

УДК 791.43.01+159.964.2

Собуцький М. А.

НАВІЩО МИ ПРОДОВЖУЄМО ІНТЕРПРЕТУВАТИ

Статтю присвячено проблематичному статусові інтерпретації наративних фільмічних текстів у добу після кінця «великих теорій». Обстоюється необхідність деяких інтерпретацій, зокрема психоаналітичної, а також їх контекстна обумовленість. Матеріалом слугує радянський, американський та французький кінематограф 1930–1950-х років.

У чому сенс пояснювальних схем?

Коли, замість просто «поділитися враженнями», я намагаюся знайти у фільмі втілення якихось безпосередньо не прочитуваних у його зображальному ряді «реалій» – бажання, потягу, ідеологій і т.ін. – що я роблю?

Начебто є таке «дитяче» прагнення – за всім безпосередньо явленим побачити потаємне, приховане, розкрити суть, «справжні» пружини й механізми, пізнати глибину «речі в собі» за поверхнею, доступною спостереженню.

Нічого подібного мені не спаде на думку навіть припускати. За поверхнею речей нема нічого, крім самих речей, – це у реальності. За поверхнею речей, зображуваних на екрані, немає взагалі-то навіть і самих речей; за ними як за знаками є символізуюча уява того, хто змодельовував саме такий, а не інший знаковий ланцюжок, відзняв і представив глядачу репрезентації тих, а не інших речей та людей (персонажів – власне «людей» в ігровому кіно теж немає). І все, чим можна цей ланцюжок інтерпретувати, ніде – навіть у згаданому символічному уявному – строго кажучи, не існує.

Говорячи простіше: я, наприклад, інтерпретую сюжет радянського фільму «Одна» (1931) як наочне розгортання процесу істеризації суб'єкта, а розгортання протягом багатьох років акторської активності Марлона Брандо – як поступове втілення структури перверсії [1]. Чи існують десь у світі такі речі, як істеризація або перверсія? Навіть іще простіше – чи існує «Інший» з його бажанням, із яким ідентифікується істерик, і чийм знаряддям в його, «Іншого», насолоді почувається перверт? Чи існує суперого, якщо ще простіше? Чи існує десь, в одній окремо взятій голові, сутність, яку можна було б так назвати?

Ні. Суперого, Інший, ідентифікація, перверсія, несвідоме бажання, – назви феноменів, що існують на поверхні (уявних, якщо це – кіно) подій у вигляді стійкого групування одиничних фактів, з яких складаються події. Це – узагальнення такого, а не іншого порядку фактів/подій/явищ, їхньої здатності з'являтися поруч, навіть не у причинному зв'язку – просто поруч, так, а не іншим чином. У ХІХ ст. бачили б, можливо, за цим «приховану суть», «істину» речей; нині це безглуздо. Речі мають звичку групуватися отак; з'ясування таких групувань ми й називаємо інтерпретацією. Якщо групування повторюється – це дещо пояснює; назва для цього і є модель. На більше не варто претендувати – бо існує тільки «цей» світ, ніякого «того», навіть у сенсі прихованої суті, глибинних структур чи універсальних законів реальності (фізичної чи то психічної, «реальної реальності» чи то «реальності уяви» – байдуже).

Отже, немає суперого, є сукупність ситуацій, у яких суб'єкти, замість безпосередньо насолоджуватися здійсненням потягів (це теж, до речі, ще одна сукупність явищ або ситуацій), насолоджуються начебто добровільною відмовою від них. Що й виглядає як «бажання Іншого» – оскільки важко уявити, щоб суб'єкт сам бажав цього (аскези, жертви заради патріотичних та/або класових інтересів, у фільмі «Одна», скажімо, – поїздки на Алтай вчити дітей і таке інше). Суб'єкт може підкоритися необхідності або насильству, тут нічого інтерпретувати, – але от якщо сам? Це вже «щось» в ньому, яке ми й іменуємо в інтерпретаціях, хоча воно і не існує як окрема сутність. Нема «перверсії» – але деякі люди поведуться перверсивно, а деякі актори полюбляють грати саме цю, а не іншу якусь поведінку. Просто в них це краще виходить.

