

**«ТЕХНИКИ АГАМЕМНОНА»
В «СОСТОЯНИИ НЕРЕШИТЕЛЬНОГО ВОЗБУЖДЕНИЯ»,
ИЛИ ГЛОБАЛЬНЫЕ СЕМЕЙНЫЕ ЦЕННОСТИ
В ЮЖНОКОРЕЙСКОМ КИНО**

ЕЛЕНА ИВАНЕНКО

Елена Анатольевна Иваненко — научный сотрудник Лаборатории Философской Антропологии Жертвы, Со-редактор проекта «Философская Самара» (www.phil63.ru). Самара, Россия.

E-mail: iv@webvertex.ru

Данное эссе представляет собой результат наблюдения за кинематографическими клише в фильмах и сериалах, сформировавшимися в сфере западной популярной культуры. В фокусе исследовательского внимания располагается *семья* как прием или код, нацеленный на производство определенных аффектов у аудитории. В огромном пласте мейнстримовой кинопродукции именно *семья* предстает как главный и самый надежный социообразующий фактор, при этом связи внутри семьи оказываются не тождественными генетическому родству. Апеллирование к частным семейным ценностям подается как безусловное и всеобщее, и может быть рассмотрено как мобилизационный код, характерный для структур неолиберального капитализма и идеологии глобализации. Представляется интересным механизм экспансии подобных кодов, проникающих в пространство кинематографических образов других культур, в частности, в южнокорейское кино. В тексте предлагается анализ современных

техник аффективного кодирования на материале южнокорейского фильма “Seungriho” (Мусорщики, 2020 г).

Ключевые слова: техники Агамемнона, популярное кино, неолиберализм, глобализм, солидарность, производство аффектов, манипулятивные и мобилизационные техники, децентрализация

“AGAMEMNON’S TECHNIQUES” IN A “STATE OF INDECISIVE EXCITEMENT” OR GLOBAL FAMILY VALUES IN SOUTH KOREAN CINEMA

Elena Ivanenko

Researcher at the Laboratory of Philosophical Anthropology of Victim. Co-editor of the project “Philosophical Samara” www.phil63.ru. Samara, Russia.

E-mail: iv@webvertex.ru

This article is the result of an observation of cinematic clichés in films and TV series from the sphere of Western popular culture. The focus of the research is on the family as a technique or code aimed at producing certain affects in the audience. In the vast body of mainstream film production, the family is presented as the main and most reliable socio-formative factor, and the ties within the family are not identical to genetic kinship. The appeal to private family values is presented as unconditional and universal, and can be seen as a mobilization code characteristic of the structures of neoliberal capitalism and the ideology of globalization. The mechanism of expansion of such codes into the space of cinematographic images of other cultures, in particular South Korean cinema, is of interest. The article offers an analysis of contemporary affective coding techniques on the material of the South Korean film “Seungriho” (2020).

Keywords: Agamemnon techniques, popular cinema, neoliberalism, globalism, solidarity, affect production, manipulative and mobilization techniques, decentralization

Южнокорейский кинематограф стремительно развивается в последние несколько лет. Его выход на мировую сцену обеспечивается, прежде всего, потоком мелодраматических лент, известных как *драмы*, весьма востребованных среди молодой

аудитории из-за непревзойденной техники работы с трудно управляемой стихией сентиментального. Причем этот жанр оказался достаточно гибким, чтобы потихоньку вбирать в себя элементы популярных трендов западного кино (таких, например, как киберпанк, зомби-апокалипсис или даже снафф), что только повысило его популярность, и, соответственно, расширило границы аффективного воздействия. В результате современный южнокорейский кинематограф представляется любопытным синтезом ценностей разных культур, успешно совмещающим гетерогенные эстетические и этические коды, нацеленные на производство своеобразных гибридных аффектов. Очевидным образом существование таких гибридов отвечает на некий запрос со стороны мировой аудитории, что позволяет нам одновременно поставить вопросы и о специфике этих сложных аффектов, и об устройстве самой «мировой» аудитории.

Площадкой для анализа в данной статье будет фильм Seungriho («Мусорщики», или, в другом переводе, «Космические чистильщики», 2020 г.) режиссера Чо Сон-Хи. В качестве основного аналитического инструмента выступит концепт «техники Агамемнона», принадлежащий антропологу Вадиму Михайлину и фиксирующий уникальный аффективный код, имеющий четкую семейную привязку, но относящийся к публичным манипулятивным техникам (Mihajlin, 2020), предназначенным для глубокой мотивации и солидаризации целых сообществ. Этот роскошный интеллектуальный инструмент я дополню протестной концепцией основательницы киберфеминизма Донны Харауэй «делай племя, а не детей» (Haraway, 2016). Подобный алхимический брак двух концепций (да простится мне такая вольность!), видится мне оправданным, так как позволяет обнаружить нечто важное для понимания работы популярного кино в наши дни; вскрыть, так сказать, основной зрительный нерв современного глобального зрителя и впоследствии обнаруживать наличие этого нерва в огромном пласте кинематографической продукции широкого потребления. Разумеется, все эта аутопия проводится исключительно в научных целях, а вовсе не из праздного любопытства.

