

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2022.79.24.001

Анализ экранной научно-фантастической антиутопии на предмет критики дегуманизации культуры

Ветров Дмитрий Николаевич

Старший преподаватель,
Институт кино и телевидения,
123007, Российская Федерация, Москва, Хорошевское ш., 32А;
e-mail: vetrov.interprete@mail.ru

Аннотация

Автор ставит перед собой задачу сформулировать метод, с помощью которого можно осуществлять культурологический анализ кинотекстов на предмет функционирования в их вселенной мифологии как инструмента социального конструирования реальности – причины дегуманизации культуры. Наиболее адекватно этот метод можно применять для анализа таких текстов, тема которых – противостояние индивида и власти. Необходимость создания метода связана с тем, что существующие киноведческие подходы не удовлетворяют целям культурологического исследования дегуманизации культуры. В статье предлагается метод анализа кинотекстов, которые объединяет проблема дегуманизации культуры, что характерно для жанра антиутопии, но не исчерпывается им. В качестве теоретической базы предлагаемого метода рассматривается трактат «Социальное конструирование реальности» Лукмана и Бергера и «Мифологии» Барта, в которых авторы концептуализируют деформацию смысла исторической реальности (в терминах мифотворчества или «когнитивной завесы») как механизма натурализации истории и легитимации власти. Поскольку в качестве эмпирической базы выступают научно-фантастические тексты, акцент делается также на фантастическом расширении антропологических пределов социализации. В предлагаемом методе анализа мы показываем, какую роль в восстановлении естественных пределов социализации играет память и идентификация субъекта, который включается в работу по дешифровке мифа и пытается заново определить социально сконструированный мир.

Для цитирования в научных исследованиях

Ветров Д.Н. Анализ экранной научно-фантастической антиутопии на предмет критики дегуманизации культуры // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 5А. С. 13-31. DOI: 10.34670/AR.2022.79.24.001

Ключевые слова

Антиутопия, бинарная модель культуры, интернализация, мифология, тернарная модель культуры, Барт, Бергер, Лукман, Тойнби, Эквilibrium.

Введение

Постановка проблемы: Неподлинность знаний субъекта о собственном жизненном мире ведет к дегуманизации культуры. Термин мы заимствуем из трактата Лукмана и Бергера, в котором авторы говорят как о «дегуманизованном» – о таком мире, который «воспринимается человеком как чуждая фактичность, как *opus alienum*, который ему неподконтролен, а не как *opus proprium* его собственной производственной деятельности... [этот мир] противостоит человеку как нечто внешнее по отношению к нему ... и за ним закрепляется качество нечеловеческой, дегуманизированной и инертной фактичности» [Лукман, Бергер, 1995, 146-147].

Мы ставим перед собой задачу сформулировать метод, с помощью которого можно осуществлять культурологический анализ кинотекстов на предмет функционирования в их вселенной мифологии как инструмента социального конструирования реальности – причины дегуманизации культуры. Наиболее адекватно, на наш взгляд, этот метод можно применять для анализа таких текстов, тема которых – противостояние индивида и власти. Необходимость создания метода связана с тем, что существующие киноведческие подходы не удовлетворяют целям культурологического исследования дегуманизации культуры.

Теоретическая база выбрана не исходя из принадлежности авторов к той или иной школе, но исходя из постулируемых авторами положений о характере символического универсума, в котором вынужден существовать индивид. Тойнби указывает на непрерывное наличие лидера, который имеет определенную функцию по направлению всей массы подданных к единой цели. Притом, Тойнби указывает на принудительный характер работы массы ради целей, которые нетворческому большинству субъектов непонятны (находятся вне их самих). К Бергеру и Лукману, в свою очередь, мы обращаемся за детальным описанием работы лидера по созданию мифологии как когнитивной завесы. У Барта мы заимствуем прием дешифровки мифа¹.

Основная часть

Первый шаг во всяком подобном анализе – установить, являются ли знания героя о мире подлинными, и какова причина их не-подлинности. Неподлинность знания активного персонажа о мире должна быть выявлена и описана в первую очередь, ибо в противном случае, если знания героя подлинны (*Handmaid's Tale*, *Nineteen Eighty-Four*), значит когнитивная завеса либо отсутствует, либо не является как таковая проблемой конкретно для героя: актант уже осознает, что культура, в которой он вынужден жить и работать – не его продукт а *propter*, и его работа – по сути – труд невольника на пользу заведомо чужого социального проекта.

Вторым шагом является анализ структуры этого неподлинного знания: каким образом форма мифа паразитирует на фактах. Анализ Барта удобен тем, что помогает выявить, вокруг чего структурирован миф. Этот шаг нам нужен для самоконтроля, чтобы убедиться, что миф как намеренная натурализация истории действительно имеет место, и неподлинность знания героя не является случайностью. Мы допускаем, впрочем, что анализ структуры мифа может дать результаты, которые будут иметь самостоятельное значение в контексте исследования

¹ «В культурологическом анализе отдельное экранное произведение становится проявлением различных тенденций, поэтому в исследовании задействован теоретический материал из разных областей...» (См. [Строева, 2020, 12]).

антиутопий.

Третьим шагом является анализ механизмов интернализации социальной действительности: каким образом неподлинное знание оказывается собственно знанием конкретного индивида. На этом этапе текст каждой конкретной картины может предлагать свои решения. В случае научно-фантастического сценария, мы наблюдаем выходы за пределы естественных человеческих границ социализации: миф тем эффективнее внедряется в жизнь индивида, чем герой больше подвергается воздействию фантастических средств, расширяющих его естественные пределы (гипноза, наркотиков и т.п.). Четвертым шагом будет установление границы мира, где царствует миф, и описание периферии этого мира (мы увидим, что антиутопичная реальность, пытающаяся стереть границу между внутренним миром субъекта и внешним миром антиутопии – метафоры абсолютной социализации). Пятым, заключительным, шагом будет описание процесса разрушения царства мифа (будет ли это разрушением миропорядка, или лишь бегством индивида – зависит от каждого конкретного текста), если подобное событие вообще включено в сюжет произведения.

В «Постижении истории» Тойнби говорит о специфической работе лидера, призванной заставить «нетворческое большинство» трудиться во имя целей, внеположенных умопостигаемой социальной реальности обычных людей: «мир, где творческая личность живет и трудится, – это общество обычных, простых людей. Задача творческой личности в том и заключается, чтобы эту массу заурядных людей превратить в своих последователей, активизировать человечество, направить его к цели, находящейся вне его самого...» [Тойнби, 1991, 302]. В таком случае, неподлинность знания героев произведения о мире может проистекать из намеренной работы лидера-мифотворца, олицетворяющего власть (без конкретизации всего многообразия ее реальных форм существования).

Позднее Бергер и Лукман опишут подобную процедуру в терминах «отчуждения, объективации и интернализации» социальной действительности, в контексте которой создающий культуру субъект оказывается в бескомпромиссной ситуации дегуманизирующего отчуждения: «человек создает мир, который затем воспринимается как нечто совсем иное, чем человеческий продукт...» [Бергер, Лукман, 1995, 102].

Таким образом, мы имеем группу «пассивного большинства» и «творческого меньшинства»; последние в том числе являются мифотворцами. Говорить о мифологии в данном контексте мы можем в связи с описанной Лукманом и Бергером системой легитимации институтов, построенной на языке, что во многом напоминает бартовскую критику мифологии как «похищенного языка». В рамках данной работы мы будем использовать термин миф (и производные от его понятия: мифология, мифотворчество и пр.) только в понимании, предложенном Бартом в книге «Мифологии» (миф – это похищенный язык, в том смысле, что он паразитирует на устоявшихся, не требующих специального пояснения понятиях и исторических фактах, с целью придать им требуемый мифотворцу смысл: миф деформирует полноту истории, чтобы утвердить некую понятийную интенцию [Барт, 2008, 289]).