Чи свідомо робиться такий, а не інший вибір? Навряд; і саме в цьому сенсі існує несвідоме, на яке спрямована інтерпретація – як не задекларований свідомо вибір ланцюжків угруповання фактів поведінки персонажа на екрані, поміж інших персонажів, на яких спирається його «життєвий» світ. Це *не означає*, що існує якась така сутність, як «несвідоме творця», а в ній – дрібніші сутності на кшталт «великого Іншого» з його бажаннями; єдиного монструозного «Іншого» можемо зустріти у зовнішньому, щодо кіно, світі радянської реальності 1930–1950-х років. (Та й то «Сталіна не існує» [2] у такому вигляді, в якому можемо його реконструювати за динамікою образних репрезентацій його екранної та, важливіше, заекранної присутності). Це означає лише, що продукт творця – фільм, роль у ньому – матеріально свідчить про його схильність групувати життєві факти, зв'язуючи в купу одні та відмовляючись від інших.

І в цьому ж сенсі, в якому «існує» несвідоме одного суб'єкта, «існує» й несвідоме міжсуб'єктне – ідеологія, імперська або класова свідомість, що є раціоналізованим виявом такого несвідомого. Якщо несвідоме «просто», хоча і не існує у строгому сенсі, все-таки належить суб'єктові як його схильність групувати так, а не інакше факти своєї (бодай уявної) поведінки, – то несвідоме міжсуб'єктне не існує взагалі ніде. Це – спосіб, у який групуються взаємодії між людьми (персонажами). Не існує, як відомо, класів у сенсі сукупностей людей, на які можна було б показати й сказати: «Оце – буржуазія, а оце – ті, кого вона нещадно експлуатує». Існують люди, які ні у свідомості, ні навіть у несвідомому можуть і гадки не мати, що вони «буржуї»; але існують ситуації (діалектика власності й найму, наприклад), де цим людям не можна не поводитися як «буржуазія», незалежно від свідомості, бажань, потягів чи то й суперого. Ці ситуації повторюються, їх повторюваність і складає класове несвідоме, яке в інтерпретації може виступати ідентичністю «Патрона» у виконанні Жана Габена (суб'єктивно, між іншим, «пролетарського» героя в перший період своєї кар'єри). Так само не існує імперської свідомості американця – суб'єктивно він раціоналізує свою схильність втручатися у справи всього світу як своє носійство ідеалів демократії; лише в репрезентації його радянським, теж імперським, несвідомим можемо виявити симптом уніфікаторського прагнення «якби ж то всюди у світі була Америка». Це – навіть не психоаналіз реальних американців початку 1950-х, це, скоріше, матеріальний вияв того, що у міжсуб'єктних взаємодіях така позиція не може не бути імперіалістичною.

Отже, сенс інтерпретації – в експліцитному фіксуванні явищ, влаштованих подібно до Марк-

сового товарного фетишизму. Товар не може не виступати товаром, не обмінюватися на ринку на інші йому подібні товари або гроші – хоча він є всього лише матеріалізацією повторюваних стосунків між людьми. І, як слушно вказує С. Жижек [3], вступаючи в ринкові відносини товарообміну, ми не можемо не поводитися як фетишисти. Хоча – додам від себе – «фетишизму» як такого може не бути ані в нашій свідомості, ані в нашому несвідомому (у фрейдівському сенсі).

Те саме і щодо інтерпретації; вона здатна показувати, що, вступаючи у – бодай фантомні, себто екранні, – стосунки, персонажі не можуть не ставати матеріалізованими стосунками між людьми – суб'єктами певних історичних конфігурацій. В цьому, і тільки в цьому, сенсі існує «несвідоме» екрану, варте інтерпретування. Навіть звичайне фрейдівське несвідоме індивіда на екран потрапляє не інакше як фетишизований стосунок знака «персонаж» до інших знаків-персонажів, а через них – як фетиш образної матеріалізації уявного відношення тих, хто використовує ці знаки (автори, публіка, в цілому інституція кіно) до умов свого буття в реальності («ідеологія» за Л.Альтюсером) [4]. І зовсім не обов'язково за цим стоїть «пропаганда»: відверта пропаганда – якраз не найкращий, бо надто прозорий, спосіб транслювати базові ідеологеми, позиціонувати глядачів як співучасників того чи того різновиду фетишизму. Інтерпретація, Отже інтерпретація, – це засіб спробувати з'ясувати, співучасниками якого саме фетишизму ми стаємо під час перегляду фільму.

Звісно, це зручніше з'ясовувати на фільмах досить віддалених від нинішнього дня епох, де співучасть передбачалася суттєво інша, не така, на яку здатні ми тут і тепер. Когнітивний дисонанс із нею, власне, створює поле можливостей інтерпретації; без дисонансу ми би просто не помітили, що у фільмі є що інтерпретувати.

