

*В.А. Колотаев*

*доктор филологических наук,  
заведующий кафедрой кино и современного искусства,  
декан факультета истории искусства РГГУ  
vakolotaev@gmail.com*

## «ЛОЖНЫЙ ВЫЗОВ», ИДЕНТИЧНОСТЬ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ В ФИЛЬМЕ ФРЭНКА ПЕРРИ «ПЛОВЕЦ»

Структурообразующим элементом драматургии фильма Фрэнка Перри «Пловец» (1968) является драматургический феномен «ложного зова», понимаемый как результат нерешенности проблем идентичности. «Ложный зов» описывается с опорой на теорию построения эго-идентичности (Э. Эрикссон), стадиальную модель идентичности (В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина), теорию постоянных функций героя волшебной сказки (В.Я. Пропп), теорию мономифа (Дж. Кэмпбелл) и ее адаптации к кинодраматургии К. Воглера. Путь героя открывает возможности как для продуктивного движения к построению идентичности, так и для разрушения себя. Траектория пути зависит не только от успешного прохождения испытаний, от выбора самого пути, готовности или не готовности принять вызов, но и от способности различить природу зова, побуждающего к путешествию, который может быть ложным. Способность видеть, адекватно оценивать и отвечать на зов определяется тем, на какой стадии идентичности находится герой, какой нормативный кризис он переживает. По Э. Эрикссону, формирование идентичности происходит в результате ответа на требования культуры, предъявляемые личности на разных стадиях жизненного цикла. Понимание того, что требует общество, с какими целями и ценностями оно предлагает отождествиться, зависит от того, насколько успешно пройдены конфликты становления на ранних стадиях формирования эго-идентичности. Если они пройдены с негативным результатом, то на последующих этапах жизни, например, зрелый герой не способен преодолеть очередной кризис, а выбранный им путь приводит его не к обретению новой идентичности, а к личностному краху.

**Ключевые слова:** драматургический конфликт, «ложный зов», идентичность, инициация, путешествие героя, «пропущенное прозрение», репродуктивная идентичность, эдипальность, «инициатива – чувство вины»

### Введение

Тема драматургического конфликта является важнейшей в построении сценария и едва ли не самой хорошо изученной теоретиками и практиками киноискусства. Как известно, осмысление

The structural element of the dramaturgy of Frank Perry's film *The Swimmer* (1968) is the phenomenon of "fake challenge", interpreted as the consequence of unresolved identity problems. The "fake challenge" is here analyzed with reference to the theory of ego-identity construction (E. Erickson), the staged identity model (V.A. Kolotaev, E.V. Ulybina), to the theory of constant functions of the he-hero of a fairy tale (V. Propp), to the Monomyth theory (J. Campbell) and its adaptation to the cinema dramaturgy by Cr. Vogler. The hero's path introduces options for both a productive movement towards constructing an identity and destructing the self. The trajectory of the path depends not only on the successful completion of the tests, on the choice of the path itself, on readiness or not willingness to accept the challenge, but also on the ability to distinguish the nature of the challenge, which may be false. The ability to see, to evaluate adequately and to respond to a challenge is determined by what stage of the identity the hero is in, what regulatory crisis he is experiencing. According to E. Erickson, the formation of identity occurs as a result of a response to the requirements of culture presented to individuals at different stages of the life cycle. Understanding what society requires, what goals and values it proposes to identify with, depends on how successfully the regulatory crises in the early stages of the formation of ego identity have been passed. If they are passed with a negative result, then at the subsequent stages of life, for example, a mature hero is not able to overcome another crisis, and his chosen path leads him not to gaining a new identity, but to personal collapse.

