



## Индивидуализм как «культурный синдром» в новейшем американском кинематографе

**Н.А. Цыркун**

доктор искусствоведения

*В статье рассматривается баланс двух основных культурных конструктов — индивидуализма и коллективизма и то, как он представлен в американском кинематографе 2015–2016 годов. В качестве материала выбраны фильмы, действие которых происходит в прошлом, настоящем и будущем. Формулируется вывод: в условиях масштабной опасности неотъемлемая от понятия индивидуализма идея моральной ответственности неизбежно ведет к усилению на индивидуальном уровне роли компонента коллективизма как необходимого условия общего выживания.*

УДК УДК:778.5.778

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

индивидуализм,  
коллективизм,  
культурный  
синдром,  
американское  
кино, моральная  
ответственность

**И**ндивидуализм и его соотношение с коллективизмом — один из важнейших культурологических индикаторов западной цивилизации, в классификации американского социопсихолога Гарри К. Триандиса — «культурный синдром», то есть набор ценностей, установок, верований, норм и моделей поведения, отличающий одну культуру от другой. Термин «индивидуализм» попал в английский язык при переводе книги Алексиса Токвиля «Демократия в Америке» (1864), написанной по впечатлениям автора от поездки по Соединенным Штатам. Французский политик высоко оценил свойственные американцам гражданские добродетели, которые позднее Макс Вебер включил в понятие протестантской этики с ее базисным позитивным пониманием самостоятельности и самоценности личности. Существенно, что уже в трактате Токвиля определение индивидуализма не содержало исключительной озабоченности отдельной личности собственными интересами и нуждами. В начале XX века социолог Эмиль Дюркгейм, исследуя социологию эволюции, отмечал, что моральный индивидуализм, «культ» человеческого индивида — это творение общества, которое уступает ему первостепенную роль по мере экономического развития. Во второй половине XX века на основе эмпирических наблюдений сформировалось убеждение, что чистый индивидуализм, как и чистый коллективизм, встречается довольно редко.

В сознании обычных людей обычно наблюдается определенный синтез ценностей и индивидуализма, и коллективизма. Коллективизм и индивидуализм не рассматриваются в качестве взаимоисключающих полюсов поведения. Американская культура признана индивидуалистической, поскольку в ее рамках индивидуальные цели не менее (если не более) важны, чем групповые, однако оба эти культурных синдрома сосуществуют и в зависимости от ситуации более или менее ярко проявляются в конкретных случаях.

Американский социальный психолог Гарри К. Триандис (один из основателей кросс-культурной психологии, где конструктам индивидуального и коллективного уделяется особое внимание) выделил около 60-ти видов коллективизма и предложил модернизированную версию дихотомии «индивидуализм/коллективизм», введя для исследований на уровне индивида термины «идиоцентрический» и «аллоцентрический». Идиоцентрики — люди с индивидуалистическим мировоззрением, для которых на первом месте стоят собственные убеждения, чувства и эмоции в противовес взаимоотношениям с другими людьми. Однако следует обратить внимание на то, что, согласно Триандису, при возникновении опасности у идиоцентриков активизируются коллективистские предпочтения. Следовательно, напрашивается вывод о том, что смещение общественных интересов в сторону коллективизма фиксирует симптоматику преобладания в обществе настроений по меньшей мере беспокойства и неуверенности.

Предметом данной статьи является ситуация баланса индивидуального и коллективистского и ее представление в новейшем американском кинематографе. Материалом исследования стали фильмы: «Прогулка» (“The Walk”, 2015) Роберта Земекиса, «Выживший» (“The Revenant”, 2015) Алехандро Гонсалеса Иньяритту, «Марсианин» (“The Martian”, 2015) Ридли Скотта, «Пассажиры» (“Passengers”, 2016) Мортена Тильдума. Цель исследования — выявление интерференции между двумя культурными конструктами, по которой можно сделать вывод о том, что вектор соотношения этих культурных синдромов устремляется в сторону коллективизма, что характерно для общественной ситуации ощущения близящейся опасности.

### **Индивидуализм и групповая ответственность**

Периоды акцентирования коллективизма в американском кинематографе совпадают с ростом коллективизма в самом обществе и отмечаются не только в экранном, но и в других искусствах, в литературе. В качестве примера можно привести трансформацию героя в романе Эрнеста Хемингуэя «Иметь и не иметь»: индивидуалист Гарри Морган, привыкший всегда полагаться

<sup>1</sup> Sarris Andrew. The John Ford Movie Mystery. Bloomington, 1976. P. 96.