В качестве отправной точки для формулирования метода мы выбрали картину Курта Уиммера «Эквилибриум» по причине его «стилистической простотой и малой оригинальностью сюжета, благодаря которым в полной мере раскрывается жанровое своеобразие типичной антиутопии» [Czigányik, 2016, 40]. Однако нас интересует не сам жанр антиутопии, но проблема антагонизма власти и индивида, которая в этом жанре, и в особенности в данном тексте, является предельно заостренной.

Мифотворчество раскрывается по мере развития сюжета как эксплуатация похищенного

языка легендой, данной в экспозиции картины: с большим трудом восстановив силы на строительство нового общества после очередной разрушительной мировой войны, элита пришла к выводу, что бич всех конфликтов в целом, и войн в частности – суть эмоции, которые необходимо искоренить; если произведение искусства оказывается источником эмоций, значит все произведения, оставшиеся от старого мира войн необходимо уничтожить.

Эта легенда во многом наследует принципу, лежащему в основе классических антиутопий: все, оставшееся от «старого мира» следует так или иначе изолировать от реалий мира нового, главным образом для активации культурной амнезии: тогда как в классической версии Хаксли старые ценности вызывают только недоуменную насмешку, в версии Оруэлла старые предметы быта лишь смутно напоминали о «соблазнительном аромате века, совсем непохожего на нынешний»; о том, как жилось до революции, оруэлловский герой так и не смог выяснить даже у старожил. Любопытно в этом отношении, что полиция в «Эквилибриуме» совершенно не знает, зачем члены оппозиционного сопротивления содержат в загоне собак, предполагая, что эти животные разводятся для еды, как скот. Подобная амнезия, вызванная, вероятно, уничтожением и запретом на артефакты старины, связана с активным вытеснением опасных воспоминаний. Ведь Престон и его ровесники относятся к очевидно «довоенному» поколению. Рассматривая вещи покойного напарника Партриджа, Престон находит фотографии из «старого мира», на которых Партридж запечатлен с членом сопротивления Мэри О’Брайен, также ровесницей Престона.

Далее, хотя герой и испытывает необъяснимые для него чувства к найденной во время операции собаке, он также не понимает, что отпущенный на свободу щенок не убежит от него, как обычное дикое животное, хотя в том мире, где он родился, питомцы, как вообще все атрибуты прошлого, против которых он теперь выступает, не могли не быть знакомой частью повседневности.

Однако здесь мы сталкиваемся с некоторым парадоксом. Оруэлловского героя эпохи Ангсоца отделяет от старого мира целое поколение, и у него почти нет личного, биографического опыта старого мира. В этом случае культурная амнезия является следствием того, что Лукман и Бергер называют «успешной социализацией»: «Должен постоянно сохраняться и поддерживаться приоритет институциональных определений ситуации над попытками индивида определить их заново» [Бергер, Лукман, 1995, 104]: «Первые творцы социального мира всегда в состоянии реконструировать обстоятельства, в которых создавался весь [социальный] мир и любая его часть. [Новое поколение] оказывае[тс]я в совершенно иной ситуации. Знание истории института передается им через “вторые руки”. Первоначальный смысл институтов недоступен их пониманию в терминах памяти...» [там же, 103], в связи с чем и возникает необходимость в легитимации институционального порядка, основанной на мифотворчестве².

Разумеется, Бергер и Лукман пишут также о проблеме институционализации и легитимации на синхроническом уровне одного поколения: «У [мифотворца]³ могут возникнуть некоторые

² Вероятно, первый кинотекст, затронувший эту проблему – «Метрополис» Ланга, в котором переосмысливается миф о вавилонском столпотворении: «люди говорили на одном языке, не понимая друг друга».

³ Необходимо оговориться, что термин «миф» употребляется этими авторами в ином смысле, нежели у Барта. Однако, как можно увидеть из контекста цитируемой главы, мифотворец остается мифотворцем в том понимании, что намеренно создает механизмы легитимации необходимого ему социального порядка, и в данном случае не отличается от роли мифотворца в нашем специфическом смысле термина, который мы заимствуем у Барта.

трудности с тем, чтобы убедить других принять его теорию, то есть он столкнется с проблемой пропаганды...» [там же, 138-139].

Можно было бы считать достаточным подобное разрешение парадокса: Престон оказался настолько успешно подвергнут «социализации» в результате пропаганды, что реалии старого мира оказались для него чуждыми.

Алекс Фитч, говоря о памяти неподвижных персонажей антиутопических нарративов, утверждает, что «их деятельность ориентирована на вечное настоящее (sic: “eternal present”) ... воспоминаниями о прошлом можно пренебречь, если они не вписываются в картину настоящего» [Fitch, 2019]. Разумеется, Престон, как и любой герой подобного нарратива, не может оставаться пассивным, но именно сила воспоминаний заставляет его переходить границу, вплоть до кульминации, когда память о погибшей супруге заставляет его убить вице-консула Дюпона.

Подчеркнутая тотальность дегуманизирующей социальной инженерии здесь выражена в медикаментозном воздействии на индивида: субъект становится не просто «институционально запрограммирован» (по Бергману), но подвергнут воздействию, которое нарушает принцип «антропологической невозможности абсолютной социализации»⁴.

Однако некоторые артефакты мира «Эквилибриума» подсказывают другое разрешение парадокса. В вестибюле здания Консульства мы видим огромный глобус, на котором очертания известных по земной географии материков оказываются искажены почти до неузнаваемости. На наш взгляд, это служит метафорой нового мира, чья новизна носит радикальный характер. Лотман отметил эту радикальность в оппозиции тернарных и бинарных систем: «...идеалом бинарных систем является полное уничтожение всего уже существующего как запятнанного неисправимыми пороками. Тернарная система стремится приспособить идеал к реальности, бинарная – осуществить на практике неосуществимый идеал» [Лотман, 1992, 257-258]. Именно бинарная модель воплощена в радикализме администрируемого мира «Эквилибриума», в котором абсолютно все, что этот мир отказывается вбирать в свою систему – подлежит уничтожению, включая своих «испорченных» членов. В оруэлловском мире помимо Партии и (подчеркнуто вымышленной) оппозиции существует прослойка маргинализированных («внепартийных») членов общества – «пролов» (не являющихся оппозицией), носителей старых ценностей, что говорит о его тернарной структуре хотя бы в принципе. (Так же носители патриархальных ценностей у Хаксли – существуют в резервации, но включены в систему как музей ошибок прошлого. Так же у Замятина старое искусство включено в доминирующую систему и демонстрируется как симптом незрелости, чтобы подчеркнуть величие нового мира. У Брэдбери, как и у Уиммера, подпольная оппозиция на периферии существует только объективно, но не оценивается в качестве таковой идеологически. В любом случае, об оппозиции на периферии, или о периферии как оппозиционной альтернативе, речи не идет: периферия в «Эквилибриуме» отсутствует – разумеется, не объективно, – но именно с точки зрения символического универсума официальной идеологии).

Если следовать анализу Барта, миф «Эквилибриума» структурируется следующим образом. В основе его лежит «смысл»: полнота жизни (в совокупности ее негативных и позитивных черт), напоминание о которой налично: в запрещенных артефактах, которые подлежат уничтожению, и в документальной хронике, демонстрирующей насилие. В свою очередь, миф черпает из

⁴ «[А]бсолютно успешная социализация антропологически невозможна» (см. [Бергер, Лукман, 1995, 264]).

