построения. Опираясь на эту логику, можно, например, описать картину в терминах бинарных оппозиций. Увидеть, что плохим парням, шпионам, противостоят хорошие — контрразведчики, полицейские, детективы. Со злодеем Вандамом борется и побеждает добрый мудрец Профессор.

Активность Торнхилла на протяжении всего фильма должна, очевидно, указывать на то, что он берет-таки судьбу в свои руки и, в конечном счете, утверждает собственную субъективность, отбрасывая иллюзорные образы Эго, навязанные ему другими персонажами. Объектом поисков является не столько абстрактная истина, сколько подлинная идентичность. Ведь окружающие Торнхилла имеют о нем собственные представления. Мать (для нее он остался легкомысленным повесой), адвокат, бывшие жены, которым он казался скучным и неинтересным, полицейские, для которых он преступник, спецслужбы, представители прессы, Вандам, Ив Кендел и многие другие видят в нем того, кем он на самом деле не является. Торнхилла можно сравнить с идеальной отражающей плоскостью, на которую проецируются взгляды и представления о нем других персонажей.

Таким образом, ценностный посыл фильма, интенция автора содержит оптимистический мотив взросления героя, мотив обретения. От множественности и иллюзорности «Я» к автономии, стабильности и целостности! Возможно, таков девиз хичкоковского нарратива. Но так ли это в действительности? Стоит ли принимать за истину ценностные утверждения идеологической риторики?

Кульминационный момент на Маунт-Рашмор (монумент четырех президентов США, вырубленный в скале), представляющий неповторимую модернизацию классического вестерна, вполне предсказуемо провоцирует и семиотические интерпретации. Если следовать в русле нарративного анализа, то сюжет фильма редуцируется к линейной схеме пути героя в условном, хичкоковском пространстве от состояния вписанности в язык материнской культуры к языку символического порядка, воплощенному в ликах президентов. Направление пути задается судьей. Он — персональное воплощение символической власти закона отцов — указывает, после задержания

Торнхилла, как следует действовать и подозреваемому, и полицейским. Закон намечает траекторию пути героя, выступает в качестве главного ориентира. Эта идеальная навигационная система задает план и масштабирует карту местности. Но система все время дает сбой, герой не может в точности выполнять указания и реализовывать установки закона. Он по разным причинам отклоняется от маршрута, сбиваемый с толку другими персонажами. Герой обнаруживает несовпадения карты и местности.

Если судья представляется живым воплощением закона, то лики президентов — суть недоступное и отстраненное символическое начало, опосредующее отношения с реальным. Живое и мертвое взаимообусловлены диалектикой становления. В кульминационной сцене герой, карабкаясь по складчатому рельефу символического, приближается к реальному настолько близко, что, с одной стороны, чувствует дыхание бездны, с другой — получает возможность выразить желание, не разрушаясь и не нарушая культурных запретов. Желание, направленное на идеальный объект, находит легитимную форму выражения. Он дает обет, обещает Ив Кендел, что та станет миссис Торнхилл, если они не сорвутся со скалы, если ему удастся вытащить ее из пропасти.

Испытание, кажется, пройдено. Герой подтаскивает девушку к себе в безопасное место, на спасительный выступ. Попытка закрепить в уступах символического вполне предсказуемо сопровождается переводом отношений Торнхилла и Ив Кендел на конвенциональный уровень. Теперь их связь скреплена клятвой, действенность которой обеспечена высшим свидетельством отцов-законодателей, их ликами.

Возможно, субъект находит у символических отцов не только убежище, но и подтверждение своей ценности, значимости как объекта желания для другого. Символическое начало опосредует желание субъекта, закон гарантирует обоснованность притязаний личности на то, чтобы быть признанной. Очевидно, такой поворот дела должен указывать на взросление инфантильного героя. В пользу оптимистической версии утверждения символического над деятельностью воображаемого говорит и назидательный тон кадра разбитой фигурки племенного божка, означающий прекращение трансгрессивных потоков желания. Подрывная организация Вандама, как пленка внутри скульптуры, этнографического реликта, засвечена и уничтожена. Однако победоносный план эмансипации героя ставится картиной Хичкока под сомнение.

Смысл судьбоносного события, открывающего перспективу превращения мисс Кендел в миссис Торнхилл, обнаруживает некую двойственность, которая усиливается в последних сценах фильма.

Герой реализует свою сокровенную мечту, забирается на верхнюю полку купе и увлекает за собой жену. Раньше он уже пережил испытание в удушливой утробе откидного лежака, спального приспособления, когда был заперт там блондинкой, скрывшей беглеца от полиции. Женщина таким образом спасает в первой сцене Торнхилла, взяв его судьбу в свои руки. Находчивая соблазнительница великолепно сыграла отведенную ей Вандамом роль, невозмутимо заявив детективам, что в ее купе никого нет. В какой-то момент даже показалось, будто героя облагодетельствовали, разглядели в нем особо привлекательные качества, спасли бескорыстно, что называется, за красивые глаза. Он-де понравился блондинке настолько, что та решила на проявление сострадания к жертве облыжного обвинения. Базовое желание быть признанным, стать объектом желания другого усиливает детективную интригу. Однако, обманув сыщиков, само очарование тут же выдает новоиспеченного Каплана Вандаму. Она отправляет шефу записку с весьма прозаическим вопросом, касающимся дальнейшей судьбы их клиента. Что, собственно, делать дальше с этим объектом?

Ее ложь, возможно, отразила экзистенциальную суть происходящего. Торнхилла как субъекта в действительности нет. Хичкок, кажется, приводит формулу негативной субъективности: если тебя нет для закона, то тебя нет и для другого, нет в реальности. Мораль можно было бы принять к сведению, если бы у зрителя была абсолютная уверенность в том, что агенты закона сами действуют не на основе предпочтений и фиктивной, сфабрикованной прессой информации. Кроме того, Хичкок не раз показывает, что оказаться видимым для закона может тот, кто его нарушает. Закон демонстративно слеп относительно объекта права. А если объект подвергается насилию? Это остается незамеченным?

Однако согласимся с тем, что стать объектом желания, добиться от другого признания своей ценности — основная цель проекта становления субъективности. Но на тот момент сцены в купе это, с позволения сказать, отсутствие (ничто) лежало в свернутом состоянии над головой Ив Кендел и, очевидно, переживало противоречивые ощущения. Возможно, чувства были не самыми плохими, если превратились в потайное желание, если герою страстно захотелось пережить нечто подобное вновь. Сладострастное чувство регресса, побуждающее повторить наслаждение, вызванное свертыванием субъективности. Сломанные в этой давке солнцезащитные очки символизируют не столько крах сексуальности, сколько невозможность сохранить индивидуальность, скрыть свое (подлинное?) «Я» от навязываемых другими ролей-представлений.

Теперь, в финале картины, переживания Торнхилла непомерно усиливаются. Ведь его автономное Эго и объект желания в одном лице, в первой сцене берущее на себя ответственность, наконец-то ассоциировано, попросту говоря, находится при нем и вместе с ним, да еще и носит его имя. Но за такой синтез личности приходится платить окончательным обнулением субъективности. Оказавшись на верху (блаженства), субъективность героя, видимо, свертывается до состояния симбиотической целостности с объектом желания. Женившись на агенте Каплан, он утверждает идею своего превращения в мистера Каплана.

Прямолинейные жесты, подталкивающие нас к психоаналитическим интерпретациям, жесты подтягивания, или притягивания объекта желания к себе, наверх, в безопасное, уютное место, на верхнюю полку или выступ в скале, не только закольцовывают в рифму три сцены фильма, но и подрывают надежду на успех всего проекта становления субъекта. На это указывает и не менее откровенный финал картины с поездом, въезжающим в тоннель. Кадры в конце фильма имеют, помимо эротической, в духе бытового психоанализа, символики, характер красноречивого указания на подспудное проявление регрессивных форм желания. Таким образом, все это внешне оптимистическое продвижение нарратива в пространстве волшебной сказки приводит героя в нулевую точку субъективности. Отрицаемый образ идентичности поглощает героя, Торнхилл окончательно превращается в Каплана-пустышку.

Воспроизведенная в фильме Хичкока модель субъекта подрывает идею локализации невидимого и ценного содержания «Я» там, где оно скрывается за внешней оболочкой видимого. Но это не все. Радикальный жест Хичкока направлен не только на выявление относительного характера субъективности, которая строится на основе принятия или неприятия образа себя, сформированного или предложенного другим, медийной средой. Оказывается, что теперь и этот источник образов идентичности, ранее, в иных культурных контекстах служивший опорой в процессе выведения истинных качеств субъекта, видоизменяется. Другим утрачиваются такие качества, как незыблемость и стабильность. Тот, кто порождает модели идентичностей, потребляемых субъектом информационной культуры, сам подвергается постоянным мутациям.

В ситуации, когда другой в прежнем своем качестве отсутствует, объекты больше не подчиняются диалектике становления, которая предполагает развитие и качественное изменение их структуры. Объекты Хичкока, разумеется. Движение в условном пространстве,

испытания, переходы от одной событийной точки сюжета фильма к другой не приводят к выявлению внутреннего содержания образа сквозь его внешнюю форму. В процессе развертывания киноповествования внешнее и внутреннее обращается одно в другое, являя зрителю ряд серий одного и того же неизменного сочетания амбивалентных признаков.

Взгляд и голос другого (функция наименования) задают поначалу динамику обращений внешней и внутренней плоскостей объекта вокруг своей оси. Но другой, рассматривая и именуя объект, несколько не способствует выявлению истинных свойств его природы. Их, судя по всему, в эстетической системе фильма просто нет. Взгляд другого не выявляет, а наделяет качествами образ, структуру которого нельзя представить в виде топического отношения формы и скрытого за ней содержания. Голос другого не только дает имя увиденному, но и задает объекту почти всегда ложное направление развития. Навязывает идентификационную матрицу, в форму которой приходится втискиваться субъекту.

В фильме все предельно очевидно, открыто лежит на поверхности и не скрывает тайны, запечатанной в сокровенные глубины смысла, к которому нужно пробираться зрителю или выявлять исследователю. Траектория пути героя вяжет узор повествовательной материи, не пряча тайну. Все выставляется на поверхность в виде череды смен и обращений разных плоскостей одной линии, ленты или плоскости. Стоит согласиться с тем, что смысл здесь «принадлежит не высоте или глубине, а скорее поверхностному эффекту; он неотделим от поверхности, которая и есть его собственное измерение» (Делез 1998: 104).

Вещь Хичкока как непроявленный негатив фотографического снимка. Есть два состояния образа реальности на фотобумаге. Если негатив снимка проявить, то появится позитивное изображение. Значение объекта обернется в свою противоположность. У Хичкока объект «проявляется», меняет свое значение на противоположное, под пристальным взглядом другого. Если долго и внимательно разглядывать объект, то он меняет негативное значение на позитивное, или наоборот. Так, пистолет, направленный на Торнхилла, воспринимается поначалу как смертельная опасность. И только потом, присмотревшись к оружию в руках прислуги Вандама, герой понимает, что пистолет бутафорский.

Суть ценностного наполнения хичкоковской вещи можно проиллюстрировать и примером с микрофильмом, скрытым в статуэтке. Секретная информация, запечатленная на пленке, исчезает, если на него попадает свет, если он раскрывается. Семантическая ценность

послания поддерживается герметичной оболочкой статуэтки-сосуда и указанием: «там находится государственная тайна!». Этот указатель взывает к воображаемому, а не к реальному содержанию. Пока мы думаем, что там находится нечто ценное, оно там и впрямь находится. Как только герметическая оболочка нарушается, информация исчезает. Но аннигиляция смысла происходит не потому, что там было нечто такое, что в результате выявления исчезло. Герметичность знака поддерживает работу воображаемого. То, что можно видеть, на что падает взгляд, имеет природу чистой отражающей плоскости, позволяющей субъекту проецировать на эту поверхность свои воображаемые представления. Вещь остается герметичным вместилищем тайны до тех пор, пока воображаемое субъекта наделяет ее статусом тайны. Таинственный объект желания, реальность которого невозможно схватить и вплести в поток речи, ибо нет того, кто гарантирует, что сам поток не является такой же иллюзией. Нет Другого с большой буквы.

Преуспевающий менеджер рекламного агентства, чей офис расположен на Мэдисон Авеню, Роджер Торнхилл (Кэрри Грант) спешит на важную встречу с потенциальными клиентами. Переговоры должны происходить в баре отеля «Плаза» (Нью-Йорк Сити). По ходу дела он дает поручения своему референту, очаровательной девушке, которая предлагает шефу взять такси, чтобы не опаздывать. Торнхилл просит мужчину, остановившего для себя такси, уступить им свое место, солгав при этом, что его спутнице очень плохо. Уже в машине девушка сокрушается: «Бедный человек!». Но Торнхилл уверен, что пропустивший их вперед человек ничуть не бедный, напротив, сейчас он чувствует себя добрым самаритянином. «Но вы же ему солгали!», — сокрушается наивная Мэгги. Торнхилл в поучительной манере старшего партнера по бизнесу заявляет, что в мире рекламы такого понятия, как ложь, не существует. «Запомни, Мэгги, в мире рекламы лжи нет, есть только преувеличение». В завершении сцены Торнхилл просит девушку позвонить его матери и сказать, что он опаздывает, и чтобы та отправлялась в театр, не дожидаясь занятого делами сына. Мать была страстной, но не очень успешной любительницей бриджа. Она играла в карты у знакомых в загородном доме, где не было телефона. В последний момент Торнхилл об этом вспоминает и понимает, что Мэгги не сможет выполнить его поручение. Но такси с девушкой уже уехало, оставив героя в состоянии растерянности. Эта ситуация со звонком матери всерьез расстраивает Торнхилла и в дальнейшем преворачивает его судьбу.

Реплика Торнхилла о добром самаритянине характеризует его деятельность, связанную, главным образом, с фальсификацией ложных образов и с внедрением их в сознание потребителей информации, рекламы. Своим «преувеличением» относительно здоровья девушки он, по его мнению, создал в сознании случайного человека позитивное представление этого человека о самом себе. Теперь мужчина будет думать, что он сделал доброе дело, что он хороший христианин и т.п. В корыстных целях производится (фальсифицируется) и скармливается ложный образ объекта, содержащий позитивное представление потребителя информации о себе. В результате потребитель оказывается в психологически комфортном состоянии, съев пустышку.

Реплика об отсутствии лжи в мире рекламы весьма значима для понимания природы субъекта и той коммуникативной среды, в которой он находится и к формированию которой имеет непосредственное отношение. Кроме того, с самого начала фильма задается самим Хичкоком, появившимся на автобусной остановке, мотив попадания (непопадания) героя в транспорт: такси, поезд, автобус, патрульную машину и т.д. Этот мотив связан с проблемой своего (чужого) места в потоке социальной коммуникации. С местом в языке, занимаемым субъектом в процессе определения своей идентичности. Находчиво скормив доброму самаритянину легенду, Торнхилл занимает его место и, оказавшись в точке другого, уже и воспринимается другим, играющим определенную роль. Пока роль, прописанную собственным вымыслом. Он становится бескорыстным человеком, спасающим бедную девушку, которой стало плохо. Правда, таким он выглядит с точки зрения того, кто не попал в такси.

Как можно охарактеризовать личность, чье воображение с завидной скоростью фабрикует фальшивки, чтобы успешно манипулировать объектом? Создается впечатление, что в речевой деятельности Торнхилла проявляется субъективное начало. Однако субъект должен быть вписан в систему символического порядка. Находиться в определенной точке символического потока и говорить из места, занятого в языке. В сцене с добрым самаритянином раскрывается функциональная способность личности играть в социальной среде воображаемую роль. Торнхилл производит фикцию, играя определенную роль, он находится не в символическом, но в воображаемом. Обратим внимание на отличительную черту речи человека, говорящего из места в воображаемом. Его высказывание выражает желание другого. Субъект речевой активности в этом случае как бы прикрывается фантазматическим объектом: «пропустите, этой девушке очень плохо!». Какой девушке? Очевидно, той, что нет.

И еще одна деталь. Если согласиться с тем, что субъект — это тот, кто буквально держит речь самостоятельно, без посредников, то герой обнаруживает странную несостоятельность как раз в вопросах непосредственной коммуникации с другим. Особенно поначалу ему что-то мешает говорить с тем, кто пытается с ним контактировать даже на уровне ни к чему не обязывающего обмена репликами. Так, выйдя из лифта с Мэгги, он не отвечает на вопрос встретившегося им человека. Тот, судя по всему, партнер или клиент, спрашивает у Торнхилла после приветствия: «Мы поговорим?». Очевидно, речь могла идти о каком-то деле. Однако бойко раздающий поручения менеджер оборачивается на оклик, но не отвечает. Как будто он не видит того, кто к нему обращается, или не находит, что в этой безобидной ситуации сказать.

Возможно, этот незначительный и малопримечательный эпизод — случайность. Но дальше по фильму криминальная интрига закручивается в результате сбоя в системе коммуникации «Я — ПОСРЕДНИК — ТЫ». Прежде чем перейти к следующей сцене, еще раз обратим внимание на специфику того места в языке, откуда говорит наш субъект. Он строит свои коммуникативные порядки, находясь в точке воображаемого источника речи. Он говорит из виртуальной точки субъективности. Его, в сущности, нет как субъекта речи. Он скрыт преувеличением, фантазией.

Все дело, очевидно, в том, что за него все делают другие. Ему во всем помогает специалист PR, Мэгги. Во всяком случае, именно через нее как посредника он обращается к клиентам, женщинам, заключает сделки, посылает телеграммы, открытки, букеты цветов, завернутых в целлофан. С ней он на ходу составляет текст поздравления какой-то женщине, судя по всему, давней поклоннице, с которой ему не хочется встречаться. Это послание представляет собой такую же фальшивку, как и вымысел для доброго самаритянина, уступившего свое место в такси.

Торнхилл производит впечатление коммуникативного человека. Он успешно лжет другим. Он находится там, где он есть, пока работает система связи, обеспечивающая контакт с условным собеседником через механизм опосредования, через систему социальных ролей. Как только передающее устройство дает сбой, обнаруживается несостоятельность героя как субъекта, как автора высказываний. Ставится под вопрос его способность держать речь непосредственно, говорить от себя лично. То место, которое он занимает в социальной реальности, не позволяет ему выдерживать прямой контакт с потенциальным партнером по диалогу. Дело, судя по всему, не столько в личностных особенностях Торнхилла, сколько в свойствах языковой среды, в особенностях информационной культуры.

Наконец, переходя к следующей сцене фильма, заметим, что Мэгги не может выполнить функцию посредника из-за технического несовершенства системы социальной коммуникации. В доме, где играет в карты мать Торнхилла, нет телефона. Опосредующее звено в цепи связи выпадает из-за несовершенства информационной инфраструктуры. Герой оказывается в дискомфортной ситуации непосредственного, прямого контакта с собеседником. Что же он делает, встречаясь с клиентами глаза в глаза? Он зовет на помощь посредника. Он пытается заполнить ролевой пробел, обнажающий пустоту на месте предполагаемого субъекта. Работа коммуникативного устройства дает сбой из-за того, что не находится подходящей функции, предписанной социальным сценарием роли. Поэтому силы Торнхилла направляются на устранение ролевой дисфункции. Внимание к реальному собеседнику отвлечено, связь с ним блокируется воображаемым объектом. Потенциальный субъект так и не выходит из потока воображаемого, он вновь прикрывается фантазматическим образом. «Простите, мне нужно отправить телеграмму матери. Сказать ей, что к условленному часу меня не будет». Теперь он в результате сбоя в системе связи пытается сыграть роль хорошего сына, тогда как перед ним стоит совсем другая задача: вести деловые переговоры с клиентами, на встречу с которыми он опоздал.

К немалому удивлению партнеров по переговорам, наш герой решает прервать едва начатый разговор. Он подзывает официанта и просит того помочь отправить сообщение. В то время, когда Торнхилл поднимает руку, чтобы привлечь внимание, официант ищет среди посетителей человека, выкликая имя: «мистер Каплан!». Сцену в ресторанном зале отеля наблюдают внушительного вида персонажи. Это они попросили официанта вызвать Каплана в холл. С их позиции ситуация выглядит так, что Торнхилл отозвался на имя Каплан, поднял руку и вышел. Выкрик официанта и поднятая рука клиента убеждают наблюдателей в том, что отозвавшийся на оклик человек и есть тот, кто им нужен. Один из чистильщиков кивает головой в сторону Торнхила и говорит другому: «Каплан».

Случайное совпадение — жест Торнхилла и выкрик официанта — приводит к ложному отождествлению. Посланные за Капланом головорезы неверно идентифицируют объект. Ошибка произошла из-за естественного рассогласования функций зрения и слуха. Они хорошо видят сцену, но не слышат реплик действующих лиц, того, о чем говорит Торнхилл с официантом. На основе визуальной картины фальсифицируется объект. К выходящему в холл человеку прилагается имя Каплан. Указательный жест «это Каплан» завершает про-

цедуру идентификации. Одна персона через процедуру ошибочного наименования превращается в другую. Торнхилла называют Капланом, хватают, тащат в машину и везут в неизвестном направлении. Герой пытается сказать похитителям, что он не Каплан. Он не тот, кто им нужен, он — другой.

Обращает на себя внимание то, что захват произошел в ситуации ролевого кризиса. Сбой в сценарных планах объективно вызван техническим несовершенством социальной инфраструктуры. Однако факт отсутствия телефона лишь обострил проблему субъективности. Теперь герой вынужден действовать сам. По привычке он обращается к посреднику. Но вызванный официант работает по другому сценарию, в его роль не входит помощь клиентам при отправке сообщений. Он лишь указывает место, откуда Торнхилл может послать свой текст матери. Начав действовать самостоятельно, герой попадает в ловушку. Он занимает не то место в воображаемом другого.

Ложное отождествление происходит в момент, когда Торнхилл, пусть и сам того не осознавая, пытается уклониться от непосредственного диалога. Почему-то восстановление связи с идеальным объектом для него важнее, чем контакт с реальными собеседниками. Мать выполняет функцию идеального объекта. Связь с ним обеспечивает стабильность системы, которая поддерживалась автоматически, средой языка. Связи задаются предписаниями ролей в социальном сценарии, функциями. В свою очередь функции субъекта социальной активности реализуются в условном пространстве коммуникативных практик, расписанных культурой и объективно существующих в системе языка. Вписанность в эту систему, абсолютная погруженность в поток предполагает автоматизацию личности. Торнхилл поступает так, а не иначе, в силу усвоенного предписания. Он находится в условной реальности, не им придуманной. Однако, действуя автоматически, он все-таки не является абсолютной функцией, а скорее характеристикой функциональных особенностей психосоциального организма, переживающего фазу протоидентичности. Это состояние отличается властью воображаемого, деятельность которого подчиняет личность своей логике. Производимые воображаемым продукты, образы блокируют выход субъекта к реальности. Если учесть, что реальность Торнхилла в настоящий момент — это глуховатый клиент, с которым нужно вести переговоры и заключать контракт, то именно с этой реальностью связь нарушается, едва установившись, из-за бессознательной потребности субъекта укрыться за идеальным, по сути, не существующим объектом. «Ну, так что же ты нам хотел сказать?», — спрашивает один из переговорщиков Торнхилла, как бы зывая к

его субъективности. Может ли вообще хотеть что-либо личность, погруженная в поток образов воображаемого? Может ли она хотеть говорить о своем желании без посредничества другого?

По Лакану, идея выражения своего желания, собственно субъективности, едва ли осуществима вне языка, вне символического порядка. Но язык как инструмент формирования субъекта всегда находится в руках другого. Так, взрослый, как бы угадывая желания ребенка, помогает тому перейти в реальность символического, указывая и называя предполагаемые объекты желания ребенка. Другой и способствует выражению желания субъекта, и отчуждает его, выполняя функции зеркального аппарата. Личность, отождествляясь с объектом желания, соглашаясь с вопросительным утверждением другого («ты, действительно, этого хочешь?»), занимает место в речи другого, как бы перемещается в плоскость зеркала. В воображаемое пространство драмы первичного удвоения.

Насколько комфортно это место, убедился Торнхилл, когда работу зеркального аппарата некорректно выполняют подручные Вандама. Правда, отождествление с воображаемым объектом, образом другого, с тем, кого личность видит в зеркале, носит драматичный характер. Можно констатировать, что отождествление-захват прекращает жизнь субъекта в затянувшейся связи с идеальным воображаемым объектом, разрыв с которым дважды, как следует из фильма, терпел неудачу. Торнхилл был неудачно женат два раза. Результатом попыток наладить личную жизнь всегда оказывалось одно и то же, возвращение к идеальному состоянию, к восстановлению связи с идеальным объектом, с мамой.

Из окна машины похитителей Торнхилл видит дорожный указатель. На вывеске фамилия владельца особняка, «Таунсент». Похищенный безрезультатно пытается выяснить у неразговорчивых бандитов, кто такой Таунсент? Компания подъезжает к особняку. Дверь прибывшим открывает прислуга, пожилая женщина, которая еще сыграет свою роль в судьбе Торнхилла. Чуть позднее станет ясно, что главарь организации Филипп Вандам (Джеймс Мэйсон), как опытный режиссер, подготовил и разыграл для разоблачения похищенного Каплана-Торнхилла целый спектакль. Ему блестяще ассистировала сообщница, игравшая роль хозяйки дома, выдававшая себя за миссис Таунсент. Доставленного запирают в библиотеке. На столе он видит бандероль с адресом места и именем получателя посылки, Лестер Таунсент. Вскоре Вандам входит в кабинет и разыгрывает сцену допроса, как ему представляется, разоблаченного контрразведчика.

Некоторые детали сцены указывают на театральную стилистику. Жест задернутых гардин, напоминающих занавес, полумрак, включенное затем освещение. Вандам признает за Капланом искусство великолепной игры. В то время как зрителю ясно, что похищенный по ошибке Торнхилл не играет. Похититель говорит, что представлял себе Каплана немного иным, чуть ниже. Допрашиваемому предлагается в обмен на жизнь сказать, что тому известно о деятельности организации и от кого он получил информацию. Торнхилл пытается объяснить, что произошло недоразумение, что он не Каплан, что он ничего не знает ни о какой организации и что вообще он опаздывает в театр и просит его поскорее отпустить на постановку, на которую он давно хотел попасть. Кроме всего прочего, он содержит мать и выплачивает алименты двум женам. Герой еще не понимает, что ему уготовлена роль в другом спектакле. Копия окончательно утрачивает связь с оригиналом.

Как режиссер, Вандам не верит игре Каплана. Может быть потому, что Торнхилл слишком правдоподобно отрицает то, что он — Каплан. К примеру, эмоциональным жестом предъявляет Вандаму свои документы, удостоверяющие личность, паспорт, водительские права и т.п. Но Вандам знает все о доставленном Каплане. В частности, ему известен маршрут передвижений, где и в каких отелях останавливался агент, где проживает в настоящее время и куда собирается дальше. Словом, играющий роль хозяина особняка Вандам не верит Торнхиллу, который отказывается играть роль Каплана. Похищенный и отвечает ожиданиям похитителя, и разочаровывает его. Но в целом он укрепляет в Вандаме представление о том, что тот разоблачил агента спецслужб.

То, что составляло принципиальную основу ментальности работчика рекламных образов, производящего и распространяющего в информационной среде преувеличения, неожиданно оборачивается против него. Торнхилл становится слишком серьезным, когда кем-то подвергается сомнению его идентичность. Еще недавно он скормил доброму самаритянину позитивный, бессознательно ожидаемый (как маркер идентичности) образ гражданина. Теперь, оказавшись в роли объекта, потребителя преувеличений, он, что называется, наступают на горло собственной песне. Вместо того чтобы продолжать работу с домыслами Вандама, подыграть на поле воображаемого своему потенциальному клиенту в его желании увидеть то, что тому хочется увидеть, захваченный шпионами объект апеллирует к реальности. Но реальность определяется конвенцией, способностью вести переговоры, учитывать интересы клиентов. Как следует из первой сцены,

Торнхилл устанавливать связь с реальностью без посредников не может. Теперь ему представился случай повторить опыт утверждения субъективности. Собеседник, пусть и со своими представлениями о доставленном объекте, находится перед ним.

Правильнее сказать, что Торнхилл для подтверждения своей идентичности обращается не к самой реальности, а к знакам культуры, к символическому свидетельству вписанности личности в социальный порядок, в реестр соответствий, в котором зафиксировано протокольное свидетельство: «я есть предьявитель сего». Жест предьявляемых документов должен вроде бы снять все вопросы идентичности. Если только сам вопрошающий наделен правом в формальной ситуации устанавливать личность задержанного, проверять его водительские права и паспорт. Понятно, что Вандам как раз та фигура, которая подрывает своей субверсивной деятельностью основания символического порядка. Другое дело, что похищенный сам занят приблизительно тем же, чем занимается его похититель. Он создает информационную среду, где нет места соответствию вещи и имени.

Торнхилл как «плохой мастер имен» из диалога Платона «Кратил», присваивает имена несуществующим вещам. Он выдумывает образы и ситуации, которые потом оживают в сознании потребителя, подчиняя его своей власти. Но теперь его самого неверно именуют. С точки зрения Сократа, персонажа диалога «Кратил», оба деятеля попадают в разряд плохих мастеров имен. Наверное, потому что они вносят путаницу в соотношение названия и названного объекта. Одно ложно называется именем другого.

Так или иначе, но после того, как Торнхилл отказывается от признания такой неочевидной вещи, что он Каплан, его насильно опаивают бурбоном и усаживают в машину, чтобы инсценировать смерть в автомобильной катастрофе. Машину направляют к обрыву. Но в последний момент Торнхилл избавляется от опекуна и ведет машину сам. Начинается погоня. На его счастье, погоню прекращает полицейский патруль. Таким образом, беглец спасается от неминуемой смерти. Он доставляется в участок в почти невменяемом из-за влитого в него спиртного состоянии. По условиям закона задержанный может сделать один звонок. Полицейский советует позвонить адвокату, но он, как можно догадаться, звонит маме. «Мама, это твой сын, Роджер Торнхилл». Кажется, благодаря универсальному посреднику, телефону, идентичность восстановлена. Герой вновь становится Торнхиллом.

Теперь обратим внимание на то, что и Торнхилл формирует представления о хозяине дома, ложном Таунсенте, полагаясь на

свое воображение. Он домысливает образ. Дорожный указатель «Таунсент» и бандероль с адресом и именем получателя — вещи очевидные, они влияют на то, что допрашивающего человека Торнхилл принимает за хозяина дома, Таунсента. В этом отношении его способ восприятия реальности ничем не отличается от того, который сценой раньше продемонстрировали похитители. Структура взгляда стимулирует работу воображаемого, а оно конструирует объект и его свойства. На основе совпадений, которые кажутся объективными характеристиками, идентифицируется объект.