**Keywords:** "Fake challenge", identity, initiation, (masculine) hero's journey, conflict, "missed insight", reproductive identity, oedipism, "initiative is guilt"

В.А. Колотаев *«Ложный зов», идентичность и драматургический конфликт в фильме Френка Перри «Пловец»*

природы конфликта в драматургии началось в античности с Аристотеля [Аристотель, 1957]. Г. Гегель рассматривал конфликт как едва ли не главную составляющую искусства – неустранимое противоречие между внешними силами и человеком или внутренним столкновением чувства и разума [Гегель, 1969-1973, с. 548-549]. Под драматургическим конфликтом чаще всего понимается ситуация невозможности сохранять и поддерживать прежнее равновесное состояние разнонаправленных и по-разному организованных сил и представителей ценностных установок, которые могут быть как вовне, в социальной реальности, так и внутри героя. Конфликт может быть выражен в открытом столкновении и несоответствии «разных социальных форм сознания», политических, религиозных, моральных, клановых и пр. ценностей и идеалов [Туркин, 1958]. Это внешнее или внутреннее столкновение противоположных сил, разных точек зрения? которое заканчивается поражением одного из участников противостояния [Нехорошев, 2009, с. 81]. В дальнейшем мы будем опираться на определение конфликта как основной движущей силы развития действия в киноискусстве [Фрумкин, 2007, с. 81] и рассматривать модель Э. Эриксона [Эриксон, 1996] как содержательную составляющую драматургического конфликта в кино, обеспечивающую точную психическую мотивировку поступков героя.

Если верно общее положение кинодраматургии, которого придерживаются многие исследователи психологии киноискусства [Воглер, 2017; Индик, 2014; Салахиева-Талал, 2019; Кошкина, 2009], то психосоциальные кризисы, проживаемые человеком в процессе построения идентичности, описанные Э. Эриксоном, воплощаются в драматургическом конфликте, в поступках героя, способствуют формированию арки пути в художественном пространстве фильма.

Традиционные виды конфликтов в драматургии связаны с пониманием героя своего несоответствия новым вызовам среды, внешних сил, которые вынуждают его сделать выбор, принять зов, встать на путь борьбы и измениться. Герой, с одной стороны, стремится сохранить верность себе; с другой, он, приняв зов, который ему посылает среда, и который обусловлен какой-либо «нехваткой», преодолевая трудности на своем пути, совершая ошибки, меняется в ходе испытаний.

Наряду с классическим конфликтом жанрового кино в, условно говоря, артхаусных фильмах или в кино независимых режиссёров драматический конфликт, как правило, внутренний, парадоксальным образом смещен, скрыт, отнесен к области неявного присутствия и называется «недраматическим», «ослабленным» конфликтом. В этом случае герой фильма и его оппоненты имеют разные точки зрения на одно и то же явление и по-разному к нему относятся.

Неклассические способы развития действия в киноискусстве хорошо описаны В. Коршуновым [Коршунов, 2014], А.О. Гусевым [Гусев, 2017], Ю.А. Кошкиной [Кошкина, 2009], Н.Е. Мариевской [Мариевская, 2014]. Однако есть материал, к которому сложно применить жанровые или нежанровые определения, и, видимо, поэтому ряд фильмов остается без должного внимания исследователей. К ним относится фильм «Пловец» (1968) Фрэнка Перри, который интересно рассмотреть с позиций неклассического развертывания киноповествования. В этом фильме есть глубокая внутренняя драма, но при этом по ряду причин конфликт, в привычном понимании кинодраматургии как важнейшая составляющая пути героя, представлен в неявном, ослабленном виде.

Цель статьи – раскрыть природу «бесконфликтного» развития действия в фильме «Пловец», основанного на том, что герой принимает «ложный зов», следование которому приводит его к краху.

Действие фильма строится на неспособности героя осознать противоречия между его воображаемым миром и той действительностью, в которой живут другие персонажи. Откликнувшись на «ложный зов к странствиям», герой, стремясь ему следовать, опирается на идеальный образ себя и безуспешно пытается реализовать на протяжении всех этапов своего пути. Путь здесь выступает как аллегория жизни. Эта идеальная конструкция «Я» совершенно не соответствует образу реального «Я», тому, как видят героя другие, и тому, что он собой представляет на самом деле как член общества.