Мусорщики



Начнем с того, что появление фильма «Мусорщики» на мировом экране уже само по себе оказалось знаковым: пролежав в производстве с десятков лет, фильм попал в глобальный кризис *Covid-19* и вынужденно был передан в прокат стриминговому гиганту *Netflix*. Ориентация корпорации *Netflix* на мультикультурность и глобальные ценности только усилила и без того отчетливый «западный» посыл этой космической оперы. «Мусорщики» — это первый южнокорейский фантастический фильм о космосе; режиссер Чо Сон-Хи рискнул сказать свое слово

в одной из самых прокаченных жанровых ниш западной попкультуры. В фильме рассказывается о недалеком будущем, в котором разношерстная команда отщепенцев / «неграждан» промышляет на своем выдавшем виды космическом корабле «Победа» сбором мусора в открытом космосе.

Волею судеб команда вовлекается в противостояние с «сильным мира сего», которого режиссер собрал практически из сплошных штампов: Джеймс Салливан — это англоязычный белый мужчина, капиталист, маниакальный ученый, мизогинист, расист, исповедующий колониальную политику и желающий наживаться на обнищании масс и беспощадной эксплуатации природных ресурсов и без того погибающей Земли. Одним словом, фаллологоцентрический кошмар во плоти. Ядром противостояния становится ребенок со сверхспособностями, маленькая девочка Кот Ним, которую хочет уничтожить Салливан (а заодно и погубить Землю, придав тем самым абсолютную ценность своей колонии на Марсе). Вся эта биополитическая мишура служит фоном для сюжетных арок самой команды мусорщиков, где у каждого своя яркая трагиче-

ская история (как тут без духа драмы!) и свое место в команде, которую правильнее называть семьей. В рецензиях на фильм часто отмечают, что этот сюжетный ход почти полностью списан со «Стражей Галактики», где понятие «семья» также конструируется в обход биологического родства. И главный посыл фильма как раз и заключается в моральном противопоставлении горизонтальных ценностей семьи вертикальным ценностям капитализма.

Конечно же, герои выбирают человечность, предпочитая ее богатству, побеждают злодея и обретают в итоге награду, трансформируя накопленный социальный капитал в необходимые материальные блага. Все это, разумеется, весьма не ново¹; но фильм, тем не менее, заслужил положительную оценку как критиков (68% свежести на *Rotten Tomatoes*), так и зрителей (87% положительных рецензий). Основу положительного восприятия, судя по отзывам, составляет именно эстетическая подача образов фильма, а точнее, особый сплав эстетики и этики, обрамляющий яркие типажи героев. Консенсус критиков ресурса *Rotten Tomatoes* гласит: «Как история, “Мусорщики” не так авантюрна, как ее главные герои, путешествующие по звездам, но достоверные персонажи и впечатляющие эффекты не дают ей сойти с орбиты». Критик З. Хасан (портал *IGN*) пишет, что «даже если фильм представляет собой смесь различных знакомых научно-фантастических тропов, они были собраны воедино с энергией и страстью, достаточной для того, чтобы сгладить любой цинизм при восприятии всего этого» (Hasan, 2021).

Действительно, цинизм зрителя энергично купируется обилием вариаций человеческих характеров, которые подходят друг к другу как разноцветные кубики конструктора Лего, и могут быть рекомбинированы, поскольку имеют общую матрицу. Эту матрицу мы пока условно обозначим как

¹ По словам одного из зрителей: «Как вы уже поняли, “Мусорщики” — это такой пэчворк, составленный из наиболее успешных жанровых работ. Тут и “Стражи галактики”, и “Звездные войны”, и многое другое. Но такое подражание не удивляет: в мире историй про корабли, бороздящие просторы больших и малых театров, что-то принципиально новое сказать трудно» (см. ConstanceFleur <https://www.kinopoisk.ru/user/6233784/comment/2994904/>).



