

# Реификация романтической любви и новые паттерны интимности в современном ситкоме («Как я встретил вашу маму»)

Лидия Михеева

Лидия Михеева. Магистр социологии, преподаватель департамента медиа Европейского гуманитарного университета в Вильнюсе, Литва.  
Адрес: ул. Валакupiю, 5, LT-10101, Вильнюс, Литва.  
E-mail: lidia.mikheeva@ehu.lt.

*Ключевые слова:* социология эмоций, ситуационная комедия, коммодификация «романтической любви», реификация эмоций, серийная моногамия.

В статье рассматриваются репрезентации интимности в современной американской телевизионной ситуативной комедии. На примере сериала «Как я встретил вашу маму» автор анализирует взаимодействие и сращение мотивов романтической любви и моногамии с постмодерными паттернами интимности, в частности так называемой серийной моногамией. Ситком интерпретируется с точки зрения социологии эмоции.

Среди особенностей репрезентации романтической любви называется проникновение в ситком исповедального дискурса (тесно связанного апроприацией массмедиа многих функций психоаналитического и психотерапевтического дискурсов в их поп-версии), в котором романтическая любовь, а также любые другие менее комплексные эмоции подвергаются фрагментаризации, стандартизации, квантификации и оценке, что, в конечном счете, не только гомологически отражает общие изменения в эмоциональном стиле позднего капитализма, но и конструирует новые ролевые модели и интимные паттерны.

REIFICATION OF ROMANTIC LOVE AND NEW PATTERNS OF INTIMACY IN THE CONTEMPORARY SITCOM ('How I Met Your Mother')

LIDIA MIKHEEVA. MA in sociology, Lecturer at the Department of Media of the European Humanities University, Vilnius, Lithuania.  
Address: Valakupiu g. 5, LT-10101 Vilnius, Lithuania.  
E-mail: lidia.mikheeva@ehu.lt.

*Keywords:* sociology of emotions, situational comedy, the commodification of 'romantic love', reification of emotions, serial monogamy.

The article studies the representations of intimacy in modern American television situation comedy. On the example of the series 'How I Met Your Mother', the author analyzes the interaction and coalescence of motives of romantic love and monogamy with postmodern patterns of intimacy, for instance, the so-called serial monogamy. The sitcom is interpreted in terms of the sociology of emotions. Among the features of representation of new romantic love patterns the implantation of the confession discourse in the sitcom is named (closely related by appropriation of the media of many psychoanalytic and psychotherapy discourses functions in their pop version), in which romantic love, as well as any other less complex emotions are subject to fragmentation, standardization, quantification and assessment, which, eventually, not only homologically reflects general changes in emotional style of late capitalism, but also constructs new role models and patterns of intimacy.

## ФАБРИКА ПРОИЗВОДСТВА БРАЧНЫХ ПАР



ИЧКОК наверняка не ограничился бы парой ехидных усмешек, если бы ему пришлось посмотреть серию-другую популярного американского ситкома «Как я встретил вашу маму» (*How I Met Your Mother*). Мотив поиска Макгаффина присутствует в нем весьма отчетливо. Действие сериала происходит в Нью-Йорке в начале 2000-х: молодой архитектор Тед Мосби ищет главную любовь своей жизни. Ищет активно, в каждой новой пассии пытаясь различить черты своего матримониального идеала, — нужна ведь не просто возлюбленная, а именно будущая мать детей. Но узнаём мы об этих приключениях как бы постфактум — через рассказ Теда собственным детям о том, как он искал их маму. Эти слушатели-подростки, адресаты автобиографического нарратива, служат залогом того, что выслушиваемая ими история имеет прекрасный конец.

Весь сериал, таким образом, превращается в подобие прелюдии к первосцене и должен раскрыть перед детьми Теда величайшую и запретную тайну их появления на свет, растянувшуюся на годы поисков мамы. На данный момент, однако (заканчивается 8-й сезон из 9 запланированных), мама его детей герою не встретилась и даже ни разу не появилась в кадре. Тем не менее за счет ретроспективности нарратива мы знаем, что таинственный Макгаффин, пустышка, вещь, которой жаждут обладать, конфликт и борьба вокруг которой запускает сюжет и которая в классическом голливудском кино чаще всего остается не найденной, все же существует и герой совершенно точно ее обретет.

Интрига в данном случае состоит, скорее, в отсрочке встречи, которая очевидно подведет черту под историей жизни героя, а сам он из участника событий вернется в позицию рассказчика. История поисков представляет собой нечто вроде вывернутого наизнанку модернистского меланхолического нарратива,

в котором изначальное обладание благом (счастливым детством, возлюбленной, связью с родиной и т. п.) сменяется утратой, травматичность которой предопределяет способ мысли, становится триггером повествования, его причиной и темой. Сериал «Как я встретил вашу маму» принципиально лишен этого измерения нехватки, и гарантированный хеппи-энд в форме обретения героем желанного объекта смещает зрительское удовольствие на перебор промежуточных объектов, проверяемых на соответствие идеалу, вариативность потенциальных мам.

Описанный способ создания интриги в драматургии сериала Умберто Эко описал на примере сериала «Коломбо»:

Интересно то, что в этом сериале авторы сразу же раскрывают личность убийцы. От зрителя менее всего ожидают, что он будет участвовать в наивной игре по выяснению того, кто виновен. Он нужен для того, чтобы: (а) оценить, технику расследования Коломбо, отдать должное тем удачным пассажирам, которые мы знаем наизусть <...> (б) понять, как автору удастся выиграть пари, состоящее в том, чтобы заставить Коломбо делать то же, что и всегда, но другими, не банально повторяющимися способами<sup>1</sup>.

И хотя в «Как я встретил вашу маму» личность мамы по-прежнему не явлена, само ее запрограммированное обретение подобно снятию традиционного для романтической истории напряжения — будут ли влюбленные вместе, найдут ли друг друга, не помешает ли им нечто непреодолимое? Молодой ситкомовский романтик Тед больше напоминает детектива Коломбо, чем, например, традиционного романного героя-любовника или персонажа волшебной сказки либо мифа. Хотя эти нарративы сближает мотив поиска возлюбленной, в традиционных его версиях герою нужно преодолеть череду испытаний и/или лишений, чтобы спасти и завоевать единственно ему предназначенную девушку. Здесь же испытания предельно рутинизированы, и, подобно детективу Коломбо, каждую серию по сходной модели устанавливающему личность убийцы, Тед практически в каждом новом эпизоде убеждается, что новая пассия не станет будущей мамой его детей, то есть испытания выглядят как многолетняя смена романтических партнерш, из которых нужно выбрать лучшую, наиболее подходящую. Таким образом, формат сериала почти тавтологически удваивается содержательным,

1. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Сб. переводов и рефератов / Под ред. А. Усманова. Минск: Красико-принт, 1996. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Inn\\_Povt.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php).

социологическим планом нарратива: *сериал* повествует о наиболее распространенном сегодня паттерне интимной жизни — так называемой *серийной моногамии*, а заведомый хеппи-энд пытается примирить его с традиционным институтом семьи.

Голливуд, подобно советской военной промышленности, которая кроме танков и ракет производила на тех же заводах кастрюли и детские горшки, всегда производил побочный романтический нарратив, внедряемый практически в любую жанровую матрицу — от комедии до боевика. Только в отличие от оборонного предприятия, производившего горшки для прикрытия своей истинной специализации, коммерческий кинематограф, наоборот, прикрывает свою якобы периферийную романтическую линию плотной жанровой завесой. Этот десерт, приятное дополнение к любой истории, часто мимикрирует под нечто сугубо драматургически инструментальное — надо же «Телохранителю» охранять чье-то тело, так пусть оно будет женским и красивым, пусть герой юнгиански дополнится героиней, как анимус анимой. Но дело не только в традиционной повествовательной схеме, в которой должен соблюдаться если не гендерный баланс, то хотя бы разнообразие. Речь тут скорее идет о наложении на кинематограф Эдипова треугольника «папа — мама — я»: в центре всегда находится семейная либо протосемейная ячейка, пусть чаще всего редуцированная до потенциальных папы и мамы. Закатный поцелуй как жанровое клише кинематографа прошлого века представляет собой нечто вроде фрейдовской первосцены. Финальная она лишь в том парадоксальном смысле, что манифестирует создание романтической пары и тем самым выступает первосценой рождения нового мира — мира, который деликатно занавешивается титрами, скрывающими идиллию вечной любви, не терпящей визуализации. За занавесом во всей своей неумолимой мощи следуют реальные образы семейного благоденствия — реклама. Производство романтической пары в блокбастере, таким образом, на нескольких уровнях служит мощным инструментом, который в конечном счете встраивается в общую логику культуры позднего капитализма: для стимуляции потребления необходима семья, пара или как минимум находящиеся в поиске индивиды, побуждаемые к тратам на себя и поддержание привлекательного имиджа.

Трансформация семейной телевизионной саги, в которой семья предстает мощным разветвленным кланом (как, например, в сериале «Даллас»), в целом следует за происходящей диссоциацией кровнородственных связей. Вместе с тем происходит не столько романтизация одиночества нового, свободного от семейных уз индивида, сколько замещение этих уз дружескими, конструирование семьи-содружества, замещающей семью тра-

диционную на пороге ее создания или сосуществующую с ней. На смену «Санта-Барбаре» приходят «Друзья», которых тоже связывают общее хозяйство и тесные связи, пусть и приятельские, а не родственные.

Пример сериала «Как я встретил вашу маму», ориентированного на молодежную аудиторию, любопытен еще и тем, что максимально плотно сводит эти два типа семейственности — реальную и сконструированную. В то время как в «Друзьях» или «Сексе в большом городе» любовные приключения героев всегда имели открытый финал и не всегда предполагали хеппи-эндом создание семьи, телевизионный сериал снова возвращается к семейному формату — в «Как я встретил вашу маму» зритель вместе с героями проходит тернистый путь серийной моногамии, чтобы в конце концов перейти к моногамии полной и пожизненной.

## РОМАНТИЧЕСКАЯ ЛЮБОВЬ, ПИКАП И СЕРИЙНАЯ МОНОГАМИЯ

Главный герой сериала Тед изображается последним романтиком, ищущим не случайных связей или простого удобства отношений, а настоящей любви. Настоящая любовь здесь изначально и плотно связывается с брачными узами. Более того, уже в начале сериала главный герой имеет четкое представление о том, как должны выглядеть идеальные отношения, к которым он стремится: действие начинается с того, что близкий друг Теда Маршалл делает предложение своей девушке Лили, что заставляет главного героя задуматься о будущем и приступить к поиску второй половины. Идеальная пара, Маршалл и Лили, познакомившиеся еще в колледже, выступают тут как нормативная модель союза мужчины и женщины, не лишенная вместе с тем некоторых неизбежных недостатков. Таким образом, поиск второй половины для главного героя означает прежде всего поиск кандидатуры, которая полностью соответствовала бы ряду требований, предъявляемых к будущей жене и матери его детей. Отношения с девушками у Теда перестают складываться в тот момент, когда он находит все больше несоответствий поставленным задачам.

Что же романтического в столь инструментальном поиске и в отношении к каждому следующему партнеру как к потенциальному исполнителю заранее предписанной роли? Если попытаться обнаружить в такой стратегии следы традиционного романтического нарратива, то лежат они, пожалуй, в самой вере в возможность найти возлюбленную, в точности соответствующую сконструированной идеальной модели. В этом смысле по-

иск Теда Мосби отчасти сравним с отношением к женщинам Дон Жуана (как культурного героя). Служа некоему прекрасному идеалу женщины и ища его, Дон Жуан находит в каждой последующей любовнице лишь смутный отблеск тех превосходных черт, которые ищет. Причиной разрыва поэтому становится не вероломство Дон Жуана, а несовершенство оставленной им женщины, не оправдавшей его надежд. Герой не столько соблазнял, сколько соблазняется прелестями, оказавшимися лишь слабой тенью абсолютной женственности, которой он отправляется служить и дальше.

В какой-то степени описанный путь характерен и для главного героя популярного ситкома, однако в его истории поисков идеальной женщины отсутствует мотив галантного соблазнения. Знакомство для Теда — не столько искусство и самоценный элемент любовной игры, сколько легитимированный повседневными паттернами акт коммуникации, который главное «не провалить». С другой стороны, отсутствует в этом образе и вертеровский мотив терзаний влюбленности, концептуализированный в современных исследованиях психологии любовных отношений Дороти Теннов, которая для его обозначения ввела термин *limerence*<sup>2</sup>, переводимый на русский язык и как «влюбленность», и как «лимеренция». Термин Теннов подчеркивает именно мучительную, изматывающую, истощающую сторону эмоциональной связи с объектом любви, а не просто — выражаясь лакониански — «воображаемую замороженность» им, которую подразумевает русское слово «влюбленность». Можно сказать, что, влюбляясь, мужские персонажи ситкомов крайне редко испытывают лимеренцию.

Например, хотя Тед Мосби и преодолевает ряд сложных ситуаций — получает отказы, невеста оставляет его накануне свадьбы и т. п., — все эти страдания обусловлены сугубо ситуативно, драматургически. Тед страдает как «здоровый», а не как влюбленный индивид, иными словами, он не страдает просто так, от состояния влюбленности, но лишь из-за неудач или одиночества. Здесь нет места старой метафизике и социологии любви — проблематизируется не любовь как чувство, само по себе причиняющее боль, и не вынужденная разлука с любимым, а затруднения в поиске идеального партнера.

Эти заметные «нехватки» в новом кинематографическом образе мужчины-романтика сопутствуют изменениям в институте «романтической любви», которые отмечают социальные антропологи и социологи. В частности, Энтони Гидденс, резюмируя

2. См.: *Tennov D. Love and Limerence: the Experience of Being in Love*. N.Y.: Scarborough House, 1999.

множество социологических исследований, отмечает, что идеал романтической любви сегодня уже не связан с трепетной надеждой на то, что судьба предоставит неким избранным индивидам счастливый шанс встречи с «единственной любовью всей жизни». Следование поиску романтического идеала «становится потенциальным средством контроля над будущим, равно как и формой психологической безопасности»<sup>3</sup>. Безопасность эта обеспечивается за счет совмещения, с одной стороны, «романтической утопии» (выражение Эвы Иллуц), то есть веры в возможность встретить идеального партнера, с которым рано или поздно индивид сможет пережить всю полноту любовных переживаний, и, с другой стороны, с отсутствием необходимости томиться в одиночестве в ожидании этой будущей большой любви. Отношения, находящиеся в промежутке между утопически маячащей на горизонте Любовью, не оскорбляют и не умаляют ценность идеала, а, напротив, готовят к нему, выполняя, с одной стороны, функцию поиска (любовь надо найти среди многих вариантов недо-любви) и, с другой стороны, функцию наращивания коммуникативной компетенции (чтобы индивид в будущем сумел построить любовь со своим идеальным партнером). Впрочем, если таковой найден не будет, можно будет удовлетвориться и теми, безусловно, не самыми худшими вариантами, которые сменяют друг друга по ходу поиска.

Этот наиболее распространенный паттерн любовных отношений в современной социологии семьи получил название *серийной моногамии*, то есть стабильных, основанных на верности отношений, участники которых осознают, что отношения, скорее всего, не продлятся всю жизнь, но будут ограничены каким-то сроком, пока чувства свежи и не возникает сколь бы то ни было существенных конфликтов или расхождений в интересах. Как только у одного из партнеров появятся лучший вариант или неразрешимые претензии к другому, такие отношения могут окончиться. Аарон Бен-Зеев подчеркивает парадоксальность таких отношений: с одной стороны, они ответственные, самоценны, основаны на взаимном доверии и верности, с другой — за ними всегда мерцает «утопия романтической любви», которая в любой момент может привести к смене партнера на более подходящего:

Люди ведут себя таким образом, как если бы их текущие романтические отношения могли длиться вечно, и они действительно надеются, что так и будет. Однако для них не станет катастрофой, если этого не случится. В этом случае большинство

3. Гидденс Э. Трансформация интимности. СПб.: Питер, 2004. С. 66.

людей будут продолжать искать идеальную любовь и, возможно, даже встретят кого-то, кто, как им будет казаться, более близок к образу идеального возлюбленного, однако, скорее всего, лишь на ограниченный срок<sup>4</sup>.

Герой «Как я встретил вашу маму» Тед Мосби — образцовый носитель серийно-моногамного мировоззрения. Его образ уравновешивается в сериале двумя другими мужскими фигурами, обозначающими радикальные крайности — полную моногамию Маршалла и философия пикапа Барни Стинсона, здоровый компромисс между которыми он в сериале и призван олицетворять.

Примечательно, что именно персонаж Барни пользуется наибольшей популярностью у поклонников сериала — CBS от его имени ведет блог в твиттере, под его «авторством» издаются (в том числе и в русском переводе) книги «Кодекс брата» и *Playbook* (пособие по соблазнению девушек, написанное в ироническом стиле).

Барни, безусловно, служит воплощением бессознательных желаний главного героя (и конечно, зрителей), свободных от репрессии Супер-Эго, — он соблазняет все новых и новых девушек, подчеркивает, что заинтересован только в сексе, а не в отношениях и что все его связи (которых насчитывается более 200) — на одну ночь. В то время как стиль серийной моногамии Теда все же укладывается в донжуанскую модель, интимная жизнь Барни, скорее, следует стратегии Казановы, для которого количество партнерш все же превосходило по значимости мистерию соблазнения.

Тем не менее образ пикапера в сериале явно преувеличенно гротескный — настолько, что даже начинает выглядеть морализаторским. Пропаганда стерильности и пустоты квантифицируемых половых актов, за которую в сериале отвечает Барни, его трюкачество, уловки, ведущие к быстрому одноразовому сексу, как бы противопоставляются качественному подходу к интимным связям у Теда. Хотя, в сущности, эти две стратегии многое роднит. Несмотря на то что Тед хочет отношений, а Барни — только секса, оба они — серийные романтики, собирающие по частям некий недостижимый идеал. Просто идеал Теда может воплотиться в одной девушке (метафора Дон Жуана), а идеал Барни — в общем числе скрупулезно подсчитанных половых связей.

4. Ben-Ze'ev A. Is serial monogamy is worth pursuing? // Ben-Ze'ev A., Goussinsky R. In *The Name of Love: Romantic Ideology and Its Victims*. Oxford University Press, 2008. URL: <http://www.psychologytoday.com/blog/in-the-name-of-love/200810/is-serial-monogamy-worth-pursuing>.



Интересна еще одна общая для этих мужских персонажей черта — фрагментация образов возлюбленных. И если Барни делает это максимально гротескно и скабрёзно, выражая инфантильные черты не скованной цензурой сексуальности (фиксация на женской груди, например, редуцирует женщину до части тела, эрогенной зоны), то Тед действует в романтической парадигме — не сводя возлюбленную к фетишизируемым привилегированным телесным зонам, а примеряя на каждую новую подружку одну и ту же роль — матери его детей. Собственно, его романтизм и состоит в такой не телесной, а воображаемой и отчасти социальной фрагментации объекта любви.

### ИСПОВЕДАЛЬНЫЙ ДИСКУРС, ПАРАД КОМПЛЕКСОВ И РОЛЕВЫЕ КОНТРАКТЫ

Персонажи ситкомов сегодня не просто конструируются как носители тех или иных психологических симптомов или комплексов, но и сами активно артикулируют свои эмоциональные трудности, апеллируют к фрейдовской теории, занимаются самодиагностикой. В «Теории большого взрыва», например, за каждым героем стоит не просто пунктирно намеченная, но многократно и подробно проговоренная психобиография. Отдельные серии шоу посвящаются истории отношений с родителями героев: Леонард Хофстедтер вырос в семье ученой-психолога, лишившей сына материнских ласк, Шелдон Купер — в семье истовой христианки, погрузившей его в атмосферу сверхопеки, Говард Волловитц воспитывается типичной еврейской мамой, патологически привязанной к сыну, инфантилизирующей его и проявляющей неприкрыто либидинозную составляющую материнской любви. Все это, по мнению самих персонажей сериала, и предопределило их дальнейшую жизнь — карьеру ученых и проблемы в отношениях с девушками.

Сходным образом артикулируются и истоки жизненных трудностей в «Как я встретил вашу маму». Эротомания Барни Стинсона, соблазнившего более 200 девушек, объясняется им самим тем, что его отец рано ушел из семьи, а мать, оставшись в одиночестве, постоянно вступала в связь с разными мужчинами. Независимый и ассертивный характер журналистки Робин Щербатски находит объяснение в том, что ее отец хотел мальчика и воспитывал дочь в крайне репрессивном духе, от чего она по-прежнему не оправилась, ища недополученного в детстве одобрения отца. Общие места вульгарного фрейдизма становятся общими местами дискурса признания сериальных персонажей — подобно участникам шоу Опри Уинфи, они готовы

не только представить рассказ о своей жизни, но и тут же, внутри нарратива, дать и его интерпретацию.

Особое значение родительской семьи связано еще и с тем, что ее влияние (сугубо негативное: родители всегда любят или слишком, или недостаточно сильно, дают слишком много свободы либо ее ограничивают, то есть априори выступают универсальной причиной всех бед страдающего индивида) необходимо не только пережить, исправить, избавиться от него, но и не допустить в будущем. Преодолеть ошибки родителей можно, лишь создав собственную идеальную семью — будь то семья из одного человека, прочная дружеская компания или семья в традиционном смысле.

Однако признания героев не ограничиваются вскрытием детских травм, воспоминаниями и семейными историями. Они постоянно признаются друг другу в малейших проявлениях эмоциональной жизни. Нарратив признания, который уже Фуко называет одним из важнейших механизмов конструирования идентичности субъекта модерна, связывается также и с предельной фрагментацией, специализацией, фильтрацией и в конечном счете рационализацией и реификацией чувств, состояний, переживаний<sup>5</sup>. Большую роль в распространении подобных процедур с деловых, производственных, коммерческих отношений на приватную жизнь, по мнению Евы Иллуц, сыграли популяризация психоанализа, особенно американских его версий, а также распространение феминизма. Институт психотерапевтической помощи (предоставляемой, по сути, здоровым людям, которые хотят не столько вылечиться, сколько улучшить качество жизни или полюбить себя), *self-help*-пособия, многочисленные телевизионные психологические ток-шоу сделали разнообразные психологические и психотерапевтические дискурсы частью массовой культуры.

Социологи, исследовавшие любовные нарративы современных американцев, и в частности подростков, отмечают, что при обсуждении своей интимной жизни респонденты испытывают все меньше и меньше дискомфорта. Опрашиваемые не только обладают достаточно развитым словарем для описания своих чувств и эмоций, но зачастую даже предоставляют исследователю готовый связный нарратив, обкатанный ранее на других слушателях. К примеру, Энтони Гидденс неоднократно ссылается на масштабное исследование Шэрон Томпсон<sup>6</sup>, изучавшей любовные связи подростков:

5. Подробнее см.: *Illouz E. Cold Intimacies. The Making of Emotional Capitalism.* L.: Polity Press, 2007.

6. *Thompson S. Search for Tomorrow: On Feminism and the Reconstruction of Teen*

Исследователь утверждает, что сама по себе природа этих повествований проистекала из того факта, что они уже пересказывались ранее. Они являлись результатом многочасовых разговоров, которые девушки-подростки вели друг с другом и в ходе которых их чувства и надежды обсуждались и обретали определенную форму<sup>7</sup>.

Дискурс рассказчика в сериале «Как я встретил вашу маму», а также общие правила игры героев ситкома в построении романтических отношений и их обсуждении в дружеской компании всецело отражают описанную тенденцию. Почувствовав или пережив некое волнительное событие, герои тут же созывают всех членов семьи (в широком смысле) и пытаются артикулировать свои переживания и выдвинуть на суд товарищей легитимность того или иного дальнейшего шага. Обсуждению подлежат кандидатуры потенциальных романтических партнеров, этичность или неэтичность тех или иных поступков, варианты решения сложных нравственных дилемм. Иными словами, друг — или другой — в сериале служит не просто сочувствующим или компаньоном по веселому времяпрепровождению, но консультантом по этике, носителем социальной нормы, с которым необходимо сверять правомерность своих чувств и поступков. Только в проговаривании, детальном пересмотре ситуаций, систем отношений и т.п. перед лицом других рассказчик начинает понимать, «что же собственно он на самом деле чувствует», давая своим чувствам имена и оценки.

Это настойчивое следование социальной конвенции, формально определенной норме, находит в «Как я встретил вашу маму» многообразные проявления. Например, «Кодекс братана», разработанный эротоманом Барни Стинсоном, в деталях прописывает, каким образом настоящие братаны должны помогать друг другу в поиске новых девушек, развлечениях и трудных жизненных ситуациях. Изображение мужских договоренностей по поводу раздела сфер влияния (в том числе и на женщин) выглядит скорее пародией, чем чистой выдумкой, ведь писанные и неписанные кодексы, регулирующие отношения друзей, только лишь познакомившихся потенциальных романтических партнеров, начальников и подчиненных, мужчин и женщин, разнополых пассажиров купе поезда или лифта и т.п., составляют колоссальный пласт нормативной вселенной современного человека.

Romance // Carole S. Vance: *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*. L.: Pandora, 1989.

7. Гидденс Э. Указ. соч. С. 72.

Как отмечает Эва Иллуц, проникновение психотерапевтического этоса в дискурс самого индивида может противоречивым образом влиять на характер интимной саморепрезентации.

С одной стороны, обеспечивая язык для самоописания, самонормирования, равных возможностей в «проявлении себя», терапевтический дискурс помогает женщинам формулировать и постигать самих себя как равных партнеров с «правами» и «обязанностями», сформулированными в общих понятиях, на языке делового контракта. Это является также и эмансипаторным потенциалом для мужчин. С другой стороны, терапевтический этос двумя способами модифицирует отношения. Практика самопонимания стимулирует людей осознавать самих себя как индивидов, обладающих теми или иными качествами и нуждами и оценивать отношения с точки зрения того, может ли Другой удовлетворить наши потребности. Более того, протраивая такого рода коммуникацию как необходимую часть интимности, «терапевтическая парадигма» дискриминирует ряд мужчин и женщин, но главным образом тех мужчин, которые не способны, или не заинтересованы, или ощущают дискомфорт, артикулируя свои эмоции<sup>8</sup>.

В этом эмоциональном режиме важно, однако, чтобы эмоции были не просто осознаны и артикулированы, но и чтобы сами процедуры были проведены в соответствии с определенными неписаными нормами. И здесь, как ни парадоксально, мужские герои ситкомов демонстрируют затруднения, связанные не столько с описанием своих чувств, сколько с управлением их спонтанностью. Интересно, что в двух крайне популярных молодежных ситкомах, «Теории Большого взрыва» и «Как я встретил вашу маму», общим камнем преткновения центральных любовных линий служит преждевременное признание со стороны мужских персонажей, что ставит под вопрос их романтические отношения с возлюбленной. Одно из ключевых событий в самом начале сериала «Как я встретил вашу маму», характеризующих героя как неисправимого романтика, также отсылает к проблеме жесткой социальной регуляции эмоциональных проявлений. Уже на первом свидании с девушкой Робин сраженный нахлынувшими чувствами Тед произносит фразу «я люблю тебя», что и портит отношения пары.

Интересно, что в отличие от Теда Мосби Леонард Хофстедтер из «Теории большого взрыва» признается Пенни в любви не на первом свидании, но спустя довольно длительное время.

8. Illouz E. Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism. Berkeley: University of California Press, 1997. P. 287.

Однако каждый раз слова «я люблю тебя» вызывают у подруги героя тревогу, связанную с излишней серьезностью и «ответственностью их отношений», — она готова даже расстаться с Леонардом, поскольку не готова ответить на его признание тем же. С одной стороны, эта ситуация показывает относительность темпоральности конвенциональных любовных отношений. Влюбленным нужно всякий раз прояснять их статус, договариваясь о том, что приемлемо, а что нет. С другой стороны, предполагается, что, раз героиня открыто проявляет и высказывает беспокойство по поводу слишком серьезных отношений и не готова брать за них ответственность, это, в свою очередь, характеризует ее как человека ответственного и этически благонадежного.

Любопытно сравнить это важное для сюжетной линии современного американского ситкома событие с тем, какое значение произнесенные женщиной слова «я люблю тебя» приобретали в советском и современном российском кино (речь идет о фильмах «Еще раз про любовь» (Г. Натансон, 1968) и «Небо. Самолет. Девушка» (В. Сторожева, 2002). Альмира Усманова так интерпретирует значение этой фразы в двух фильмах:

Для женщины в обоих фильмах произнесенные ею слова непосредственно отсылают к испытываемым ею чувствам. <...> Попробуем проанализировать с этой точки зрения знаменитую сцену, когда героиня несколько раз, как бы заклинающая, произносит: «Я люблю тебя, я так люблю тебя, я очень тебя люблю, я тебя люблю». Во фразе «Я люблю тебя» названо само чувство — это не симпатия и не дружба, а именно любовь; «я так люблю тебя» — подчеркивается степень интенсивности, «я тебя люблю» — здесь представлена позиция любящего субъекта и надежда на взаимность между Я и Ты, которая усиливается вопросом: «А ты?». Более того, в процессе повторения первоначальное сомнение уступает место уверенности в сказанном<sup>9</sup>.

На этом фоне ярко проступает андрогинизация любовных переживаний в современных американских сериалах — в них именно мужчины, а не женщины чаще испытывают потребность артикулировать свое чувство и сталкиваются почти со столь же сдержанным недоумением со стороны женщины, какое вызвала героиня фильма «Еще раз про любовь» Наташа у холодного Евдокимова. Женская эмансипация в ситкоме выглядит в том числе и как нечувствительность женщины к спонтанным проявлениям

9. Усманова А. Повторение и различие, или «Еще раз про любовь...» в советском и постсоветском кинематографе // Новое литературное обозрение. 2004. № 69. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/us12.html>.

нежности и любовных чувств, которую она как бы перенимает у мужчины. Вместе с тем обмен позициями не полностью симметричен — хотя интимный мир женщины репрезентируется уже как нечто более закрытое и непрозрачное, чем раньше, это изменение ничем не уравнивается: мужчина по-прежнему испытывает трудности, пытаясь занять более женскую позицию, например откровенно говоря о своей любви. В контексте современной американской эмоциональной культуры признание в любви героя ситкома «Как я встретил вашу маму» не приобретает значения, подобного признанию героини фильма «Еще раз про любовь». «Я тебя люблю» в устах мужчины не выражает чувство, или, скорее, герой не имеет права выражать свои чувства этой фразой в том контексте, в котором он это делает. Эти слова прочитываются исключительно как перформатив — будучи произнесенными и благосклонно встреченными адресатом, они должны изменить что-то в реальности: например, между влюбленными должен произойти половой акт или пара должна съехаться для совместного проживания и т. п.

Итак, сказав «я тебя люблю» слишком рано, Тед Мосби отпугивает девушку и вызывает осуждение друзей, поскольку произнес эти слова несвоевременно. Ведь тем самым он поставил девушку в неудобное, обязывающее положение, создал впечатление странного, эмоционально неуравновешенного, а главное — социально неадекватного мужчины, который не вписывается в традиционный мужской габитус холодноватого, неэмоционального мужчины-соблазнителя. В продолжение сериала это событие еще не раз всплывает в шутках друзей главного героя и приобретает название «преждевременное *я-тебя-люблю*», явно отсылающее к преждевременной эякуляции. На символическом уровне эта преждевременная эякуляция любовью говорит о Теде как о некомпетентном мужчине, который неумело оперирует своей эмоциональной сферой, не может ее контролировать и в конечном счете не справляется с превращением ее в эффективно работающий инструмент коммуникации с потенциальными партнершами и собственного сексуального удовлетворения. Такая некомпетентность одновременно является неэтичной, ибо скорая и эмоциональная манифестация ставит в затруднительное положение объект этих чувств, нарушает ее ожидания и посягает на ее приватную зону, проникать в которую следует не спеша и планомерно, интересуясь на каждом этапе, можно ли пригласить на ужин, можно ли положить руку на плечо, можно ли поцеловать и т. д.

Еще один из этических принципов, который строго блюдет герой сериала, — не начинать новых интимных отношений, пока не разорваны прежние. Причем ритуал этот соблюдается часто

вполне формально — когда чувства уже вспыхнули и персонажи уже дошли до первых интимных прикосновений или поцелуев, кто-то из них неожиданно вспоминает, что несвободен, и предлагает продолжить с того же места после того, как объяснится со своим партнером. В одном из эпизодов этот императив достигает абсурда — когда Тед помогает своей бывшей девушке Виктории, с которой он надеялся возобновить отношения, сбежать с ее свадьбы, он настаивает на том, чтобы она предупредила жениха. Поскольку в прошлом Тед сам был брошен невестой у алтаря, он считает необходимым, чтобы Виктория сделала это со своим женихом максимально этично и правильно. В итоге они решают подбросить ему записку с прощальными словами сбежавшей невесты, чем превращают добрые намерения в комический фарс.

Хронология и скорость развития отношений также определяются неким негласным социальным договором — предполагается, что с момента первого свидания до второго должно пройти несколько дней, что нельзя проявлять избыточный интерес к партнеру: даже если ты испытываешь сильный эмоциональный подъем, его стоит сдерживать, чтобы не показывать, что ты заинтересован в отношениях больше, чем другой. Любая неудовлетворенность отношениями проговаривается сразу же (а если не проговаривается, мгновенно следует назидательно предсказуемая катастрофа, ибо ничего нельзя держать в себе, все нужно обсуждать с партнером), ведь отношения — это то, над чем надо работать и от чего нужно получать удовлетворение совместными усилиями. Поэтому и партнеры ведут себя как заинтересованные в этой проработке субъекты, стремящиеся к интенсификации своего удовольствия и упрочению комфорта, заключая, как называет его Энтони Гидденс, «ролевой контракт»<sup>10</sup>. Наиболее ярко воплощают такую этику (подразумевающую постоянное уточнение правил игры), в частности, эпизоды, когда одна из героинь сериала по имени Робин, узнав, что не может иметь детей, прямо спрашивает своего жениха, согласен ли он на брак при таких условиях. Жених соглашается и повторяет свое предложение создать семью, но уточняет: тогда дети должны быть приемными. Тут уже отказывает Робин, ее жених отзывает свое предложение, свадьба отменяется, любые романтические отношения между ними прерываются, и жених пропадает из сериала. Условия запрограммированного будущего, желаемые параметры романтического счастья не соответствуют возможностям Робин, а потому подобный финал отношений маркируется как правильный, этичный и закономерный.

10. Гидденс Э. Указ. соч. С. 198.

Интересно, что все описанные паттерны интимной жизни и анализируемые социологами коммуникативные стратегии очень плотно и компактно присутствуют в сериале «Как я встретил вашу маму», однако не достигают того разрешения, которое происходит в реальности. Многолетние поиски главным героем будущей матери его детей без помощи средств виртуальной коммуникации могут показаться чудовищной натяжкой сценаристов, но, скорее всего, перед нами осознанное вытеснение темы виртуализации любовной жизни современного человека. Ситкому не хватает единственного шага, чтобы показать, каким образом практика отбора подходящих партнеров происходит сегодня в реальности: для этого бар «Макларенс», в котором героини проводят львиную долю своего свободного времени, знакомятся, болтают и консультируют друг друга по поводу любовных неудач, понадобилось бы заменить на фейсбук или иную социальную сеть. Ведь именно там Тед получил бы наконец максимальный спектр потенциальных романтических партнерш за кратчайшее время, изучил в профилях их биографии и пристрастия и вступил в конкурентную борьбу за наиболее понравившуюся ему девушку в равных с другими пользователями социальных сетей условиях. Вряд ли сценаристы пойдут на такой шаг, с одной стороны, слишком близкий к повседневности современного жителя мегаполиса, с другой — слишком грубо обнажающий реальность поисков любви сегодня. Однако именно он стал бы наиболее логичным утверждением принципа серийной моногамии и культуры капитализма эмоций в ситкоме.

## POST SCRIPTUM: ГОМОЛОГИЯ И ТАВТОЛОГИЯ КАК РЕЗУЛЬТАТ АНАЛИЗА?

Анализ современных медиапродуктов в контексте визуальных исследований и социологии эмоций сталкивается с трудностями, напоминающими одну из проблем психотерапевтической практики. Пациенты сегодня слишком квалифицированы и не только имеют представление об азах психологии или психоанализа, но и могут посоперничать с терапевтом в эрудированности и фундаментальности познаний. В такой ситуации, когда пациент с готовностью сам ставит себе диагноз или умело симулирует любой симптом, аналитику приходится работать с иным материалом, чем до массового распространения поп-психологии, — интерпретировать комплексные конструкты второго уровня, анализировать уже не только материал свободных ассоциаций и т. п. (или, подобно Фрейду, изучать произведение искусства как стихийное воплощение авторской фантазии, его



бессознательного), а разлагать на составляющие плотные ядра «самодиагностированных» образований. Таким квалифицированным пациентом становятся для исследователей и медийные продукты, и кинонарративы, и их герои, поскольку созданы они чаще всего с учетом всех тех теорий, которые впоследствии применяются к ним при анализе. Исследовательская функция все чаще сопутствует креативной, только развернутой в обратном направлении — собирающий и разбирающий конструктор обладают сходными методологическими установками.

Отчасти поэтому сегодня простота интуиции, полвека назад выдвинутая Люсьеном Гольдманом для легитимации прочтения романа как социального текста и раскритикованная многими исследователями вплоть до Ф. Джеймисона, обретает второе дыхание. Ключевым концептом метода гомологий Гольдмана является понятие «видения мира», возникающее на пересечении, с одной стороны, классового интереса или — уже — интересов определенной социальной группы, с другой — устойчивых закономерностей проявления индивидуальных миров, погруженных в социальную реальность. Под видением мира Гольдман подразумевает социально конструируемую как на уровне социальной группы, так и на уровне того или иного общества оптику индивида, под которой понимаются структуры восприятия повседневности, коммуникативные паттерны, а также формы эстетической чувствительности. Таким образом, задача исследователя разного рода текстов, как кажется, достаточно проста и состоит в поиске симптоматичных произведений и выявлении отраженного в них специфического исторического *видения мира*, а также не только тех социальных сил и интересов, которые за ним стоят (стандартный ход «вульгарного» социологизма или марксизма), но и общей социальной логики, которая находится с каждым текстом и каждым социальным фактом в отношениях *гомологии*.

Общий принцип *метода гомологий* хорошо различим в самых разнообразных трактовках визуальных продуктов, когда, например, акулу из фильма «Челюсти» однозначно называют воплощением мирового капитала (с его терроризмом и другими внезапными, но системно запрограммированными всплесками насилия) или в сериале «Секс в большом городе» видят исключительно артикуляцию типичных паттернов сексуального поведения американских белых женщин среднего класса, проживающих в мегаполисе. На этом интерпретация, как правило, и заканчивается. Уже Фредрик Джеймисон раскритиковал такой достаточно прямолинейный подход — наличие некоего прямого отражения, гомологии между текстуальным и социальным. Отношения между текстом (визуальным, литературным) и кон-

текстом важно видеть не только в их гомологичности по отношению к социальному, но и через «более действенные понятия производства, проекции, компенсации, вытеснения, смещения и т. д.»<sup>11</sup>. То есть текст надо рассматривать с точки зрения не только того, что в нем содержится, но и того, что в нем отсутствует, при этом важнее уловить не столько то, какие элементы (герои, сюжеты, образы) в тексте репрезентируют нечто присущее социальной реальности, но то, *каким образом* они это делают, саму форму репрезентации и характер связи между слоями текста — «медиативный код», как называет его Джеймисон. Однако монополии на вскрытие этого медиативного кода у исследователя нет — сами создатели медиапродуктов зачастую находятся к нему гораздо ближе и, более того, используют знание о нем как творческий инструмент.

Иными словами, «политическое бессознательное», столь детально концептуализированное Джеймисоном и Жижekom, уже отнюдь не «бессознательно» (в изначальном фрейдовском смысле), оно не запечатлевается в визуальном тексте посредством некоего спиритуализированного или психологизированного творческого акта создателей продукта, а служит *механизмом* конструирования продукта, подкрепляясь взаимодействием не только с социальной средой, но и с самой аудиторией, целевой группой медиапродукта. Это сближает процесс создания блокбастера или телевизионного сериала с социологическим исследованием — причем сам визуальный текст в этом случае выступает и как результат, и как инструмент анализа. Он, с одной стороны, выявляет и нарративизирует то самое старое гольдмановское видение мира, которое присуще определенной группе и ей же адресовано, с другой — посредством отслеживания рейтингов и зрительских мнений продолжает изучать аудиторию и вносить изменения в нарратив, действуя наподобие океана Соляриса из романа Лема. Только чтобы создаваемые им «гости» не угнетали, а все больше и больше нравились, необходимо, изучив аудиторию, не просто отразить ее видение мира (в терминах психоанализа его можно было бы назвать осознанными установками Эго), но и внести в нарратив функцию идеализации и исполнения вытесненных желаний (Ид). Иными словами, создатель блокбастера или сериала — это, скорее, психоаналитик и Шахерезада в одном лице, который, раззнакомившись с пациентом, начинает из сеанса в сеанс рассказывать ему такие сны, которые полностью соответствовали бы фрейдовскому принципу исполнения желания, но всегда оставляли бы за собой лака-

11. Jameson F. The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. N.Y.: Cornell University Press, 1981. P. 44.

новский *objet petit a*, заставляя желать самого продолжения рассказа, желать желания, томления, дления.

В таком случае исследователь, который традиционно запрещал себе задаваться вопросами «Что хотел сказать автор?» и «Как сообщение понял его адресат?» и своим объектом провозглашал сам литературный или визуальный текст, может разрешить себе эти вопросы применительно к сегодняшним коммерческим визуальным продуктам, так как блокбастер или ситком уже неправомерно редуцировать к визуальному тексту, они выступают полноценными социальными институтами. Причем взаимодействующими с другими социальными институтами и получающими от них отклик: так, например, «Доктор Хаус» стал событием не только американской киноиндустрии, но и американской и мировой сферы здравоохранения, «Теория большого взрыва» — естественно-научной академической сферы, «Как я встретил вашу маму» — института семьи. Последний из перечисленных сериалов удостоился не только нескольких телевизионных премий *Emmy*, но и престижных наград *People's Choice Awards* и *Teen Choice Awards*, присуждаемых по результатам голосования подростков 13–19 лет.

В силу столь тесной связи между социальными институтами и телевизионными медиапродуктами мы всегда рискуем — особенно в отсутствие временной перспективы — усмотреть слишком простые гомологии между репрезентацией и репрезентируемой реальностью. «Как я встретил вашу маму», возможно, наиболее яркое и в каком-то смысле даже тавтологичное воплощение серийной моногамии на телеэкране. Обусловленная множественностью процедур, связанных с артикуляцией своих переживаний, соблюдением ролевых конвенций, эта коммуникативная модель основана на центральных демократических принципах — равенства, справедливости, эквивалентности отданного полученному. Такой подход многие современные специалисты в области социологии эмоций называют эмоциональным капитализмом — «порядком, в котором эмоции могут быть оценены, изучены, описаны, проанализированы, учтены, квантифицированы»<sup>12</sup>. Причем если психоанализ, другие психотерапевтические дискурсы и феминизм вывели приватное на публичную сцену и задали вектор фрагментации и проработки любовных переживаний, то массмедиа подвергли эмоции окончательной реификации и коммодификации. Ситком в этом смысле служит одним из множества инструментов капитализма эмоций, притом инструментом глубоко идеологическим. Любовное переживание и нарратив поиска идеального партнера в нем служит не-

12. Illouz E. Cold Intimacies. P. 141.

вым ресурсом эгалитарной идеологии счастья в современных обществах, заменяющих индивидуальной утопией романтической любви все иные утопии, стигматизируя их как идеологии, несущие угрозу индивидуальному счастью каждого.

## REFERENCES

- Ben-Ze'ev A. Is serial monogamy worth pursuing? *Psychology Today*, October 31, 2008. Available at: <http://www.psychologytoday.com/blog/in-the-name-love/200810/is-serial-monogamy-worth-pursuing>.
- Eco U. Innovatsiia i povtorenie: Mezhdru estetikoi moderna i postmoderna [Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics]. *Filosofii epokhi postmoderna: Sb. perevodov i referatov* [Philosophy in the Postmodern Age] (ed. A. Usmanova). Minsk, Krasiko-print, 1996.
- Giddens A. *Transformatsiia intimnosti* [The Transformation of Intimacy]. Sankt-Peterburg, Piter, 2004.
- Illouz E. *Cold Intimacies. The Making of Emotional Capitalism*. London, Polity Press, 2007.
- Illouz E. *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley, University of California Press, 1997.
- Jameson F. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York, Cornell University Press, 1981.
- Tennov D. *Love and Limerence: the Experience of Being in Love*. New York, Scarborough House, 1999.
- Thompson S. Search for Tomorrow: On Feminism and the Reconstruction of Teen Romance. Carole S. Vance: *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*. London, Pandora, 1989.
- Usmanova A. Povtorenie i razlichie, ili 'Eshche raz pro liubov'...' v sovetskom i post-sovetskom kinematografe [Repetition and Difference, Or 'Once Again for Love' in the Soviet and Post-Soviet Cinematography]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2004, no. 5 (69), pp. 179–212.