Рассогласование структур «Я-идеального» и «Я-реального» определяет оптику героя: он на каждом этапе пути, проходя испытания, не видит намеков, способных открыть ему реальность, не понимает вопросов, призванных вернуть его к актуальному положению дел, не учитывает

контекста и, как следствие, оказывается в ситуации «пропущенного прозрения». На вопрос о его идентичности «кто он?», герой дает ложный ответ и продолжает оставаться в своей реальности, не видя противоречия, не вступая в конфликт с собой.

Противоречие между идеальным (героическим) образом себя и реальным определяет расхождение между заданной целью возвращения домой через бассейны своих друзей и теми средствами, с помощью которых он к этой цели движется. Цель содержит образ дома, ценности семьи, любви к жене, детям, а средства, которыми располагает и которыми пользуется герой, изобличают в нем импульсивного покорителя пространств и женских сердец, не замечающего, что он перерос амплу героя-любовника. Жизнь в воображаемых представлениях о себе и мире, спонтанно возникающие желания, неспособность учитывать контекст при определении цели свидетельствует о том, что, по Э. Эриксону, герой остается в своем развитии эго-идентичности на стадии «инициатива – чувство вины», реализуя деструктивную модель, возникшего в результате нормативного кризиса психосоциального новообразования. По З. Фрейду, это Эдипова стадия психосексуального развития личности. В свою очередь, данная стадия психосоциального состояния в онтогенезе соответствует репродуктивной модели идентичности [Колотаев, Улыбина, 2011], требующей от героя воспроизводства сложившегося некогда в прошлом канонического набора ценностей и поведенческих стереотипов, например, понимания того, как должен себя вести настоящий мужчина.

### **Инициатива или вина? Структура идентичности**

Согласно Э. Эриксону, формирование идентичности происходит в результате ответа на требования культуры, предъявляемые личности на разных стадиях жизненного цикла. Понимание того, что требует общество, с какими целями и ценностями оно предлагает отождествиться, зависит от того, насколько успешно пройдены нормативные конфликты на предыдущих стадиях развития и от характера психосоциального новообразования, появившегося в результате очередного кризиса. Нормативный конфликт выявляет противоречия внутреннего состояния личности и внешних требований общества. В ситуации кризиса идентичности герой проходит испытания и находит выход через преобразования себя. Однако в ряде случаев прохождение этапов пути героя приводит его не к обретению новой идентичности, а к личностному краху.

Формирование идентичности в теории Эриксона предполагает последовательное смещение внимания с процессов взаимодействия с внешним миром к внутренним процессам, и постепенно распределение внимания между внутренним миром и внешним, что и дает возможность формирования полноценной идентичности, объединяющей психологическую и социальную реальность, психологические и социальные феномены.

На первой стадии фокус внимания обращен на внешний мир, который может вызывать либо не вызывать доверие, изменение себя и усложнение знаний о себе еще почти не предполагается. На следующей стадии человек вступает в активное взаимодействие с окружением, и начинается формирование автономии, появляется или не появляется ощущение границ своего «Я». В сферу внимания попадает собственная активность и ее результаты, границы тела и границы своего «Я» очерчиваются там, где субъект сталкивается с сопротивлением среды.

Далее внимание смещается вглубь и к пониманию границ «Я» добавляется понимание своих желаний и формирование возможности проявлять инициативу, различая проявление инициативы от проявления импульсов. Проявление инициативы предполагает возможность учитывать социальные нормы и запреты, оценивать уместность импульсов, отказываться от них или откладывать их. Фокус внимания в этом случае распределяется между своими желаниями и социальными нормами. Успешное решение проблем этой стадии предполагает, что импульсы согласуются с нормами, а при неуспешных импульсах, не соотносясь с нормами, ведут человека за собой, порождая чувство вины. Именно на этой стадии развития идентичности оказывается герой Берта Ланкастера в фильме «Пловец». Он имеет желание, стремится его реализовать, но совершенно не учитывает реальность и терпит поражение.