мультикультурализм персонажей. В экипаж космического корабля «Победы» входят бывший супер-солдат Ким Тэ Хо, экс-наркобарон Тайгер Пак и андроид Бабс (Балда в русском переводе), которыми руководит строгая красавица-капитан Чан. Все персонажи показаны через антиномию прошлое / настоящее, где настоящее оказывается определяющим и освобождено от детерминанты прошлого. Наркобарон Тайгер Пак теперь механик; Бабс, бывший когда-то военным андроидом-убийцей, ремонтирует корабль и мечтает о смене гендерной роли, откладывая деньги на покупку женской внешности. Чан в детстве получила грант на образование от компании Салливана, и даже создала несколько высокотехнологичных изобретений, но, узнав, как работает компания, попыталась убить Джеймса Салливана. Ее попытка провалилась, и она стала изгоем. Тэ Хо отказался от службы в армии и посвятил себя поиску пропавшей в космосе приемной дочери (чьих родителей, собственно, он и убил, будучи солдатом). Теперь его единственная цель жизни — заработать денег на поисковую процедуру, чтобы спасатели нашли тело дочери по маячку, прежде чем она навсегда потеряется в космосе. Ну а девочка-мутант Кот Ним сначала попадает в команду и вовсе как разрушительная (и очень дорогая) бомба в виде ребенка-андроида под название Дороти, которую все боятся и с которой обращаются как с крайне опасной вещью, от которой надо избавиться как можно скорее. Сквозь этот отталкивающий фасад, конечно же, пробьется человеческая любовь и забота о ребенке.

В каком-то смысле при всей незамысловатости образов и предсказуемости сюжета фильму удастся добиться почти



безупречного рецепта гармоничности повествования. Попробуем предположить, что это происходит исключительно из-за правильно подогнанных типажей, репрезентирующих привлекательный горизонт социокультурной формации без

границ и потолков, где *каждый* может достичь желаемого без оглядки на репутацию, гендер или социальное положение. Проще говоря, персонажи очень крутые, но их «крутизна» не сакральна, не экстраординарна и доступна каждому при соблюдении некоторых правил. К специфике этого интересного конструкта «каждый» и к регламентирующим его правилам мы еще вернемся; сейчас отметим только, что внутри этого конструкта упакована очень емкая этическая установка, связанная с мощными экономическими и политическими закономерностями глобализма. Эта установка отчетливо чувствуется при просмотре фильма. Критик К. Кэмпбелл из *Polygon* отмечает, что

одним из самых поразительных элементов фильма является его непринужденный мультикультурализм. Персонажи из предположительно растворенных наций говорят друг с другом на смеси своих родных языков, в то время как английский в основном является языком власти и белых антагонистов фильма. (Campbell & Manning, 2021)

Д. Джонстон из *Inverse* утверждает, что фильм «доказывает, что большая ставка *Netflix* на международную аудиторию окупается» (Johnston, 2021). Г. Бейкер-Уайтлоу из *The Daily Dot* заявила, что фильм «вряд ли можно назвать новаторским», но «на экране всегда есть на что посмотреть», и похвалила разнообразие персонажей, заявив, что фильм «кажется гораздо более интернациональным, чем большинство голливудских блокбастеров» (Baker-Whitelaw, 2021).

Получается, что поверхностная сюжетная линия и вменяемая фильму «вторичность» не так просты, как может показаться, и фильм в целом прекрасно выполняет заложенный в него импульс мультикультурности, сподвигая сообщества в направлении создания устойчивых соединений (наднациональных, надклассовых, надгендерных и так далее). Более того, экзотический азиатский бэкграунд вносит свежий оттенок в гамму привычных западных образов глобализации, оживляя ее и давая новый импульс к развитию. Следовательно, набор клише и повторов в фильме не случаен, но обусловлен плоскостью координат эстетического и этического пространства, сопутствующего неолиберальной идеологии. И здесь начина-

ется самое интересное — эти клише довольно старые (если не сказать архаические) и успели обрасти уже очень солидной исторической бородой, но при этом все еще не потеряли своей привлекательности. Тут мы вплотную подходим к механизму сплочения вокруг общей идеи, который получил название «техники Агамемнона».