Те, що тут сказано, повинно заперечуватись і радикальним постмодернізмом, і так званими «великими Теоріями», чії концепти ми використовуємо як інтерпретанти. Вони ж бо, «великі Теорії» (перш за все психоаналіз та марксизм), претендували на достеменне проникнення в глибину речей, у сутнісні механізми, приховані за поверхнею явищ. Тоді як постмодерн робить з усього цього всього лиш «мову», спосіб «говорити про...», а не що-небудь пізнавати. В ідеалі, теоретик старого гатунку мав би прагнути розвіяти морок поверхні явищ, натомість замінити їх реальністю моделі, ближчою, в його уявленні, до суті справи («Насправді, речі є не тим, чим вони нам здаються...») [5], – а постмодерніст мав би, геть відмовившись від інтерпретацій, зняти ще один фільм, намалювати ще одну картину чи написати ще один роман. Умберто Еко час до

часу так і робить. Наше ж завдання тут – не знищувати «першої» (єдиної, насправді) явленої поверхової реальності заради «другої», прихованої (неіснуючої), але й не заперечувати будь-яку можливість знання. Звичайно, таємниць прихованої суті ніхто не знає, бо їх не існує. Але дещо ми можемо все-таки знати: давати зрозумілі та притомні назви узагальненням, які фіксують повторення конфігурацій фактів поведінки людей серед інших людей, а особливо – повторювані способи образної фетишизації цих фактів поведінки, – це все ж таки не лише «мова», а й знання (про ці конфігурації). І, між іншим, саме в таких образно-матеріальних фетишизаціях людських стосунків, як сюжети та персонажі кінематографу, вже зроблено за нас відбір того, чому така конкретна ідеологічна форма фетишизму надає право називатись фактом. Колективно створена і визнана репрезентація працює таким самим фільтром, як теорія з її доббором репрезентативних фактів. Інтерпретація тоді – щось на кшталт реконструкції теорії, яка могла б стояти за тим фактажем, що його відображає фільмічний текст чи інтертекст акторської кар'єри.

Звичайно, завдяки аналітичним процедурам ми не дістаємося до «глибин» несвідомого – чи то авторського, чи то колективного, – до яких прагнув дістатися аналітик класичного зразка на сеансах із пацієнтом. Ми робимо лише те, що було півстоліття тому предметом критики юнгіанства з боку Е.Гловера: реєструємо не змісти несвідомого, приховані від нас механізмами захисту (запереченням, проєкціями, витісненнями, раціоналізаціями, розщепленнями, зсувами тощо), а тільки прояви свідомості, хоч їх зв'язок людиною не усвідомлюється. Так і є; зрештою, несвідоме (приблизно за Ж.Лаканом) – не прихована сутність, а лише те, чого не вистачає свідомості для повного усвідомлення (пояснення, раціоналізації) того, як зв'язані поміж собою її власні фетишизовані означники, котрі вона має схильність продукувати поруч один одного. До того ж, автор цих рядків – не психоаналітик на одинці з пацієнтом в кабінеті, а фільм – не пацієнт, який продукував би потоки вільних асоціацій, виявляв би феномени захисту або трансферу. Фільм уже є свідомим проявом усього, що могло діяти несвідомим чином до його появи чи в процесі його створення.

Проте інтерпретація все одно необхідна, якщо тільки ми не згодні мати кінцеві прояви свідомості за самодостатні, із самих себе пояснювані.

Діяльність розуму, пов'язана з моделями та схемами інтерпретації за допомогою неіснуючих сутностей, завжди викликає підозру ще й з іншої причини, не лише тому, що цих сутностей не іс-