Герой должен быть вечером в театре в качестве зрителя, но в результате ошибочного отождествления он превращен из наблюдателя в активного участника постановки. Ему находится место в воображаемой реальности другого. Он как бы внутри сцены, внутри созданной искусственно точки идентификации. Как считает Вандам, похищенный агент контрразведки великолепно играет свою роль. Торнхилл, разумеется, не играет. Он переживает случившееся с ним и пытается аргументированно доказать свою подлинную идентичность. Но его искренность воспринимается как искусство. С другой стороны, сам Вандам разыгрывает спектакль, занимает пустующий особняк, принадлежащий другому человеку, провоцирует Торнхилла на ошибочное отождествление.

Важно, что в этой череде несовпадений игры и реальности возникает ситуация, при которой руководитель рекламного агентства инстинктивно начинает вести себя так, как повел бы себя реальный сотрудник спецслужбы. Оказавшись в воображаемом месте другого, он ведет себя согласно представлениям другого. Пытается убедить похитителей, что он не тот, за кого те его принимают. Герой вдруг обнаруживает в себе такие физические способности, которые позволяют ему спастись, вытолкнуть из машины одного из бандитов и уйти от погони. Словом, он втягивается в игру, занимает отведенную ему роль и начинает вести себя как Каплан, несуществующий агент спецслужбы.

Интересно, что в позиции добрых самаритян, потребителей фальшивок, оказываются и Торнхилл, и Вандам. Первый, как было сказано выше, формирует на основе видимого ложный образ хозяина особняка. Второй, на основе того, что ему предъявляют подчиненные, неверно, на основе субъективных представлений, ложно отождествляет объект. Он тоже полагается на очевидное и сам невольно встраивается в чью-то игру, занимает место в чужом воображаемом. Сигнификативный акт, акт наименования приводит к запуску процесс преобразования одной личности (Торнхилл) в другую (Каплан). Как известно, другая личность представляет собой

фикцию, некое отсутствие, плод воображения. Есть только имя, но нет самой вещи. Но эта пустотная конструкция заполняется плотью, материализуется.

Внешне Вандам в этой игре — режиссер, контролирующей ситуацию. Во всяком случае, таковым он себя ощущает. Между тем очевидно, что, включившись в ситуацию по отношению к более статусному игроку, неявно присутствующему за кадром, он оказывается в роли объекта, ведомого. Все потому, что у него, не без помощи плохо сделавших свою работу подручных, формируется собственный, скажем, субъективный взгляд на доставленного человека, образ Каплана, о котором ему все известно заранее. В этой сцене роли потребителей и производителей информационных продуктов переплетены, неразличимы. И те и другие втягиваются в игру кажимостей, продуктов деятельности воображаемого. Виртуальные объекты выполняют в том числе функцию подмены одной реальности другой. В каком отношении иллюзорное находится к объективному? Есть ли вообще объективное начало в природе вещи или есть только наши представления о ее сущности?

Такого рода вопросы, неизбежно вытекающие из логики развития событий фильма, вновь возвращают нас к диалогу «Кратил». Платон через своего героя ставит под сомнение идею софистов, согласно которой «сущности вещей для каждого человека особые <...> следовательно, какими мне представляются вещи, такими они и будут для меня, а какими тебе, такими они будут для тебя» (386). Сократ утверждает, что «сами вещи имеют некую собственную устойчивую сущность безотносительно к нам и независимо от нас, и не по прихоти нашего воображения их влечет то туда, то сюда, но они возникают сами по себе, соответственно своей сущности» (386е). Но не только вещи, но и действия вещей представляют собой вид сущего. «Действия, — поучает Сократ, — производятся в соответствии со своей собственной природой, а не согласно нашему мнению» (387).

Как бы вопреки утверждениям философа, «вещь», коей является Торнхилл, «влечет то туда, то сюда» как раз чье-то воображение. Захвативший похищенного героя процесс превращения в воображаемого агента спецслужбы, кажется, утверждает крамольную идею оппонентов Платона, согласно которой никаких устойчивых сущностей вещей нет. То, как Торнхилл, попадая в точку воображаемого другого, занимая место в чьей-то игре, начинает вести себя в соответствии с логикой воображаемого объекта, заставляет пока только ставить под сомнение вопрос о природе суверенного субъекта. Либо ему вообще не находится места в современной системе коммуникации,

либо социальная реальность языка оставляет для утверждения субъективности (проявления устойчивой сущности вещи) едва заметное пространство. Далее Торнхиллу представится возможность доказывать, что он не сократовская лошадь.

Определение, какая речь ложная, а какая истинная, дает суд. Возможность утвердить субъективность в языке, то есть сказать правду и получить признание, предоставляется законом, символическим порядком, который институционально выражен в социальной функции судьи.

Прежде чем перейти к сцене суда, скажем, что наше обращение к «Кратилу» обусловлено тем, что события диалога поразительно напоминают сюжет фильма. Сцена ложного опознания, когда Торнхилла принимают за Каплана, один к одному воспроизводит специфические рассуждения Сократа, его вопросы, которые он задает своему собеседнику Кратилу. Сократ спрашивает, можно ли дать имя тому, что не существует? Кратил считает, что произнести ложное именование нельзя. Сократ приводит в качестве примера ситуацию, когда кто-то приветствует Кратила, называя его Гермогеном. «Если кто-нибудь встретил бы тебя <...> и <...> сказал: “Здравствуй, <...> Гермоген!” <...>, относилось бы это к тебе или к вот к этому Гермогену?» (429e).

Гермоген — другой участник беседы. Перед этим Сократ заставил признать Кратила, что имя Гермоген не принадлежит присутствующему человеку, собственно Гермогену. Однако к кому относится ложное приветствие? К Кратилу или к «вот этому Гермогену? Или вообще ни к кому?» (429e). Истинны или ложны звуки этого приветствия? Кратил считает, что высказывание ни истинно, ни ложно, оно пустое. Он говорит: «Я бы сказал, что это пустой звук» (430).

Вначале Сократ заставляет Кратила признать, «что имя есть некое подражание вещи» (430b). Затем от вопроса соответствия акустического образа объекту Сократ переходит к вопросу подражания визуального образа объекту. Он спрашивает у Кратила, не кажется ли тому, что «...живописные изображения — это подражания каким-то вещам, но подражания, выполненные неким иным способом?» (430b). Возможно ли здесь избежать путаницы, когда кто-то относит изображение мужчины к женщине и наоборот? Кратил признает, что такая путаница с образом живописным возможна. Но он сомневается, что подобные ошибки возникают при распределении имен. На что Сократ говорит следующее: «Разве нельзя подойти к мужчине и со словами: «Вот твое изображение» — показать ему что придется: либо его изображение, либо жены? Показать — я имею в виду заставить его воспринимать это зрительно» (430e). Кратил с ним соглашается. И далее.

«А подойти к нему же и сказать: “Вот твое имя”? Ведь имя тоже в некотором роде есть подражание, как и картина. Так вот, сказать ему: “Это — твое имя”, а затем заставить его воспринять на слух что придется: либо имя, подражающее ему, говоря при этом, что он мужчина, либо имя какой-либо смертной жены, говоря, что он — женщина. Не кажется ли тебе, что это возможно и случается иногда?» (431).

Как известно, реальным, насколько это возможно в данной ситуации, Капланом была внедренная агент-женщина, а Торнхилл в финале окончательно в него (нее) превращается, становится настоящим Капланом. Нас, однако, сейчас интересует не столько типология мотивов диалога «Кратил» и фильма Хичкока, сколько типология субъекта и тот способ восприятия реальности, который описывается в фильме и который относится к новому явлению информационной культуры, но берет свое начало в античной классике.

Едва протрезвевший герой предстает перед судом, история о похищении и покушении на убийство, рассказанная судье адвокатом, вызывает сомнение в своей истинности даже у матери Торнхилла. Почти у всех, кроме зрителей, создается впечатление, что герой сочинил легенду только лишь для того, чтобы избежать наказания за угон и вождение автомобиля в пьяном виде. Судья спрашивает у адвоката, долго ли тот знает своего клиента, можно ли ему верить и часто ли он попадает в такие ситуации. Адвокат, разумеется, характеризует подзащитного положительно, что вызывает ироничную усмешку матери (Джесси Роуз Лэндис). Создается впечатление, что она знает сына с другой стороны. И, кажется, случившееся с ним приключение, на ее взгляд, одно из многих в ряду подобных. Ситуация выглядит так, что в ее глазах он все еще остается легкомысленным повесой. Тем не менее судья поручает сыщикам проверить историю обвиняемого и установить истину. Вместе с полицейскими Торнхилл и его мать едут в Глен Ков, чтобы выполнить указание судьи.

Так в повествовательную структуру криминальной комедии вплетается гносеологический мотив пути к истине. Судья задает координаты движения, определяет направление пути к утверждению на тот момент объективно отсутствующей идентичности. Траектория этого пути, как и вся навигационная система жизни героя, должна корректироваться законом. Решить проблему истинной речи поручается сыщикам. Если рассказ выдумка, то вместе с признанием пустой речи можно сделать вывод об отсутствии субъекта.

Ложная хозяйка дома разыгрывает перед прибывшими в Глен Ков очередную сцену. Она сожалеет, что не проследила за гостем и отпустила Роджера в таком виде. Теперь Каплан для нее вновь ста-

новится Торнхиллом. Герой шокирован инсценировкой. Он пытается показать, где и чем его опаивали подручные Вандама. Но следов алкоголя на месте преступления не находят, все успели убрать. Вместо бара с бутылками в шкафу стоят книги. К ужасу Торнхилла, ему никто не верит. Полицейские обмениваются многозначительными взглядами. Мать делает ироничные замечания. С ее точки зрения, мальчик опять лжет.

На тот момент более правдоподобной выглядит версия, согласно которой врал все-таки подозреваемый, чтобы избежать наказания, солидной суммы штрафа. Тем более что «миссис Таунсент» говорит, что ее муж дипломат ООН. Жене дипломата, выступающего на заседании Генеральной Ассамблеи с докладом, доверяют, кажется, больше и сами детективы. На них производит впечатление очередная видимость, дипломатический статус хозяина дома. Сцена заканчивается не в пользу Торнхилла. Мать предлагает сыну заплатить штраф: «Да заплати ты этот штраф, Роджер!». И таким образом признать то, в чем его обвиняют полицейские: угон, вождение в пьяном виде, непочтительное отношение к стражам порядка и т.п. Такая перспектива его, очевидно, не устраивает.

Он запомнил слова Вандама о том, в каком отеле остановился пресловутый Каплан. Вместе с матерью и уже без полицейских Торнхилл отправляется в этот отель, чтобы встретиться с человеком, за которого его приняли преступники, и все выяснить, не полагаясь больше на помощь служителей закона.

Сцена в особняке завершается примечательными кадрами, подчеркивающими условность событий, происходящих во владениях Таунсента. Станным кажется то, что никто, включая Торнхилла, не замечает садовника. Когда машина с детективами и обвиняемым отъезжает, слышится зловещий лязг садовых ножниц. Затем в кадре появляется неприветливая физиономия одного из похитителей с огромными ножницами в руках. Лжесадовник как бы выпадает из поля зрения и полицейских, и Торнхилла, не заметившего своего похитителя. Хотя увлеченный стрижкой кустов бандит стоял спиной к компании на расстоянии трех метров. К внешне реалистичным событиям добавляются неправдоподобные вкрапления в духе хичкоковского абсурда. Дальше наплывы искусственности, условности на реалистичность будут нарастать. Одномерность окончательно вытеснит объемность.

Этот эпизод характеризует разрешительные способности оптики хичкоковского субъекта. Технически взгляд героя ограничен рамкой кадра. Объект как бы вычленяется из визуального поля. Но техника

съемки отражает психологию того, чьими глазами видит зритель, а в данном случае не видит, кинематографические образы и события. Можно предположить, что данный тип визуального восприятия окружающей реальности ограничен некими пределами, заданными ментальной структурой субъекта. Оптический аппарат, которым располагает герой, устроен так, что часть объектов реальности, быть может, самых значимых, выпадает из поля зрения. Его взгляд усечен рамкой видеоискателя, обрезан. Почему?

Условно плохое зрение Торнхилла объясняется тем, что он как личность вписан в определенную мировоззренческую систему, ценности которой задают параметры и качество восприятия (съемки) внешнего мира. Что-то он, естественно, видит очень хорошо, но чего-то ему не дано увидеть вовсе из-за системных ограничений оптики. Максимально полный, объективный взгляд на положение вещей блокируется ложными представлениями, образами, которые достраиваются воображаемым. Можно предположить, что используемые приемы съемки сверху, с высоты птичьего полета, и «отъездь» камеры снизу вверх от объекта дают идеальную форму оптики в противовес той, которой располагают персонажи.

Следует сказать о той власти языка (письменного или устного слова, имени, названия объекта), власти образа, которую испытывают на себе хичкоковские персонажи. Работа их воображаемого активизируется названным именем объекта, рассказом, историей, тогда как воображение заблокировано. Точнее, оно работает специфически, как языковое устройство исключения на основе дифференциации объектов по степени их ценности. Воображение, в отличие от воображаемого, всякий раз, когда нужно его задействовать, чтобы помыслить ситуацию во всей ее полноте, не допускает ничего лишнего, отталкивает не захваченные языком объекты. Оно как бы рассекает кадр. «Здесь следует отличать воображаемое от воображения. Воображаемое можно понимать как совокупность внутренних представлений (в расхожем смысле), или же как поле предательства образа... или еще как незнание субъектом самого себя в момент, когда он берет на себя задачу говорить, заполняя свое Я (такой смысл слова «воображаемое» у Ж. Лакана) (Барт 2007: 67, 68). Воображаемое перекрывает действие воображения, оставляет личность во власти образа, идеологии.

Теоретически, система зрительного восприятия и связанные с ней познавательные функции сознания качественно изменяются в лучшую сторону при переходе субъекта из одной, примитивной, системы ценностей в другую, сложно организованную. Языковое устройство шифтеров способствует такому переходу. Уровень организации систем, при всей относительности оценок «лучше — хуже»,

определяется той функциональной ролью, которую играет в структуре (взгляда) ее символическое основание, закон. Разрешающие возможности оптики определяются структурным основанием символического порядка, точнее, тем, насколько успешно субъект вписан в регистр отеческого языка. Именно эта инстанция, фундируемая фигурой мертвого отца-законодателя, открывает входящему в нее субъекту, рождающейся личности, возможности видеть мир с разных точек зрения и в максимально полном объеме. И напротив, система взглядов, предпочтений, оценок, мнений и домислов, словом, система коммуникации, основанная на чувстве, на субъективных ощущениях оставляет личность в потоке материнского языка на фазе протоидентичности. Тогда структура взгляда формируется механизмами воображаемого, или идеологией.

Как уже говорилось, фигура судьи олицетворяет символический порядок культуры. Он задает объективное направление поисков истины и намечает траекторию пути субъекта к построению продуктивной идентичности. Однако герой вынужденно отклоняется от маршрута и выбирает иной путь, продиктованный логикой воображаемого. Траектория этого пути намечается в данном случае не словом судьи, а словом Вандама. Тот называет пункты передвижений Каплана, указывает последний отель, где остановился агент. Таким образом, он и влияет на решение Торнхилла избавиться от бесполезной опеки полицейских, чтобы продолжать поиски истины самостоятельно, полагаясь на свои силы и на собственное понимание ситуации.

Очевидно, что семиотическая природа слов судьи и руководителя подрывной организации принципиально отличаются. Корень отличий лежит не только в том, что Вандам большая бука, изрядно насолившая ЦРУ. Судья в своей речи оперирует понятием истины. А понятие истины не только поддерживает символические скрепы реальности, оно высвобождает действительность из-под власти иллюзорной пелены кажимостей, сотканной воображаемым. Информационная среда образов, созданных работой воображаемого, выступает в качестве конкурирующей навигационной системы, направляющей героя. Она противостоит логике символического, порядку, задаваемому словом судьи. Словом, Другой с большой буквы все-таки жив.

Отметим в картине Хичкока нуаровский рефлекс. Известно, что «film noir» подрывал казавшуюся незыблемой кинематографическую установку: хорошие парни, полицейские, выведут на чистую воду плохих парней, преступников. Хичкок не то чтобы идет в русле нуаровской амбивалентности, он не показывает то, что среди стражей порядка вполне могут быть коррумпированные элементы. Структура взгляда его героев в очередной раз иллюстрирует неэффективность

детективного дискурса. Посланные судьей сыщики не коррумпированы, они просто слишком человечны. Они заражаются эмоциями других, верят в то, что им говорят, и видят то, на что им указывают. Вместо того чтобы провести собственное расследование (навести справки, проверить у аферистов документы, опросить всех жильцов в округе, выяснить, кем представляется этот молодец с непомерной величины секатором в руках), они проникаются пиететом к имени дипломата и его миссии произнести речь в Генассамблее.

Генетика нуара проявилась в поведении героя, понимающего, что на полицейских, на служителей закона больше нельзя полагаться. Они, как и все остальные, вписаны в дискурс воображаемого. Их взгляды мало чем отличаются от взглядов его матери. В целом, агенты не справляются с приказом судьи. Добрые самаритяне не могут выполнить свой долг.

Рассмотрим теперь психологический аспект этой сцены. Дальнейшее развитие сюжета во многом обязано структурным особенностям характера героя, его инфантильной идентичности, которая сформировалась на энергии отрицания авторитета матери. При том, что мать — эмоциональная и даже взбалмошная натура, она дает сыну неожиданно ценный совет — заплатить штраф и таким образом выйти из сложившегося положения. Разумеется, это значит для сына то, что он признает себя легкомысленным шалопаем и лгуном, то есть таким, каким он и выглядит в глазах других. Но герой пытается разрушить это представление о себе. Ведь объективно он говорит правду, а пережитые им события — имели место в реальности как пережитой опыт. На этом держится интрига фильма, раздражающее зрителя своей очевидностью положение вещей. Невидимое, впрочем, и не очевидное для всех, кроме Торнхилла, положение. Вроде бы понятно, что герой на самом деле не такой, каким его представляют другие. Но окружающие ведут себя так, как родители, обращающиеся в очередной раз к ребенку: не разочаровывай нас, будь паинькой. Быть таким, как тебя видит другой! Маленький бунтарь все сделает вопреки желанию взрослых. Чего добивается судья? Голос закона не направлен на утверждение или разрушение чьих-то субъективных представлений. Судья требует подтвердить или опровергнуть рассказ обвиняемого. Судья работает с фактами, а они неумолимо свидетельствуют о том, что Торнхилл ехал на угнанной машине в пьяном виде. Отвлечемся теперь от фильма, чтобы понять психологическую мотивировку поступков героя.

Изменения личности связываются с появлением ряда качеств, которые обнаруживаются при контакте с образом себя. В раннем

возрасте с зеркальным образом. Очевидно, часть функций зеркального аппарата, поставляющего личности представления о своих особенностях, выполняет другой. С одной стороны, личность отрицает тождественность себя и образа себя, сформированного другим. Формирующиеся границы личности препятствуют ассоциации с образом. С другой стороны, некоторые черты образа признаются и принимаются: «Я — это тот, кого видит мать». Видит в качестве своего сына. Взгляд матери — основа бытия.

Образ личности, который формируется на ее глазах, может отличаться от собственных представлений о себе этой личности. В фильме объективно пережитое сыном кажется матери лишь его выдумкой. У нее свои представления о характере сына. Торнхилл пытается доказать истину, разрушить неадекватный образ себя. Он вступает в схватку за признание себя в качестве субъекта. Полнота ощущений субъекта выражается в полноте (правдивости) речи. Подтверждение истинности его истории о похищении будет служить подтверждением того, что он сам не выдумка, не плод воображения. Пока же он в глазах других кажется субъектом пустого высказывания. Воображаемое представление его матери о нем как бы поглощает его самого как субъекта реальных отношений.

Формально гегелевская диалектика становления субъекта почти полностью соблюдается. Однако на практике Торнхилл вступает в схватку за право быть признанным не с реальным господином, а со своим собственным искаженным отражением. Ведь образ, с которым он отождествляется и который он не принимает, есть фантазии его матери. Воображаемые представления о нем. Вопрос не в том, куда в таком случае может привести борьба с ветряными мельницами, а в том, чтобы понять природу объекта борьбы, поглощающего силы субъекта.

Сущность воображаемого объекта может быть описана в терминах идеологии. Для потребителя они могут быть плохими или хорошими. На интенсивность процессов принятия или отторжения ценностей влияет понимание их иллюзорности и того, что к реальности они имеют отношение отдаленное. Как это ни странно, но разорвать связь борьбы и единства с идеальным, то есть пустым, отсутствующим объектом можно через его признание. Допущение того, что у другого на счет субъекта могут быть собственные представления, открывает царскую дорогу энергии становления субъективности. Борьба за признание воображаемым другим эту дорогу закрывает.

Когда никаких подтверждений правдивости истории не было найдено, мать советует сыну заплатить штраф за совершенные правонарушения. Жест согласия с чьим-то мнением, жест признания

разных форм реальности означает определение границ собственной субъективности. Становящаяся личность допускает практически, что другой может думать о ней то, что хочет. Мораль сводится к банальному положению, согласно которому другой человек имеет право на собственный взгляд и оценку объекта. Пусть даже этот взгляд сформирован фантазиями или бредом этого человека.

Жест признания себя таким, каким видит тебя другой, открывал перспективы становления субъективности Торнхилла, но сводил на нет усилия сценариста, лишал фильм интриги. Признавая за другими право иметь на свой счет какое угодно мнение (какой угодно образ Торнхилла, пусть даже нелицеприятный образ шкодливого подростка), герой разрывает связь с авторитарной фигурой, с источником властных воздействий на его сознание. Это воздействие эффективно до тех пор, пока его влиянию противодействуют. Паразитарный дискурс развивается до тех пор, пока с ним борются, пытаются разрушить сфабрикованный образ. Паразитарный объект идеологии как порождение воображаемого, сам по себе не опасен, если он не задевает бессознательные комплексы личности, уязвимой в своем неосознаваемом стремлении отождествиться с предъявляемым культурой двойником. Борьба провоцируется внутренним ощущением тождества с объектом агрессии.

Таким образом, утверждение себя не может быть продуктивным в плане построения субъективности, если акт самоактуализации происходит из места отрицания несуществующего образа себя, сформированного воображаемым авторитарного другого. Действующий вопреки воле другого субъект реализует не свое желание быть признанным, а желание другого. Личность, отвечая на вызов воображаемого, вовлекается в процесс, результатом которого оказывается обнуление субъективности. Вяжываясь в такого рода борьбу за признание, личность усиливает власть воображаемого авторитарного другого, которого нет в реальности, а есть лишь его образ в сознании борющейся личности. В конце концов, заплатив штраф властям штата, Торнхилл признал бы лишь факт реального правонарушения: езду в пьяном виде. Это был бы жест признания того, что он сделал фактически. Таким образом, он остался бы в русле закона вменяемым субъектом, ответственным за свои поступки. Признав фактическое правонарушение, он снял бы с себя часть ответственности за то, что не способствовал открытию истины. Ведь не ему, а сыщикам судья дал поручение установить правду. В том, что истина осталась нераскрытой, виноваты детективы, плохо сделавшие свою работу.

Однако он решает выйти из-под власти закона, чтобы доказать, что пережитое им событие не выдумка, не его пьяный бред. Шпи-

оны, похищающие средь бела дня людей, есть на самом деле. Они, как невидимые ткачи, повсюду плетут сети заговора. В тот момент, когда герой бросается на поиск несуществующего человека, он немало способствует тому, чтобы фантазм материализовался. Идеология оживает, если верить, что идеологические объекты и есть реальность. По мере того как иллюзия материализуется, субъект исчезает. Подпитывая своей энергией фантазм, субъект превращается в ничто.

Оказавшись в отеле, Торнхилл по служебному телефону выясняет, в каком номере остановился Каплан. Он просит мать разыграть перед портье сцену, как она это умеет делать, и взять ключ от этого номера. Мать поначалу отказывается, но Торнхилл уговаривает ее, предлагая деньги. Часто проигрывающая в карты женщина соглашается. Деньги азартному игроку весьма кстати.

Открывая дверь комнаты Каплана, мать и сын сталкиваются с уборщицей. Женщина обращается к Торнхиллу так, как будто он и есть жилец номера, Каплан. Она говорит, что раз постоялец после вселения не ночевал, то она, с его разрешения, не будет менять постельное белье. Торнхилла поначалу шокирует то, что его принимают за Каплана. Он пытается выяснить, как женщина узнала в нем Каплана? На что та ответила, что в номер, в котором поселился человек по имени Каплан, может, взяв ключи, войти только этот человек.

После этого Торнхиллу принесли костюм, который он якобы сдал в чистку. Костюм для мистера Каплана. Герой пытается задавать наводящие вопросы коридорному, чтобы узнать, кто и когда сдавал «его» костюм в чистку? На что тот ответил: «Звонили вчера вечером вы, мистер Каплан, и попросили меня забрать костюм в чистку, описав, где он находится и как выглядит». Очевидно, коридорный забрал костюм из пустого номера, не встретившись с клиентом.

На письменном столе он находит фотографию: групповой снимок дипломатов у здания ООН, среди которых похитивший его Таунсент (Вандам). Раздается телефонный звонок. Торнхилл после некоторого колебания берет трубку и слышит голос своего похитителя. Тот обращается к нему как к Каплану и сообщает, что они скоро встретятся. Торнхилл вновь настаивает на том, что он не Каплан. На что убийца замечает: «Конечно, вы не Каплан. Живете в номере Каплана, подходите к телефону. И вы не Каплан!»

Торнхилл вместе с матерью пытаются убежать. Их спасает вовремя прибывший лифт и находящиеся в нем люди. Бандиты и беглецы в переполненном лифте. Наивная мать Торнхилла напрямую спрашивает: «Вы и вправду хотите убить моего сына?» Те в ответ начинают хохотать, ставя женщину в глупое положение. Торнхилл

ухитряется оторваться от преследователей. Расталкивая очередь, он берет такси и едет в ООН. Там он надеется на встречу с человеком, изображенным на фотографии, как ему кажется, с похитившим его Таунсентом.

Пытаясь встретиться в отеле с Капланом, Торнхилл еще больше начинает соответствовать объекту чужих представлений. Теперь идеологический бред, старая добрая американская паранойя, теория заговора материализуется, шпионы начинают преследовать Каплана. Не того, которого нет в реальности, а того, кто решил занять его место, место воображаемого контрагента. Теперь уже в формальном диалоге с персоналом гостиницы он встраивается в навязываемый ему другими сценарий. Роль в языковой игре, построенной на диалектике отрицания ложного образа, требует от него пока просто признавать допущение: быть для другого как бы Капланом. Здесь он уже не столь рьяно пытается доказать обратное. Как бы Каплан хочет встретиться с Лестером Таунсентом и прямо спросить у того, что ему от него, Торнхилла, нужно? На действие его толкает снимок. Ему кажется очевидным, что на снимке похитивший его Таунсент. С точки зрения Вандама, он ведет себя логично, как настоящий агент спецслужб.

Торнхилл проходит формальную процедуру обращения в техническую службу ООН, представившись Капланом. Его направляют в публичный зал. Там он от имени Каплана просит девушку сделать объявление по громкой связи. Оператор дает объявление: «Мистер Таунсент, вас вызывает мистер Каплан». В зал выходит незнакомый мужчина. Девушка представляет Таунсента Каплану. К изумлению Торнхилла, Таунсентом оказывается совершенно другой человек, ничего общего не имеющий с его похитителем. Между двумя мужчинами происходит странный диалог. Торнхилл пытается понять, кто перед ним на самом деле. Он спрашивает дипломата, является ли он хозяином особняка и кто там сейчас живет? Выясняется, что во время заседания Генассамблеи в доме должны находиться только садовник и его жена. Кроме того, у самого Таунсента нет жены, она умерла два года назад. Значит, роль жены Таунсента играла сообщница Вандама. В свою очередь Таунсента начинают раздражать вопросы Торнхилла. Он прямо спрашивает: «Мистер Каплан, кто вы такой и что вам нужно?» Чтобы прояснить ситуацию Торнхилл достает фото с Вандамом, показывает снимок дипломату.

Собеседники не замечают, что за ними наблюдает один из подручных Вандама. Тот самый садовник, незамеченный следствием. В тот момент, когда Таунсент всматривается в снимок, он метает нож

в спину дипломата. Поначалу не понятно, что произошло убийство. Складывается впечатление, что дипломат слишком эмоционально реагирует на фото. Узнает там кого-то и страшно удивляется. Возможно, он узнал на снимке Вандама. Но этот вздох узнавания был вызван смертельным ударом. С ножом в спине Таунсент падает на руки Торнхилла. Находящиеся в зале люди шокированы сценой, им кажется, что убийца дипломата перед ними. На свою беду Торнхилл вытащил из раны нож. Фоторепортеры тут же сняли его с ножом в руках. Ему ничего не оставалось делать, как убежать. Теперь он стал в глазах публики убийцей дипломата ООН. Через некоторое время его фото с перекошенным лицом преступника и с окровавленным ножом в руках появится во всех газетах на первой полосе как сенсация. Теперь он начинает жить жизнью медийного объекта.

Примечательные хичкоковские кадры ООН, снятые с верхней точки, дают зрителю план картины, выполненной в духе концептуального искусства. Сквозь нее проявляется кадр с вывеской заведения, куда переносится действие: «Разведывательное агентство Соединенных Штатов». Серия проявлений: сквозь образ ООН проявляется образ спецслужбы, а сквозь окно агентства виден Белый Дом. В руках одного из сотрудников отдела газета с фотографий Торнхилла. Мужчина читает передовицу: «Дипломат убит в ООН. Убийца — Роджер Торнхилл из рекламного агентства. Он назвал себя Джорджем Капланом, чтобы проникнуть в здание ООН. До этого Торнхилла задержала полиция за угон и вождение в нетрезвом виде. В полицейском участке он заявил, что Таунсент хотел его убить накануне».

Руководитель отдела, с характерным для разведчиков именем Профессор (Лео Г. Кэрол), пытается понять, что эти новости значат. Но его подчиненные ничего не знают о Торнхилле. Они не понимают, что происходит. Один из разведчиков говорит, что беднягу просто приняли за Каплана по ошибке. А ни о чем не подозревающий Таунсент получил нож в спину. Другой сотрудник недоуменно спрашивает у коллег, как это могло произойти, ведь в реальности Джорджа Каплана не существует? Теперь в результате путаницы реальный человек в опасности. Необходимо что-то предпринять.

Профессор говорит подчиненным, к их немалому удивлению, что ничего предпринимать не нужно. Ведь им страшно повезло! Их несуществующий, ложный агент, Джордж Каплан, которого они внедрили для того, чтобы отвлечь внимание от настоящего агента, стал реальным человеком. Профессору задают вполне резонный вопрос: «Сколько этот живой человек продержится?» На что тот цинично заявляет, что это уже его, Торнхилла, проблемы. Возникает небольшая

дискуссия на моральную тему. Суть обсуждений сводится к простому вопросу, можно ли «сидеть и ждать, когда его убьют люди Вандама или полиция?» Споры прекращает Профессор. Он напоминает, что Торнхилла нельзя спасти, не ставя под удар настоящего агента. И далее произносится весьма примечательный монолог: «Мы придумали этого нашего несуществующего человека и дали ему имя Каплан не для того, чтобы подставить этого бедного Торнхилла. Мы не для собственного развлечения поселили его в отель. Мы его создали для того, чтобы Вандам поверил, что это — единственный наш агент, который занимается этим делом. Если мы предпримем что-нибудь, что хоть как-то заставит Вандама подумать, что нет такого агента, как Каплан, если он поймет, что это лживый, подставной агент, то тогда наш настоящий агент, который работает у него под носом, окажется в смертельной опасности. Его убьют, как и двух агентов до него».