В.А. Колотаев *«Ложный зов», идентичность и драматургический конфликт  
в фильме Френка Перри «Пловец»*

На стадии компетентности объектом целенаправленного изменения становятся собственные возможности, навыки и умения. Человек учится осваивать способы взаимодействия с внешним миром и получает или не получает уверенность в том, что если нужно, то сможет освоить и новые способы. Фокус внимания в этом случае расположен на соотношении своих действий и объективного результата действий. Человек руководствуется не только тем, чего он хочет, но и обратной связью относительно результата. Успешное прохождение этапа дает возможность сформироваться чувству компетентности, знанием того, что при необходимости удастся себя изменить и позволяющему в дальнейшем овладевать и многими другими умениями. Если же пройти его не удастся, то возникает ощущение неумелости, беспомощности, некомпетентности, что ограничивает и возможность достижений во взрослой жизни.

Далее, зная свои границы, отличая импульсы от инициативы и научившись учиться, активно преобразовывая себя, человек соотносит себя с набором социальных категорий и определяет те, которыми описывает себя на данном этапе. Внимание в этом случае охватывает уже не отдельные функции – границы, импульсы, действия, но целостный образ и те социальные образцы, которые соответствуют различным социальным группам, социальным категориям. Успешное прохождение этого этапа опирается, в том числе на новообразования предыдущей стадии, на ощущение возможности менять себя, выбирая группы, которые оцениваются как в большей степени соответствующие имеющемуся образу себя. Неудача на этом этапе проявляется в формировании смутного, размытого образа себя, диффузной идентичности.

Если соотношение с социальными категориями получилось и человек, зная многое о себе, может ответить на вопрос «Кто я?», он начинает учиться видеть другого, в сферу внимания на стадии интимности включаются другие люди с их индивидуальными особенностями, и с ними выстраиваются близкие отношения. Имея прочные границы и знание о себе, человек не испытывает страха перед близостью с другими и учится воспринимать их как отдельных людей с их собственными чувствами, целями, возможностями. При неуспешном прохождении этой стадии близкое общение с другими пугает и формируется чувство изоляции, одиночества. Именно эта стадия в модели путешествия героя К. Воглера соответствует стадии «главное испытание» перед входом в «сокрытую пещеру». В сцене фильма «Пловец» это посещение бассейна, где герою задают вопрос, на который он дает ложный ответ, и его изгоняют из общества.

После того как в фокус внимания включается достаточно много знаний о себе, и человек научается учитывать других, его активность распространяется на создание продукта, на работу и творчество. А результатом этой активности становится создание значимого для других продукта. Если на стадии компетентности важным было совпадение образа желаемого и реального результата, то на этой в фокус внимания попадают желания других людей, и становится важным создавать продукт, соответствующий этим желаниям. Если это получается, то формируется ощущение продуктивности, ощущение себя как творца. При неудачном прохождении нормативного кризиса возникает чувство застоя, стагнации и собственной бесполезности.

Последняя стадия, завершающая жизненный цикл, предполагает, что в фокус внимания включается как образ себя, так и результаты своей активности в течение жизни, человек оценивает себя с позиций сделанного, что позволяет, как предполагал Э. Эриксон, испытывать гордость. В этом состоянии человек удовлетворен тем местом, которое он занимает в мире, он соотносит себя с максимально широким контекстом. В противоположном случае личность переживает разочарование и страх смерти.

### **Репродуктивная идентичность**

Теория формирования эго-идентичности Э. Эриксона описывает психологические механизмы построения идентичности как результата успешного или неуспешного ответа субъекта на те требования, которые предъявляет культура. Однако представляется, что характер взаимодействия с этими требованиями, понимание их как абсолютных или относительных, опирающихся на

прошлое или будущее, может быть различен [Колотаев, Улыбина, 2011]. Культуры также различаются по характеру доминирующего варианта отношений с моделями идентичности. Культурно-историческое развитие предполагает понимание относительности моделей и принятие все большей вариативности в построении идентичности. Любой уровень развития культуры допускает формирование у конкретного человека каждого из описанных ниже вариантов идентичности.

