

УДК 327:14
ББК 66.01

Д. Г. Смирнов

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЭТОС МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ ПЕРИОДА ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Статья обращается к проблеме этоса международных отношений через призму когнитивно-семиотического подхода. Предлагается дефиниция символического этоса международных отношений в сопоставлении его с политическим этосом. Показана специфика этоса в сравнении с габитусом, показано преломление этого дискурса в кинематографическом пространстве Холодной войны. Зафиксированы модели киноэтоса, дана его базовая характеристика в контексте системного подхода. Теоретические выкладки подкреплены анализом двух кинематографических кейсов (американского и советского).

Ключевые слова: этос, политический этос, символический этос, габитус, Холодная война, кинематограф.

D. G. Smirnov

SYMBOLIC ETHOS OF INTERNATIONAL RELATIONS DURING THE COLD WAR IN CINEMATOGRAPHIC MEASUREMENT: TO STATEMENT OF THE PROBLEM

The article addresses the problem of international relations ethos through the prism of the cognitive-semiotic approach. A definition of the symbolic ethos of international relations is proposed in comparison with the political ethos. The specificity of ethos — in comparison with habitus — is stated; the refraction of this discourse in the cinema space of the Cold War is shown. The film-ethos models are listed, its basic characteristic is given in the context of a systematic approach. Theoretical calculations are supported by the analysis of two cinematic cases (American and Soviet).

Key words: ethos, political ethos, symbolic ethos, habitus, Cold War, cinema.

Вместо Введения

Современная российская культура [12] и шире мировая культура [4] находятся в переходной ситуации от этоса к эстетизису. Вообще эта транзитивность может рассматриваться как характерная черта всего XX века, по инерции захватывающая век XXI: модерн и в большей степени постмодерн обозначили и закрепили курс на эстетизацию жизненного мира индивидов, этносов, наций, обществ и человечества в целом. В терминах семиотики это можно «изобразить» в тренде смены доминант в системе «план выражения —

© Смирнов Д. Г., 2020

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РНФ научного проекта № 18-18-00233 «Кинообразы советского и американского врагов в символической политике Холодной войны: компаративный анализ».

• Серия «Гуманитарные науки»

план содержания»: обнаруживает себя акцентуация на визуализации с потерей интереса к концептуализации.

Для сферы международных отношений, на первый (собственно геополитический) взгляд, указанная проблема нерелевантна, ибо план выражения здесь почти соответствует плану содержания. Вместе с тем, семиотический расклад изменяется при переходе в пространство символической политики¹, где план содержания может иметь некоторое количество планов выражения, различающихся между собой по «точности» его репрезентации. Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы очертить пространство символического этоса международной политики (международных отношений) на примере кинематографических текстов периода Холодной войны. Данная эпоха эвристична в силу двух моментов: во-первых, она может быть целостно отрефлексирована в исторической ретроспективе (противоборствующие империи сошли с международной арены), во-вторых, новый виток противостояния требует понимания и ревизии семиотического арсенала для более эффективной обороны и адекватного «нападения».

Если для «чистой политики» этический срез выстраивается чаще всего в макиавелевском стиле, то для символической политики, где образ должен быть одновременно и этичен, и эстетичен, и политичен, такой подход не совсем адекватен. Сложную взаимосвязь этики, политики и культуры, равно как и проблемы их взаимодействия, в этом ключе уже давно хорошо продемонстрировал Г. П. Федотов (на что обратила внимание С. А. Симонова): «если этика умирает в политике, то это политический нигилизм, если этика покидает эстетику, то это “эстетический вампиризм”, ведущий к имморализму, который является культурным нигилизмом» (см.: [18, с. 74]). Позволим себе здесь предположить, что устойчивость политической картины мира напрямую зависит от принимаемости и разделяемости образов, ее наполняющих и структурирующих. Политический нигилизм, с которым сейчас столкнулась Россия, есть во многом результат символической политики (точнее ее отсутствия), где советские техники применимы в ограниченном масштабе. Нигилизм, помноженный на эстетический вампиризм, по экспоненте разрушает *резистентную идентичность* населения, которая складывалась в период Холодной войны через формирование (в том числе и с помощью кинематографа) советского этоса [11]².

¹ В понимании символической политики мы ориентируемся на дефиниции, предложенные О. Ю. Малиновой и С. П. Поцелуевым. Так, О. Ю. Малинова предлагает мыслить базовое понятие как деятельность, «направленную на производство и продвижение/навязывание определенных способов интерпретации социальной реальности в качестве доминирующих», как специфический аспект «реальной» политики [9, с. 8]. Трактовка С. П. Поцелуева выглядит более семиотически ориентированной: это «особый род политической коммуникации, нацеленной не на рациональное осмысление, а на внушение устойчивых смыслов посредством инсценирования визуальных эффектов. Символическая политика — это не просто действие с применением символов, а действие, само выступающее как символ» [16, с. 62].