Эта сцена придает интриге фильма новый импульс. Теперь внимательный зритель понимает, что, наряду с ложным агентом, есть реальный человек, внедренный в шпионскую сеть. Есть, таким образом, вымышленный, виртуальный Каплан, следы деятельности которого имитирует контрразведка. Есть реальный контрагент, работающий на государственную безопасность, Каплан №2. И есть ничего не понимающий, случайный человек, по иронии судьбы, занявший в результате неверного опознания место виртуального агента, Каплан №3, Торнхилл.

На почетную роль барона Виктора фон Франкенштейна претендует коллективный разум сотрудников контрразведки. Информационное Создание Профессора начинает жить собственной жизнью, благословляемое создателем, отцом, а в терминах Платона, творцом имен. Тогда как реальный человек приносится в жертву. «Прощайте, мистер Торнхилл, где бы вы сейчас не были», — говорит сотрудница отдела. Это звучит как приговор Торнхиллу.

В отличие от судьбы, Профессор знает абсолютную истину как бы изначально. Ему не нужно заниматься определением того, что было и чего не было в реальности. Он до некоторой степени выполняет функции творца реальности, создателя той среды, в которой живут люди. Он демиург от идеологии. Внешне его роль похожа на роль творца имен из «Кратила». Однако воображение древних едва ли было развито **настолько**, чтобы вывести персону создателя, который придумывает имя без самой вещи. Демиург постиндустриальной культуры фабрикует информационную пустышку, в которой проявлены свойства вещи, но нет ее самой. У несуществующего Каплана перхоть, он

невысокого роста, перемещается по стране, заказывает билеты на поезд, бронирует номера в отелях и т.д. Тем не менее, бестелесное отражение фантазий антидемиурга, суть имя, обладает агрессивным свойством втягивать в свою среду реально существующий объект. Не вещь с имманентными качествами воплощается в имени, а наоборот, имя проявляется в вещи. Информационная оболочка как бы пускает корни в реальности и прорастает в объекте, целиком трансформируя его под цели своего функционирования. По сути, название убивает названное. Поглощенный бестелесной выдумкой Профессора, социальный организм мутирует и превращается в материализовавшуюся фантазию. Идеологический монстр пожирает субъекта.

В целом, за исключением некоторых деталей, этот внушающий уважение персонаж соответствует роли лакановского символического отца. Если придерживаться логики, намечающей путь становления субъекта, то можно решить, что встреча с символическим отцом для Торнхилла означает рождение в новом качестве. Появление ЦРУшного папы тем более кажется уместным в свете затянувшейся для героя поры сексуального созревания. Подозрительно долго длится его пубертатная история жизни с мамой. Можно только приветствовать вступление в фазу эдипальности стареющего мужчины с психическим возрастом подростка. Таким образом, отождествление с выдуманным Профессором именем (принятие/отторжение зеркального объекта) намечает план переход от материнского начала к отеческому с перспективой рождения в символическом регистре языка. Мир суровых мужчин, держащих слово, открывается перед героем.

Однако, по Лакану, процесс становления субъективности связан, прежде всего, с усвоением (интериоризацией) имени мертвого отца. Мертвый отец — это и есть символический порядок культуры, в котором должен в муках родиться субъект. Но в фильме классическая схема представлена в несколько ином свете. Как бы вопреки Лакану, отец-создатель, всем и вся раскрывающий очи и уста, Профессор, хотя и признает в своем Создании чадо, Торнхилла, но не спешит жертвовать собой. Роль мертвого отца, очевидно, не для него. Вписанный в поток идеологической риторики, да и сам способствующий ее производству, творец имен без колебаний жертвует новоиспеченным сыном определенно во имя высших ценностей. В общем-то, Профессор не возражает, чтобы его материализовавшийся (во плоти агента по рекламе) фантазм был убит либо полицией, либо шпионами. Жизнь Торнхилла на этом заканчивается и начинается жизнь Каплана — сотворенной жертвы. Далее по фильму Профессор все время будет взывать к долгу гражданина, требовать от Торнхилла подчинения высшим интересам государства, идеям борьбы с врагами.

Институционально появление фигуры отца обеспечивает полноценное развитие психосоциального организма. Символический порядок, привносимый отеческой инстанцией, кладет предел инцестуозной зависимости личности от идеального объекта. Семейная идиллия Торнхилла грубо нарушается. Обстоятельства заставляют его действовать, брать на себя ответственность, становиться субъектом. Но самое главное, что именно жестокость отца, принесшего в жертву государственным интересам сына, объективно приводит к судьбоносной встрече с настоящим сексуальным объектом. Начав действовать на свой страх и риск, перевоплотившись в Каплана, Торнхилл встречается с Ив Кендел.

Профессор выполняет функцию Другого с большой буквы, формирующей идеальную, символическую форму, которой в реальности почти невозможно соответствовать. Тем не менее находится тот, кто практически воплощается в символический объект, заполняет его контуры собой. Торнхилл занимает место идеального соответствия и, во всяком случае, внешне получает признание, пусть и ценой смерти. Мы, говорит Профессор, должны радоваться, что появился этот Торнхилл. Мы охотно соглашаемся с тем, что он теперь станет нашим несуществующим агентом. Пусть имя ему будет Каплан. Проблема заключается в сложности четкого определения природы идеологического мифотворчества. Идеологическое и символическое часто неразличимы. Одно прорастает в другом. Идеология не просто питается соками символического, она срастается с символическим, образуя химерический синтез. Однако дифференциация объектов все-таки возможна.

Будучи источником идеологической риторики, Профессор только внешне готов признать в своем творении становящегося субъекта, неизбежно проходящего эдипальную фазу развития (или, что точнее, стадию зеркала). Он обещает дать свое благословение на дальнейшие отношения Торнхилла и Ив Кендел, когда будут сделаны дела государственной важности. Но в реальности, когда дело доходит до того, чтобы вывести влюбленных из игры, он превращается в инцестуозного монстра, не спешащего расставаться со своим творением, очаровательной блондинкой. Ведь он ее перевоплотил в настоящего Каплана. Сделал из любовницы Вандама агента контрразведки. Он — создатель очередного объекта идеологии, материализовавшегося в идеальном объекте желания. Как только Торнхилл заявляет о своих интересах, напоминая Профессору о данном обещании оставить девушку и его самого в покое, следует привычная в таких случаях аргументация. Ведь сейчас идет война, пусть и холодная. Агент

нужен там, на той стороне, в стане врага. Иначе говоря, Профессор без колебаний готов жертвовать и Ив Кендел. В общем, обстоятельства меняются, свадьба откладывается на неопределенное время. В тот момент, когда аргументы идеологического порядка не действуют, Торнхилла нокаутирует шофер Профессора. Удар в челюсть — это самая убедительная фигура речи субъекта идеологической риторики. Правда, теперь у нас нет оснований противопоставлять хичкоковский мир меняющихся на каждом шагу свое мнение истеричных женщин суровому миру немногословных мужчин. Профессор, воплощение идеи мужественности и верности слову, ведет себя как девушка на выданье и, по сути, ничем не отличается от матери Торнхилла. В этой связи упреки феминисток в адрес Хичкока как выразителя идей сексизма кажутся беспочвенными.

Зная, что Каплан забронировал номер в отеле в Чикаго и что, возможно, он находится там, Торнхилл решает ехать к нему для прояснения окончательно запутавшейся ситуации. Герой оказывается на железнодорожном вокзале (Grand Central Station). Оттуда, загнанный в тупик, он делает звонок матери, чтобы сказать ей, куда в такой ситуации он направляется. Теперь его разыскивает полиция за убийство дипломата. Его отпечатки пальцев остались на орудии убийства. Он понимает, что за ним началась охота. В глазах закона и общественности Торнхилл — опасный убийца. Ему, чтобы реабилитироваться, как он считает, нужно найти, встретиться и все прояснить с Капланом. Положение усугубляется тем, что в газетах есть его снимок. Убийцу дипломата может опознать каждый из толпы на вокзале. Чтобы хоть как-то скрыть свое лицо от взглядов, он надевает солнцезащитные очки. Но его все-таки узнает кассир. Едва ли не в последний момент беглецу удастся попасть на поезд без билета.

Заняв место выдумки Профессора, он начинает жизнь агента Каплана. В вагоне как бы случайно происходит знакомство с блондинкой, очаровательной Ив Кендел (Ева Мария Сейнт). У героя создается впечатление, что он понравился девушке. А она, заметив детективов, предлагает Торнхиллу спрятаться в ее купе. Мужчине приходится занять очень неудобное место в закрытой на ключ откидной полке. Заглянувшем в купе детективам не пришло в голову поискать его там. Слишком уж неправдоподобным могло показаться предположение, что в таком узком пространстве может поместиться взрослый человек крупного телосложения. Ив Кендел говорит представителям сыска, что в ее купе никого нет. Едва не задохнувшегося

ся Торнхилла наконец-то освобождают из заточения. В руках у него сломанные очки. Далее разворачивается сцена тонкой эротической игры, периодически прерываемой проводником. В один из таких моментов блондинка передает проводнику записку для того, чтобы тот доставил ее не кому-нибудь, а Вандаму, едущему в том же поезде. Зловещий смысл записки заключается в банальном вопросе, что делать утром с соблазняемым попутчиком. Из сцены следует то, что блондинка работает на Вандама, что она выполняет его задание. Ради поимки и последующей ликвидации Каплана затевается спектакль соблазнения. Она спасает его от полиции, чтобы передать Вандаму. Девушка устраивает по прибытии поезда в Чикаго маскарад с переодеванием Торнхилла в униформу носильщика. Эта карнавальная смена костюма позволяет вновь обмануть полицию, ненадолго сбить детективов с толку.

Ив Кендел вызывается помочь облыжно обвиненному, но симпатичному ей попутчику. Она предлагает позвонить в гостиницу, где, как считает Торнхилл, остановился Каплан и устроить встречу с неуловимым агентом. Пока герой приводил себя в порядок в туалетной комнате, девушка звонила кому-то. Могло показаться, что Ив Кендел получает наставления от Вандама. Не исключено, что она консультировалась и с Профессором. В результате девушка сообщает Торнхиллу, что Каплан будет его ждать на шоссе в пустынном месте, куда тот должен добраться на автобусе. Торнхилл пытается выяснить у девушки, каким образом он узнает Каплана. Но та говорит, что Каплан сам его узнает. Задача героя — попасть в заданное место к установленному времени.

Ставшая кинематографической классикой сцена преследования беззащитного человека с воздуха самолетом. Бескрайняя открытая плоскость, пересеченная линией шоссе. Приближающаяся точка автобуса и выходящий из него пассажир. Тревожное ожидание. Торнхилл оказался там, где, как сказала Ив Кендел, с ним должен встретиться Каплан. Он пытается выяснить у появившегося фермера, не он ли Каплан? Разумеется, нет. Мужчина всего лишь ждет автобус. Вдалеке слышится шум мотора опыляющего поля самолета. Незнакомец отстраненно замечает, что, видимо, кому-то некуда девать деньги, если он решил опылять незасеянную землю. Подъезжает автобус и забирает фермера. Торнхилл остается один в чистом поле. Внезапно на него начинает пикировать сельскохозяйственный самолет. Открытое пространство, кажется, не оставляет шансов герою где-нибудь укрыться от пуль. Но он успевает спрятаться в неубран-

ной кукурузе. Затем едва ли не ценой жизни он, как герой комиксов, останавливает бензовоз, в который врежется самолет. У случайно оказавшихся на месте свидетелей катастрофы Торнхилл крадет машину и возвращается в Чикаго, в тот отель, где, как он думает, остановился не приехавший на встречу Каплан.

Сцена с самолетом, атакующим на открытой плоскости незащищенного человека, открывает перспективу понимания природы хичкокского субъекта. Традиционно образы Хичкока мыслят в терминах лакановского психоанализа. Действительно, теоретические положения учения Лакана позволяют адекватно описывать происходящее в картине Хичкока. Однако при анализе данной сцены складывается представление о том, что художественное мышление режиссера развивалось вопреки основополагающим взглядам Лакана и стоящего за ним Гегеля, взглядам на природу субъекта.

Очевидно, что здесь, как и в первой сцене ложного опознания, в работу приведен механизм зеркального аппарата, призванного положить конец иллюзии нарциссической целостности объекта. Но теперь действие этого устройства осуществляется на несколько ином уровне. Хотя, как и в сцене похищения, можно выделить указательный жест другого, который определяет статус объекта и задает направление пути в точку желаний. Там было стремление во что бы то ни стало отправить телеграмму матери, восстановить связь с ценным объектом, здесь — желание увидеть настоящего Каплана и решить с его помощью проблему идентичности. А еще шире — проблему восприятия реальности. Что есть на самом деле мое настоящее «Я»?

И в этой сцене Торнхилл прибегает к услугам посредника. Теперь блондинка берет на себя функции организатора судьбоносной встречи. Она сообщает Торнхиллу, где он должен находиться, чтобы его смог узнать Каплан. Но все-таки Торнхилл отправляется в указанное место сам, надеясь увидеть там своего двойника. Что ожидает герой от этой встречи? Хочет ли он получить от Каплана подтверждения того, что он — это он? Проблема реальности и впрямь имеет в этой сцене не меньшую актуальность, чем проблема идентичности. Особенно если учесть тот факт, что перед глазами ничего не видящего героя находится настоящий Каплан, женщина, к которой он испытывает чувства. Очевидно, потребность четкого определения границ реальности заставляет героя идти на встречу с другим, а по сути, толкает его в иллюзорный мир воображаемого.

Ив Кендел настаивает на том, что решающим в деле опознания Торнхилла Капланом будет именно место, в которое он должен

попасть к определенному времени. Тогда как у самого героя были представления о том, что его с легкостью может узнать едва ли не каждый из-за многочисленных газетных фото с места убийства дипломата. Но теперь выясняется, что главное при опознании Капланом Торнхилла (Каплана) не узнаваемая внешность последнего и не он сам, а та пространственная точка на плоскости, в которую он должен попасть. Занять место соответствия, место, указанное другим, место другого в зеркале. Должна ли в этой точке открыться истина реального измерения субъективности? И в каких формах она, эта истина, проявит свою природу? В общем, далее почти все развивается по схеме лакановских графов, схематически изображающих диалектический процесс становления субъекта: личность, подстегиваемая желанием быть признанной, стремится в точку признания со стороны другого, чтобы получить в ней отказ (перечеркнутая субъективность).

Известно, что смертельно опасное путешествие в зазеркалье было инициировано не столько стремлением Вандама расправиться с навязчивым контрагентом, сколько волей символического отца. Профессор как бы в насмешку над идеальным образом мертвого отца из лакановского учения дал случайно попавшему под руку объекту имя и позволил побыть некоторое время его творением. Сам Торнхилл, как известно, не подозревает о том, что он по милости большого Другого стал Капланом и что ему отведена опасная и не очень почетная роль подсадной утки. Он пребывает в полной уверенности относительно мотивов поведения Ив Кендел, полагая, что и она в него влюблена и поэтому помогает связаться с реальным объектом. Однако нарциссическим фантазиям скоро придет конец.

Внешне стремление личности попасть в точку признания со стороны другого и впрямь напоминает описанный Лаканом механизм мучительного вхождения в символический язык культуры, превращения объекта в субъект. Однако геометрия сцены лишь формально воспроизводит процессы, которые проживает становящаяся, претерпевающая отчуждение личность на зеркальной фазе развития. Личность, получившая имя от символического отца. На практике логика кинематографического образа подрывает философские устои феноменологии субъекта.

В основе идеальной модели формирования субъекта лежит утверждение, согласно которому становление субъекта происходит в месте признания (отрицания?) со стороны другого. Быть субъектом — значит пойти на риск, занять подходящее место, то есть добиться при-

знания. У Лакана эта формула гегелевской диалектики борьбы раба и господина усилена идеей желания. Субъективность проявляется там и тогда, где и когда желание личности удовлетворяется в акте признания, когда личность занимает место, где осознает (чувствует) себя объектом желания в глазах другого. Мое желание — желание другого. Взгляд признания, обращенный в точку проявления субъективности, является главным условием рождения субъекта. Быть признанным, значит занимать в системе коммуникации определенную позицию по отношению к другому. Чтобы получить признание, нужно попасть в поле зрения другого, быть узанным. Но и место признания (геометрическая точка на зеркальной, отражающей поверхности) формируется Другим с большой буквы, собственно культурой, господствующей системой символических ценностей. Обнаруживается невероятная притягательность места узнавания. Жажда реальности, желание занять свое место в языке, влечет личность в эту точку встречи со своим настоящим образом себя.

Вопреки ключевым положениям учения Гегеля и Лакана рассматриваемая сцена фильма Хичкока утверждает, что место признания на деле оказывается смертельно опасной точкой аннигиляции субъективности. Манящая реальность, которая там, а не здесь, по ту сторону отражающей зеркальной плоскости (экрана), влечет в никуда. Быть узанным, добиться от другого признания, по Гегелю, значит получить алиби в бытие, а по Хичкоку, — превратиться в виртуальный объект, пустышку.

Радикальный жест Хичкока направлен даже не столько на разоблачение иллюзорной природы места признания. В том, что генеральный дискурс формирует ценностный объект (объект желания) как проекцию воображаемых представлений, как оптический фокус, нет ничего оригинального. Выше говорилось, что не только Лакан иллюстрировал свои идеи опытами с перевернутым букетом, но и задолго до него Брунеллески экспериментировал с зеркалами, чтобы представить публике иллюзорный объект в качестве реального. Разбираемая сцена показывает, что смертельной опасности подвергается субъект желания в своем исконном стремлении соответствовать образу другого. Источник опасности коренится в психологической мотивировке личности стать объектом желания другого. Занять сформированное генеральным дискурсом место в структуре взгляда, получить признание — значит, по Хичкоку, занять место в искусственном, условном мире. Опасности подвергается идентичность того, кто, побуждаемый условиями социальной реальности, стремится быть признанным/узанным. Принятие на себя образа другого грозит

личности необратимыми последствиями. Герой, идущий на встречу с субъектом, со своим идеальным «Я», превращается в объект. Чистый объект идеологии.

Впрочем, субъект мыслился изначально мертвым, так как представлял собой некую конструкцию, иллюзорный продукт фантазий на его счет другого. Его создает воображаемое господствующей символической системы ценностей, идеология, органом артикуляции которой является Профессор. Система формирует оптику восприятия, определяет то, какой личностью видит реальность и себя в ней. То, что это видение не четкое, заставляет все время прояснять смысл, пробираться к реальности. Символическое начало социальной действительности, представленное в фильме, подпитывается паранойей коллективного бессознательного, общества, во всем усматривающего тайный сговор. Бесплотные духи идеологии наливаются соками, оживают и начинают угрожать действительности, если затеять с ними борьбу, увлечься благородным делом их поимки и разоблачения. По мере того, как фантазмы материализуются, воплощаются в действительности, все остальное, напротив, превращается в условность, иллюзию.

Логика фильма утверждает то, что в современной культуре стремление к признанию, жажда соответствия ценностным представлениям о свойствах становящейся личности со стороны другого, чрезвычайно опасно и крайне деструктивно. Путь к себе в направлении, указанном другим, связан с окончательной утратой идентичности. Функции Другого с большой буквы берет на себя идеологическая система культуры, эксплуатирующая универсальную потребность человека быть признанным. Но в месте признания субъект получает всего лишь роль, отведенную ему воображаемым другим. Роль жертвы. Но и это еще не все. Выше было сказано, что и другой как формообразующий источник субъективности также оказывается в ситуации объекта манипуляции. В свою очередь и Профессора начинают дурачить. И он оказывается в положении ведомого. Ведь его Создание, в конечном счете, выходит из-под контроля и навязывает ему правила своей игры. Кто кем манипулирует, кто кого в такой ситуации «ведет», если Создатель начинает зависеть от борющегося за свое право самостоятельно принимать решения, за свою идентичность Создания? Ответ на этот вопрос должен шокировать сторонников гегелевской феноменологии, равно как приверженцев Лакана и Бахтина. Возможно, прав Бодрийяр, который утверждал, что «идентичность — это греза патетического абсурда. Мы грезим о самости <...> поскольку утратили всякую сингулярность (а культура — это как раз предельная

форма сингулярности общества). Мы больше не бьемся за суверенитет или за славу — мы бьемся за идентичность. Суверенитет был делом рискованным, идентичность дает безопасность (а также, на беду, системы безопасности и контроля, навязываемые идентичностью). Идентичность — это навязчивая идея освобождения, однако это освобождение — лишь видимость, таковой не являющаяся» (цит. по: Дьяков 2008: 177).

Не следует, конечно, представлять Хичкока мыслителем, равным по масштабу Гегелю. Речь идет о такой самостоятельной, независимой от воли режиссера вещи, как интуиция, воссоздавшая эстетическую модель субъекта информационной культуры. Именно ее описание на основе редукции поэтического многообразия произведения к структурным элементам определенной схемы дает нам основание полагать, что в авторском высказывании содержится весьма неудобный для духа европейской культуры вопрос: может ли субъективность состояться без акта признания?

Медийная культура и процессы формирования идентичности

Постфольклор в системе построения идентичности

Описание нового явления социокультурной реальности предполагает определение его природы, границ, структурной и функциональной специфики. Однако не менее важной остается проблема наименования изучаемого феномена. Если математика, по словам У.У. Сойера, — это искусство называть разные вещи одним и тем же именем, то в рамках гуманитарного знания поиск ведется вокруг терминологического соответствия. Смена вех происходит после того, как обновляется понятийный аппарат, когда одни и те же вещи начинают называть разными именами. Давление интеллектуальной моды, идеологическая конъюнктура, либо объективная реальность, ускользающая из-под власти метаязыка исследователя, порождают терминологический конфликт и вслед за ним обновление языка описания. Грубо говоря, в отличие от математики, гуманитаристика — это не только искусство вовремя находить названия для уже поименованных вещей, это еще и способность за уже названными явлениями видеть новое предметное поле.

Говоря о постфольклоре как о явлении современной культуры, мы имеем в виду отнюдь не фольклор, народное творчество, рождающееся в настоящее время, в новой социальной реальности. Тогда уместнее было бы обозначить наш объект терминами «современный фольклор», «современный городской фольклор», «неофольклор» и т.п. В этом случае изучалось бы творчество различных слоев народа в том же предметном и методологическом пространстве и под тем же углом зрения, которое сформировалось еще в начале XX в. Очевидно, что изменились основания для принципиального пересмотра границ и областей творчества, которые были закреплены в научном сознании культурной маркировкой «высокого» и «низкого», «официального» и «неофициального», «массового» и «элитарного» искусств. Произошли

качественные сдвиги самой социокультурной реальности, порождающей некие промежуточные явления, мутирующие то под народное творчество, то под массовое, то под авторское искусство. Именно эти образования информационного общества, с которыми современный человек сталкивается на каждом шагу и в экономическую орбиту которых он постоянно вовлекается, мы стремимся описать как пост-фольклор.

Приставка «пост-» не должна сбивать с толку в том, что касается модного употребления клишированных фраз, указывающих на принадлежность к определенной традиции. При том, что она в связи с постмодернизмом указывает на провокативный, — хотя и утративший прежнюю скандальную актуальность, — контекст, без использования данного формообразующего префикса трудно передать суть явления. А оно, это явление, будучи, в сущности, само пустым и опустошающим, отчасти передается морфемной конструкцией, «сообщающей слову значение, противоположное тому, которое выражается основой <...>. Префикс пустой (пустой преверб) <...>, глагольная приставка, лишенная собственного лексического (вещественного) значения...» (Ахманова 1966: 352).

Термин «постфольклор» не дань интеллектуальной моде, а явление разрывающее прежнее, сложившееся и описанное социокультурное пространство: с одной стороны, фольклора, народного творчества, массовой культуры и индивидуального, авторского литературного искусства, — с другой. Слово «пост-» указывает отнюдь не на то, что фольклор умер, а на то, что появились параллельные собственно фольклору формы коллективного речевого поведения, порожденные информационной культурой. Термин указывает на социальные изменения, на разрыв с прежним категориальным аппаратом, ставшим классикой. Постфольклор — это порождение современной реальности «общества спектакля» (Ги Дебор), информационные технологии которого стимулируют массовое потребление разнообразной печатной и визуальной, телекоммуникационной продукции. Он появился не после фольклора, как его отрицание, а в историческом ряду как культурная мутация (или даже метастаза), параллельно развивающаяся промежуточная форма, вбирающая в себя признаки и массовой культуры, и фольклора, и искусства, не будучи сутью ни одного из обозначенных явлений.

П.Г. Богатырев выделяет в качестве важнейшей отличительной черты фольклорного (коллективного) и литературного (индивидуального) творчеств свойство первого выполнять цензурирующую функцию по отношению к текстам, которые не устраивают по каким-

либо причинам народ. «Если коллективу не нравятся описания природы, они исключаются из фольклорного репертуара. В фольклоре удерживаются только такие формы, которые для данного коллектива оказываются функционально пригодными. При этом, понятно, одна функция данной формы может быть заменена другой. Как только форма утрачивает свою функцию, она отмирает в фольклоре, тогда как в литературном произведении она сохраняет свое потенциальное существование. <...> Существование фольклорного произведения предполагает усваивающую и санкционирующую его группу. При исследовании фольклора нужно иметь в виду как основной фактор *предварительную цензуру коллектива* (курсив Богатырева. — В.К.)» (Богатырев 1971: 372).

Определяя специфику постфольклора, выделим едва ли не главное качество, указывающее на то, что постфольклор эксплуатирует свойства фольклора — это его обращенность к массе как цензуряющему механизму. Продукты постфольклорного производства не могут существовать без одобрения массового потребителя, без его желания потреблять. Оно, это желание, в свою очередь стимулируется производителем постфольклора. Должна быть значительная в количественном отношении группа «усваивающая и санкционирующая» предлагаемое ей произведение, а оно, соответственно, должно нравиться группе, быть, как сказано, функционально пригодным, удовлетворять запросам и потребностям группы. Все, что не устраивает массового потребителя, отсекается создателем постфольклора, будь то автор или команда экспертов.

По такому принципу действуют многочисленные телевизионные передачи и программы, например, ток-шоу, или даже проекты авторского телевидения. Главным, что определяет живучесть ток-шоу в эфире, конечно же, является не содержание, качество или профессионализм ведущего, а рейтинг, который выполняет разрешающую или запрещающую функцию цензуры. Публичное поведение в программе «Глас народа» политика с известной репутацией может не нравиться ведущему из-за откровенной скандальности, но передача смотрится огромным количеством зрителей именно тогда, когда на нее приглашается именно этот политик. Нарушение элементарных этических норм, так сказать, неприличное поведение приглашенного в эфир человека, которое в принципе должно впредь закрывать перед ним все двери, в постфольклорной реальности, напротив, становится функцией, одобряемой потребителем. Рейтинг увеличивается, невозможное — приглашение скандалиста в следующую передачу такого типа — становится не просто возможным, но и необходимым условием того, что программу не закроют.

Здесь же очевидным становится и структурное отличие механизма фольклора от постфольклора. Оно кроется в особенностях цензуры, функции, с помощью которой коллектив формирует фольклорный репертуар. Как известно, механизм цензуры действует на основе ценностей коллективного Сверх-Я, инстанции контроля, чья природа сводима к моральным предписаниям, нормам, а по сути, к фундаментальным запретам. Однако К. Леви-Стросс приучил нас к мысли, что запреты существуют вне зависимости от тех или иных ценностей культуры, что они не продиктованы логикой отношений родства, социальными конфигурациями обществ. Напротив, запреты порождают систему ценностей, процесс нормирования детерминирует сложные культурные формы. «...Леви-Стросс в этнологии разработал методику, позволяющую в любом обществе и культуре выявлять некую негативную структуру. Например, он показал, что если в рамках какой-то культуры кровосмешение запрещается, то это не зависит от утверждения определенного типа ценностей» (Фуко 2002: 7).

Цензурирующая функция коллективного Сверх-Я руководствуется при отборе пригодного фольклорного материала не только вкусами народа, как указывает П.Г. Богатырев, но и принципами общественной целесообразности: то, что благоприятно влияет на укрепление социального тела, очевидно, проходит цензуру и удерживается в народной памяти как произведение фольклора. Например, ценности традиционной культуры могут составлять структуру инстанции Сверх-Я, которая, в свою очередь, будет работать как фильтрующее устройство по отношению к тому, что рождается народной фантазией. Жесткие табу в архаических обществах были направлены на то, чтобы не пропускать через фильтры цензуры тексты, чья направленность могла угрожать целостности родового организма. Разумеется, в фольклоре представлен самый разнообразный материал в том числе и откровенный. Однако вряд ли стоит принижать регулятивную, нормирующую функцию фольклора, существенно влияющую на формирование в сознании индивида идеального образа для идентификации, на бесконфликтное протекание процесса социализации, усвоение общественной роли членом коллектива. Так, в поведении сказочного героя проявляются «некоторые общие патриархальные идеалы и отвлеченные моральные принципы...» (Мелетинский, Неклюдов, Новиков, Сегал 2002: 24). Даже появление подцензурного материала в открытом речевом употреблении наряду с текстами, соотношенными с нормами Сверх-Я, не могло привести к разрушительным последствиям, так как цензурное и подцензурное составляло иерархическую вертикаль ценностей верха и низа, инверсия которых лишь укрепляла социальную ось.

Как мы видели, и в постфольклоре есть некое подобие цензуры — рейтинг популярности телевизионных передач, многочисленных ток-шоу. Но принципиальным отличием этого инструмента отбора целесообразных текстов от коллективной цензуры фольклора является отсутствие Сверх-Я как такового, даже в качестве внешнего и автономного регулятора норм речевого поведения. Можно, наверное, сказать о существующей в постфольклоре некой инстанции, которая осуществляет цензурирующие функции, отбирает материал, ссылаясь на вкусы санкционирующей группы. Возможно, это — антисверх-Я. Ведь если механизм цензуры в фольклоре действует на основе запретов, то в постфольклоре фильтрующее устройство, напротив, устраняет ограничения и запреты в принципе. В таком случае в системном пространстве постфольклора потребности группы как и сама она используются ризоматической властной структурой, стремящейся к обеспечению собственного материального интереса. Повышение рейтинга осуществляется на основе использования, с одной стороны, биологической потребности индивида структурировать время, с другой — за счет стимуляции желания, желания уходить из-под власти запретов, лежащих в основе развития сложных культурных форм. Здесь следует сказать о том, что запуск цензурирующего устройства, апелляция к группе, осуществляется автором, условным создателем постфольклорного продукта. Это обстоятельство как бы сближает ситуацию с творчеством, искусством по критерию авторства. Однако структура постфольклора и произведения литературы имеют принципиально различные характеристики.