Так, на стадии протоидентичности вопрос о собственной идентичности субъектом не ставится и человек свободно, не задумываясь, принимает те модели, которые предлагает актуальная ситуация. Принятая модель не рефлексивируется как нечто инородное, но заставляет человека подчинять себя тому, что предложено средой. Все, что предлагает среда, принимается как данность.

На стадии репродуктивной идентичности человек осознанно выстраивает собственную идентичность, которая рассматривается одновременно как нечто природное, неотъемлемое от его личности и, одновременно, практически недостижимое, так как канонические модели располагаются в прошлом и принадлежат идеализированным образам предков. В этом случае человек идентифицирует себя, прежде всего, с родом, этносом, полом и пр. Одним из вариантов репродуктивной идентичности может выступать и построение идентичности с опорой на систему архетипов, понимаемых как имеющих надличностное происхождение и сохраняющих ценности архаических культур. У носителя такой идентичности нет сомнений в том, кем он должен быть, и он стремится, например, стать настоящим мужчиной, настоящим арийцем и т.п. Носителем репродуктивной идентичности является герой рассматриваемого фильма, который выстраивает свой образ, опираясь на некий героический архетип мужественности, реализуемый в определенного рода подвигах.

На стадии продуктивной идентичности идеальные образы «Я», с которыми человек себя стремится идентифицировать, уже рассматриваются как имеющие социальный характер, созданные кем-то, более авторитетными и более значимыми людьми. Идентичность рассматривается как идеал, как цель, к которой нужно стремиться и ради этой идентичности необходимо активно перестраивать себя, чтобы стать настоящим строителем коммунизма, настоящим спортсменом, настоящим профессионалом. При достаточно высоком уровне активности в построении идентичности и изменении себя сама цель, сам идеальный образ и необходимость к нему стремиться сомнению не подвергается.

На стадии метапродуктивности человек уже оценивает себя как субъект построения собственной идентичности и обладающего способностями самому ставить перед собой цели и менять их, если сам сочтет их не нужными для себя. Хотя эта стадия является адекватной для сегодняшнего состояния культуры, носители такой идентичности были всегда, решая, что Париж стоит мессы и, изменяя конфессиональную идентичность ради достижения политических целей, которые рассматривали как более значимые для самих себя.

### **Путешествие героя, «карта – не территория»**

С первых сцен фильм погружает зрителя в некую аллегоричность изображаемых событий. Герой Берта Ланкастера Нед Меррилл задается целью попасть домой весьма необычным путем, проплывая бассейны своих знакомых. Эта идея приходит ему в голову, когда он внезапно появляется у старых друзей и, удивляя их своим странным планом, составляет маршрут своего пути, называя его в честь жены «рекой Люсинды». Его пытаются отговорить, предлагают подвезти к очередному бассейну, к общим знакомым, к которым они все вместе направляются, а затем и к дому. Однако он хочет реализовать свой грандиозный план попасть домой, «проплывая» весь округ, посещая друзей. Из того, что видит зритель, остается не понятным, где он был до своего появления, почему долго отсутствовал?

В учебниках по сценарному мастерству говорится, что герою необходимо иметь какое-либо стремление, желание, чтобы началось динамичное развитие событий [Труби, 2016].

В.А. Колотаев *«Ложный зов», идентичность и драматургический конфликт в фильме Френка Перри «Пловец»*

Согласно В.Я. Проппу, развитию повествования волшебной сказки, выходу героя в путь предшествует «недостача». Происходит то, что нарушает целостность статичного мира, и герой вынужден выйти на поиски волшебного средства, устраняющего ущерб, восстанавливающего целостность «обыденного мира», по К. Воглеру. В фильме нарушена привычная последовательность, зритель не знает, что предшествовало появлению у героя стремления попасть домой, проплывая «реку Люсинды», в чем заключается нужда, и на устранение какой нехватки направлено его желание?

Вызывающий удивление друзей план героя и поставленная им цель имеет мифологическую структуру «пути домой», который осуществляет странствующая душа. Здесь также присутствует и внутренняя мотивировка сюжета: через испытания и преодоление препятствий герой возвращается к себе, обретает себя, свое подлинное «Я». Помимо внешнего это еще и внутренне движение, предполагающее изменение героя, его преобразование через последовательное прохождение пунктов на карте путешествия. Во всяком случае, такую схему предлагает классическая модель развертывания киноповествования, которая в фильме внешне соблюдается.

Нед появляется из лесной чащи и по его впечатляющему виду, соответствующему амплу героя, можно предположить, что и до этого он также плавал в чужих бассейнах и что теперь возвращается домой, где, как он думает, его ждет жена и дочери. Кажется, что это его нормальное состояние, он пребывает в нем совершенно естественно. Это его «обыденный мир», по К. Воглеру, а он – герой, который услышал «зов к странствиям». Совершенно логичным представляется и встреча с добрыми помощниками, друзьями, которые предлагают ему заехать к школьным приятелям, а потом отвезти его домой, так как им по пути. Но герой отказывается от их помощи, пропускает их предложение, не видя его выгоды, потому что такого рода доставка к цели не будет соответствовать его идеальному образу себя, сильного, преодолевающего препятствия, расширяющего границы своего пространства. Он сам хочет реализовать план, и удовлетворить желание, нейтрализовать ущерб, о котором нам ничего не известно.

В этой отправной точке его пути намечается рассогласование в представлении о себе с реальным образом себя. С одной стороны, он тот, кто разделяет идеальные ценности семьи и брака, он любит свою жену и детей, с другой, – не вполне понятно, зачем именно, раз он семьянин, ему необходимо проявлять такие атрибуты маскулинности, как покорение пространства и преодоление препятствий. Зачем добиваться того, что и так у него есть? Очевидно, за тем, чтобы соответствовать идеальному образу себя, чтобы оставаться героем.

Когда он оказывается в имении друзей с абсолютно чистым бассейном, этот раскол, это внутреннее рассогласование структур личности смещается в сторону по-разному устроенных оптик, способности героя видеть и воспринимать реальность (и себя в ней) не так, как её видят другие. Если в первой сцене он отказывается от помощи друзей, то во второй проявляет неспособность улавливать контекст, не понимает намеков, знаков, которые ему посылают во второй сцене обладатели бассейна с идеально чистой водой. Ведь по реакции супругов можно понять, что у них с Недом разное видение ситуации, разное представление о положении дел вообще. Особенно когда речь заходит о продаже дома. Ему говорят о выгодной сделке, но он не собирается продавать, напротив, мечтает выдать дочерей замуж в этом доме. Жена приятеля едва сдерживает мужа, чтобы тот что-то не сказал Неду, что могло бы нарушить ни к чему не обязывающее общение. Так же по-разному находящиеся теперь в зрелом возрасте старые школьные товарищи видят и оценивают облако на небе: приятеля Неда оно настораживает, а ему, напротив, кажется прекрасным и ничего не предвещающим.

Уже в следующей сцене Нед сталкивается с проблемой: хозяйка дома считает его незванным гостем, так как он непорядочно поступил с ее сыном. Эта ситуация заставляет героя задуматься, а зрителя пережить напряженное ощущение надвигающегося кризиса. В этой точке пути герой начинает утрачивать внешний лоск, он, пусть и слегка заметно в этой сцене, стареет. Но никаких изменений в его представлениях о себе и реальности встреча с матерью брошенного им друга не дает. Кажется, что герой о чем-то догадывается, но не хочет объяснений с перенесшей горе женщиной и попросту убегает.



Кризис несоответствия «карты и территории» на какое-то время откладывается, постепенно нарастающее напряжение ослабевает, когда Нед состязается с конем, чувствуя природное единство с грациозным животным, а затем встречает девушку, бывшую няню своих дочерей.