Техники Агамемнона

Вадим Михайлин, анализируя мотивирующие военные фильмы сталинской эпохи, обнаруживает в их структуре неожиданное совпадение с «любопытной манипулятивной стратегией, к которой прибегает Агамемнон в начале второй книги Илиады». Далее я позволю себе привести обширную цитату, чтобы дать исчерпывающее понимание этой стратегии:

Сора с Ахиллом, вне зависимости от ее причин, нанесла весьма серьезный ущерб тому фарну, той «сумме счастья», без которой никакие претензии на лидерские и мобилизационные функции невозможны. ...царь перестал быть очевидным гарантом удачи для каждого конкретного воина, его магической безопасности в составе общего целого — и, следовательно, утратил априорную способность к специфической форме мобилизации, способность заставлять людей забыть о собственной безопасности и рисковать жизнью. Поэтому так странно начинается вторая книга. Агамемнон, который собирается именно мобилизовать ахейцев и вдохновить их на последний и решительный бой, собирает общевойсковую сходку. Однако та речь, которую он при этом произносит, способна озадачить не только первокурсника филфака. Он полностью снимает с себя мобилизационные функции. Более того, он публично заявляет о неспособности греков к серьезной войне, о слабости их претензий на мужской статус и о необходимости бросить все и ехать по домам. И тем не менее, в итоге этой сходки ахейцы преисполняются решимости сражаться. Механика этого мобилизационного хода на самом деле проста. Агамемнон производит воздействие на аффективную составляющую психики каждого отдельного бойца, после чего другие бацилеи, которые непосредственно связаны с конкретными отрядами и которые не претерпевали никакого символического ущерба, перехватывают мобилизационную инициативу и обращают аффект себе на пользу. В нашем случае особое внимание имеет смысл обратить на то, о чем именно говорит Агамемнон, желая вызвать индивидуальные аффективные реакции

у ахейских воинов. Он говорит о позоре, которым покроют себя воины в глазах грядущих поколений, не сумев справиться с ничтожным по численности противником — и завершает свою речь словами дома, о женах и детях, которым как раз и предстоит сделаться свидетелями этого позора: и переадресует каждого бойца к интимному домашнему контексту. О значимости этого пуанта говорит и то обстоятельство, что воины во власти вновь обретенного эмоционального подъема первым делом отправляются приносить жертвы — „ἄλλος δ ἄλλω” (Ном. II. 2:400, в переводе с древнегреческого «свой своим»), и на какой-то момент вся армия превращается в собрание одиночек, где каждый развернут лицом к собственному дому и к собственной семье. Вот эта связь — между индивидуальным аффектом, имеющим четкую семейную привязку, и публичными манипулятивными техниками, и будет далее предметом моего интереса. (Mihajlin, 2020, 168)

На мой взгляд, фильм «Мусорщики» демонстрирует аналогичную связь: четкая семейная привязка сюжета служит поводом для популяризации мультикультурной матрицы и наделения ее чрезвычайно привлекательными чертами, вплоть до императива «забыть о собственной безопасности и рисковать жизнью» ради нее. Данная интенция к эмоциональной «мобилизации» и, собственно, главный духоподъемный посыл фильма опирается на архаичность кода, упакованного в понятие «семья» и окруженного «интимным домашним контекстом». Эстетика последнего передается в фильме через



демонстрацию доверительных отношений между героями и, особенно, через трогательные сцены с девочкой-бомбой Кот Ним (например, эпизод с пук-машиной).

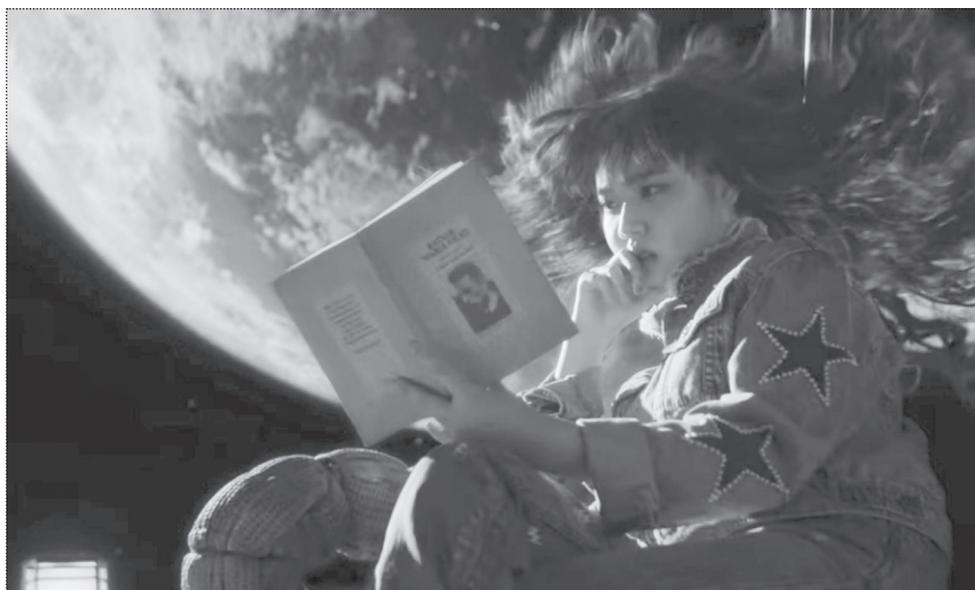
В большинстве своем сцены привязаны к интерьеру космического корабля, который, собственно говоря, и является домом для всей команды. Ведь только дома можно положить ноги в дырявых и грязных носках на стол (то есть на пульт управления кораблем).