смысла, исходя из замысла мифотворца, только часть черт, наполняющих очевидную оболочку «формы мифа»: руины как маркеры разрушительности прежнего образа жизни. Таким образом, объект мифа («прежняя полнота довоенной жизни») лишается своей «биографии», и превращается в узнаваемую форму документальных кадров насилия («понятие мифа», его новый «концепт»). В картине миф постулирует, в первую очередь, высоту и совершенство нового строя. Несовершенством старого же провозглашаются эмоции. Катализатором эмоций – выступает (старое) искусство (которое также является неудобной для мифа реалией, ибо старые артефакты не вбираются его «формой»). Здесь нам могут возразить: Барт настаивает, что «миф ничего не скрывает: его функция – не скрадывать, а деформировать» [Барт, 2008, 280]. Но деформацией смысла дело мифотворца здесь и ограничивается: артефакты старого мира скрывает не тоталитарная власть, а оппозиционеры, приверженцы того старого мира.

Проблема, однако, в том, что несмотря на запрет искусства, само государство экранной антиутопии не отказалось от произведений искусства: об этом свидетельствует величественная архитектура и по крайней мере единственная скульптура, украшающая кабинет вице-консула. Здесь картина, очевидно, иллюстрирует платоновскую проблему отношений между (идеальным) государством и искусством, которые выражаются в недопустимости подражательного искусства, пробуждающего пагубные страсти, и одновременно в необходимости повествовательной поэзии для воспевания богов и героев (ампир в архитектуре). Именно подражательное искусство подвергается в мире картины радикальному изгнанию, в то время как архитектура и (по-видимому) скульптура служат возвеличиванию трансцендентного («идеи нашего великого общества», говоря словами Престола). Однако здесь отношение между субъектом и искусством также достигают предела.

Как пишет Борис Гройс, «[п]редставители радикального авангарда избрали ... технологический путь трансформации мира. Они стремились создать новую среду, которая изменит людей, помещенных в нее. ... [С]отрудничество художников с техническим прогрессом имеет целью остановку⁵ последнего» [Гройс, 2015].

Но поскольку Баухауз, конструктивизм и аналогичные авангардные движения, о которых говорит Гройс, суть функционализм и функциональный дизайн (не предполагающие чистого созерцания), здесь нас интересует характерный для (светского) искусства принцип «блокировки действия», а точнее – его нарушение. Как пишет Ямпольский, «[д]о тех пор, пока действие не заблокировано, изображение не искусство. До тех пор, пока изображение является частью религиозного культа, или [элементом политической] борьбы ... чем обусловлено его “практическое” ... использование ... оно не относится в полной мере к сфере искусства. Такое изображение влечет за собой действие. И только когда это действие блокируется, изображение переносится из прагматической сферы функционирования в специальную сферу, блокирующую действие и называемую искусством. [Действие] сублимировано в эмпатию, синестезию, переживается без участия грубой моторики...» [Ямпольский, 2019, 27]. Кинотекст «Эквилибриума» же транслирует, таким образом, нарушение принципа блокировки действия: ему просто не перед чем останавливаться, чтобы стать сублимированным. Вся энергия направлена во имя строительства того «нового» искусства, материалом для которого выступает индивид. За отсутствием «обычного» искусства (старого мира) искусством становится сама

⁵ В понимании Тойнби и Поппера «остановка» общества (ситуация «arrested society», или «задержанной цивилизации») является основой утопии как общества, в котором все творческие силы направлены на сохранение сложившегося устройства ценой прогресса.

жизнь.

Здесь же на первый план в повествовании, построенном вокруг эффектного экшна-аттракциона, выходит боевое искусство (материал которого – тело субъекта), к которому дается подробный вербальный и визуальный комментарий в самом диегезисе, что также маркирует несамостоятельность индивида: его тело является *objet trouvé* искусства – в данном случае, боевого. То есть, искусство живет за счет индивида внутри него, подчиняя себе – средствами тоталитарного аппарата – все аспекты жизни. Для того, чтобы тотальное «искусство» проникло внутрь субъекта, существует визуализированный в картине механизм в виде желтого вещества, который каждый член общества обязан регулярно вводить под кожу: вводя препарат, индивид «впускает в себя» корпорацию, становясь «конечным» в рамках общества, которое, как и положено производству, будучи обрамлено в рамку – не имеет возможности развиваться (меняться).

Недаром внешний вид ампулы с веществом неоднократно сопоставляется с флаконом янтарных благовоний, изъятых из тайника Мэри О’Брайен. В то время, как содержимое капсулы внутри субъекта делает его частью общего полотна, содержимое флакона с духами – вовне, снаружи субъекта – не делает его ничем, кроме себя самого. Симптоматично в этом отношении то, как инакомыслящая О’Брайен прячет флакон в тайнике, в то время как Престон, став одним из ее единомышленников – прячет в стене за зеркалом капсулу с препаратом⁶.

Розенфельд пишет о характерной для антиутопии дихотомии центрального и периферийного: «Антиутопия разыгрывается вокруг проникновения внешнего мира во внутренний мир персонажа, в то время как сам персонаж [в качестве носителя гуманистических начал] выносится на периферию» [Rosenfeld, 2020, 42].

На первый взгляд, что характерно для многих научно-фантастических кинотекстов, повествующих о пост-катастрофическом будущем, городская архитектура и топологии мира «Эквилибриума» делится на монументальный центр и периферию развалин: контраст, который Анхель Мартин-Альбо описал как антиномию «[монументальных] башен и [хаотичных] нагромождений» (“spires and sprawls”). Согласно автору, «такое противопоставление символизирует триумф рационализма модерна над периферийным хаосом упадка ... Однако в контексте антиутопических нарративов этот символизм выражает критику тоталитарной идеологии, с которой модерн ассоциируется в дискурсе постмодерна» [Martín-Albo, 2017, 166-167]. Но для «Эквилибриума» данная метафора перестает срабатывать, когда периферия оказывается исключена из структуры этого мира как нефункциональная (в нашем случае – обитатели периферии своим отчаянным положением вовсе не служат идеологическому подтверждению величия рациональной монументальности города: в этой системе, как мы оговорились выше, абсолютно все, что этот мир отказывается вбирать в свою систему, даже в качестве объекта порицания, – подлежит уничтожению, включая своих «испорченных» членов; и сразу же подвергается забвению). Если периферия отсутствует, то центр либо перестает быть центром, либо все, что подлежит вытеснению на периферию (в более традиционных антиутопиях), обнаруживает себя в самом центре. Это противоречие и определяет событийную структуру картины, финал которой – крах доминирующей системы.

Тойнби пишет об «отрицательной неудаче» лидеров-мифотворцев, когда последние

⁶ В эпизоде пробуждения и картины рассвета Престон впервые осознает, что искусство – это не только внешние артефакты: оно проистекает из самого человека, потому его расположение на периферии неадекватно гуманизму.

«попадают под гипноз, которым они воздействовали на своих последователей», в результате чего общество терпит (катастрофический) надлом [Тойнби, 1991, 305].

Можно ли сказать, что надлом постиг общество «Эквилибриума» в результате ошибки Дюпона? Нам кажется, что это, очевидно, так. Последним шагом в нашем анализе антиутопического мифа будет лишь уточнить характер этой ошибки.

Как указывает Изабель Германн, «В отсутствии эмоций становится невозможной сама [творческая] деятельность по управлению государством ... [поэтому] очевидно, что сам лидер Либрии [государства в мире “Эквилибриума”] конечно не принимает препарат» [Hermann, 2018, 217-218].

Значит ли это, что таким образом он не попадает под чары собственного мифа? Возможно, лишь буквально, если под чарами понимать действие препарата. Ошибка Дюпона в другом. Оказавшись обезоруженным в ходе борьбы, он взывает к чувству (жалости) Престола: к тому, что его собственный миф запрещает; и извлекает из периферии то, на что сам наложил запрет. Поскольку царство мифа Дюпона для Престола не является частью субъективной биографии, оно оказывается слабее, чем память об убийстве близкого человека. Вспоминая казнь супруги, санкционированную мифом вице-консула, Престон без колебаний убивает Дюпона.

Поражение мифотворца в картине иллюстрирует, каким образом механистичность мимесиса (по Тойнби) оборачивается катастрофой, если структура мифа, направленного на утверждение «задержанного общества», наталкивается на сбой в механизме самого мимесиса; но также демонстрирует, неустойчивость попыток корпорации (институционального общества) перейти антропологические границы социализации субъекта.