нує. Моделі на кшталт суперого, «бажання Іншого» та/або класових ідеологем не тільки і не стільки дублюють реальність, додаючи дискурсові присмаку квазімістичної спокуси. Гірше те, що вони спрощують реальність, позбавляють її багатства деталей, щільного контексту, повного неоднозначностей та непередбачуваних випадковостей, в яких полягає якщо й не суть, то значна частка привабливості історико-культурних досліджень для самого дослідника. Правда в тім, що не заради узагальнених інтерпретацій переглядає старі фільми такий собі «автор цих рядків»; він, як і кожен кіноман, робить це заради якоїсь насолоди, чи то перверсивний, чи то істеричний характер якої сам у свою чергу міг би бути предметом узагальнюючої інтерпретації. Або це декларована С.Жижеком ідентифікація з позицією колишніх глядачів – таких, яких сьогодні вже немає (тобто, істеризація сучасного суб'єкта), або – віддавання себе в руки колишніх ідеологічних «великих Інших», яких тепер вже немає, аби в режимі «як начебто» відчувати, що таке бути знаряддям їх насолоди (тобто, перверсія). Серед дослідників трапляються навіть невротики, з притаманним невротичному контурові бажання прагненням привласнити позицію «Іншого» самим собі, а серед кіноманів – навіть і психотики, з їх «відкиданням» символічного і споживанням фільмічної «реальності» у галюцинаторному режимі. Щоправда, психотична позиція унеможлиблює інтерпретацію, а невротична – насолоду й, отже, захоплення «об'єкту а» в фільмі, того невлесного «дещо», чия присутність робить всю справу осмисленою. Невротичне інтерпретування без кінця кружлятиме по невичерпних об'єктивних даних, в чому є свій резон; але ж у реальності фільму ми завжди маємо справу з продуктами чийось суб'єктивностей. Зупинити кружляння докола можна теж тільки суб'єктивно. Якби у фільму був один автор, важко було б сказати, в чому його специфічно авторське бажання полягало. На щастя, кіно – справа колективна (плюс є ще і публіка, на яку кінематограф розраховує). Це дозволяє нам підозрювати, що фетишизм екрана фіксує і не об'єктивний світ, і не доступну лише містичному вчуттю унікальну одиничну суб'єктивність, а точки перетину, спільні для багатьох задіяних у його виробництві і в його об'єктивному контексті суб'єктів. Для їх виявлення істерик і перверт – найбільш придатні типажі.

Знаряддям праці гуманітарія є сам гуманітарій. Але, захопивши суб'єктивну суть, він навряд чи має право говорити просто: «Вірте мені, бо я експерт, багато дивився і все розумію». Здобич своєї збоченої насолоди він повинен якось експлікувати, щоб в неї небезпідставно повірили також і ті, хто не пройшов його шляху, не був на

перегляді, не так багато бачив і не впевнений, що розуміє. Спрощена інтерпретація цьому спроможна прислужитися, – хоча вона ж так само здатна зруйнувати насолоду безпосереднього сприйняття. Що ж, руйнування насолоди від пропаганди минулого століття – радянської, американської чи ще якої, – справа радше корисна. Інтерпретація розчакловує світ кіно, як наука розчакловує довкілля; ну то й добре.

Що стосується деталей – серед них є і нейтральні, і симптоматичні. Помітити симптом – теж завдання інтерпретації. У житті симптом – це те, що розриває логіку контексту, спотворює її, з'являється там, де його не мало б бути. Але, нагадуємо: фільм вже є контекстом, пропущеним через (інтер)суб'єктивність, тому симптом у ньому може виникати саме із внутрішнього фільмічного «контексту», розриваючи логіку персонажа як-от старий чиновник у фільмі «Одна», який матеріалізує непристойне міщанське супергеройні й тим змушує дівчину зректися попередніх намірів – на користь соцзамовного «Іншого». Не скажу, що у житті такого не трапляється: зустріч з непристойним втіленням свого бажання в «іншому», з яким не можеш ідентифікуватися, і тут призводить до зради бажання. Фільм відрізняється від життя тим, що здійснює подвійний фільтр, відбираючи і персонажів з їх симптомами, і ті обставини, в яких симптом матеріалізується, – тим самим виступаючи, в свою чергу, більш чи менш виразним симптомом епохи, проявом того, як вона відбирає означник, щоб за ним сховати своє несвідоме. (Не забуваймо, що робота механізмів симптомування – не в тому, щоб виявити несвідоме, а в тому, щоб його приховати за фетишем і т. п., точніше – в компромісі між тим, що можна показати, і тим, чого не потрібно говорити) [6].

Також треба врахувати, що розкриття феноменів фетишизму екрану не замінює собою естетичного сприйняття фільмів, якщо таке можливе (не завжди стрічки, зняті кілька десятків років тому, зберігають свою здатність викликати естетичне почуття і сьогодні, – але іноді зберігають). «Мухи окремо, котлети окремо», – як казав герой одного з таких фільмів. Повернемося на хвилинку до «товарного фетишизму» Маркса. Товари, як відомо, мають аж дві вартості: мінову та споживчу. Перша пов'язана з трудовою субстанцією вартості (суспільно необхідною кількістю витрат абстрактної праці на виготовлення речі, що в обміні стає товаром), друга – із суб'єктивним сприйняттям товарів учасниками ринкового обміну як чогось, здатного задовольнити їх потреби – або ж позбавити їх необхідності витрачати власні зусилля на їх виготовлення, якщо додати до марксистського визначення не зовсім марксистське. Так от, поняття естетичного стосується

виключно до споживчих вартостей: задоволення піднесених потреб – або до економії зусиль з витіснення нездійснених фантазмів (маскульт, згідно з «Поетом і фантазуванням» З. Фрейда). Але наявність у фільму споживчої вартості (принаймні в час, коли він вийшов на екран) не скасовує й не підмінює собою наявності в нього вартості мінової – не лише у сенсі вкладеного капіталу та зусиль його творців, а й у метафоричному сенсі його спродукованості умовами ідеологічного виробництва культури, що його створила. Наші «симптоми» стосуються насамперед мінової вартості, в другу чергу – того її гібриду зі споживчою, який вище позначено як «економію зусиль» (наприклад, з витіснення ідеологічно неприйнятних прагнень – залишитися у столиці й вийти заміж, замість їхати вчити дітлахів на Алтай – все той же фільм «Одна»). Естетики в чистому вигляді ми не торкаємося, як не торкався її чесно і відверто З. Фрейд, інтерпретуючи твори мистецтва. Як автомобіль не перестане задовольняти потребу в швидкому пересуванні від того, що ми проаналізуємо і матеріальну політекономію його виробництва та продажу, і символічну економіку його престижної знаковості, залежної від марки *та* від вартості в матеріальній економіці, і лібідінальну економіку оспіваного у сучасних фільмах та піснях «бумера» як символу маскулінності, – так і фільм А. Роома не втратить естетичної якості (операторська робота, «біле на білому», наприклад) від нашого аналізу його лібідінальної та символічної інвестованості в ідеологічних процесах виробництва «нової людини» (йдеться про «Строгого юнака» Київської студії, 1936).

Є ще деякі начебто очевидні речі, наголосити на яких виявляється необхідним за нинішнього рівня осмислення ролі ідеології в житті суспільства. Якщо ми не беремо до уваги естетичне, то це зовсім не означає, що ми не беремо до уваги культуральне (аби не казати «культурне» – слівце, від якого тхне сталінською «культурністю» – скільки книжок читав у вільний від верстату час робітник, замість пива пити). Ідеологія як партійний диктат, звісно, не належить до сфери естетики – але належить до сфери культури. З точки зору культуролога, вона є таким самим засобом орієнтації людини в світі, як і будь-яка інша система цінностей і норм; вона, звісно ж, створена штучно – але що таке «штучно» стосовно до людських артефактів, точніше, що таке «не штучно» стосовно до них? «Енеїда» Вергілія та «Оди» Горация створені у той самий штучний спосіб, як і за доби сталінського «культу особи», на замовлення тодішньої «геніальної посередності», яка так само будувала новий режим одноосібного правління (може, якраз в цьому – найглибше коріння рівняння «соцреалізм=класицизм»?) – то що, це

«ідеологія» чи «культура»? І те, і те; тут, як не прикро говорити, підручники істмату ближче до адекватного розуміння питання, ніж сучасні пострадянські культурологічні підручники та монографії (перш за все, російського зразка), де можемо спостерігати глибокодумну «діалектику» культури та ідеології. Або – лише ідеологія, і тоді, скажімо, генеза соцреалізму «не має жодного відношення до культури» [7], – або лише культура, і тоді спостерігаємо ототожнення цієї самої «культури» з мистецьким «неофіціозом». Л.Булавка, чия рекомендована Російським інститутом культурології підсумкова праця 2007 року претендує на консервативно-революційне філософське повернення соцреалізму до естетичного репертуару сучасності, класифікує погляди численних своїх попередників по трьох позиціях, «одна з яких за вихідну категорію генезис даного методу бере ідеологію, друга – культуру, її реалістичні тенденції, а третя, що об'єднує перші дві – єдність, котра виникає зі злиття політики й культури» [8]. Не можемо тут не відзначити, поперше, вищезгадане протиставлення ідеології культурі, по-друге, ще й неявне ототожнення ідеології з політикою і, знов-таки, протиставлення політики культурі. Тепер виходить, що не тільки ідеологія (за Л.Альтюсером, нагадаємо – те, як індивіди в своєму уявному переживають своє відношення до реальних умов свого існування), а й політика не належить до культури. А до чого ж тоді вона належить? До природи? Чи до цивілізації як технологічних умов життєзабезпечення культури? Скоріше інституція кіно з її технічним та економічним базисом мала б належати до цього. Культура – *все*, що спромоглося створити людство на додаток до природи (справжньої своєї діалектичної пари): вона – «друга природа» К.Маркса *stricto sensu*, і безглуздо їй «діалектично» протиставляти якісь її внутрішні складові частини. (Наприклад, у тій самій монографії знаходимо думку, згідно з якою «соцреалізм був способом зняття ідеології в культурі... Якщо ж, навпаки, відчужені ідеологічні форми підкоряли собі культуру, розгорталися перетворені форми соцреалізму» [9]). Отже, «інтерпретація ідеології», яку Є.Добренко знов-таки на сумнівних підставах протиставляє її критиці [10] (бо некритична інтерпретація – це, мабуть, апологетика) є водночас інтерпретацією культури, яка в індустріальних суспільствах все одно так чи так базується на «штучній» ідеології (згідно з позірно визнаним, а насправді проігнорованим російськими дослідниками Р.Вільямсом) більше, ніж на прадідівських традиціях, які міг би вивчати етнолог. Хоча етнологу в культурі СРСР є що вивчати (не знаю, як щодо культури США – панівної, не культур індіанських племен). Є що вивчати й психоаналі-

тику, з точки зору якого штучність та «нештучність» вже матимуть сенс. Але про це – окрема розмова.

Те, що в нас тоді вийде, неминуче нагадуватиме підхід, який отримав в кінознавстві етикетку «Жижек-фільм». Так називають звичку словенського теоретика С.Жижека ілюструвати Гегеля, Лакана, Маркса фільмами, часто перевертеними, щоб вони могли вкластися у схеми. Відмінність полягатиме (сподіваюся), по-перше, в тому, що фільмів не перевертатимемо, а для цього заборонимо собі цитувати й переповідати по пам'яті. Бо пам'ять, як відомо, вміє послужливо переробляти, цілком несвідомо, факти на догоду бажанню (приклади з Жижека див. у зазначеній статті «Радянська Америка – американський СРСР»). Тому до себе застосовуватимемо гасло: «Завжди передивляйся» (ну а потім вже: «Завжди історизуй», – не за правом приписане Ф. Джеймісону кредо Маркса й Енгельса). По-друге, Жижек пише про теорії, а фільми – ілюстрація до них, максимум – «універсальна конкретність» Гегеля; мені ж завжди йдеться все-таки про фільми, а теорії використовуються у міру необхідності для інтерпретування фільмів. Хоча, звісно, добір фільмів за ознакою їх придатності для інтерпретування в саме цих, а не якихось інших координатах – річ, що трапляється доволі часто, і єдине, що можна зробити, – це її відверто усвідомити. Те, чого не можемо проінтерпретувати, мабуть, просто «в матеріал не увійшло». В дослідника теж є симптоми, сліпі плями й таке інше.

У цьому нічого страшного немає. Інтерпретація все одно не є редукцією, у зазначеному вище сенсі зведення поверхової реальності до глибшої «реальності» моделей. Не є вона і «пізнанням через причини» – найгіршою для гуманітарії версією аристотелізму. В жодному разі ми не можемо сказати: «вона («Одна») вирішила поїхати на Алтай *тому, що* зрадила своє бажання». Радше ми можемо сказати: «Вона вирішила поїхати на Алтай, *тому що* їй так наказали, а вона пручалася, й успішно, їй, хоч і зі зневагою, дозволили лишитися в Ленінграді, але от з'явився огидний чиновник, який став демонстративно заздрити тому, яке гарне в неї буде життя тепер, коли вона може лишитися в місті, і вона, побачивши у ньому непристойний образ свого міщанського суперого, зрадила своє бажання, *тобто* вирішила їхати...». Її рішення «означає» зраду бажання: воно нею (зрадою) «є» у сенсі, в якому означник «є» своїм означуванем («щось замість чогось в якомусь відношенні або якості», за визначенням Ч.С. Пірса) – але ані він не є його причиною, ані воно (означуване) не є причиною його (означника). Чиновник, між іншим, теж «є» означником її міщанського непристойного суперого – і тут уже,