А эти ребята выложились на полную.

Или посидеть с книжкой тихо и мирно в уютном кресле (пусть и в открытом космосе; раз уж ты андроид — надо уметь пользоваться своей квин-идентичностью на все 100%)

Эти семейные зарисовки на интуитивном уровне очерчивают смысл того, ради чего герои будут рисковать всем и пожертвуют своей безопасностью. А герои и впрямь «во власти вновь обретенного эмоционального подъема первым делом отправляются приносить жертвы» — переломный момент фильма связан с осознанием человеческой природы ребенка-бомбы и отсутствия угроз исходящих от нее, что приводит к «правильной» расстановке сакральных приоритетов и готовности всей команды пожертвовать чем угодно ради спасения ребенка, как смыслового центра семьи. Причем Кот Ним становится «своей» настолько, что даже отодвигает на второй план приоритет спасения приемной дочери Тэ Хо.



Можно резюмировать, что древний призыв «свой своим» в сюжете «Мусорщиков» прижился весьма органично. Конечно, он звучит теперь по-новому (поскольку его окружает иное резонансное пространство), но его механика узнаваема, так как тоже опирается на кризис централизованной власти (а заодно и всячески провоцирует этот самый кризис, что уж скрывать). Дискредитированный Агамемнон в наше время (и по сюжету фильма) предстает в собирательном образе

«Сердитого Белого Мужчины» (Angry White Man¹). В фильме этот образ легко опознается в фигуре Салливана, который по-прежнему представляет собой квинтэссенцию вертикали власти, однако оценивается зрителем уже не столько в статусе признания, сколько в статусе признанной ошибки. Так сложилось, что современное децентрализованное общество не очень то доверяет властным структурам, полагаясь на исторический опыт их дискредитации. Но как можно собрать и моти-



вировать на что-либо общество в условиях децентрализации и дискредитации всякой власти? А собрать его нужно хотя бы для того, чтобы представлять себе его пределы и состояние, ведь экспансивная природа глобализации держится за счет постоянного преодоления пределов и самодиагностики. В данном парадоксальном случае универсальный код, запускающий волну коллективного эмоционального резонанса, но не указывающий на властный центр, может быть обнаружен в отсылке к коротким и надежным семейным связям, которые

¹ Angry White Man (Сердитый Белый Мужчина) — фигура (нео)консервативных и правых течений англо-американского мира, олицетворяющая власть. Вызывает самую интенсивную критику в (нео)либеральной и левой среде. См. подробнее Munt S. (2016) Argumentum ad misericordiam: the cultural politics of victim media. Feminist media studies. November:1-18

существуют как бы сами по себе. Отсылка к семье, с одной стороны, гомогенизирует общество, наделяя его общими интересами и ценностями, а с другой стороны, позволяет сохранить разнообразие ролей и социальных функций, распыляя властные директивы в горизонтальном пространстве «простых» человеческих взаимоотношений. Правда, и тут все не так уж однозначно, и *семья* как набор, казалось бы, «простых» фундаментальных смыслов является довольно гибким и сложным конструктом.

«Делай племя, а не детей»

Самая важная деталь и самое существенное отличие аффективного кода в фильме «Мусорщики» от более ранних мотивирующих фильмов — это *выбор* «своих», к которым нужно обращаться в экстренном случае. Начнем с того, что в рассматриваемом нами контексте есть именно выбор, и биологическое родство более не является приоритетным. Да, со времен Агамемнона кое-что изменилось: новая культурно-экономическая формация, отмеченная тегами *справедливости* и *безопасности*, делает ставку на личную ответственность и свободу в рекомбинировании социальных связей. Все это в целом может быть описано как неолиберальная повестка, упирающаяся в горизонт глобализации и подкрепленная энтузиазмом эко-феминизма, мягкой силой «культуры виктимности»¹ и настойчивостью сейфитизма. Не стоит также забывать непереносимое основание всех современных процессов, а именно всепроникающую цифровизацию и децентрализацию сетевого толка. В недрах этого культурного котла возникает новая социальная единица, описываемая в исследованиях как *каждый* (everybody) (Chouliaraki, 2006, 4). Сегодня *каждый* важен, *каждый* имеет права, *каждый* вносит свой вклад в развитие общества в целом, суммируясь в некий общественный формат идентичности, обозначаемый как «все

¹ Культура виктимности (victimhood culture) — термин американских социологов Б. Кэмпбела и Дж. Меннинга, обозначает особое состояние общества, в котором статус жертвы имеет приоритетное значение (Campbell & Manning, 2018).



мы» (*we-ness*) (Brunilla & Rossi, 2017, 2). Это «все мы» является «воображаемым западным комьюнити» (Chouliaraki, 2006, 10) и подпитывается экспансивным чувством всегда более широкой идентичности (*broader “we”*). Сконструированное медиализированным зрелищем, каковым является и популярное кино, «все мы» гомогенизирует различия между нациями, государствами, гендерными ролями и прочим, и заселяет транснациональную зону безопасности.

Популярное кино — прекрасная площадка для тестирования потенциала нового устройства общества. Как точно было подмечено в одном из зрительских отзывов «синематограф не знает границ и рас. Перед экраном все равны»¹. Такое заявление, конечно же, уже заведомо произносится с позиций мультикультурности, но, тем не менее, выражает главное свойство популярного кино как особого типа медиа — равенство перед экраном. Уравнивающая сила связана с новым пониманием социальных ролей и с их большей мобильностью и вариативностью — каждый может и имеет право примерить на себя новую идентичность; такую, которая не будет противоречить предлагаемой заманчивой перспективе глобальной справедливости и безопасности. В результате переосмысливается и нуклеарная составляющая общества — семья. Как мы уже отмечали, происходит смещение от биологических связей родства к ситуативному родству, причем родство мыслится максимально широко и может быть обнаружено между представителями самых разных кластеров существования. Вспомним состав команды «Стражей Галактики»: помимо людей в ней есть гуманоиды-инопланетяне, енот и разумное дерево. В «Мусорщиках» такую функцию выполняет андроид Бабс.

Емко и компактно идеи негенетического родства высказаны в манифесте основательницы киберфеминизма Донны Харауэй:

Я предлагаю «Делай свое племя, а не детей!». Делать свое племя, возможно, самая трудная и неотложная задача. Феминисты нашего времени были первыми, кто поставил под сомнение считавшиеся естественно необходимыми связи — пола и гендера, расы и пола, расы и нации, класса и расы, гендера и морфологии, пола и репродукции, а также репродукции и построения личности ... Если осуществима многовидовая экосправедливость, которая может вобрать в себя и разнообразных представителей человечества, то настало время феминистам стать лидерами воображения, теории и действия с тем, чтобы распутать узлы как генеалогии и рода, так и рода и видов. ...Моя задача — сделать так, чтобы «племя» означало нечто большее, чем просто существа, связанные происхожде-

¹ Рецензия пользователя Lumes к фильму «Космические чистильщики», см. <https://www.kinopoisk.ru/film/1171915/>

нием или генеалогией. ...Становление племенем — это создание личностей, но не обязательно как индивидов или людей. (Haraway, 2016)

Если копнуть глубже, можно заметить, что связь, существующая поверх имеющихся «естественно необходимых» связей — это характеристика современной цифровой сети во всем ее многоуровневом многообразии. Проницаемость конструкции современного общества для законов сетевого устройства уже давно является общей темой исследования в областях гуманитарных и социальных наук: социальная архитектура западного общества тяготеет к сетевой, и этот факт также можно рассматривать как часть самодиагностики глобализма. Племя — это расширенный вариант семьи, способный к масштабированию (важная сетевая характеристика!) гораздо лучше, чем традиционная семья, и в таком виде племя прекрасно выдерживает ситуативные *ad hoc* стандарты сетевых сообществ. Племя может быть пересобрано, и каждый может принадлежать более чем к одному племени. Подобное отношение необязательности, которое часто выступает в качестве главного пункта критики сетевых структур, на деле является четко регламентированной системой отношений в условиях опережающего роста сети и ее флюидности. Социальные связи в формате *casual* (например, *casual politics*) уже в достаточной степени стали традиционными, чтобы принять на себя вес априорного основания общественной жизни — так, платформы голосований и соцсети позволяют решать остросоциальные вопросы зачастую быстрее соответствующих институтов и органов; булинг и виктимблейминг в сети оказывают свое воздействие и на пространство жизни оффлайн. При этом вся эта новоявленная *казуальность*, как ни странно, разворачивается на фоне древних как само человечество тем жертвы и жертвенности: ведь ничто так не заводит сетевой хайп, как несправедливая жертва¹. Или точнее сказать, жертва, сопровождаемая неверными ритуалами: современное общество обладает отличным чутьем на попанное сакральное. Централизованные структуры должны гарантировать безопасность

¹ См. на данную тему статью Е. А. Иваненко (Ivanenko, 2022, 52-67).