² Юрий Мурашов показывает в частности, что формирование советского этоса (структурным признаком которого оказалось смещение границ политической и приватной сфер), определявшего в новом социуме «культурные формы установления и укрепления социальной общности», во многом обуславливалось «взаимодействием традиционного средства коммуникации — литературы и нового медиума — радио» [11, с. 47]. Думается, что формирование примерно в то же время «сверхнового медиума» —

Этос: пространство категоризации

Понятие этос — одно из наиболее востребованных в современных отечественных социогуманитарных исследованиях, хотя его категориальному осмыслению и посвящено немного работ (см., напр.: [8, 14])³. Вместе с тем, как и в случае с любым другим широким понятием, оно обладает целым спектром профильных и метапредметных дефиниций. Заметим, что существующие интерпретации не противоречат друг другу, а скорее демонстрируют междискурсивность рассматриваемого феномена. Остановимся ниже на трактовках, которые наиболее близки семиотической направленности нашей концепции.

Этос. Мы исходим из признания того, что этос есть социальный конструкт. В этом смысле он, конечно, более подходит для характеристики социальных групп, нежели индивидов⁴: он рождается вместе с социальным миром и существует в мире [14, с. 21]. В этом смысле он представлен и может быть обнаружен как «совокупность морально-этических качеств, которые интегрированы в непосредственные экзистенциальные практики индивидов, в структуры их бытия-в-мире» [14, с. 17]. Этос как сложный динамический феномен включает в себя не только морально-этические ценности. В этом плане нам импонирует позиция В. Ш. Сабирова, согласно которой этос есть мотивированное поведение, обусловленное морально-этическими, эстетическими, религиозными, политическими и правовыми факторами: «поскольку в обычном человеческом сознании все эти мотивы тесно переплетены, воздействуя на поведение людей, нельзя их рассматривать изолированно друг от друга» [17, с. 232—233].

Сложная структура этоса обуславливается его двойственной природой: он предстает как «реально-должное, выходящее за полюсы стихийного состояния нравов, с одной стороны, строгого порядка идеально-должного — с другой» [2]. Можно представить эту бинарность более явно через привлечение понятия «габитус», под которым мы будем понимать *первичную (сигнальную) систему* приобретенных схем восприятия и оценивания, сложившаяся на практике и позволяющая обеспечивать взаимную коммуникацию в обществе (ср.: [19, с. 69]). Подобная логика размышления позволяет говорить, что в этосе слиты воедино собственно этос (безусловная «мораль по совести») и габитус (условная «мораль по обычаю»), или иначе *этос должного* (целе-ценностные нормы) и *габитус сущего* (действия по обстоятельствам)⁵.

Политический этос. Эвристично в интересующем нас ключе понимание этоса как особого морального порядка, который вначале присутствовал в

массового кинематографа — только усилило указанные тенденции: «приватизировало политику» (сделало ее более прозрачной) и «визуализировало этос» (сделало его более наглядным).

³ Мы не включаем сюда исследования этоса науки, библиография которого насчитывает десятки, а то и сотни публикаций.

⁴ Тем не менее есть работы, демонстрирующие эвристичность исследования этоса личности [25]. Думается, что подобный поворот в рамках международной политики мог бы быть востребован.

⁵ Забегая немного вперед, скажем, что несоответствие между этосом и габитусом задают отклоняющиеся поведенческие реакции. Так, в нашей концепции в ситуации затора между этосом и габитусом эффективнее всего «работает» образ врага.

качестве идеи в умах некоторых влиятельных мыслителей, но впоследствии стал «оформлять собой социальное воображение широких слоев, и затем, постепенно, целых обществ» [33, р. 1]. Думается, именно здесь возникает то, что уместно обозначить как политический этос. Схожую позицию выражает теория «мирового этоса» (Weltethos) Г. Кюнга [27], позиционируемая как «макроэтический проект». В рамках этой концепции этос предстает как некий [политический] минимум, «который нуждается в моральных основаниях для того, чтобы люди ... могли совместно жить и работать». Справедливости ради скажем, что идея мирового этоса Г. Кюнга (ср. «глобальный этос» А. А. Гусейнова [7]), носит отчасти партикулярный характер, ибо он говорит о людях «одной конторы», «одного университета» и т. п. Поэтому вполне логичной выглядит точка зрения Ф. И. Гиренка, который «этос глобального мира» уподобляет «этосу коммунальной квартиры», в которой делят неделимое [5, с. 217]. Думается, что подобное деление неделимого происходит по причине вымывания этического из этоса. Так, скорее можно вести речь о габитусе мировой политики, где миропорядок устанавливается по правилам функционирования первой семиотической сигнальной системы, ориентированной на схемы восприятия и оценивания, но не понимания.

