

«Я есть!»: позднесоветское кино через призму реляционной социологии Харрисона Уайта (et vice versa)*

Ирина Каспэ

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник
лаборатории историко-культурных исследований
Школы актуальных гуманитарных исследований
Российской академии народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
Адрес: просп. Вернадского, 82, стр. 9, Москва, Российская Федерация 119571
E-mail: ikaspe@yandex.ru

В статье на материале популярного советского кино 1970–1980-х годов исследуются представления о социальной идентичности и социальном взаимодействии, востребованные в культуре позднего социализма. Этот материал предлагается рассмотреть через призму реляционной социологии Харрисона Уайта; в центре внимания — его концепция идентичности. Связывая идентичность с поиском контроля, Уайт придает ключевое значение процессу переключения (switching) между различными сетевыми сферами — в ходе этого процесса неизбежна интериоризация «социального шума», т. е. противоречивых, несогласованных, не соответствующих друг другу социальных ролей и образов социальной реальности. Используя оптику Уайта, можно заключить, что именно такой процесс крайне затруднен в условиях тоталитарной социальности, когда предпринимается попытка политической монополизации контроля. Официальный нарратив «сталинского времени» предполагает устранение любых «социальных шумов», любых противоречий между различными сферами советской жизни и утверждает антропологию советского человека, абсолютно тождественного себе (и нормативным предписаниям) в самых разных контекстах. Одновременно на донарративных уровнях социальной реальности происходят разрушение горизонтальных связей и рост социальной атомизации, что, со своей стороны, также не способствует работе механизма переключения. Как показывается в статье, в позднесоветском, посттоталитарном кино (возникающем после распада канонов «большого стиля») существенно усложняются способы репрезентации сетевых сфер, однако механизм переключения между ними выглядит сломанным, что выражается в слипании разных контекстов социального взаимодействия (прежде всего — «формальных» и «неформальных»), в непроясненности ролевых и межличностных границ, в специфической тоске по «подлинному я» и регулярном высказывании персонажей из ролевой интеракции в проективные пространства грезы, воспоминания etc.

Ключевые слова: социальная идентичность, социальное взаимодействие, социальные сети, реляционная социология, Харрисон Уайт, позднесоветское кино

© Каспэ И. М., 2017

© Центр фундаментальной социологии, 2017

DOI: 10.17323/1728-192X-2017-3-174-206

* Статья подготовлена в рамках работы над коллективным проектом «Институциональная динамика и социальные сети в позднесоветский период (1965–1991)» (ШАГИ РАНХиГС, 2016). Я признательна Марии Майофис и Илье Кукулину, инициировавшим этот проект и высказавшим много ценных соображений в ходе совместных обсуждений и семинаров. Я благодарна также Татьяне Дашковой за внимательную поддержку и Борису Степанову за беспощадную дружескую критику, побудившую меня уточнить или пересмотреть многие положения первоначального варианта текста. И Святославу Каспэ за подзаголовок.

Идентичность, контроль и утопия

В последние годы в исследованиях, посвященных позднему СССР, всё более заметны попытки описать саму ткань социальности, ее специфику — те связи и отношения, которые и означают возможность общества. Такая реконструкция социальной ткани может быть предпринята, скажем, через антропологию культурных практик (здесь в первую очередь следует вспомнить концепцию Алексея Юрчака, основывающуюся на различии «констативного» и «перформативного» уровней коммуникации [Yurchak, 2006]) или через историю институционального строительства [Майофис, Кукулин, Сафронов, 2015]). Как ни странно, оптика, предложенная в рамках теории социальных сетей и реляционной социологии, до недавнего времени оставалась в сущности не востребовавшейся, — поэтому возможность принять участие в коллективном исследовательском проекте, выводящем в план обсуждения именно такую оптику, показалась мне интересной и вдохновляющей.

Термин «сети» в советском контексте ассоциируется прежде всего с «теневой экономикой», системой блата и непотизма. Как замечает Шейла Фицпатрик, «с самого начала официальная система распределения, основанная на централизованном планировании и бюрократии, приобрела своего неофициального двойника, систему блата, основанную на личных контактах и неформальных договоренностях» (Fitzpatrick, 2000: 167). Очевидно, что к последнему десятилетию социализма «сила слабых связей» (Granovetter, 1973) достигает пика — цепочки опосредованных функциональных («нужных») знакомств стремительно разрастаются, а опора на них принимает массовый, всеобщий (Липовецкий, 2009: 237) и, в сущности, вынужденный, почти безальтернативный характер.

Однако инструментарий реляционной социологии позволяет говорить о сетях и в более широком значении — с ним можно работать на тех уровнях анализа, которые непосредственно связаны с проблематикой идентичности и в целом со смысловым, символическим измерением социального.

Одной из базовых для такого подхода работ, безусловно, является «Идентичность и контроль» (1992) Харрисона Уайта. Здесь предложен ракурс, в котором противопоставление «официальной» власти и «неофициальных» сетей обнаруживает свой схематичный характер — концепция Уайта побуждает увидеть картину более сложным образом. «Сети» для него — не локальное явление, занимающее определенное место в повседневной социальной жизни, но то, что, собственно, социальную жизнь составляет. «Каждый человек живет, переключаясь (*switching*) между сетевыми сферами (*netdoms*)», — подчеркивает Уайт (White, 2008: 11). Метафора «сети» и сопутствующие ей метафоры («сетевая сфера», «переключение», «узел», «связь» и т. д.) вводятся и осознаются Уайтом как способ выстроить новый вариант социологии, новый вариант ответа на зиммелевский вопрос «как возможно общество?» (упоминание Зиммеля не случайно — реляционную социологию генеалогически связывают с зиммелевской оптикой, направленной прежде всего на отношения, взаимодействия, связи между людьми (Мальцева, Романовский,

2011)). Такой набор метафор позволяет Уайту описывать социальное не как систему, не как застывшую структуру, а как непрекращающееся движение («поток») — изменчивое, разнонаправленное, во многом хаотичное, но в то же время удерживающее нас вместе и, более того, придающее нашей жизни смысл.

Позволю себе остановиться на этой концепции чуть подробнее. Уайт дистанцируется от структуралистского подхода, который основывается «на мифе об обществе как о некоей предзаданной сущности» (White, 2008: 15). Но, с другой стороны, он отвергает и теорию рационального выбора, которая, по его мнению, основывается «на мифе о личности как о некоей предзаданной сущности» (Ibid.: 14). Обоим подходам Уайт противопоставляет собственную концепцию идентичности, центральную для его теории. Отрицая наличие каких бы то ни было предзаданных структур, Уайт кладет в основу этой концепции непредсказуемость и случай — они провоцируют потребность контроля и поиск социальной опоры, в ходе которого и возникает идентичность. Идентичность, по Уайту, производится непосредственно в процессе (или, точнее, в процессах) интеракции; это не целенаправленное обретение фиксированного образа «я», а пульсирующее движение — мы приобретаем контроль и утрачиваем его вновь (ср. различие подобных, «процессуальных», «мягких» концепций идентичности и «жестких», в пределе — «эссенциалистских» концепций, предполагающих, что идентичность имеет фундаментальную, глубокую, стабильную природу: Brubaker, Cooper, 2000).

Описывая идентичность как процесс, Уайт, в сущности, разворачивает определенную последовательность его этапов. Идентичность в самом простейшем смысле реализуется как «узел» на пересечении различных социальных связей; на этом, первом этапе идентичность синонимична «позиции» — это что-то вроде определения собственных координат, ориентации в пространстве социального и в то же время — участие в создании такого пространства, поскольку оно, согласно Уайту, возникает из связей и завязываемых узлов (собственно, так и определяется «сетевая сфера»). Идентичность второго, более сложного типа — уже скорее «социальное лицо», роль, которая присваивается нам в ходе того или иного социального взаимодействия (то есть тогда, когда социальная опора найдена). Однако мы не застываем ни в этом взаимодействии, ни в этой роли. Идентичность в третьем смысле, по Уайту, возникает постольку, поскольку мы перемещаемся между различными уровнями социального взаимодействия — между различными «сетевыми сферами» (дома, или на работе, или в тайном обществе мы играем разные роли, замечает Уайт). Следовательно, неизбежны несоответствия: роли, органичные для разных сетевых сфер, могут плохо согласовываться между собой и даже противоречить друг другу. Такого рода несогласованности образуют «социальный шум», который делает идентичность многосоставной и неоднозначной. Когда мы пытаемся интерпретировать эту сложную идентичность, возникает четвертый тип идентичности, еще более сложный. Это уровень нарративизации представлений о себе, уровень «рассказывания историй». Идентичность здесь — «история путешествия через различные сетевые сферы» (Ibid.: 17).

Итак, «сетевые сферы» Уайта неотделимы от механизмов формирования и поддержания идентичности. Истории идентичностей, взаимодействуя между собой, создают общее нормализующее дискурсивное поле контекста, через которое закрепляется сеть, — иными словами, уайтовское понятие сетевой сферы подразумевает, что социальные связи имеют символическое измерение (Мальцева, Романовский, 2011).

При этом Уайт исходит из убеждения (вполне, кстати говоря, структуралистского), что собственно смысл производится через столкновение (различение, сопоставление) контекстов. «Значения возникают через переключения» — так называется один из разделов вводной главы в книге «Идентичность и контроль». Ссылаясь на теорию восприятия, предложенную Джеймсом Гибсоном, Уайт заключает: «...восприятие как процесс происходит только вместе с различением (*contrast*) и только из различения... Следовательно, новый смысл появляется для людей лишь через переключение — из одной сетевой сферы в другую» (White, 2008: 12).

Очевидно, что в таком случае идентичность третьего типа, возникающая в результате переключения между сетевыми сферами, занимает в концепции Уайта центральное место. Уайт подчеркивает, что этот смысл понятия «идентичность» принципиально «не имеет применения» (Ibid.: 11) в литературных утопиях. Не потому, что утопический персонаж не может соединять в себе несколько социальных ролей (теоретически подобная возможность не исключена), а потому, что за рамки утопии выносятся любые признаки социального шума — т. е. все те несогласованности, несообразности, неподконтрольности, которые неизбежно сопровождают процесс переключения. Поэтому утопия ассоциируется с четко закрепленным набором ролей, а не с динамичными, находящимися в постоянном становлении идентичностями (Ibid.; см. также: White, 1992: 115, 212, 313)¹.

Апелляция к утопии выглядит довольно неожиданно, но представляется далеко не случайной: ценностный заряд уайтовского проекта социологии с его сопротивлением взгляду на общество как на застывшую и строго функциональную конструкцию вполне можно назвать оппозиционным по отношению к утопической логике. Характерно, что, подвергая эту логику инверсии, то есть противопоставляя предзаданному порядку предзаданный хаос, Уайт, по сути, остается под

1. Концепция вытеснения неподконтрольного «шума» в контексте разговора об утопии мне особенно близка; работая с понятием утопического, я опираюсь на сходный тезис: «Утопическая универсализация и рационализация представлений о счастье предполагает, что достичь его можно, лишь вынеся за скобки всё, что кажется «непродуманным», «неразумным», «бессмысленным», иными словами — установив тотальный контроль над смысловыми ресурсами, признав правомерным лишь строго функциональное их использование. Путь к утопическому изобилию лежит через семиотический аскетизм, устранение смысловых излишков, упразднение информационных шумов. Если бы такая декларация могла быть в полной мере реализована, результат представлял бы собой замыкание процесса смыслопроизводства, своего рода семиотическое «застывание» (метафора, которая так часто используется для описания утопии) — оказались бы блокированы любые процедуры переноса значений, собственно, создающие саму возможность языка» (Каспэ, 2015).