каждому, и когда этого не происходит, поднимается волна децентрализованной активности пользователей (grassroots activity), компенсирующая дисбаланс сакрального за счет мощного коллективного аффекта, ведущего к катарсису через чувство солидарности участников распределенной сети. Пристрастие к катарсическим состояниям и злоупотребление зрелищем попанного сакрального в современном глобальном сообществе восходит, разумеется, к грекам (прямо скажем, они в этом и виноваты, смешав некогда в пространстве театра эстетику, этику и политику). Это пристрастие провоцирует поиск соответствующего зрелища, и популярное кино отвечает на этот запрос, предлагая аккуратно попробовать на вкус различные типы сакрального, обернутого в темы жертв. Табуированное человеческое жертвоприношение в наши дни декодируется в мотивах героического самопожертвования; ребенок, как архаически привилегированная жертва, обрамляется максимальными табу и становится наилучшей точкой приложения героических усилий по спасению, а заодно и проверкой работоспособности всей системы аффективного отклика аудитории. Эти и другие архетипы жертв существуют в неясном и подвижном состоянии, на дорефлексивном уровне эмоционального триггера. Их цель — запускать коллективное движение к солидарности, преодолевая различия ровно настолько, чтобы создать эффективную сеть.

В общем и целом возвращаясь к «Мусорщикам» можно отметить, что рассматриваемый нами корейский фильм критикует структуры вертикально ориентированного капиталистического общества с позиций децентрализации, предлагая альтернативное видение общественного устройства через оптику частных аффектов и эмоционального вовлечения. И здесь нас встречает еще один крайне важный момент — характерное отличие от порядка дел во времена Агамемнона. Всем, кто светлыми силами кинематографа обращен к «интимному домашнему контексту», и уже почувствовал на себе священный трепет аффекта «свой своим», совершенно не надо куда-то идти махать мечом и проливать кровь. Надо просто смотреть и испытывать соответствующие эмоции, сознавая свое единство с другими соплеменниками. Такие помножен-

ные на сетевое множество эмоции замещают ритуал жертвоприношения, регулируя общественное волнение, снимая избыточную агрессию и перезапуская социальный уклад. Это навык; и сегодня он, образно говоря, впитывается с молоком гаджета. Солидарность буквально превращается в этический лайфстайл (lifestyle solidarity) (Chouliaraki, 2021, 3), устраняя рефлексию и замещая ее сопереживанием. Распределенные эмоции являются гарантом «магической безопасности» общества. Иначе и не скажешь, ведь ничем, кроме как нестабильными, неясными и извне не гарантированными связями эта безопасность и не обеспечивается. Главное, чтобы коллективный аффект переживался вновь и вновь. Иными словами, такая солидаризация, в отличие от эпической ахейской, носит характер «нерешительного возбуждения», как его охарактеризовала Харауэй: «Мы, род человеческий ... живем в эпоху “Смятения” ... в “состоянии нерешительного возбуждения”».

Зачем это нужно? Почему бы не взять технику Агамемнона как есть? Думается, опуская очевидный ответ о неправомерности кровавой осады чужого города в наше просвещенное время, что причину следует искать в более широком пласте экономических и политических закономерностей, присущих западному мировоззрению в целом. Прежде всего, «состояние нерешительного возбуждения» будет хорошо поддерживать баланс социо-экономической сферы, представляя собой что-то вроде контролируемого кипения. Ну, или хотя бы прогнозируемого. Возможно, это самое продуктивное состояние общества. Резонно задать вопрос: продуктивное для чего? Очевидный ответ — для самого общества в его глобальной перспективе развития в свободе от внешней власти (будь то государственная, либо какая-нибудь другая регулирующая инстанция); однако далеко не все разделяют подобный оптимизм в отношении «суверенитета» горизонтальных общественных структур. Вспомним, чем примечательна хитрая техника Агамемнона: это «способность заставлять людей забыть о собственной безопасности и рисковать жизнью». Этот архаический механизм завуалированно присутствует в аффективном общественном резонансе и может быть активирован; и не важно даже кем — манипулятором извне или стихийно самим обществом.