синтагматично, він слугує причиною появи наступного означника в ланцюгу (жесту зради бажання – «А я поїду!»). Звичайно, знаки-індекси мають свої означувані причинами власної появи, а симптоми належать саме до індексів. Проте не забуваймо, що у фільмі ми маємо справу не з реальними причинами, бодай гаданими, і не з їх наслідками, бодай психологічними. Нема такої речі, як «психологія персонажів» або «причини їх поведінки». Фільм з усіма своїми персонажами є не «шматком життя», а ланцюгом означників, і те, що під кутом зору життєподібності виглядає в ньому як причиновий, індексальний зв'язок («Чому вона зробила так? Мабуть тому, що в попередньому епізоді...»), насправді є синтагматичним зв'язком знаків-образів на екрані, сенсу якого мусимо ще дошукатися. Інтерпретація не стільки виявляє мотивацію поведінки героїв, скільки з'ясовує, чому саме таку синтактичну низку знаків нам показали, і що це означає (не лише всередині синтагми, а й що означає вибір саме цієї синтагми). До того ж, детермінація в культурі настільки неоднозначна, що редукція означників-наслідків до причин-означуваних реально не дала б можливості зворотного виводу саме таких, а не інших, означників із тих самих причин. Те, що у дівчини міщанське суперого, зовсім не спричиняє примусової появи старорежимного чиновника, яким воно в фільмі означається. Вона могла і не зустріти його (або не розпізнати), залишитися у Ленінграді, переживати симптом внутрішньо, розвинути компенсаторну діяльність. Але тоді не вийшло б фільму. Завданням інтерпретації є – показати, як означники нанизуються один на один згідно з культурним контекстом, роблячи видимою начебто причинову детермінацію свого синтагматично обумовленого у даній культурі ланцюга.

Є одне цікаве фрейдівське порівняння (з праці «Скінчений та нескінчений аналіз» 1937 року) [11]. Редукція до причин у психоаналізі дорівнювало б тому, що, скажімо, пожежна команда, приїхавши на місце, де горить будинок, з'ясувала б, що причиною пожежі є перекидання керосинової лампи, зайшла б усередину, винесла лампу з кімнати і вважала б, що її справу зроблено. Проте пожежа все одно триває. І означає вона для своїх жертв зовсім не той факт, що перекинулася лампа. Зрада бажання, коли вона вже триває, означає вже зовсім не того старого чиновника, діалог з яким її безпосередньо спричинив. Розгортаючися в дії, вона стає розривом класово детермінованої поведінки й, відповідно, заміною вже в іншому інтерпретаційному регістрі «міщанства» (дрібнобуржуазності) на соціальний активізм (робітничо-селянський). Героїня О. Кузьміної здійснює в цьому разі той неможливий стрибок з одного символічного в

інше, якого вимагала пролетарська революція від представників непролетарських класів, якщо вони бажали з нею успішно співіснувати.

Отже, інтерпретація є не причиновим поясненням (хоча й зачіпає значення-причини індексальних знаків), а проясненням семантики тих дій, які здаються «просто» поведінкою персонажів на екрані. Ще один приклад: капіталіст наймає пролетаря на роботу не тому, що він капіталіст. Він його «просто» наймає. Але акт найму означає, що їх стосунки далі розгортатимуться як класові. А от якщо ми бачимо на екрані друзів, які на спільні гроші розпочали спільну справу, але кінець кінцем один із них стає «Патроном» (Жан Габен), відтворюючи відносини найму там, де їх від початку не було («Славна компанія» Жюльєна Дювів'є, 1936), – тут уже взагалі «наслідок» означає свою неіснуючу «причину». Самозародження капіталізму з особливостей людської психіки? Принаймні Геббельсу цей фільм дуже подобався.

Хоча й до історичного контексту все редукувати теж не варто. Історизація так само здатна викинути з дії, образу, сюжету чи теоретичного концепту його сенс, звівши його до чогось на кшталт лампи, яка перекинулася і спричинила пожежу. Звести роль «Патрона», що її отримує у «Славній компанії» герой Габена, лише до ідеологічної амальгами правого анархізму Дювів'є та корпоративістських прагнень його німецьких покупців – означало б проігнорувати патерналізм екранного образу Жана Габена, притаманний йому також і в інших контекстах. Маємо очевидну наддетермінацію, властиву всім означникам, роль яких у культурі не зовсім тривіальна.

Є, між іншим, різниця між двома питаннями: «Чим зумовлене те чи те явище?» та «Який воно має сенс?» І для кого цей сенс виглядає таким, а не інакшим – для нас чи для сучасників або творців цього явища? Між відповідями на ці питання китайська стіна не пролягає, як і між семантикою та причинністю. Ці відповіді різні в різних координатах інтерпретації. Скажімо: сенс перетворення героя Жана Габена на «Патрона» в тому, що капіталізм прокладе собі шлях навіть посеред утопії спільного підприємства друзів, зумовлений же такий перехід в цьому разі харизмою Габена та слабкохарактерністю його партнерів. Або: перетворення Габена на патрона зумовлене логікою підприємництва в умовах капіталізму, сенсом же його для колишніх рівноправних учасників є данина мужності сильнішого партнера, визнання його харизми й власне підкорення, для нього ж – прийняття відповідальності на себе. Але поки що і одне, й друге – сенси та зумовленості «для нас»; сенсами «для себе» вони стають, коли враховуємо і контекст

Народного фронту у Франції та корпоративної держави у її фашистських сусідів-конкурентів у претензіях на універсалізм, і інтертекст інших ролей «пролетарського» героя довоєнної творчості Габена – та перетворення його на буржуазного «Патрона» у ролях повоєнних. Інтертекстуальність втручається і на метарівні, якщо згадаємо, що саме до 1930-х років належить формулювання діалектики пана й раба О.Кожевим у його лекціях

з «Феноменології духу» (а до наступних 1940-х – його ж, Кожева, теорія влади та інкрустоване у неї загравання з режимом Петена) [12].