Так, следуя за Престоном по пути распутывания мифологического клубка «Эквилибриума», мы шаг за шагом наблюдаем, как разрушается его тоталитарная конструкция:

Антропологический предел социализации восстанавливается до естественного.

В сознании героя возникает периферия, которая осознается им как оппозиция (альтернатива) центру, а не как паразитарная или случайная компонента: не как болезнь, но как живая возможность («[м]еньший шок вызывает столкновение с девиантными группами своего общества, противоположность взглядов которых определяется ipso facto как глупость или слабость, чем столкновение с другим обществом, считающим наши определения реальности невежественными, безумными или абсолютно греховными» [Бергер, Лукман, 1995, 176]).

Это происходит параллельно осознанию нетождественности жизни и искусства. Последнее осознается как самостоятельный аспект первой.

Мифология (и похищенный ею язык) осознается как основа социального конструирования знания, оторванного от биографического опыта героя.

Теперь, имея в распоряжении каркас научно-фантастической антиутопии, можно попытаться, с помощью того же пошагового анализа, проследить, как описанные отношения субъекта и тоталитарного проекта варьируются в других текстах.

Для контраста с неприветливым миром «Эквилибриума», текст которого относится к жанру остросюжетного боевика, возьмем на первый взгляд лишенный насилия утопичный мир картины «Посвященный», который имеет с Либрией такие общие черты как мотив запрета на всемирную историю как «историю насилия», обязательное медикаментозное воздействие на граждан и отсутствие искусства.

Самый очевидный источник неподлинности знания в мире Сообществ в картине «Посвященный» – манипулирование естественным языком. В эссе «Политика и английский

язык» Оруэлл описывает процесс порчи языка (language corruption)⁷, целью которой является сокрытие истинного смысла общественных и политических тенденций и реалий: «Политический язык зиждется на эвфемизмах и отсутствии конкретики. Гуманитарные катастрофы, военные преступления и систематические повальные аресты можно назвать абстрактными понятиями, чтобы у публики не возникал конкретный образ этих явлений» [Orwell, 1946, 261].

В экспозиции картины закадровый голос героя знакомит нас с правилами его Сообществ, первое из которых диктует «правильно выбирать слова» (“[use] precise language”). Мы узнаем, что: место обитания «семейной ячейки» (family unit) – это «жилище» (dwelling). Слово «дом» (home) со всем комплексом его коннотаций (“A dwelling is not a home. A home is more⁸”) – устранен из жизни, как и слово «любовь». Так, родители Джонаса делают герою замечание за неверный выбор слова при построении вопроса «Ты меня любишь?»: «Джонас выбрал слово столь устаревшее, что ему больше нет применения» (“Jonas used a word so antiquated that it no longer has any application”)⁹.

Из той же экспозиции мы узнаем, что «не было слов как зависть, ненависть, боль: они были не словами: скорее лишь звуками; их отголоски остались по ту сторону истории (sic: Their echoes were gone to the other side of history)».

Упрек от матери Джонас получает за неправильное описание своего волнения перед церемонией, признаваясь, что «ему жутковато» (“I am terrified” is the “wrong use of language”).

Очевидно, отсутствует понятие о смерти: граждане, по достижении оспределенного возраста, или в связи с иной нестандартной ситуацией, подвергаются «удалению» (Released to Elsewhere).

Возрастная периодизация индивида регламентируется церемониями и связанными с ними понятиями: the Newchild (рождение), the Middle (отрочество), The Annual Ceremony of Advancement (зрелость), The Ceremony of the Release to Elsewhere (фактически эвтаназия).

Трудность вербализации структуры мифа в том, что на первый взгляд непонятно, на чем паразитирует миф: в отличие от мира «Эквилибриума», в котором деструктивность прежнего образа жизни регулярно демонстрируется в медиа, в мире «Посвященного» нет полноты реалий, из которых можно было выделить понятие мифа, его новый концепт. Однако в самом тексте картины даны свидетельства опустошающей работы мифа.

Во-первых, на наличие царство мифа указывают приведенные выше неологизмы. Это не полностью новые слова: в отличие от новояза, в них нетрудно распознать известные лексемы. Новизна – в их коннотациях, которые создаются благодаря новым устойчивым конструкциям;

⁷ В самом эссе Оруэлл говорит о стихийной порчи языка в политическом дискурсе; в случае с вымышленным новоязом (Newspeak) этот процесс носит уже целенаправленный характер.

⁸ Хранитель часто использует слово *more*, чтобы подчеркнуть нехватку чего-то существенного.

⁹ Отец Джонаса уточняет функциональную составляющую слишком абстрактного слова «любовь»: «Если бы ты просил, нравится ли мне твое общество, или гордимся ли мы твоими достижениями, ответ бы, конечно, был утвердительный». Маркузе указывает, что признаком одномерного сознания является «тенденция к совпадению понятий со словами, или скорее к поглощению понятий миром: предполагается, что слово не должно иметь никакого отклика, кроме публичного и стандартизированного поведения»: «[В отличие от рядового человека, который в своей речи противостоит господствующим силам, утверждая человечность], исполнительные органы говорят на другом языке... Это слово, которое приказывает и организует, которое определяет поступки ... и человеческие предпочтения... В этом заключается технологический способ рассуждения, который стремится к отождествлению вещей и их функций» (см. [Маркузе, 1994, 112-113]).

их, по Барту, можно назвать «импровизированной терминологией»: «Как я уже говорил, мифические понятия не обладают никакой устойчивостью: они могут создаваться, искажаться, распадаться, полностью исчезать. Именно потому, что они историчны, история очень легко может их и уничтожить. Подобная нестабильность вынуждает мифолога пользоваться импровизированной терминологией, ... речь идет о терминах-неологизмах» [Барт, 2008, 279].

Смысл создания подобной терминологии изложен нами выше, где мы снабжаем реплику отца Джонаса по поводу использования слова «любовь» комментарием Маркузе. Помимо вытеснения слова «любовь», которое из-за своей неопределенности способно вызвать целый ряд коннотаций, расшатывающих одномерность, мы видим, как детская плюшевая игрушка называется “comfort object”, вместо “toy”. Термин “comfort object” проще укладывается в рамки функционализма: его «лингвистическая форма становится препятствием для развития смысла» [Маркузе, 1994, 113]. Object – это не живое существо и не его прообраз (это плюшевый слон, которого по ошибке называют бегемотом, потому что, за исключением Хранителя памяти, никто не видел этих животных; перед побегом Джонас говорит сестре: «Это не бегемот, а слон. Они когда-то жили, и они красивые»), это в первую очередь предмет, несущий конкретную функцию, выраженную в уточняющем слове comfort. Comfort – это нечто безобидное и объяснимое: игрушка нужна, чтобы ребенок успокоился и уснул, и благодаря языку именно так им воспринимается.

Другой пример «уточненного языка» (precise language) мы находим в объявлении, сделанном по громкой связи, когда Джонас и Фиона в порыве радости берутся за руки: «Напоминаем, что невежливо дотрагиваться до граждан за пределами семейной ячейки» (“Citizens are reminded that it is impolite to touch community members outside your family unit”)¹⁰. Вежливость – как способ избежать всякого конфликта – это очевидно высшая ценность в данном мире: неслучайно почти все диалоги предваряются клишированным обменом любезностями. Пренебречь ценностью – поставить себя в положение недостойного. Молодым людям, таким образом, никогда не будет понятен истинный смысл прикосновений и запрета на них, потому что миф совершает подмену понятий (например, уходя от слова indecent или даже rude, что характерно для нормального сублимирующего воспитательного дискурса).