Популярное кино в этом контексте — отличный ресурс, поставляющий готовые модели поведения. Так кинообразы способны стать вдохновляющими символами социальных протестов: например, маска Анонимуса в многочисленных протестных движениях XXI века, грим Джокера в парижских волнениях «желтых жилетов» 2018 года и жест Сойки-пересмешницы во время военного переворота в Таиланде 2014 года и во время антипрививочных протестов в Азии в пандемию *Covid-19*. Но при всей радикальности таких оффлайн флуктуаций, общий вектор протестов все равно направлен, в конечном счете, на продвижение мультикультурной матрицы. Таков парадокс глобализма — коллективные протесты против него усиливают его потенциал, поскольку любая солидарность сегодня возможна только на условиях глобальной сети. Специалисты, исследующие нестабильные экономические системы, видят в солидарности важнейший и необходимый элемент «рациональности экономического поведения»:

одним из неперенных условий этой рациональности является предсказуемость будущего: чтобы заниматься экономической деятельностью, отличной от сиюминутных сделок, необходим временной горизонт и чувство уверенности в его стабильности. Это чувство может быть обеспечено двумя способами: либо доверием к друзьям ...либо доверием к среде. (Avtonomov, 2020, 343)

В рамках нашего киноматериала мы видим, как в экзотическом азиатском сеттинге разворачиваются узнаваемые и понятные события, исход которых мы в целом можем прогнозировать и с которым мы не можем не согласиться (кто же, в самом деле, пожелает смерти ребенку?..). А значит, мы можем доверять среде, которая производит столь убедительный продукт. Корейский колорит фильма дает понять, что заявленные внутри идеологии глобализма частные семейные ценности действительно универсальны. Возникает так называемый «климат доверия» (Avtonomov, 2020, 344), стабилизирующий нестабильные социо-экономические системы, и обеспечивающий возможность, по словам Харауэй, «благополучного сосуществования самых разных живых существ, человеческих и других, как возможностей, а не завершений» (Haraway, 2016).

В принципе, с этого уровня легко шагнуть дальше — в область критики всей суммы глобалистических концепций. Харауэй неспроста пишет о «возможностях», ведь это открытые в прогнозируемое будущее перспективы, а значит тоже экономический ход, погружающий *каждого* в бесконечный процесс производства — идентичности, связи, аффекта, солидарности... Звучит подозрительно и имеет отчетливый привкус эксплуатации. Но мы, пожалуй, оставим объемистую критику за бортом, и попробуем прислушаться к высказыванию экономиста Дейдры Маклоски: «все то, что будет хорошо для семьи — скорее всего, будет хорошо и для государства» (Makkloski, 2018).

На фоне развернувшегося глобального кризиса только и остается, что с нежностью вспоминать уютные проблемы хищной экспансии глобализма, наблюдая работу «техники Агамемнона» в «состоянии нерешительного возбуждения».

REFERENCES

- Avtonomov, V. (2020). *V poiskah cheloveka: ocherki po istorii i metodologii ekonomicheskoy nauki* (E. A. Ryazancevoj, Ed.). Moscow, St. Petersburg: Izd-vo Instituta Gajdara Publ; Fakul'tet svobodnyh iskusstv i nauk SPbGU Publ. (In Russian).
- Brunilla, K. & Rossi, L.-M. (2017). Identity Politics, the ethos of vulnerability, and education. In *Education Philosophy and Theory* (1-18). doi: 10.1080/00131857.2017.1343115
- Campbell, B. & Manning, J. (2018). *The Rise of Victimhood Culture: Microaggressions, Safe Spaces, and the New Culture Wars*. London: Palgrave Macmillan Publ. doi: 10.1007/978-3-319-70329-9
- Chouliaraki, L. (2006). *The Spectatorship of Suffering*. London: Sage Publ. doi: 10.4135/9781446220658.
- Chouliaraki, L. (2021). Post-humanitarianism: the lifestyle solidarity of the 21st century. *On education. Journal for research and debate*, 4 (10), 3-9. doi: 10.25656/01:23359
- Haraway, D. (2016). Anthropocene, Kapitalocene, Plantaziocene, Cthulucene: creation of a tribe. *Khudozhestvennyy zhurnal*. №99. Rus. Ed. Retrieved from <http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/771> (In Russian)

- Ivanenko, E. A. (2022). Change.org kak forma "sluchajnoj politiki": analiz russkoyazychnyh peticij. *Polis: Politicheskie issledovaniya*, 2, 52-67. (In Russian)
- Makkloski, D. (2018). *Bourgeois virtues. Ethics for the Age of Commerce*. Rus. Ed. Moscow: Izdatel'stvo Instituta Gajdara Publ. (In Russian)
- Mihajlin, V. (2020). The image of the mother in the Soviet "military" visual culture of the 1940s and the production of affect. *Mirgorod*, 1 (15), 167-206. (In Russian)
- Munt, S. (2016). Argumentum ad misericordiam: the cultural politics of victim media. *Feminist media studies*, 11, 1-18.