Отже, інтерпретуватимемо в міру нашого володіння семантичними наддетермінаціями тих контекстів, у яких інтерпретуємо. Знаряддям праці гуманітарія, як вже було сказано, є сам гуманітарій з його знаннями та здатністю ці знання пояснити іншим.

1. Далі у тексті використовуємо наші власні інтерпретації фільмів, оприлюднені в таких статтях: Собуцький М. Радянська Америка – американський СРСР / М. Собуцький // Кіно-Театр. – 2008. – № 5 (79). – С. 26–28: Перверсія та бунт; випадок Марлона Брандо // Кіно-Театр. – 2008. – № 4 (78). – С. 43–55: Візуальність – 1931: істеризація жіночої суб'єктивності // Кіно-Театр. – 2008. – № 2 (76). – С. 35–37; Епоха «органічної конструкції» у дзеркалі кіно й психоаналізу // Магістеріум. – 2007. – Випуск 26. – С. 4–7: «Рефлекс свободи». До 100-річчя з дня народження Жана Габена // Кіно-Театр. – 2004. – № 5 (55). – С. 41–45.
2. Назва провокативної книги: Жеребкіна І. Феминистская интервенция в сталинизм, или Сталина не существует / Жеребкіна І. – СПб.: Алетейя, 2006.
3. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение / С. Жижек – М.: «Европа», 2008. – С. 76.
4. Альтюссер Л. За Маркса / Л. Альтюссер. – М.: Праксис, 2006. – С. 331.
5. Схожі міркування, висловлені з трохи іншого приводу, знаходимо в Брюно Латура: Латур Б. Когда вещи дают отпор / Б. Ла-

- тур // Социология вещей. – М.: «Территория будущего», 2006. – С. 344, 356–357 (про речі, які начебто «є не те, чим вони здаються», та про «дихотомію первинних і вторинних якостей»). Щоправда, пафос Латура в конструюванні на підставі «речей» (таких, як вони і «є», і «здаються») нового «спільного світу» – з чим можна було б усе-таки почекаати. До того ж, власний фетишизм Брюно Латура проступає у його прикладних працях настільки очевидно, що знецінює весь «позитив».
6. Гловер Э. Фрейд или Юнг / Э. Гловер – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 152.
7. Булавка Л. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс / Л. Булавка – М.: Культурная революция, 2007. – С. 43.
8. Там само. – С. 47.
9. Там само. – С. 71.
10. Цит. за: Булавка Л. Вказ. праця. – С. 29.
11. «Конечный и бесконечный анализ» Зигмунда Фрейда. – М.: МГ Менеджмент, 1998. – С. 16.
12. Кожев А. Понятие власти / А. Кожев – М.: Праксис, 2007. – С. 8, 147–154.

M. Sobutsky

WHY DO WE STILL INTERPRET

The article is devoted to the problematic status of interpretations of narrative films after the end of the «grand Theories». The necessity of some interpretations, psychoanalytic in particular, is stressed. The material is taken from the Soviet, American and French cinemas of 1930–1950ies.

УДК 7.038.6:141.82:791] (092)

Брюховецька О. В.

ЗАБУТИ БОДРІЯРА

Автором запропоновано поглянути на «популярний постмодернізм» Бодріяра як на забуття більш нагальних проблем сучасного періоду.

Чи немає чогось комічного в беззаперечності, з якою ще не так давно стверджували, що ми живемо в епоху постмодернізму? Однією із фундаментальних невизначеностей такого твердження було непомітне перетікання постмодернізму від мистецької до соціальної теорії. Не завжди було

зрозуміло, чи твердження «ми живемо в епоху постмодернізму» слід розуміти аналогічно до твердження «ми живемо в епоху імпресіонізму», чи до твердження «ми живемо в епоху пізнього капіталізму» [1]. Що таке постмодернізм – ідеї чи ситуація, практики чи стан? Відмінність ве-