Впервые осознание неподлинности мира, данного в ложном дискурсе, приходит к Джонасу, когда он видит запись процедуры «удаления»: в центре заботы о новорожденных работник делает младенцу смертельную инъекцию. Джонас комментирует увиденное: «они не устранили убийство, но дали ему другое название» (“They hadn’t eliminated murder. ... They just called it by a different name”). При анализе «Эквилибриума» мы сделали оговорку, что по Барту, «миф ничего не скрывает, но деформирует». Разница в том, что Престон знал, что убивает людей, но его совесть была скована верой в служение своему обществу с одной стороны, и наркотиком, блокирующим чувства – с другой. Отец Джонаса, убивая младенца – очевидно не знает, что совершает убийство, потому что, по словам Хранителя, никто не знает о смерти: дискурс называет ее «удалением за пределы» (этот факт подтверждается тем, что медицинский работник искренне нянчится с ребенком на протяжении всей микросцены).

Если брать слово «убийство», то в мире данного кинотекста от него в лучшем случае остается пустая акустическая оболочка (см. упомянутый нами закадровый комментарий

¹⁰ Аналогичным образом, и очевидно, по тем же объективным причинам охранник препятствует физическому контакту героев Юэна Макгрегора и Скарлетт Йоханссон в «Острове», хотя во втором случае подмены понятий не происходит.

Джонаса в экспозиции). Означаемое пребывает в латентном состоянии: объективный факт убийства не имеет означаемого: само понятие как таковое отсутствует в жизни героев. В таком случае, ошибка мифотворца в том, что миф не просто паразитирует на факте убийства, придавая его форме новое значение «удаления» (такой эвфемизм, по Оруэллу в обычном мире просто смягчал неприятный факт, придавая ему абстрактное прочтение), но изымает целое исходное понятие из жизни¹¹.

В таком случае, понятие языка-объекта (т.е. «убийство») изначально отсутствует: метаязык паразитирует на латентном (пока-что-не-существующем). Если вся полнота жизни восстанавливается у индивида, то восстановление латентного носит шокирующий характер, и миф разрушается, ибо полнота исходного означаемого превышает возможность мифа сделать из него пустую форму, предназначенную для нового понятия (например, «удаление»).

Однако, почему не воспринимать, в таком случае, метаязык как единственно доступный для героев: не как паразитирующий на языке-объекте, но как паразитирующий на биографии индивидов? Возможно, миф в данном случае стоит понимать аллегорически: не как результат изъятия полноты понятия из языка, но изъятия полноты жизни из жизни?

Барт пишет: «Означающее в мифе предстает в двойственном виде, будучи одновременно смыслом и формой, с одной стороны полным, с другой — пустым. В качестве смысла оно уже предполагает некоторую прочитанность — я вижу его глазами, оно обладает чувственной реальностью...» [Барт, 2008, 274]. Если мы будем трактовать миф не как факт языка (семиотически), но как факт жизни персонажей, то мы увидим, как они ощущают нехватку (опять же: не лингвистическую, но биографическую). Означающим мифа тогда оказывается вообще все вокруг индивида (царство мифа становится тотальным), что доступно зрению и другим чувствам: осязание все равно притуплено наркотиком, зрение обесцвечено, музыки нет.

Хранитель памяти при первой встрече с Джонасом объясняет, что воспоминания, которые он хранит и собирается передать — не его собственные, к его личному жизненному опыту не имеют отношения, и отстоят от него на многие поколения, когда «[жизни] было больше» (“Before me, before you, generations... When things were different, when there was more). More — в данном случае — это все то, от чего миф очистил жизнь, избавившись ото всего лишнего: от эмоций, от сновидений, от музыки, от неконтролируемых погодных явлений, и пр.

Фиона также чувствует, что «есть нечто большее, не просто недостающее, но похищенное из нашей жизни» (“I know that there's something more. Something missing from our lives. ... Something that has been stolen...”). Наконец сам Джонас говорит о себе как об оболочке, которую очистили от полноты содержания: «мы живем жизнь теней и далеких отголосков того, что некогда делало нас реальными» (“We are living a life of shadows, of echoes, of faint, distant whispers of what once made us real”)¹². Как актанты, герои переживают миф метафорически — как если бы они сами были тем бартовским львом, у которого украли жизнь и сделали пустым означающим для грамматического примера, коим и является экранная антиутопия. Актанты — не адресаты мифа, но его субъекты.

¹¹ Если брать бартовский пример из латинского школьного учебника, то фраза «я называюсь львом» похищается метаязыком, хотя в сознании адресата одновременно может мерцать «биография» льва со всей полнотой его жизни, литературный контекст эзоповской басни, и сухое грамматическое правило. (См. [Барт, 2008, 275]).

¹² Обратим внимание на параллель: в экспозиции Джонас говорит об определенных словах как о пустых звуках: в финале он говорит уже о самих субъектах как об опустошенных оболочках, лишенных жизни.

Если, по Барту, означающее мифа «обладает чувственной реальностью, видимой глазами», то чтобы преодолеть царство мифа, нужно преодолеть визуальность и чувственность: для этого Хранитель памяти знакомит Джонаса с музыкой и говорит об эмоциях, которые она пробуждает: «Подобно музыке, есть еще что-то, чего ты не способен видеть глазами; оно живет глубоко внутри тебя, и утренние инъекции это блокируют» (“Just like music, there's something else you can't see with your eyes. Something that lives deep inside you. Something those morning injections take away”).

В таком случае все естественное и живое нарушается за счет преодоления антропологического предела в виде ежедневных инъекций, блокирующих способность на человеческие чувства. Инъекция – метафора интернализации мифа в индивида, как и в «Эквилибриуме». В обоих случаях система терпит крах именно из-за отказа героя от этой процедуры (в мире Сообществ это третье обязательное правило, которое упомянуто Джонасом в экспозиции). То есть, как мы узнали из реплики Хранителя по поводу музыки: сконструированная реальность блокирует собственный внутренний мир индивида, заменяя его внешним порядком. Однако кроме этой границы микрокосма, которая по правилам системы стирается – существует граница макрокосма, которую запрещено преодолевать, и за которой – как мы узнаем впоследствии – и расположена альтернативная общность, где граница между микрокосмом индивида и макрокосмом общества не стирается.

Когнитивная завеса визуально передана в виде густого тумана вокруг островов (горных плато) Сообществ. Жилище хранителя памяти расположено прямо на краю (периферия), как метафора того, что он способен видеть альтернативную общественную модель за границей. Точно так же периферия доступна Престону в «Эквилибриуме».

Аналогично границе макрокосма, визуализирована и граница микрокосма героя: по мере выведения препарата из организма – и восстановления антропологического предела социализации – мир для Джонаса перестает быть монохромным. В обоих случаях (Престона и Джонаса), запретный мир периферии и запредельного начинает осознаваться как носитель тех ценностей, что герой начинает улавливать в себе самом: на пути между центром микрокосма и периферией возникает царство мифа, которое теперь воспринимается как нечто враждебное и требующее преодоления. Это отправная точка для бегства из царства мифа, либо для попытки его уничтожения (нередко эти события совпадают).

В сочинении «Человек бунтующий» Камю пишет о сакрализованном мире как о пространстве, где «нет места вопросам, ибо все вопросы заведомо имеют ответ»: «В сакрализованном мире нет проблемы бунта, как нет вообще никаких реальных проблем, поскольку все ответы даны раз и навсегда. Здесь место метафизики занимает миф. Нет никаких вопрошаний, есть только ответы и бесконечные комментарии к ним... Но когда человек еще не вступил в сферу священного или уже вышел из нее, он есть вопрошание и бунт, причем вопрошает и бунтует он ради того, чтобы вступить в эту сферу или выйти оттуда. Человек бунтующий есть человек, живущий до или после священного, требующий человеческого порядка, при котором и ответы будут человеческими, то есть разумно сформулированными» [Камю, 1998, 257].