Итак, существуют 1) сам народ, выражающий свои спонтанные жизненные впечатления в том, что потребляет данные постфольклорные формы в массовых количествах, платит за них деньги, и 2) институты, артикулирующие народное бессознательное в многообразных — в том числе и в репрезентативных — формах и продуктах своей деятельности. Однако реальность постфольклора такова, что бессознательное народа выражается через деятельность иных (нежели собственно фольклорные тексты) механизмов, выполняющих функцию своеобразных протезов, муляжей смысла, опосредующих реакции народа. В настоящее время речевое поведение масс находит способы своего выражения именно через продукцию постфольклорной деятельности. Но эта продукция не является творчеством масс, поэтического бессознательного народной души. Народ здесь не участвует в производстве, он не производитель, а потребитель постфольклорных текстов. Творческие усилия условного автора, создателя постфольклорных продуктов, направлены на то, чтобы уловить, предугадать и выразить в определенной форме произведения, которое

будет нравиться и соответственно потребляться, которое будет структурировать речевую активность масс. Правда, говорить о создателе постфольклора как об авторе следует с известной долей допущения, так как в пространстве постфольклора представление о творческом субъекте сводится к кругу юридических и технических понятий.

Известно, что критерий авторства (наличие автора для литературы и анонимность для устного народного творчества) был в отечественной научной традиции важнейшим при разграничении фольклора и искусства. Сейчас при фактическом наличии автора современной постфольклорной продукции содержание произведения ориентировано не на отражение авторской позиции, авторского голоса, а на отражение прежде всего потребности, ожидания, фантазии и желаний потребителей. Так, текст женского романа или рекламного ролика практически ничего не говорит об авторе, но содержит почти документальный портрет потребностной и фантазийной сферы тех, кому этот продукт предназначен.

В отличие от эстетической деятельности, допускающей вариативность, динамику, интуитивные поиски идеальной формы произведения, отношения к канону, словом, всего того, что сопряжено с творческой индивидуальностью, произведения постфольклора имеют жесткую, повторяющуюся структуру, отступление от которой принципиально неприемлемо. Здесь господствует не столько принцип канона, сколько принцип охраны права производителя товара, авторский копирайт. Например, в прессе с восторгом сообщается, что владельцы мюзикла «Чикаго», наблюдая за постановкой его на отечественной сцене, пресекают все отступления от первоначального образца, попытки «творчества» актеров и постановщиков. В содержании боевиков и мыльных опер количество сюжетных ходов (функций) и, во многом, их последовательность, хорошо известны и аналогичны сюжетным элементам классической волшебной сказки.

В то же время эти продукты нельзя отнести и к чистому фольклору, так как они не являются элементом спонтанного выражения народного сознания, народного творчества. Появление произведений постфольклора имеет плановый, промышленный характер. Они являются продуктом работы конкретных авторов, чаще — авторских коллективов, чей невидимый труд эксплуатируется владельцем «лейбла», — и авторские права защищены законом. Поэтический гений народа здесь парализован и заменен гением потребления.

Как уже говорилось, постфольклор, появившись на границе собственно фольклорного творчества и искусства, не сводим ни к первому, ни к второму. Очевидно, качество постфольклора эксплуатировать

механизмы и авторского и народного творчества. Особенно это касается функциональных свойств: постфольклор заимствует, например, у фольклора медиативную функцию и извращает ее. Ю.М. Лотман отводил фольклору место посредника между литературой, с одной стороны, и мифом, — с другой. «Народная поэзия по типу сознания тяготеет к миру мифологии, однако как явление искусства примыкает к литературе. Двойная природа фольклора делает его, в данном отношении, культурным посредником...» (Лотман, Минц 1981: 35). В норме фольклор и искусство взаимодействуют, дополняя и обогащая друг друга (комплиментарная функция культуры). В этом смысле их положение определяется классической вертикалью М.М. Бахтина и иерархическим порядком: высокое искусство (верх) и низкое, «подлое», народное творчество (низ), встречаясь в карнавальном пространстве диалога, обмениваясь символами, усложняют структуры языка культуры. Постфольклор в современной социокультурной реальности блокирует и искусство, и фольклорное творчество, впитывая в себя, — чтобы затем аннигилировать, — семантические, ценностные, структурно-функциональные и даже поэтические характеристики и фольклора, и искусства. Усваивая и от того, и от другого, постфольклорное образование, во-первых, не выполняет коммуникативную, связующую функцию, во-вторых, не обогащает «доноров», не участвует в развитии эстетических и собственно фольклорных форм, и в-третьих, упрощает исходную структуру фольклора или литературы.

Для искусства, литературного творчества, характерно то, что художник берет за основу своего произведения какое-либо взволновавшее его событие или уже известный сюжет и преобразует его, встраивает его в мир эстетических и мировоззренческих, близких ему или порожденных им, ценностей. Так, история женщины, которая бросилась под поезд, прежде чем была описана Л.Н. Толстым, имела место в качестве реального происшествия на железнодорожной станции близ Тулы. Событие, заимствованное из жизни, встраивается авторским гением в принципиально иную семиотическую реальность. Оно трансформируется, преобразуется, подвергается перекодированию на иные языки, составляющие модель мира автора и его культуры.

Если рассматривать ситуацию в терминах культурологии М.М. Бахтина, то сам процесс многократной перекодировки исходного сюжета (события на станции Чернь) обеспечивает ему продвижение по вертикальной оси: от банального анекдота, или истории, рассказанной каким-либо представителем народа, до эстетического канона, памятника мировой культуры. Став романом «Анна Каренина», случай домохозяйки преобразуется в особого рода коммуни-

кативное пространство, порожденное индивидуальным сознанием и адресованное также сознанию индивидуальному. Оно, как известно, характеризуется несводимостью к одному смыслу (в одном высказывании Л.Н. Толстого содержится бесконечное множество сообщений), а также способностью соотноситься с многоуровневым культурным контекстом. Произведение порождает смысловую цепку с другими произведениями культуры. Но самое главное для нашей темы то, что включается в работу индивидуальное сознание потребителя. Субъект коммуникативной активности сам начинает продуцировать смыслы: он читает текст и встраивает свою ситуацию в ту, которую открывает перед ним художник. Миметическая активность эстетического сознания, переводящего жизнь в искусство, порождает рефлексию и реорганизацию структур сознания читателя/зрителя. Причем в силу своей открытой незавершенности художественный образ позволяет испытать это переживание каждому. То есть каждое индивидуальное сознание резонирует при контакте с произведением, и, по сути, вместе с ним проходит путь по вертикальной оси от банального «низа», бытовой драмы, криминальной хроники, анекдота и т.п. до рефлексии высочайшего уровня.

В идеале эта связь работает в двух направлениях: как элемент низового, «подлого» творчества (например, лубок), трансформируясь в авторском сознании, может стать произведением высокого искусства, так и, напротив, художественные ценности могут быть редуцированы до лубка, комикса. И таким образом они войдут в контекст народной культуры, станут элементом языка массового сознания. Что происходит с историей, если она задействуется эстетическим сознанием и преобразуется в произведение искусства? На верху вертикальной оси культуры она оказывается в пространстве несводимости того, как рассказано к тому, что рассказано. Смысл романа Л.Н. Толстого нельзя свести к анекдоту, к истории, рассказанной участницей ток-шоу. Обязательно появится описание ее плеч, глаз, возникнет множество деталей и все это разрушит коммуникацию, если она осуществляется на уровне обыденного сознания. Журналиста будет раздражать ответ Толстого, если тот начнет пересказывать роман от начала и до конца. Понятно, что и художника вопросы о смысле произведения выведут из себя.

С точки зрения фольклора, также происходит некое встраивание выдуманной истории в определенный, прежде всего мифологический, контекст. Сказочный сюжет так или иначе встраивается в архаическую модель мифа и включает древнейшие комплексы коллективного сознания. Здесь форма повествования и образ героя не важен, главное, чтобы то, как рассказывается соответствовало

тем схемам, которые были выработаны коллективным творчеством народной душа. Попадание рассказанного на формульные схемы (функции) обеспечивает внимание слушателя к тому, что рассказывается. При этом возникает связь души потребителя фольклора с архаическими пластами коллективной души, с мифологическими ценностями культуры. Здесь, в отличие от искусства, необходимо редуцировать разветвленное повествование к событию, к поединку героя с антагонистом, к встрече с дарителем и в конечном счете к инициации. Но эта схематизация как раз-таки позволяет активизировать глубинные уровни культуры, встроить современный сюжет в ценностный контекст коллективного сознания. Труды В.Н. Топорова показывают, как Ф.М. Достоевский синтезировал архаические и современные пласты культуры в своих романах.

Постфольклор предлагает иную перспективу. Он нейтрализует активность и искусства, и фольклора, ориентируясь на потребности, желания масс.

На таком принципе строятся многочисленные телевизионные передачи, ток-шоу типа «Моя семья», или «Большая стирка», где в режиме реального времени обсуждается сюжет, якобы представленный участником, чаще участницей. Объектом изображения становится якобы случай из личной жизни. Иногда он повествуется закадровым голосом, или «маской» в силу того, что сюжет затрагивает интимные подробности отношений мужчины и женщины. Но часто историю рассказывает персонаж, так сказать, прилюдно, спрашивая совета у экспертов, гостей передачи, зрительской аудитории. Постфольклорная ситуация индустрии ток-шоу воспроизводит архаическую модель, где есть сказитель и эмоционально включенный в ситуацию слушатель. В процесс вовлекается масса зрителей. Редакция передач иногда прибегает к использованию фабулы классических произведений литературы. Например, в одной из передач В. Комиссарова была рассказана история женщины, за которой узнается фабула «Гранатового браслета». Таким материалом постфольклорной активности могла быть (а наверняка уже есть) и «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. Предположим, что это действительно так. Представим, что судьба героини Л.Н. Толстого представлена как жизнеописание домохозяйки (учительницы, продавщицы и т.п.), которая запуталась в своих чувствах и просит совета у публики, прежде чем броситься под поезд. Аудитория эмоционально включается в обсуждение деталей дела, дает советы «жертве», кто-то ей сочувствует, кто-то ее осуждает. Передачи такого рода имеют чрезвычайно высокий рейтинг. В них проявляется важное структурное качество постфольклора: соединять упрощенные модели эстетического и фольклорного сознания.

Ситуация вовлечения в процесс обсуждения случая, разумеется, срежиссирована специалистами. Более того, о том, что это — искусственная, инсценированная, оплачиваемая коммерческая постановка, где роли распределены между профессиональными актерами, известно, кажется, всем. Но от этого эмоциональная вовлеченность в представление приглашенных участников шоу и массового зрителя не уменьшается. Бурное и искреннее обсуждение постановки происходит не только в студийном режиме, но и в ситуации реальной действительности, в семейном кругу, например. Замечено, что ни интеллектуальный уровень, ни социальное положение не влияют на тот неподдельный интерес к увиденной истории, на заинтересованность, с которой происходит обсуждение. Очевидная искусственность, инсценировка интимной истории, рассказанной в студии, как бы не принимается в расчет. Об этом не то чтобы забывается, напротив, все знают и помнят, что увиденное — обманка (более того, осведомленность не препятствует многим принимать участие в программе, звонить в студию), но это не мешает переживать странную миметическую форму, сродни той, что разыгрывалась в архаических ритуалах, пересказывающих языком танца миф о творении, или рождении богов, или обретении какого-либо жизненно важного предмета.

Как известно, сознание мифологичных не различало миф и реальность, не проводило четкой границы между маской, означающей божество, и тем членом племени, который ее использует в ритуале. «Мир, — пишет Лотман, — представленный глазами мифологического сознания, должен казаться составленным из объектов: 1) одноранговых (понятие логической иерархии в принципе находится вне сознания данного типа); 2) нерасчленимых на признаки (каждая вещь рассматривается как интегральное целое); 3) однократных (представление о многократности вещей подразумевает включение их в некоторые общие множества, то есть наличие уровня метаописания. Парадоксальным образом мифологический мир однорангов в смысле логической иерархии, но зато в высшей мере иерархичен в семантически-ценностном плане; нерасчленим на признаки, но при этом в чрезвычайной степени расчленим на части (составные вещественные куски); наконец, однократность предметов не мешает мифологическому сознанию рассматривать — странным для нас образом — совершенно различные, с точки зрения немифологического мышления, предметы как один» (Лотман, Успенский 1992: 59). Даже если носитель мифопоэтического мышления, готовясь к обрядовому действию, участвовал в росписи маски, или изготовлении других предметов культа, которые вскоре выполнят священную обрядовую функцию приближения индивида к священному, его вера в то, что перед

ним не облаченный в маску соплеменник, а дух, ничуть не ослабева-ет. Разделить одно от другого, допустить наличие условности мифо-логическое сознание не может. В отличие от современного театра, например, сопереживающего увиденному на сцене, но осознающего условность пьесы, архаическое сознание участника ритуального акта не миметично в привычном эстетическом смысле. Оно не допускает того, что есть граница условности между ритуальным событием и повседневной жизнью. Между мифом и реальностью, искусством и действительностью нет в этом случае разницы.

Говоря о современных ток-шоу, телепередачах типа «Моя семья» как о постфольклоре, мы обращаем внимание на действие их комму-никативного механизма, имеющего функциональные качества мифа, направленные на снятие культурно обусловленных противоречий и запретов. Известно, что к мифу применимо определение «универ-сальный нейтрализатор» (Пятигорский 1965; Бодрийар 2000). «Миф можно рассматривать, как то, что возникает при нейтрализации од-ной оппозиции поведения другой оппозицией поведения <...>. Миф возникает, как некий универсальный нейтрализатор» (Пятигорский 1965: 43). Описываемый механизм постфольклорных образований также нейтрализует культурные оппозиции, устраняет границы и преграды между непримиримыми парами «искусство — жизнь», «условное — безусловное», «приватное — общественное», «открытое — закрытое», «выставляемое на показ — скрываемое от взглядов», «стыдное — не стыдное» и т.д.

Мифическая модель, воплощаясь в конкретном обрядовом дей-стве, открывала перед индивидом возможность соприкосновения с сакральным, приобщала его к коллективным ценностям племени, выполняла функцию партиципации (Леви-Брюль 1994). Проживая в ритуальном танце миф, носитель архаического мышления прони-кал сквозь пространство тайны, перемещался в зону священного, не разрушаясь при этом сам и не угрожая целостности обществу. Смены состояний «профанное — сакральное», «высокое — низкое», преодоле-ние границ между поту- и посясторонними мирами, между индиви-дуальным и родовым началами, напротив, упрочивали социальную структуру. Снималось таким образом существенное противоречие между индивидуальным «Я» и общинным «Мы» за счет оптимисти-ческого приобщения, сопричастности части к целому. В противном случае без мифических механизмов нейтрализации и приобщения индивид оставался бы перед страшной пустотой незнания, перед без-дной, открывавшей путь к Желанию, освобожденному от символичес-кого языка табу.

Архаизация современной культуры проявляется в том, что через информационные каналы постфольклорных структур можно так же, как в мифе, пройти границы «своего — чужого», «открытого — закрытого». Только здесь, в ток-шоу, мифологический механизм нейтрализации устраняет границы дозволенного, позволяет вторгнуться в пространство личной тайны, либо свести тайну к желудочно-кишечным ощущениям, а также устранить барьеры стыда и совестливости. Некоторые радиопередачи, также относимые нами к постфольклору, предлагают слушателям проверить брачного партнера на верность через специального агента-соблазнителя, которого подсылает редакция. Причем в эфире обсуждается и сам процесс, и то, устоит или не устоит перед соблазном близкий человек. Границы приватного, возведенные культурой, слишком неустойчивы, они рушатся под натиском постфольклорного мышления. Ж. Бодрийар с восхищением описывал естественность примитивного человека, который физиологические потребности отправляет коллективно, не зная чувства стыда (Бодрийар 2000). Ведь поглощение пищи и испорожнения суть открытая демонстрация символического обмена и сопричастности. Культура лишила примитивный тип обществ счастья неразличения приватного и коллективного пространства. Кажется, современная культура потребления через структуры постфольклора предоставляет возможность человеку ощутить первобытную радость регресса. В постфольклоре культурное пространство как система символических запретов и оппозиций свертывается. Индивид утрачивает ощущение различий между условным и реальным.

Фольклор не знаком с ценностными отношениями типа «оригинал — копия», «подлинное произведение искусства — жалкое подражание». Сказочный нарратив по отношению к мифу как праснове фольклора — это всегда вольное переложение исходного сюжета. Любой фольклорный вариант (объективация того или иного сказочного сюжета) дает не искажение, а столь же ценное произведение УНТ. Произведение фольклора предлагает слушателю особое коммуникативное пространство, в котором складывается его связь с героями. В идеале слушатель сказки мог повлиять на судьбу любимого персонажа, на ход интриги. Он, в конце концов, сам мог рассказать или спеть сюжет так, как ему это нравилось, чтобы, например, остались в живых герои. Если находилась аудитория, тот, кто слушал исполнителя, то такой сюжет, отступление от первоначальной версии, начинал жизнь как полноправное произведение народного творчества.

В литературе и других видах эстетической деятельности такое отношение к тексту невозможно. Произведение здесь выступает как

герметичное, принципиально изолированное образование. Его герои представляются для читателя эталонными, недоступными для контакта организмами. Культура учит нас отношению к героям как к памятникам особой ценности, к которым нельзя прикоснуться руками. Можно только любоваться ими или рассуждать о них, при этом используя слова, предлагаемые самой культурой и не выражая своих истинных чувств. С произведением и персонажами, его населяющими, невозможно установить коммуникацию. Активность потребителя искусства переводится в план эстетической, интеллектуальной рефлексии.

Постфольклор странным образом снимает эти противоречия между фольклором и литературой. Он позволяет памятник трогать руками и даже играть с ним. (Ситуация эстетической условности переводится в план безусловных отношений одномерного пространства.) Он разрешает нам вмешиваться в судьбу героев, подсказывать им, как правильно нужно себя вести, советовать и даже ругать и пререкаться с ними. Наше отношение к недавним недотрогам-небожителям, охраняемым бдительным учителем литературы, вдруг может проявиться в постфольклорном пространстве массовой культуры в нетабуированном виде.

Если А.С. Пушкина «вели» герои его «Евгения Онегина», то теперь массовая культура создает коммуникативную среду, в которой каждый участник посткультурной коммуникации может повлиять на них или хотя бы попытаться это сделать через многочисленные ток-шоу, Интернет, серийную продукцию массовой литературы (книги «издателя Захарова», например, «Идиот» Федора Михайлова). Сюда можно отнести хорошо развитую индустрию массовой литературы, массовой культуры, рекламы, желтой прессы и пр. У этого феномена мутационных процессов культуры природа продуктов быстрого питания: есть автор (Макдональдс), есть сам продукт и тот, кто его потребляет. Но существо авторства исчерпывается именем, точнее, торговой маркой, лэйблом, за которым скрывается коллективное творчество, отлаженный конвейер. Адресовано это «произведение», продукт коллективного творчества, потребителю. А само изделие представляет собой выжимки из исходного продукта, некий эрзац.

Изучение явлений культуры, занимающих промежуточное положение между фольклором и искусством, представляется чрезвычайно важным в виду высокой значимости их социокультурных функций и той роли, которую они играют в формировании общественного сознания и форм чувственности. Постфольклор возник на стыке авторского и коллективного сознания. В силу своей промышленно-

потребительской характеристики его формы могут мутировать под формы традиционной культуры, или, наоборот, формы фольклора и традиционной народной культуры — под произведения искусства. Например, праздник (День города) по формальным признакам относится к традиционной народной культуре. Но план и режиссура праздника принадлежит к производственной сфере властных органов. Это, разумеется, не стихийное действие, хотя внешне оно имеет вид народного праздника. Посткарнавальным феноменом современного праздника проявляется в четкой разметке территорий власти и народа и непроходимостью, непроницаемостью границ этих пространств. Здесь не приходится говорить об инверсивном обмене символами между «верхом» и «низом». Но и внутри собственно народного пространства заметны стремления сохранить незыблемость границы между индивидом и толпой. Например, это проявляется в ежегодных карнавалах музыки техно «Караван любви». Участники этого танцевального марафона не допускают физических контактов, привычных для массовых гуляний толчков, фамильярных жестов и т.п.

Итак, перечислим основные функции постфольклора. Во-первых, структурирование впечатлений обыденной жизни. Постфольклор сейчас призван структурировать спонтанные реакции, способы чувствования и жизненные впечатления народа, вовлеченного в социально-исторический процесс изменения и формирования ценностных систем. Во-вторых, выделяются функции личностной и социальной идентичности. Постфольклор решает проблему идентичности, формируя идентификационное меню, систему образов (гештальтов, имиджей), по которым можно строить свой собственный образ, который в результате столкновений с жесткой социальной реальностью постоянно сбивается, расстраивается. Сбой внутренней, субъектной структуры приводит к дискомфорту, стрессу, психической разбалансированности. Современный человек постоянно рискует попасть в идентификационный вакуум. Если раньше традиционные формы культуры, фольклор, обряд, ритуал встраивали индивида в социально одобряемую систему ценностей и ролей, и таким образом решали проблему идентичности зачастую раз и навсегда, то теперь никакие культурные формы (а это и классические традиционные ценности, и идеологически ангажированное искусство) не могут решить проблему психической стабильности, четкого соответствия индивида своему положению. Традиционные социальные роли-образы «муж», «жена», «начальник», «подчиненный» и т.п. не гарантируют решения проблемы идентичности тому, кто в них встраивается. Перед личностью постоянно возникает проблема: «что делать дальше?». Ответ на этот

вопрос уже не могут дать ни авторитет старших, ни идеалы прошлого, ни ценности тысячелетней культурной традиции. Готовые ответы в виде притягательных образов предлагает постфольклор. Например, реклама дает образ современной экономной домашней хозяйки, образ активного молодого человека. Так постфольклорная речевая активность народа и социокультурных систем создает модели для идентификации. Постфольклор формирует образы и модели отношений и взаимодействий социальных и культурных ролей (добрый молодец, свекровь, Петрович, брат, начальник и т.д.).

В-третьих, важно выделить и собственно языковую (но некоммуникативную) функцию современного фольклора, который формирует речевые средства выразительности, посредством которых спонтанные впечатления народной души могут быть отреагированы, облечены в некую форму. Эмоционально-чувственная жизнь масс получает способы проявиться. Но верно и другое: уже выработанные средства оказывают формирующее воздействие на способы чувствования. Они выступают в виде матричных форм языка, в среде которого находится индивид. Одалживание уже имеющихся, готовых грамматических конструкций постфольклора определяет протекание внутренней, психической жизни, а также формы эмоционального реагирования. Подчеркнем, что индивид одалживает предложенные ему постфольклором языковые конструи, но не участвует в коллективном процессе их формирования.

В-четвертых, выделяется адаптивная функция примирения с действительностью через ее поэтизацию. Героями постфольклора становятся «обычные люди» в красивых обстоятельствах. Как в сказках действовали красна девица и добрый молодец, рубашка была шелковая, а стремя серебряным, так и в постфольклоре все намного красивее, чем в жизни, что позволяет принимать эту не очень поэтичную действительность.

В-пятых, функция структурирования времени и способов поведения. Традиционный фольклор давал возможность заполнить время сказками, песнями, структурировать жизненные события в соответствии с ритуалами, отвечая на вопрос — «как и что делать?». Было понятно, как свататься, как оплакивать покойника, человеку не нужно было выбирать, осуществляя индивидуальную реакцию, индивидуальный тип поведения. В настоящее время, при внешнем отказе от стандартных, ритуальных форм поведения проблема выбора способа поведения в неструктурированном временном пространстве остается. Продукты постфольклора используются для того, чтобы заполнить свободное время перед телевизором, в поездках и пр. Но если в фольклоре коллективное творчество выражало и отражало

эмоциональную жизнь народа, то постфольклор предлагает отчужденному индивиду использовать уже готовые формы, имитирующие естественные эмоциональные переживания и реакции.

Женская и мужская идентичность. К практикам переодевания

Даже поверхностный взгляд на современную экранную культуру позволяет выявить многочисленные свидетельства популярности и коммерческого успеха эстрадных проектов, связанных с подражанием мужчин женщинам. Чаще всего эти подражания носят пародийный, откровенно комический характер. Мужчина в женском платье, имитирующий поведение женщины на эстраде, превращается в универсальный объект осмеяния. Образ вызывает смех и у мужчин, и у женщин. К наиболее известным телевизионным проектам настоящего можно отнести «СВ — шоу» комика Андрея Данилко, играющего проводницу Верку Сердючку. Стали теперь эстрадной классикой диалоги А. Ширвиндта и А. Державина, переодемого в женское платье и играющего иностранную поклонницу Э. Рязанова. Пользуется популярностью «Городок» Олейникова и Стоянова. Распространение получили эстрадные номера, в которых мужчины пародируют известных женщин, эстрадных звезд. Например, Н. Песков предлагает зрителям образы Аллы Пугачевой, Жанны Агузаровой, Гурченко и мн. др. Известны так же пародии на песенную деятельность Валерии. Здесь, правда, можно говорить о границах жанра, т.к. актер не скрывает, что он мужчина, хотя его сценический костюм представляет собой нечто среднее между рясой и платьем. Зато его пение предельно грубым голосом сопровождается номером, в котором задействован танцор-мужчина, переодетый под балерину. Однако и в этом случае ясно, что речь идет о пародии на женщину, а комический эффект достигается за счет того, что объект пародирования подвергается инверсии мужчиной. Примечательно то, что практически нет, или очень мало, исполнительниц, женщин-комиков, пародирующих мужчин. Между тем, в реальности женщины охотно и весьма эффективно играют социальные роли мужчин, уютно чувствуя себя в мужских костюмах (брюки, галстук, пиджак), на руководящих должностях (директор завода, ректор института, заведующий кафедрой и т.п.), занимая в общественной иерархии статусы, которые не так давно были закреплены за мужчинами.

В круг рассматриваемых явлений экранной культуры попадают и эстрадные номера, в которых нет переодевания, но есть имитация женских голосов и манер поведения. Оставаясь в мужской одежде,

например, Е. Шифрин или М. Галкин изображают женщин, меняя голос. Так, М. Галкин с успехом пародирует Л. Зыкину. Частичное переодевание практиковали Аркадий Райкин, Вадим Тонков и Борис Владимиров — знаменитые Вероника Маврикиевна и Авдотья Никитична. В настоящее время имеют бурный успех у публики эстрадные клоны знаменитых старух — полностью переодетые под пожилых женщин актеры Сергей Чванов и Игорь Касилов, «проект Матрена и Цветочек». Стоит сказать и о телевизионном сериале «Осторожно, модерн» Дмитрия Нагиева. И о целой программе, подготовленной к 8 марта (2006 г.), где женщин сыграли загримированные актеры-мужчины из рейтинговых сериалов и фильмов на криминально-милицейскую тему.

Помимо эстрады примерами различных превращений мужчины в женщину изобилует кинематограф. К наиболее известным относится фильм «В джазе только девушки». В ряде американских фильмов происходит чудесное изменение тела: мужчина на какое-то время превращается в женщину. Здесь уже речь идет не о переодевании, актерском мастерстве, вхождении в роль, а о биологических изменениях пола. Следствием резкого, мистического превращения мужчина не успевает перестроиться, изменить ролевые стереотипы поведения, приспособиться к женской одежде, к отношению окружающих и т.д. Это рассогласование и вызывает комический эффект. Иногда тема трансформации имеет политкорректные и даже дидактические обертоны. В этом случае мужчина как бы наказывается за свое поведение, чаще за промискуитет. Что чувствует женщина, когда сталкивается с мужским эгоизмом? Здесь уже комический эффект имеет побочное значение. Помимо биологических трансформаций, когда речь идет о замене тела, в кинематографе разрабатывается мотив метемпсихоза: в результате какого-то события душа мужчины попадает в тело женщины. О такого рода путешествиях фильм Спайка Джоунса «Быть Джоном Малковичем».

Однако нас в большей степени будет интересовать феномен трансформации мужского тела в женское, которое достигается за счет переодевания, подражания и пародирования. То есть речь идет о традиционной карнаваловой инверсии в пространстве экранных СМИ. Этот массмедийный продукт современности имеет древнейшую историю в различных культурах. К наиболее известным относится театральная традиция исполнения женских ролей мужчинами в античности, Японии и английском театре XVI в. Наряду с театром переодевание практиковалось в разных формах народной смеховой культуры. В предметное поле нашего исследования попадают явления комического характера, где гендерный конфликт или социо-

культурные противоречия явно не выражены, где зрители (мужчины и женщины) смеются над актерами. Примером может послужить работа Дастина Хоффмана в фильме С. Поллака «Тутси». Безвыходная ситуация заставляет мужчину исполнить роль женщины. В отечественном кинематографе та же ситуация обыгрывается в фильме «Здравствуйте, я ваша тетя!», где блистательно сыграл женщину А. Калягин.

И в первом, и во втором случае комический эффект связан отнюдь не с гомоэротическими мотивами, а построен на четком представлении, что в женском платье находится мужчина, который вынужденно и с переменным успехом осваивает роль женщины. Неразрешимое противоречие образа заключается в том, что, с одной стороны, мужчина не должен выдать себя, т.е. играть женщину со всеми атрибутами женственности, с другой — убедительность игры, актерский успех определяет и «естественное» внимание мужчин, а оно не сулит гетеросексуалу ничего хорошего. В такого рода фильмах комический эффект связан еще и с опасностью «слишком войти в роль», т.е. настолько, чтобы мужчине, играющему женщину не вступить в половую связь с другим мужчиной, добивающимся любви от успешно перевоплотившегося обманщика. Важно не перейти границу жанра, за которой возникает невозможное — гомоэротическая тематика. Часто смех вызывает финальное признание, прекращающее игру. Актер из фильма «В джазе только девушки» в ответ на брачное предложение, признается, что он мужчина. Однако поклонника это не смущает: «У всех бывают свои недостатки». Ослепленные чувством не видят реальности, тогда как перспектива их отношений с объектом вызывает смех у зрителей. Герой А. Калягина, переодетый под тетюшку из Бразилии, в конечном итоге соглашается подарить поцелуй: «Я тебя поцелую, когда-нибудь потом, если захочешь». И это вызывает смех.

Значительный по объему материал представляют фильмы, в которых переодевание связано с гомосексуальностью и с трансвестизмом. Но этот мотив мы не рассматриваем, так как в нем комический и пародийный эффект либо минимален либо вовсе отсутствует. Нас интересует явление экранной культуры, в котором сценический опыт переодевания мужчины в женское платье вызывает смех и эмоциональную разрядку. В этой связи важным представляется ответ на вопрос о социокультурной функции сценических перевоплощений мужчин в женщин. И, кроме того, что в конечном счете скрывается за пародийным образом? На какую социальную проблематику указывает чрезвычайная популярность данной темы? Почему над травестийными или бурлескными сценами смеются и те, кого пародируют (женщины), и те, кто пародирует (мужчины)?

В качестве предварительного и самого общего ответа на эти вопросы мы можем сформулировать гипотезу, согласно которой рассматриваемый феномен, с одной стороны, выполняет важную идеологическую функцию, а с другой — является симптомом глубинных переживаний, кризисным показателем социальной проблематики.