<sup>2</sup> См.: Asbjorn Gronstad. Gathering at the River: Ford, Peckinpah and the Failure of the Communal // American Studies in Scandinavia. Vol.35, #1, 2003. P. 55–56; Lyons, Robert. Introduction. My Darling Clementine as History and Romance // John Ford, Director. New Brunswick-N.J., 1984. P. 15.

только на себя, говорит перед смертью, итога свой жизненный опыт: «Человек... один не может... ни черта». В кино этот взгляд масштабнее всего выразили фильмы Джона Форда, ставшие, по выражению известного критика Эндрю Сэрриса, «визуальным воплощением незыблемости общины»<sup>1</sup>, единственно возможного способа существования в тяжелые времена. Вектор общественных настроений сместился в сторону индивидуализма после окончания Второй мировой войны, в ситуации налаживания мирной жизни и повышения благосостояния. (Кинематограф зафиксировал этот переход в его транзитивной неопределенности творчеством режиссера-индивидуалиста Сэма Пекинпа, признававшегося в симпатии и к Хемингуэю, и к Форду.<sup>2</sup>)

В последнее время американское общество вновь столкнулось с вызовом, потребовавшим ориентации на коллектив. В частности, ситуация массового наплыва иммигрантов в страны западного мира актуализировала проблему идентификации как конститутивной структуры и основы самосохранения нации. В связи с этим представляется неслучайным, что фильмы, о которых идет речь в статье, в том числе две киноленты, что основаны на реальных событиях, появились практически одновременно. При всем жанровом и стилистическом различии их можно объединить общей сверхсюжетной темой: в каждом случае это рассказ о герое-одиночке, проходящем проверку на стойкость и выживаемость в экстремальных условиях.

«Прогулка» Роберта Земекиса базируется на реальном событии 1974 года. Француз-канатоходец Филипп Пети восемь раз прошелся по тросу между нью-йоркскими башнями-близнецами Всемирного торгового центра, ныне уже не существующими, а на тот момент только готовившимися к эксплуатации. Вполне логично, что авторы отдали должное беспрецедентному подвигу, и в центре фильма оказался сам Пети (Джозеф Гордон Левитт), тот, кто

один так эффектно вышел на трос. Однако обстоятельства события свидетельствуют о том, что это было бы невозможно без участия множества других людей. Прежде всего, важное место в картине отведено учителю канатоходца — Рудольфу Оманковски

Кадр из фильма «Прогулка»



(Бен Кингсли), открывшему ученику свои заветные секреты. Но кроме наставника, «Папы Руди», в технической подготовке и проведении акции несколько лет принимала участие целая команда, вложившая в проект конструктивные идеи и взявшая на себя огромную ответственность, причем не только моральную. Члены команды отвечали за жизнь своего друга, а кроме того, ради единоличной славы Филиппа Пети все они, оставаясь в тени, рисковали личной свободой, потому что их деятельность была незаконной, и после успешного завершения операции полиция задержала всех вместе с Пети.

### **Индивидуализм и духовная принадлежность всеобщему**

В основу фильма Алехандро Иньярриту «Выживший» также положены реальные (правда, переработанные и дополненные) факты из истории, случившейся в 1823 году в верховьях Миссури с траппером Хью Глассом, ставшей легендой эпохи освоения дикого Запада. Надо сказать, что российское прокатное название придает фильму дезориентирующий смысл. В оригинале «Revenant» означает «выходец с того света», «призрак», «привидение», следовательно, смысл фокусируется не просто вокруг преодоления невероятных трудностей (Гласс пережил предательство друга, был похоронен заживо, пленен кровожадными индейцами, терпел голод и холод). Экранизируя книгу Майкла Панка «Вернувшийся с того света. Роман мести»<sup>3</sup>, Иньярриту снимал историю о непреднамеренном перерождении человека, вернувшегося другим из первобытного леса, ветхозаветного Эдема. «Коллектив», то есть товарищи по меховой компании, предали его. Подчиняясь условиям выживания по жестоким, но рациональным законам природы, Гласс теряет человеческий облик, зарастает бородой, кутается в звериную шкуру, но одолеть сотни миль опаснейшего пути ему помогает лишь любовь к предельски убитому на его глазах сыну и видение умершей жены. По внешнему контуру сюжет фильма движется стремлением Гласса отомстить за гибель сына, за предательство.