влиянием понятийного аппарата утопии и делает ядром своих рассуждений потребность в контроле — ключевую для практики утопизирования.

Я отнюдь не планирую выстроить собственное исследование как некий «анализ по Уайту». Мне не близка категоричность, с которой механизмы идентичности оказываются ограничены задачами поиска контроля, хотя сама констатация связи между идентичностью и контролем представляется чрезвычайно значимой. Уайт, безусловно, абсолютизирует роль, которую сетевые интеракции играют в процессе смыслообразования, и, в сущности, редуцирует сам процесс, сводя его к лотре-амоновской «случайной встрече швейной машинки и зонтика на операционном столе». Иными словами, для меня предпочтительными являются более «жесткие», психологически ориентированные концепции идентичности.

Вместе с тем я попробую использовать уайтовский теоретический проект в качестве специфической призмы, отдельного оптического прибора, через который можно рассматривать интересующий меня материал, периодически возвращаясь к другим, более привычным режимам исследовательского зрения (разумеется, при условии, что такого рода *переключения* будут отрефлексированы и специальным образом маркированы в тексте). Представляется, что предложенный Уайтом ракурс может оказаться для историка советской культуры небесполезным — прежде всего как альтернатива подходам, основывающимся на оппозициях «официальное»-«неофициальное», «публичное»-«приватное», всегда заведомо условных и далеко не всегда эффективных. Но дело не только в инструментальной пользе. Та противоположная утопии модель описания общества, на которой настаивает Уайт, могла бы стать своего рода контрастной рамкой, выявляющей специфику тоталитарной социальности.

Без сомнения, теория тоталитарных режимов имеет дело с таким общественным устройством, которое с позиции уайтовской теории социальных сетей радикально неисправно: если попробовать через уайтовскую оптику определить характер тоталитарной социальности, мы, вероятнее всего, обнаружим выпадение или вытеснение идентичности третьего типа. В таких обществах попытка политической монополизации механизмов контроля будет преподноситься на более высоких, символических, нарративных уровнях (уровнях трансляции властного дискурса) как унификация сетевых сфер, их взаимопереводимость — устранение различных шумовых помех и создание устойчивых, готовых функциональных ролевых моделей, с которыми остается только отождествиться.

Конечно, именно такую ролевою структуру воспроизводят музыкальные комедии «сталинского большого стиля», располагающие ограниченным репертуаром ампула и сюжетных формул (Дашкова, 2008: 147–148). По наблюдению Татьяны Дашковой, сюжетная интрига здесь сводится к изменению внешних обстоятельств — личностные изменения и внутренние конфликты почти полностью исключены (Там же).

Яркой иллюстрацией к нашей теме может послужить, например, «Весна» Григория Александрова (1947) — фильм, снятый в период зрелости «большого сти-

ля», на пике утверждения его канонов. Механизм переключения между сетевыми сферами визуализируется через сюжет двойничества: две главные героини, абсолютно одинаковые внешне (обеих играет Любовь Орлова) и подчеркнута разные внутренне (вдумчивая ученая из Института Солнца и солнечно-эмоциональная артистка оперетты) меняются ролями, не меняя поведенческих паттернов, — каждая попадает в незнакомый, совершенно чужой, но уже сложившийся сетевой контекст, при этом в полной мере «оставаясь собой» (то есть сохраняя свое схематичное амплу). Такая подмена создает почву не только для комичных ситуаций, но и для завязывания новых отношений, развитие которых завершается взаимопониманием и, конечно, влюбленностью. Показательна интерпретация «Весны», которую предлагает (или, вероятнее, воспроизводит) сама Орлова: «Сюжет фильма строится на комедийном конфликте между кинорежиссером, которого играет Н. Черкасов, и ученой женщиной. Режиссер неверно судит о характере и поведении людей науки, а ученая превратно представляет себе людей искусства. Постепенно они помогают друг другу преодолеть эти ошибочные и односторонние суждения» (Орлова, 1946). Иными словами, речь идет о радостном празднике переводимости (из которого, разумеется, исключаются носители девиантного поведения вроде единственного отрицательного персонажа «Весны», захвота Бубенцова (Ростислав Плятт), с его нежеланием честно играть роль советского трудящегося и брачными аферами) — журчат ручьи, спят лучи, а люди науки и люди искусства оказываются не так уж далеки друг от друга. В эпилоге комедии героини-двойники исчезают, чтобы через мгновение слиться в целостном образе актрисы Любви Орловой, плакатной блондинки в строгом и неприметном костюме, рациональной и эмоциональной одновременно — кинематограф «большого стиля» легко и без остатка абсорбирует разные идентичности, выдавая на выходе обобщенную фигуру идеального советского гражданина.

Понятно, что подобные символы отлаженной, идеально функционирующей структуры социальных отношений контрастировали с тем, что происходило «на самом деле» — на донарративных уровнях социальной реальности. Исследования советского общества тоталитарного периода (1930–1950) показывают отмирание горизонтальных связей (они оказывались блокированными и/или опасными) и рост социальной атомизации. Так, в формулировке Ирины Сохань и Дмитрия Гончарова, «сплоченность тоталитарного социума» достигается через доминирование вертикальной солидарности и устранение горизонтальной: «Уничтожаются как досовременные структуры солидарности (локальные связи в рамках семьи, клана, местных и религиозных общин и т. п.), так и современные структуры гражданского общества и институты плюралистической системы политического участия... Уничтожение горизонтальных структур солидарности разворачивается как процесс атомизации общества, которая выступает одновременно и инструментом, и социетальным эффектом системы тотального контроля» (Сохань, Гончаров, 2013: 144).

В терминологии Уайта — процесс формирования социальной идентичности прерывается на двух первых этапах, реальные социальные практики устроены так, что не позволяют достичь идентичности третьего типа; легитимные дискурсы «перепрыгивают» через этот уровень, создавая разрыв между нарративизацией, контекстуализацией, репрезентацией (четвертый тип идентичности) и актуальным репертуаром социальных позиций и ролей.

В годы позднего социализма разрыв между верхними и нижними уровнями идентичности, становясь всё более формализованным и всё более видимым, начинает осознаваться в терминах «двоемыслия», несоответствия «идеологии» и «реальности» etc. Однако подобные противопоставления плохо описывают, безусловно, происходившее в это время усложнение (или восстановление) как самих социальных связей, так и способов их репрезентации, в том числе и кинематографических.

Утопия и мелодрама

В данной статье речь пойдет о популярных фильмах 1970–1980-х годов. Кристин Рот-Ай вписывает советскую кинематографическую индустрию этого времени в общемировой контекст послевоенного медийного бума, «эпохи медиа», и указывает, что в СССР была запущена своего рода программа альтернативной «медийной империи», отчасти заимствующая инструменты и практики голливудского и западноевропейского кино (Roth-Ey, 2011). Одним из симптомов подобного заимствования можно считать наметившуюся дифференциацию: «сложное кино», «кино не для всех» начинает отличаться от фильмов, адресованных самой широкой аудитории (Ibid.: 57–64). Разумеется, такие фильмы *для всех* было бы неточно назвать «массовыми» — этот термин прочно привязан к специфике коммерческой индустрии, что, конечно, не соответствовало институциональному устройству позднесоветского кинематографа (хотя Рот-Ай и указывает на существование «кассового кино», подразумевавшего воспроизводство отдельных бизнес-стратегий [Ibid.: 64]). «Массовая культура» являлась для «медийной империи» СССР одним из основных воображаемых объектов идеологического противостояния; Рот-Ай определяет парадоксальный позднесоветский медийный режим как «антимасскультовую культуру для масс» (Ibid.: 22). Кинематограф, производившийся в подобном режиме, с одной стороны, пытается соответствовать критериям доступности и даже развлекательности, с другой — предполагает более или менее отчетливую дидактическую позицию (как минимум вынужден учитывать всегда возможный со стороны контролирующих инстанций вопрос «чему может научить такое кино?»), наконец, — не чужд элементов «авторского» (режиссерского) самовыражения, хотя и в достаточно жестких конвенциональных границах².

2. Об этом медийном режиме см. также: Faraday, 2000; Балина, 2007.

В этом потоке «кино для всех» меня будут прежде всего интересовать фильмы, ориентированные на производство и воспроизводство образов «современной советской жизни». Это кино, которому было в значительной мере свойственно внимание к «рассказыванию истории», нарративу, к разворачиванию сюжетной интриги, выстраиванию «отношений» между героями (и, соответственно, к актерской игре, штучной «прорисовке роли»), демонстративное балансирование между «комической» и «лирической» модальностями (отдельный вопрос — что под ними подразумевалось) и в немалой степени — то, что Олег Аронсон называет «изобразительной пассивностью» или «визуальной апатией» («удивительная тусклость освещения, выцветшее изображение, дешевые декорации...» (Аронсон, 2003: 192)).

Характерно, что сегодня эти «лирические комедии» и «художественные фильмы» нередко получают (в том числе и в исследовательской литературе) жанровое определение мелодрамы — совершенно невозможное в годы их выхода на экраны, когда мелодрама расценивалась как «низкий жанр», «коммерческий» и «буржуазный» (First, 2008: 21). Джошуа Фёрст прослеживает медленные изменения, которые происходили в этом плане с языком позднесоветской кинокритики: от легитимации самой идеи жанрового кино, от первых робких размышлений о возможности альтернативного, советского варианта мелодрамы до поиска «мелодраматических мотивов» в популярных советских фильмах и, наконец, уже в начале перестройки, статьи о мелодраме в таком официальном издании, как «Кино: Энциклопедический словарь» (Ibid.: 37). В статье, написанной кинокритиком Ириной Шиловой, признается, что «черты и признаки М.<елодрамы> становятся частью полижанровых кинематографич.<еских> моделей», причем примеры, которыми проиллюстрирован этот тезис — «Летят журавли» (1957) и «Служебный роман» (1977), — задают весьма широкий диапазон для его трактовки (Шилова, 1987: 264). Как показывает дальнейшая история рецепции послевоенных советских фильмов (начиная с оттепельных), «признаки мелодрамы» могут быть обнаружены, наверное, в большинстве из них.

Оговорю: для меня здесь имеют значение не вопросы жанровой классификации (я ни в коей мере не выступаю сейчас с киноведческих позиций и не задаюсь целью установить некую «подлинную» жанровую принадлежность интересующих меня фильмов), а те ожидания, которые связываются с мелодраматическим жанром, и сам факт возможности их проецирования на позднесоветское кино. Эти ожидания, конечно, будут различаться в зависимости от культурных и дискурсивных традиций, но так или иначе чаще всего предполагается, что для мелодрамы характерно внимание к определениям социальной нормы, к моральным и эмоциональным контрастам, к «отношениям» и «связям», завязывающимся на пересечении различных контекстов, — что в некотором смысле близко к ключевым сюжетам уайтовской реляционной социологии.

Как отмечают Луиза МакРейнольдс и Джоан Ньюбергер в предисловии к составленному ими сборнику «Имитации жизни: Два века мелодрамы в России», «одно из основных напряжений, спровоцировавших революцию во Франции, про-

извело то, что станет центральным мотивом мелодрамы: конфликт между идентичностями в приватной и публичной сферах» (McReynolds, Neuberger, 2006: 6). В терминах Уайта этот конфликт описывался бы как проблематизация переключения между различными *сетевыми* сферами, различными контекстами, различными социальными порядками. Вообще, если третий (в уайтовской классификации) тип идентичности и может быть как-то репрезентирован на четвертом, нарративном этапе, если опыт переключения и может быть отражен в историях идентичности, то, безусловно, прежде всего — через фигуры внутреннего конфликта, непредставимые, как подчеркивает Уайт, в утопических повествованиях. Характерно, что описывая мелодраму, по сути, как сентиментальный вариант истории идентичности, МакРейнольдс и Ньурбергер противопоставляют ей именно утопизм, подразумевая под ним абстрактные, дистанцированные от персонального опыта дискурсивные практики, заряженные идеей тотального социального контроля (Ibid.: 3).

Таким образом, при помощи условных конструкций утопии и мелодрамы можно разметить крайние точки, или полюса той проблемной области, которая будет рассматриваться ниже. Для меня тут, безусловно, важна возможность увидеть фильм как историю идентичности, «историю путешествия через различные сетевые сферы» (сам Уайт считает подобную аналитическую процедуру вполне легитимной и даже, пожалуй, слишком ее упрощает — см., например, его сопоставление фильма с практикой сплетни [White, 1992: 67]). Цель моего анализа позднесоветского популярного кино — выяснить, какие механизмы идентичности и какие модели социального взаимодействия воспроизводились и проигрывались на символических (или «нарративных», как сказал бы Уайт) уровнях. Мне представляется, что здесь оправданны как минимум три разворота, которые позволили бы привлечь к разговору уайтовскую схему, в то же время помня, что в случае кино мы имеем дело с ее специфическим преломлением в фикциональном пространстве. Речь пойдет, во-первых, о том, как рассказываются собственно «истории идентичности» — как выстраиваются сюжеты обретения (утраты, поиска) социальной позиции, социальной роли, социально приемлемого (или неприемлемого) «образа я». Во-вторых, о том, как воссоздается ткань социальности: как представлены социальные связи и интеракции, как обозначаются переходы между различными социальными контекстами; всё это вовсе не предполагает трактовки тех или иных кинематографических перипетий как буквального «отражения жизни», хотя соцреалистические каноны и настроены именно на такой режим восприятия. В этом смысле меня будет интересовать не степень «правдоподобия» миметического кино, а те когнитивные ресурсы и нормы социального воображения, которые оно выявляет. Кинематограф этого типа в первую очередь репрезентирует не социальный опыт как таковой, а закрепленные в культуре способы нарративизации социальных отношений — дискурсивные паттерны, *истории*; иными словами, это кино в ракурсе уайтовской концепции представляет собой не просто нарратив, но нарратив о нарративах. Наконец, третий разворот связан с тем, что

кинематограф (даже такой нарративно, сюжетно ориентированный, как позднесоветский), разумеется, не только рассказывает истории, но и *визуализирует* символы социального взаимодействия: пространственные метафоры, лежащие в основе теории социальных сетей вообще и уайтовской теории в частности, здесь могут оказаться видимыми (о физическом пространстве и визуализации сетей: White, 1992: 70–71, 323).

Истории идентичностей

К темам идентичности позднесоветское популярное кино, безусловно, очень чувствительно. На смену канонам «большого стиля» приходит принципиально другое понимание реализма: эффект узнаваемости и «типичности» начинает создаваться не за счет воспроизводства определенного набора масок-амплуа, а за счет усложнения конструкции персонажа, за счет фигур «внутреннего конфликта». Что может представлять собой этот конфликт и насколько он связан с задачей примирить различные социальные контексты?

В фильме «Влюблен по собственному желанию» (1982) (в титрах он помечается как «серьезная комедия») история социальной девиации приобретает отчетливый мелодраматический модус — это история утраты, поиска и обретения себя, вписанная в рамку сентиментального сюжета. Главный герой с говорящей фамилией Брагин (Олег Янковский) уходит из большого спорта, столкнувшись с несправедливостью и блатом, устраивается заточником на заводе, разводится, спивается — в этом плачевном состоянии его и обнаруживают зрители, а также девушка с многообещающим именем Вера (Евгения Глушенко), работающая в библиотеке и увлеченная идеями аутотренинга. В такой диспозиции соединены многие формулы позднесоветского кино, где нередки и спившиеся бывшие спортсмены (хоккеист Сергей Гурин из фильма «Москва слезам не верит» [1980] или цирковой артист Валентин из фильма «Одинокая женщина желает познакомиться» [1988]), и романтические героини, воплощающие веру или надежду и соответствующим образом названные. Но в первую очередь здесь отчетливо заявлена проблематика ролевой интериоризации, чрезвычайно значимая для интересующих меня фильмов. Накал экзистенциального отчаяния, пронизывающий эту «серьезную комедию», сопряжен со специфическим расщеплением протагониста: Брагин переживает опыт драматического несовпадения со своими социальными ролями — и с ролью спортсмена, подразумевающей беспримесный достижительный сценарий и жесткую конкуренцию, и с официально поощряемой ролью советского рабочего. Роль воспринимается как набор готовых предписаний, с которыми невозможно идентифицироваться. Лишь влюбившись по собственному желанию и не без помощи психологических техник, герой ощущает способность «бежать по своей дорожке, по своей, только по своей, где нет ни первого, ни второго, ни последнего, потому что я на ней единственный».

«Внутренний конфликт» в данном случае (как и во многих других позднесоветских фильмах — мне уже приходилось писать об этом в связи с фильмами Эльдара Рязанова: Каспэ, 2010) возникает из чувства, что социальная роль представляет собой пустую, ложную оболочку, которой противопоставляется «подлинное я». Уайт настаивает на том, что «подлинное я» — это тоже социальная роль, формирующаяся в сфере самых доверительных связей, в «маленьком мире» интимности, близкой дружбы и романтической любви (White, 2008: 48–50). Бесспорно, в определенном отношении это так, и тогда истории, рассказываемые позднесоветским кино, могут быть описаны через мелодраматический сюжет переключения между сетевыми контекстами «маленького» и «большого» мира. В этом случае, впрочем, нам придется констатировать возрастающую ценность «приватных», «интимных» идентичностей (см. об этом, напр.: McReynolds, Neuberger, 2006; First, 2008), иными словами, мы будем вынуждены прибегнуть к тому языку, к тому противопоставлению публичного и приватного, без которого как раз намечались обойтись.

Мне, однако, представляется более симптоматичным то, что остается за рамками уайтовской модели, что не может быть ею учтено и именно потому, возможно, позволит уловить специфику позднесоветских фильмов: в истории Брагина центральное место занимают метафоры воли (желания) и экзистенциального смысла — мы видим, что воля тут не всегда совпадает с контролем, а смысл не всегда возникает из переключений. Готовые ролевые паттерны позволяют добиться контроля, однако без волевого участия кажутся бессмысленными. Обретение ролевой идентичности настойчиво преподносится как волевой акт и, что в данном случае почти синонимично, акт *веры*. Стоя за станком и одновременно практикуя ауто-тренинг — пытаясь присвоить свою актуальную роль, вменить ей смысл, — герой фильма апеллирует именно к вере как критерию самопроверки: «Так верю или не верю? Не пойму. Чего-то не хватает. Кто ответит? Кто поможет?»; «Кажется, ёкнуло. Потеплело что-то... Неужели начинаю верить?». Отвергая заведомо формализованные, утратившие идеологическую силу дискурсивные модели («М-да, как на партсобрании...»), Брагин ищет такой нарратив, который избавит его от диссоциации и, соответственно, сможет быть признан не ложным.

«Влюблен по собственному желанию» предлагает, на мой взгляд, одну из самых рефлексивных и одну из самых характерных историй идентичности в советском кино 1970–1980-х. Причудливо сочетая модальность самоконструирования (построения собственной личности и собственной судьбы) с модальностью возвращения к себе (к «подлинному я»), эта история помогает указать на две гендерно окрашенные сюжетные линии, чрезвычайно востребованные в других позднесоветских фильмах.

В финале «серьезной комедии» уличные электронные часы, светящиеся за окном брагинской квартиры, застывают на полночных четырех нулях. «Страшно, — комментирует Вера. — Как начало мира. И еще ничего нет, ни времени, ни пространства». Одновременно застывает и кинокамера — до тихого щелчка первой секунды, знаменующего возвращение социального пространства и времени. Об-

нуление, стирание атрибутов социального мира — значимый этап в тех историях идентичности, которые рассказываются в позднесоветском популярном кино. Его герою нередко приходится пережить выпадение из привычных социальных связей и даже из пространства социального взаимодействия в целом, почувствовать себя «никим», чтобы затем обрести волю, смысл и стать, собственно, героем. Он оказывается втянут в любовный сюжет и, что то же самое, в сюжет обретения себя через процедуру стирания ролевых маркеров — например, через потерю удостоверения личности: протагонист «Вокзала для двоих» (1982) в результате нелепого стечения обстоятельств временно лишается паспорта и вынужден оставаться пару дней на «промежуточной станции», зависая между прошлой ролью столичного музыканта и будущей ролью заключенного исправительно-трудовой колонии.

Но в особенно отчетливой форме ситуация стирания социальной идентичности воспроизводится, конечно, в другом фильме Эльдара Рязанова — «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975). Напиваясь до беспамятства в бане, Женя Лукашин буквально очищается от любых социальных ролей и, таким образом, оказывается готов к встрече с судьбой и любовью:

— Куда вы меня несете?

— Навстречу твоему счастью. Погоди! Хорошо, что мы его помыли.

Процесс интимизации, переключения в контекст «маленького мира» здесь носит экстремальный характер — в самом начале истории будущий герой-любовник стаскивает брюки и засыпает на диване будущей героини.

Герой, оказавшийся без брюк, — в сущности, формульный элемент позднесоветских фильмов, специфичный для них способ понимания комического. Врач-педиатр Виктор, сыгранный Андреем Мироновым («Будьте моим мужем», 1981), теряет брюки (а заодно, кстати говоря, и паспорт) на переполненном отдыхающими южном пляже, создавая тем самым повод для ряда комедийных эпизодов и для обращения за помощью к малознакомой героине (Наташа Костикова в исполнении Елены Прокловой): «В этом городе, где меня никто не знает, я только к вам могу прийти без брюк» (Ср.: «У меня в этом городе, кроме вас, никого нет. И денег тоже нет. Ни копейки, как оказалось. А билет без денег не дадут. Вы не могли бы одолжить рублей пятнадцать-шестнадцать?» в «Иронии судьбы» или «Я в этом городе, кроме вас, никого не знаю» в «Вокзале для двоих»).

В фильме «Любовь и голуби» (1981) переход героя из повседневной ситуации в курортную разыгрывается на контрасте между строгостью парадной одежды и пляжной наготой: подчеркнуто тщательно облачаясь в единственный костюм, отец семейства Василий (Александр Михайлов) прощается с женой и детьми, открывает дверь своего дома — и оказывается в одних плавках в море, где тут же знакомится с героиней-разлучницей (Людмила Гурченко). Ближе к финалу фильма тема примирения героя с женой и семьей также оркестрована мотивом отсутствия

брюк, на сей раз комически неуместного — «Куда огородами без штанов! Я тебе говорила: оденься», «Штаны-то надень» etc.³

Наконец, в фильме «Блондинка за углом» (1984) мотив снятых брюк выглядит как пародия или цитата: главный герой Николай Гаврилович (Андрей Миронов) сбегает с собственной свадьбы, демонстративно срывая галстук-бабочку, пиджак и, для гротескного эффекта, брюки — чтобы присоединиться к чьей-то утренней пробежке и пополнить список киноцитат еще и отсылкой к «Осеннему марафону» (1979).