Существует множество определений идеологии. Помимо того, что это, в марксистском толковании, ложное сознание, идеология представляет собой «систему утверждений относительно ценностей и фактов» (Смелзер 1994: 55). М.М. Бахтин полагал, что поведение человека мотивировано идеологией той социальной группы, к которой он принадлежит. «Всякое словесное высказывание человека является маленьким идеологическим построением» (Волошинов 1993: 87). «Всякая мотивировка своего поступка, всякое осознание себя <...> есть подведение себя под какую-нибудь социальную норму, социальную оценку, есть, так сказать, обобществление себя и своего поступка» (Волошинов 1993: 85–86). Идеология, по мнению Клиффорда Гиртца (Гиртц 2004), придает смысловое измерение социальным действиям человека. Но самая, пожалуй, известная функция идеологии, в понимании социологов, связана с ее способностью выражать и защищать интересы групп. Доминирующая идеология правящих классов выражает и обеспечивает их интересы.

Кроме того, «идеология выступает как некий функционирующий в обществе ценностный модус, определяющий суть атрибутивных сочетаний, смысл, настроение, убеждение той или иной общественной системы. Это чувственная человеческая окраска соответствующей системной динамики, вносящая в нее настроение, убеждение, уверенность или просто веру» (Кравченко 2006: 3).

Идеологический образ или конструкция обладает гибкостью и способностью приспосабливаться к нуждам группы. Вместе с изменением целей борьбы, задач, стоящих перед политической партией или классом, меняется и природа идеологии, но сохраняется при этом удивительное и центральное качество: идеология дает возможность включенному в идеологический поток индивиду свободно конструировать нужный ему смысл, не замечая противоречий. Примерами могут послужить многочисленные лозунги различных официальных и неофициальных движений типа «борьбы за мир». Что же позволяет идеологическому образу быть таким устойчивым средством для практик социальной идентификации?

При том, что выразительная сторона идеологического конструкта может быть аморфной и текучей, содержательная или, точнее, структурообразующая представляет собой некое нерасщепляемое

ядро, в пространстве которого и происходит фиксация подходящих элементов, зачастую бессмысленных самих по себе, к их значению. Эту процедуру наделения значением может проделать каждый «пользователь» идеологии. «Идеологическое пространство содержит несопряженные, несвязанные элементы — “плавающие означающие”, сама идентичность которых “открыта” и предопределяется их сочленением в цепочке с другими элементами <...>. Тотализация этого свободного течения идеологических элементов осуществляется “пристегиванием” — останавливающим, фиксирующим это течение, то есть превращающим его в часть упорядоченной системы значений» (Жижек 1999: 93).

Кроме того, к свойствам идеологии относится вскрытая М.М. Бахтиным и достаточно спорная, по сути, способность образа как продукта психической жизни индивида, социальной или гендерной группы соотноситься с бессознательной стороной их потребностей и желаний. То, что артикулируется сознанием, или предстает в виде эстетического явления, связано с бессознательным и ничем принципиально не отличается от якобы тайной, глубинной стороны души. «...Фрейдовское бессознательное ничем принципиально не отличается от сознания; это — только другая форма сознания, только идеологически иное ее выражение» (Волошинов 1993: 84). При всех, очевидно, не учтенных автором «Фрейдизма», тонкостях отношений между бессознательным и сознанием (все-таки отличающих содержание бессознательного и осознанного высказывания), нам кажется важным указание на связь официального, т.е. идеологического образа с бессознательным, подцензурным планом его скрытого содержания. Если мы действительно решим, что актер, переодетый в женщину, являет собой идеологический компонент, то тогда нам следует признать, что он дает возможность зрителю пристегивать свободно плавающие сценические элементы к означаемым бессознательного смысла. Причем пристегивать означающее, образ переодетого, можно к любому означаемому, т.е. и к мужскому и к женскому содержанию бессознательного, которое узнает в пародии нечто близкое. Кто решится остановить течение плавающих идеологических знаков их пристежкой к своим бессознательным комплексам, тот и даст выход заблокированному желанию. Можно сказать и так, что пародийный образ мужчины, переодетого в женское платье, есть не что иное, как символическая формулировка желания, заблокированного культурой. В терминологии Ж. Лакана, это — ускользающий *объект а*, понятие которого связано с фантазматическими отношениями бессознательного желания к символическому порядку Другого.

Впрочем, если принять во внимание бахтинское определение бессознательного, то наш предмет не является идеологическим явлением в силу его низовой, карнавальной природы. Идеология, коль скоро это высказывание о ценностях, предполагает патетическую ноту, в ней заключен возвышенный объект. Тогда как в переодетом комике карнавально вывернуто ценностное утверждение. Известно, например, что Верку Сердючку осудил и пытался запретить президент Украины Кравчук за то, что Андрей Данилко искажает и оскорбляет образ украинской женщины. Однако сейчас не важно, насколько точно образ подпадает под определение идеологического продукта. Ведь и в комическом высказывании, в остроумной шутке и даже в слишком откровенных намеках, которые расточает Данилко примадоннам российской эстрады, есть идеологический контекст. Сейчас важно понять, что образ мужчины в женском платье, не только позволяет вписать в символический порядок закона бессознательное желание, находящееся под запретом, но и восполнить фундаментальную нехватку субъектной реальности. Логика этой нехватки конструируется отчуждением, некогда пережитой индивидом травмой, тому расколу, диктующему на стадии зеркала воображаемый порядок, согласно которому образ собственного Я конструируется по образу Другого и похищается, отчуждается Другим. С одной стороны, женщина обладает свойством не только быть объектом желания, но и порождать желание, с другой — во власти женщины находится то, что определяет реальность моего Я, что подтверждает эту реальность в акте признания. Во власти женщины находится абсолютная ценность, отчужденная в воображаемом от моего Я. Женщина может восполнить эту нехватку, вернуть моему образу целостность, если ответит на мой запрос признанием. У Лакана образ женщины ассоциирован с универсальным означающим, которое не принадлежит мужчине в той мере, в какой принадлежит самая ценная часть его тела физического. В Другом мы обретаем реальность своего бытия. Другой, одаривая меня признанием, становится моим Господином.

Однако далее в отношении между субъектом и Другим вмешивается гендерная проблематика, обнаруживающая особую актуальность гегелевской диалектики раба и господина. Правда, именно идеологический компонент рассматриваемого образа как бы затемняет неразрешимое противоречие половых различий и позволяет видеть в нем смыслы, актуальные и для мужчин, и для женщин. Разумеется, и те и другие смеются над переодетым комиком потому, что смешно. Но бессознательный предмет смеха у мужчин и у женщин разный. И здесь смех как спонтанная реакция, соединяя, разъединяет гендерные группы, сигнализирует о непримиримом против-

речи, лежащим в основе социальной структуры половых различий. Грубо говоря, мужчины получают удовольствие и смеются над тем, как уродливо и унижительно выглядят женщины в исполнении мужчины, удовлетворяя таким образом чувство бессознательной агрессии в отношении женщин. А женщины смеются над мужчинами, так как действительно нет ничего несуразнее мужчины в женской одежде. Размышляя над феноменом образа Верки Сердючки, С. Денисова пишет, что «переодетый в женщину мужчина — это уже смешно. Смотреть на это без боли нельзя (можно попробовать на собственном муже или брате). В то время как женщина в мужском платье — сама элегантность. А все почему — занижение пафоса, оно всегда смешно. А тут еще гротескные сиськи. Переодевание — это одна из составляющих народной смеховой культуры, площадного юмора — ряженые!» (Денисова 2004). Возможно, в этой способности женщин присваивать мужскую одежду и органично в ней выглядеть и в способности мужчин проделать тот же ход с женским одеянием проявляется главная черта фундаментального и неизбывного противоречия, лежащего в основе диалектики мужского и женского. Но опять-таки повторим, что в эстрадном образе конфликт не проявляется, а затемняется, сглаживается, переводится в приемлемое для всех смеховое русло. Ибо любое его выявление сразу же блокируется механизмами культуры, либо вытесняется в область запретного

Ситуация, если бы в ней не было смехового начала, напоминает «установление нулевого типа», формы социальной репрезентации групповых противоречий, которую открыл К. Леви-Стресс. Антрополог заметил, что представители двух кланов виннебаго дают разное описание деревни, в которой они живут как одно племя. «Люди Верха» предлагали план деревни несколько отличный от плана, который рисовали «люди Земли». Причем оба плана соответствовали «реальному размещению жилищ». Леви-Стресс подчеркивает, что «описанные формы совсем не обязательно обозначают разные расположения. Они могут также соответствовать двум разным способам описания организации, слишком сложной для ее формального представления посредством одной-единственной модели, так что члены каждой половины, возможно, имели тенденцию рассматривать эту организацию то в виде первого представления, то в виде второго, в зависимости от своего положения в социальной структуре. <...> Взаимоотношения между половинами никогда не бывают ни статичными, но в такой мере взаимными, как это можно было бы себе представить» (Леви-Стресс 1985: 120).

В свою очередь Славой Жижек предостерегает от примитивного объяснения феномена «установления нулевого типа» только

принадлежностью наблюдателей к той или иной социальной, а в нашем случае к гендерной, группе: «...Само расщепление на две “относительные” формы восприятия подразумевает скрытое указание на константу — не на объективное, “актуальное” расположение построек, но на травматическую сердцевину, фундаментальный антагонизм, который невозможно символизировать, объяснить, “интернализировать”, привести в согласие, — неустойчивость в социальных отношениях предотвращает стабилизацию общины в гармоничном целом» (Жижек 2004: 119–120). Не является ли, задается вопросом Жижек, установление нулевого типа самой идеологией в чистом виде? В пространстве идеологического образования нейтрализуются социальные противоречия, и каждый представитель разных групп, все члены общества могут в нем узнать себя, снять проблему идентичности. Однако какие противоречия затемняются идеологией? Что скрывается за карнавальным образом переодетого мужчины?

Опыт молодежной революции 1968 года, направленной на свержение в том числе и сексуальных табу, был в свое время подвергнут эстетической рефлексии некоторыми французскими режиссерами. К ним относится и Бертран Блие, для которого отношения между мужчиной и женщиной были предметом художественного анализа. В одном из своих не самых сюрреалистических фильмов «Вечернее платье» (*Tenue de soiree*) (1986) он подвергает деконструкции проблему неравенства полов. Блие коварно использует феминистские лозунги, немного пародируя их, доводя логику утверждений до грани невозможного. Например, идея всеобщего равенства женщины и мужчины подводится к точке, за которой утверждается перспектива быть равным и в проявлении агрессии: если женщина кричит на мужчину, то и мужчина может кричать на женщину. Все равны! Или несколько иначе: если мужчина может избить другого мужчину, то почему он, в свете декларации равных прав, не может в качестве объекта агрессии рассматривать женщину? Ведь она такой же человека, как и мужчина. Но почему-то культурные табу, а также основы юридического права утверждают неприкосновенность женщины. И даже, когда женщине заблагорассудится дать оплеуху мужчине, мощь запретов, социальный аппарат насилия блокирует ответную реакцию. Бог на стороне женщины! Перефразируя известное выражение, скажем: то, что положено господину, категорически запрещено рабу. Причем, культура утверждает, что одностороннее действие запретов во благо прежде всего нашему рабу, т.е. мужчине.

Нужно сказать, что на узкой стезе анализа гендерного неравенства Блие оказался не в числе первых. Скорее, он своими филь-

мами подводил предварительный итог даже не столько сексуальной революции шестидесятых, сколько утопиям, рожденным еще эпохой Просвещения. Среди культурных предтеч талантливого режиссера были и Н.Г. Чернышевский («Что делать?»), и А. Роом («Третья Мещанская»), и Р. Клер («Под крышами Парижа»), и Ф. Феллини («Город женщин»), и, конечно же, Ф. Трюффо («Жюль и Джим»). Однако Блие удалось показать, что нарушение запретов, связанных с проявлением мужской агрессии по отношению к женщине, приводит к катастрофическим деформациям мужской природы. Иными словами, циничная формула запрета, приведенная выше в стилистике гегелевской диалектики, отражает интересы раба. Соблюдение табу нужно, прежде всего, мужчине, а не женщине, которую якобы стремится уберечь закон, запрещающий мужчине видеть в ней объект агрессии. Подозрения феминисток в том, что социальные связи регулирует закон, исключительно представляющий интересы мужчин, в некотором смысле оправданы. Но самое неприятное из того, что стоит признать, заключается в утверждении феминисток, что законы мужчин циничны по сути своей. Даже те, в которых, вроде бы, четко защищаются интересы женщин, на самом деле направлены на сохранение мужского господства. Раб, признающий себя таковым перед господином, уже не раб. Коленопреклоненный служитель госпожи есть лживая фигура речи, которую следует атрибуцировать власти, дискурсу реального господина. И эта идеологическая уловка фалл-лого-центризма вызывает справедливый гнев теоретиков феминизма. Если только сам феминизм не является мужской провокацией.

Фильм «Вечернее платье» начинается со сцены в кафе, с конфликта между сидящими за столиком супругами. Мужа играет Мишель Блан, жену — Миу-Миу. Ситуация для семьи критическая: оба без работы, без жилья, абсолютное безденежье. Женщина в истерике бросает мужу обвинения в никчемности. Она говорит о своих желаниях, как минимум, принять ванну. Мужчина смотрит на жену влюбленными глазами, он очарован ее красотой и ничего не замечает, кроме предмета своей страсти. Жена срывается на крик и оскорбления. «Что я сделала Господу Богу, чтобы жить с таким пустым местом?» — говорит жена. «Но я люблю тебя», — отвечает ей муж. «Да это мы знаем. Ты все время мне об этом говоришь. Ты мне что-нибудь приятное скажи, чем постоянно твердить о своей любви. Я хочу принять ванну. Ты хоть знаешь, что это такое? Что такое ванна, ты хотя бы знаешь? Это такое пустое с кранами, из которых течет вода. Открываешь краны и оттуда кое-что течет — теплая вода. А потом я бы хотела поменять белье. Мне надоело походить на помойку». Однако муж отвечает ей: «Я нахожу, что ты очень красивая». Жена грубо

прерывает его: «Заткнись! Ты это все время говоришь... Я уверена, что у тебя только одна мысль в голове: пригласить меня танцевать». «Да, — подтверждает муж, — я бы хотел тебя пригласить на танец». Жена продолжает оскорблять мужчину. Она напоминает ему, что «они идут ко дну», что «они тонут» и что они «скоро сдохнут». Только он ничего этого не замечает из-за своей глупой любви и желания взаимности. Он ни о чем не думает, кроме как о том, чтобы потанцевать с ней. Но она пытается отрезвить его грубостью и оскорблениями: «Ты что, думаешь, что я буду танцевать с таким пустым местом, как ты? Все что ты умеешь, это только смотреть своими прозрачными глазами. Тебе даже в голову не приходит, чтобы вытащить нас из этой ямы. Мне уже надоело болтаться как... в проруби... Ты мне ни для чего не нужен. Я лучше одна буду. Убирайся отсюда!».

Композиционно сцена воспроизводит гегелевскую диалектическую связку, в которой двое желающих существ противостоят друг другу. Одно желание направлено на другое. По сути, в этом противостоянии и обнаруживается начало «антропогенного желания». «Желание направленное на другое желание, можно потому назвать антропогенным желанием. С появлением такового <...> человек существует в возможности <...>. Ибо <...> человек есть не что иное, как реализация или удовлетворение <...> этого желания, причем осуществляются они в порожденном желанием действии и посредством него» (Кожев 2002: 154). В данной сцене желание мужа, его любовь направлено на другого человека, на жену. Если бы она признала его желание просто потому, что оно есть, что он любит ее и добивается взаимности, если бы она ответила ему, то человеческое существо, «человек в возможности» никогда бы не стал человеком в реальности. Гипотетическая ситуация безусловной взаимности исключает рождение человека, актуализацию человеческого из природного. Почему? Животное присваивает и усваивает желание, например, желание есть или спариваться с самкой, абсолютно, уничтожая его простой сменой отсутствия присутствием. Хотя, безусловно, общее у человека потенциального с животным есть стремление осуществить акт. И человек, и животное реализуют себя в действии. Только вот действие человека направлено на обнаружение пустоты в природном и ее заполнении через акт, удовлетворяющий желание, но не заполняющий пустоту. У животного желание удовлетворяется через действие, убивающее желание: например, чувство голода прекращается, когда пища съедена и желудок наполнен. Пустой желудок в результате действия (охоты и поедания жертвы) становится полным. Тогда желание мертво, оно съедено. По замечанию А. Кожева, животное есть то, что оно ест. Человек есть то, что он есть. Иными словами, человек питается

не объектами материального мира, а желаниями. В отличие от животного, человеческое существо стремится не столько к спариванию, сколько к тому, чтобы его любили. Природа антропогенного желания есть нечто нереальное. Оно — пробел в материальной реальности, не заполняемый как простое отсутствие простым присутствием. В то время как «всякое животное или “естественное” желание нацелено на нечто реальное, предстоящее желающему существу в пространстве-времени вовне и отсутствующее у него самого. Желание тогда есть реальное присутствие отсутствия: это — пустота, расположенная в полноте и ею уничтожаемая, исчезающая как пустота, т.е. заполняемая тем действием, которое осуществляет или удовлетворяет желание. Таким образом, желать желание — значит желать нечто отсутствующее, ирреальное, пустое в заполненном (материальной) реальностью пространстве-времени» (Кожев 2002: 154).

Желать желание — значит, по сути, стремиться к осуществлению животного акта присвоения объекта желания через его отрицание. Однако не будем забывать, что желание другого не материально. Следовательно, акт уничтожения объекта желания предполагает не его физическое устранение, а его устранение как чего-то внешнего через превращение во что-то внутреннее, в часть себя. Он, этот другой, как источник желания, сохраняется, но в то же время происходит его ассимиляция, «упразднение как внешнего и объективного, сохраняя его при этом как желание. Иначе говоря, это — стремление самому стать объектом желаемого желания. Я получу полное удовлетворение, если желание желанного мною объекта будет желанием меня самого: оно станет составной частью моего собственного бытия, оставаясь желанием другого. Желая меня, оно хочет всегда того же, что я хочу сам; оно со мной отождествляется, становится мною, оставаясь самим собой» (Кожев 2002: 155–156).

Тот, кто хочет любви другого, желает желания другого, в конечном счете, полагает быть абсолютной ценностью для другого. Субъект желания замещает собой все другие ценности. В том числе и представления объекта желания о себе как о ценности для себя. Иными словами, антропогенное желание — это всегда желание быть признанным. Человек может считаться таковым лишь в той мере, в какой он признан другим человеком. Проблема заключается в том, что признание достигается действием, направленным на уничтожение животного желания. Признание другим можно достичь, если устранить в себе животную сущность естественного желания, преодолеть инстинкт самосохранения. «Иначе говоря, чтобы реализовать себя как человеческое существо, человек должен рисковать своей жизнью ради признания. Именно риск собственной жизнью есть истинное

рождение человека — если он осуществляется ради желания признания» (Кожев 2002: 156). Это желание быть признанным, желание желанья и толкает на риск.

В приведенной выше сцене из фильма «Вечернее платье» есть желание, направленное на объект. Муж (Антуан) любит героиню Миу-Миу по имени Моник, он восхищается ее красотой и хочет танцевать с ней. Кажется, его желание формально можно обозначить как антропогенное желание. Ведь мужчина любит и добивается взаимности, хочет, чтобы женщина согласилась с ним танцевать. Но его желание замкнуто на самом себе и является, по сути, животным желанием самца обладать самкой. Мужчину не интересует, что говорит женщина, он просто ее не слышит. Он смотрит на нее влюбленными глазами, поедая объект любви взглядом. Когда жена заканчивает свои истерические обвинения, он цинично подводит итог: «Ты все сказала из того, что хотела сказать? Если все, тогда пойдем танцевать». Таким образом, своим желанием он перечеркивает желание другого, аннулирует сам объект, замещая его нарциссической фантазией. Женщина служит мужчине экранной плоскостью, на которой он воспроизводит образ желанья. Желать это желание, значит выпадать и из природной реальности. Так как в природе циркуляция либидо предполагает наличие объекта, которым заполняется пустота. Есть, чтобы быть! Животное утверждает свое бытие, когда присваивает себе другое животное, поедая его или спариваясь с ним. Здесь животное не совсем животное не потому, что оно человеческое животное, а потому что оно, муж, уставившийся взглядом на жену, поедает самое себя. Есть, чтобы есть! Если в природном мире происходит замена отсутствия присутствием посредством уничтожения другого желанья и, уничтожая другое желание, животное уничтожает свое желание, поедая себя, оставляя при этом не тронутым желание женщины. Но и свое желание не замещает пробела в природном мире, не меняет пустоту на наполненность. Так как, будучи пустым, усвоенное, поглощенное оно всего лишь замещает желание на отсутствие, либо даже отсутствие на отсутствие. Просто потому, что сформулированное желание уже отсутствует, оно ассимилировано экранной плоскостью, и это отсутствие рассматривается мужчиной как объект, как то, что должно быть присвоено. В таком случае циркуляция желанья будет выглядеть как замена пустоты пустотой. В итоге ни природное, ни человеческое существо не развивается в результате такого рода коммуникации. Пустота не заполняется как ванна водой.

Женщина задает условия, соблюдение которых даст возможность прекратить виртуальное существование мужчине. Прежде всего она

определяет истинное положение вещей: вещь сидящая против нее, отсутствующая вещь. Ее, или его, нулевое измерение не заполняется только декларацией желания. Импульса (хочу тебя) достаточно здесь лишь для минимального различения: если хочет, то хотя бы жив. Правда, это хотение своего фантазма, но не желание желания. Пустое хотение, замкнутое на себе, не подразумевает взаимности. Находясь в нулевой точке, мужчина и не в природе, и не в культуре. Женщина и говорит ему, что он — пустота. Чтобы сменить отсутствие на присутствие, нужно совершить на начальном этапе действие, не связанное с риском для жизни, просто потому, что и жизни как таковой еще нет. Нужно осуществить акт признания того, что другой желает быть признанным. Желание другого, даже если этот другой желает помыться, означало бы признание его желания как своего собственного. Признание желания другого как своего желания поместит нашего героя в положение раба. У раба нет желания, его желание — это желание господина. Кажется, статус раба не очень хорошая перспектива, но все-таки лучшая, чем статус виртуального объекта. Кроме того, в момент, когда раб признает желание господина и стремится его удовлетворить как свое собственное, господин не признает желания раба. В этом непризнании господином в рабе человека, в котором не видят источник антропогенного желания, заключается сама идея диалектического противостояния, идея отчуждения желания. Господин наделяет раба характером вещи, говорящим орудием для удовлетворения своего желания. Непризнание, превращающее человека в инструмент, играет с господином злую шутку: желание, перетекающее к орудию, прекращает быть желанием господина и подчиняет его тому, кто это желание удовлетворяет. Применительно к рассматриваемой сцене, женщина, повелевающая мужчиной, если бы тот захотел признать ее желание, захотел быть ее рабом, повелевает номинально и не является больше господином, так как рабски зависит от того, кто наполнит ее ванну теплой водой. Господство женщины, повелевающей мужчиной, иллюзорно как иллюзорна действительность господина в гегелевской диалектике. «Разумеется, он не существует в возможности, ибо он не имеет ни малейшей склонности к изменениям, к тому, чтобы стать другим, чем он есть, к бытию иным, чем он не является, ибо другой для Господина есть Раб, а Господин не имеет ни малейшей надобности делаться Рабом. Но в действительности Господин и не существует, ибо действительность человека есть его признание, а господин не признан. Он “признан” Рабом, но Раб — это животное, поскольку он отказался от антропогенного риска, избрал для себя животную жизнь» (Кожев 2002: 157). Безысходность господина заключается в том, что ему не от кого получить признание. А если его

антропогенное желание не удовлетворено, то он не существует как человеческое существо. Господином, пишет А. Кожев, можно лишь умереть. Господин появляется лишь затем, чтобы дать возможность появиться рабу. «Ибо Раб, который лишь потенциально является человеком, может и хочет измениться, и он способен посредством таких изменений удерживать себя в человеческом существовании. Он ровно настолько является человеком, насколько признает человеческие реальности и достоинство (ценность) Господина» (Кожев 2002: 157).

Иными словами, герой Мишеля Блана мог бы стать человеком потенциально, если бы принял вызов, признал ценность желания женщины, а не своего желания. Из виртуального объекта он превратился бы в объект потенциальный. А затем, если бы он решился действовать, чтобы удовлетворить ее желание, мог претендовать на статус раба, человека в возможности. Он же вел себя как господин. Но признавая свое желание и не признавая желания другого, господин прекращает свое существование, во всяком случае, как человеческое существо. Однако ситуация фильма несколько отличается от ситуации, описанной А. Кожевым. Женщина в позиции господства, когда она требует признания и удовлетворения своего желания, продолжает оставаться женщиной, человеком и господином номинально. Она, будучи господином, не утрачивает ничего из того набора раба, который гарантирует ему качества человека. Возможно, она готова признать желание мужчины и удовлетворить его, как раб удовлетворяет желание господина, если мужчина начнет партию с признания ее ценности, ее желания быть абсолютной ценностью. Тогда как ничего подобного не гарантировано мужчине. Напротив, ситуация обращается против мужчины жутким образом, если он и впрямь решит стать господином, а не рабом. Стать господином и означает для мужчины стать женщиной. Так как даже в отношении своего фантазматического желания, той проекции, перенесенной на женщину, он все-таки остается животным и стремиться «съесть» объект желания, ассимилировать его, уничтожить. Но, поглощая объект, он оказывается на его месте, становясь этим объектом — господином, а, по сути, женщиной. Как мы помним, человеком можно оставаться только в позиции раба, добываясь признания у господина и питаясь его желанием, удовлетворяя его. Устранив господина, ты сам становишься господином, но лишаешься источника признания.

Правда, логика этой ситуации реализуется только тогда, когда позицию господина занимает женщина. Совсем иначе выглядит дело, если в борьбу за признание вступают мужчины. Собственно, диалектика раба и господина шовинистически распространялась только на мужской пол. В этом случае не только можно, но и нужно идти на ан-

тропогенный риск, пренебрегать животной жизнью, чтобы победить в схватке за признание. Агрессия, направленная на такого же, как и ты оправданна и необходима. «Антропогенный риск, по определению, имеет место в борьбе за признание. Для того чтобы рискнуть собственной жизнью и породить человеческое существование, требуются, как минимум, двое. Рискующий собственной жизнью представляет собой угрозу для жизни другого, а его собственная жизнь находится под угрозой из-за того, что другой рискует своей» (Кожев 2002: 162). Нужно ли говорить, что и тот и другой мужчины?

Как бы следуя в русле гегелевской диалектики, Б. Блие вводит в фильм другого мужчину, готового подвергать свою жизнь риску. Этим другим становится герой Декардье по имени Боб. Он brutalен, готов к поножовщине. Внешность Боба — идеал мужественности. У него есть то, чего нет у Антуана — деньги для Моник. В момент истерики камера дает задний план, на котором зрителю виден приближающийся к супругам Боб. Он подходит сзади к кричащей на мужа Моник и бьет ее с такой силой, что та падает на пол. «Ты замолчишь наконец или нет!» — кричит Боб на Моник, доставая при этом деньги. «Вот, возьми то, чего ты хотела, только замолчи». Антуан в недоумении сидит и смотрит на происходящее. Затем он приходит в себя и бросается на незнакомца с ножом. Но тот не только не пугается, но и подставляет под удар свой живот, на котором нанесена татуировка, корабль. Антуан еще более растерян, у него не хватает решимости нанести удар. Тогда противник отбирает у него нож, и оба мужчины усаживаются за стол. К ним присоединяется Моник. Она преданным, рабским взглядом следит за движениями Боба в надежде получить еще денег. Боб обращается к Антуану и спрашивает его, почему он такое жалкое ничтожество? Разумеется, до такого состояния Антуана довела женщина. Это все они! Женщины виноваты в унижениях мужчин. Другое дело Боб. Он заявляет, что женщин силой заставляет делать то, что ему нужно. При этом он дает деньги Антуану, а затем и Моник. Боб грубый насильник, криминальный тип, да еще и бьет женщину. Тем не менее, Моник демонстрирует рабское послушание и готова во всем соглашаться с Бобом, лишь бы тот давал ей деньги.

Неспособность Антуана вступить в антропогенную борьбу за признание связана в том числе с виртуальным положением его субъектности. На какое-то время его нарциссическое созерцание объекта, а, по сути, самого себя прерывается. Можно сказать, что, ударив женщину, Боб как бы отчуждает объект желаний, лишает взгляд Антуана той вожделенной плоскости, отражающей его собственную фантазию (или физиономию?). Остаток животного в Антуане бросает его на противника. Формально, кажется, он вступил в схватку с

другим за признание, обозначив тем самым наличие антропогенной борьбы. Но эта борьба прекращается, как только от нападающего потребовалось нанести удар противнику. Напомним, что главным в антропогенном противостоянии является право и способность потенциального человеческого существа рисковать своей жизнью. Риск собой дает возможность совершить действие, акт антропогенного характера. Решимость бросить свою жизнь на весы успеха позволяет рисковать и чужой жизнью. Отрицать ее как ценность. В диалектике раба и господина не указывается необходимость отнимать чужую жизнь. Более того, убийство противника лишает смысла антропогенное противостояние. Кто-то должен проиграть просто потому, что своя животная жизнь им ценится больше. Уступает потенциальный раб, признающий господина, потому что раб ценит жизнь животного существа больше. Но здесь мы видим, что борьбы как таковой не состоялось в силу того, что нарциссическая оптика Антуана предлагает ему соответствующий образ противника, другого как самого себя. В другом он не видит другого. Готовность сразить соперника связана с четким пониманием того, что он — другой, что ты — это ты, что, в конце концов, ты способен различать себя в другом. Логика поступка Антуана не должна уместиться в схему гуманизма. Он не ударил обидчика просто потому, что он боялся нанести удар себе, так как в другом он видит себя, но не видит другого. Виртуальный субъект утверждает свое присутствие во всяком другом объекте. Агрессивный импульс животного иссякает, так как наталкивается на свое отражение. Но почему нельзя вступить в схватку, пусть даже и в игровом режиме, со своим отражением, домыслив, что обидчик — это другой? Потому что животное не способно узнавать свое отражение в зеркале? Но Антуан не животное в чистом виде, а та часть животного в нем заставляет его стремиться присваивать образ, отраженный от зеркальной плоскости другого. Присваивать и ассимилировать, но не бить. Антуан хочет любви и в своем желании он пытается удовлетворить животное желание слиться с объектом. Такой симбиоз восполняет исходную нехватку в природном начале, которую обнаруживает человеческое существо в акте борьбы за признание. Стремление вставшего на путь антропогенного желания — заполнить разрыв в природном начале не присутствием, а отсутствием, коим и является желание другого желания. По сути, Боб, избивший женщину, представляет собой материализовавшийся фантазм Антуана. Он, конечно, не бил Моник, но в акте желания своего желания он отказал ей в праве быть. Его нарциссический взгляд перечеркивает бытие человеческого существа, отрицает Моник в ее притязании быть ценностью для другого.