После побега Главный Старейшина называет Джонаса бунтарем (a rebel). «Он был избран на самую важную должность в нашем мире. ... Теперь он – бунтарь, которого нужно остановить». (“Jonas was chosen for the most important position in our Community. ... Instead, he is a rebel who must be stopped...”). Ранее, в эпизоде Церемонии назначения, Старейшина говорит о его назначении как об избранности, используя другой термин (“Jonas has been selected”, вместо

“chosen”). Но оба понятия противопоставляются стандартному факту «назначения» (“Jonas has not been assigned a position”), через которое прошли все прочие ровесники Джонаса. Можем ли мы говорить об ошибке лидера (как в случае с ошибкой Вице-Консула в «Эквилибриуме»), ошибке нарушения выверенного, безошибочного порядка назначения ролей новым членам общества, который основывается на тщательном наблюдении за талантами подрастающего поколения, и заменой его алеаторной, иррациональной (абстрактная способность видеть за гранью – что противоречит одномерности) избранностью?

На Церемонии назначения героиня М. Стрип признается, что Джонас обладает одним качеством, которое она может назвать, но не в состоянии описать (“one [attribute] I can name, but I cannot describe”), что полностью противоречит тому принципу функционализма, на котором построено одномерное общество этого мира. К тому же, эта способность – «видеть за гранью» (“the capacity to see beyond”).

Если мы вспомним, что Хранитель памяти – это специальный институт, созданный самими Старейшинами для того, чтобы в наследии ушедшего прошлого находить решения для нестандартных ситуаций в новом мире, то можно рассматривать бунт Джонаса как вполне ожидаемый и необходимый шаг, потенциально заложенный в самой системе, когда ее миссия себя исчерпала (преодоление «задержанного общества», которое не могло развиваться)¹³.

Похожая ситуация встречается в кинотексте «Город Эмбер: Побег»: механизм (в буквальном смысле) бегства из города был уже заложен на этапе его строительства – как временного бункера, меры защиты от неизвестной нам катастрофы. Ошибка лидера этого города – пытаться сохранить (задержать) это общество на том этапе, когда город уже не нужен и перестал выполнять свои функции убежища.

Причина неподлинности знания о мире у всего сообщества подземного города-бункера Эмбер изложена в прологе как самоочевидный факт роста новых поколений в изоляции от внешнего мира: «Новым поколениям не будет известно о том, каков мир снаружи» (“Growing up with no knowledge of a world outside, future generations will be spared sorrow for what they've lost”).

Миф структурируется вокруг тьмы, в которой искусственные источники света становятся объектом преклонения (ember – «светящийся уголек»). В первой сцене посвящения подростков во взрослую жизнь молодые люди под руководством мэра (героя Билла Мюррея) приносят клятву верности: «Мы благодарим Строителей Эмбера, которые тщательно выбрали место для его создания. Мы процветаем над нашей великой рекой. Мы благодарны за неограниченную мощь нашего Генератора. За пределами Эмбера повсюду вечная тьма. Наш город в ней – единственный свет»¹⁴.

В этом фрагменте история очевидно натурализируется: река – это абсолютно природный объект; с ее течением связана работа Великого Генератора, рукотворного объекта, который создан неведомыми строителями, существование которых обретает мифический характер в речи

¹³ Джонас признается Фионе, что то, что он должен сделать – то есть спасти младенца и бежать – «это правильно, но против правил», что указывает на дальнейшую несостоятельность системы, на ее ошибочность: формально он исполняет свои функции как хранитель памяти, исправляя ошибку системы, черпая знания из прошлого.

¹⁴ “We declare our infinite gratitude to the Builders who chose this site with the greatest care. We flourish above our mighty flowing river. We thrive thanks to the unbounded capacity of our mighty Generator ... Beyond Ember, the darkness goes on forever in all directions ...”.

персонажей: «Они вернуться; или не вернуться, потому что бросили нас...». Сообщение мифа можно сформулировать следующим образом: «Мы живем там, где нужно (“Builders ... chose this site with the greatest care”), и не должны стремиться жить где-то еще».

Таким образом, можно выявить форму мифа: «наш светлый/светящийся город». Эта форма – результат обеднения содержания изначально объективного факта: «кто-то, именуемый Строителями, когда-то создал бункер, чтобы спасти людей от катастрофы на поверхности». Мы знаем, что у обитателей города существует представление о «заражении», грозящем тем, кто выйдет на поверхность: об этом говорят полицейские, схватившие беглеца возле теплицы (“He could be contaminated. He's been in the Unknown Region”). Само название города ember послужило поводом, чтобы на нем паразитировать, возводя способность светиться в культ, в то время как фактически генератор все чаще дает сбой и грозит жителям опасностью.

В отличие от мира «Посвященного», администрирование в Эмбере носит предельно алеаторный характер: процедура назначения (Assignment Day, аналогию которой мы наблюдали в «Посвященном») представляет из себя жеребьевку (подростки просто достают из черного мешка записки с названиями будущих мест работы), результат которой главным героям без труда и нареканий удается скорректировать главным образом потому, что антропологический предел социализации жителей не нарушен, и молодое поколение сохраняет критическое мышление относительно происходящего.

Старшее поколение (родители главных героев) очевидно обладают меньшей способностью к критике: отец Дуна указывает на сакральный характер Назначения: «ты не можешь повлиять на то, какую работу получишь». Любопытно, что сам мэр, в присутствии которого Лина получила (непосильную для нее) должность «техника вентиляции» – уже через два дня забыл о том назначении, и встретив ее в роли почтальона сказал, что сама фамилия Мейфлит (“may your feet fleet”) обязывает работать на почте.

Иначе ведет себя старый техник Сул, который на все вопросы и предложения Дуна отвечает, что «это не его работа». Подобная отговорка кажется признаком пассивности только до тех пор, пока Сул, рискуя жизнью, не бросается чинить неисправный механизм турбины, со словами: «вот это – моя работа». Для старшего поколения, которое видимо застало предшественника героя Мюррея, или его самого, но как более энергичного и компетентного лидера, ритуалы сакрализованного мира Эмбера носили более реальный характер.

Когда подростки Дун и Лина разоблачают мэра и его ближайшее окружение как недалёковидных коррупционеров, побег из Эмбера оказывается единственным правильным шагом (даже когда они до самого конца сомневаются, что поступили правильно: ночную тьму во внешнем мире они сперва в отчаянье приняли за пресловутую «вечную тьму»). Царство мифа предположительно разрушается, когда герои сбрасывают жителям города рукописное послание о возможности жить на поверхности.

Запретное бегство из бункера на заброшенную поверхность является темой многих картин, объединенных либо чертами тотального администрирования, либо радикального антагонизма власти и простых граждан, который проявляется в институционально закрепленной возможности физически уничтожить любого гражданина (или причинить ему страдания).

Хронологически первой подобной картиной, вероятно, является «Бегство Логана». Неподлинность знания героев здесь также объясняется в прологе, когда двое представителей касты охранников (Sandmen) обсуждают процедуру «обновления на Карусели», в результате которой все члены общества, достигшие тридцатилетнего возраста – церемониально уничтожаются, чтобы переродиться в новорожденных (ср. с «церемонией удаления», описанной

в «Посвященном»). Из беседы мы узнаем, что фундаментальные знания о мироустройстве обитатели города-бункера получают путем прослушивания аудиозаписей во сне¹⁵. Главной ценностью в этом мире считается «сохранение баланса»: «Нас всех так учат: Один устраняется, другой рождается. Так сохраняется баланс» (“What everyone's been taught. One for one. [It] Keeps everything in balance. One is terminated, one is born”). Тогда предположим, что миф структурируется вокруг «абсолютной ценности баланса». В качестве изначального объективного факта существует знание о том, что «бункер – это замкнутая система, имеющая ограниченный пространственный ресурс». Из этого факта миф изымает возможность расширить жизненное пространство, просто покинув бункер: такая возможность ставится под запрет, потому что в противном случае сакральная вера в необходимость баланса потеряет ценность. Напарник Логана Фрэнсис преследует беглецов до конца несмотря на то, что объективных причин не покидать бункер больше нет (даже если бы они были в виде радиации или заражения, Фрэнсис движим явно иррациональным стремлением отстаивать сакральный запрет за побег во что бы то ни стало¹⁶).