Но Алехандро Иньярриту снимает не просто остросюжетное приключенческое кино и даже не нео-вестерн, хотя элементы этих жанров в фильме есть. Иньярриту — магический реалист, и шоковые сцены, при их утилитарном значении, нужны ему не только для того, чтобы держать зрителя в тонусе; они несут глубокий смысл, придающий фильму метафизическое измерение. Гласс не просто одолевает сотни миль опаснейшего пути, он совершает Путь к обновлению, к своему истинному «Я» как человеку «пороговому», принадлежащему и западному, и архаично-индейскому миру (он женат на индианке, его сын — полукровка).

<sup>3</sup> Алехандро Иньярриту выступал и как соавтор сценария, написанного совместно с Марком Л. Смитом. — *Прим. авт.*

Неслучайно на этот путь его толкает нападение медведицы-гризли, защищающей своих детенышей. В северо-американской индейской мифологии медведь считается символом первозданной природы, близким родственником человека, магическим тотемом, пробуждающим силы, таящиеся в людском подсознании, способствующие обновлению и возрождению. На этом пути Гласс встречает индейца Хайкука из племени павни, томящегося той же болью, что и Гласс (он потерял семью). Вместе они совершают сакральную тра-



Кадр из фильма  
«Выживший»

пезу — поедают сырое мясо бизона. (Бизон, по индейским повериям, — дар святого духа для укрепления сил народа.) Потом Хайкук устраивает ритуал очищения в дымном шалаше; и выйдя оттуда, Гласс видит изменившийся, засыпанный белым снегом мир. Наконец, Гласс, спаса-

ясь от холода, решается вспороть брюхо своей сдохшей, но еще теплой жеребой лошади, и проводит ночь в ее чреве. От этого он словно рождается заново! Тут существенно то, что женившийся на индианке, родив с ней сына, Гласс уже приобщился к миру своей жены. И теперь, когда он прошел стадии гибели («Я больше не боюсь умирать, мне это не впервой»), очищения, инициации и возрождения, этот процесс завершился. Хью Гласс отрешился от ложной общности и приобщился к той, к которой его вел голос подсознания.

Камера оператора Эммануэля Любецки в ключевых эпизодах так близко подходит к лицу исполнителя роли Леонардо ДиКаприо, что линзы запотевают от его дыхания, а в финале он смотрит прямо в объектив, то есть зрителю в глаза. Он смотрит глазами уже другого человека, взгляд его меняется. При видимой отъединенности Хью как физической единицы, он выражает себя в новой одушевленности и, если воспользоваться словами Г.С. Кнабе в связи с различием единичности и целого, «тем самым и в своей принадлежности к царству духовности, а значит, при всей своей единичности, — через принадлежность к всеобщему»<sup>4</sup>.

### Индивидуализм и унаследованная ответственность

Авторитетный культуролог Г.С. Кнабе, характеризуя индивидуализм как «внутреннюю форму» европейской цивилизации, выделяет сквозной образ, названный В. Лейбницем «неукротимой корпускулой», узнаваемой в том числе в книге Даниэля Дефо

<sup>4</sup> Кнабе Г.С. Европа с римским наследием и без него. М., 2011. С. 183.

о Робинзоне Крузо — «романе об изолированном человеке — атоме, своей энергией создающем вокруг себя свой мир». Робинзон Крузо — один из первых образцовых героев-индивидуалистов, имевший реальный прообраз, простого моряка Селкирка.

Фильм Ридли Скотта «Марсианин» (экранизация романа программиста Энди Уэйра) повествует о «Робинзоне» условного будущего. Проекция в будущее используется здесь чисто инструментально, чтобы взглянуть новой оптикой в настоящее, причем глазами специалиста-прагматика. Поэтому сложные решения в фильме принимаются в основном «адекватными» людьми — учеными и астронавтами. Их сообществу противостоит коалиция начальственных чинов, действующих по соображениям политического расчета, в соответствии с которым они принимают однозначные, математически скалькулированные ответы на сложные вопросы, в частности: можно ли рисковать жизнью пяти астронавтов, чтобы спасти одного рядового ботаника?