Проблема заключается в том, что применительно к женщине, чей статус господина дан ей культурой по факту рождения, агрессивное поведение мужчины не просто недопустимо, а оно запускает странный диалектический механизм, логика которого утверждает банальную истину: отказав женщине в праве быть абсолютной ценностью, вступив с ней в схватку за признание, победив ее, в конце концов, ты занимаешь ее место, становишься женщиной. Весь сюжет фильма — это движение героев Депардье и Блана по незамысловатой траектории от мужского к женскому. В заключительной сцене уже не одна женщина — Моник, а три. Две из этой троицы — Антуан и Боб. Антуан в соблазнительном женском белье, красящий губы. И Боб в женском наряде, работающий у придорожного кафе проституткой.

Редакция передач телевизионного канала СТС решилась сделать женщинам страны подарок к Международному женскому дню 8 марта. Известные своей безупречной сценической репутацией мужчины из рейтинговых сериалов и фильмов про «бандитов и ментов» были собраны в один исполнительский ансамбль, загримированы под женщин и переодеты в женские одежды. Сыграть им предстояло в телевизионном фильме про извечную мужскую неудачу на чувственной ниве удовлетворения женских потребностей. Сквозь грим и косметику проступали узнаваемые черты майора Соловца из «Улицы разбитых фонарей», но от этого общий замысел постановки не страдал. Напротив, то, что в женском образе проступал образ мужчины, и создавало комический эффект. Зритель как бы уподоблялся Чичикову, который долго не мог распознать в разглядываемом Плюшкине, баба это или мужик. Вроде бы баба, да нет — мужик. Нет, однако, все-таки баба. Здесь ясно, что мужик, т.е. мужчина, но играет женщину, и от этого смешно. Между тем, сюжет произведения, что называется, на злобу дня. В одной деревне после большой беды не осталось мужиков. Бабки-самогонщицы напоили какой-то отравой мужиков, и те все до одного умерли. Женское население, похоронившее кормильцев, не растерялось: было написано, прямо перед выборами, письмо президенту, в котором излагалась просьба прислать в деревню мужчин. На ту беду прапорщик и милиционер, известные персонажи Нагиева из сериала «Осторожно, модерн», затеяли очередное разбирательство. Прапорщик, спасаясь от вооруженного стража порядка, который желает отстрелить ратоборцу самую ценную часть его тела, становится на лыжи и совершает марш-бросок. Понятно, что попадает беглец в деревню одиноких женщин, ждущих ответа от президента страны. Поначалу герой обрадовался, так как понял, что здесь можно

отсидеться и переждать грозу. Но после того как он был напоен и накормлен, потребовалась, так сказать, взаимность. Здесь и выяснилось, что на это прапорщик не способен. Источник его мужской гордости и основного беспокойства был микроскопического размера.

История о приключении незадачливых мужчин в деревне одиноких женщин полна слишком откровенных намеков и шуток, суть которых сводится к генитальной проблематике. Между тем, за вульгарным, низовым, а в некоторых сценах и казарменным юмором просматривается универсальный мотив мужских бессознательных страхов перед женщиной, вампирически преследующей и коварно лишаящей мужчину сил, а то и самой жизни. Женщина как источник фрустрации и всех бед мужчины предстает здесь в смягченном, юмористическом виде. Можно было бы и не обращать внимание на этот продукт масскультуры, если бы не его достаточно прозрачный намек на актуальную гендерную проблематику, на конфликт полов. С одной стороны, женщины в очередной раз и совершенно справедливо указывают на слабость мужчин, оставивших их под разными предложениями одних. С другой — мужчины в силу разных причин не способны выживать среди женщин, которые сводят сильный пол в могилу разными способами. Мужской фантазм, воплощенный на экране, указывает на то, что именно женщины спаивают мужчин.

Борьба за признание идентичности в телевизионном пространстве

Телевизионный проект «Дом-2», в отличие от многочисленных сериалов, телеигр, реалити-шоу и фильмов, созданных по зарубежному патенту, представляет собой успешный в коммерческом отношении продукт российских масс-медиа. При негативных, чаще всего, оценках содержания «Дома-2», шоу продолжают смотреть, у него объективно высокий рейтинг, большая зрительская аудитория, наблюдающая за тем, как участники соревнования пытаются строить так называемые отношения. Проект давно вышел за рамки телевизионного события, ежедневно транслируемой на канале «ГНТ» передачи. Издаётся журнал «Дом-2», в интернете есть официальный сайт, выпускается продукция с маркой «Дом-2», продаются DVD с записями серий, планируется открытие кафе. Высокий рейтинг, постоянный зрительский интерес, притягивает к передаче рекламодателя. Шоу критикуется политиками, безнравственное поведение участников возмущает некоторых депутатов, грозящих провести через Государственную Думу РФ закон, запрещающий трансляцию осуждаемой многими передачи. Но и такое внимание еще больше подогревает стра-

ти вокруг «Дома-2», что также, судя по всему, влияет на его стабильно высокий рейтинг.

При том, что рассматриваемый продукт телевизионной индустрии едва ли можно отнести к разряду явлений эстетических, структурный анализ этой передачи позволяет выявить общие тенденции, происходящих в современной культуре изменений. Суть этих изменений можно определить как стремление субъектов социальной драмы, во что бы то ни стало, найти точки соприкосновения с реальностью как таковой, освободив ее от власти символических условностей культуры, которые воспринимаются только как помеха, как препятствие для полноценного контакта с действительностью.

Вообще говоря, «Дом-2» представляет собой лишь частный и, пожалуй, предельный (если не сказать — запредельный) случай бунта против диктатуры опосредующей системы авторства, фигуры творца, режиссера, любой цензурирующей инстанции, наделенной правом определять то, каким быть каноническому порядку ценностей и с каким идеалом отождествляться субъекту культуры. Такого рода воля к знанию направляет усилия актанта на выход за пределы знака, влечет его на прорыв слоя символического опосредования, на проникновение за амальгаму зеркала. Ведь образ, который отражает зеркало культуры, больше не воспринимается как нечто должное, необходимое, естественное. Отождествление с ним теперь уже не приносит удовлетворения, заставляет искать те состояния идентичности, которые дают не столько комфортные ощущения жизненной полноты, онтологической защищенности, сколько переживания подлинности. Зеркало культуры, источник семиозиса, лицемерно искажает объекты и отношения. Оно воспроизводит множество симулякров вещей, предлагает бесконечную череду подмен и препятствует, в конечном счете, открытию истинной природы объекта. Даже если, как настаивает Бодрийяр, нет больше никакой трансцендентности, а есть лишь сериальное воспроизводство моделей, все равно обнаруживается желание видеть пусть и не сущности, но реальные, избавленные от всяческих условностей игры, театральности отношения внутри системы вещей. Культура «как бы» встретила в лице культуры «на самом деле» серьезного конкурента. Интернет, телевидение, кино, театр как главные поставщики симулякров предлагают, тем не менее, среду, в которой удовлетворяется страсть к истине, жажда избавления от фальши. Или, по крайней мере, среду, в которой проблематизируется идея незыблемости границ и предписаний. Здесь кинематограф при всей своей консервативности открывает широкое поле для осмысления процессов поиска идентичности. Но и не только он, разумеется.

Ситуация глобального недоверия к официальным структурам, официальному взгляду на те или иные события, критическая установка в отношениях с академическими авторитетами, ангажированность экспертов порождает самодеятельное творчество масс, связанное с желанием обнаружить себя и проявить в деятельности истинную природу субъективности, без ретуши социальных предписаний и фальшивых поз. Процесс развивается в двух полярно противоположных направлениях. Продуктивное движение к действительности (внутренней или внешней — сейчас не суть важно) заставляет формировать свою идентичность через процедуру усвоения культурных ценностей предшественников с последующим отрицанием их опыта. Критическое или даже негативное отношение к канону, авторитетному суждению или ценностям культуры вообще выражается в продукте, с которым отождествляется субъект творчества. Он — это то, что он произвел. Суждение о нем предполагает оценку произведения.

Деструктивное движение обусловлено тем же стремлением обнаружить реальность за пределами знаковой системы культурного опосредования. Найти и проявить действительное положение вещей, выявить для начала реальность своего настоящего «Я», своей тождественности самому себе. Все эти потребности, как поначалу кажется, идеально удовлетворяет, в том числе, среда реалити-шоу «Дом-2». Там раскрывается то, что раскрытию в норме не подлежит. Таким образом, основная, стоящая перед работой цель — описать природу субъективности тех, кто находится по ту и по эту сторону экрана. Избегая оценочных суждений, попытаемся ответить на следующие вопросы: какая психосоциальная реальность отражается (или воспроизводится) «Домом-2»? Что, собственно, заставляет участников находиться в пространстве телевизионной игры, а зрителей — довольно долго наблюдать за тем, как она развивается? Удастся ли, в конечном счете, героям реалити-шоу найти и реализовать свое настоящее «Я» в условиях «Дома-2»?

Экономика ухудшающегося отбора

«Дом-2» представлен каналом «ТНТ» как телевизионная игра, драматургия которой подчинена жестким правилам, следование которым, как может показаться, обеспечивает участникам шоу выигрыш. «В игру вступают 8 одиноких девушек и 7 одиноких парней. Цель игры: найти свою пару, доказать свою любовь и выиграть дом. Каждую среду участники выбирают себе пару. У одиночки есть еще один день, чтобы переломить ход игры и найти себе партнера. Тот, кто не нашел свою любовь, выбывает из игры. Каждый четверг про-

ходит голосование, и участники определяют, кто должен покинуть шоу. Вместо выбывшего приходит новый игрок: на место девочки — мальчик, на место мальчика — девочка, чтобы соотношение «семь на восемь» сохранялось, но каждую неделю право выбора переходило к другому полу. Так, методом проб и ошибок, в шоу остаются те игроки, которые действительно любят друг друга. Участники живут в большом Доме. Там все (в том числе и туалет с душем) общее. Но те, кто докажет свою любовь, смогут вселиться в комфортабельный VIP-домик. Жить там может только пара — и молодым людям придется переступить через свою стеснительность, на глазах всей страны приняв решение жить вместе. Но одного решения недостаточно: нужно еще доказать свою любовь. Только те, кому это удалось, заселяется в VIP-домик и — на неделю получает иммунитет. До финала дойдут три влюбленные пары! В прямом эфире финального шоу зрители сами, СМС-голосованием решат, кому из них достанется ДОМ!».

Но не только перспектива получить бесплатное жилье заставляет участников жить в некомфортных или, что точнее, экстремальных условиях и заниматься, как утверждает, поисками своей любви. Очевидно, у молодых людей есть надежда на то, чтобы состояться в шоу-бизнесе. Проект рассматривается как возможность стать узнаваемым, получить известность и возжеланный статус медийной персоны. Многие из участников имеют актерский опыт игры на любительской или полупрофессиональной сцене, кто-то пытался записывать сольные диски в качестве вокалиста или даже гастролировать, впрочем, без особого успеха, со своими концертами. Почти все так или иначе связаны с шоу-бизнесом или мечтают оказаться в этой среде. В игре участвуют рэперы, танцоры, диск-жокеи, музыканты, стриптизеры, аниматоры (так сейчас называют массовиков-затейников) и пр. Потенциальные участники проекта проходят отбор, кастинг и включаются в соревнование, оказываются на телевидении в качестве действующих лиц ежедневного сериала. Основная идея конкурсного цикла заключается в предельной демократичности отбора игроков: стать участником, действующим лицом проекта может каждый. «Я убедился, что сюда реально может попасть любой, что это не просто слова», — говорит один из выбывших игроков в своем прощальном слове, в точности повторяя цитату, размещенную на официальном сайте. «Участником шоу “Дом-2” может стать каждый, кто мечтает познакомиться с обаятельной девчонкой или ярким парнем, верит, что сумеет изменить свою жизнь к лучшему, хочет завоевать любовь миллионов телезрителей в контакте с ними, знает, как сделать проект еще ярче, и одержим желанием сыграть в захватывающую игру, где на кону любовь и деньги! Участники шоу — это будущие знаменитости».

Таким образом, пройдя отбор, «яркие» молодые люди вступают в бескомпромиссную схватку за солидный приз, за перспективу обрести какой-никакой достаток и за то, чтобы стать узнаваемыми. Теперь это звучит тривиально, но для многих из участников оказаться в плоскости телевизионного экрана, попасть «в ящик», значит, уже сделать существенный шаг в направлении к своему идеалу! Однако ценность телевидения, как универсальный эквивалент, предполагает конвертацию, обмен на ликвидный продукт, которым является любовь, искренние чувства к другому. Иначе говоря, реальность выступает в качестве меновой стоимости. Она котируется как ценность и ее предлагают в качестве обмена на телевизионную виртуальность. Ведь не только и не столько призрачный дом привлекает участников шоу. Главное — найти себя и закрепиться в медийной среде, подольше продержаться «на проекте». Именно это желание нуждается в рациональных объяснениях — и не находит их. Ведь не всем понятно, что заставляет внешне нормальных людей жить в психологически невыносимых условиях? Единственное требование к участникам, некий телевизионный императив, сводится к тому, чтобы они бесконечно воспроизводили реальность, природу которой они же и представляют. Эта реальность скандала.

Теоретически, на декларативном уровне, все выглядит так, как будто внутренние качества, духовный, творческий потенциал игроков, а также их способность «построить отношения», полюбить, в конце концов, своего партнера, получают справедливую оценку зрителей. Признание достоинств и взаимность обеспечат лучшим победу в борьбе за главный приз. Соревнующиеся мужчины, следовательно, должны убедить избранниц и многочисленную телевизионную аудиторию в неподдельной искренности чувств. Ведь «в шоу остаются те игроки, которые действительно любят друг друга». Если завоеваны симпатии и голоса зрителей, то пара получает право занять отдельное помещение, небольшой дом. Это первый акт признания. Далее интимная жизнь влюбленных открыто транслируется каналом «на всю страну», как утверждает, в реальном времени, почти без купюр и редакторского монтажа. Разумеется, в реальности все монтируется, редактируется и тщательно отбирается. Отношения и неизбежно возникающие конфликты публично обсуждаются на так называемом лобном месте (поляне), где участники проекта отчитываются в своих чувствах, словах и поступках перед ведущими, Ксенией Собчак и Ксенией Бородиной. Те, в свою очередь, стремятся вскрыть настоящие переживания или показать, насколько это возможно, неискренность игроков, представить их зрителю такими, какие они есть на самом деле. Но даже без изощренного дознания ведущих, их провокационных во-

просов, зритель, очевидно, понимает, что внутренний мир участников соревнования, мягко говоря, не идеален. В ходе шоу раскрываются нелицеприятные черты характера действующих лиц, персонажей бесконечного сериала, в котором никогда не наступает кульминации и разрядки, катарсиса. На экране в неприкрытой форме показаны жадность, подлость, агрессивность, истеричность, низкий интеллект, отсутствие самоуважения, презрительное отношение к партнерам и многое другое из того, что делает просмотр шоу серьезным испытанием для нервной системы исследователя. Молодые люди вынуждены оправдываться перед ведущими, часто говорить неправду, унижаться, но именно этот публичный, извращенный психоанализ подается зрителю, как настоящая правда. Ее, очевидно, пытались скрыть из корыстных побуждений участники соревнования, которые хотели казаться лучше, чем они есть на самом деле. Бесконечные разбирательства и отчеты за совершенные проступки привлекают зрителей тем, что им предоставляется возможность заглянуть за часто обманчивые слова и внешность героев шоу.

Если говорить о поощряемой системе отношений, то ее логика подчиняется принципу ухудшающего отбора. Худший побеждает плохого! Однако и смотрят то, что содержит шокирующее несоответствие внешнего и внутреннего. Задачи ведущих — вскрывать и показывать зрителю правду, которая, впрочем, и так лежит на поверхности, испытывать на прочность чувства потенциальных победителей и на фоне того, что говорят и делают их подопечные, оставаться «островками здравомыслия», рассудительности, носителями нравственности и даже источниками духовности, насколько это возможно. Словом, Бородин и Собчак не только комментируют или, что чаще, поощряют и провоцируют конфликты, обеспечивая эффект зрелищности за счет «трудности и долготы восприятия» (В. Шкловский), но при этом выступают в качестве персонифицированного источника моральных норм, этакого «Супер-Эго» проекта. Им приходится журить, отчитывать, наставлять, выносить вердикты, а иногда и наказывать участников скандалов, интриг и разбирательств.

Недавний пример с шумным изгнанием одного из одиозных персонажей проекта по имени Рассел показал то, как Ксения Собчак успешно балансирует между двумя необходимостями, поддерживать интригу, обеспечивать зрелищность и, соответственно, рейтинг передачи, но в то же время умело выходить сухой из воды, дистанцируясь от объекта, от источника очередного конфликта, а следовательно, и сюжета для нескольких серий. Позиция «над схваткой» позволяет ведущим обезопасить себя и менеджмент канала от возможных обвинений в тлетворном воздействии на публику. Им необходимо

учитывать изменяющиеся тенденции в общественном мнении, явно берущем крен в область духовности, впрочем, понимаемой как не навязчивое сочетание благотворительности, чудодейственного поста (голодание позитивно влияет на фигуру), зеленого чая и биоэнергетики от фэн-шуй. Ведь модные течения, стиль жизни медиа-элит, как принято говорить, тренд могут использовать конкуренты, недоброжелатели, мечтающие разоблачить Собчак, сделать, например, себе имя на закрытии шоу. Почти неделю зрители наблюдали за процессом плетения интриг против Рассела. Его оскорбленная подруга, Яна Шульга, вначале пыталась разыграть сюжет с беременностью. Рассел обещал девушке жениться, он хотел от нее ребенка, мечтал создать с ней семью. Но вдруг его планы резко изменились, молодой человек перестал обращать внимание на возлюбленную, начал флиртовать с другими, в конце концов, уехал на родину, по сути, бросив Яну, которая заявила, что она «кажется беременна». Перед ней открылась ужасающая перспектива стать матерью-одиночкой. Правда, тесты на беременность не подтвердили опасения Яны, но она решила проучить обманщика, бессовестно поступившего с ней Рассела. Взывая к женской солидарности, оскорбленная девушка убеждает подруг голосовать против ее обидчика. Ведь если его не наказать, то он и с другими женщинами будет поступать также безответственно и аморально. Наконец, спустя неделю, интрига Яны эффектно завершается публичной поркой и изгнанием Рассела. Заключительную речь держит Ксения Собчак. Она обвиняет отсутствующего на лобном месте Рассела в себялюбии и отказывает ему в предоставлении иммунитета ведущих, который бы давал право брутальному персонажу остаться «на проекте». Хотя в заключении слово берет подруга изгнанного, Тори, Виктория Карасева, и говорит о том, насколько неискренне, лицемерно и даже подло вела себя Яна Шульга. Ведь она сама знала, кто такой Рассел, и сознательно, из корыстных побуждений шла на связь с ним, чтобы привлечь к себе внимание. Остается только гадать, почему руководство проекта пошло на такой шаг, избавилось от натуры своенравного статиста, постоянно создававшего своими грубыми выходками напряженность в сообществе «Дома-2»? Ведь его присутствие обеспечивало интригу и сюжет на несколько серий? Возможно, «яркий» участник терял зрительские симпатии, харизму, и у него был объективно низкий рейтинг. Но скорее всего, им решили пожертвовать, чтобы Ксения Собчак продемонстрировала возможным оппонентам свою вписанность в социально приемлемый дискурс. Ведь позиция внаходимости комментатора-провокатора, не обеспечивает безусловного алиби. Необходимо реанимировать моральный аспект передачи.

Легитимизация запредельного

К важнейшим составляющим игры относится еженедельное и обязательное голосование участников состязания, которое выявляет очередного выбывающего. Едва ли не главная интрига закручивается вокруг этой неизбежной по правилам шоу процедуры, симулирующей демократическую модель правления. Над каждым нависает угроза выбывания и каждый стремится по мере сил обезопасить себя за счет другого игрока, не нашедшего поддержки, не доказавшего свою состоятельность на любовном поприще. Исследователи медийной культуры задаются вопросом, какую модель реальности воспроизводит проект? «Дом-2», в том числе, воспроизводит процессы групповой динамики. Очевидно, чтобы остаться в шоу, игрокам необходимо строить союзы, находить друзей, договариваться, налаживать отношения с теми, кто обеспечит поддержку при неизбежных конфликтах. Но столь же очевидно и то, что создание прочных связей, образующих группы, лишает передачу того, что обеспечивает ей зрелищность, и, разумеется, рейтинг. Будут ли ее смотреть, если из отношений убрать скандал? Поэтому задача ведущих противоречит дидактической, официальной установке проекта, разрабатывать и предлагать зрителю образцы социально приемлемой активности. Шоу воспроизводит модель войны всех со всеми за минимальные жизненные ресурсы, за внимание зрителей. Участники вынуждены интриговать против условных друзей, высказывать друг другу претензии, постоянно ругаться, не стесняясь в выражениях. Корпоративная воля режиссера проекта направляет молодых людей на проявление необдобримых культурой чувств, на выражение эмоций, запрещенных в относительно нормальной социальной среде, в которой действуют хотя бы какие-то правила. Здесь они отсутствуют, так как лишают шоу присущей ему зрелищности.

Хотя ведущие и руководство проекта не приветствуют рукоприкладство. Формально запрещены драки, матерная брань, что не мешает участникам постоянно распускать руки и нецензурно выражаться. Но и это составляет определенную изюминку зрелища, ведь оно открывает то, что преподносится как голая правда, как настоящие, искренние чувства. Иногда зрителю предлагают параллельные кадры: крупным планом на экран подается лицо участника конфликта, например, юноши, отчитывающегося за избивание девушки, а в другой части экрана — кадры, изображающие сам процесс. Режиссеры проекта пользуются романной формулой изложения событий «а тем временем как...». Например, закадровый голос комментирует сцены таким образом: «Пока А в тренажерном зале рассказывала В о своих отношениях с С, тот на кухне флиртовал с Е». Такая подача

материала раскрывает перед зрителем двойственность природы участника, его неискренность, а заодно и готовит почву для очередного скандала. Игрок, часто унижительно оправдываясь, говорит одно, а на самом деле все обстоит совершенно иначе. Стало быть, порядок включения того или иного события в передачу объясняется зрительским запросом, потребностью или даже жадной реальностью. Зритель хочет знать то, как обстоят дела на самом деле. Ничто не должно препятствовать показу настоящей правды. Содержание шоу подчинено задаче устранения едва ли не всех систем культурного опосредствования. Все, что находится между субъектом, потребителем медийного продукта, и объектом, подвергается устранению как помеха. Предъявляемое зрелище претендует на то, чтобы быть безусловной реальностью, центром которой является скандал. Но и это не все.

Из логики событий и высказываний участников следует, что то, что они делают «на проекте», в точности повторяет невидимую, но реальную часть жизни. Когда кто-то пытается выразить сомнение в том, что мужчины проекта «Дом-2» имеют право избивать женщин, ругать их матом, изменять им и т.п., ему авторитетно заявляют, что, в сущности, за пределами шоу, в реальности, молодые люди (и не только) делают то же самое именно потому, что такова их природа, их мужское естество. Внутри всех пар вообще, за пределами проекта, происходит то же самое, только лицемерная мораль общества запрещает показывать это. Стало быть, воспроизводя модели действительности, шоу не просто удваивает, отражает и возвращает оригиналу копию, но и переводит событие на качественно иной уровень, трансформирует неприемлемые, отрицаемые культурой стили поведения в ранг типических. Создается, таким образом, канал легитимизации недопустимого опыта.

Кто смотрит «Дом-2»?

Принцип неотредактированной, правдивой подачи информации лежит в основе политики отношений со зрительской аудиторией. Принято считать, что смотрят «Дом-2» исключительно подростки, что зрелище ориентировано на психический возраст 14-летних потребителей низкопробных медийных продуктов, у которых не сформирован иммунитет к информации такого уровня. Критики проекта убеждены, что смотреть «Дом-2» могут люди культурно ограниченные, с неразвитым интеллектом. Однако организаторы через официальный сайт показывают, что за игрой следят представители разных полов, возрастов, профессий, и, скорее всего, это не только рекламный ход. Хотя нам не удалось познакомиться с результатами социологических исследований, изучающих зрительскую аудиторию «Дома-2», все же

опросы реципиентов показывают, что частотные утверждения критиков будто бы смотрят сериал только учащиеся ПТУ, не соответствуют действительности. Обычно на вопрос, смотрите ли вы «Дом-2», дается отрицательный ответ иногда с поправкой: «сам(а) я не смотрю, но вот дети моих сотрудников смотрят». Далее уточняется, что «детям» больше 20-ти лет и что они, например, «программисты». На вопрос о том, что может привлекать зрителя в передаче, чаще всего отвечающий говорит о непосредственности подаваемого материала. Показывается событие, запрещенное или наказуемое в реальной среде, на работе, дома, на улице. Но ведь кинематограф также изображает грубость, насилие, агрессивность. И в кино персонажи ведут себя асоциально. Однако опрашиваемые утверждают, что в кино слишком много условности, игры, инсценировки, тогда как в «Доме-2» все по-настоящему, как в реальности. Действительно, непостановочные избиения женщин, или регулярные драки мужчин, или ругань пар производят сильнейшее эмоциональное впечатление, сопоставимое разве что с невольным свидетельством какой-нибудь катастрофы. В некоторых случаях опрашиваемые утверждали, что им интересен проект, так как он дает подлинные знания о людях и их характерах. Такого рода зрители находят даже прагматический смысл в ежедневном просмотре сериала, ведь полученная информация, по их мнению, может быть использована, например, в управлении коллективом.

Информационное открытие

Структура шоу чрезвычайно эклектична. Многое без стеснения было заимствовано из других проектов. Но есть то, что, несомненно, отличает «Дом-2» от многочисленных предшественников и конкурентов, что выводит его в ряд оригинальных телевизионных программ. В отличие от, например, «Знака качества», «За стеклом», «Голода», «Последнего героя» и мн. др., прекративших свое существование шоу, режиссерская стратегия «Дома-2» основана на идее активного участия зрителя в игре, на политике интерактивности.

Неконкурентоспособные проекты эксплуатировали классическую модель телевизионного вещания, где зрителю отводилась роль пассивного потребителя (интерпретатора) визуальных продуктов. Интерактивные практики видеоарта середины 60-х – начала 70-х гг. XX в. видоизменили систему отношений между телевидением и потребителями информационных продуктов. В конечном счете, видеоарт разнообразит телевизионные приемы воздействия на сознание зрителя. «Принцип обратной связи, режим реального времени, чувственный, поведенческий контакт с иллюзорной квазиреальностью формирует новый тип эстетического сознания. Интерактивное

телевидение, гиперлитература, компьютерные игры переориентируют реципиента с позиции интерпретатора на роль интерартиста, со-творца, реально влияющего на становление произведения; роль художника и публики смешиваются». Конечно, ни о каком смешении ролей применительно к телевещанию речь вести не может. Стоит говорить лишь о том, что организаторы «Дома-2», возможно, интуитивно, неосознанно пользуются приемами художников, у которых был совершенно иной мотив, прежде всего стремление подорвать власть телевидения, вскрыть манипулятивные стратегии телеканалов, сражающихся за зрителя, за рейтинг, за ресурсы рекламодателя. Правда, в итоге язык видеоарта, открытые видеохудожниками приемы самовыражения в результате всего были усвоены их главным врагом и теперь активно используются властью, телевидением.

Так или иначе, но успех «Дома-2» главным образом зависит от стратегии непосредственного взаимодействия со зрителем, которому предоставляется возможность влиять на судьбу героев шоу через, например, посланные с мобильного телефона SMS-сообщения. Ведущие в рекламных паузах постоянно напоминают зрителям, что те могут позвонить или отправить сообщение «прямо сейчас». Голосование предоставляет выбывающему из шоу игроку так называемый зрительский иммунитет. Игрока, получившего голоса зрителей, нельзя вывести из проекта. Находящиеся по эту сторону экрана, осознают то, что от них многое зависит, что их голос влияет на ход передачи. Проект «Дом-2» воспроизводит модель социальной реальности, в которой зритель переживает чувство сопричастности, включенности в ход социальных событий, когда ему кажется, что он может хотя бы на что-то повлиять в действительности. Кроме этой симуляции, косвенно проект имитирует демократическую модель политической системы. Предлагается своеобразная альтернатива доминирующей информационной стратегии, при которой субъект политики воспринимается властью только как зритель, пассивно потребляющий отредактированный партийным цензором (идеологическим Супер-Эго) видеоряд. Здесь же вменяемый субъект социального взаимодействия получает право и возможность влиять на реальность — телевизионную, разумеется.

Организаторами проекта поощряется такая форма зрительской активности, как переписка через SMS-сообщения. Те, кто находятся по эту сторону экрана, посылают с мобильного телефона тексты, которые можно видеть на бегущей строке экрана. В некоторых случаях сообщения зрителей собираются в объемный журнал, а затем публично зачитываются без купюр, например, на лобном месте участниками проекта. Часто это были оскорбительные послания, содержащие

нелицеприятные замечания в их адрес. Но они все равно публично зачитывают и обсуждают высказывания зрителей. Организаторы вновь и вновь дают понять зрителю, что он — действующее лицо проекта, что его голос будет услышан, учтен и, самое главное, индивидуальность посланного сообщения будет непременно проявлена в том или ином виде на экране.

Критики такого рода отношений зрителя и телевидения считают, что руководство проекта поощряют худшую из возможных форм народного творчества, сравнивают переписку с нецензурными надписями на заборах и на стенах общественных уборных. Тем не менее, перспектива публичного высказывания, шанс попасть на экран хотя бы в таком виде вдохновляет зрителей на активность и... приносит телевизионному каналу прибыль. Все это позволяет проекту разрастаться, осваивать новые сегменты информационного (и не только) рынка, приближаясь к своей идеальной форме, то есть к модели распространяющейся на нетелевизионную реальность сетевой ризоматической системы. Правда, рефлекс классического телевидения постоянно мешают руководителям проекта осознать свою идеальную цель или, если угодно, миссию. Так, к примеру, на некоторое время интернетовское сообщество всколыхнула история ухода одного из популярных персонажей проекта, Мая Абрикосова. Его удалили за откровенную грубость в адрес ведущей. Зрителю дали понять, что внутри шоу есть иерархия, что власть сосредоточена едва ли не в одних руках кукловода, режиссирующего зрелище, и что власть воплощена в лице ведущей шоу. Так или иначе, но менеджмент канала не отказывается и от использования классических телекоммуникативных практик, возбуждая в некоторых зрителях ностальгические переживания, тоску по «сильной руке».

Гегелевская феноменология и территория проекта

Феноменальный успех игры, безбедно существующей в медийном пространстве более четырех лет, обеспечен главным образом тем, что разработчики проекта в своих целях успешно эксплуатируют базовую потребность индивида, желание быть признанным. Телевизионная адаптация этой модели сама по себе есть не что иное, как симуляция описанной Гегелем и вновь воспроизведенной в интерпретациях Кожева диалектической системы формирования антропогенного желания, которое, освобождаясь от природного контекста, запускает процесс выведения духа. Иначе говоря, это и есть процесс становления субъекта. Покажем на примере то, как извращенная модель гегелевской борьбы за признание находит свое применение в современной российской действительности.

В одной из новостных передач прошел сюжет на необычную в криминальной практике тему. Странность ситуации, о которой поведали журналисты провинциального канала, заключалась в том, что в роли преступника и жертвы выступало одно лицо. Недавно освободившийся из мест лишения свободы молодой человек, житель уральской деревни, поджег свой деревянный дом. Пожарным удалось потушить огонь, но погорелец-поджигатель отказывался выходить из представляющего опасность жилища. Он забаррикадировался и облил каким-то горючим помещение. Этот человек грозил поджечь себя, если кто-нибудь из сотрудников МЧС или милиции попытается насильно вывести его наружу. Более того, были предъявлены условия, без удовлетворения которых он выполнит свое обещание. К удивлению выдавших виды милиционеров парень потребовал съемочную группу местного телеканала, которая бы сняла «горячий» репортаж с места события, главным героем которого был, разумеется, он. Компетентным органам пришлось выполнять требования преступника. Можно было предположить, что добровольный заложник хотел сказать что-то обличительное, что-то такое, что вызовет негодование у телезрителей. Например, о несправедливости тюремного начальства, или о продажности местных чиновников, о коррупции правоохранительной системы. Но когда оператор, развернув технику, приступил к съемке, молодого человека, вопреки ожиданиям свидетелей драмы, занимало только качество «картинки». Периодически он задавал журналистам одни и те же вопросы, суть которых сводилась к кокетливому вопрошанию, «как я смотрюсь в кадре?». После того, как героя сюжета убедили, что выглядит он замечательно, что репортаж получился отменный, а «картинка классная», он сдался, так ничего толком не сказав потенциальным зрителям. Как будто и на самом деле целью всей его жизни было стремление стать благодаря телевидению знаменитостью, пусть на мгновение, и такой ценой «прогреть на всю страну».

В самом деле, этот человек едва ли не по Гегелю рисковал жизнью, поставил на кон то единственное, что у него есть, в обмен на признание со стороны Другого с большой буквы. Все это проделывалось только лишь затем, чтобы пережить свою «минуту славы». Съемочная аппаратура, объектив камеры и телевизионный экран наделяется воображаемым субъекта качествами значимого другого, который своим вниманием удовлетворяет глубинный запрос в признании. Стать тем, на кого смотрит другой, попасть в точку зрения, в точку внимания, и означает для становящегося субъекта обретение жизненно необходимого признания. Мое желание — это желание другого! И этим другим оказывается телевизор. Именно телевидение

берет на себя роль абсолютной инстанции, которая легитимизирует, по Бодрийяру, даже наше бытие.

Кажется, актуальность Гегеля (Кожева-Лакана) подтверждается этим примером. Универсальная система гегельянской диалектики Господина и Раба выступает в качестве действенной основы конструирования субъективности. Во всяком случае, сферы воображаемого будущего субъекта, той области чувств, где формируется идеальные представления борющегося за признание. Все это, разумеется, так, если не учитывать последствия борьбы за удовлетворение базовой потребности. Как мы видим, оказавшись в точке признания, удовлетворив свой фантазматический позыв, личность, вместо обретения дара говорить, немеет. Шаг от воображаемого к символическому, к собственно языку, так и не был сделан. Бывший заключенный, реализовав свою мечту, оказавшись в кадре, молчит и... вновь попадает в места лишения свободы. Он демонстрирует теперь уже не просто желающее признания тело, но тело, неспособное говорить, хоть как-то выражать свои чувства, самого себя, наконец. Да и чувств у попавшего (заключенного) в кадр человека, похоже, нет. Он либо был эмоционально пуст, либо процедура попадания «в ящик» предполагает опустошение того, кто там оказывается. Другой с большой буквы сыграл с нашим героем злую шутку, превратив его в информационную единицу, статиста, промелькнувшего в кадре новостной хроники безмолвного натурщика. Вместо надежды на обретение себя в языке, вместо рождения субъективности в акте говорения — немота, опустошенность и забвение.

Возможно, верна теория и в очередной раз не повезло практике. Ведь личность для получения признания со стороны другого должна не только и не столько предьявлять себя в качестве главной ценности, себя бездеятельного. Если удовлетворяется желание, что называется, на предьявителя, то тогда этот акт стоит рассматривать как пусть и многообещающее, но никуда не ведущее начало пути. Необходимо показать другому то, что составляет некую квинтесенцию личности, выраженную в предмете самость, словом, то, что произведено самой личностью в качестве ее символического заместителя. Отчужденная часть личности, ее мертвый отпечаток, произведение, в конце концов, предлагается другому не в качестве дара, а как то, что выступает в роли конвертируемого продукта, способного пробудить интерес и, возможно, вызвать в другом жест одобрения и признания. Но признания опосредованного, направленного не столько на саму личность, сколько на ту вещь, в которой личность отражается. Таково, возможно, начало символического обмена. Однако телевидение воспроизводит симуляцию этого процесса. При полной видимости

сходства с процессом становления субъекта в пространстве символического обмена запускается прямо противоположный механизм, приводящий к аннигиляции субъективности участников телекоммуникации. Как следует из приведенного выше примера, воображаемого героя уральского репортажа (и не только его) наделяет телевидение свойствами Другого с большой буквы, который, как кажется грезящему, наполнит жизнь ощущениями реальности. На самом деле все развивается по другому сценарию. Напротив, изъятию подвергается то, что вступает в символический обмен, жизнь. Мгновение славы для поджигателя закончилось очередным заключением. Но и это не самое страшное. К сожалению, есть и более зловещие примеры. Так, история первого телепроекта «Дом» знает печальный финал жизни пары, победившей в соревновании. Выигравшие восемь миллионов рублей пермяки Пичкалевы были убиты.

Итак, внутренний, неосознаваемый мотив (желание быть желанием другого) толкает потенциального участника схватки за признание в среду, как кажется, идеально устроенную для борьбы за проявление субъективности. Телевидение выступает в роли гегельянского абсолютного духа как бы разлитого повсюду, но воплощенного в понятии: зритель, камера, объектив, экран. Дух взирает на схватку глазами миллионов зрителей, точнее, камер, направленных на участника шоу, потенциального Господина или Раба. Зритель как Другой с большой буквы своим вниманием определяет то, насколько успешно реализуется процесс выведения Духа к самому себе. Надо бы сказать, что не зритель как живое воплощение Духа, как невидимый соучастник действия, влияет на процесс, на судьбу претендента, а все подчиняющий своей власти статистический монстр, цифра, рейтинг. Однако для решения задачи становления субъективности нужно, чтобы антропогенное желание было направлено на объект вожделения, собственно другого. От него надеется получить признание борющийся претендент. Ведь его признание решит судьбу признания большого Другого. Объектом вожделения, разумеется, не может быть абсолютный Другой, хотя именно от него как от высшей инстанции ожидается главный жест признания, нажатие кнопки. Большой Другой взирает на действие, в котором участвуют двое, потенциальный субъект и другой как объект, вызывающий антропогенное чувство, вожделение, превращающий животное желание в человеческое. Словом, все зависит от признания женщины. Она хочет быть желанием другого, и она является субъектом признания, оценивающей и признающей (или не признающей) направленные на нее чувства партнера. Одно желание, направленное на другое желание, собственно,

и порождает в коммуникативном пространстве эротического диалога субъективность. Истинность чувств во избежание сговора оценивается большим Другим. Погружаясь в это удвоенное оптическое пространство, претендент оказывается внутри двух взглядов. На него смотрят двое, большой Другой, абсолютный Дух, ставший понятием, и другой как объект желания, попросту, партнер по игре. Есть еще тот, с кем, как предполагается, разыгрывается схватка за признание со стороны другого как объекта желания. Но основные события должны развиваться на пересечении взглядов мужчины и женщины.

Однако ситуация предсказуемо выходит за рамки теории. Заданные Гегелем пути становления субъекта в телевизионной среде «Дома-2» остаются нереализуемым идеалом. На практике действует иная модель, некая симуляция гегелевской феноменологии духа. Почему намеченные проектом цели не выполняются, а декларируемые ценности представляют собой лишь риторическую ширму идеологии зрелища? Многое объясняет описанная выше двойственная структура оптики реалисти-шоу. Так, нам кажется, что находящиеся внутри передачи участники диалога смотрят друг на друга, учитывают желания и потребности друг друга, тогда как в реальности они не видят партнера, он для них просто не существует. Претенденты ловят признающий взгляд большого Другого. Все их усилия направлены на то, чтобы привлечь внимание находящейся по ту сторону экрана аудитории. Возделенным объектом остается только взгляд, только внимание зрителя, которому адресованы слова и действия участника борьбы за признание. Правда, и зритель здесь представлен весьма специфическим образом. Он представлен как некое понятие, обезличенное системой, статистическими измерениями нечто (если не сказать — ничто). Телевизионное пространство диалога лишь декларирует участие в нем двоих, говорящего и слушающего, а применительно к «Дому-2» — слушающую. На самом деле в телекоммуникации всегда участвуют трое. Причем участие третьего, обожествленного Другого, лишает всякого смысла всю процедуру общения мужчины и женщины. Более того, адресуя речь экрану, якобы зрителю, говорящий на камеру статист как бы обнуляет слушающего и, естественно, себя. В пространстве диалога с экраном нет другого, а это значит, что нет и не может быть субъекта, того, кто держит речь, говорит от своего Я. То, что говорят и делают претенденты, пропускается сквозь фильтр отчуждения. Их речь — это всегда речь Другого и для Другого. Это то, что хочет услышать и увидеть информационной молох, виртуальный объект, зритель. Ведь он поставляет каналу рейтинг, рейтинг определяет магию формата и т.д. и т.п.

По ту сторону лжи и правды

Сравнительно недавно в Интернете стремительно распространилась информация о новом детективном сериале «Теория лжи» («Lie to me»), который был запущен Fox Broadcasting Company. Пилотный эпизод можно было тут же найти по ссылкам и посмотреть в режиме онлайн. Главную роль в сериале играет Тим Рот. Одно это привлекло к фильму повышенное внимание и вызвало бурные обсуждения проекта в интернет-сообществе.

Герой Тима Рота — доктор Кол Лайтман (Cal Lightman), авторитетный ученый, изучающий язык тела, связь жестов и мимики людей с их эмоциональными состояниями. Лайтман может безошибочно определить, врет человек или говорит правду. Ученый чрезвычайно востребован, он оказывает услуги государственным структурам, политикам, правительствам иностранных государств и, конечно же, спецслужбам. Хотя из первого эпизода так и не удается выяснить, какую именно науку представляет доктор Лайтман, он, тем не менее, специалист высочайшего уровня, о чем красноречиво свидетельствует сцена с предотвращением террористического акта, взрыва негритянской церкви. Полагаясь на свои знания, Лайтман выясняет на допросе террориста, где заложено взрывное устройство. Бомбу находят и своевременно обезвреживают.

Автор сценария Самюэль Баум (Samuel Baum), как сказано на сайте Fox'a, вдохновившись трудами известного психолога Пола Экмана (Paul Ekman), предложил зрителю необычную модель детективного расследования. Истина здесь открывается ученому, читающему знаки тела, как некогда читали божественную книгу природы. В анонсе говорится, что Лайтман «может обнаружить правду, анализируя лицо человека, тело, голос и речь. Когда кто-то пожимает плечами, нервно перебирает руками или поднимает нижнюю губу, Лайтман знает, что говорящий человек лжет. Анализируя выражения лица, он может прочесть чувства — от скрытого негодования до сексуального возбуждения и ревности. Однако его научные способности оборачиваются против него, так как он не может не видеть, что даже близкие постоянно врут как совершенно незнакомые друг другу люди или даже как преступники, которых, собственно, и изучает Лайтман. Но зачем люди врут?»

К сказанному можно добавить, что сам Лайтман часто лжет, но прежде всего для того, чтобы, например, предотвратить преступление или спасти невинного человека от ложных обвинений. Чтобы выяснить истину он говорит ученице колледжа, что ее одноклассник, подозреваемый в убийстве учительницы, повесился в камере, хотя тот жив. Делает он это для того, чтобы заставить девушку выдать

человека, от которого она ждет ребенка и в которого влюблена; человека, совершившего преступление. Иначе говоря, Лайтман оставляет в стороне этические нормы во имя правды. Абсолютно уверенный в себе и в своем знании, он не боится конфликтов с прокурорскими чинами и готов ради истины идти против течения.

Однако появление ученого с непростым характером и с такими наклонностями в сериалах не кажется чем-то необычным и новым. В Интернете сериал уже окрестили «хаусезаменителем», подчеркивая сходство героя с кумиром огромной женской аудитории доктором Хаусом из одноименного сериала. Правда, Грегори Хаус исследует, как замечено на одном из блогов, «анализы и внутренности своих пациентов», т.е. вещи, а Лайтман изучает мимику, связанную непосредственно с эмоциональными состояниями самого человека. Но и Лайтман, и Хаус находятся вне этических норм, они их игнорируют. Такое положение в системе культурных ценностей обусловлено интеллектуальным превосходством героев над окружающими, силой разума, знанием. Лайтман подан в сериале как редкий тип человека, которому дано знать абсолютную истину.

Поведение героя примечательно не укладывается в — казавшуюся до недавнего времени незыблемой — плюралистическую модель постмодернизма, приучившего культуру к мысли об универсальной относительности всех ценностных установок науки и общества. Ни у кого нет права на утверждение окончательной истины! Но Лайтман вызывающе игнорирует социальные предписания. Установки политкорректности, идеи множественности и равноправности всех точек зрения как будто бы не для него. Более того, косвенно проводится мысль, что именно уклончивые рассуждения о невозможности науки дать окончательный ответ на прямо поставленные вопросы открывают путь следственной ошибке, произволу и некомпетентному суждению. Вместо постмодернистского многообразия — единственно верный и ясный взгляд проницательного гения на невидимую суть вещей.

Кажется, Лайтман представляет собой тип кантианского субъекта этики, носителя морального императива, слепленного по образу и подобию объективно находящегося вовне божественного промысла. «Звездное небо над головой и моральный закон внутри нас!» Внешнее отражается во внутреннем, а внутреннее выступает в качестве морального компаса или карты, по которой человек ориентируется в жизненном пространстве. Правда, Лайтман, выступая в образе абсолютного субъекта этики, наделен автором сценария еще и свойствами абсолютного субъекта познания, перед которым открывает свои тайны непознаваемая «вещь-в-себе» Канта. На

допущение, что карта и есть территория, кенигсбергский философ вряд ли бы решился. Тем не менее, метод Лайтмана претендует на то, чтобы, ориентируясь по едва заметным знакам, видеть их скрытое истинное значение.

Появление в детективном сериале ученого-эксперта вызывает у зрителя ассоциации также и с сериалом «CSI: Место преступления» («CSI: Crime Scene Investigation»). Но в нем криминалисты собирают и изучают артефакты с места преступления, чтобы затем на основе лабораторных исследований реконструировать события и объяснить мотивы преступления. Их выводы базируются на объективных данных, полученных научным путем, например, экспертизы ДНК, расчета траектории брызг мозга при данной температуре и т.п. Сверхновое техническое вооружение специалистов и их профессионализм приводят, как правило, к успеху: картина преступления, воссозданная учеными, соответствует реальным событиям. Их реконструкция даже подтверждается преступником, который в конце эпизода рассказывает о своих мотивах. Правда, команда CSI раскрывает не все преступления. Их научный метод не всесилен, безмолвные вещи, знаки события, умеют хранить свои тайны. Но, так или иначе, в «Месте преступления» криминалисты анализируют микроскопические свойства объектов (крови, слюны, внутренностей жертвы или сопоставления мельчайших неорганических тканей). Они, как и доктор Хаус, находят доказательства не в самом человеке, а в материальных объектах, которым может быть и тело человека. Совсем иначе обстоят дела в «Теории лжи».

Хотя в сериале также работает команда специалистов, в ней, кроме героя Тима Рота с непроявленной научной ориентацией, представлены по большей части психологи. За исключением разве что девушки, бывшего офицера таможни, без специального образования и ученой степени. Но она обладает природной интуицией, феноменальным чутьем, позволяющим ей безошибочно считывать ложь и выявлять нарушителя. Можно сказать, что сотрудники Лайтмана, как и он сам, анализируют телесные проявления психики, изучают приметы и знаки языка тела, которые посылаются вовне из глубины души человека как бы вопреки его воле. Так, например, если подозреваемый испытывает стыд, то это чувство выражается в характерном жесте: его пальцы непроизвольно оказываются у лба, чтобы защитить глаза от прямого взгляда доктора Лайтмана. А когда человек чешет нос, то он во всех случаях говорит неправду, что подтверждают кадры врущих политиков, держащих палец у носа. Эта система сигналов (индикаторов) эмоциональных состояний, которая может быть прочитана и однозначно понята специалистом.

Нетрудно заметить, что в отличие от криминалистов «Места преступления», изучающих предметы и следы деятельности преступников, психологи «Теории лжи» раскрывают истину, изучая поведение самого человека. Их герменевтическая стратегия основана на идее сходства невидимого содержания психики с явным его проявлением в специфической мимике, жестах, глазодвигательных реакциях или произвольных гримасах, которые мы не можем контролировать. Знаки тела рассматриваются при таком подходе в качестве зеркала, в котором отражается истина, скрытая в самом человеке и извлекаемая из глубин души вопреки его желанию и воле. Даже если подопечный Лайтмана хранит молчание, он все равно проговорится, так как за него и о нем говорит его тело.

Здесь обнаруживается разрыв с картезианской моделью субъекта, главными атрибутами которой являются сознание и воля. Согласно Декарту, рефлексы, произвольные действия и многое другое не относятся к жизни «Я», которое обнаруживает себя только в произвольных актах. Следовательно, произвольные действия не могут ничего сказать об истине субъекта, а значит то, с чем имеет дело Лайтман, не может ничего сообщить о том, что считалось субъектом действия у Декарта. Лайтман имеет дело с тем, что лежит за пределами декартовского «Я». Это некоторая иная правда и другой субъект. Поначалу можно решить, что Лайтман, устраняя декартовского субъекта, утверждает фрейдянианскую модель. Резкое изменение во взглядах на природу бессознательного позволило культуре XX века обнаружить субъекта там, где его не находили сторонники психофизического дуализма. Согласно психоанализу, истина о человеке (его действительные чувства и желания) может быть найдена только в произвольных жестах, ошибках, оговорках, словом, в том, что совершается помимо воли, помимо сознательного контроля. Однако ниспровержение декартовского субъекта не означает автоматически союз с Фрейдом. Психоанализ едва ли мог допустить, что окончательное познание человека возможно. Мысль о возможности конечного анализа вызывала у Фрейда и его последователей сомнения. Мотивы поведения могут меняться, логика бессознательного не укладывается в раз и навсегда сложившиеся схемы аналитического опыта, терапия не всегда приносит успех и т.п. Высказывая предположение о возможной интерпретации симптомов, психоаналитик не должен забывать, что это лишь предположение, что его мнение может быть ошибочным. Тогда как метод Лайтмана приводит к абсолютному знанию, к истине в последней инстанции. Ничто не может скрыться от взгляда ученого, который таким образом занимает позицию всевидящего Бога.

Медийная культура, используя образ блистательного Лайтмана, озаряющего глубины невидимого светом знания, отражает странные изменения в системе коллективных представлений об истине и человеке. Та модель знания, на которую опираются психологи сериала «Теория лжи», в результате немислимого витка возвращает культуру к модели знания XVI века. Мишель Фуко в «Словах и вещах» пишет о том, что для ученых той эпохи мир представлялся «покрытым знаками, нуждающимися в расшифровке». Причем эти знаки являются «не чем иным, как формами подобия». В той системе научных представлений «знать — значит истолковывать, идти от видимой приметы, к тому, что высказывает себя в ней и что без нее осталось бы невысказанным словом, спящим в вещах».

Собственно, Лайтман и есть тот ученый, который отыскивает по едва заметным следам, скрытых к тому же от глаз профанов, истину. Его герменевтика основана на представлениях науки XVI века, допускавшей непосредственную связь знака и значения на основе сложной системы сходств (пригнанности, соперничества, аналогии, симпатии), которые проявляются в приметах, в собственно знаках, имеющих индексальную структуру. «Знание подобий основывается на определении этих примет и на их расшифровке <...>. Система примет переворачивает отношение видимого к невидимому. Сходство было невидимой формой того, что в недрах мира делало вещи видимыми. Но для того, чтобы в свою очередь эта форма выявилась, необходима видимая фигура, извлекающая её из её глубокой незримости. Именно поэтому лицо мира покрыто геральдическими гербами, характерными чертами, знаками и тайными словами <...>. Таким образом, пространство непосредственных сходств становится как бы огромной открытой книгой, испещренной рисунками, причем вся страница покрыта странными, перекрещивающимися, а иногда и повторяющимися фигурами, взывающими к истолкованию...» (Фуко 1977: 72–73).

С одной стороны, Лайтман — представитель современной науки, в которой не существует окончательных ответов. С другой — его модель познания соответствует скорее средневековым взглядам на мир. Не случайно в группе Лайтмана, помимо ученых, находится девушка, способная отличать правду без предварительного обучения, полагаясь лишь на природные способности. Она действует почти как ясновидящая. Ей бессмысленно врать, она все равно заметит неладное.

Представляется, что образ Лайтмана и его способ познания воспроизводит не столько реальную научную позицию, сколько народную усталость от вечного сомнения, от неспособности ученых дать

определенные ответы на тревожащие общество вопросы. Массовый зритель больше не может терпеть неопределенности научных объяснений. Рядом с учеными-экспертами на телевизионных ток-шоу присутствуют маги, колдуны, целители и ясновидящие. И ученые часто выглядят менее убедительными, чем всё знающие ясновидцы. Потребность знать все о реальности удовлетворяется и квазинаучной реконструкцией событий, и экспертизой экстрасенсов, составляющих по едва заметным приметам «истинную» картину. «Прорицание не является одним из видов познания; оно сливается с ним», говорил Фуко о методе поиска истины XVI века. Мы можем наблюдать, как в XXI веке прорицание успешно подменяет науку для широкого круга зрителей.

Стоит, пожалуй, заметить, что автор анонса телесериала, говоря о научной основе сценария, не совсем точен. Да, очевидно, сценарист опирался на работы Пола Экмана, который выступает официальным консультантом сериала. Но в упрощенном по законам жанра виде образ ученого и его метод отсылает зрителя скорее к массовой литературе, объясняющей, как за две минуты разговора вычислить собеседника по его мимике и жестам, или как, например, втереться в доверие к руководителю. При этом остаётся без внимания, что теория связи эмоциональных переживаний с мимическими реакциями Пола Экмана — это лишь одна из множества существующих сегодня теорий эмоций. Если определять профессиональное поведение доктора Лайтмана, то он скорее действует по книжкам Алана Пиза и упрощенным заветам НЛП.

Медийный образ психологической науки, которую представляет доктор Лайтман и его коллеги, продемонстрировал, тем не менее, немислимое для картины мира XVI века смещение от божественного измерения истины к ее человеческому и буквально телесному содержанию. В описанной Фуко системе знания считалось, что Бог разместил истину в природе для того, чтобы человек смог, приложив усилия, прочесть его промысел. В этом случае разум был нацелен на дешифровку знаков, на выявление того, что скрывает материальный мир. В «Теории лжи» тело тоже рассматривается как вещь, скрывающая тайну, посылающая вовне знаки, подлежащие дешифровке. Но при этом остается неизвестным субъект высказывания, тот, кто посылает знаки. Можно вспомнить средневековые (и не только) пытки, когда обращение к телу заставляло выдавать «подноготную» правду. Но в этом случае субъектом высказывания оставался человек, который принимал решение — терпеть боль или говорить, облегчив страдание. Тело без участия человека ничего сказать не могло.

Здесь же другая ситуация: субъектом речи является не человек, а его тело, предательски посылающее знаки в обход желания самого человека как субъекта речи. В этой связи возникает вопрос об авторстве высказывания. Кто в таком случае говорит? Очевидно, никто не может рассчитывать на право оставаться субъектом, когда за дело принимается доктор Лайтман и его наука, позволяющая ему рассматривать тело как текст без автора. Телом человека говорит Истина о нем самом, не спрашивая у него разрешения на высказывание.

В свое время Фуко писал о том, что власть психиатрии распространяется далеко за пределы психиатрических лечебниц, она угрожающее проникает в общество, изменяет границы нормы и меняет самого человека. В современной судебной системе, по мнению Фуко, психиатрам принадлежит право определять граница вины личности через определение «невменяемости». Но ту полноту власти и возможности проникать в самые приватные области личности, которую демонстрирует Лайтман и психологи его команды Фуко, скорее всего, не мог и представить. Эта полная власть позволяет полицейскому контролю, легко минуя гарантированное законом право хранить молчание, заставлять человека говорить вопреки желанию. Бравые полицейские могут сколько угодно заверять задержанного человека, что тот имеет право хранить молчание. С доктором Лайтманом будет говорить ваше тело, даже если Вы этого не хотите.

Конечно, образы героев «Теории лжи» — это только фантазии, наивные представления массового сознания о возможностях психологии, от которой невозможно укрыться. Но в этих фантазиях отчетливо виден страх потери себя как субъекта перед сокрушающей силой науки. И, одновременно, надежда, что окончательную истину можно найти.

Список использованной литературы

Абельс Х. Интеракция, идентификация, презентация. Введение в интерпретативную социологию. СПб.: Алетейя, 1999.

Агеев В.С. Межгрупповое взаимодействие: социально-психологические проблемы. М., 1990.

Агеев В.С. Социальная идентичность личности // Социальная психология: хрестоматия / сост. Е.П. Белинская, О.А. Тихомандрицкая. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 349–355.

Андреева Г.М. Психология социального познания. М., 2000.

Антонова Н.В. Идентичность педагога и особенности его общения. Дисс. ... канд. психол. наук. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996.

Антонова Н.В. Проблема личностной идентичности в интерпретации современного психоанализа, интеракционизма и когнитивной психологии // Вопросы психологии. 1996а. № 1. С. 131–143.

Анциферова Л.И. Эпигенетическая концепция развития личности Эрика Г. Эриксона // Принцип развития в психологии. М.: Наука, 1978.

Анциферова Л.И. Психология формирования и развития личности // Человек в системе наук. М.: Наука, 1989.

Аронсон Э. Общественное животное. Введение в социальную психологию. М.: Аспект Пресс, 1998.

Асмолов А.Г. Культурно-историческая психология и конструирование миров. М.; Воронеж, 1996.

Баклушинский С.А. Развитие представлений о понятии «социальная идентичность» // С.А. Баклушинский, Е.П. Белинская. Этнос. Идентичность. Образование: Труды по социологии образования / Под ред. В.С. Собкина. М.: ЦСО РАО, 1998. С. 64–85. [<http://psylist.net/hrestomati/00030.htm>].

Бауман З. Индивидуализированное общество. М.: Логос, 2005.

Белинская Е.П. Временные аспекты «Я»-концепции и идентичности // Мир психологии. 1999. № 3. С. 140–147.

Белинская Е.П., Тихомандрицкая О.А. Социальная психология: хрестоматия. М.: Аспект-Пресс, 1999а.

Беляева Е.В. Психолого-педагогическое воздействие сказки на формирование этнической идентичности младших школьников. Дисс. ... канд. психол. наук (19.00.07). Курск, 2005.

Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. М.: Academia-Центр; Медиум, 1995.

Бергер П. Приглашение в социологию. М., 1996.

Бейтсон Г. Шаги в направлении экологии разума. М.: УРСС, 2005.

Бернс Р. Развитие Я-концепции и воспитание. М., 1987.

Борисова О.А. Проблема выделения социологии идентичности в структуре социологического знания // Вестник Удмуртского университета. Серия: Социология и философия. 2003. Сентябрь. С. 75–88.

Борневассер М. Социальная структура, идентификация и социальный контакт // Иностранная психология. 1993. Т. 1. № 1. С. 68–72.

Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. М.: Мысль, 1974.

Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа. М.: Мысль, 1977.

Гофман И. Стигма: Заметки об управлении испорченной идентичностью // Русский социологический форум. 2000. № 1–4. [<http://www.sociology.ru/forum/ogl3-4-2000.html>].

Горенев В.П. Критика философско-методологических основ непсихоаналитической концепции Э. Эриксона. Дисс. ... канд. филос. наук. М.: Институт философии АН СССР, 1978.

Гудков Л. Негативная идентичность. Статьи 1997–2002 годов. М.: Новое литературное обозрение, «ВЦИОМ-А», 2004.

Гулевич О.А. Психология межгрупповых отношений. М.: Московский психолого-социальный институт, 2008.

Гусев С.С., Пукианский Б.Я. Обыденное мировоззрение: структура и способы организации. СПб., 1994.

Данилова Е.Н., Ядов В.А. Нестабильная социальная идентичность как норма современных обществ // Социологические исследования. 2004. № 10. С. 27–30.

Дедулина М.А. (2008) Этническая идентичность в современном обществе // [http://www.portalus.ru/modules/philosophy/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1217582334&archive=&start_from=&ucat=1&category=1].

Демина Л.Д., Ральникова И.А. Психическое здоровье и защитные механизмы личности. Учебное пособие. Алтайск: Изд-во Алтайского государственного университета, 2000 // Сервер электронных

публикаций ММЦ Алтайского государственного университета [<http://irbis.asu.ru/mmc/demina/glossary.ru.shtml>].

Дьянова З.В., Щеголева Т.М. Самосознание личности. Иркутск, 1993.

Джемс У. Психология. М., 1991.

Донцов А.И., Стефаненко Т.Г. Язык как фактор этнической идентичности // Вопросы психологии. 1997. № 4.

Данилова И. Брунеллески и Флоренция. М., 1991.

Долинский И.Л. Советское киноискусство второй половины тридцатых годов (1935–1941). М., 1962.

Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. М., 1996.

Жичкина А.Е. Взаимосвязь идентичности и поведения в Интернете пользователей юношеского возраста. Дисс. ... канд. психол. наук (19.00.05. — Социальная психология). М.: МГУ, 2001.

Иванова Н.Л. Психологическая структура социальной идентичности. Дисс. ... док. психол. наук (19.00.05). Ярославль, 2003.

Иванова Н.Л. Проблема психологического анализа социальной идентичности // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2006. Т. 3. № 4. С. 14–38.

Идентичность // Азбука социального психолога-практика [<http://slovari.yandex.ru/dict/azbuka/article/azbuka/ps7-040.htm>].

Ильин В.А. Проблемы социальной трансформации в современной России с точки зрения эпигенетической теории Э. Эриксона. 2003. [<http://www.humanities.edu.ru/db/msg/41701>].

Ионов И.Н. Теория цивилизаций на рубеже XXI века // Общественные науки и современность. 1999. № 2.

Ионов И.Н. Цивилизационная самоидентификация как форма исторического сознания // Искусство и цивилизационная идентичность. М.: Наука, 2007.

Казанская А.В. Текущая идентичность // Московский психотерапевтический журнал. 1998. № 2. С. 67–85.