Герои знают, что на карусели жители фактически умирают (“One is terminated”), но трактуют этот факт по-разному. Джессика в квартире Логана признается, что опечалена убийством своего друга на карусели в тот день (“A friend of mine went on Carrousel. ... He was killed”). Логан возражает, что это не убийство, а «устранение», и что он никогда не «убивал», но «устранял» (I've never killed anyone in my life. Sandmen terminate runners). Факт убийства, таким образом, преподносится как натурализация ритуала: установленный порядок уходит из сферы рукотворного и политического и становится частью естественного миропорядка¹⁷. Для Логана этот миропорядок разрушается, когда у него отбирают четыре года жизни и нарушают «естественный» ход времени (при выходе на поверхность он понимает, что часы в ладони больше не отмеряют количество жизни).

Часы-кристалл в ладони можно рассматривать как метафору интернализации порядка закрытого города. После преодоления периферии, часы перестают действовать: герои перерождаются, но в иных условиях, минуя физическую кончину [Iaccino, 1998, 59]: таким образом, за границей царства мифа интернализация дает сбой (главным образом, потому что необходимость в обратном отсчете жизненного времени оказывается практически бессмысленной за пределами бункера).

По Лукману и Бергеру, интернализация – необходимый элемент социализации для нормального функционирования субъекта в данном символическом универсуме. В таком случае, любое фантастическое внедрение инородного объекта можно рассматривать как визуальную метафору такой интернализации.

В «Бегстве Логана» таким инородным (с т.з. естественной антропологии) объектом будут часы-кристалл. В «Эквилибриуме» и «Посвященном» – инъекция препарата. Можно вспомнить управляемый искусственным интеллектом замкнутый мир «Крепости» (Fortress, 1992, реж.

¹⁵ “You sound like a sleep teacher with a stuck tape”, очевидно по аналогии с соответствующим механизмом наущения в романе Хаксли.

¹⁶ В картине Лукаса «ТНХ-1138» (1971) погоня за беглецом прекращается незадолго до того, как ему удастся выбраться на поверхность: операция отменена, потому что успех его поимки не оправдывает соответствующие финансовые затраты.

¹⁷ Стражи верят именно в свою миссию по сохранению «естественного порядка вещей» (см. [Iaccino, 1998, 57]).

Стюарт Гордон), где непременным условием пребывания в тюрьме корпорации «Мен-тел» – является внедрение в желудок металлического шарика со взрывчаткой.

В картинах «Остров» и «Потрошители» внутри актантов – как объекты интернализации – находятся внутренние органы: в «Потрошителях» герои Джуда Лоу и Фореста Уитакера обязаны извлекать искусственные органы из тел клиентов, а в «Острове» – главные герои являются собственностью полулегальной корпорации, которая выращивает клонов на органы; к тому же – у героев «Острова» внедренными являются внушенные искусственные «воспоминания», которые не составляют часть их собственной биографии.

Заключение

Из приведенного выше анализа эмпирической базы можно сделать некоторые предварительные выводы.

1. Научно-фантастический элемент, который непременно объединяет (почти) все упомянутые картины имеет одну особенность: он служит устранению алеаторного (того, что не поддается функциональной определенности). По Сартру – это устранение открытости неизвестного наперед экзистенциального проекта.

2. В упомянутых текстах герои либо пребывают в стадии детства (юношества), либо проявляют откровенный инфантилизм. Если в «Городе Эмбер» и «Посвященном» герои фактически являются подростками, то в текстах «Острова», «Бегства Логана» и «Потрошителей» – герои ведут себя нарочито по-детски. Герои «Острова» намеренно задержаны в развитии, о чем мы узнаем от ответственного за проект: «мы контролируем их с помощью общего для всех (псевдо-)воспоминания об угрозе заражения во внешнем мире» (“We control them with the memory of a shared event. A global contamination. It keeps them fearful of going outside”) и «в своем развитии они не старше пятнадцатилетних» (“In a very real sense they're like children. Educated to the level of a 15-year-old”). Инфантилизм Френсиса и Логана в «Бегстве Логана» обусловлен тем, что искусственный интеллект берет под контроль все аспекты жизни обитателей бункера, не давая возможности молодым людям обрести политические и социальные навыки. Для «Потрошителей» – вырезание органов у живого человека – это рутина, которой герой Джуда Лоу занимается под музыку в наушниках, а нападение на убежище нелегалов с целью заполучить их внутренние органы – просто спортивная игра на счет.

Вероятно, инфантилизм – часть технического обеспечения царства мифа в проекте, который заведомо построен на (платоновском) принципе неспособности человечества к развитию. Старейшина (героиня Мерил Стрип) в «Острове» утверждает: «Каждый раз, когда перед человеком возникает свобода выбора, этот выбор оказывается неверным» (“When people have the freedom to choose, they choose wrong every single time”). Поппер, в своей критике тоталитаризма пишет: «Не желая помочь человечеству на его трудном пути в неизвестное будущее, [апологеты закрытого общества] пытались вернуть общество обратно в прошлое» [Поппер, 1992, 234]. В упомянутых текстах попытка возврата в прошлое – то есть в условия докритического индивидуального мышления – эквивалентна состоянию задержанного общества, застывшего в сакрализованном миропорядке.

Целью мифа во всех случаях, независимо от того, вокруг чего он структурирован, является сдерживание субъекта от контакта с периферией: то есть с метафорическим прикосновением к своему собственному сокровенному миру.

3. Лидер и масса субъектов подчеркнута гетерогенны. Визуально это выражено в различиях

в одежде. Одно из правил (второе) мира «Посвященного» – носить только предписанную одежду (“[wear] assigned clothing”). В «Острове» герой Юэна Макгрегора просит для разнообразия обувь какого-нибудь другого цвета, отличного от белого. Он недоумевает, почему все должны носить белый: ведь такая одежда заметнее пачкается. При этом он не вопрошает о контрасте с цветом одежды охранников (черный). В «Бегстве Логана» цвета граждан также предписаны: зеленый – для юных, красный – для тех, кого ожидает церемония обновления, и белый – для участников церемонии. Черный – одежда полицейских, Логана и Френсиса. Особую форму также носит Престон из «Эквилибриума».

Тойнби не видит проблему в гетерогенности элиты и общества, когда пишет о роли лидера, ведущего за собой пассивное большинство (даже если избранный путь ведет к катастрофе). Однако как быть, если лидер – недостойный? И как быть, если лидер – вообще не человек (например, инопланетный интервент, как в «Обливион» Косински и «Чужие среди нас» Карпентера), или даже компьютер («Степфордские жены» Фрэнка Оза, «Альфавиль» Годара; «Крепость» Стюарта Гордона, «Бегство Логана», «ТНХ-1138», и проч.)? Если всякий компьютерный алгоритм искусственного интеллекта – рукотворный, то в условиях, когда компьютеру делегируются бразды правления над человеческим обществом, можно усмотреть иллюстрацию той самой дегуманизации, описанной Лукманом и Бергером: человек создает общество, из которого человек как творец – исключается.

4. Искусство выступает нередко как средство преодоления одномерного общества (одномерного человека). Мы уже показали, как побег Джонаса («Посвященный») оказался возможным при соприкосновении с музыкой. Герой Джуда Лоу («Потрошители») – хотя и наслаждается музыкой на протяжении всей картины, переходит семантическую границу (корпорация помещает в него не что иное как искусственное сердце: ярчайшая метафора форсированной интернализации на том этапе, когда индивид решает перестать играть по правилам корпорации) именно после встречи с музыкальным продюсером и участия в сведении его песни.