Политический (включая сюда и внешнеполитический) этос привлекает внимание исследователей в рамках определенных его измерений — лингвистического [1], религиозного [15], социологического [3]. Вместе с тем, все острее назревает необходимость комплексного взгляда на этос международных отношений. В нашем случае мы предлагаем сделать это, взяв в качестве регулятива системно-семиотическую парадигму.

Символический этос. В методологическом ключе можно зафиксировать сближение дискурса этоса и дискурса власти [21, с. 39], но сделать это не только в «архетипической» плоскости, но и в семиотической (символической).

Обобщение отечественных научных исследований дискурсов этоса и символической политики позволяет заключить, что этот синтез находится еще в самом начале пути. Политический этос упрочил свое положение в научном пространстве политологии [19, 21], но когда речь заходит об «этосах социальных миров» [14], формах и способах их конструирования (см.: [13]), символическая политика оказывается вытесненной из фокуса внимания⁶.

Для наших последующих размышлений важно подчеркнуть, что «этосы — это то, что естественным образом объединяет людей без всяких принуждений и убеждений» [13, с. 44—45]. Самым эффективным средством здесь оказывается сфера идей, убеждений, принципов и т. п., концентрировано выраженная в виде образов, метафор, символьных комплексов, закрепленная в культуре. Не случайно, наверное, М. Хайдеггер определил этос как «естественную совместность бытия-с-другими на основе принимаемых “по умолчанию” правил общежития», как «символическое место, в котором обитает человек» [23, с. 215]. В этом символическом месте «обитают» образы должного и метафоры сущего [19, с. 69]⁷. Символическая политика для удобства восприятия делает это место конкретным и адекватным тезаурусу вос-

⁶ Исключение составляет здесь, наверное, реклама (см.: [6]).

⁷ В модели Л. Н. Тимофеевой к этосу относится еще и то, что отстоит (отклоняется) от должного. Мы здесь видим некоторое противоречие, ибо обычный порядок вещей есть тоже отклонение от должного. Что же имеет в виду автор, говоря о девиации не совсем понятно.

принимающего субъекта. Эта задача решалась сначала с помощью литературы и изобразительных средств (в частности, карикатуры см., напр.: [28]), затем при посредстве радио, но наиболее эффективным средством стал, несомненно, массовый кинематограф. Он оказался наиболее «достаточным» инструментом, ибо «показывал» порядок целиком, прямо, реально, что не удавалось ни литературе (здесь требовалось воображение), ни радио (здесь не хватало визуализации), ни карикатуре (здесь не доставало реальности).

Быть может термин «символический этос» не совсем удачен, ибо задает сразу несколько смыслов, но для нас главное через него обратить внимание на то, что это особый «порядок» (мыслей и действий), являющий собой ориентир для габитуса.

Резюме. Ход размышлений подводит нас к выводу, что символический этос оказывается одним из наиболее значимых результатов (но его вполне можно рассматривать и как цель) символической политики. Он может быть различным — семейным, партийным, спортивным, гендерным и т. п., при этом под определенным углом зрения он задает конкретные политические мотивы. Символический этос — это, одновременно, и образец для габитуса, и самодостаточная модель индивидуального и социального мира — это особый «жизненный мир». Жизненный мир по Ю. Хабермасу — это естественный миропорядок, воссоздаваемый самими его участниками (см.: [22]). Символический этос отличается в этом ключе лишь тем, что конструирование и поддержание (воспроизведение) этого порядка опосредовано семиотической средой, с которой этот порядок считывается и далее реализуется в повседневной жизни.

Киноэтос Холодной войны

Кинематограф (как, впрочем, и другие жанры искусства) конструирует этос как «промежуточный уровень между различными нравами и собственно моралью, что-то среднее между сущим и должным» [19, с. 69]. Он задает через образы координаты определенного порядка, дистанцируясь от крайностей, что только добавляет кинотексту реалистичности: так этос и габитус «двигаются» навстречу друг другу. Момент «встречи», очевидно, всегда разный, ибо определяется реальной (чистой) политикой.

В этом контексте интересна концепция А. П. Павлова, которая позволяет посмотреть на кинематограф с различных позиций. В первом приближении за кинематографом закреплён последний структурный компонент этоса как сложного гомеостатического комплекса социальных ментальных и физических действий: социальные акторы, этические образцы, поведенческие комплексы, *посвящение*, которое есть процедура вхождения индивида в этическое сообщество, осуществляемая с помощью особых обрядов и ритуалов посвящения — инициаций [13, с. 45]. Вместе с тем, конкретный кинематографический кейс сам по себе есть этос, ибо в нем имплицитно присутствуют и социальные акторы, репрезентующие определенные этические образцы посредством реализации поведенческих комплексов. В этом смысле фильм как своеобразная форма инициации, одновременно, задает определенный миропорядок, конкретизируя этос Холодной войны в целом.

