

МОДЕЛИРОВАНИЕ КИНОТЕКСТА: СИСТЕМА ПРЕЦЕДЕНТНО-ПЕРСОНИФИЦИРОВАННЫХ ПОЛИТИЧЕСКИХ МАРКЕРОВ

Д. И. Иванов

Сианьский университет иностранных языков, Китай

Ivan610@yandex.ru

В статье предлагается авторская модель изучения кинотекста, фундаментом которой является оригинальная теория когнитивно-прагматических программ (КПП). Теория КПП синтезирует различные подходы и обладает широким спектром применения. КПП – концептуальная матрица осмысленной деятельности, опорная система когнитивно-прагматических установок (КПУ). Это универсальное понятие, связывающее когнитивные механизмы личности / коллектива / народа с прагматикой когнитивно обусловленного поведения / действия. КПП, в отличие от абстрактных моделей, обнаруживается в самых различных областях и сферах человеческой активности – это не отвлеченная схема, а каждодневное (в случае обыденных действий) или, напротив, «стратегическое» (например, для политика или художника) программирование и самопрограммирование, необходимая для жизнедеятельности направленная рефлексия целей, средств, результатов, сопровождаемая самоидентификацией.

В контексте данной теории кинотекст рассматривается нами как специфическая синтетическая (креолизованная) форма воплощения и передачи (трансляции) одной / нескольких КПП, получивших статус фундамента субъективированной реальности (т. е. определяющих сознание, самосознание и поведение персонажей фильма).

В статье обосновывается типология кинотекстов по типу доминирующей КПП, построенная по принципу «перевернутой пирамиды» (от абстрактной концептуально-смысловой «вершины» к широкой конкретике). Подробно исследуется система прецедентно-персонифицированных политических маркеров – особая система концептуальных кодов политического дискурса, обладающая в его пространстве прецедентным статусом. Данные маркеры активно участвуют в сюжетообразовании, дифференциации и сегментации всего пространства доминирующей в фильме КПП, являются резкими психологическими индикаторами сознания субъектной среды кинотекста. Роли конкретных маркеров различаются, однако все они характеризуют агрессивную-деструктивную внутреннюю природу доминирующей отраслевой КПП (советской идеологической модели), генетическую и «стратегическую» однородность ее вариантов, одинаково требующих для своей реализации манипуляций с сознанием, перманентной борьбы с «врагами» и тотального террора. В целом же система прецедентно-персонифицированных политических маркеров в пространстве политического (идеологического) кинотекста способна воплощать многослойную семантику и может задавать его определяющие свойства.

Ключевые слова: когнитивно-прагматическая программа (КПП), политический (идеологический) кинотекст, идентификационный политический маркер, прецедентно-персонифицированный маркер, моделирование, мифологизация, тотальный террор, вирусно-манипулятивная природа КПП.

FILM CONSTRUCT MODELING: A SYSTEM OF PRECEDENT-PERSONIFIED POLITICAL MARKERS

Dmitry I. Ivanov

Xi'an International Studies University, Xi'an, China

Ivan610@yandex.ru

The article offers an authorial model for studying film construct based on cognitive-pragmatic programs. The cognitive-pragmatic program (CPP) theory synthesizes various approaches and has a wide range of applications. CPP is a conceptual matrix of meaningful activity and a support system of cognitive-pragmatic sets. This is a universal concept linking the cognitive mechanisms of an individual/collective/people with the pragmatics of cognitively conditioned behavior/action. CPPs, unlike abstract models, are found in the most diverse areas and spheres of human activity: they are not abstract schemes, but everyday (in the case of daily actions) or, on the contrary, "strategic" (for example, for a politician or artist) programming and self-programming, a vital reflection of goals, means, and results accompanied by self-identification. In terms of this theory the author considers the film construct as a specific synthetic (creolized) form of embodiment and transmission (translation) of one or several CPPs that have received the status of the foundation of subjective reality (i.e., they determine the consciousness, self-consciousness, and behavior of the characters of the film). The article substantiates the typology of film constructs according to the type of the dominant CPP built on the principle of an "inverted pyramid" (from an abstract conceptual-semantic "peak" to broad specifics). The system of precedent-personified political markers – a special system of conceptual codes of political discourse that has a precedent status in this discourse – is studied in detail. These markers are actively involved in the plot formation, in the differentiation and segmentation of the entire space of the CPP dominating in the film; they are sharp psychological indicators of the consciousness of the subjective environment of the film construct. The roles of specific markers differ, but they all characterize the aggressive and destructive internal nature of the dominant industrial CPP (Soviet ideological model), the genetic and "strategic" homogeneity of its options, which equally require manipulations with consciousness, a permanent fight against "enemies" and total terror. In general, the system of precedent-personified political markers in the space

of the political (ideological) film construct is capable of embodying multi-layer semantics and can set its defining properties.

Keywords: cognitive-pragmatic program (CPP), political (ideological) film construct, political identification marker, precedent-personified marker, modeling, mythologization, total terror, viral-manipulative nature of CPP.

DOI 10.23951/2312-7899-2020-3-41-58

Будучи одним из наиболее влиятельных креолизованных текстов современной культуры, кинотекст в силу своей синтетической природы доступен анализу с самых различных сторон, в результате чего на первый план выступают его отдельные свойства. Эта несовпадающая акцентировка заметна уже в определениях (см. их обзор в [Слышкин, Ефремова 2004]): внимание исследователя фиксируется на «цепочке ядерных кадров» [Цивьян 1984, 109]; «сообщении, содержащем информацию и изложенном в любом виде и жанре кинематографа» [Федоров 2000, 36]; «динамической системе пластических форм» [Усов 1980, 17] и т. д. Возможны – и влиятельны – и подходы, что называется, «по касательной», например психоаналитический (психоанализ сценария, текстовой системы, кинематографического означающего [см.: Метц 2013, 54–67]). Главная сложность видится в том, что в языке кино в том числе и в силу невозможности унификации элементов «не существует кода, состоящего из узнаваемых и выделяемых единиц и способов их организации, который являлся бы общим для всех фильмов» [Слышкин, Ефремова 2004, 17]. Нет сомнений, что в основе целостного моделирования киноязыка и кинотекста должны лежать семиотические представления (иначе невозможно само понятие «кинотекст»), универсализирующие различные «системы прочтений», дающие основу самой системности (от репрезентирующей способности знаков различного типа в типологии знаков Ч. Пирса [см.: Пирс, 2000] до кодов и субкодов (иконологического, монтажа и пр.) как коммуникативных конвенций, парадигматически соединяющих элементы и серии знаков с сериями семантических блоков, в концепции У. Эко [см.: Есо, 1972]). Однако попытки авторов напрямую развить семиотическое («лингвистическая система кинотекста обслуживается знаками-символами, неллингвистическая – знаками-индексами и знаками-иконами» [Слышкин, Ефремова 2004, 22]) и лингвокультурологическое (с помощью концепта, означающего «ментальную

единицу, связывающую культуру, сознание и язык» [Слышкин, Ефремова, 2004 45–46]) понимание кинотекста, сами по себе эвристичные, не решают проблему моделирования кинотекста во всей его полноте и специфичности, то есть как такого медиатекста, «в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова 1992, 73].

Сущность предлагаемой нами типологической модели определяется стремлением преодолеть ставшую уже традиционной логику дифференциации кинотекста по внешним, формальным и отдельным структурно-смысловым и даже семиотическим основаниям. Базой нашей модели выступает последовательно разрабатываемое нами в ряде работ метадисциплинарное понятие когнитивно-прагматической программы (КПП). Это «своеобразная концептуальная матрица, опорная система когнитивно-прагматических установок (КПУ) (целевых, самоидентификационных (ролевых), инструментальных, оценочно-результативных), формирующихся в пространстве когнитивного сознания отдельной личности / определенной социальной группы / нации / народа. <...> КПП имеет сложную динамичную структуру, в рамках которой происходят усвоение, трансформация и развитие базовых (коллективных и индивидуальных) “чужих” программ» [Иванов 2019, 252].

КПП – универсальное понятие, связывающее когнитивные механизмы личности / коллектива / народа с прагматикой когнитивно обусловленного поведения / действия. Именно поэтому КПП, в отличие от абстрактных моделей, моделируется как собственно в семиотическом ракурсе, так и в коммуникативно-дискурсивном, т. е. обнаруживается и «читается» в самых различных областях и сферах человеческой активности, ведь это не отвлеченная схема, а, можно сказать, каждодневное (в случае обыденных действий) или, напротив, «стратегическое» (например, для политика или художника), но всегда «живое», личностное программирование и самопрограммирование, необходимая для жизнедеятельности направленная рефлексия целей, средств, результатов, сопровождаемая самоидентификацией. «Личностный» здесь – совершенно не обязательно «сформулированный самой личностью», но обязательно – «ставший принципиальной опорой ее самосознания», как это произошло, к примеру, с коммунистической доктриной и партийно-идеологической моделью мышления. Когнитивно-антропологическая глубина, если можно так выразиться, и отличает «программирова-

ние» (деятельности и себя в ней) от более частного и поверхностного «планирования».

В контексте данной теории кинотекст рассматривается нами как специфическая синтетическая (креолизованная) форма воплощения и передачи (трансляции) одной / нескольких КПП, получивших статус фундамента субъективированной реальности (т. е. определяющих сознание, самосознание и поведение персонажей фильма).

Общие особенности моделирования кинотекста

КПП, функционирующие в полидискурсивном пространстве текста культуры, взаимосвязаны и группируются в особые подсистемы, границы которых достаточно проницаемы. Это позволяет построить особую классификацию кинотекстов, в основе которой лежат несколько основных принципов: *системности, иерархичности и концептуально-смысловой целостности*. Так, кинотекст реализует нескольких концептуально и контекстуально взаимосвязанных КПП, образующих когнитивно-ментальную матрицу, в которой (и соответственно в самом кинотексте) различимы центр (ядро, доминирующая КПП) и периферия (система вспомогательных КПП). «Периферийные» КПП, однако, не менее значимы, поскольку также направлены на реализацию «центральной идеи» (доминирующей КПП кинотекста).

Укажем три основных критерия, значимых для моделирования кинотекста в рамках теории КПП. Так, в пространстве кинотекста могут варьироваться 1) концептуальный статус КПП (доминирующая – периферическая); 2) способы реализации подсистем КПП (целевой, самоидентификационной, инструментально-операциональной); 3) формы воспроизведения КПП. Данные виды вариативности дают основания для классификаций: а) по типу доминирующей КПП; б) по способу моделирования базовых подсистем КПП; в) по форме воспроизведения КПП.

По первому основанию можно выделить а) отраслевые; б) проффильные; в) имиджево-ролевые; г) национально-специфические группы кинотекстов. Пластичность (проницаемость) границ между этими группами приводит к тому, что один и тот же кинотекст может рассматриваться в составе любой из них, в зависимости от целей и задач изучения.

Типологию текстов по данному основанию мы можем представить себе в виде перевернутой четырехуровневой пирамиды, смысл

которой – движение от общего к частному, от абстрактного к конкретному. Так, *первый уровень* – система отраслевых кинотекстов. В ее состав входят шесть базовых подсистем: 1) политические (идеологические) кинотексты; 2) креативно-художественные кинотексты; 3) научные кинотексты; 4) религиозные кинотексты; 5) философские кинотексты; 6) педагогические кинотексты.

Второй уровень – также состоящая из шести подсистем система профильных кинотекстов, связанная генетически с соответствующей («порождающей») отраслевой подсистемой кинотекста и КПП. Данная связность очевидна: 1) отраслевые политические (идеологические) кинотексты – *профильные кинотексты (революционные, коммунистические, анархические, либерально-демократические и т. д.)*; 2) отраслевые креативно-художественные кинотексты – *профильные кинотексты (литературные, музыкальные, театральные, архитектурные и т. д.)* и т. д.

Третий уровень – организованная таким же образом система имиджево-ролевых кинотекстов (пример генетической связи: отраслевые политические (идеологические) кинотексты – *профильные кинотексты (революционные, коммунистические, анархические, либерально-демократические и т. д.)* – имиджево-ролевые кинотексты (*концептуально-смысловым центром фильма является фигура (личность) революционера, коммуниста, анархиста, либерала, демократа и т. д.*)).

Когнитивно-ментальные операции, выполняемые креативным субъектом на имиджево-ролевом уровне, аналогичны выполняемым при создании профильного кинотекста. Однако акцент ставится не на анализе сегментов отраслевой КПП, а на тщательном сканировании субъектной среды, воплощенной в каждом отдельном сегменте отраслевой КПП. Ключевую функцию в кинотексте начинает выполнять личность, реализованная в форме системы стратегических / тактических ролевых самоидентификационных инкарнаций. При этом каждая инкарнация генерирует и транслирует КПП определенного типа.

Четвертый уровень – система национально-специфических кинотекстов. Не вдаваясь в типологию, укажем: национально-специфический компонент кинотекста представляет собой специфическую концептуально-смысловую надстройку, которая выполняет функцию своеобразной когнитивно-ментальной маркировки кинотекста.

Исходя из вышесказанного, логика анализа кинотекста в рамках нашей модели такова. Конкретный кинотекст рассматривается как целостная система текстов разных типов. Затем найденные иденти-

фикационные маркеры позволяют отнести его к одной из отраслевых КПП, после чего проводится сегментирование концептуально-смысловой матрицы кинотекста на профильный, имиджево-ролевой и национально-специфический компоненты. Мы можем исследовать каждый сегмент и по отдельности, и в составе целостного текста, поскольку он воплощает КПП определенного типа и связан с определенной зоной дискурсивного пространства культуры. Анализируя состав каждого сегмента и механизмы их взаимодействия, мы получаем «на выходе» объемную и внутренне связную картину.

«Отраслевая идентификация» кинотекста «Холодное лето пятьдесят третьего»

Фильм «Холодное лето пятьдесят третьего» (1987)¹ относится к художественно-игровым по традиционной жанровой классификации, но вместе с тем это один из замечательных образцов отраслевого политического (идеологического) кинотекста. Благодаря комплексу идентификационных политических маркеров, имеющих полисемиотическую природу (могут представлять в различной знаковой оболочке), динамичных и генетически связанных между собой и с доминирующей КПП, возникает общее дискурсивно-контекстуальное пространство кинотекста.

В качестве такого маркера выступает само название фильма, являющееся к тому же и концептуальной формулой всей картины. Оно состоит из двух взаимодействующих смысловых компонентов: 1) «пятьдесят третий год» – исторический контекст – время смены эпох (переход от сталинизма к постсталинизму); 2) «холодное лето» – аксиологический контекст – комплексная оценка когнитивно-ментального, социального, политического, культурного срезов данной эпохи.

В контексте смерти И. Сталина особую интерпретацию получает первая часть второго концептуального компонента – «холодное». Холод здесь – это своеобразный символ, характеризующий когнитивно-ментальное состояние советского человека, для которого смерть «вождя и учителя» – трагедия вселенского масштаба. Ассоциативно «холод» в данном контексте соотносится с такими понятиями, как

¹ «Холодное лето пятьдесят третьего»; режиссер-постановщик: Александр Прошкин; автор сценария: Эдгар Дубровский; оператор-постановщик: Борис Брозовский; производство: киностудия «Мосфильм», творческое объединение «Жанр», СССР, 1987.

горе, страх, обреченность, внутреннее смятение, растерянность, скорбь, одиночество (см. фрагмент диалога участкового Манкова с капитаном рейда Фадеичем: «**Фадеич:** А какая амнистия-то? **Манков:** Ну весной – после смерти товарища Сталина – уголовникам же амнистия была. Берия дал. Я тогда ничего понять не мог – *у народа такое горе, а всех урок на свободу...*»).

В контексте же смены эпох концептуальный компонент «холодное лето» получает двойственную интерпретацию. С одной стороны, «лето» – символ надежды человека на то, что наконец-то наступит новая жизнь, в которой не будет бессмысленной жестокости, несправедливости, варварства, произвола и все пострадавшие от сталинских репрессий будут реабилитированы. С другой – «лето» остается «холодным»: надежда подавляется тотальным сомнением. Человек просто не может поверить в то, что это не очередная иллюзия, мираж, фикция, самообман, потому что «холод» – это массовый государственный террор, направленный «на все общество, на создание в нем специфической атмосферы» [Ахиезер 1999, 85]. «Холод» выступает как мифологизированная, искаженная форма сознания, в которой преобладают тотальный страх, покорность, слепая вера («Политические мифы действуют так же, как змея, парализующая кролика перед тем, как атаковать его» [Кассирер 1990, 58]). Характерен фрагмент диалога участкового Манкова и Фадеича: «**Манков:** Я сегодня чуть свет лодку заправлял. Смотрю, Дмитрюк едет – начальник милиции – верхом. А на седле сзади что-то привязано <...> А впереди у Дмитрюка перед грудью портрет. Да не один – три... Бросил их на землю. Слез – и ко мне: “Полей бензином”. Я говорю: “Это что, приказ?” – “Приказ, – говорит, – приказ, а что же еще”. Ну и спалили... **Фадеич:** Ну а чей портрет-то? Не слышу... **Манков:** Ну, Берии, чей... **Фадеич:** Дмитрюк – враг народа. **Манков:** Ночью по радио сообщение было. Один раз только передавали <...>: разоблачен, выведен из состава, арестован... Всё... (*хочет вырвать из журнала страницу с фоторографией Берии*) **Фадеич:** Нет... (*со страхом хватает руку Манкова*) Я не оповещен... **Манков:** Я тебя оповестил... **Фадеич:** А по инструкции кто имеет право портреты уничтожать? **Манков:** А кто здесь, кроме нас двоих...».

Помимо названия, в пространстве кинотекста содержится целый комплекс разнообразных специфических политических (идеологических) маркеров: а) прецедентно-персонифицированных; б) статусно-ролевых; в) пространственно-контекстуальных; г) музыкальных. Первая из данных групп и является предметом анализа в нашей статье.

Прецедентно-персонафицированные политические маркеры – это особая система концептуальных кодов политического дискурса, обладающая в его пространстве прецедентным статусом. К этому типу маркеров можно отнести: а) имена / псевдонимы видных политических деятелей; б) названия политических партий, движений, течений и т. д.; в) названия книг, законов, приказов, реформ, получивших широкий общественно-политический резонанс и т. д.

В фильме «Холодное лето пятьдесят третьего» можно выделить четыре подобных маркера: 1) «Л. Берия»; 2) «реформа Л. Берии 1953-го года по амнистированию заключенных»; 3) «И. Сталин»; 4) «Л. Троцкий». Их функциональный потенциал мы и рассмотрим далее.

Прецедентно-персонафицированные политические маркеры как сюжетообразующий компонент кинотекста

В качестве сюжетообразующих компонентов в данном контексте выступают три прецедентно-персонафицированных маркера: а) «Л. Берия»; б) «реформа Л. Берии по амнистированию заключенных 1953-го года»; в) «И. Сталин». В первую группу входят два маркера: «Л. Берия», «реформа Л. Берии», во вторую – «И. Сталин».

Маркеры первой группы можно рассматривать как центральные, стержневые элементы историко-фактологического уровня сюжетной организации кинотекста. Амнистия «от Берии» лейтмотивом проходит через весь фильм. Саму *композицию* фильма можно представить в виде последовательности сцен, в которых различными героями акцентируется этот прецедентно-персонафицированный маркер.

В первой из них Манков, отвечая на вопрос Фадеича, с горечью и злостью рассказывает о гибели боевого товарища от рук амнистированных Берией уголовников, которые начали терроризировать страну. Кроме того, мы узнаем, что банда освобожденных по амнистии совершила нападение на районный магазин: произошла перестрелка с милиционерами, но шестерым бандитам удалось уйти в лес. Именно они вскоре и нападут на деревню, которая станет основным местом действия фильма.

Об этой же амнистии, но уже в связи с «вождем и учителем», упоминают прячущиеся от захвативших деревню бандитов Лузга и Копалыч.

Композиционно данные сцены можно объединить (и рассматривать как переход от завязки к развитию действия) со следующей, где бандиты доходчиво объясняют Фадеичу, что сама власть дала им амнистию, что им «всё списали и еще спишут». Здесь же определяются основные стороны конфликта: а) шестеро бандитов и примкнувший к ним управляющий факторией И. Зотов; б) ссыльные Лузга и Копалыч; в) участковый Манков и капитан рейда Фадеич – представители власти.

Одновременно с этим проясняются общие принципы и механизмы динамизации основной сюжетной линии фильма. Она строится на последовательной визуализации меж- и внутригрупповых конфликтов персонажей фильма. Данные конфликты внешне различны, но основной причиной их возникновения является внутренняя противоречивость псевдогуманистической, мифологизированной идеологической модели, по законам которой вынужден существовать советский человек, зачастую воспринимая ее как естественную норму жизни. В пропаганде и навязывании всеобщего разобщения (доносительство, подслушивание, формирование системы информаторов и стукачей) проявляется один из основных принципов существования тоталитарной системы подавления личности, развязавшей бессмысленную тотальную войну против собственного народа.

Таков, например, внутригрупповой конфликт Манкова и Зотова. Последний, увидев, как Манков выбросил фотографию Берии, подбирает ее, разглаживает, складывает и прячет ее во внутренний карман пиджака на всякий случай, для возможного доноса («**Зотов:** А в Торге следствие закончено? **Манков:** Копают. А что беспокоиться? **Зотов:** А чего мне беспокоиться. Я оттуда после войны ушел. **Манков:** Ну, хвосты длинные бывают... **Зотов:** А у тебя, значит, все чисто? **Манков:** А ты бдительный мужик, Вань. И в кармане у тебя сильный факт. Ну, ты ведь знаешь, как эту бумажку использовать... **Зотов:** Да уж – не растеряюсь... **Манков:** Ну вот и я знаю...»). Показателен межгрупповой конфликт бандита Мухи и ссыльных («**Муха:** А, враги народа – троцкисты-утописты – вредители. То-то, я гляжу, хари гнусные (*бьет Лузгу головой в лицо, Лузга падает. Муха бьет его ногами, переходит на крик*) Родину не любишь, да!...»).

Кульминационным моментом фильма можно считать разговор члена банды Михалыча, Копалыча и Лузги): «**Михалыч:** А ты знаешь, что Берия – враг народа, шпион – по радио сказали. **Копалыч:** Да ладно... **Михалыч:** Да вы тут загнили, дед. Лаврентий Павлович того, гикнулся... **Копалыч:** Врешь... **Михалыч:** Гад буду. **Копалыч:**

Так это ж ведь... **Михалыч:** Вот, вот, вот... Радоваться надо. Скоро всем амнистия будет и вам тоже. Скоро ты свободным будешь, понял? **Копалыч:** Я знал, я знал, что это чудовищная ошибка, Берия враг, конечно, враг <...> (к разговору присоединяется Лузга) **Копалыч:** Сережа, Берия Лаврентий Павлович – враг народа. Я не шучу – честное слово. Вот только что этот человек, который мертвый, сказал, что Берия осужден и арестован. **Лузга:** Думай – что ты несешь... **Копалыч:** Клянусь, Сережа <...> Вы представляете, что это такое... Ведь это давно было ясно. Это только начало. Только начало. Теперь всем станет понятно, что мы с Вами... Ведь столько невиновных... **Лузга:** Нет... Сказки... Не может быть».

Арест Берии как будто восстанавливает справедливость и дает надежды на обновление жизни. Однако можно ли забыть о тех кругах ада в лагерях и тюрьмах, которые прошел репрессированный по ложному обвинению человек? Ведь он потерял не только свободу, но зачастую и здоровье, семью, близких, друзей, работу, а возможно, и самого себя! Не слишком ли велика цена таких «ошибок» власти, исправить которые уже невозможно?

Не случайно подлинной развязкой «макросюжета» кинотекста становится состоявшаяся через два года после основных событий встреча С. Басаргина (Лузги) с семьей Н. П. Старобогатова (Копалыча), погибшего в бою с уголовниками. С. Басаргин сообщает им, где тот похоронен, но гораздо важнее реакция семьи (сын *Старобогатова* и С. Басаргин выходят в другую комнату. Жена сидит молча, опустив глаза, за накрытым столом и дрожащими руками держит очки мужа). «**Сын:** Вы считаете, мы должны были пойти вслед за ним и исчезнуть... Как вы можете судить нас... Пришла записка. Тайная. Он требовал отречься. Я хотел, я собирался писать – Сталину, конечно. Вот... Но мама удержала. Мама решила, что он там лучше знает, как надо. Ведь ничего не было известно: почему? за что? Говорили что-то чудовищное... Мы, конечно, не верили, но... <...> Скажите, он не виновен? **С. Басаргин:** Нет...».

Здесь представлен общий трагический итог войны власти со своим собственным народом, переросшей в тотальное физическое и моральное уничтожение личности. В этой войне не может быть ни победителей, ни побежденных, а свобода, «дарованная» тем, кто выжил в этой бойне, превращается в простое, овеществленное слово (как и посмертная «реабилитация»), в котором нет ничего, кроме пустоты и скорби.

Группа маркеров, связанных с амнистией от Л. Берии, выстраивает, можно сказать, «горизонтальную» проекцию историко-факто-

логического уровня фильма и этим задает характер его композиционной структуры. Маркер второй группы «Сталин» имеет иные функции: он, по сути, пронизывает всё пространство кинотекста, синтезируя в себе историко-мифологическое и когнитивно-ментальное начала. Здесь можно вспомнить одну показательную сцену, как Фадеич дрожащими от волнения руками примеряет привезенную Манковым рамку на цветную фотографию Сталина, висящую на стене. Ведь наводящий на многих ужас и страх Л. Берия – всего лишь отражение (безликая тень) породившего его «хозяина». Образ Сталина, который, с одной стороны, является объектом конструктивно-деструктивной мифологизации, а с другой – основным источником массовых репрессий, чисток и ГУЛага, проявляется не столько в словах и действиях героев фильма, сколько в пространстве кинотекста в целом. Например, в сторбленной от тяжелой работы и постоянных побоев спине Копалыча, в сером, худом, изрезанном морщинами лице Лузги, в наглom, надменном взгляде главаря банды Барона, в почерневших, полуразвалившихся домах и постройках и т. д.

Прецедентно-персонифицированные политические маркеры как инструменты сегментации общего пространства КПП кинотекста

В данном контексте особую актуализацию получают два прецедентно-персонифицированных маркера: а) «И. Сталин»; б) «Л. Троцкий». Каждый из них выглядит как условно самостоятельный оппозиционный концептуально-идеологический блок, формирующийся в структуре общей отраслевой коммунистической КПП и раскалывающий ее на два противоборствующих сектора.

Первым элементом данной оппозиции является «сталинизм» – тоталитарно-деструктивный вариант моделирования коммунистической КПП (прецедентно-персонифицированный маркер «И. Сталин»). Противостоит ему либерально-утопическая модель «перманентной революции», предложенная Л. Троцким («троцкизм»), превратившаяся в массовом сознании в миф о «преданной революции» [см.: Мамонов 1991] (прецедентно-персонифицированный маркер «Л. Троцкий»).

В пространстве кинотекста истинность оппозиционности моделей КПП И. Сталина и Л. Троцкого ставится под сомнение, так как они имеют общий источник порождения (отраслевая коммунистическая КПП), в основе которой лежит принцип тотального револю-

ционного реакционизма. Когда противник КПП исчезает, она через субъектов-посредников (политических лидеров и рядовых членов партии) начинает создавать искусственные очаги противостояния. Так идеологическая борьба превращается в тотальную игру без правил, причем «игру» на уничтожение, где главным оказывается «инстинкт самосохранения». Основным способом этой псевдоборьбы становится единый для всех вариантов КПП открытый (сталинский вариант КПП) или завуалированный (либерально-рафинированный по модели Л. Троцкого) террор, перерастающий в тотальное истребление любых проявлений свободы и инакомыслия ради самого истребления. Таким образом, в пространстве фильма визуализируется не борьба вождей, не борьба сталинского режима с «врагами революции» (со своим собственным народом), а псевдопротивостояние различных версий одной и той же отраслевой КПП.

В высшей степени здесь иллюстративна сцена избияния ссыльно-го политзека Лузги уголовником Мухой. Муха не знает, за что осужден Лузга, но называет его «врагом народа-троцкистом-утопистом-вредителем». Перед нами факт массового сознания: все осужденные по 58-й статье автоматически становятся «врагами советского народа», причем без всякого разбора и именно под расхожими «газетными ярлыками».

Возникает ощущение, что перед нами уже не живые люди, а механическая система: сталинский тоталитаризм «перемалывает» всех своих явных / скрытых «врагов» (вопрос о невиновности в данном контексте просто некорректен), а инструментами в этой борьбе становятся люди (убийцы, воры, насильники), находящиеся вне любого «общего» закона.

Прецедентно-персонифицированные политические маркеры как психологические индикаторы сознания субъектной среды кинотекста

В данном контексте особую актуализацию получают три основных маркера: а) «И. Сталин»; б) «Л. Берия»; в) «Л. Троцкий». Их можно рассматривать как психологические стимулы, которые вызывают в сознании персонажей (системы самоидентификационно-ролевых инкарнаций кинотекста) общие типовые, психосоматические состояния. В основе лежит инстинктивно-рефлексивный автоматизированный процесс [см.: Фет 2005], работающий по принципу стимул – запрограммированная реакция [см.: Иванов 2017].

Принципиально, что на определенном этапе своего развития КПП начинает функционировать условно самостоятельно, не только охватывая внешние сферы жизнедеятельности человека, но и особым образом программируя его «сущностное я». На пике своей мифологизации КПП приобретает особую форму быстро распространяющегося «вируса» и укореняется в сознании человека в виде специфической системы мифоидеологических, вирусно-манипулятивных стимулов. Данная форма воплощения КПП отличается высокой коммуникативной активностью и обладает мощным «заразительным» эффектом. Если в сознание человека проникает хотя бы один манипулятивный стимул, то вирусная программа запускается автоматически и все остальные ее компоненты воспринимаются носителем вируса не просто как истинные, единственно верные, но и как свои собственные.

Так, «типовая» реакция на маркер «Сталин» – *трепет, благоговение, преклонение, переходящее в обожествление, страх*: «**Фадеич**: Эх ты, чуть-чуть маловата будет... (нежно поглаживает дрожащими от волнения руками примеряемую на фото Сталина рамку). Зато фабричная! **Манков**: У фотографа взял. Пошлешь ему потом пару балыков. **Фадеич**: (продолжает восхищенно рассматривать рамку) Не слышу... **Манков**: Пару балыков, говорю, пошлешь!..». Фадеич настолько увлечен этим «сакральным» процессом, что «выпадает» из разговора, и только настойчивость Манкова возвращает его к реальности (маркер временно нейтрализуется).

«Типовая» реакция на маркер «Берия» – *страх, ужас, ненависть, основанная на страхе, презрение* (см. выше диалог Фадеича и Манкова об уничтожении портретов Берии). Страх и ненависть здесь необходимо рассматривать как единую комплексную реакцию: страх порождает ненависть, которая под воздействием принципа мифологического неразличения воспринимается как особая форма преклонения и трепета, вновь порождающая страх. Каждый новый цикл фиксирует сближение и постепенное «растворение» страха в ненависти, и наоборот. Чувство ненависти, дистанцированное от страха, возникает лишь на фоне новой информации (сообщение о том, что Берия – враг народа), в которую к тому же так трудно поверить и Фадеичу, и Лузге. Соответственно, вирусно-мифологическая природа КПП здесь полностью контролирует сознание советского человека (носителя КПП).

«Типовая» реакция на маркер «Троцкий» – *презрение, страх*. Работает тот же самый принцип, изменяется только ракурс его реализации. Страх-презрение – это не просто свойство сознания носителя

КПП, а проявление внутренней деструктивной природы самой программы. Это реакция одного варианта коммунистической КПП («сталинизм») на другой («троцкизм»), и наоборот, разница лишь в степени и вариантах проявления агрессии. Работает простая закономерность: чем сильнее агрессия, тем больше шансов «выжить». В этой игре условно побеждает сталинская модель, но тотальный страх возможного уничтожения неискореним. Именно поэтому всё, что реально-потенциально может представлять для нее угрозу (прежде всего человек, который является носителем КПП), маркируется печатью «врага» и получает клеймо троцкиста-утописта (см. избивание Мухой Лузги).

Специфика самого процесса блокировки определяется наличием в структуре каждого вирусно-манипулятивного стимула особо-инструмента подавления личности. В данном случае речь идет о страхе, который парализует волю и блокирует аналитические способности человека. Этот факт во многом объясняет причину возникновения следующего парадокса: чем сильнее проявляется противоречивая, деструктивная, симулятивная природа КПП, тем глубже она укореняется в сознании советского человека, искажая или даже полностью подменяя собой систему общечеловеческих ценностей. Страх как базовый элемент идеологического вируса блокирует все живые, человеческие чувства (справедливость, вера, правда, честность, любовь, семейные ценности и т. д.), овеществляя и отождествляя их с «буржуазными пережитками», чуждыми «классовому сознанию». В результате в рамках мифологического, предельно идеологизированного пространства советской реальности вполне «обычным делом», «нормой» становится отказ (отречение) человека от своих родителей, близких и друзей.

Так, в вышеприведенной встрече С. Басаргина (Лузги) с семьей Н. П. Старобогатова (Копалыча) визуализируется общая искаженная модель семейных (человеческих) отношений, построенная по принципам вирусно-манипулятивной КПП. Если хотя бы один член семьи «попал в прицел» системы, то есть воспринимается ею как некий «чужеродный» элемент, то под удар мгновенно попадают все члены семьи этого человека. У них есть только два варианта: а) поддержать его и «исчезнуть» вместе с ним (лишиться всех гражданских прав, получить реальный срок и т. д.); б) отречься от него, подтвердив тем самым свое лояльное отношение к системе. Причем выбор этот иллюзорен, так как он совершается под мощным давлением деструктивно-мифологизированной КПП. При этом само давление выражается в форме слепого всеобщего общественного

порицания («говорили что-то чудовищное...»). «Чудовищный» гул толпы – это голос самой системы, который независимо от того, какую форму он обретает (молчаливое презрение, открытое осуждение, подлый шепот за спиной и т. д.), всегда звучит как приговор.

В этом гуле человек постепенно утрачивает способность говорить на своем языке (забывает голос своей совести и разума, голос своего «внутреннего я»). Он лишен возможности выражать свои собственные чувства и эмоции: они блокируются вирусно-манипулятивными компонентами КПП. В результате естественные чувства, слова, поступки, действия обезличиваются и овеществляются. Системе не нужен живой человек, способный любить, ненавидеть, сопереживать, анализировать. Ей нужен обезличенный механизм, который будет четко и «правильно» (согласно установкам доминирующей КПП) реагировать на команды (стимулы). Место чувств, эмоций, реальных конструктивных действий занимают инстинкты и искаженные запрограммированные рефлексивно-импульсные реакции (самосохранение (личная безопасность), подчинение системе, страх, внутренняя пассивность и т. п.).

Подведем итоги. Кинотекст рассматривается нами как специфическая синтетическая (креолизованная) форма воплощения и передачи (трансляции) одной / нескольких КПП, получивших статус фундамента субъективированной реальности (т. е. определяющих сознание, самосознание и поведение персонажей фильма). Исследуемый кинотекст характеризуется наличием в его структуре «многофункционального» комплекса идентификационных политических маркеров («прецедентных» элементов актуального политического дискурса). Данные маркеры активно участвуют в сюжетообразовании, дифференциации и сегментации всего пространства доминирующей в фильме КПП, являются резкими психологическими индикаторами сознания субъектной среды кинотекста. При этом их роли «специализированы»: так, в аспекте сюжетообразования и композиции «Л. Берия» и «амнистия» – это маркеры историко-фактологического уровня, а маркер «Сталин» пронизывает всё пространство кинотекста, синтезируя в себе историко-мифологическое и когнитивно-ментальное начала. Важно, однако, что все они (в том числе и маркер «Троцкий») характеризуют агрессивно-деструктивную внутреннюю природу доминирующей отраслевой КПП (советской идеологической модели). По сути, «сталинизм» и «троцкизм» в составе КПП конфликтны лишь внешне (это отражение имевшей место борьбы «вождей» за власть), поскольку генетически и «стратегически» одноплановы и не могут реализоваться без манипуля-

ций с сознанием, перманентной борьбы с «врагами» и тотального террора.

В аспекте психологической индикации показательны реакции советского человека на манипулятивные прецедентно-персонифицированные маркеры. Эти реакции являются типичными, поскольку доминирующая КПП носит вирусно-манипулятивный характер. Тотальный пронизывающий страх блокирует естественные проявления личности и обезличивает носителя КПП, а место индивидуальных чувств, эмоций, поступков занимают инстинкты и рефлексивно-импульсные реакции (самосохранение, подчинение системе, внутренняя пассивность и т. п.).

Таким образом, прецедентно-персонифицированные маркеры в пространстве политического (идеологического) кинотекста способны воплощать многослойную семантику и могут задавать его определяющие свойства.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Анисимова 1992 – *Анисимова Е. Е.* Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. 1992. № 1. С. 71–79.
- Ахиезер 1999 – *Ахиезер А. С.* Мифология насилия в советский период (возможность рецидива) // Общественные науки и современность. 1999. № 2. С. 85–93.
- Иванов 2017 – *Иванов Д. И.* Специфика функционирования системы «Субъект-источник – субъект-интерпретатор» в рамках инстинктивно-импульсной фазы моделирования когнитивно-прагматической программы синтетической языковой личности // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 4–1. С. 98–102.
- Иванов 2019 – *Иванов Д. И.* Теория когнитивно-прагматических программ. Иваново, 2019.
- Кассирер 1990 – *Кассирер Э.* Техника современных политических мифов // Вестник МГУ. Серия 7: Философия. 1990. № 2. С. 58–65.
- Мамонов 1991 – *Мамонов В. Ф.* Возвращение Троцкого // Вестник Челябинского государственного университета. 1991. Т. 1. Вып. 1. С. 76–81.
- Метц 2013 – *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. Изд. 2-е. СПб., 2013. 334 с.

- Пирс 2000 – *Пирс Ч.* Логические основания теории знаков / Перевод с английского В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина, послесловие Сухачева В. Ю. СПб, 2000. 352 с.
- Слышкин, Ефремова 2004 – *Слышкин Г. Г., Ефремова М. А.* Кино-текст: Опыт лингвокультурологического анализа. Москва, 2004.
- Усов 1980 – *Усов Ю. Н.* Методика использования киноискусства в идейно-эстетическом воспитании учащихся 8–10 классов. Таллин, 1980.
- Федоров 2000 – *Федоров А. В.* Терминология медиаобразования // Искусство и образование. 2000. № 2. С. 33–38.
- Фет 2005 – *Фет А. И.* Инстинкт и социальное поведение. Новосибирск, 2005.
- Цивьян 1984 – *Цивьян Ю. Г.* К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. Вып. 17: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, 1984. С. 109–121.
- Есо 1972 – *Есо U.* Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message. Working Papers in Cultural Studies, 1972, 2. 103–121 pp.

Материал поступил в редакцию 07.01.2019

Материал поступил в редакцию после рецензирования 09.07.2020