Более того, музыку можно рассматривать как преодоление визуально-чувственной завесы. Во многих упомянутых текстах роль когнитивной завесы визуализирована именно как экран, блокирующий адекватное зрительное восприятие¹⁸, тогда как музыкальное искусство позволяет герою преодолеть завесу одномерности и выйти из дегуманизирующего проекта¹⁹.

5. Неподлинность знания в упомянутых картинах конструируется посредством медиа: в «Эквилибриуме» Престон уничтожает аппаратный комплекс вещания, после чего жители Либрии словно пробуждаются ото сна. В «Новых амазонках» проект лидера транслируется по телеприемнику (мы видим новостное сообщение о якобы успешной «натурализации» двух главных героев). В «Острове» медиа регулярно транслируют миф о лотерее. В картине «Чужие среди нас» реализуется трансляция когнитивной завесы посредством телецентра. Уничтожение аппаратного комплекса оказывается метафорой преодоления царства мифа.

Общим для упомянутых выводов является то, что внешний институциональный порядок

¹⁸ Такой экран встречается в фильмах «Новые амазонки» (Seksmisja, 1983, реж. Юлиуш Махульский), «Остров», «Чужие среди нас» (They Live, 1988, реж. Джон Карпентер).

¹⁹ Композитор Джерри Голдсмит изменил характер музыкального решения в эпизодах после успешного побега героев: абстрактная электронная музыка, сопровождающая сцены в городе-куполе сменяется симфонией. (См. Bond, Jeff; Lukas Kendall (2002). Jerry Goldsmith. "Logan's Run". Film Score Monthly (CD insert notes). Culver City, California, U.S.A. 5 (2): 5.)

всеми силами пытается проникнуть в сокровенное – и заместить экзистенциальный проект становления субъекта – механически сконструированным миром (псевдо-)идеального, ресакрализованного порядка.

Библиография

1. Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008. 351 с.
2. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. 336 с.
3. Бойм С. Другая свобода. Альтернативная история одной идеи. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 664 с.
4. Гройс Б. Истина искусства // Художественный журнал. 2015. № 96. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/18/article/266>
5. Камю А. Человек бунтующий // Изнанка и лицо: Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. 864 с.
6. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.
7. Маркузе Г. Одномерный человек. М.: REFL-book, 1994. 368 с.
8. Поппер К.Р. Открытое общество и его враги. М.: Феникс, Культурная инициатива, 1992. Т. 1. 448 с.
9. Строева О.В. Судьба антиутопий и неолиберальные ценности в современной сериальной продукции // Наука телевидения. 2020. Т. 16. № 4. С. 11-29.
10. Тойнби А.Дж. Постижение истории. М.: Прогресс, 1991. 736 с.
11. Ямпольский М. Изображение. Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 424 с.
12. Czigányik Z. Utopia and Dystopia on the screen // Film and Culture. 2016. P. 30-43.
13. Fitch A. Dark City and The Truman Show: Surveillance and the Destabilization of Identity // Film Criticism. 2019. Vol. 43. Is. 2. URL: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0043.203/--dark-city-and-the-truman-show-surveillance>
14. Hermann I. Boundaries and Otherness in Science Fiction: We Cannot Escape the Human Condition // Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture. 2018. 8. P. 212-226.
15. Iaccino J.F. Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes (Events of the Twentieth Century). Praeger, 1998. P. 57.
16. Martín-Albo Á. 'Perfect Cities, Permanent Hells': The Ideological Coordinates of Urban Space in Postmodern Science Fiction // Contemporary Writing and the Politics of Space: Borders, Networks, Escape Lines (Cultural History and Literary Imagination). Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2017. P.166-167.
17. Rosenfeld A.S. Character and Dystopia: The Last Men. New York: Routledge, 2020. P. 42.

Analysis of dehumanized culture in sci-fi filmic dystopia

Dmitrii N. Vetrov

Senior Lecturer,
GTR Film and Television School,
123007, 32A, Khoroshevskoe h., Moscow, Russian Federation;
e-mail: vetrov.interprete@mail.ru

Abstract

The author sets himself the task of formulating a method by which it is possible to carry out a cultural analysis of film texts for the functioning of mythology in their universe as a tool for the social construction of reality, the reason for the dehumanization of culture. This method can be most adequately applied to the analysis of such texts, the theme of which is the confrontation between the individual and power. The need to create a method is due to the fact that the existing film studies approaches do not meet the goals of cultural studies of the dehumanization of culture. The article proposes a method for analyzing film texts, which are united by the problem of dehumanization of culture, which is typical for the dystopian genre, but is not limited to it. The theoretical basis of the

proposed method is the treatise "The Social Construction of Reality" by Luckmann and Berger and "Mythology" by Barth, in which the authors conceptualize the deformation of the meaning of historical reality (in terms of myth-making or "cognitive veil") as a mechanism for the naturalization of history and the legitimation of power. Since science fiction texts serve as an empirical base, the emphasis is also on the fantastic expansion of the anthropological limits of socialization. In the proposed method of analysis, we show what role memory and identification of the subject play in the restoration of the natural limits of socialization, which is included in the work of deciphering the myth and trying to redefine the socially constructed world.

For citation

Vetrov D.N. (2022) Analiz ekrannoi nauchno-fantasticheskoi antiutopii na predmet kritiki degumanizatsii kul'tury [Analysis of dehumanized culture in sci-fi filmic dystopia]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (5A), pp. 13-31. DOI: 10.34670/AR.2022.79.24.001

Keywords

Dystopia, binary culture model, internalization, mythology, ternary culture model, Barthes, Berger, Lotman, Luckmann, Toynbee.

References

1. Barthes R. (1972) *Mythologies*. Farrar, Straus and Giroux.
2. Berger P., Luckmann T. (1967) *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Anchor.
3. Boym S. (2012) *Another Freedom. The Alternative History of an Idea*. University of Chicago Press.
4. Camus A. (1992) *The Rebel*. Vintage.
5. Czigányik Z. (2016) Utopia and Dystopia on the screen. In: *Film and Culture*.
6. Fitch A. (2019) Dark City and The Truman Show: Surveillance and the Destabilization of Identity. *Film Criticism*, 43, 2. Available at: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0043.203/--dark-city-and-the-truman-show-surveillance> [Accessed 08/08/2022]
7. Groys B. (2015) Istina Iskusstva [The Truth of Art]. *Moscow Art Magazine*, 96. Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/18/article/266> [Accessed 08/08/2022]
8. Hermann I. (2018) Boundaries and Otherness in Science Fiction: We Cannot Escape the Human Condition. *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, (8), pp. 212-226.
9. Iaccino J.F. (1998) *Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes (Events of the Twentieth Century)*. Praeger.
10. Lotman Yu.M. (1992) *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow: Gnosis, Progress Publ.
11. Marcuse H. (1991) *One-Dimensional Man*. Beacon Press.
12. Martín-Albo Á. (2017) 'Perfect Cities, Permanent Hells': The Ideological Coordinates of Urban Space in Postmodern Science Fiction. In: *Contemporary Writing and the Politics of Space: Borders, Networks, Escape Lines (Cultural History and Literary Imagination)*. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
13. Popper K.R. (2013) *The Open Society and Its Enemies*. Princeton University Press.
14. Rosenfeld A.S. (2020) *Character and Dystopia: The Last Men*. New York: Routledge.
15. Stroeva O.V. (2020) Sud'ba antiutopii i neoliberalnye tsennosti v sovremennoi serial'noi produkcii [The Fate of Dystopias and Neoliberal Values in Modern Serial Production]. *Nauka Televideniya* [The Art and Science of Television], 16 (4), pp. 11-29.
16. Toynbee A.J. (1972) *A Study of History*. American Heritage.
17. Yampolskii M. (2019) *Izobrazhenie. Kurs lektsii* [The Image. Lectures]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ.