

Действие вместо мышления как национальный проект, или советские Гамлеты

Ирина Жеребкина

Известно, что именно из-за сверхрефлексивности Гамлета, лишённого действия, трагически бездомного в своей собственной стране, радикально деполитизированного, имеющего фактически статус, который сегодня в международных документах обозначают статусом беженца, которому в принципе, несмотря на формальный номенклатурный статус принца, невозможно обратиться за помощью к какой-либо инстанции власти, предполагающей правовую справедливость, Сталин запрещал ставить эту пьесу Шекспира в СССР. Но почему? Ведь паралич мышления перед действием, воплощенный в классической фигуре шекспировского Гамлета («Так всех нас в трусов превращает мысль»), поставивший его в положение бесправного беженца в собственном государстве, которое сегодня назвали бы национальным («нация в крепостных стенах, прозрачная для своего вождя»¹), должен был политически вполне устраивать Сталина, который не нуждался, конечно же, ни в каких революционных трансформативных действиях по изменению существующего социо-политического порядка, детерриторизовав так называемую «новую социальную общность – советский народ» до состояния бесправных, а потому политически пассивных беженцев не только метафорически, но и буквально – перемещая и замещая народы и нации и т.д. и т.п. Не случайно в этом контексте Славой Жижек и назвал, как известно, Сталина бездарным бюрократом, всего лишь легитимировавшим тот политический строй, который не только креативно-утопически вообразил, но и, в отличие от знаменитого синдрома Бартлеби как формулы творения по принципу *I would prefer not to*, осуществил на уровне Реального радикальный революционный социальный трансформатор Владимир Ильич Ленин. Ведь почему беженец априорно аполитичен/деполитизирован? Потому что он не просто изгоняется из какого-либо национального государства (принц Гамлет формально по политическим мотивам изгонялся из Дании только один раз – в Англию, после почти случайного убийства Полония), но насильственно лишается прав иным способом: паралич перед действием означает, что ему онтологически некуда идти. И даже если он и прибывает куда-либо (например,

в «северные страны», а именно в Данию), на самом деле беженец находится в постоянном пути, не зная, как подтверждает пьеса Шекспира ответов ни на вопрос «кто я?», ни на вопрос «быть или не быть?». Он может находиться даже в пределах границ данного государства, но не как гражданин, не имея онтологической возможности ответить на знаменитый вопрос, столь любимый не только Альтюссером, но и Паниковским: «А ты кто такой?». И действительно, принца Гамлета после прерывания обучения в Виттенбергском университете встречают в Дании («Ну, как наш Гамлет, близкий сердцу сын?») при условии, что тот набор юридических обязательств и прерогатив, которые предусматривает гражданство, к нему не относится, а если и относится, то только дифференцированно и выборочно: Гамлет может стать королем, но может и не стать, он может жить, но может и не жить. Или жить в качестве еще одного Призрака и т.п. Внутри атопического нарратива о гамлетовском онтологическом дезидентификационном путешествии, формально начавшемся со времени его приезда в Данию как раз к свадьбе дяди и мамы, его состояние в качестве политической субъективности крайне неопределенно: оно характеризуется отнюдь не кажущейся безусловной юридической принадлежностью гражданина, в его случае – Принца Датского, но, скорее, напротив – определенным набором диспозиций, которые характеризуют форму непринадлежности как таковую.² И даже если он совершает какие-либо идентификационные действия (любит Офелию или маму, ставит пьесу «Мышеловка»/«Убийство Гонзаго», убивает Полония или общается с папой-Призраком и пр.), это никогда не означает обязательность обретения им каких-либо форм принадлежности – например, возлюбленного, или сына, креативного художника/режиссера в стиле натурализма, убийцы или субъекта спиритуалистического сеанса с нефосфоресцирующим призраком,³ вещающим тихим загробным папиным голосом. Скорее, политический статус Гамлета можно определить через понятие фундаментальной бездомности, как определяет его чикано-теоретик Глория Анзалдуа после 11 сентября 2001 года.⁴ Именно это политическое онтологическое субъективное состояние Гамлета, так и не решившего для себя самый знаменитый вопрос этой пьесы «быть или не быть» («Какой же я холоп и негодяй!»), мы и наблюдаем на протяжении почти всего сюжета, почти до самого окончания пьесы.

В то же время если вспомнить знаменитую трактовку Гамлета русским православным философом Алексеем Федоровичем Лосевым в книге *Эстетика Возрождения* (1978, глава «Гибель эстетики Ренессанса»),⁵ в которой он трактует гамлетовскую рефлексивность через зарождающийся после коллективного общества Средневековья концепт онтологического либерального индивидуализма (и обрекающий Гамлета на индивидуальное рефлексивное бездействие в мире корпоративной деятельности коммунального Эльсинора, по мнению Лосева), то тогда, возможно, станет понятным основное политическое опасение Сталина ставить пьесу *Гамлет*, описывающую метафизику фундаментальной свержеф-

лекции, в СССР. В контексте предположения Лосева фундаментальное опасение Сталина ставить пьесу должно симптоматически свидетельствовать о том, что Сталин, наивно выдавая свою столь тщательно скрываемую неграмотность в теории марксизма, как раз и опасался любых аналогий в коллективном популистском обществе именно с онтологическим индивидуализмом, который казался ему единственно возможной способностью к мышлению (о, этот коварный призрак индивидуализированного, вплоть до аутизма, интеллектуала Ленина, преследующий Сталина до конца его дней!), которая, как мы можем судить ретроактивно, означала для него – единственная! – потенциальную способность к политическому действию, то есть к массовому популистскому мобилизационному протесту именно в коммунальных обществах. Именно об этом скрытом сталинском опасении рефлексивного индивидуализма вплоть до аутизма в условиях коммунальной корпоративности, способного вызвать «могучую» популистскую мобилизацию масс, догадался и самый известный производитель экранного образа Гамлета в СССР Григорий Козинцев, поставивший после смерти Сталина основную политическую, государственную и даже общенациональную цель – воплотить замысел постановки пьесы Шекспира (сначала на театральной сцене, а потом и на экране: культовый советский фильм «Гамлет», 1964 год) именно через ту характеристику Гамлета, которой в качестве политической больше всего и боялся, по мнению Козинцева, советский тоталитарный деспот: «Гамлет мыслит. Это самое опасное».⁶ Другими словами, подобно Сталину и в отличие, например, от Джорджо Агамбена, Козинцев верит в субъекта как в чистую функцию способности мышления, коррелятивную мыслимому (Агамбен в этом контексте, наоборот, проблематизирует способность мышления, утверждая, что «мысль по своей сущности есть чистая возможность, то есть это также и возможность не мыслить»⁷). Подобно своему современнику Сталину, Козинцев верит и в то, что способность мышления как аффект, основанный на гипотезе мыслимого, может производить и функцию акта, то есть действия.

Если в данном контексте применить понятие «коммуникативного образа», эффективно используемое (на примере анализа кино, литературы и философии) для описания особенностей любых аффективных стратегий коммунально-номадической жизни с юга на север и с востока на запад и наоборот Олегом Аронсоном,⁸ то задачей данной статьи является простая констатация того идеологического парадокса, что в СССР во время оттепели коммуникативный коллективный образ советских Гамлетов (используемое в данном случае множественное число будет на примерах пояснено несколько позже; сейчас я лишь уточню, что такая множественность отнюдь не повторяет логику Лакана в его знаменитом тринадцатом семинаре *Имена-Отца*, доказывающем, что за «отцовской метафорой» всегда скрывается «первобытный отец», то есть «отец прежде запрета на кровосмешение»; в результате мы всегда, по словам Лакана, когда «имеем сына», то имеем «и двух отцов в придачу») неизбежно нарушал ту

рутинную историко-философскую традицию, в которой было принято описывать эту известную структуру субъективности как структуру онтологического индивидуализма. В этом контексте мой тезис состоит также и в том, что Гамлеты в бывшем СССР (и в этом их отличие от известных конкурирующих между собой психоаналитических трактовок данного «коммуникативного образа» Фрейдом и Лаканом; кратко об их соотношении я упомяну также несколько позже) были во-первых, действующими и даже, во-вторых, вполне воинственными – не только потому, что принца Гамлета хоронят «четыре капитана» («Пусть Гамлета к помосту отнесут, как воина, четыре капитана...»), но и потому, что подданные нации в крепостных стенах в конце концов безусловно признали его завоеванное оперативными методами⁹ в качестве «живого мертвеца» итоговое право на Имя-Отца, то есть на статус *еще одного Призрака* в датском королевстве. Последний тезис подразумевает, что коммуникативный образ множественных Гамлетов в СССР репрезентировал их коллективное «мы» не только в гибридном метафизическом виде, то есть в виде одновременно двух Призраков, но и в буквальном историческом – в виде множества рожденных после смерти Сталина предоттепельных и оттепельных индивидуальных «я» (Гамлет ведь, как известно, не может быть неиндивидуализированным) не как субъектов в состоянии паралича мышления перед действием, а как, напротив, коллективных субъектов, действенно и деятельно «отстаивающих ценности частной жизни, нонконформизма, неповторимости каждого индивидуума»¹⁰ в условиях репрессивных идеологических государственных аппаратов, когда Эльсинором с его «преступным законом», трансгрессирующим закон как структуру, был в то время для каждого советского человека безусловно убийственный/убивающий, лицемерный, жестокий преступный СССР, который мы вслед за Александром Прохоровым (книга *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»* (2007)), смело можем назвать «советским Эльсинором»,¹¹ тюрьмой под открытым небом («весь мир – тюрьма») как тюрьмой народов, экстерриториализующей собственный народ (в том числе и в лице его номенклатуры, к которой в Дании, безусловно, принадлежал принц Гамлет, а в СССР – высшая партийная номенклатура, включая и самого суверена) до состояния политического лишения или даже до столь актуальной сегодня политической стратегии безгражданственности в отношении собственных граждан со стороны нации-государства («Дания – тюрьма» и т.п.). Не случайно и войны Фортинбраса, образуя скрещенными шпагами многочисленные кресты, уносят в финале тело безгражданственного принца куда-то вдаль и прочь, в очередной раз подтверждая форму его субъективности как форму онтологической непринадлежности, призранной буквально: кадры, показывающие крупным планом голову Гамлета, небо и море, и заканчивают фильм Козинцева.

Вернемся сейчас к вопросу о том, почему я столь настойчиво использую не только единственное, но и множественное число для обозначения коммуни-

кативного образа Гамлета в бывшем СССР? Существует простой и буквальный (избегающий сложности традиционно проблематичной в истории философии структуры имманентной Двоицы как, в частности, структуры двух Призраков в конце пьесы не только по банальной формуле $1 + 1 = 2$, но как известной дизъюнкции не-отношения, не укладывающейся в формулу конечного 2) ответ на этот вопрос. Потому что сыгравших парадигмальную протестную мобилизующую роль «первых ласточек надвигающейся оттепели»¹² Гамлетов в новых для советской интеллигенции политических условиях конца 50-х – начала 60-х в СССР после смерти Сталина было на удивление много, в буквальном количественном отношении, превышающем отнюдь небанальную цифру 2: «К середине 50-х *Гамлет* оказался на многих отечественных подмостках. В Ленинграде, в бывшей Александринке, его поставил Г.М. Козинцев с Бруно Фрейндлихом в главной роли, в Москве, в Вахтанговском, готовил свою версию с Михаилом Астанговым Б.Е. Захава. *Гамлета* ставили в Перми, в республиках Средней Азии, во многих других городах и регионах. В 1958 году мне довелось увидеть постановку пьесы в самодеятельном коллективе какого-то воронежского института. [...] Спектакль был из рук плох, но что характерно – прекрасно принимался студентами, заполнившими зал и стоявшими вдоль стен за отсутствием мест», – вспоминает также один из первых (три сезона, начиная с 1956 года, в театре Н.П. Охлопкова) советских Гамлетов Михаил Козаков.¹³

В то же время, обратившись к многократным свидетельствам того времени, можно легко обнаружить, что когда появляется запрещенная ранее возможность наконец-то ставить шекспировскую пьесу *Гамлет* и в тоталитарном СССР, безусловным фактом оттепельной и послеоттепельной культуры/власти стал тот, что наиболее привилегированными образами Гамлетов в это время стали все-таки 2 (по простой формуле $1 + 1$) следующих: 1) Гамлет в исполнении Иннокентия Смоктуновского (в вышеназванном фильме Григория Козинцева «Гамлет», 1964 год) и 2) Гамлет в исполнении Владимира Высоцкого (в театральной постановке с тем же названием Юрия Любимова, с 1971 года). Даже самый молодой и один из самых красивых советских актеров Михаил Козаков, в 21 год успешно сыгравший в спектакле Охлопкова сомневающегося западного принца, так и не решившегося, в отличие от русского Раскольниковова, также мучимого дилеммой «быть или не быть», на преступление убийства, безусловно отказывается от столь естественного и простительного юношеского нарциссизма и признает факт всенародной советской любви не к себе (в образе Гамлета), но именно к двум вышеназванным другим. О Смоктуновском Михаил Козаков свидетельствует как о «признанном во всем мире Гамлете – в Шекспировском театре в Лондоне висит портрет И.М. Смоктуновского в этой роли...»;¹⁴ о Высоцком – в терминах буквально посмертно поднятого на помост народного героя: «И вот его вынесли из главного входа театра. Если бы он смог открыть глаза, он увидел бы только небо между домами, но если бы он мог слышать, то вздрогнул бы от этого:

„а-а-а-а!...“, которое вдруг возникло, как общий выдох, и куда-то улетело. Когда процессия выехала на Таганскую площадь, чтобы затем направить свой путь по Садовому кольцу, под машину, которая везла его, полетели цветы, и еще несколько сот метров люди бросали их под колеса автобусов...». ¹⁵ Именно о такой кульминации популистского величия мечтал сам молодой Козаков, отказавшись от распределения во МХАТ, в котором играл уже в студенческие годы и попасть в который мечтал каждый театральный актер того времени, бесповоротно уйдя ради роли Гамлета в менее престижный Театр имени Маяковского к «формалисту» Охлопкову: «... в мечтах я – Гамлет, я выброшен вверх с распростертыми руками, лежу, поддерживаемый воинами Фортинбраса, над сценой, в воздухе. Музыка...». ¹⁶

Однако ответ может быть апеллирующим и к логике политического действия в предоттепельное и оттепельное время, если мы, в частности, примем во внимание тезис Артемия Магуна в книге *Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта* (2008), ¹⁷ что подлинным временем революции в бывшем СССР была не традиционно полагаемая таковой Октябрьская революция, но время перестройки и обусловившая ее оттепель, обеспечившая для нее политическое условие. В контексте теории (любой) революции действие возможно только при условии, если люди могут действовать вместе – как совместное «мы»; именно поэтому Артемий Магун и утверждает, что, если существует какое-либо действие, которое является эффективным (а таковым и была, по его мнению, перестройка как настоящая революция в смысле смены политического режима), это может быть действие только от имени «мы». В этом смысле множественное число Гамлетов в бывшем СССР, наряду с другими «первыми ласточками», подготовившими и осуществившими здесь революцию перестройки, можно понять как необходимую предреволюционную трансформацию от индивидуального «я» до коллективно-коммунального «мы». Если даже данная трансформация вдруг оказывается недостаточной как эффективное политическое действие (как это было в Октябрьской революции), однако именно она, по мнению Магуна, составляет одно из его минимально необходимых условий.

В этом контексте фактом пьесы *Гамлет* является, с одной стороны, тот безусловный факт, что политическое индивидуальное действие Гамлета в форме «живого мертвеца» (когда он, только став отравленным, смог, наконец, все-таки совершить действие, то есть убить в конце концов Лаэрта и Клавдия) оказалось политически эффективным – хотя бы потому, что он был признан политическим сообществом Эльсинора в результате в качестве не просто воина, но и еще одного равноправного Призрака, образуя, с другой стороны, небольшой коллектив «мы», то есть фактически небольшую, как ей и полагается в современных политических условиях, по мнению Алена Бадью, политическую партию (правда, в трактовке Бадью лучше, чтобы современная партия состояла из 1 человека, а не из 2). В то же время следует отметить, что радикальная современная поли-

тическая утопия Бадью была всего лишь рутинной реальностью в оттепельном СССР. Как вспоминает известный диссидент Владимир Буковский, «встречал я партии из двух человек, из пяти, из двенадцати. [...] Самая маленькая партия, которую я встречал, состояла из одного человека по фамилии Федорков и называлась ПВН, что значит Прямая Власть Народа. Так его в тюрьме все и называли – ПВН, даже надзиратели. Был он часовщик из Хабаровска, лет 50, маленький, полный, подвижный, словно ходики. Поначалу все спорил, доказывал нам преимущества прямой власти народной, потом привык, смирился – ПВН так ПВН, черт с вами. Долго ломали голову в КГБ, что с ним делать, – не судить же одного человека за создание политической партии!». ¹⁸ Можно утверждать, что марксистские и неомарксистские теории действия вообще основываются на предположении, что мы можем и должны производить равенство, потому что человек может действовать, изменять и строить новый мир только совместно с равными ему. ¹⁹ «Человек» («краса Вселенной!», по ироничному замечанию Шекспира в переводе Пастернака) в такой трактовке является не индивидуумом/ субъективностью, а ситуацией общности и равенства; общность и равенство – в свою очередь – являются предварительными условиями изменения и действия любого типа. И если этот так называемый человек – существо, которое может действовать и изменять Реальное только с равными себе, его индивидуальные действия («... эта квинтэссенция праха... Мужчины не занимают меня и женщины тоже...») бесполезны до тех пор, а) пока и б) если условия равенства не установлены. Другими словами, в марксистских и неомарксистских теориях действия индивидуальное действие субъекта должно быть действием, являющимся, прежде всего, таким, которое стремится установить равенство так, чтобы действие могло стать множественным и – таким образом – иметь шанс стать политически эффективным.

В этом онтологическом политическом требовании понятие «человека» априорно не определяется особенностями или свойствами индивида (в частности, не идентифицированный по эссенциалистским параметрам рефлексирующий датский принц/немецкий недоучившийся студент Гамлет идентифицирован в пьесе Шекспира только по его конечному действию. Причем исключительно по приказу другого члена коммунального сообщества в соответствии с простой математической формулой $1 + 1$, а именно – приказу Призрака, и именно – действию убийства), но определяет отношения равенства среди коллективно организованных политических существ. И хотя понимаемое – таким образом – в качестве онтологического (и именно по этой причине) политическое требование совместного «мы» в то же время не достигаемо, дополненная грамшианской гегелевско-марксистская диалектика политического действия такова, что в этом коллективном «мы» должно присутствовать и индивидуальное «я» (вот она, возвращенная в современную политическую теорию по сравнению с классическим марксизмом, субъективность!), через которое должны осуществляться более

сложные движения к состоянию политической свободы действия – не только как 1) вечного метафизического покидания Гамлетом «себя», остающимся бездомным, не идентифицированным в качестве субъекта, то есть в качестве «я» даже по параметрам «быть или не быть», но и как 2) метафизические движения индивидуальных «я» как таких коллективных, которые обещают социальные трансформации в качестве лидеров этих трансформаций. «Выйду на площадь/ и городу в ухо/ втисну отчаянья крик...», – как писал юный лидер площади Маяковского, «Маяка», диссидент Юрий Галансков. Советская эпоха оттепельных 60-х характеризуется значительным, то есть множественным, числом таких всем известных лидеров, прокладывающих путь к перестройке. «Это – я. / Призывающий к правде и бунту, / не желающий больше служить, / рву ваши черные пути, / сотканные из лжи», – так удостоверяет позже погибший, как и многие советские диссиденты, Юрий Галансков, используя, в отличие от неидентифицируемого Гамлета, четкую формулу принадлежности по критерию «я» («это – я»), реферирующую, в свою очередь, к четкой и безусловной диссидентской политической деятельности/действию по критерию «быть».

Если вспомнить еще и о такой, также буквальной, характеристике множественности, что отца Гамлета тоже звали Гамлетом, тем не менее следует отметить фундаментальное различие внутри этой по видимости гомогенной структуры, признав данную структуру субъективности в качестве гетерогенной, хотя и объединенной под одним общим именем собственным – Гамлет. Различие между отцом и сыном Гамлетами состоит в том, что второй Гамлет, имея гордый и независимый характер (ведь вспомним: больше всего сын не хочет, чтобы кто-либо «играл на нем», как на флейте), не действует тем не менее, в отличие от первого Гамлета, милитаристскими методами – так же, как и лидеры перестройки в действиях по социальной трансформации «советского Эльсинора» оперировали принципиально гуманитарной идеологией «социализма с человеческим лицом»: не случайно, по свидетельству Владимира Буковского, самым часто читаемым на «Маяке» был *Человеческий манифест* Галанскова, строки из которого цитировались выше. Поэтому уточним здесь использованное вслед за Александром Прохоровым понятие «воина» в отношении Гамлета, с которым на фоне недавней травли и смерти Пастернака, сознательно, по политическим причинам, выбранного Козинцевым для своего знаменитого фильма, идентифицировались советские лидеры оттепели: «воины оттепели уже не сражаются против внешних врагов, а защищают свой внутренний мир». ²⁰ Ведь хотя сам Гамлет-сын говорит об отце, что главное в нем было «человеческое» («Он человек был в полном смысле слова. / Уж мне такого больше не видать!»); и поэтому скорбь утраты потерянного объекта желания у сына столь велика), однако не стоит забывать, что формально шекспировская пьеса начинается с воспоминаний Бернардо, Франциско, Марцелла и Горацио о том, что храбрый Гамлет-отец убил норвежского короля Фортинбраса, отняв при этом его земли,

и именно поэтому лишенный отца, власти и земель Фортинбрас-сын подступает сейчас к воротам Эльсинора, путем войны желая отвоевать норвежские земли и утерянное достоинство собственного «я». Но именно этих стратегий действия – милитаристских, структурированных в терминах простой антиделезовской бинарной логики машин войны – как раз и избегает главный Гамлет пьесы – сын. Создавая тем самым основную интригу одной из самых известных шекспировских пьес.

В этой новой политической стратегии состоит основное отличие Гамлетасына не только от Гамлета-отца, но и, например, от знакового героя сталинской милитаристской культуры Вани Солнцева, структура субъективности которого проинтерпретирована Сергеем Зимовцом в статье «Сын полка: бог из машины». ²¹ Субъективность Вани также состоит в отчаянном поиске отцовской любви. Однако сталинский субъект Ваня Солнцев, как доказывает Сергей Зимовец, все-таки обязан в поисках любви осуществлять милитаристские политические стратегии: «Поэтому если Ваня имеет запрос в полковой (отцовской) любви, то он обязан осуществлять принятые для военной коммуналности процедуры, чтобы удовлетворить свое желание» ²² – в отличие от послесталинских лидеров оттепели и перестройки! Не случайно самыми популярными на «Маяке», по свидетельству Владимира Буковского, были следующие, приближающие эпоху «мирного сосуществования» на всех уровнях микрофизики власти, стихи:

«Нет, не нам разряжать пистолеты
В середину зеленых колонн!
Мы для этого слишком поэты,
А противник наш слишком силен.
Нет, не в нас возродится Вандея
В тот гуляющий, решительный час!
Мы ведь больше по части идеи,
А дубина – она не для нас.
Нет, не нам разряжать пистолеты!
Но для самых ответственных дат
Создавала эпоха поэтов,
А они создавали солдат». ²³

Но почему же популярный советский Гамлет Михаил Козаков не стал таким новым лидером-поэтом (в широком смысле этого словосочетания) предперестроечной эпохи, но стали двое других – Иннокентий Смоктуновский и Владимир Высоцкий?

Казалось, все предвещало новому молодому Гамлету в спектакле Охлопкова популистский политический успех: наконец-то после долгих лет комического политического воображаемого сталинизма была поставлена «настоящая» трагедия (просто как жанр исключая элементы сталинского комического). Причиной возникновения наррации, в том числе и в форме трагедии, является,

по мнению Виктора Шкловского, не только действие вместо смерти (например, замещение речью Шахерезады ожидаемого события смерти)²⁴, но и история нехватки: герой трагедии – тот, кто ничего не имеет. О.М. Фрейденберг даже в античной паллиате находит фигуру того, кто ничего не имеет, – паразита, или философствующего раба, как основного организатора интриги действия вместо смерти. Инновация Лакана по сравнению со Шкловским и Фрейденберг состояла в том, что нехватку он называет Фаллосом и формулирует, что нехватка Фаллоса является не только началом, но и завершением трагедии.²⁵ Ведь кто такой Гамлет у Лакана? Всего лишь субъект, испытывающий нехватку желания Другого, символизируемого в качестве желания желания, нехватки нехватки. Отличие от Фрейда состоит в том, что если Фрейд все-таки по аналогии с Эдипом трактовал нехватку Фаллоса у Гамлета как неспособность оккупации места Отца, то у Лакана Фаллосом никогда не является символический отец, но символическая мать, точнее – женское наслаждение, точнее – «не-все», то есть тот невосполнимый разрыв, или расщепление, или та, позже знаменитая в феминистской теории, метафизическая дыра нехватки (выраженная в философии Люси Иригарэ понятием «слизистого»: «любое мышление о женском или по-женски должно мыслить слизистое»²⁶) как не достижимая для мужского субъекта «бездна»²⁷: мертвой Матери, мертвой Офелии и ее могилы, куда Гамлет как подлинный сверхрефлексивный герой даже не догадался, по ироническому замечанию Лакана, прыгнуть в отчаянном соревновании различных политик скорбей нехватки (как это сделал, добившись большего политического успеха, менее рефлексивный и поэтому более сообразительный Лаэрт). Гамлет ограничился, как известно из сюжета, уровнем декламации («слова, слова, слова») – «Я любил Офелию, и сорок тысяч братьев, и вся любовь их – не чета моей». Действовать и получать желаемое Гамлет, следуя Лакану, начинает уже не как собственно Гамлет, а как не-Гамлет, то есть как «живой мертвец», лишенный жизни, а значит, и рефлексии, обычно приписываемой живым: только в этом новом, наконец-то идентифицированном качестве не-Гамлета этот «живой мертвец» и убивает, наконец, и Лаэрта, и дядю-суверена, самого же «Гамлета» так навсегда и оставив в качестве классического трагического неидентифицируемого субъекта нехватки знаменитой пьесы и знаменитого имени собственного («Гамлет») как пустого означающего для любых популистских революционных типов политических субъективаций («Это – я./ Призывающий к правде и бунту...» и т. д. и т. п.).

Но именно эту отмеченную Лаканом фундаментальную нехватку как основную структуру гамлетовской субъективности юный актер Михаил Казаков и не смог репрезентировать, репрезентировав противоположное – не недостижимую нехватку желания желания, но вполне достижимое фрейдовское удовольствие: от смерти и, более того, торжественных похорон. И не просто на руках четырех капитанов, а на «десятках рук»: «Что это? Явь ли? Сон ли? И я над сценой. Я выброшен десятком сильных рук, лежу на них крестообразно»²⁸. Ах, эта юно-

шеская нарциссическая любовь к военным игрушкам! И к военным почестям, которую изощренно использовал для популистской политической мобилизации предоттепельной и оттепельной советской публики опытный Охлопков, заменяя Гамлетов в спектакле на все более молодых: «Спектакль Охлопкова имел огромный резонанс. Билеты достать было практически невозможно. О нем говорили, писали, спорили...».²⁹

Итак, воплотить фундаментальную нехватку Фаллоса в любом из его видов как базовую структуру гамлетовской трагической субъективности у молодого советского актера Михаила Козакова не получилось. Получился, как пишет Эдуард Надточий, «отноудь не эквивалент фаллоса», мягко говоря.³⁰ Гамлет в трактовке Фрейда, приближая Гамлета к Эдипу в отличие от разъединительного по отношению к этим персонажам логического жеста Лакана, конечно, гораздо изобретательнее Лакана и ближе тем самым к современным неомарксистским трактовкам популистского политического действия: вместо буржуазной стратегии утраты объекта желания и невозможности стать Отцом (став только вторым в этой отцовской очереди пап, и только – в качестве призрака), Фрейд фактически предлагает столь популярную сегодня в теории, например Негри и Хардта, политическую стратегию «нового пролетариата», или «новых бедных», а именно: пролетарское получение Вещи вместо буржуазной скорби по утраченному объекту. В феминистской теории аналогами такого политического действия являются, в частности, не только известная теория «стакана воды» (русской революционерки-феминистки Александры Коллонтай), но и менее известная, но не менее популярная теория «куска хлеба» (основательницы украинского феминизма как массового социального движения в конце 19 века Натальи Кобринской³¹).

Но что надо было сделать здесь, в СССР, чтобы именно с помощью образа одинокого, никому не доверяющего, либерального, классического, атомистского индивидуалиста-беженца в собственном государстве стать не просто культовыми актерами коллективного общества и даже не просто «первыми ласточками» советской оттепели, но – фактически – «прорабами перестройки»?

Можно почти мгновенно предложить несколько версий причин популярности у советской интеллигенции образа советского Гамлета в исполнении Владимира Высоцкого. Например, из-за невероятных телесных экстазов алкоголизма и наркотизации плана выражения, сознательно эксплуатируемых в любимовской политической стратегии спектакля. Знаменитые ритмические действия с помощью фонарика режиссера Юрия Любимова, в каждом рутинном спектакле вновь и вновь принуждающие актеров к революционной динамике премьеры, неуклонно интенсифицировали эту максимальную эксплуатацию алкогольно-наркотической телесности гениального Гамлета-Высоцкого.³² Свою роль в массовой популистской идентификации с образом Гамлета в исполнении Высоцкого сыграла и его слава всенародного барда, также, безусловно, восстающего против

«советского Эльсинора». Можно высказать и еще одно предположение о причине популярности: своим политическим спектаклем Любимов соответствовал давней истории русских иносказаний о своем времени – в любых костюмах и «под любым именем» показывать только одну, а именно современную историю (в данном случае – историю СССР как историю «советского Эльсинора», где Гамлет-Высоцкий – главный борец против нее). Валентин Толстых, проводящий по поручению райкома партии в театре на Таганке просветительские семинары по марксистско-ленинской эстетике, называет эту «Юрину» политическую стратегию «неглиже с отвагой».³³

В то же время Михаил Козаков ретроактивно свидетельствует, что костюмный, не вызывающий референций ни к советскому экстазно-политическому настоящему (например, алкоголизму как осознанной стратегии политической борьбы советской творческой интеллигенции против советской тоталитарной системы), ни к уголовно запретным, а значит, тем более радикальным протестным типам политической субъективации через наркотизацию, воплощенным в том числе и Высоцким, вполне по видимости антиполитичный фильм Григория Козинцева «Гамлет» с Иннокентием Смоктуновским в главной роли явился огромным политическим стимулом для советской интеллигенции с целью ее мобилизации на борьбу с «советским Эльсинором»: «Дальнейшее общеизвестно: километровые очереди за билетами вокруг кинотеатра „Россия“ (сам едва туда попал), показ картины в Англии, мировое признание...».³⁴

Почему Гамлет немолодого провинциального актера Смоктуновского в костюмном фильме Козинцева в сильные морозы зимой 1964 года вызвал в обеих столицах огромные, растянувшиеся на много километров очереди желающих попасть на премьеру?

Возможны разные логические предположения при ответе на этот вопрос.

Например, *первое*: что многокилометровые очереди послесталинской оттепелой интеллигенции на фильм Козинцева «Гамлет» со Смоктуновским в главной роли и означают массовый советский эффект паралича мышления перед событием в рамках известной сартровской теории насильственного выбора в ситуации отсутствия выбора, идеальным субъектом которого и является классический шекспировский Гамлет (исполненный в фильме Козинцева Смоктуновским) со своим знаменитым рефлексивным «быть или не быть?», парализующим действие. Тогда – после уточнения – переформулируем это предположение в качестве вопроса: означают ли многокилометровые очереди в сильные морозы в обеих столицах в 1964 году фотографический снимок практик массового насильственного выбора рефлексивного *бездействия* в условиях тоталитаризма, принявшего в тот исторический момент вид оттепельного?

Или же *второе* предположение: не является ли классический шекспировский Гамлет, с которым столкнулась советская интеллигенция 60-х в исполнении Смоктуновского, насильственно в тоталитарной ситуации отсутствия выбора

выбравшим все-таки действие (*мести*: «Взывает к мести каркающий ворон...») как способ изменения существующего политического порядка (в частности, политического режима датского Эльсинора), идеальным субъектом действия, воплощающим для советской интеллигенции того времени надежду на изменение и другого политического режима, а именно «советского Эльсинора»? В таком случае парадокс советских коммуникативных образов Гамлетов в СССР состоит в том, что они отнюдь не являются «бесплодно рефлексирующими». И действительно, ведь именно советские Гамлеты явились в то проблематичное время «разрыва» времени как перехода от тоталитаризма к оттепели, похожее на собственно шекспировское в переводе Пастернака, когда, как известно, «порвалась связь времен», своеобразными «воинами оттепели» (повторим еще раз яркое выражение Александра Прохорова). И действительно, когда сам Козинцев, готовясь к съемкам «Гамлета» и выбрав театрального актера Смоктуновского-Мышкина (1957 года в постановке Товстоногова) на эту роль, сравнивает свой интеллектуальный кинопроект с западной трактовкой образа Гамлета в фильме «Гамлет» режиссера Лоуренса Оливье по критерию дихотомии мышление/действие, несмотря на закрепленное за Смоктуновским амплу странного чудака-Мышкина, он тем не менее использует Смоктуновского для своей главной политической цели совсем иным способом. По мнению Козинцева, для Оливье главной оказалась как раз традиционная метафизическая проблема паралича мышления перед действием, завораживающая не одно поколение читателей знаменитой пьесы. Сам Козинцев – с помощью по видимости аполитичного в амплу Мышкина актера Смоктуновского – выступает категорически против данного метафизического подхода: основной недостаток фильма Оливье состоит, по мнению советского режиссера, в том, что Оливье «купировал наиболее интересную для меня *государственную* тему» (выделено мной – И.Ж.).³⁵ В результате сознательно и отважно знаменитый советский режиссер Козинцев в условиях репрессивных идеологических государственных аппаратов «советского Эльсинора» в костюмном фильме «Гамлет» со Смоктуновским-Мышкиным в главной роли ставит перед собой ясную государственную политическую цель – борьбы с советским тоталитарным государством. «Из этой линии я не уступлю ни единого штриха», – пишет Козинцев.³⁶ Поэтому в противоположность тому, что, по свидетельству Козинцева, «Гамлета» часто ставят в современных костюмах, но рассказывают о старинной жизни», сам режиссер в соответствии с новой онтологической политической целью ставит противоположную задачу – «нужно сыграть в костюмах шестнадцатого века, но показать современную историю»,³⁷ то есть политические условия «советского Эльсинора».

Или все-таки (и это *третье* предположение) Гамлет Смоктуновского в фильме Козинцева и связанные с ним народные очереди зимой 1964 – всего лишь демонстрация того факта, что единственная альтернатива тоталитаризму и есть тоталитаризм? В таком случае народные очереди могут означать коллективное

«мы», изучающее себя в деталях зеркала большого советского экрана («зрелище – петля...») как зеркале перверсивных тоталитарных преступлений закона (куда входят и трансгрессии кровосмешения, и трансгрессии мести, и трансгрессии подмены документов, трансгрессии вялотекущей шизофрении или коварного, но банального зла). Не это ли логическое умозаключение отважно подтвердил символический отец оттепели Хрущев, во всех формально послесталинских стратегиях развития советской культуры/власти неотвратимо, упорно и искренне продлевая любимый даже без личной взаимности деспота (великого и жестокого Сталина) тоталитаризм как государственный строй? Именно поэтому советская интеллигенция, поверившая в прогрессивную силу поистине гамлетовской мести как основной политической стратегии нового политического лидера по отношению к старому (у Шекспира отличие состоит в том, что именно старый суверен признавался сувереном «с человеческим лицом»: «Такой король! Как светлый Аполлон в сравнении с сатиром»), была беспомощно сражена тоталитарными действиями нового советского «Аполлона», последовательно сохраняющими политический режим «сатира» под лозунгами новой риторики.

А можно допустить и *четвертое* предположение и, соответственно, предложить другую концепцию для объяснения практик массовой советской идентификации зимой 1964 года с Гамлетом Смоктуновского – ту, например, которую после долгих размышлений и предложил относительно недавно в качестве наиболее убедительной первый Гамлет Михаил Козаков. Смоктуновский и есть, по утверждению Козакова (несмотря на факт, что Смоктуновский до сорока лет так и не прочел шекспировскую пьесу *Гамлет* до предложения Козинцева сыграть эту роль³⁸: но это и выражает всего лишь необходимое различие между формой и содержанием в современной политической теории!), «принц крови»: «Он был принц крови. Датчанин. Умница. Как пластично он сбегал по ступенькам Эльсинорского замка. Как двигался в этой роли».³⁹ И хотя режиссер Козинцев пытается выразить статус принца в фильме, в отличие от шекспировской «черноты» одетого в черное Гамлета, прежде всего, через его физическую «белизну» (белые волосы, белая кожа Смоктуновского как «принца крови», то есть светлое цветовое пятно на фоне мрачного и темного Эльсинора, по мере продвижения к концу фильма все более интенсивно переходящее от черного к белому, кульминацией чего является раздевание Смоктуновского: в самой знаменитой трагической сцене поединка Гамлет-Смоктуновский снимает черный камзол и остается в белой рубашке), однако определение «принц крови» у Козакова связано с другим: с сыгранной актером Смоктуновским идентичностью больше, чем он/она есть. Для Козакова – идентичностью *чести* сына (зафиксированной одним опытным актером у другого на уровне неуловимых телесных движений, идентифицированных как движения принца), мстящего за несправедливую смерть отца. Не можем ли мы в этом контексте предположить, что именно эта особенность практик популистской советской идентификации

с Гамлетом как с *принцем крови* в исполнении Смоктуновского как раз и была близка не только одному из советских Гамлетов известному актеру Михаилу Козакову, но и тысячам других советских зрителей в их километровых зимних очередях 1964 года на премьеру фильма? «Там все равны, дурак ли, хам ли./Там рокот волн, песчаный брег./Там пост занять мечтает Гамлет./Простой советский человек», – пишет по этому поводу Наум Коржавин.

Однако можно допустить и *пятое* предположение для объяснения практик массовой советской идентификации именно с Гамлетом Смоктуновского, применив для этого теорию абстрактной исключительности Славоя Жижека. В ней утверждается, что в той степени, в какой гегелевская абстрактная универсальность (в нашем случае – абстрактный, репрезентированный в форме произнесенной шепотом, а потому не слышимой врагами абстракции «око за око» приказ Призрака бездействующему Гамлету) может быть помыслена (что в нашем случае на протяжении фильма и пытается делать бесконечно рефлексирующий Гамлет), мыслительная деятельность оказывается не гегелевской абстрактной, а марксистской действенной.

На уровне абстрактного шекспировский Гамлет выражает этот тезис, подобно гегелевскому парадоксальному «дух есть кость», в не менее парадоксальном: «мысль – лежать между девичьих ног», уравнивая тем самым мысль и действие (например, «лежания», в частности, на коленях у Офелии во время «Убийстве Гонзаго»/«Мышеловке»). Но и сам фильм Козинцева уже на уровне конкретного все более недвусмысленно подчеркивает, что Гамлет в исполнении Смоктуновского – не просто, как мечтали диссидентские лидеры Маяка, «поэт, создающий солдат», которому по видимости не нужно ни а) «разряжать пистолеты», ни б) «дубина», но, скорее, «человек с ружьем»,⁴⁰ нежели человек рефлексии, буквально выступивший в своей деятельности против Эльсинора – с оружием в руках. Ведь, как оказывается, Гамлет не только 1) умело и легко владеет шпагой и любым оружием того времени, что и демонстрирует его поединок с Лаэртом еще даже до знания тайны этого, задуманного как игровой, поединка; не только 2) способен по дороге в Англию выкрасть у Розенкранца и Гильденстерна и подменить/переписать письмо, заменив собственный смертный приговор на смертный приговор другим, но и 3) наконец, способен мгновенно виртуозно обратить отравленную рапиру, которой король задумал умертвить его, против самого же короля (и заодно Лаэрта), использовав рапиру в качестве прямого орудия убийства. Если Охлопков объяснял юному актеру Михаилу Козакову, что принц Гамлет просто физиологически не выносит насилия (« – Он не может его убить, потому что не может увидеть пролитой им крови. Его физически затоснило при одной мысли об этом...»),⁴¹ то принц Смоктуновский в фильме Козинцева грубо закалывает в панике убегающего от него дядю непристойно – почти что в зад, убивает не фехтуя, а так, как и убивают – в один прием. Именно в этом смысле классическая абстрактная универсальность образа Гамлета как

априорной фигуры трагической, бесплодной и бездейственной рефлексии отнюдь не является абстрактной универсальностью: образ принца-Смоктуновского как одновременно героя и жертвы, воина с оружием в руках, то есть а) «солдата», по выражению Козинцева,⁴² но и б) «художника», по другому выражению режиссера, репрезентирует «судьбу человека, решившего поговорить с эпохой на равных, а не быть безмолвным фигурантом в ее миллионных массовках».⁴³ Обремененный ненавистью и любовью, страхом и надеждой, сомнением и мстостью и т.п., Гамлет Смоктуновского, конечно же, не есть коммуникативный образ абстрактной универсальности – просто потому, что она недостаточно абстрактна. И действительно, обратим внимание на подчеркнутые в фильме игрой Смоктуновского особенности некоторых политических действий Гамлета.

Во-первых, отнюдь не абстрактно-любовные, но политически аффективные и потому эффективные отношения с Офелией, построенные по логике политической цепи эквиваленций, внутри которой Гамлет шепотом, как союзнице по «цепи», отнюдь не случайно на фоне подслушивающих врагов (собственного дяди и папы Офелии) говорит ей о своей любви, а громко – для ушей врагов, – грубо и пренебрежительно приказывает знаменитое «Ступай в монастырь!», по-партизански не позволяя врагам знать свои слабые места (из-за готовящейся грядущей мести и долга/желания довести ее до конца в соответствии со становящимися более конкретными, жесткими и контролирующими политическими приказами Призрака (например, не убивать мать после убийства Полония – «Не посягай на мать» – уже без абстрактных объяснений и намеков, произнесенным, на что обращает внимание Александр Прохоров, всеведущим голосом, похожий на голос за кадром сталинских фильмов).

Во-вторых, умело разыгранную с помощью бродячих актеров пьесу в пьесе «Убийство Гонзаго» (второе название – «Мышеловка») одновременно и с целью оперативного сбора информации на Клавдия, проверяя, выдержит ли он иносказание о собственном преступлении (о котором знают лишь сам преступник, жертва, сын жертвы и его друг), но и с целью одновременной проверки на истинность слов предположительно любимого папы-Призрака, не доверяя, оказывается, тем не менее и ему – в противовес привычному безусловному доверию в любви. Поэтому мы также должны согласиться с тезисом Александра Прохорова, что Гамлету виртуозно удается «расставить искусную ловушку для своего врага в пределах его же собственной тюрьмы – Эльсинора»,⁴⁴ признавая в свою очередь, рефлексивного и по видимости бездейственного принца крови вполне успешной политической субъективностью.

В-третьих, привлекающая крупными кадрами на протяжении всего фильма молчащая голова Гамлета-Смоктуновского (более того, со сжатыми губами, со сжатым ртом, когда только закадровый голос актера в стиле, как уже было сказано, сталинских фильмов – хотя и сбивчиво – озвучивает тайные мысли принца: о кровной мести) политическим результатом имеет то, что никто не только из

врагов, но и из союзников по цепи эквиваленций принца – ни слушающий его монологи Горацио, ни Офелия – так до конца никогда не уверены в конечных политических замыслах Гамлета (что будет, как известно, стоить Офелии жизни. В то же время, по словам Иригарэ, только мужской субъект «хочет все или умереть. Не *и* умереть. Или: умереть. По-женски «все сразу» не равнозначно смерти. Скорее – это искания бесконечности жизни».⁴⁵ Поэтому потенциально Офелия могла бы и не принимать этих приказов мужского мира как мира прежде всего отцов – первого отца Полония и второго отца (государства) Клавдия, но, следуя примеру Антигоны, воплотить, как считает Иригарэ, совсем другую экономику желания). Все монологи принца доходят до зрителя приглушенными. Можно сказать даже более определенно: что не только Гамлет-Призрак, но и Гамлет-Смоктуновский на протяжении всего фильма прячут свои мысли и чувства гораздо глубже, чем их прятал реально переживший немецкий плен, побег, а затем искупительное участие в партизанской борьбе во время Второй мировой войны сам Иннокентий Смоктуновский (десять лет добровольно скрывающийся потом в норильском театре от наказания со стороны сталинского государства с бывшими эками-актерами) – так же, как и другие жертвы/герои эпохи сталинизма, оттепели и постоттепели, в том числе не только бывшие пленные или диссиденты, но и высшая партийная номенклатура. Козинцев по этому поводу в своих комментариях к фильму высказывался вполне определенно и почти в соответствии с известной формулой Андрея Белого, гласящей: «Партизаны не дуэлируют!»: «Монологи должны быть отделены от общего хода фильма. Это не речи, а течение мысли».⁴⁶ Отличие двух политических стратегий состоит всего лишь в том, что Козинцев, в отличие от Белого, считал «не-дуэлирование» не партизанским политическим действием, а «течением мысли». В то время как прагматический Белый считал данную политическую стратегию как раз не мыслью, но (партизанским) действием.

В-четвертых, вспомним виртуозное, на протяжении всей пьесы, умение психически здорового, хотя и меланхоличного Гамлета, одновременно переживающего утрату и места учебы (Виттенберга) как утопического пространства юности и соответствующей ей свободы духа и утрату погибшего, а потому априорно этического и возвышенного отца (в фильме – буквально: в том числе и в форме облака в виде головы с дырами вместо глаз, сквозь которые видно небо. С другой стороны, Сергей Зимовец, описывая «эрегирующую мужскую силу», доказывает, что она всегда «преодолевая силу гравитации, вздымает фаллос, делает его в буквальном смысле летучим, – древние рисунки демонстрируют множество таких крылатых фаллосов»⁴⁷), репрезентировать себя тем не менее как безумного («мне надо быть безумным»). Кроме самого Смоктуновского, очень трезво всякий раз интересующегося гонорарами («ну и сколько вы мне заплатите за это безобразие?»⁴⁸), можно вспомнить, пожалуй, только еще одно имя человека, способного так виртуозно изображать безумие, – сталинского

друга Камо, С.А. Тер-Петросяна (См. кинотрилогию «Лично известен», «Чрезвычайное поручение», «Последний подвиг Камо» (1973), режисеры Степан Кеворков, Григорий Мелик-Авакян), в момент болезненной пункции спинного мозга выдержавшего политическую позу безумия/нерефлексивности/апатии, приведшую его к судебнo-медицинскому оправданию немецкой полицией.

В-пятых, несмотря на кажущийся конформизм и бессознательное желание ничего не менять в политическом порядке Эльсинора, желая уничтожить только не заслужившего своего статуса суверена, конечная жертвенность Гамлета в конце фильма напоминает политическую попытку все-таки переделать мир, спасти его от преступного закона нации-государства/Эльсинора.

После перечисления хотя бы этих практик гамлетовского активизма в интерпретации Смоктуновского (по свидетельству Михаила Козакова, Смоктуновский без всяких сомнений считал, что именно «своим исполнением я [то есть именно актер Смоктуновский – И.Ж.] сделал фильм Козинцева»),⁴⁹ можно сделать вывод, что традиционно понимаемая в качестве абстрактной фигура Гамлета – отнюдь не абстрактная (гегелевская) универсальность рефлексивного субъекта, а ее собственное исключение: через категорию действия. С другой стороны, именно исключение – в том числе и универсальной гамлетовской рефлексии – всегда логически и есть самая большая универсальность (по общему утверждению Рекса Батлера и Скотта Стефенса в предисловии «Третий путь Славоя Жижека»⁵⁰ к сборнику избранных статей на политические темы Жижека, редакторами-составителями которого они являются), вызывающая известное гегелевско-марксистское универсальное политическое желание действовать и «переделать мир» (советского или любого другого возможного Эльсинора как любого другого возможного политического пустого означающего).

Но если данное логическое предположение правильно, то тогда для объяснения феномена массовых очередей на фильм «Гамлет» со Смоктуновским в главной роли в зимнем СССР 1964 года мы можем допустить, что эти популистские практики идентификации означали все-таки альтернативу оттепельной хрущевской максиме *тоталитаризм есть тоталитаризм*: ведь для поверившего в оттепель советского народа интенсивно репрезентируемое Хрущевым-Аполлоном конечное логическое заключение, что альтернативы тоталитаризму не существует, также может быть достигнуто только через мышление, то есть промысливание альтернативы путем ее итогового исключения (исключение логического универсального заключения о том, что в СССР существует и может существовать только тоталитаризм). В результате вслед за Батлером и Стефенсом в их интерпретации политических текстов Жижека мы можем предположить, что в данной гегелевско-жижековской диалектике тоталитаризм возникает только как результат еще более абстрактной, но более фешенебельной в современной политической и постколониальной теории универсальности – *тоталитаризм и его другое*,⁵¹ усложняющей в целом структуру тоталитарного советского, не

сводя ее к единственной функции действия репрессивных тоталитарных государственных аппаратов.

В таком случае не можем ли мы, в очередной раз пытаясь осмыслить массовый советский успех козинцевского Гамлета-Смоктуновского, утверждать, что многокилометровые очереди холодной зимой 1964 года представляют собой охватившее новую социальную общность «советский народ» внутри дискурса тоталитаризма революционное желание *другого*, а именно – тех социальных трансформаций, о которых пишет Артемий Магун? При этом вслед за Магуном не будем забывать, что желать большего, чем Революция, просто невозможно. С другой стороны, не стоит забывать в то же время и о том, что подлинная революция всегда связана с «радикальной ответственностью» (по предупреждению Алетты Норваль) – той, которая с неизбежностью вызывает необходимость ответить и на известный вопрос про «утро после». Когда Жижек в этом контексте сравнивает логику коммунизма с логикой христианства, то он, как известно, фиксирует в христианстве следующий дискурсивный парадокс (в отличие от вечного иудаистского мессианского ожидания, перманентно существующего, как известно, исключительно в форме перманентной нехватки/желания): если Событие (жертвоприношение Бога) уже произошло, и мы искуплены, неразрешимым остается политический вопрос о том, как же нам жить дальше согласно Его заветам (под любым из Его имен – коммунистических, христианских и пр.)? В этой ситуации неразрешимого экзистенциального парадокса, свойственного одновременно коммунизму и христианству (но и дискурсу национализма, в котором жертвенное искупительное Событие также всегда уже произошло; и всегда – в прошлом), Жижек специально указывает на такие неизбежные атрибуты жизни «утром после», как а) невыносимое бремя, б) невыносимая ответственность и в) неистовая деятельность.⁵²

Мой анализ коммуникативного образа Гамлета, воплощенного Смоктуновским, был – в противовес общепринятым интерпретациям рефлектирующего Гамлета, находящегося в ситуации паралича мышления перед действием – сосредоточен как раз на его «неистовой деятельности». А именно: деятельности политической субъективности в качестве субъекта как – повторимся – «человека с ружьем», которая, на мой взгляд, симптоматично характеризует именно новые советские оттепельные, постоттепельные и т.п. дискурсы после предположительно пассивных политических практик субъективации эпохи сталинизма. Валентин Толстых например, рекламируя организованный им Клуб «Свободного слова», вообще характеризует советскую интеллигенцию как «самую самонадеянную и «драчливую» часть общества».⁵³ Более того, вспоминая в этом контексте основные характеристики антропологического двух ведущих представителей советской академии Бориса Поршнева и Юрия Бородея, специально, как известно, занимающихся вопросом о происхождении и сущности человека. По свидетельству Толстых, оба советских ученых связывали неистовую антропо-

логическую деятельность отнюдь не с марсистским понятием труда, но совсем с другими характеристиками человека. Первый – с каннибализмом: «по его версии, человек изначально был не охотником, а гиеной, пожирающей трупы»; второй – с «онанирующей обезьяной».⁵⁴ В этом втором контексте, фактически перефразирующем знаменитый принцип наслаждения, можно вспомнить, в частности, неистовую деятельность известного российского режиссера уже нового, по сравнению с Козинцевым, поколения Сергея Соловьева в рамках структуры *тоталитаризм и его другое*, описанную им в книге *Начало. То да се...* (2008). Пик этой неистовой деятельности приходится как раз на день 25 августа 1968 года – день, когда героическая группа советских диссидентов вышла на Лобное место в Москве, публично протестуя против милитаристских действий «советского Эльсинора», а именно введения советских войск в Чехословакию. И является продолжением перманентной неистовой деятельности Соловьева по добыванию в той же жаркой августовской Москве 1 рубля – на пропитание. «... Август, жара, [...], в перерывах между дождями наши ловко, нахально и беспардонно ввели войска в Чехословакию. А я все вставал каждый день с той единственной и совсем негражданственной мыслью, где же все-таки достать рубль, чтобы как-то протянуть этот трагический для Европы день.

А на рубль, заметьте, можно было купить сумасшедше многое: антрекот за тридцать три копейки, батон, зеленого луку, немного картошки, на два дня чаю, сахара, острого соуса и на оставшийся пятак – еще и газету с наглым враньем про трудящихся Чехословакии, по просьбе которых наши и ехали по ней на танках».⁵⁵

В то же время нормативность структуры *тоталитаризм и его другое* состояла в том, что любой/каждый из главных героев культурных действий в это время (см., например, свидетельства не только уже названных героев эпохи Козакова, Толстых или Соловьева, но и Андрея Вознесенского, Микаэла Таривердиева, Галины Вишневской, Майи Плисецкой, Ильи Кабакова, Евгения Евтушенко, Марка Захарова, Родиона Щедрина, Андрея Кончаловского и т.д. и т.п.) безусловно считал себя «другим» в общей схеме *тоталитаризм и его другое*, иносказательно, но разнообразно (театр, поэзия, кино, музыка, популярная пресса – так же, как и практики контроля над ними), публично воплощая это «другое» во времена оттепели, постоттепели и в позднесоветское время. При этом основной чертой советского дискурса *тоталитаризм и его другое* в отличие от типичных левых дискурсов, *трагическая* суть которых всегда состоит в том, что они, по образному выражению Жижика, неизбежно идут к объятию со своим собственным всегда неизбежным провалом, априорно включая его в собственную структуру,⁵⁶ был радикальный отход от жанра трагедии как специального жанра, воплощенного и Шекспиром, который призван (в том числе) «разоблачать величайшие преступления против человечества», по выражению Александра Прохорова. Сергей Соловьев, например, в своей мемуарной книге,

сознательно уходя от трагизма эпохи в практики ее иронизации, неслучайно подчеркивает, что «ему никогда не были близки диссиденты».

В этой ставке на «другое» в общем дискурсе *тоталитаризм и его другое* симптоматична, на мой взгляд, интерпретация динамики функционирования женской субъективности как другого в этот исторический период. И здесь мы обратимся к двум культовым фильмам эпохи, где главная роль перформирована женской субъективностью. Один из них был снят до фильма Козинцева «Гамлет» (Михаил Калатозов, «Летят журавли», 1957 год), другой – после (Александр Зархи, «Анна Каренина», 1967). В этом контексте интерпретация этих фильмов молодым режиссером нового поколения Сергеем Соловьевым представляется достаточно симптоматичной для культурных героев уже нового советского времени. С одной стороны, молодой режиссер признает неизгладимый оттепельный политический характер исполнения трагической роли Вероники актрисой Татьяной Самойловой в фильме Михаила Калатозова «Летят журавли», революционно потрясшего своей антисталинской антитоталитарностью не только его или других неискушенных советских тоталитарных «детей оттепели», но и искушенную европейскую публику на 13-м Каннском фестивале в 1958 году.⁵⁷ В то же время, с другой стороны, для Соловьева вполне приемлемой и даже рутинной является стратегия повторения государственного успеха СССР на Каннском фестивале режиссером Александр Зархи *еще раз* за счет расчетливого использования в главной роли так потрясшей европейскую публику Татьяны Самойловой, но теперь уже в костюмном, предельно аполитическом фильме «Анна Каренина». Хотя конечной формой нормативной женской жизни в обоих фильмах оказывается неявное (в случае Вероники) или явное (в случае Анны Карениной) самоубийство (в случае Вероники обремененное еще и изнасилованием двоюродным братом убитого на войне жениха), однако Зархи в своем стремлении к успеху за счет повторного – ровно через 10 лет (1968 год)! – использования необычной красоты советской актрисы фактически перечеркивает трагическую сущность известного толстовского сюжета, делая ставку отнюдь не на столкновение европейской публики с трагедией нехватки (женского самоубийства в условиях тоталитарного СССР или самодержавной России), а на безусловную фестивальную победу как, напротив, знак обладания – Вещью. Или – властью: то есть призом фестиваля в 1968 году с последующим поощрением от тоталитарного государства с помощью не только Татьяны Самойловой, но и другой известной, также нарушающей каноны «советского Эльсинора», актрисы Анастасии Вертинской, сыгравшей в «Гамлете» Козинцева Офелию, а в «Анне Карениной» – Кити.

Однако трагедия послесталинского советского женского превращается в комедию, неявно реферируя к сталинскому комическому политическому вообразаемому. В том же 1968 году из-за ввода войск в Чехословакию на фоне революции 68 года во Франции советский фильм «Анна Каренина», претенду-

ющий на главный приз, не допустили к показу: из-за отмены самого Каннского фестиваля. Актриса Анастасия Вертинская с ужасом рассказывает Сергею Соловьеву и своему молодому, но уже известному мужу Никите Михалкову, также будущему культовому режиссеру нового советского поколения, свои впечатления о фестивале. В частности, про то, «какой революционный кошмар там, на этом фестивале, творился! Какие-то студенты, ворвавшись в зал, кричали Годару: «Если ты революционер, отдай яхту, купленную тобой на прибавочную стоимость, уворованную у трудящихся!» (Годар пришел в Канн на своей яхте, и та стояла напротив Круазетт). [...].

Никита намазывал на свежий пахучий хлеб масло, черную икру, разливал ледяную водку:

– Насть, прошу тебя, не бери в голову!

– Как же не брать? Никита, ты не понимаешь! Отменили наш показ! Мы так хотели показать нашу «Анну»! Это же не ерунда какая-нибудь, это все-таки Толстой! Но они говорили: «Это буржуазное, старое, никому не нужное искусство. [...] Они хотят взрывать, взрывать и взрывать!

Никита опять намазывал бутерброд, наливал:

– Насть, я тебя умоляю! Ну, не бери же ты в голову. Не принимай всякую ерунду так близко к сердцу...

– Да как же не принимать близко к сердцу! [...]. Нас же отказались везти назад в Париж! И я, Таня Самойлова и Зархи должны были пешком идти из Канна по обочине...». «Даже при моем слабом знании французской географии, – пишет дальше Сергей Соловьев, – было понятно, что расстояние не из близких».⁵⁸ Другими словами, по мнению Михалкова и Соловьева, только начинавших подготовку своих будущих шедевров в советском кино, шире – советской культуре, историческое время, общепризнанно названное концом оттепели, было отнюдь не ее концом. А, наоборот, началом (не случайно другой молодой режиссер того же посткозинцевского поколения Глеб Панфилов так и назвал свой самый известный фильм – «Начало», 1970) – началом застойного советского наконец-то культурного *расцвета*: то есть наконец-то Подлинной Революцией, связанной с «радикальной ответственностью» – без вопроса о том, что делать «утром после». Радикальная ответственность состояла в том, что и так вдруг стало предельно ясно – делать надо одно: работать, работать и работать. Что и делали, в частности, в кино критикующие знаменитого, но устаревшего режиссера Григория Козинцева молодые режиссеры-гении Тарковский, Кончаловский, Михалков или Соловьев, сменившие на этом поле активизма деятельных предоттепельных и оттепельных советских Гамлетов. Может, именно поэтому советский и постсоветский кинематограф к коммуникативному образу Гамлета больше не возвращался, а в театре его до самой смерти в 1980 году рутинно и вымученно, из-за алкоголизма и наркотиков пропуская спектакли, все еще продолжал играть трагический Высоцкий?

«В чужом костюме ходит Гамлет
И кое-что о чем-то мямлит.
Он хочет Моисси играть,
А не врагов отца карать».⁵⁹

И именно тогда возникает в этих новых фильмах («Иваново детство» и «Андрей Рублев» Андрея Тарковского, «Раба любви», «Неоконченная пьеса для механического пианино» Никиты Михалкова, «Первый учитель» Андрея Кончаловского, «Станционный смотритель» Сергея Соловьева и т.д и т.п.) так называемая гегелевско-марксистская спекулятивная идентичность, достичь которой можно, по словам Батлера и Стефенса, только через ее противоположность.⁶⁰ В результате данный тип субъективности и есть та абстрактная универсальность, эффектом которой является то, что все рефлексивные решения она делает всегда *исключительными*, – подгоняя решения к их реализации, делая их проходящими в терминах гегелевской философии становления от субстанции к субъекту.⁶¹ Жижек в этом контексте неоднократно подчеркивает лишь тот неоспоримый для него факт, что таким возникающим из субстанции субъектом является субъект, который есть ни что иное как 1) решение и 2) действие внутри детерминированной ситуации.⁶² Однако в терминах Жижека данная гетерогенная формулировка, логически не разделяющая знаменитое гамлетовское «решение решать» и гамлетовское же действие, вовсе не означает ни призыва к апологии бездействия, ни указания на некую моральную неопределенность («Если чему-нибудь суждено случиться сейчас, значит этого не придется дожидаться. Если не сейчас, все равно этого не миновать», по выражению шекспировского Гамлета). Но, напротив, по утверждению Батлера и Стефенса, эта знаменитая формулировка является скорее указанием на вполне капиталистическую рутинную необходимость 1) всегда делать больше, при этом 2) всегда действуя вовремя.⁶³ Ничего другого, кроме неисчерпаемого (я бы добавила – мачистского) капиталистического политического требования «не провалиться»,⁶⁴ то есть не быть «лузером» в условиях детерминированного выбора, данная, по видимости неопределенная, политическая установка субъективности не означает.