Побег — ключевая метафора, ассоциирующаяся с позднесоветским кино; указание на нее — одно из «общих мест» языка описания позднесоветского периода в целом. Побег здесь — безусловно, продолжение (или логическое завершение) процесса стирания социальной идентичности, выпадения из ролевого взаимодействия; вместо уайтовских *переключений* из одной сетевой сферы в другую персонажи советских фильмов 1970–1980-х годов периодически *выпадают* в проективные, воображаемые пространства мечты, воспоминания, грёзы, сна («Афоня» [1975], «Полеты во сне и наяву» [1982], «Где находится нофелет» [1986] и др.), в идеализированные («внезаходимые», в терминах Алексея Юрчака [Yurchak, 2006: 126–157]) пространства странных увлечений, будь то разведение голубей («Любовь и голуби») или утиная охота («Отпуск в сентябре» [1979] — телефильм, снятый по мотивам пьесы Александра Вампилова «Утиная охота»).

Если героини популярного кино 1970–1980-х обретают самость через стирание ролевой идентичности, то женские персонажи нередко занимаются преобразованием и формированием себя, как бы гримируясь для новой роли. Здесь чрезвычайно востребована сюжетная формула, интерпретировавшаяся советской критикой как современная вариация сюжета о Золушке (наиболее известная история этого типа — конечно, «Служебный роман» [1977]): это история переодеваний и «приодеваний», экспериментов с собственной внешностью и поведенческими привычками, в ходе которых осваивается и присваивается роль романтической героини. Кажется, единственный маскулинный вариант подобного сюжета предложен в комедии «Где находится нофелет» (1986) (Геральд Бежанов снял специфическую реплику своего же фильма «Самая обаятельная и привлекательная» [1985] — на волне его успеха); в основном же идея ролевого преобразования — и самоконструирования вообще — связывается в этом кино исключительно с женским миром, из него в конечном счете исходит, им поддерживается и воспроизводится. В фильме «Влюблен по собственному желанию» именно Вера является безусловной но-

3. Чтобы увидеть, насколько специфическим образом здесь рассказываются истории стирания социальной идентичности, стоит сравнить упомянутые выше фильмы с комедией Франсиса Вебера «Игрушка» (1976), популярной в позднем СССР, — в «Игрушке» тоже присутствует мотив позорного публичного обнажения, но он встраивается в рациональный нарратив социальной критики: «Вы представляете себе, что должен чувствовать человек, когда его в одном белье вталкивают в зал, где полно людей? Нет? Сейчас вы представите»; или там же: «Вы, стало быть, способны остаться совсем голым и в таком виде обойти редакцию?.. Так кто же из нас хуже... кто из нас чудовище: я, приказавший вам скинуть брюки, или вы, готовый оголить свой зад?»

сительницей конструктивистских взглядов и инициатором совместных перемен (хотя в процесс переделки собственной внешности она включается вынужденно, подчиняясь условиям игрового договора с Брагиным).

Однако у бодрой убежденности в том, что «человек — хозяин своей судьбы» (которая может преподноситься как некое системное знание и опираться на «научную базу», на новейшие достижения психологии или социологии), есть оборотная сторона — конечной точкой на пути самоконструирования, если он пройден успешно, оказывается раскрытие «внутренней глубины», где обнаруживается всё та же инстанция «подлинного я». Именно «настоящее лицо» героини ожидает встретить герой («Я думал, вы сегодня утром были настоящая. Но я ошибся...» [«Служебный роман»]); и именно будничность рассказанной истории, ее вписанность в границы привычного, повседневного мира оказывается залогом счастливого финала. История перевоплощения и переодевания здесь оборачивается историей возвращения — к подлинной себе и к подлинному счастью, которое продолжительное время оставалось на расстоянии вытянутой руки, однако не замечалось и игнорировалось.

В сущности, это своего рода инверсия историй из кинофильмов «большого стиля», воспевавших возможности советской мобильности и ценности советской мобилизации, — историй о восхождении героини к блестящей роли советской труженицы. «Золушки» позднесоветского кино движутся в противоположном направлении: от официально предписанной роли, уже формализованной, утратившей идеологический заряд и ассоциирующейся с гендерной безликостью, к консервативности и задушевности «маленького мира» — идея самоконструирования, пропущенная через мелодраматический фильтр, выворачивается наизнанку и поэтому приобретает парадоксальный характер.

Другой, негативный, вариант женского конструирования ролевой идентичности связан с сохраняющим популярность в этом кино комедийным сюжетом подмены: героини регулярно выдают себя «за какого-то другого», примеряют чужую роль («Москва слезам не верит» [1979], «Будьте моим мужем» [1981], «Время желаний» [1984] и др.); обычно в этом сюжете акцентируются модусы лукавства, обмана — подобные ролевые манипуляции не одобряются (что тоже косвенно указывает на актуальность представлений о существовании «подлинного я»), но часто оправдываются как вынужденные, необходимые для достижения *контроля*, как единственная возможность достигать своих целей, оставаясь в пределах легитимных режимов взаимодействия (ср. недоумение героини «Вокзала на двоих», пытающейся угадать профессиональную принадлежность героя: «Что ж за профессия такая, где можно не врать?»).

Линия, ориентированная на конструирование ролевой идентичности, и линия, ориентированная на выпадение из социального взаимодействия, могут и пересекаться, образуя специфический симбиоз практик лукавства и практик побега, которые оказываются не так уж далеки друг от друга. Такую смычку и ее безнадежный характер лучше всего иллюстрирует драма героя «Осеннего марафона» (1979),

Андрея Бузыкина (Олег Басилашвили), — в его случае ложь является специфическим способом избежать включенного социального взаимодействия (тех его уровней, на которых возможна какая бы то ни было персональная заинтересованность в происходящем и, следовательно, способность к разделению ответственности, совершению выборов и принятию решений), при этом, однако, принципиально не разрывая никаких связей. Ложь Бузыкина очевидна всем, к кому она обращена, но позволяет риторически удерживаться в конвенциональных рамках, на поверхности социальной ткани — уклоняться, но не уходить, уходить, но возвращаться, застыть в ситуации марафона, так и не доводя ее до ситуации окончательного побега.

Безусловно, пытаясь сейчас «прочитать» фильмы 1970–1980-х годов как истории идентичностей, я не могу исключить, что мой режим чтения в числе прочего задан более поздними нарративами о «советском человеке» — тем образом «человека лукавого» (Левада, 2000: 20), уклоняющегося, ускользающего, занятого поиском лазеек в нормативных барьерах, склонного к эскапизму, к практикам «внезаходимости» etc., который моделируется в исследовательской литературе. Но нельзя исключить и обратной перспективы: миметическое кино времен позднего социализма по-своему работает над воспроизводством или даже моделированием нарративов, впоследствии ставших частью исследовательских языков описания советского человека и советского общества. Реляционная социология позволяет увидеть сюжет позднесоветского ускользания и эскапизма в не вполне привычном ракурсе: не только как историю бегства от официального давления, от постепенно утрачивающих всякий смысл идеологических предписаний, но и как историю уклонения от ролевого взаимодействия, историю неполадок и сбоев на уровне выстраивания ролевой идентичности и ролевых отношений.

Апеллируя к уайтовской оптике, можно сфокусировать взгляд на принципиальном разрыве между дискурсами идентичности и дискурсами контроля в этих фильмах. Обретение контроля, возможность управлять ситуацией в «большом» пространстве сетевых сфер с высокой вероятностью будет связываться с модусами лжи и лукавства; обретение идентичности — с инстанцией «подлинного я» и нередко с выпадением из социальных контекстов. Несмотря на конструктивистскую риторику («человек может сделать себя сам»), идентичность тут понимается скорее как возвращение к себе, чем как формирование себя. Такое понимание, в принципе, характерно для мелодраматических сюжетов — позднесоветское кино осваивает опыт несовпадения между актором и его ролью, вытеснявшийся из кинематографа «большого стиля» с его моделью человека, без остатка равного себе в любых социальных ролях. При этом догадка, что с ролью можно и не совпасть, переживается персонажами советских фильмов 1970–1980-х годов как экзистенциальная проблема и провоцирует определенное недоверие к процессу ролевых интеракций: роль либо остается чужеродной, навязанной «формой», которую в конечном счете хочется сбросить, словно не слишком удобные брюки (какие бы

неловкие ситуации за этим ни воспоследовали), либо присваивается с осязательным трудом и срачивается с «подлинным я».

Понятно, что идея свободной смены и тем более совмещения множества разных ролей здесь вряд ли может быть соотнесена с представлениями об идентичности; для репрезентации уайтовской идентичности «третьего типа» в подобных нарративах нет места. Конечно, ни из чего не следует, что такая репрезентация в принципе должна иметь место в сюжетных формулах популярного кино. Однако ниже я постараюсь показать, что в своей имитации повседневной советской жизни и повседневных советских дискурсов фильмы последних десятилетий социализма сообщают именно об определенной социальной поломке — механизме *переключения* между различными сферами, контекстами и ролями то и дело оказывается буксующим или разлаженным.

Модели социального пространства

Говоря о том, что в кинематографе (и не только в кинематографе) позднего социализма оказывается чрезвычайно популярно амплуа трикстера, Марк Липовецкий (Липовецкий, 2009) указывает на ту проблематику, которую Уайт описывает в терминах переключения. Трикстерство персонажей фильмов 1970–1980-х годов фиксирует наличие кардинальных, труднопреодолимых разрывов между различными сетевыми контекстами.

Одной из таких формульных медиативных фигур является «неприспособленный к жизни» герой («Жизни не знает, жизни не знает», — причитает в «Вокзале на двоих» главная героиня, официантка Вера [Людмила Гурченко]). Персонаж этого типа вовсе не обязательно плохо ориентируется в актуальном устройстве сетевых сфер (хотя истории нарушенной социальной ориентации весьма распространены); его основная проблема в том, что он не может (не хочет) настроиться на такой режим интерпретации социальной реальности, который позволил бы увидеть связь между различными контекстами и, как следствие, органично переключаться между ними. Герой, «не знающий жизни», пытается опереться на догматично-нормативные представления (что оценивается другими как «идеализм» или даже как «романтичность») и либо попадает в комичные ситуации, не ожидая внезапного столкновения контекстов, либо начинает выстраивать связи между контекстами по собственным правилам, которые с точки зрения общепринятой логики выглядят непрагматичными, нерациональными, неуместными, абсурдными (от Юрия Деточкина в «Берегись автомобиля» [1966]⁴, до поздних трактовок образа не знающего жизни идеалиста — Николай Гаврилович в «Блондинке за углом», строитель Алеша в «Нужных людях» [1986]).

Другая распространенная фигура — герой-помощник, наделенный способностью (которая чаще всего преподносится как уникальный талант) не только ори-

4. См. размышления о Деточкине как о «промежуточном герое», «трикстере» в: Прохоров, 2007: 255.

ентироваться в пространстве несогласованных контекстов, но и прокладывать в нем прагматически оправданные маршруты. Это бескорыстный или корыстный посредник между сетевыми сферами, своего рода «живой переключатель», компенсирующий отсутствие соответствующих социальных механизмов и помогающий обрести контроль или хотя бы его иллюзию.

«Я не спекулянтка, мы посредники между землей и народом!» — говорит работница теневой торговли по прозвищу Дядя Миша (Нонна Мордюкова) в «Вокзале для двоих». «Друзей в доме не бывает... А кто в доме бывает? Только нужные люди...» — сетует главный герой этого фильма, пианист Платон Рябинин (Олег Басилашвили). Ближе к середине 1980-х советское кино, упоминая о «теневом» посредничестве, имеет дело уже не с «отдельными недостатками», требующими обличения и искоренения (как это преподносилось в фильмах 1950–1960-х годов), но с некими регулярными, рутинными практиками, без которых непредставима советская сфера потребления и советская повседневность в целом (так, ни одно преобразование внешности романтической героини не обходится без покупки «фирменных вещей» у фарцовщиков, «с рук» или «из-под прилавка»). Однако функции посредников здесь далеко не исчерпываются областью теневой экономики; медиаторы чрезвычайно востребованы и для восстановления общинных (в тённисовском смысле — «Gemeinschaft»), «сильных» связей, которые представляются разорванными.

К общинным, родовым, традиционным ценностям позднесоветское кино очень внимательно, однако они утверждаются в модальности долженствования, через риторику контраста между должным и реальным, то есть прошлым и настоящим. Сильные связи здесь нуждаются в том, чтобы их сила специальным образом подчеркивалась и отстаивалась. Те позднесоветские фильмы, которые со всей очевидностью манифестируют значимость семьи, делают это через процедуры проблематизации и драматического конфликта («По семейным обстоятельствам» [1977], «Любовь и голуби» и др.). Образ коммунальной квартиры — советский городской вариант общинного соседства, подразумевающий чрезвычайно тесную, почти «родственную» близость случайно оказавшихся рядом людей (именно такой образ отчетливо представлен в фильме «Наши соседи» [1957]), — после начала массового строительства типовых многоквартирных домов воспринимается ностальгически (характерно, что в фильме «Покровские ворота» [1982], снятом по одноименной пьесе Леонида Зорина, события происходят примерно тогда же, когда и действие «Наших соседей», — в 1956 году).

«Речь идет о том, что люди разучились общаться. Сидят у своих телевизоров и даже не знают своих соседей. Ведь из двенадцати человек двое жили в одном доме и даже в одном подъезде, а познакомились только у нас в клубе. Это же урбанизация какая-то!» — восклицает директора клуба (Лия Ахеджакова) из фильма «Москва слезам не верит». Городская атомизация, одиночество в большом городе (в равной мере указывающее на разрушение семейных и общинно-соседских связей) интерпретируется здесь как социальная катастрофа, близкая к эпидемии:

«Одиночество! Люди измучены одиночеством!» («Москва слезам не верит»), «Одинокий не может быть счастливым. Нет ничего хуже одиночества. А ведь это всем известно... Счастливое общество состоит из счастливых личностей» («Одиноким предоставляется общежитие», 1983), «Одиночество опасно для любого существа, а для женщины в особенности!» («Одинокая женщина желает познакомиться»).

Иными словами, это ситуация, неразрешимая без помощи посредников. Институт сватовства, клубы «для тех, кому за тридцать», объявления о поиске «спутника жизни» становятся распространенными атрибутами позднесоветских мелодраматических сюжетов. Без медиатора не могут быть завязаны и соседские отношения — так, в фильме по пьесе Михаила Роцина «Старый Новый год» (1980), своего рода социальной притче, организованной вокруг темы соседства, посредником между новоселами свежестроенного дома становится некто Иван Адамыч (сочетание сказочного имени и библейского отчества предоставляет широкий простор для трактовок — то ли «сын человеческий», то ли «Иван, не помнящий родства»), который перемещается с этажа на этаж в желании «всегда быть с народом», участвует во всех переносах мебели и во всех разговорах, чтобы к концу фильма превратиться из престарелого пьяницы в мудрого Деда Мороза (Евгений Евстигнеев).

Итак, посредники «сводят», «знакомят» и людей, и разьединенные социальные контексты, позволяя ориентироваться там, где ориентация была нарушена. «Знакомство» в той социальной реальности, которая моделируется в позднесоветских фильмах — ключевой (и, возможно, единственный хорошо работающий) механизм завязывания социальных отношений и обретения контроля. Позднесоветское кино, при всем своем внимании к «маленькому миру», к домашним, интимным контекстам, чувствительно к ракурсу, который интересовал Грановеттера: к ситуациям, когда «слабые» связи, основанные на механизме знакомства, оказываются более инструментальными и эффективными, чем «сильные».

Разумеется, отчетливо такой ракурс представлен в фильмах, снятых уже накануне или на заре перестройки — «Блондинка за углом», «Нужные люди», — где мы видим стремительное разрастание цепочек опосредованных знакомств и расширение их экспансии практически на все сферы повседневной жизни. Гротескная, фельетонная модальность сочетается в этих фильмах с сюжетом романтической любви, а сатирическое обличение нелегальных предпринимательских практик — с намеками на то, что речь на самом деле идет о чем-то не меньшем, чем основания онтологической уверенности.

«Я испытываю благодаря тебе совершенно незнакомое мне до сих пор чувство душевного покоя. И любви к жизни. Я воспринимаю мир таким, какой он есть. Я верю в будущее, потому что поверил в настоящее, в сегодняшний день», — Николай Гаврилович, протагонист «Блондинки за углом», обращает этот монолог влюбленного собственно к блондинке, продавщице Надежде (Татьяна Догилева), которая становится для него проводником в мир «нужных людей», дефицитных вещей — и обретенного наконец контроля. Сеть «нужных людей» здесь — не про-

сто локальный кластер, а образ социального порядка как такового, образ «мира как он есть». Чем больше социальных областей оказывается покрыто цепочками персональных связей, тем шире жизненный мир и тем увереннее «чувство душевного покоя» (ср. ставший популярным шансон из фильма «Нужные люди»: «А у меня все схвачено / За все давно заплачено / И жизнь моя налажена / На зависть всем / Везде места заказаны / И кое-чем обязаны / Такие люди разные / Что нет проблем»).

Такая модель социальных отношений, конечно, не отличается сложностью (Уайт не может в полной мере использовать концепцию Грановеттера для решения своих задач — она для этого, строго говоря, и не предназначена — и критикует как слишком схематичную и неуниверсальную [White, 2008: 43–44]). По большому счету механизм знакомства (каким он выглядит в фильмах о «нужных людях») основывается даже не на ролевом взаимодействии, а на взаимном позиционировании, определении своего места в социальном пространстве (в терминах Уайта, тут актуален лишь самый первый, простейший тип идентичности). Само пространство в этом случае не видится многомерным, оно уплощается, идеальная социальность мыслится как некая единая, одноуровневая сеть — вообразенный Стэнли Милграмом «тесный мир», где каждый связан с каждым (Milgram, 1967). С важной поправкой: поскольку кластер «нужных людей» противостоит значительному внешнему давлению, тесный мир будет казаться комфортным лишь при условии, что в него допускаются вовсе не все, а только, по определению блондинки Надежды, «наши» (причем критерии опознания «наших», «своих» далеко не всегда соотносятся с соображениями рациональной прагматики); за пределами этого вообразаемого острова социальной упорядоченности остается вообразаемый хаос и мрак (собственно, «ненужные люди»).

Понятно, что такая одноуровневая модель фактически исключает возможность отчетливой дифференциации контекстов взаимодействия и, соответственно, того ролевого репертуара, который этими контекстами задан. Уайтовская идея сложной, многосоставной идентичности, возникающей на пересечении противоречивых социальных ролей (идентичности «третьего типа»), предполагает, что противоречия в принципе осознаются — иначе говоря, существуют определенные нормы и навыки различения границ между контекстами. Персонажи позднесоветского кино регулярно взаимодействуют вне подобных норм; доступные им инструменты описания и осмысления социального пространства часто *не поспевают* за практиками переключений, не улавливают усложняющейся ролевой динамики.

Это может выражаться в специфическом эффekte — контексты «склеиваются», «слипаются» и переключения между ними начинают предполагать не столько ролевой конфликт, сколько наложение ролей, их спутанность. Так, подпольный квартирный маклер (Владимир Басов) из фильма «По семейным обстоятельствам», пытаясь эффективно и эффектно балансировать на границе разных сетевых сфер, периодически сбивается и запутывает сам себя. В целях конспирации он требует от клиентов подменять терминологию, имеющую отношение к недвижимости,

терминологией из других контекстов — например, имитировать разговор о продаже кофточек или о родственных связях:

- Так, что у вас есть?
- Сорок метров, квартира.
- Никаких квартир. Мы говорим о тете. Квартира — это тетя. Метраж — возраст. Сколько лет вашей тете?
- Тете Анюте, наверное, лет шестьдесят уже.
- Какой тете Анюте?
- Ой, я забыла. Сорок.
- А, другое дело. Сколько у вас детей? Комнат, значит.
- Две.
- Двое, да? Метраж? Простите. Возраст?
- Двадцать пять и пятнадцать.
- Так. Младшая, пожалуй, маловата будет. Слишком молода.
- Ну, так уж получилось.
- Я понимаю, но сейчас пятнадцать лет не котируется. Все хотят постарше.
- Странно, а раньше наоборот.
- Опять?

Очевидно, что в своих комичных попытках не выглядеть человеком, оказывающим «теневые» услуги, он начинает выглядеть человеком, оказывающим *другие* «теневые» услуги — скажем, своднические, но он не останавливается на этом и, в конце концов, действительно вовлекается в роль если не сводника, то брачного агента, направляя клиентку-вдову к своему знакомому, не нуждающемуся в обмене квартиры, но холостому.

Менее буйфонатный, более «реалистичный» вариант наложения различных режимов ролевого взаимодействия демонстрирует героиня фильма «Где находится нофелет?» — начальница лаборатории научно-исследовательского института Клара Семеновна (Инна Ульянова):

- Здравствуйте! Голиков! Как у нас дела с дихронизатором?
- Почти готов. Заканчиваю настройку.
- А, очень хорошо. Потом сразу же возьмитесь за трехступенчатый дифференциальный переключатель. Я заверила шефа, что мы справимся. Что вы скажете, Пал Федорович?
- Справимся.
- Я не сомневалась в вашем ответе. А вы знаете, этот пиджак вам мал, Симукова. Это мой размер. Вы не возражаете, если я примерю?
- Пожалуйста, Клара Семеновна.
- Благодарю вас. О, и цвет мой. Вы знаете, я сейчас примерю и дам вам ответ. А это что, тоже продается?
- Да! Но очень дорого, по буфетной цене. Голиков отказался.
- Ну и правильно сделал, а я, дура, возьму. Потому что обожаю такие конфеты. Пойдемте, рассчитаемся.

К роли покупательницы принесенных с черного рынка товаров Клара Семеновна переходит, в сущности не оставляя роли начальницы. Этот переход для нее никак не маркирован и не выглядит противоречивым.

Нехватка норм и практик различения социальных контекстов чаще всего будет компенсироваться, конечно, через интимизацию режимов взаимодействия — через неожиданное смещение «формальных» («профессиональных», «должностных») модальностей в сторону «неформальности» и «душевности», через внезапную подмену рациональных дискурсов апелляцией к ценностям подлинного «я». «Ему моя душа не нужна, ему лук нужен!» — восклицает в фильме «Блондинка за углом» мясник Рашид (Баадур Цуладзе), когда возмущенный покупатель в очередной раз тщетно пытается добиться от работников гастрономического отдела ответа на вопрос, будут ли давать лук. В случае такого рода подмен отличить непреднамеренный коммуникативный сбой от намеренной манипулятивной игры обычно почти невозможно.

Итак, с одной стороны, персонажи позднесоветских фильмов сталкиваются с ситуациями разорванных, несогласованных социальных контекстов, которые не могут быть соединены без специальных героев-посредников (не исключено, что не могут быть соединены вовсе). С другой стороны, недифференцированные контексты «слипаются», накладываются друг на друга и друг друга подменяют. В целом уайтовские «переключения» здесь сопровождает принципиальная непроясненность правил, непроясненность границ — между контекстами коммуникации, различными сетевыми сферами, различными социальными ролями. И, соответственно, межличностные границы тоже оказываются чрезвычайно уязвимыми, — об этом речь пойдет дальше.

Образы социального пространства

Позднесоветские популярные фильмы легко описывать как *истории*. Это кино прежде всего сюжетно и нарративно и, по меткому определению Олега Аронсона, отличается «визуальной апатией». Завершающая глава статьи будет посвящена тому, что в данном случае вытесняется на обочину зрительского внимания — собственно, опыту зрения и пространственного восприятия.

Очевидно, что одной из легко опознаваемых визуальных особенностей «сталинского большого стиля» было то, что можно назвать производством пространства — в несколько более буквальном смысле, чем тот, который имел в виду Лефевр. Приверженность широким проспектам и высотным зданиям на риторическом уровне сближалась здесь с характеристиками страны в целом («Широка страна моя родная...»); принципы визуализации этого официально поощряемого типа восприятия в кинематографе, в фотографии, в живописи, в книжной и журнальной иллюстрации показывают, что тут имеется в виду не только пропаганда имперского гигантизма и задействуются не только инструменты тоталитарного подавления (через демонстрацию ничтожности каждого отдельного члена обще-

ства на фоне «великого» и «высокого» государственного целого), но также — утверждение ценности «свободных», «открытых», то есть пустующих пространств, своего рода полых контейнеров для коллективных аффектов (главным из которых, безусловно, являлось ликование — см.: Рыклин, 2002; а также Богданов, 2009; Balina, Dobrenko, 2009) и для персональных мотиваций (подробнее: Каспэ, 2015). Эта пространственная избыточность, щедрое изобилие урбанистического пространства (уравновешивающее его пространство колхозного изобилия, переполненное плодами трудовых подвигов, — как в фильме Ивана Пырьева «Кубанские казаки» [1949], — конечно, устроено принципиально иначе) имеет самое прямое отношение и к проблематике социальных отношений, связей, сетей и к проблематике смысловых ресурсов культуры.

Опорным для социологии пространства является тезис о том, что пространство существует, т. е. является видимым, воспринимаемым, является предметом опыта, только если оно становится местом intersubjectивного взаимодействия. Александр Ф. Филиппов, анализируя зиммелевскую социологию пространства, формулирует этот тезис следующим образом: «Если люди не взаимодействуют, то пространство между ними — это „практически говоря ничто“... То есть пространство может быть значимо не только для исследователя с его „познавательным интересом“, но и для участников во взаимодействии. Для них этот интерес связан не с тем чистым пространством, которое практически означает Ничто, но с наполненным, востребованным пространством взаимодействия» (Филиппов, 2008: 84).

Просторные городские площади «большого стиля» востребованы разве что для упорядоченных массовых шествий (см.: Филиппов, 2011), участники которых хотя и воодушевлены чувством причастности большому сообществу, вступают во взаимодействие не столько друг с другом, сколько с воображаемой инстанцией идеологической нормы, а еще точнее — превращаются в функции для перемещения транспарантов и трансляции лозунгов (ср. финальные кадры фильма Григория Александрова «Цирк» [1936]). Нерационально высокие потолки с лепниной, впоследствии опознаваемые как ключевые атрибуты «сталинского ампира», создают пространственную пустотность на уровне, до которого процессы социального взаимодействия дотянуться не могут, эти процессы остаются внизу, в перегородженном и перенаселенном пространстве коммунальных квартир. Однако пустотные пространства, будучи неотъемлемой частью изобразительных канонов «большого стиля», не являются в полной мере провалами в «ничто», не являются зонами отсутствия социального смысла. Скорее можно сказать, что это зоны *застывшего* смысла (ср. метафору «окаменевшей утопии», которую использует в своих исследованиях Евгений Добренко: Balina, Dobrenko, 2009), зоны остановленного процесса смыслообразования. Это места, полностью очищенные от *социальных шумов*, от любых побочных и неизбежных эффектов непосредственного и неуправляемого движения сетевых потоков, предполагающего переключение между различными контекстами, — в этих местах невозможна коммуникация, процедуры обмена, процедуры сверки и переноса значений, однако оказывается востре-

бована сама семантика дистилляции, искоренения лишнего (всего, что отвлекает от поставленной задачи, мешает, сбивает с толку), специфического выправления и распрямления смысла, иными словами — абсолютного контроля.

Новые принципы показа, которые приходят на смену «большому стилю», конечно, в первую очередь разрушают именно эту застывшую величественную пустотность. Эльдар Рязанов в мемуарной книге «Неподведенные итоги» пишет о том, что в своей борьбе с кинематографическими канонами «большого стиля» («В те годы на наших экранах преобладали комедии, которые, как правило, имели мало общего с жизнью» [Рязанов, 2007: 52]) он использовал в числе прочего прием нестудийной съемки: «За окнами кипела настоящая, неорганизованная жизнь. При съемке уличных эпизодов применялась скрытая камера, то есть среди ничего не подозревавшей толпы артисты играли свои сцены» (Там же). Опробовав этот прием в одной из своих ранних комедий, «Дайте жалобную книгу» (1964), Рязанов остается верен ему и дальше, часто используя ракурсы городской панорамы в качестве специфических прологов и эпилогов к фильмам (как и многие другие режиссеры 1970–1980-х годов). Монументальное панорамирование полупустого (как правило, утреннего) города надолго остается в советском изобразительном каноне (например, в фотографии), однако в рязановских «лирических комедиях» и вообще в популярном кинематографе последних десятилетий социализма получает распространение принципиально другой тип панорамы, отчасти соответствующий урбанистической оптике европейского кино конца 1960-х — начала 1970-х — город здесь снимается в часы пик, он густо населен и непременно подвижен, камера следит за потоками транспорта и потоками людей, перемещающимися в разных направлениях. О замысле «Служебного романа» Рязанов вспоминает следующее: «Все отношения героев должны раскрываться на людях... Я сформулировал для себя образ фильма как колоссальный московский „муравейник“, в котором наше учреждение будет выглядеть его крохотной частицей, а наши герои — несколькими персонажами из огромной, многомиллионной и подвижной человеческой массы» (Там же: 201).

Итак, в позднесоветском кино появляется *толпа* — «подвижная» и при этом (в отличие от массовых шествий, соответствующих канонам «большого стиля») «неорганизованная». Примечательно, каким образом Рязанов в приведенной выше цитате формулирует кинематографическую задачу, для которой толпа задействуется, — горожане в целом и сотрудники статистического бюро («учреждения», где разворачиваются основные события «Служебного романа») в частности призваны выполнять функцию воображаемого сообщества наблюдателей, своего рода общественного контроля. Эта функция однозначно улавливалась первыми зрителями фильма, во всяком случае профессиональными зрителями. Критик Валентин Михалкович в рецензии на «Служебный роман» замечает:

Тут человек — если б даже захотел — никак не может почувствовать свое одиночество. ...Он постоянно оказывается под перекрестным обстрелом лю-

бопытных взглядов. Олицетворением этого всеобщего пристального внимания является профсоюзная активистка Шура (Л. Иванова). ... Статистическое учреждение так и представлено у Рязанова — не в своей учетно-планирующей деятельности, а именно в этом жгучем любопытстве к всевозможным личным событиям. И получается, что функционирует оно не ради выполнения какой-то существенно важной, профессиональной задачи, а является единым — стоголовым, двухсотглазым — организмом, предназначенным для коллективного переживания интимных перипетий. (Михалкович, 1978)

Очевидно, что Шура является носителем нормативной, но уже устаревшей, не работающей модели горизонтальных отношений, основывающейся на институте «товарищеской взаимопомощи». Эта тоталитарная модель, пережившая свой последний расцвет в конце 1950-х — начале 1960-х годов благодаря прививке «неформальности» и «искренности», предполагает иллюзию абсолютной прозрачности, проницаемости границ, причем легкость общественного вторжения в зоны, которые в нетоталитарных условиях помечались бы как «частные» или даже «интимные», тоже может быть увидена в ракурсе уайтовской теории сетевой идентичности: нарушения межличностных границ оказывались возможны постольку, поскольку на символических уровнях конструирования социальной реальности стирались границы между различными контекстами социального действия и взаимодействия, утверждалась антропология человека, абсолютно идентичного, тождественного себе (и официальной норме) в самых разных контекстах; а следовательно, поведение этого целостного индивида дома, на работе, в кругу друзей или на любовном свидании могло оцениваться одними и теми же людьми и обсуждаться в рамках одного и того же дискурса по одним и тем же правилам (ср. неуместный совет, который Шура дает несчастной Оле Рыжовой, замучившей любовными письмами заместителя директора статистического учреждения Юрия Григорьевича Самохвалова: «Вернитесь в семью, в коллектив, в работу!»).

Не представленным в нормативных дискурсах аналогом этой модели товарищеского «пристального внимания» (или «партийной бдительности» в самом официальном варианте) становятся, конечно, всевозможные практики подглядывания за чужой жизнью, за тем, что явно не предназначено для постороннего взгляда (подробнее об этом: Каспэ, 2010), и практики нарративизации увиденного («пересуды», «слухи», «сплетни»). В «Служебном романе» оказываются выявлены и соединены оба режима «коллективного переживания интимных перипетий» — и, условно говоря, официальный, приобретающий к середине 1970-х годов чисто формальный характер, и девиантный, который на фоне формализации официальной нормы начинает казаться более непосредственным и более человечным — он представлен в первую очередь переглядываниями и перешептываниями сотрудников статистического учреждения:

— Алёна! Слушай, держись за стул, а то упадешь. ...Конечно, я понимаю, чужие письма читать нехорошо... Но я стала читать — просто оторваться не могла! Слушай.

Характерно, что пространство, в котором происходит действие фильма, не просто проницаемо для многих любопытных взглядов, оно устроено сложнее, соединяя в себе характеристики открытости и закрытости. Михалкович описывает Статистическое учреждение, где трудятся персонажи, следующим образом:

Огромный зал, где корпят над своими бумагами и арифмометрами сотрудники, просторен, как лесная вырубка... Здесь можно найти нелепо укромные уголки — вроде того, в который забился товарищ Бубликов (П. Щербаков), начальник отдела общественного питания: он окружен великолепной канцелярской растительностью и вроде находится в затишь, но прямо перед ним — лестница, по которой вверх и вниз дефилируют стройные женские ножки, отрывая товарища Бубликова от жгучих статистических проблем. Начальство — директорша Людмила Прокофьевна и ее заместитель располагаются на антресолях этого зала, причем из кабинета директорши есть прямой выход на крышу, где Людмила Прокофьевна разводит дополнительные к уже имеющимся пальмы и сикоморы, аккуратно поливая их по утрам. В общем, Статистическое учреждение из фильма меньше всего напоминает современный, строго функциональный офис; в учреждении этом жив дух клуба, гостиничного холла или зала ожидания с его неразберихой. (Михалкович, 1978)

Михалкович оценивает такое пространство как экзотическое, однако оно весьма соответствует оптике, востребованной, пусть и в менее ярких формах, и в других советских фильмах 1970–1980-х годов. В каком-то смысле мелодраматическая интрига здесь почти всегда «раскрывается на людях», однако характерно, что сам диапазон общественного внимания нередко оказывается довольно узким и слабым, многоглазый организм не в состоянии удержать обещанный было зрителю «панорамный» образ социальной реальности — он дробится на случайные куски и фрагменты (так, Бубликов из своего закутка под лестницей способен разглядеть только «стройные женские ножки»). Наконец, особую роль в этом кино играют фигуры незамечания, игнорирования — своего рода «слепые пятна» внутри пространства взаимодействия.

В этом отношении значим эпизод с инвентаризационной комиссией, которая со смехом врывается в кабинет директора Статистического учреждения, Людмилы Прокофьевны Калугиной (Алиса Фрейдлих), и начинает свою кропотливую опись наличного мира, сверяя номера вещей и почти не замечая людей, иными словами — стирая пространство взаимодействия, элиминируя его смысл:

- Что это значит?
- Инвентаризация...
- 4322, стул!
- 1906, стул!

- Товарищи, в чем дело, я спрашиваю?
- 3892, настольная лампа.
- Минуточку!
- 113, стул!
- Гляди, какая лампа-то хорошая...
- Да, хороша...
- Товарищи, одну минуточку!
- Стол для заседаний, 4308.
- Товарищи, что за бесцеремонность, я спрашиваю?
- Выполняем ваш же приказ, товарищ директор!
- Вы работники умственного труда. Ну и мы тоже... Вот.
- 4264, счетно-вычислительный аппарат.
- Осторожно, пожалуйста!
- Пойдемте в зал заседаний.
- Какая бестактность!
- Саранча! Налетчики!
- Чернильный прибор, 1319.
- Вазочка, 5869. Ваза «Мозер».
- Самолет подарочный, 1314.
- 4319, стул!
- Жор, что это за штука, а?
- Слово неприличное написано.
- Стереть!

Парадоксальное сочетание практик праздного любопытства, неумного подглядывания, деятельного внимания с практиками взаимного незамечания и вытеснения довольно часто встречается в позднесоветском кино. Именно на гротескном контрасте этих практик строится упоминавшийся выше эпизод с недовольным покупателем в «Блондинке за углом»: отмахиваясь от приобретающего почти гамлетовскую безнадежность вопроса о луке, сотрудники гастрономического отдела универсама заняты теоретической дискуссией о коллективной солидарности и уважении к личности. Особенно страстно отстаивая ценность товарищеской взаимопомощи, продавщица Надежда невольно провоцирует выявление теневой, невидимой, незамечаемой стороны ситуации — в пылу спора рабочий магазина (сыгранный Алексеем Жарковым и озвученный Евгением Киндиновым) между делом дает исчерпывающий ответ на сакраментальный вопрос: «Вот лука нет почему? Да потому что в нем алкаш-грузчик спит! Пойди, сделай из него человека!» Надежда незамедлительно отправляется «спасать» и «перевоспитывать» несчастного — им и оказывается главный герой, Николай Гаврилович, сломленный крушением прежней жизни астрофизика и дебютом в новой роли грузчика (обязательным атрибутом которой, конечно, являлся алкоголический опыт):

Николай Гаврилович: Теперь я труп. Я на том свете.

Надежда: Ты это кончай. Ты на этом, на нашем свете. И мы за тебя будем бороться!

Сложно устроенное пространство универсама — открытая для всеобщего обозрения просторная территория торгового зала, в которой лука нет, и потаенные лабиринты подсобных помещений, в сердце которых в таре с луком спит главный герой, — это, безусловно, не просто сатирическая метафора теневой экономики; универсам здесь достигает символических масштабов универсума, в числе прочего визуализируя определенные принципы социальных отношений.

В этом сложном сочетании открытости и закрытости, напряженного внимания и игнорирования не так просто уловить границу между видимым и невидимым, вообще не так просто уловить границы, которые не могли бы быть нарушены самым бесцеремонным образом.

Примечательно, что сюжетный мотив подмены и двойничества, столь любимый советской комедией на протяжении всей её истории, в фильмах 1970–1980-х годов получает новый поворот: объектом путаницы оказываются не только сами персонажи, но и их приватные зоны — новая отдельная квартира в «Иронии судьбы» или пляжный топчан в фильме «Будьте моим мужем» — главный герой, искупавшись в море, не может найти на переполненном пляже оставленные им вещи, по ошибке принимает за свой топчан чужой (совершенно идентичный) и уже начинает натягивать джинсы (ничем не отличающиеся от его собственных), как обнаруживается их настоящий хозяин, джинсы снимаются, завязывается словесная перепалка, в это время к топчану решительно подходит неизвестная дама, уверенно облачается в лежащую на нем одежду и скрывается из виду.

Благодаря такого рода ироничному обличению проблем типового производства и типового потребления мы можем лучше понять ту специфику репрезентации социального пространства, которая характерна для этого кино. Социальное пространство не выглядит больше застывшим, монолитным и пустым, как в городских панорамах «большого стиля», напротив, оно часто выглядит переполненным, тесным, нередко даже захлавленным и при этом «обживается» весьма специфическим образом: оно словно дробится на множество приватных зон, границы которых проведены, но жестко не установлены (и поэтому такие приватные территории могут схлопываться, наслаиваться друг на друга), тем самым невидимыми, незамечаемыми оказываются в первую очередь области *между* ненадежно отгороженными приватными зонами — то есть собственно области социальной коммуникации, ролевого взаимодействия, выстраивания связей, области поддержания смыслового порядка. В целом это и есть модель пространства, в котором практически невозможна дифференциация социальных контекстов.

Востребованность закрытых, герметичных пространств в советском кино 1970–1980-х годов вполне сопоставима с востребованностью панорам большого города, а студийная съемка не менее распространена, чем нестудийная — основное место действия популярных фильмов всё чаще переносится в выгородки малогабаритных квартир; именно в эти годы советские режиссеры проявляют отчетливый интерес к всевозможным киноадаптациям европейского герметичного детектива («Опасный поворот» [1972], «Чисто английское убийство» [1974], «Кра-

жа» [1982], «Десять негрятят» [1987], «Мышеловка» [1990], «Ловушка для одинокого мужчины» [1990]); наконец, именно герметичное пространство, которое нельзя своевольно покинуть, выбирается в качестве сцены для социально проблемного, «острого» кино («Премия» [1974], «Гараж» [1979]).

Панорамная оптика и герметичность в каком-то смысле оказываются двумя сторонами одного и того же пространственного (и социального) восприятия и нередко комбинируются в одном фильме. Вступительные титры к обеим сериям фильма «Ищите женщину» (1982) (по пьесе Робера Тома «Попугайка и цыпленок», являющейся, в свою очередь, французской адаптацией пьесы британского драматурга Джека Поплуэлла «Миссис Пайпер ведёт следствие») накладываются на нарезку эпизодов из французских детективов — стрельба, погони, проезд на автомобиле по городу, панорамы Парижа, Эйфелева башня, Нотр-Дам. Однако вскоре зрительские ожидания оказываются обманутыми, и на экране появляется подлинное и единственное место действия фильма — адвокатская контора мэтра Роше, телефонистка которого, мадмуазель Алиса Постик (Софико Чиаурели), смотрит детективы по телевизору. Такая игра со зрительским восприятием и ролью телезрителя в числе прочего, конечно, пародирует излюбленный в позднесоветском кино прием, когда «кипящая неорганизованная жизнь» большого города оказывается рамкой, в которую вписываются герметичные студийные декорации: социальное пространство представлено либо с очень дальнего расстояния, либо с очень близкого; оптика, соразмерная уайтовскому процессу переключения между различными социальными контекстами, тут скорее отсутствует.

«Социальный шум», вытеснявшийся за пределы дистиллированного кинематографа «большого стиля», вторгается в фильмы 1970–1980-х, однако — и это самый принципиальный момент — продолжает рассматриваться как нечто внешнее, объективированное, никак не затрагивающее процессов формирования идентичности. Обретение идентичности тут не связывается с процедурой интериоризации противоречивых образов социальной реальности — что провоцирует эффекты абсурдности, несочетаемости разных визуальных элементов, столь характерные для позднего советского кино (и чем позднее кино, тем очевиднее эти эффекты).

Идентичность vs контроль

Необходимо заметить: тёмные кадры и плохая акустика популярного кино 1970–1980-х годов могут показаться невнятными только зрителю, плохо знакомому с подобным типом изобразительности (или, напротив, слишком хорошо, профессионально знакомому с историей кино); при определенном навыке заинтересованного зрителя этих фильмов из тьмы проступают выразительные крупные планы и харизматичная актерская игра. Неразличимость контекстов интересубъективного взаимодействия в данном случае представляется совершенно дисфункциональной с точки зрения стороннего наблюдателя, однако героям фильмов позднего СССР — не без помощи специальных персонажей-посредников — удается как-то

ориентироваться в этом запутанном и парадоксальном социальном пространстве. Такого рода парадоксальность — когда законы взаимодействия неясны и в то же время все знают, как следует действовать; когда режимы ролевого поведения спутаны, однако все понимают, какую роль нужно играть, — стала впоследствии, уже во времена перестройки, одним из устойчивых сюжетов ироничного описания позднесоветского общества.

Можно сказать об этом и иначе: социальное пространство, моделируемое в позднесоветских фильмах, будет видеться непредсказуемым и никак не регулируемым, если смотреть на него с точки зрения проблематики социальной идентичности. Но оно же может быть увидено и как застывшая система, подчиненная определенным и неизменным ритуалам, с жесткой иерархией статусов и распределением ролей, с размеченными границами частных территорий, причем эта ритуализированность будет преподноситься как унылая, скучная, эти роли и эти территории — как «пустые», не имеющие отношения к «подлинному я». Иными словами, идентичность и контроль, объединенные Уайтом в названии одной книги, оказываются в этом кино разведены и даже противоположны друг другу.

Идентичность здесь преимущественно воспринимается как возвращение к «подлинному я», как интимное «обнажение сути» — разумеется, затруднительное в ситуации переключения между различными социальными контекстами и различными сетевыми сферами. Буксующий механизм «переключения» нередко соседствует с модусами лукавства, обмана, игры без правил — чаще всего вынужденной, необходимой для достижения контроля. Такой разрыв между идентичностью и контролем позволяет наиболее чувствительным героям этого кино поддерживать ритуалы взаимодействия и в то же время не включаться во взаимодействие полностью, ускользать, «выпадать» в проективные воображаемые пространства. Этот разрыв — именно в том месте, где должен осуществляться механизм «переключения» — делает персонажей одновременно и уязвимо открытыми, и невидимыми друг для друга (по обоим причинам межличностные границы в любой момент могут оказаться нарушенными), более того — невидимыми для самих себя.

Именно так ощущает (или, точнее, не ощущает) себя спивающийся бывший спортсмен Брагин, главный герой «серьезной комедии» «Влюблен по собственному желанию», когда на пике экзистенциального отчаяния и на перепутье между «неподлинной» и «подлинной» жизнью выкрикивает в безличную тьму ночного шоссе: «Я есть! Я не исчез! Слышишь! Я не исчез! Я есть! Есть я-а-а!..»

Литература

- Аронсон О. (2003). Советский фильм: неродившееся кино // Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем. С. 87–106.
- Балина М. (2007). 1970-е: из опыта буратинологии // Неприкосновенный запас. № 3. С. 182–194.

- Богданов К. (2009). Открытые сердца, закрытые границы: о риторике восторга и беспредельности взаимопонимания // Новое литературное обозрение. № 100. С. 136–154.
- Дашкова Т. (2008). Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода // Богданов К., Борисова Н., Мурашов Ю. (ред.). СССР: территория любви. М.: Новое издательство. С. 147–148.
- Каспэ И. (2010). Границы советской жизни: представления о «частном» в изоляционистском обществе. Часть вторая // Новое литературное обозрение. № 101. С. 185–206.
- Каспэ И. (2015). Навык утопического взгляда: на материале авторских фотографий последних десятилетий социализма // Социологическое обозрение. Т. 14. № 2. С. 41–69.
- Левада Ю. (2000). Человек лукавый: двоемыслие по-русски // Мониторинг общественного мнения. № 1. С. 19–27.
- Липовецкий М. (2009). Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. № 100. С. 224–245.
- Майофис М., Кукулин И., Сафронов П. (ред.). (2015). Острова утопии: педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940–1980-е). М.: Новое литературное обозрение.
- Мальцева Д., Романовский Н. (2011). О современных сетевых теориях в социологии // Социологические исследования. № 8. С. 28–37.
- Михалкович В. (1978). Пигмалион среди нас // Искусство кино. № 2. С. 38–48.
- Орлова Л. (1946). <О съемках фильма «Весна»> // Советский экран.
- Прохоров А. (2007). Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект.
- Рыклин М. (2002). Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. М.: Логос.
- Рязанов Э. (2007). Неподведенные итоги. М.: Вагриус.
- Сохань И., Гончаров Д. (2013). Социокультурная инженерия тоталитаризма: советский гастрономический проект // Полития. № 2. С. 142–155.
- Филиппов А. Ф. (2008). Социология пространства. СПб: Владимир Даль.
- Филиппов А. Ф. (2011). «Охотный ряд»: к истории и феноменологии одного публичного места // Пугачева М. Г., Вахштайн В. С. (ред.). Пути России: будущее как культура: прогнозы, репрезентации, сценарии. М.: Новое литературное обозрение. С. 375–390.
- Шилова И. (1987). Мелодрама // Юткевич С. И. (ред.). Кино: Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия.
- Balina M., Dobrenko E. (eds.). (2009). Petrified Utopia: Happiness Soviet Style. London: Anthem Press.
- Brubaker R., Cooper F. (2000). Beyond «Identity» // Theory and Society. Vol. 29. № 1. P. 1–47.
- Bulmer M. (1987). The Rejuvenation of Community Studies? Neighbors, Networks and Policy // Sociological Review. Vol. 33. № 3. P. 430–448.

- Faraday G. W.* (2000). *Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- First J.* (2008). *Making Soviet Melodrama Contemporary: Conveying «Emotional Information» in the Era of Stagnation // Studies in Russian and Soviet Cinema*. Vol. 2. № 1. P. 21–42.
- Fitzpatrick S.* (2000). *Blat in Stalin's Time // Lovell S., Ledeneva A., Rogachevskii A. (eds.). Bribery and Blat in Russia: Negotiating Reciprocity from the Middle Ages to the 1990s*. London: McMillan.
- Granovetter M.* (1973). *The Strength of Weak Ties // American Journal of Sociology*. Vol. 78. № 6. P. 1360–1380.
- McReynolds L., Neuberger J. (eds.)*. (2002). *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*. Durham: Duke University Press.
- Milgram S.* (1967). *The Small World Problem // Psychology Today*. Vol. 1. № 1. P. 61–67.
- Roth-Ey K.* (2011). *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War*. Ithaca: Cornell University Press
- White H. C.* (1992). *Identity and Control: A Structural Theory of Social Action*. Princeton: Princeton University Press.
- White H. C.* (2008). *Identity and Control: How Social Formations Emerge*. Princeton: Princeton University Press.
- Yurchak A.* (2006). *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.

“I Still Exist!”: Late Soviet Cinema Through the Prism of the Relational Sociology of Harrison White (Et Vice Versa)

Irina Kaspe

Senior Research Fellow, School of Advanced Studies in Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

Address: Prospect Vernadskogo, 82, Moscow, Russian Federation 119571

E-mail: ikaspe@yandex.ru

The article is devoted to the popular Soviet cinema of the 1970s and 1980s, and examines the prevalent modes of the representation of social identity and social interaction in the culture of late socialism. The author selected the relational sociology of Harrison White as her theoretical framework. Attention is primarily paid to White's concept of identity. He associates identity with the seeking of control, and attaches a crucial meaning to the process of switching between different “netdoms”; in the process; an interiorization of the “social noise” (contradictory, inconsistent, and without corresponding social roles and images of social reality) is inescapable. Based on White's theory, the author of the article concludes that such a process was extremely hindered in the conditions of a totalitarian society when an attempt of political monopolization of control was undertaken. The Stalin-era official narrative implied the elimination of any “social

noises", that is, any contradictions between the various domains of Soviet life and the adjusted anthropology of Soviet man, who is obliged to be absolutely identical to himself (and to the normative prescriptions) in different contexts. At the same time, the destruction of the horizontal ties and the increasing social atomization had a place in the pre-narrative levels of social reality, so the mechanism of switching could not have been sufficiently operative as well. The article demonstrates that in post-totalitarian late Soviet cinema which arose after the dissolution of the canons of the Stalinist "Grand Style", the forms of representation of social domains became substantially more complicated, but the mechanism of switching between them seems to be broken. This was reflected in the fact of the conglutination of different contexts of the social interaction ("formal" and "informal", for example), the vagueness of the role and interpersonal boundaries peculiarly longing for the "authentic self", and the regular escaping from the role interaction to the imaginary spaces of dream, reminiscences, etc.

Keywords: social identity, social interaction, social networks, relational sociology, Harrison White, late Soviet cinema

References

- Aronson O. (2003) Sovetskij fil'm: nerodivsheesja kino [The Soviet Movie: Unborn Cinema]. *Metakino* [Metacinema], Moscow: Ad Marginem, pp. 87–106.
- Balina M. (2007) 1970-e: iz opyta buratinologii [1970s: From the Experience of Burattinology]. *Neprikosnovennyj zapas*, no 3, pp. 182–194.
- Balina M., Dobrenko E. (eds.) (2009) *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*, London: Anthem Press.
- Bogdanov K. (2009) Otkrytye serdca, zakrytye granicy: o ritorike vostorga i bespredel'nosti vzaimoponimanija [Open Hearts, Closed Boundaries: On the Rhetoric of Delight and the Endlessness of Common Understanding]. *New Literary Observer*, no 100, pp. 136–154.
- Brubaker R., Cooper F. (2000) Beyond "Identity". *Theory and Society*, vol. 29, no 1, pp. 1–47.
- Bulmer M. (1987) The Rejuvenation of Community Studies? Neighbors, Networks and Policy. *Sociological Review*, vol. 33, no 3, pp. 430–448.
- Dashkova T. (2008) Granicy privatnogo v sovetskih kinofil'mah do i posle 1956 goda: problematizacija perehodnogo perioda [The Boundaries of Privacy in the Soviet Movies before and after 1956]. *SSSR: territorija ljubvi* [USSR: The Territory of Love] (eds. K. Bogdanov, N. Borisova, U. Murashov), Moscow: Novoe izdatelstvo, pp. 147–148.
- Faraday G. W. (2000) *Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- Filippov A. (2008) *Sociologija prostranstva* [Sociology of Space], Saint Petersburg: Vladimir Dal.
- Filippov A. (2011) "Ohotnyj rjad": k istorii i fenomenologii odnogo publichnogo mesta [Ohotnyj Rjad: Towards the History and Phenomenology of a Public Place]. *Puti Rossii: budushhee kak kul'tura: prognozy, reprezentacii, scenarii* [The Russian Ways: The Future as the Culture: Forecasts, Representations, Scenarios] (eds. M. Pugacheva, V. Vakhshstain), Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 375–390.
- First J. (2008) Making Soviet Melodrama Contemporary: Conveying "Emotional Information" in the Era of Stagnation. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 2, no 1, pp. 21–42.
- Fitzpatrick S. (2000) Blat in Stalin's Time. *Bribery and Blat in Russia: Negotiating Reciprocity from the Middle Ages to the 1990s* (eds. S. Lovell, A. Ledeneva, A. Rogachevskii), London: Macmillan.
- Granovetter M. (1973) The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology*, vol. 78, no 6, pp. 1360–1380.
- Kaspe I. (2010) Granicy sovetskoj zhizni: predstavlenija o "chastnom" v izolacionistskom obshhestve [The Boundaries of Soviet Life: Views of the "Private" in Isolationist Society]. *New Literary Observer*, no 101, pp. 185–206.
- Kaspe I. (2015) Navyk utopicheskogo vzgljada: na materiale avtorskih fotografij poslednih desjatiletij socializma [The Skill of Utopian Vision: Photojournalism in the Last Soviet Decades]. *Russian Sociological Review*, vol. 14, no 2, pp. 41–69.
- Levada Y. (2000) Chelovek lukavyj: dvoemyslie po-rossijski [Man the Liar: Russian Doublethinking]. *Monitoring of Public Opinion*, no 1, pp. 19–27.

- Lipovetsky M. (2009) Trikster i "zakrytoe" obshhestvo [The Trickster and "Closed" Society]. *New Literary Observer*, no 100, pp.224-245.
- Majofis M., Kukulin I., Safronov P. (eds.) (2015) *Ostrova utopii: Pedagogicheskoe i social'noe proektirovanie poslevoennoj shkoly (1940–1980-e)* [The Islands of Utopia: Pedagogical and Social Design of the Post-War School (1940s–1980s)], Moscow: New Literary Observer.
- Maltseva D., Romanovsky N. (2011) O sovremennyh setevykh teoriyah v sociologii [About the Contemporary Network Theories in Sociology]. *Sociological Studies*, no 8, pp. 28–37.
- McReynolds L., Neuberger J. (eds.) (2002) *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*, Durham: Duke University Press.
- Mikhalkovich V. (1978) Pigmalion sredi nas [Pygmalion among Us]. *Iskusstvo kino*, no 2, pp. 38-48.
- Milgram S. (1967) The Small World Problem. *Psychology Today*, vol. 1, no 1, pp. 61–67.
- Orlova L. (1946) O s'emkah fil'ma "Vesna" [About the Creating a Film "Vesna (Spring)"]. *Sovetsky ekran*.
- Prokhorov A. (2007) *Unasledovannyj diskurs: paradigmy stalinskoj kul'tury v literature i kinematografe "ottepeli"* [Inherited Discourse: Paradigms of Stalinist Culture in Thaw Literature and Cinema], Saint Petersburg: Akademicheskyy proekt.
- Riazanov E. (2007) *Nepodvedennyye itogi* [Non-summarized Results], Moscow: Vagrius.
- Roth-Ey K. (2011) *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War*, Ithaca: Cornell University Press.
- Ryklin M. (2002) *Prostranstva likovaniya. Totalitarizm i razlichie* [Spaces of Jubilation. Totalitarianism and Difference], Moscow: Logos.
- Shilova I. (1987) Melodrama. *Kino: Entsiklopedicheskii slovar'* [Cinema: Encyclopedic Dictionary] (ed. S. Yutkevich), Moscow: Sovetskaia entsiklopediia.
- Sohan I., Goncharov D. (2013) Sociokul'turnaja inzhenerija totalitarizma: sovetskij gastronomicheskij proekt [Socio-Cultural Engineering of Totalitarianism: Soviet Gastronomical Project]. *Politeia*, no 2, pp. 142–155.
- White H. C. (1992) *Identity and Control: A Structural Theory of Social Action*, Princeton: Princeton University Press.
- White H. C. (2008) *Identity and Control: How Social Formations Emerge*, Princeton: Princeton University Press.
- Yurchak A. (2006) *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton University Press.