Сюжетно «Марсианин» скроен по шаблону романа Даниэля Дефо. Ученый-ботаник Марк Уотни (Мэтт Деймон) в одиночестве остался на Марсе, когда экспедиции пришлось спешно прервать миссию «Арес-3» из-за повреждения оборудования во время сильной пыльной бури. Ответственность за судьбу Марка берет на себя командир экипажа Мелисса Льюис (Джессика Честейн), которая с опасностью для жизни искала в одиночку пропавшего, но не нашла. Марк между тем, хоть и пострадал при буре, но остался жив и даже смог подать о себе сигнал на Землю. Однако помощь может прийти лишь через годы, и у Марка есть только один выход: приспособиться к марсианским условиям и выживать в надежде на помощь.

Марк действует и как классический герой робинзонады, и как настоящий ученый. Надо отметить, что романному Робинзону Крузо было легче — он имел ружье, мог охотиться, одомашнил коз, сеял рис и ячмень, у него была вода, и главное — ему не приходилось задумываться о воздухе. Но Марс лишен земной атмосферы. Оценив масштаб бедствия, Марк передал на Землю свое «по-смертное» сообщение, закончив его словами: «Что бы ни случилось, скажите миру, скажите моей семье, что я не переставал бороться». И далее Марк проходит все фазы робинзонады

Кадр из фильма  
«Марсианин»



как метафоры рождения капитализма. Он осваивает территорию, окультуривает почву, сажает картошку, растит урожай, не отчаиваясь, даже когда урожай погибает. Следующий шаг строительства капитализма — признание над собой закона (окруженный марсианскими «морями» Марк делает вывод, что для его случая подходит морское право). Все это означает колонизацию Марса, а именно превращение мертвой планеты в пространство, пригодное для жизни. Действия Марка можно охарактеризовать как проявление унаследованного от Древнего Рима (преемником которого традиционно считают себя Соединенные Штаты) восприятия смысла исторического бытия как экспансии, и как следствие — распространение усвоенных норм общественной жизни за пределами страны.

В отличие от доктора Райан Стоун из фильма Альфонсо Куарона «Гравитация» (“Gravity”, 2013), которую одиночество в космосе довело до умопомрачения, и в отличие от инженера НАСА Купера, тоже затерянного в космосе героя «Интерстеллара» (“Interstellar”, 2014) Кристофера Нолана, испытывающего сомнения, стоило ли его профессиональное подвижничество принесенных жертв, Марк напоминает персонажа классического вестерна без страха и упрека. И конечно, его оптимизм обусловлен тем, что Марк продолжает находиться под постоянным наблюдением и контролем; его жизнью и спасением руководят с Земли. Так или иначе, эта ситуация есть функция принадлежности индивида к группе и вытекающей отсюда ответственности перед ней, а значит — зависимости.

### Индивидуализм и коллективизм в лабораторных условиях

Действие фильма Мартена Тильдума «Пассажиры» тоже отнесено в будущее, еще более отдаленное. Фантастический антураж «Пассажиров» также используется как условный прием, своего рода это лабораторное исследование. Космический перевозчик «Авалон» должен доставить пять тысяч будущих поселенцев-колонистов на

далекую планету. Расчетное время полета 120 лет, поэтому всех, включая экипаж, погружают в анабиоз, и звездолет управляется автоматически. Но в криокамере Джима Престона (Крис Пратт), инженера-механика из Денвера, случается технический сбой, и он просыпается за 90 лет до срока, стало быть, до

Кадр из фильма «Пассажиры»



посадки корабля ему не дожить. Одиночество Джима скрашивает бармен Артур (Майкл Шин), но их общение неполноценно, потому что Артур андроид. Быт в стерильных лабиринтах огромного звездолета налажен идеально, тем не менее Джим смог выдержать в этих райских условиях лишь год и потом решился на рискованный шаг: пробудить себе «спящую невесту». Избранницей оказалась нью-йоркская журналистка Аврора Данн (Дженнифер Лоуренс).

На борту «Авалона» воцарилось полное благоденствие, капсулированное в вечном «здесь и теперь». Но прямодушный Артур нечаянно сыграл роль ветхозаветного Змия<sup>5</sup>, и свершилось символическое изгнание из рая. Любовная пара, пребывавшая в условиях комфорта, рассорилась по личным мотивам. Потребовалась аварийная ситуация, чтобы, пройдя по необходимости серию опаснейших испытаний, буквально по Триандису, вернуть взаимное доверие и веру во взаимоподдержку.