Именно эта новая политическая стратегия субъективации в рамках дискурса *тоталитаризм и его другое* в эпоху коммунизма и обеспечила новый национальный проект в СССР, а именно – застойное, предельно активистское и неисчерпаемое, одновременно гетерогенное, то есть 1) националистическое – с российскими патриотическими моральными ценностями, направленными против «буржуазного запада», и 2) капиталистическое – ориентированное не столько на символический, сколько на материальный капитал «буржуазного запада», за что и клеймили его советские чиновники) и неистово деятельное культурное производство советской интеллигенции. На примере кино именно такими политическими стратегиями характеризуются кинодействия Михалкова, Кончаловского, Тарковского, Соловьева и т.д. и т.п. *Мышление* в этом новом советском

национальном проекте культурного производства как неистового творческого *активизма застоя* базируется не на том, что является внешним по отношению к существующей социальной реальности, производя разрыв между должным и существующим (как у трагического Гамлета, недостижимым уровнем идеального долженствования для которого против реально существующей социальной реальности является убийство дяди), но только на социальной реальности как таковой, именно в ней производя расщепление между «есть» и «есть».⁶⁵ Примеров данного расщепления между «есть» и «есть» в этот революционно-активистский период эпохи застоя существует множество. Однако лично мне вспоминается еще одна мемуарная книга, а именно: написанный трагическим и щемящим языком *Дневник* (опубликован уже в 1996 году) антисоветского, свободного и независимого, в том числе и за счет обеспеченности (за счет написания талантливых и успешных киносценариев), советского писателя Юрия Нагибина,⁶⁶ который, имея недостижимый для западных писателей материальный уровень жизни, постоянно мучается от необходимости «пробивания» зарубежных поездок, где можно не просто набраться новых творческих впечатлений, но и «отовариться» материальными вещами, за те же деньги просто из-за железного занавеса недоступными в СССР. «Все возвращается на круги своя. Как будто не было всех этих лет и дьявольской работы, и удач, и многих ответственных поездок, я опять должен начинать сначала. Как ни в чем не бывало, с прежней жестокостью меня в последний момент не пустили на бьеннале (сохранена орфография автора – И.Ж.)...», – пишет в отчаянии Нагибин, когда власть «тормозит» его очередную поездку за рубеж.⁶⁷ Поездки – за счет мучительных и травматических активистских/неистовых усилий – Юрий Нагибин все-таки добился. Потому что «национализм, – по выражению Гайатри Спивак, – это предположение, что эпистемологическое функционирование гражданина заключается, по большей части, в том, чтобы идти нога в ногу с работой государства и поэтому больше от него получать».⁶⁸

-
- 1 Цит. по Александр Прохоров. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»* (СПб.: Академический проект, 2007), с. 126.
 - 2 См. обсуждение понятия непринадлежности в статье Джудит Батлер, Гайатри Чакраворти Спивак «Кто поет национальное государство? Язык, политика, принадлежность» в этом номере журнала.
 - 3 В отличие от фосфоресцирующего Призрака в знаменитой театральной постановке Н.П. Охлопкова.
 - 4 См. Gloria E. Anzaldua and Analouise Keating. *This Bridge we Call Home. Radical Vision for Transformation* (New York and London: Routledge, 2002).

- 5 А.Ф. Лосев. *Эстетика Возрождения* (М.: Мысль, 1978).
- 6 Цит. по Александр Прохоров. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*, с. 131.
- 7 Джорджо Агамбен. *Грядущее сообщество* (М.: Три квадрата, 2008), с. 39.
- 8 См. Олег Аронсон. *Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия)* (М.: НЛЮ, 2006).
- 9 См. философскую категоризацию стратегий «оперативных методов» в современных технологиях постсоветской власти в: Михаил Рыклин. *Свастика, крест, звезда. Производство искусства в эпоху управляемой демократии*, с. 186.
- 10 См. Александр Прохоров. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»* (СПб.: Академический проект, 2007), с. 119.
- 11 Там же, с. 117.
- 12 См. Михаил Козаков. *Актерская книга. [В 2-х т.] Т. 1. Рисунки на песке* (М.: АСТ: Зебра Е, 2008), с. 127.
- 13 Там же, с. 122–123.
- 14 Там же, с. 595.
- 15 Там же, с. 547–548.
- 16 Там же, с. 122.
- 17 Артемий Магун. *Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта* (СПб.: Издательство ЕУ в СПб., 2008).
- 18 См. Владимир Буковский. *И возвращается ветер* (М.: Захаров, 2007), с. 114–115.
- 19 Здесь и дальше использованы формулировки из статьи Джудит Батлер, Гайятри Чакраворти Спивак «Кто поет национальное государство? Язык, политика, принадлежность».
- 20 Александр Прохоров. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*, с. 118.
- 21 См. Сергей Зимовец. *Молчание Герасима* (М.: Гнозис, 1996).
- 22 Там же, с. 42.

- 23 Владимир Буковский. *И возвращается ветер*, с. 137.
- 24 Шкловский В.Б. *Художественная проза. Размышления и разборы* (М.: Советский писатель, 1959), с. 166.
- 25 Несмотря на трагизм ситуации деда, не способного получить репку («Дается ситуация: выросла большая репка. Затем возникает конфликт между слабостью деда и величиной репы» – там же, с. 367.), Шкловский, в отличие от Лакана, все-таки исходил из того общеизвестного факта, что дед в конце концов репу получит.
- 26 Люс Иригарей. *Этика полового различия* (М.: Художественный журнал, 2004), с. 98.
- 27 См. там же, с. 64.
- 28 Михаил Козаков. *Актерская книга. [В 2-х т.] Т. 1. Рисунки на песке*, с. 194.
- 29 Там же, с. 126.
- 30 Подробнее см. Эдуард Надточий. «“Первая любовь”: позиционирование субъекта в либертинаже Тургенева», оригинал: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/03_3_2001.htm, журнал *Логос*, 3, 2001.
- 31 Наталія Кобринська. «За кусок хліба», в Наталія Кобринська. *Вибрані твори* (Київ: Художня література, 1958).
- 32 См. воспоминания об игре Высоцкого гениального клоуна современности Вячеслава Полунина: «Я посмотрел спектакль *Гамлет* в Театре на Таганке с Высоцким в заглавной роли и был под впечатлением. Решил после спектакля дождаться Владимира и рассказать ему, как я потрясен. Подждал у служебного входа, а когда увидел лицом к лицу, растерялся и словно язык проглотил. Смотрю на него в немом восхищении. Он – на меня в недоумении: какой-то чужак перед ним стоит и глазами хлопает. Потом Высоцкий говорит: «Ладно. Тогда в другой раз». И ушел». – см. Вячеслав Полунин. *Комсомольская правда*, 26 января, 2009, с. 11.
- 33 См. Валентин Толстых. *Мы были. Советский человек как он есть* (М.: Культурная революция, 2008), с. 115.
- 34 Михаил Козаков. *Актерская книга. [В 2-х т.] Т. 1. Рисунки на песке*, с. 604.
- 35 Цит. по Александр Прохоров. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*, с. 117.
- 36 Цит. по там же.
- 37 Цит. по там же.

- 38 «Вот тут-то он меня и огорошил откровенным признанием, что “Гамлета” до Козинцева не читал и на сцене его не видел.
– Я ведь, Миша, [...] жил в Волгограде...» – см. Михаил Козаков. *Актерская книга. [В 2-х т.] Т. 1. Рисунки на песке*, с. 607.
- 39 Там же, с. 613.
- 40 См. фильм *Человек с ружьем* (1938) Сергея Юткевича.
- 41 См. Михаил Козаков. *Актерская книга. [В 2-х т.] Т. 1. Рисунки на песке*, с. 192–193.
- 42 Цит. по Александр Прохоров. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*, с. 139.
- 43 Цит. по: там же, с. 139.
- 44 Цит. по: там же, с. 132.
- 45 Люс Иригарей. *Этика полового различия*, с. 58.
- 46 Цит. по Александр Прохоров. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*, с. 127.
- 47 См. Сергей Зимовец. *Молчание Герасима*, с. 76.
- 48 Цит. по Михаил Козаков. *Актерская книга. [В 2-х т.] Т. 1. Рисунки на песке* (М.: АСТ: Зебра Е, 2008), с. 621.
- 49 См. там же, с. 606.
- 50 См. Rex Butler and Scott Stephens. «Slavoj Zizek’s “third way”», in: Slavoj Zizek. *The Universal Exception* (L. and N.Y.: Continuum, 2006), p. 5.
- 51 См. понятие «капитализм и его другое» у Батлера и Стефенса – Ibidem, p. 6.
- 52 См. Rex Butler and Scott Stephens, «Slavoj Zizek’s “third way”», in: Slavoj Zizek. *The Universal Exception*, p. 9.
- 53 См. Валентин Толстых. *Мы были. Советский человек как он есть*, с. 437.
- 54 Там же, с. 750.
- 55 Сергей Соловьев. *Асса и другие произведения этого автора. Книга первая: Начало. То да се...* (Спб.: Сеанс; Амфора, 2008), с. 147.

- 56 См. Rex Butler and Scott Stephens, «Slavoj Zizek's "third way"», in: Slavoj Zizek. *The Universal Exception*, p. 6–7.
- 57 «Рассказывая о показе “Журавлей” на 13-м Каннском кинофестивале, Сергей Юткевич специально отмечает, как высокомерная сдержанность зрительской аудитории сменилась бурными восторгами и выражением бурного сочувствия главной героине фильма» – Цит. по Александр Прохоров. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*, с. 196.
- 58 Сергей Соловьев. *Асса и другие произведения этого автора. Книга первая: Начало. То да се...*, с. 301.
- 59 Цит. по Михаил Козаков. *Актерская книга. [В 2-х т.] Т. 1. Рисунки на песке*, с. 190.
- 60 См. Rex Butler and Scott Stephens, «Slavoj Zizek's "third way"», in: Slavoj Zizek. *The Universal Exception*, p. 7.
- 61 Ibid, p. 5.
- 62 Ibid,, p. 8.
- 63 Ibid.
- 64 Ibid, p. 7.
- 65 См. Ibid, p. 9.
- 66 См. Юрий Нагибин. *Дневник* (М.: Независимое издательство ПИК, 1996).
- 67 См. там же, с. 335.
- 68 См. статью Джудит Батлер, Гайятри Чакраворти Спивак «Кто поет национальное государство? Язык, политика, принадлежность».