Качанов Ю.Л., Шматко Н.А. Базовая метафора в структуре социальной идентичности // Социологические исследования. 1996. № 1. С. 61–72.

Кле М. Психология подростка. М.: Педагогика, 1991.

Клёцина И.С. Гендерная идентичность и права человека: психологический аспект. 1995. [<http://www.genderstudies.info/psihol/psihol4.php>].

Климова С.Г. Стереотипы в определении «своих» и «чужих» // Социологические исследования. 2000. № 12. С. 13–22.

Кляйн М. Зависть и благодарность. Исследование бессознательных источников. Пер. с англ. Информационный центр психоаналити-

ческой культуры Санкт-Петербурга; СПб.: Б.С.К., 1997. [http://www.psychol-ok.ru/lib/klein/zib/zib_01.html].

Кляйн М., Айзенк С., Райверс Дж., Хайманн П. Развитие в психоанализе. М.: Академический проект, 2001.

Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. М.: Логос; Прогресс-Традиция, 1998.

Кожев А. Источник права: антропогенное желание признания как исток идеи Справедливости // Вопросы философии. 2002. № 12.

Кожев А. Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука, 2003.

Козлова Т.З. Особенности социальной идентификации на различных стадиях жизненного цикла личности // Социальная идентификация личности. М., 1993.

Колотаев В.А. Стадиальная система формирования идентичности в культуре // Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н.А. Хренов; Научный совет РАН «История мировой культуры». М., 2007. С. 562–601.

Кон И.С. Открытие «Я». М.: Политиздат, 1978.

Кон И.С. Категория «Я» в психологии // Психологический журнал. 1981. Т. 2. № 3. С. 25–37.

Кон И.С. В поисках себя. Личность и ее самосознание. М.: Политиздат, 1984. [<http://www.psylib.ukrweb.net/books/konis01/index.htm>].

Кон И.С. Идентичность // Энциклопедия «Кругосвет», 2008. [<http://www.krugosvet.ru/articles/119/1011930/1011930a1.htm>].

Кондратьев М.Ю., Ильин В.А. Азбука социального психолога-практика. М.: ПЕР СЭ, 2007.

Кончаловская М.М. Понятие «идентичность» в зарубежной психологии // Интернет-журнал «Все о психологии». 2003. [<http://www.allpsychology.ru/modules.php?name=Pages2&go=page&pid=14&page=3>].

Кончаловская М.М. Особенности становления личностной идентичности в дошкольном и младшем школьном возрасте. Дисс. ... канд. психол. наук. М., 2006.

Кернберг О.Ф. Отношения любви. Норма и патология. М.: Независимая фирма «Класс», 2000.

Кернберг О.Ф. Агрессия при расстройствах личности и перверсиях / Пер. с англ. А.Ф. Ускова. М.: Независимая фирма «Класс», 2001.

Кувенева Т.Н., Манаков А.Г. Формирование пространственных идентичностей в порубежном регионе // Социологические исследования. 2003. № 7. С. 77–84.

Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., Гнозис, 1995.

Лакан Ж. Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис; Логос, 1998. Раздел «Топика воображаемого». С. 99–109, 166–171.

Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М., Русское феноменологическое общество. Логос, 1997.

Лакан Ж. Стадия зеркала и её роль в формировании функции Я // *Лакан Ж.* Инстанция буквы или судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 7–15.

Лаплани Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М.: Высшая школа, 1996.

Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1994.

Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985.

Леви-Стросс К. Мифологии. Сырое и приготовленное. Т. 1. М.; СПб., 1999.

Лобок А.М. Антропология мифа. Екатеринбург, 1997.

Лосев А.Ф. Диалектика мифа // *Философия. Мифология. Культура.* М., 1991.

Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.

Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916.

Лебедева Н.М. Русская диаспора: диалог цивилизаций и кризис социальной идентичности // *Психол. журн.* 1996. Т. 17. № 4. С. 32–42.

Лебедева Н.М. Социальная идентичность на постсоветском пространстве: от поисков самоуважения к поискам смысла // *Психологический журнал.* 1999. № 3. С. 48–58.

Лебедева Н.М. Идентичность и толерантность. Сб. ст. / Под ред. Н.М. Лебедевой. М.: Альтекс; Институт этнологии и антропологии РАН, 2002.

Лебедева Н.М., Иванова Н.Л., Штроо В.А. (Отв. ред.) Идентичность и организация в меняющемся мире. М.: Издательский дом ГУ-ВШЭ, 2008.

Левада Ю.А. Человек в поисках идентичности: проблема социальных критериев. // *Экономические и социальные перемены: мониторинг общественного мнения.* 1997. № 4.

Лушин П.В. О психологии человека в переходной период (Как выжить, когда все рушится?). Кировоград: КОД, 1999.

Магун В.С., Магун А.В. Идентификация граждан со своей страной: российские данные в контексте международных сравнений // *Национально-гражданские идентичности и толерантность. Опыт России и Украины в период трансформации / Под ред. Л.М. Дробижевой, Е.И. Головахи.* Киев: Институт социологии НАН Украины; Институт социологии РАН, 2007.

Мак-Вильямс Н. Психоаналитическая диагностика: Понимание структуры личности в клиническом процессе. М.: Изд-во Класс, 1998.

Малахов В.С. Неудобства с идентичностью // Вопросы философии. 1998. № 2. С. 43–53.

Мекаччи Л. Случай Мэрилин М. и другие провалы психоанализа. М.: Смысл, 2004.

Мид Дж.Г. Интернализированные другие и самость // Американская социологическая мысль: Тексты. М.: Изд-во МГУ, 1994.

Мид Дж.Г. От жеста к символу // Американская социологическая мысль. М.: Изд-во МГУ, 1994а.

Микляева А.В., Румянцева П.В. Социальная идентичность личности: содержание, структура, механизмы формирования. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2008.

Миненков Г. Концепт идентичности: перспективы определения (часть I). 2007. [<http://bi.n-europe.eu/discussions/?id=68>].

Муммендей А. Как преодолеть негативную социальную идентификацию // Иностранная психология. 1993. Т. 1. № 1. С. 72–73.

Мухина В.С. Феноменология развития и бытия личности. М.: МОДЭК, МПСИ, 1999.

Назлыян Т.М. Зеркальный двойник: утрата и обретение. М., 1994.

Николаев В.Г. Идентичность // Культурология. XX век: Энциклопедия в 2-х т. Т. 1. СПб.: Университетская книга; Алитейя, 1998.

Огден Т. Мечты и интерпретации. М.: НФ КЛАСС, 2001.

Орлов Д. Закат идентичности и игры в другого // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации: Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 6. СПб.: Эйдос, 1998. С. 182–197.

Павлова О.Н. Идентичность: история развития взглядов и ее структурные особенности. М.: [Б. и.], 2001 [<http://pavolga.narod.ru/identity.html>].

Павленко В.Н. Разновидности кризиса социальной идентичности в Украине // Этническая психология и общество. М.: Старый Сад, 1997. С. 88–97.

Павленко В.Н., Корж Н.Н. Трансформация социальной идентичности в пост-тоталитарном обществе // Психол. журн. 1998. Т. 19. № 1. С. 83–95.

Павленко В.И. Представления о соотношении социальной и личностной идентичности в современной западной психологии // Вопросы психологии. 2000. № 1. С. 135–142.

Пантелеева И. Мелани Кляйн как основатель наиболее влиятельной школы современного психоанализа // Сайт Московской

секции кляйнианского психоанализа: [<http://www.kleinians.narod.ru/texts/5Klein.htm>].

Пламмер К. Идентичность // Контексты современности-1: Актуальные проблемы общества и культуры в западной социальной теории: Хрестоматия / Сост. и общ. ред. С.А. Ерофеев. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2000.

Попова О.В. Социально-демографические факторы политической идентичности // *Miscellanea humanitaria philosophiae*. Очерки по философии и культуре. К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина. Серия «Мыслители». Вып. 5. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001 [http://anthropology.ru/ru/texts/popova_ov/misc_19.html].

Рикёр П. Я-сам как другой / Пер. с франц. И.С. Вдовиной. М.: Академический проект, 2008.

Рыбина О.А. Становление гендерной идентичности: причинная и не причинная детерминация // [<http://www.sofik-rgi.narod.ru/avtorii/konferencia/ribina.htm>].

Рыжова С.В. Идентичность москвичей (опыт исследования) // Социологические исследования. 2008. № 8. С. 40–49.

Сайкина Г.К. Человеческая идентичность как элемент современной социальной реальности // *Antropolog.ru* Электронный альманах о человеке. 2009. [<http://www.antropolog.ru/doc.php?id=416>].

Симонова О.А. Персональная идентичность в современном обществе: Концепция Э.Г. Эриксона. Дисс. ... канд. социол. наук (22.00.01). М.: МГУ, 2000.

Симонова О.А. К формированию социологии идентичности // Социологический журнал. 2008. № 3. С. 45–61.

Слободчиков В.И. Категория возраста в психологии и педагогике развития // Вопросы психологии. 1991. № 2.

Словopedia: Интернет-энциклопедия [<http://www.slovopedia.com/>].

Сухачев В.Ю. Пределы идентичности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. СПб.: Издательство СПбГУ, 1998. Вып. 4 (№ 21). [<http://anthropology.ru/ru/texts/sukhach/limits.html>].

Советский энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1981.

Солдатова Г.У. Этническая идентичность и этнополитическая мобилизация // Демократизация и образы национализма в Российской Федерации 90-х годов / Под ред. Л.М. Дробижевой и др. М.: Мысль, 1996. С. 296–367.

Солдатова Г.У. Психология межэтнической напряженности. М., 1998.

Солдатова Е.Л. Динамика эго-идентичности и представлений о будущем в нормативных кризисах взрослости // Психологическая наука и образование. 2006. № 2. [<http://www.psyedu.ru/view.php?id=520&a=da> 2006 2].

Сорокин П. Социальная и культурная динамика СПб: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000.

Социальные трансформации в России: теории, практики. Сравнительный анализ / Под ред. В.А. Ядова. М.: Флинта, 2005.

Социальная идентичность и изменение ценностного сознания в кризисном обществе / Под ред. Н.М. Шматко. М.: ИС РАН, 1992.

Софронова Л.А. О проблемах идентичности // Культура сквозь призму идентичности. Сб. статей / Отв. ред. Л.А. Софронова, Н.М. Филатова. М.: Индрик, 2006. С. 8–24.

Спиркина Е.А. История развития и современное состояние эгопсихологии. Дисс. ... канд. психол. наук. М.: МГУ, 1978.

Степанов С. Сам себе голова // Школьный психолог. 2003. № 2.

Степанович-Захариевская Д. Актуальность исследований идентичности в условиях общественной трансформации на Балканах // Социологические исследования. 2008. Май. № 5. С. 99–104.

Стефаненко Т.Г. Этнопсихология. М., 1999.

Стефаненко Т.Г. (1999а) Социально-психологические аспекты изучения этнической идентичности [<http://flogiston.ru/articles/social/ethnic>].

Тернер Дж. Социальное влияние. СПб.: Питер, 2003.

Тишков В.А. Идентичность и культурные границы // Идентичность и конфликт в постсоветских государствах. М., 1997.

Томэ Х., Кэхеле, Х. Современный психоанализ. Учебник в 2 т. Т. 1. М.: Прогресс-Литера, 1996.

Триандис Г.К. Культура и социальное поведение. Учеб. пособие / Пер. В.А. Соснина. М.: Форум, 2007.

Триандис Г.К. Культура и социальное поведение. М.: Форум, 2007.

Трубина Е.Г. Рассказанное Я: проблема персональной идентичности в философии современности. Екатеринбург, 1995.

Трубина Е.Г. Идентичность в мире множественности: прозрения Ханны Арендт // Вопросы философии. 1998. № 11. С. 116–130.

Усков А.Ф. Мелани Кляйн. Предисловие к книге: Кляйн М. Зависть и благодарность. Исследование бессознательных источников / Пер. с англ. Информационный центр психоаналитической культуры Санкт-Петербурга; СПб.: Б.С.К., 1997.

Федотова Н.Н. Кризис идентичности в условиях глобализации // Человек. 2003. № 6. С. 50–58.

Философский энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1983.

Франкл В. Человек в поисках смысла. М.: Прогресс, 1990.

Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекция. М.: Наука, 1989.

Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Книга 1. Тбилиси: Мериани, 1991.

Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Книга 2. Тбилиси: Мериани, 1991а.

Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М.: Республика, 1994.

Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990.

Фромм Э. Душа человека. М., 1992.

Фромм Э. Человек для себя М., 1997.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.

Фурастье Ж. Европейская цивилизация и европейская идентичность: анализ проблемы // Историко-культурные основы европейской цивилизации. М., 1992.

Хесле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии. 1994. № 10. С. 112–123.

Ходаковская О.В. Социальная и личностная идентичность в юности. Дисс. ... канд. психол. наук (19.00.05). СПб., 2006.

Хомский Н. Картезианская лингвистика. Глава из истории рационалистической мысли. М.: КомКнига, 2005.

Хотинец В.Ю. Этническое самосознание. СПб.: Алетейя, 2000.

Шарапова С.М. Феномен идентичности в истории профессиональной художественной культуры коми (зырян) XX века: Дисс. ... канд. культурологических наук (24.00.01). СПб., 2005.

Шефер Б., Шледер Б. Социальная идентичность и групповое сознание как медиаторы межгруппового поведения // Иностранная психология. 1993. Т. 1. № 1. С. 74–84.

Шильштейн Е.С. Уровневая организация системы «Я» // Вестник МГУ. Сер. 14 (психология). 1999. № 2. С. 34–45.

Шматко Н.А., Качанов Ю.Л. Территориальная идентичность как предмет социологического исследования // Социологические исследования. 1998. № 4. С. 94–98.

Шнейдер Л.Б. Личностная, гендерная и профессиональная идентичность. Теория и методы диагностики. М.: МПСИ, 2007.

Элкинд Д. Эрик Эриксон и восемь стадий человеческой жизни. М., 1996.

Эриксон Э. Детство и общество. СПб.: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996.

Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996а.

Ядов В.А. Социальные и социально-психологические механизмы формирования идентичности личности / Психология самосознания. Самара: Издательский дом «БАХРАХ-М», 2003. С. 589–602.

Abramowitz A., Saunders Kyle L. Exploring the Bases of Partisanship in the American Electorate: Social Identity vs. Ideology // Political Research Quarterly. 2006. № 59. [<http://prq.sagepub.com/cgi/content/abstract/59/2/175>].

Aboulafia M. The Mediating Self: Mead, Sartre, and Self-Determination. New Haven: Yale University Press, 1992.

Augoustinos, M., Walker, I. Social Cognition, Thousand Oaks, CA: Sage Publication, 2000.

Amiot C., de la Sablonniere R., Terry D., Smith J. Integration of Social Identities in the Self: Toward a Cognitive-Developmental Model // Personality and Social Psychology Review. 2007. № 11. [<http://psr.sagepub.com/cgi/content/abstract/11/4/364>].

Appia K., Gates H. Editors Introduction: Multiplying Identities // Appia K.A., Gates H.L. (eds). Identities. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Baldwin J. George Herbert Mead: A Unifying Theory for Sociology. Sage, 1986.

Bananji M.R., Prentice D.A. The Self in Social Context // Annual Review of Psychology. 1994. Vol. 45. P. 297–332.

Barreto M., Ellemers N. The impact of respect versus neglect of self-identities on identification and group loyalty. Personality and Social Psychology Bulletin. 2002. № 28. P. 629–639.

Barreto M., Spears R., Ellemers N., Shahinper M. Who wants to know? The effect of audience on identity expression among minority group members // British Journal of Social Psychology. 2003. № 42. P. 299–318.

Baumeister R. Identity. Cultural Change and Struggle for Self. New York; Oxford, 1986.

Breakwell G.M. Coping with threatened identities. London; New York: Mithuen, 1986.

Breakwell G.M. Integrating paradigms, methodological implications // Breakwell G.M., Canter D.V. (eds). Empirical approaches to social representations. Oxford: Clarendon Press, 1993. P. 180–201.

Britt T.W. The Self-Consciousness scale: on the stability of the three factor structure // Personality and Social Psychology Bull. 1992. Vol. 18.

Brubaker R., Cooper F. Beyond «Identity» // Theory and Society. 2000. Vol. 29. № 1.

Boeree G. Erik Erikson (2006) [<http://webspace.ship.edu/cgboer/erikson.html>].

Calhoun C. Critical Social Theory: Culture, History, and Challenge of Difference. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1995.

Cerulo K. Identity Construction: New Issues, New Directions // Annual Review Sociology. 1997. № 23.

Coles R. Eric H. Ericson. The growth of the work. Boston: Little, Brown and company, 1970.

Cronk G. George Herbert Mead // Internet Encyclopedia of Philosophy. [<http://www.iep.utm.edu/m/mead.htm>].

Cook G.A. George Herbert Mead: The Making of a Social Pragmatist. Illinois: University of Illinois, 1993.

Deschamps J.-C., Devos T. Regarding the relationship between social identity and personal identity // Worchel S., Morales J.F., Paez D., Deschamps J. (eds). Social identity: International perspective. New-York: Sage Publ., 1998.

Drury J., Reicher S.D. Collective action and psychological change: The emergence of new identities // British Journal of Social Psychology. 2000. № 39.

Ely J.D. Community and the Politics of Identity: Toward the Genealogy of a Nation-State Concept // Stanford Humanities Review. 1997. Vol. 5 (2). [<http://www.stanford.edu/group/SHR/>].

Ericson E.H. The problem of ego identity // Stein M.R. et al. (eds.) Identity and anxiety: Survival of the person in mass society. Glencoe: The Free Press, 1960.

Ericson E.H. Identity: Youth and crisis. New York: Norton, 1968.

Friedman J. Cultural Identity and Global Process. London: Sage, 1994.

Friese H. Identity: Desire, Name and Difference // Friese H. (ed.) Identities: Time, Difference, and Boundary. New York: Berghahn Books, 2002.

Gagnon A., Bourhis R.Y. Discrimination in the Minimal Group Paradigm: Social Identity or Self-Interest? // Pers Soc Psychol Bull 1996. № 22 (1289): [<http://psp.sagepub.com/cgi/content/abstract/22/12/1289>].

Gergen K.J. The saturated self: Dilemmas of identity in contemporary life. New York: Basic Books, 1991.

Giddens A. Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age. Cambridge: Polity, 1991.

Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. Garden City: Doubleday, 1959.

Goffman E. Stigma: Notes on the management of spoiled identity. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.

Goffman E. Frame analysis: An essay on the organization of experience. London: Harper and Row, 1974.

Goffman E. The neglected situation // Amer. Anthropol. 1964. Vol. 66. № 5. Part. 2.

Goffman E. Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior. Garden City: Doubleday, 1967.

Goffman E. Forms of talk. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

Hall S. Who Needs "Identity"? // Hall S., Gay P. du (eds). Questions of Cultural Identity. London: Sage, 1996.

Hamilton P. George Herbert Mead: Critical Assessments. Routledge, 1993.

Haslam S.A., Oakes P.J., Turner J.C., McGarty C. Social identity, self-categorization, and the perceived homogeneity of ingroups and outgroups: The interaction between social motivation and cognition // Sorrentino R.M., Higgins E.T. (eds.). Handbook of Motivation and Cognition (Vol. 3): The interpersonal context. New York: Guilford Press, 1996.

Haslam A.S. Psychology in Organizations — The Social Identity Approach. London: Sage Publications, 2001.

Hawthorne J. Identity // The Oxford handbook of metaphysics. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Hogg M.A., Hains S.C. Intergroup relations and group solidarity: Effects of group identification and social beliefs on depersonalized attraction // Journal of Personality and Social Psychology. 1996. 70. P. 295–309.

Hogg M.A., Vaughan G.M. Social Psychology. London: Prentice Hall, 2002.

Hogg M.A., Reid S.A. Social identity, self-categorization, and the communication of group norms // Communication Theory. International Communication Association. 2006. 16th ed. P. 7–30.

Identity // Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2004 [<http://plato.stanford.edu/entries/identity/>].

Jaromowic M. Self-We-Others schemata and social identifications // Worchel S., Morales J.F., Paez D., Deschamps J. (eds). Social identity: International perspective. N.Y.: Sage Publ., 1998. P. 44–52.

Jenkins R. Social identity. London: Routledge, 1996.

Korzybski A. Manhood of Humanity. New York: Institute of General Semantics, 1950.

Korzybski A. Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics. New York: Institute of General Semantics, 1994.

Kim U., Triandis H., Kagitcibasi C., Choi S., Yoon G. (eds.) Individualism and collectivism. New York, 1968.

Klein O., Azzi A.E. The strategic confirmation of metastereotypes: How group members attempt to tailor an out-group's representation of themselves // *British Journal of Social Psychology*, 2001. № 40.

Klein O., Spears R., Reicher S. Social Identity Performance: Extending the Strategic Side of SIDE // *Personality and Social Psychology Review*. 2007. № 11(28). [<http://psr.sagepub.com/cgi/content/abstract/11/1/28>].

Levine M., Prosser A., Evans D., Reicher S. Identity and emergency intervention: How social group membership and inclusiveness of group boundaries shape helping behavior // *Personality and Social Psychology Bulletin*. 2005. Vol. 31.

Lowe E.J. What is a criterion of identity? // *Philosophical Quarterly*. 1989. № 39.

Lowe E.J. Objects and criteria of identity // *A Companion to the Philosophy of Language*. Oxford: Blackwell, 1997.

Maier Y.W. Three theories of child development // *The contributions of Eric H. Erikson, Jean Piaget and Robert R. Sears, and their application*. New York, 1965.

Marcia J.E. Development and validation of ego-identity status // *Journal of Personality and Social Psychology*. 1966. № 3.

Marcia J.E. Ego-identity status: relationship to change in self-esteem, general maladjustment and authoritarianism // *Journal of Personality and Social Psychology*. 1967. № 35.

Marcia J.E., Friedman M.L. Ego-identity status in college women // *Journal of personality*. 1970. Vol. 38. № 2. P. 249–268.

Marcia J.E. Identity in adolescence // *Handbook of adolescent psychology*. New York: John Wiley, 1980.

Matteson D.R. Adolescence today. Sex roles and the search for identity. Homewood: Dorsey Press, 1975.

Mayo C. Foucauldian Cautions on the Subject and the Educative Implications of Contingent Identity. 1997. [http://www.ed.uiuc.edu/EPS/PES-yearbook/97_docs/mayo.html].

McNay L. Having it Both Ways: The Incompatibility of Narrative Identity and Communicative Ethics in Feminist Thought // *Theory, Culture and Society*. 2003. Vol. 20 (6).

Mead G.H. *The Philosophy of the Present*. New York: Prometheus Books, 1932.

Mead G.H. *Mind, Self, and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1934. [<http://www.iep.utm.edu/m/mead.htm#H3>].

Melucci A. *Challenging Codes: Collective Action in the Information Age*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996.

Miller D. G.H. Mead: Self, Language and the World. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

Moscovici S. Notes towards a description of social representation // European Journal of Social Psychology. 1988. Vol. 18. P. 211–250.

Pfeutze P. Self, Society, Existence: George Herbert Mead and Martin Buber. Harper, 1961.

Rapaport D.A. Historical survey of psychoanalytic ego psychology // Ericson E.H. Identity and life-ecel. 1959.

Reicher S.D., Haslam S.A., Hopkins N. Social identity and the dynamics of leadership: Leaders and followers as collaborative agents in the transformation of social reality // Leadership Quarterly. 2005. № 16.

Reicher S.D., Levine R.M., Gordijn E. More on deindividuation, power relations between groups and the expression of social identity: Three studies on the effects of visibility to the in-group. British Journal of Social Psychology. 1998. № 37.

Roazen P. Eric H. Ericson the power and limits of vision. New York: The Free Press, 1976.

Schneider S. Identity Theory [<http://www.iep.utm.edu/i/identity.htm#H1>].

Scheepers D., Spears R., Doosje B., Manstead A.S.R. Integrating identity and instrumental approaches to intergroup differentiation: Different contexts, different motives // Personality and Social Psychology Bulletin. 2002. Vol. 28.

Schiffmann R. Social Identity Notions and Theories: A Reply to Farsides. 1993. [<http://tap.sagepub.com/cgi/content/abstract/3/2/217>].

Sherif M. The psychology of social norms. New York: Harper, 1936.

Simon B., Hastedt C., Aufderheide B. When self-categorization makes sense: The role of meaningful social categorization in minority and majority members self-perception // Journal of Personality and Social Psychology. 1997. 73. P. 310–320.

Somers M.R., Gibson G.D. Reclaiming the Epistemological “Other”: Narrative and the Social Constitution of Identity // Social Theory and the Politics of Identity. Cambridge: Blackwell, 1994.

Stryker S. Identity salience and role performance: The importance of symbolic interaction theory for family research // Journal of Marriage and the Family. 1968. 30. P. 558–564.

Stryker S., Burke P.J. The past, present and future of identity theory // Social Psychology Quarterly. 2000. Vol. 63. № 4. P. 284–297.

Stryker S., Serpe Commitment, identity salience and role behavior: Theory and research example // Ickes W., Knowles E.S. (eds.) Personality, Roles, and Social Behavior. New York: Springer-Verlag, 1982.

Stryker S., *Serpe* Identity salience and psychological centrality: Equivalent, overlapping, or complementary concepts // *Social Psychology Quarterly*. 1994. 51. P. 16–35.

Stryker S. Symbolic interactionism: A social structural version. Menlo Park, CA: Benjamin Cummings, 1980.

Stryker S. Identity theory: Developments and extensions // *Yardley K., Honess T.* (eds.). *Self and identity: Psychological perspectives*, New York: John Wiley & Sons, 1987. P. 89–104.

Stryker S., Burke P.J. The past, present, and future of an identity theory // *Social Psychology Quarterly*. 2000.

Stryker S. The interplay of affect and identity: Exploring the relationships of social structure, social interaction, self, and emotion. Chicago: American Sociological Association, 1987.

Stryker S., Burke P.J. The past, present, and future of an identity theory // *Social Psychology Quarterly*. 2000. Vol. 63. P. 284–297.

Stryker S., Serpe R.T. Commitment, identity salience, and role behavior: A theory and research example // *Ickes W., Knowles E.S.* (eds.). *Personality, Roles, and Social Behavior*. New York: Springer-Verlag, 1982. P. 199–218.

Swann W.B. The self and identity negotiation // *Interaction Studies*. 2005. № 6.

Tajfel H. Experiments in vacuum // *The context of Social Psychology: A Critical Assessment*. London, 1972.

Tajfel H. Individuals and groups in social psychology // *British Journal of Social and Clinical Psychology*. 1979. Vol. 18.

Tajfel H., Turner J.C. An integrative theory of intergroup conflict // *The social psychology of intergroup relations*. Montrey: Brooks Cole, 1979a. P. 33–47.

Tajfel H., Turner J.C. The Social identity and intergroup behavior // *Psychology of intergroup relations*. Chicago, 1986.

Taylor Ch. Sources of the Self: The Making of the Modern Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Tilley C. 2006: Introduction: Identity, Place, Landscape and Heritage // *Journal of Material Culture*, 2006. № 11 (7) [<http://www.sagepub.com/journalsReprints.nav>].

Triandis H.C., Bristin R.W. (eds.). *Handbook of Cross-Cultural Psychology*. Boston etc.: Allyn and Bacon, Inc., 1980.

Triandis H.C. Culture and Social Behavior. New York: McGraw-Hill, Inc., 1994.

Triandis H.C. Individualism and Collectivism. Westview Press, 1995.

Turner J.C. Towards a cognitive redefinition of the social group // Social identity and intergroup relations. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1982.

Turner J.C. Social categorization and the self-concept: A social cognitive theory of group behavior // Advances in group process. Theory and research. Vol. 2. Greenwich: Connect, 1985.

Turner J.C. A self-categorization theory // Rediscovering the Social Group: A Self- Categorization theory. Oxford, 1987.

Turner J.C., Hogg M.A., Oakes P.J., Reicher S.D., Wetherell M.S. Rediscovering the social group: A self-categorization theory. Oxford, UK: Basil Blackwell, 1987.

Turner J.C., Reynolds K.J. The social identity perspective in intergroup relations: Theories, themes and controversies // Handbook of social psychology: Vol. 4: Intergroup processes. Oxford, UK; Cambridge, USA: Blackwell, 2001.

Turner J.C. What the social identity approach is and why it is important. Foreword to S.A. Haslam. Psychology in organizations: The social identity approach (2-nd ed.). London: Sage, 2004.

Turner J.C., Reynolds K.J., Haslam S.A., Veenstra K. Reconceptualizing personality: Producing individuality by defining the personal self // Postmes T., Jetten J. (eds.). Individuality and the group: Advances in social identity. London: Sage, 2006.

Warner R., Hornsey M.J., Jetten J. Advances in social identity. London: Sage, 2007.

Waterman A.S. Identity development from adolescence to adulthood: An extension of theory and a review // Devel. Psychol. 1982. Vol. 18. № 3. P. 341–358.

Waterman A. Identity in Adolescence: Processes and Contents. San Francisco, 1985.

Young R. Mental Space, Ambiguous Space // Projective Identification. 1994. Chapt. 7.

Содержание

Введение	3
Стадиальная модель идентичности в социальной психологии	12
Стадиальная модель идентичности в системе культуры	22
Протоидентичность	22
Репродуктивная идентичность	27
Продуктивная идентичность	37
Метапродуктивная идентичность	46
История отечества как история кино	49
Протоидентичность революционного Возрождения	51
Репродуктивная идентичность сталинского классицизма	56
Хрущевский сентиментализм: советское киноискусство 60-х гг. XX в. и репродуктивная стадия идентичности	67
Деструктивная метаидентичность брежневского романтизма	83
Клавдии и гамлеты отечественной истории	94
Иллюзорная идентичность переходного периода	110
Карта и территория иллюзорной идентичности	116
Проективная идентификация. К феноменологии страха	150
Воля к разотождествлению. Момент истины	163
Формы деструктивной идентичности	178
Инцестуозный механизм культуры. Идентичность Эрики Кохут	178
Идентичность как простая формальность	185
Деструктивный тип метаидентичности. Каплан, Кратил и другие Альфреда Хичкока	198
Медийная культура и процессы формирования идентичности	246
Постфольклор в системе построения идентичности	246
Женская и мужская идентичность. К практикам переодевания	261
Борьба за признание идентичности в телевизионном пространстве	278
Список использованной литературы	301

Владимир Алексеевич Колотаев

Метаидентичность: киноискусство и телевидение
в системе построения способов жизни

Редактор *Мосионжник Леонид*
Оригинал-макет *Груздева Елена*
Оформление обложки *Кассина Светлана*

Подписано в печать 28.12.2009. Формат 60×90 $\frac{1}{16}$
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 19,875
Тираж 800 экз. Заказ №

Издательство «Нестор-История»
197110, СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел.: (812)235-15-86
e-mail: nestoria@list.ru

Отпечатано в типографии «Нестор-История»
198095, СПб., ул. Розенштейна, д. 21
Тел.: (812)622-01-23

Все книги издательства «Нестор-История»
можно приобрести в магазине по адресу:
СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел.: (812)230-68-50