Таким образом, в этом фильме, как и в трех других, рассмотренных в статье, наглядно или имплицитно возникает тема контакта индивида с коллективом, в трактовке которой так или иначе отражается запрос времени. Можно сделать вывод, что, отзываясь на этот запрос, кинематограф США констатирует: инкорпорированная в понятие индивидуализма идея моральной ответственности неизбежно ведет к неотъемлемому синтезу с коллективизмом и, в конечном счете, его преобладанию как необходимого условия общего выживания. Именно в этом и состоит социальная значимость рассмотренных фильмов. Важно, однако, добавить, что как факт искусства киноленты существенно расширяют диапазон нашего восприятия, включая в реестр коллективизма не только его социальные, но и спиритуальные виды. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кнабе Г.С. *Европа с римским наследием и без него*. — М.: Государственный институт искусствознания, Нестор-История, 2011. — 258 с.
2. Триандис Гарри К. *Культура и социальное поведение*. — М.: Форум, 2007. — 384 с.
3. Sarris Andrew. *The John Ford Movie Mystery*. Bloomington: Indiana University Press, 1976. — 192 p.
4. Asbjorn Gronstad. *Gathering at the River: Ford, Peckinpah and the Failure of the Communal // American Studies in Scandinavia*. Vol. 35, # 1, 2003. — P. 51–67.
5. Lyons Robert. *Introduction. My Darling Clementine as History and Romance // John Ford, Director*. New Brunswick-N.J.: Rutgers University Press, 1984. — P. 3–17.

#### REFERENCES

1. Knabe G.S. *Evropa s rimskim naslediem I bez nego [Europe with Roman Legacy and without]*. — М.: Gosudarstvennyy institute iskusstvovznaniya, Nestor-Istoria, 2011. — 258 p.
2. Triandis Garry K. *Kultura I sotsial'noe povedeniye [Culture and Social Behavior]*. — М.: Forum, 2007. — 384 p.
3. Sarris Andrew. *The John Ford Movie Mystery*. Bloomington: Indiana University Press, 1976. — 192 p.
4. Asbjorn Gronstad. *Gathering at the River: Ford, Peckinpah and the Failure of the Communal // American Studies in Scandinavia*. Vol. 35, #1, 2003. — P. 51–67.
5. Lyons Robert. *Introduction. My Darling Clementine as History and Romance // John Ford, Director*. New Brunswick-N.J.: Rutgers University Press, 1984. — P. 3–17.

<sup>5</sup> Намек на функцию Змия обнаруживается в изображении Артура. У него приятное лицо, аккуратный пиджак, но под стойкой обнаруживается сужающаяся книзу металлическая нога-стойка, напоминающая хвост. — Прим. авт.

# Individualism as a Cultural Syndrome in Recent American Cinema

*Nina A. Tsyrukun*

*Doctor in Arts*

UDC 778.5.778

**ABSTRACT:** The author examines balance of the two major cultural constructs that is individualism and collectivism as represented on individual level in American movies of 2015–2016, exemplified by the films focused on the past, present and future. All the four may be united by the overarching idea: in each case it is a story of a loner under extreme circumstances on the verge of survival and personal responsibility.

Though American culture is recognized as individualist, both these cultural syndromes coexist and manifest themselves in keeping with certain circumstances. In different historical periods American society in a greater or lesser degree tended either towards collectivist values, or individualist ones, and these shifts were recorded by cinema. Nowadays a visible shift towards collectivism detectable in certain recent films indicates a public mood of unrest and anxiety. The society faces the problem of revision of national identification as the basis of self-protection.

*The Walk* by Robert Zemekis demonstrates the feat of the wirewalker concentrated on his uniqueness whereas his exampular exploit would have been impossible without his team's assistance and its personal amenability.

The protagonist of Alejandro González Iñárritu's *The Revenant*, a visibly isolated frontiersman on a fur trading expedition expresses himself on spiritual level and through this on the level of commonality.

The botanist Mark in Ridley Scott's *The Martian*, alone on the red planet, dutifully colonizes it, exhibiting the sense of historic being thus expanding the norms of communal life in outer space.

In Morten Tyldum's *Passengers* via almost a laboratory trial the filmmakers demonstrate that mankind needs to experience a mortal danger to fully realize the value of cooperative interdependence.

The author concludes, that responding the challenge of time, cinema states, that the idea of moral responsibility incorporated into the notion of individualism leads to synthesis with collectivism with predominance of the latter as a necessary condition of mutual survival.

**KEY WORDS:** individualism, collectivism, cultural syndrome, American cinema, moral responsibility