Модели киноэтоса. В самом общем плане можно выделить две модели символизации этоса, то есть его конструирования при помощи образов и метафор (в том числе и применительно к кинематографу) — политическая

и семиотическая⁸, которые на самом деле представляют собой единство, и разделяемые лишь для удобства анализа.

Для первой модели — *инструментально-прагматической* — характерна ориентация на реальную политику, подстраивание образного ряда под ее конкретно-исторические ориентиры и задачи. Так, уже общепризнано, что «политическая корректность является частью киномира, вступая в неоднозначные отношения с творчеством и этикой» [10, с. 108]. Здесь выбор образов — названий фильмов, актеров на определенные роли, сюжетные коннотации, — их «жесткость» определяются текущим состоянием мировой политики, непосредственными отношениями между государствами⁹. Эту модель можно условно считать «внешней», ибо она задает формальные рамки прочтения кинотекста, ориентируясь во многом на сигнальную парадигму производства и прочтения фильмов.

Семиотическая модель¹⁰ — *целе-ценностная* — востребует более «тонкие» конструктивные механизмы. Она представляется нам мене разработанной, но именно с ней, на наш взгляд, связаны перспективы изучения семиотики международных отношений. Речь здесь идет о своеобразном семиотическом императиве, где выбор образа (и, шире, этоса) обуславливается не только его адекватностью конкретной семиотической ситуации (кинотексту), но и культурному тезаурусу в целом. Иными словами, главное для символического этоса в производстве (воспроизводстве) образов по этой модели — цель, выраженная формулой «здоровый семиозис» [31, р. 106]. Отношение к образам не как к средствам-сигналам символической политики, создает предпосылки для семиотики, на чем в данной статье мы подробно останавливаться не будем. Ограничимся лишь замечанием о том, что данная модель, в силу ориентации на значения и смыслы, предоставляет гораздо большую свободу в реконструкции киноэтоса как в рамках конкретного фильма, так и в контексте Холодной войны в целом.

Киноэтос: базовая характеристика. Киноэтос периода Холодной войны вполне можно охарактеризовать как «конфликтный этос», который является производным от неразрешимых конфликтов¹¹. Последний предстает как «относительно стабильное мировоззрение, которое задает концептуальные рамки, позволяющие организовывать и осмысливать длительный контекст конфликта и действовать в направлении его сохранения или изменения

⁸ Нам представляется, что в дискурсе карикатуры обнаруживает себя примат политической модели, что выражается в использовании собственно политических маркеров. В кинематографе политическая и семиотическая модель «выравниваются», достигается определенная форма динамической дополненности.

⁹ Это, например, хорошо видно по фильмам «Манчжурский кандидат» (The Manchurian Candidate), вышедшим в 1962 и 2004 годах. В первом фильме антисоветский пафос преподносится явно и открыто, в отличие от второго фильма, где главным врагом оказывается транснациональный капитал.

¹⁰ Семиотика рассматривается в контексте международных отношений (без отсылки к кинематографическому дискурсу) как ключевой критерий устойчивости миропорядка, ибо фиксирует связку «знак-ценности» (sign/values) [30], которая в зависимости от концепта задает конкретные формы международных отношений.

¹¹ Думается, что феномен Холодной войны сам по себе свидетельствует в пользу такой постановки проблемы. Подчеркнем, что к неразрешимым конфликтам относятся противостояния, не допускающие нахождения консенсуса при сохранении жизнеспособности участников конфликта.

в соответствии с этой точкой зрения» [26, р. 42]. Формирование конфликтного этоса посредством кинематографа предполагает учет ряда «вероятельных» стереотипов, воспроизведение которых крайне значимо в рамках символической политики. Они таковы — убеждения в справедливости целей группы, ответственности за безопасность, позитивном коллективном представлении о себе, патриотизме, единстве, внутригрупповой виктимизации, делегитимации оппонента, экзистенциальности мира (как невойны) [26, р. 42—43].

Конфликтный символический этос по-особому разворачивает указанные стереотипы в рамках киноповествования. Можно зафиксировать лишь несколько общих, характерных для его конструирования моментов.

Во-первых, этос *историчен*, он востребует образы из прошлого, которые помогают зрителю выстроить чаще всего бинарную модель миропорядка — Свой / Чужой. Здесь при помощи кинометафор конструируется позитивное представление о своей группе посредством различных форм делигитимации врага.

Во-вторых, этос *эмотивен*, он не может быть принят сугубо в когнитивном плане, без разворачивания в аффективную плоскость. За это отвечают отбираемые образы из истории, отсылающие к феномену виктимизации. Аффективен (противоположен инстинкту самосохранения) и патриотизм, итогом целеполагания которого оказывается концепт единства.

В-третьих, этос *проективен*, он чаще всего не имеет прототипа в реальной политике, но воспринимается в качестве одного из вероятностных вариантов развития событий. Образы легитимируют здесь справедливость целей одной из противоборствующих групп и почти мессианскую ответственность за глобальную безопасность.

В данной логике историчность киноэтоса отсылает нас к модели когнитивного восприятия, которая органично дополняется эмотивностью, ответственной за связку ментального (в первом случае) и соматического (во втором случае) действия. Виртуальным итогом такой психо-соматической модели становится кинематографический проект потребного мирового порядка.

Система киноэтоса. Киноэтос может быть представлен как система — на трех уровнях: субстрата (уровень элементов), структура (уровень системообразующих отношений) и концепта (уровень системообразующего свойства). Элементы представлены чередой киногероев первого и «вторых» планов; структура задается рафинированными моделями отношений (чаще всего бинарными по типу Свой / Чужой); концепт выводится через интерпретацию или понимание главной идеи киноповествования.

В парадигме системного подхода анализ кинотекста должен отталкиваться от концепта, нисходя к структуре, а затем и субстрату, в то время как чаще всего зрительская модель, предполагающая «полное погружение» в виртуальную реальность, предполагает обратную логику. Обратное познавательное восхождение чревато тем, что анализ может остановиться на уровне системообразующего отношения без понимания его онтологических «причин»¹². Можно предположить, что цель глубинного понимания глобального

¹² Поясним здесь, что вторжение агрессора в рамках конкретного кинокейса все же следует рассматривать как «праксиологическую причину» военного конфликта, тогда как «онтологическая причина», лежит в области столкновения идеологических концептов, то есть относится к глобальному этосу, например, Холодной войны.

этоса и не была регулятивом производства фильмов, а акцент делался на формировании стереотипных моделей поведения.

Фильмический этос кинолента Холодной войны задается концептом, который оказывается шире частного киноконцепта, будучи обусловливаем конфликтном идеологий. Динамичность и темпераментность реальной политики предопределяла специфику каждого конкретного киноэтоса, который, развернутый из транзитивного конфликтного этоса Холодной войны¹³, в свою очередь, задавал формы отношений в рамках конкретного киноповествования, выраженные через соответствующие поведенческие модели. Эти модели поведения могут быть также динамичны, демонстрируя определенные этологические вариации, зависящие уже от набора киноперсонажей, состав которого определяется «нужностью» тех или иных героев для экспликации концепта.

Подчеркнем, что если этос конкретного кинематографического кейса может быть представлен как система, то есть с явно обнаруживаемыми субстратом, структурой и концептом, то этос международных отношений предстает, скорее, как сверхсистема, в которой при сохранении субстрата и структуры концепт размывается (трудно реконструируем)¹⁴. Именно поэтому восприятие конкретных фильмов вне их исторического контекста тяготеет к интерпретативной модели, когда концепт задается познающим субъектом как бы «извне» (из «современности»), что во многом объясняет семиотическое инобытие фильмов рассматриваемого периода для некоторых зрительских групп современной России¹⁵.

Таким образом, думается, правильно будет сказать, что сверхзадача кинематографа в рамках символической политики (в том числе и периода Холодной войны) заключается в сближении этосов государства и общества как представлений о потребном миропорядке, которые в реальности не всегда соответствуют друг другу в силу разномасштабности восприятия (см.: [19, с. 70]).

¹³ Конфликтный этос Холодной войны ориентирован на противостояние из-за целей, которые воспринимаются как экзистенциальные [26, р. 41], что определяет для них центральное место в жизни вовлеченных обществ. Подчеркнем, что, с нашей точки зрения, конфликтный этос в контексте Холодной войны не обязательно выступает в форме насильственных действий (как, например, полагают указанные выше авторы), но вот в рамках кинотекстов рассматриваемого периода фильмический этос зачастую носит именно такой характер.

¹⁴ Вообще, семиотический анализ кинотекстов Холодной войны провоцирует ситуацию когнитивного диссонанса (у исследователя, который смотрит фильмы и той и другой стороны конфликта): использование одних и тех же — зеркальных — образов для конструирования схожих моделей отношений должно подчиняться единому концепту. Единство в концепте, структуре позволяет вести речь о схожести этосов как моделей миропорядка. Хорошо иллюстрирует эту логику, например, привлечение образа фашизма (нацизма, гитлеризма) для маркирования врага. И советский кинематограф активно использовал указанный маркер, и американский кинематограф также прибегал к подобному семиотическому приему.

¹⁵ В этом контексте для нас интерес представляет семиотический контекст «новой риторики» Х. Перельмана, которая оказывается востребованной при анализе политических высказываний (текстов) [32]. Новая риторика выделяет два класса объектов согласия, с которыми имеет дело в нашем случае зритель — реальные (включают в себя факты, истины и презумпции) и предпочтительные (включают ценности и предпочтения аудитории) [29, р. 66]. Подобная логика характерна и для концепции символических ориентаций Элдера и Кобба [24], которая еще отчетливее демонстрирует эвристику дихотомии когнитивности — аффективности в рамках восприятия политизированных образов определяющей для понимания / интерпретации кинотекстов.

Семиотика киноэтоса: анализ кейсов

Конструирование этоса как некоторого порядка (в том числе и мирового) можно проследить на конкретных кинематографических кейсах.

«*Красный рассвет*» (реж. Джон Милиус, 1984). Фильмический этос повествования разворачивается из пролога, который вербально извещает зрителя о происходящих в текущий момент кардинальных переменах в мироустройстве. Киноэтос оказывается производным из этоса фильмического. Бинарность с глобального (абстрактного) уровня снисходит на уровень локальный (конкретный). Неожиданное нападение врага, нарушающее размеренное течение жизни одного американского городка, призвано маркировать стороны: американцев, подвергшимся агрессии, и интервентов, говорящих на испанском (предположительно кубинцев). Только потом становится ясно, что кубинцы оказываются лишь авангардом русских агрессоров. Киноэтос подкрепляется частными этологическими кейсами, наполняющими повествование.

На уровне субстрата (элементарном уровне) киноэтос и этос фильмический совпадают: противостояние СССР и США отражается через противостояние американцев и русских. Различие начинается на уровне системообразующего отношения, которое задается гендерным дискурсом — оппозицией «Ребенок (дети) — Взрослый(ые)». Эта символическая бинарность разворачивается в двух ипостасях — «внешней» и «внутренней». Отношения во «внутренней» системе «ребенок — взрослый» (применительно к американцам) оказываются инверсивными: несмышленные, неразумные, неподготовленные дети меняются местами с предавшими свое отечество, безвольными и жалкими взрослыми. Традиционная этологическая модель «взрослый всегда прав» оказывается дискредитированной. Экстремальная ситуация ускоряет процесс взросления, обретения качеств «Своего», в то время как процесс (духовного) старения провоцирует фактический переход на сторону врага. Модель трансформируется под слоган «устах младенца глаголет истина». «Внешний» срез отношений в системе «ребенок — взрослый» (маркирующий оппозицию американцы / агрессоры) отсылает к проблеме «насилия и священного». Надругательство (насилие) над детьми (непорочными и безгрешными созданиями) — самое страшное преступление взрослого, за которое нет ни прощения, ни пощады. Взрослый враг изображается как нелюдь, лишенный всего человеческого. Так, происходит конструирование «категорического этоса», который делит мир на «черное и белое». Именно радикальный этос обуславливает казнь «росомахами» одного из своих.

Столкновение этологий агрессоров и «росомах» остается без логического завершения, финал фильма намекает на возможность снятия диалектического противоречия, ибо имеет место намек на отказ от взаимного истребления. Анализ повествования на уровне системообразующего свойства позволяет выявить концепт киноэтоса, «действие» которого не выходит в пространство фильмического (глобального), ибо выполняет сугубо мобилизационную функцию. Сущность киноэтоса наиболее полно, на наш взгляд, раскрывается через метафору инициации (перехода в новое состояние), когда дети проходят своеобразный обряд посвящения в тайну бытия и где они наконец-то узревают истинную сущность жизни как борьбы, «призывая» последовать своей поведенческой модели.

«В квадрате 45» (реж. Юрий Вышинский, 1955)¹⁶. Фильмический этос киноповествования, в отличие от американского фильма, представлен не явно. Он реконструируется из контекста и задается противопоставлением затерянного в лесах локуса с пространством «где-то на западе». Изначально эти топосы даже не связываются повествованием, но затем становится ясно, что вокруг них и будет развиваться сюжет — проникновение на советскую территорию диверсантов.

Интересно, что киноэтос разворачивается вокруг противопоставления «советских» людей: враги здесь не американцы и даже не европейцы, это русские (завербованные военнопленные). В этом видится специфика именно советского кинематографа, где подобное противопоставление занимало заметное место¹⁷. Этология героев задается через ключевой момент убийства одним из диверсантов раскаявшегося и хотевшего сдаться «своим» подручного: если так он относится к тем, с кем прибыл в одной команде, то как он может обойтись с врагом. Преступление маркирует убийцу и его поделщика как врагов.

Этос фильма более прост — в противостояние (по крайней мере активное) вовлечены исключительно мужчины (хотя два образа женщин в картине присутствуют). Один (главный диверсант) — преступник (как потом выяснится еще и «нацистский»), другой (пожарный Валентин) — борец с огнем (символом опасности, смерти). Первый отзывчив, любезен (порой даже чересчур), но от его поведения веет фальшью. Последний несовершенен, пренебрегает советами более опытных коллег, горяч и несдержан. В его образе узнает себя практически каждый советский человек, что позволяет примерить поведение Валентина на себя. Этос советского фильма менее «кровожаден», экзистенциален. Противостояние врагов носит состязательный характер, хотя оно и онтологично (неизбежно и неотвратимо) и в некотором смысле естественно. Враг не обязательно должен быть уничтожен, но его смерть (если таковая происходит) — результат «самонаказания» (самоубийства)¹⁸.

Анализ повествования на уровне системообразующего свойства позволяет выявить концепт киноэтоса, «действие» которого не выходит в пространство фильмического (глобального), ибо выполняет пропедевтикомобилизационную функцию (как это имеет место и в случае с американским фильмом), наиболее полно выражаемую формулой ГТО — «будь готов к труду и обороне».

Резюме. В советском и американском кинематографе глобальный (фильмический) контрадикторный этос задается с разной степенью интенсивности, сохраняя при этом свой онтологический статус. Для СССР характерно смягчений градуса противостояния (вне зависимости от периода отношений), а для США регулятивом здесь выступает «гипертрофированный»

¹⁶ Крайне трудно найти фильм, который бы выступал в качестве визави американской кинокартине. Мы остановили свой выбор на киноленте «В квадрате 45» по причине аналогичного сюжета, связанного с борьбой с врагом на своей территории.

¹⁷ Очевидно, что открытое столкновение между СССР и США (Западом) мыслилось в этот исторический период мало вероятным, но противостояние рассматривалось как «естественное» развитие отношений с бывшими союзниками.

¹⁸ Подчеркнем, что все враги в фильме получают по заслугам. Советская модель этологии ориентирована на неотвратимость наказания, пусть даже за вынужденное предательство.

реализм, который требует ужесточения дискурса с мобилизационными целями. Этос СССР менее кровав — враг изображается в меру жестоким, но все же не заслуживающим снисхождения.

Вместо Заключения

Если этос вообще представляет собой мотивированное поведение, в котором находят отражение стереотипные мировоззренческие установки, определяющие поведенческие практики, то символический этос является собой конструируемый семиотическими способами социально-эмпатический образ мира, своего места и роли в нем, разворачивающийся в политическую реальность посредством физических или ментальных конкретных поведенческих практик. Символический этос международных отношений (не только в кинематографическом дискурсе, а в максимально инструментально широком) выступает как синергичный защитный механизм, препятствующий трансформации Холодной войны в горячее противостояние. В условиях конфликтного этоса «обоснование морали на философских или религиозных началах становится весьма проблематичным. Место последних занимает массовое искусство, создающее “социально-эмпатический” тип отношений между людьми» [12, с. 289].

«Каждое общество, вовлеченное в неразрешимый конфликт, должно оправдать цели конфликта, настаивать на его самопрезентации в позитивном свете и, будучи жертвой конфликта, делегировать конфликт сопернику и создавать психологические условия, которые позволят ему адаптироваться к конфликту...» [26, р. 57]. Одним из наиболее эффективных способов конструирования подобного символического этоса оказался кинематограф, который в силу привлекаемых техник, смог реально создать «символическое место обитания», где работают свои правила общежития, режимы коммуникации со Своими и Чужими. Игровой характер кинематографа предопределил его востребованность в рамках дефицита «зрелищности», равно как и интерактивность его восприятия.

Можно говорить по крайней мере о двух типах образов, задающих символический этос: реальных и виртуальных. Для реальных (прототипных) образов характерна связь с конкретными кейсами исторической действительности, для виртуальных (логотипных) образов характерен отрыв от фактуальности. В когниции эти образы не различимы, ибо обладают одинаковыми семиотическими признаками. При этом нужно учитывать, что логотипные образы, конструируемые произвольно, имеют большие адаптивные возможности по отношению к среде (индивидуальному и коллективному сознанию)¹⁹.

Корреляция между фильмическим этосом и реальными поведенческими установками обуславливается природой используемых метафор: чем сигнальнее уровень привлекаемого образа, тем более существеннее корреляция. Символьный уровень привлекаемого образа ориентирует на онтологическую модель отношений, отодвигая праксиологию взаимодействий на второй план.

¹⁹ Прототипный образ (для того, чтобы сохранять свой статус) «вынужден» цепляться за историческую фактуру, репрезентуя реальные черты своего означаемого. Логотипный образ, конструируемый «из ничего», подобными правилами не ограничен.

Список литературы

1. *Абрамзон Т. Е.* Мифологические образы как составляющие ломоносовского одического этоса // Проблемы истории, филологии, культуры. 2003. № 13. С. 425—429.
2. *Бакитановский В. И., Согомонов Ю. В.* Этос // Этика. Энциклопедический словарь / под ред. Р. Г. Апресяна, А. А. Гусейнова. М. : Гардарики, 2001. С. 600.
3. *Богданова М. В.* Каким образом возможно социологическое исследование этоса // Социологический журнал. 2012. № 1. С. 47—66.
4. *Герасимова А. Д.* Ценностные аспекты костюма и моды (к вопросу об этической семиотике костюма) // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2013. № 2 (118). С. 201—206.
5. *Гиренок Ф.* Удовольствие мыслить иначе. М. : Академический Проект, 2008. 235 с.
6. *Григорьева Д. Д.* Реклама как инструмент конституирования этоса // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Философия. 2017. № 4. С. 97—101.
7. *Гусейнов А. А.* Еще раз о возможности глобального этоса // Век глобализации. 2009. № 1. С. 16—27.
8. *Лысак К. Ф.* Этос: понятие, сферы выявления национального этоса // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2016. № 2 (26). С. 62—70.
9. *Малинова О. Ю.* Конструирование макроскопической идентичности в постсоветской России: символическая политика в трансформирующейся публичной сфере // Политическая экспертиза. 2010. Т. 6, № 1. С. 5—28.
10. *Милевич И. Г.* Переводы названий художественных фильмов: тактики эвфемизации и деэвфемизации // Медиалингвистика. 2016. № 2 (12). С. 103—112.
11. *Мурашов Ю.* Советский этос и радиофикация письма // Новое литературное обозрение. 2007. № 4 (86). С. 47—63.
12. *Назаров В. Н.* История русской этики. М. : Гардарики, 2006. 319 с.
13. *Павлов А. П.* О природе и механизмах формирования этоса // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2010. № 7 (112). С. 44—46.
14. *Павлов А. П.* Этосы социальных миров // Вестник Вятского государственного университета. 2017. № 8. С. 17—22.
15. *Панова Ю. В.* Истоки политического этоса США // Манускрипт. 2018. № 7 (93). С. 98—101.
16. *Поцелуев С. П.* Символическая политика: констелляция понятий для подхода к проблеме // Политические исследования. 1999. № 5. С. 62—75.
17. *Сабиров В. Ш.* Изучение этоса как социокультурная и этико-правовая проблема эпохи информационных войн // Евразийский юридический журнал. 2016. № 6 (97). С. 232—234.
18. *Симонова С. А.* От этоса к эстетизму: некоторые аспекты абсолютизации красоты // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7, Философия. Социология и социальные технологии. 2008. № 2 (8). С. 73—77.
19. *Тимофеева Л. Н.* Противоречивость этосов политико-административного управления: есть ли выход? // Конфликтология. 2014. № 2. С. 64—74.
20. *Труфанова А. С.* «Новая риторика» Х. Перельмана с точки зрения системной модели аргументации // РАЦИО.ru. 2009. № 2. С. 283—293.
21. *Тульчинский Г. Л.* Этосы справедливости и типы власти // Философские науки. 2015. № 2. С. 24—41.
22. *Хабермас Ю.* Отношение между системой и жизненным миром в условиях позднего капитализма // THESIS. 1993. Весна. Т. 1, вып. 2. С. 123—136.
23. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М. : Республика, 1993. 448 с.
24. *Кобб Р., Элдер Ч.* Использование символов в политике // Политическая лингвистика. 2009. № 29. С. 131—145.

25. Яницкий О. Н. Этнос В. И. Вернадского и проблемы современности // Общественные науки и современность. 2007. № 6. С. 125—139.
26. Bar-Tal D., Sharvit K., Halperin E., Zafran A. Ethos of conflict: The concept and its measurement // Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology. 2012. Vol. 18 (1). P. 40—61.
27. Küng H. Global Responsibility: In Search of a New World Ethic. N. Y. : Crossroad Publishing Co., 1991. 158 p.
28. Lazari de A., Riabov O., Zakowska M. The Russian Bear and the Revolution: the Bear Metaphor for Russia in Political Caricatures of 1917—1918 // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9, № 2. С. 325—345.
29. Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. The New Rhetoric. A Treatise on Argumentation. Notre Dame etc.: University of Notre Dame Press, 1969. 566 p.
30. Petrilli S. Signs and Values: For a Critique of Cognitive Semiotics // Journal of Pragmatics. 1993. Vol. 20. P. 239—251.
31. Petrilli S., Ponzio A. Semiotics Today. From Global Semiotics to Semioethics, a Dialogic Response // Signs. 2007. Vol. 1. P. 29—127.
32. Rutovuori-Apunen H. World community as a reasoned community? A retrospective analysis of the us diplomatic persuasion on the Iraq war // Европа. 2004. № 4. С. 137—158.
33. Taylor C. Modern Social Imaginaries. Durham and London : Duke University Press, 2004. 215 p.