Сравнение героя с конем показывает, что в нем воплощается природное начало, которое, как можно ожидать, в процессе прохождения испытаний, должно преодолевать, как преодолевается импульсивное поведение, уступая место действиям, облеченным в символический порядок. Импульсивность, по Э. Эриксону, или эдипальность по З. Фрейду, преодолевается на стадии «инициатива – вина» в процессе преодоления нормативного кризиса, когда личность проявляет осознанную инициативу на основе способности учитывать социальный контекст, позволяющий достигать цели, не разрушая себя, окружающих и сложившийся в культуре порядок. Желание должно быть помещено в символическое русло. В архаических сообществах процесс преодоления природного в индивиде достигался в обряде инициации. Посвящаемый, пересекая границы различных пространств, получает сакральную информацию, обретает знания, и в результате меняется, соответствует новому положению, к которому его готовят [Пропп, 1996], [Леви-Стросс, 1985], [Элиаде, 1999]. Об обряде инициации как структурной основе развертывания повествовательных структур имеются исследования Ю.М. Лотмана [Лотман, 1970], Е.М. Мелетинского [Мелетинский 1995], В.Н. Топорова [Топоров, 1973], С.Ю. Неклюдова [Неклюдов, 1984, 2000], Г.А. Левинтона [Левинтон, 1975]. Герой фильма, проходя очередное испытание, казалось бы, должен приближаться к своему настоящему «Я». На этом пути к себе он открывает новые знания о себе, расширяя пространство внутреннего мира, возможно, узнавая о своих ограничениях и о ранее неизвестных качествах, о которых до встречи с другими людьми, теми, кто его испытывает и посвящает, он не знал.

Однако Нед, следуя намеченным маршрутом, преодолевая пространства, попадая в очередной бассейн, где ему, как герою волшебных сказок, задают вопросы, на которые он либо на них не отвечает, либо отвечает невпопад, общими фразами. С одной стороны, герой продолжает двигаться к цели, с другой, – проваливает испытания, остается в той же точке незнания, неспособности видеть и слышать подсказок. Он идет к цели, физически перемещается в пространстве, но парадоксальным образом стоит на месте, остается статичным, не изменяется, его внутренний мир не преобразовывается. Чем дальше он идет своим путем, тем отчетливее проявляется его неспособность адекватно оценивать ситуацию, учитывать контекст, отвечать на вопросы тех, с кем он встречается, тех, кто его испытывает, проверяет на зрелость.

Оказавшись в компании молодых людей, он не слышит их насмешек, когда пытается увлечь молоденькую девушку, бывшую няню его дочерей. Она вовлекается в его игру, позволяет увлечь себя, идет с ним до поры до времени, разделяя иллюзии прошлого, времени, когда в подростковом возрасте ее посещали романтические грезы. Теперь она, назвав стареющего, некогда привлекавшего ее, мужчину Путешественником, вместе с ним «покоряют бурные воды реки Люсинды». Хотя в итоге именно она показывает герою неадекватность его состояния и выбранной им роли. Не дает ему заиграться и своим бегством подтверждает сравнение: он – захромавший конь, не справляющийся с очередным препятствием. Сам же герой вновь не видит рассогласования цели и средства, логики пути и цели, так как не видит странную двусмысленность ситуации возвращения домой к любимой жене с юной спутницей. Тем не менее он принимает имя, которым его удостаивает девушка и продолжает жить в прошлом.

В очередном доме с бассейном внешне герою рады, но намеки на самочувствие жены и на то, что что-то случилось с его домом, еще больше нагнетают тревожную обстановку и усиливают ощущение, что Нед не знает и не хочет знать того, что знают окружающие. Напряжение усиливается и в кульминационной точке главного испытания, которое возникает как последнее препятствие на пути в «сокрытую пещеру» (К. Воглер), герой дает неверный ответ на вопрос незнакомки, которая у него спрашивает «кто он?». Он отвечает на главный вопрос, который должен раскрыть суть его идентичности, называя ложное имя Путешественник. Таким образом, он проваливает главное

В.А. Колотаев *«Ложный зов», идентичность и драматургический конфликт  
в фильме Френка Перри «Пловец»*

испытание, «пропущенное прозрение», и продолжает идти по ложно выбранному пути, ничего не открывая в себе, не видя реальности. Он не может ответить случайной собеседнице, женат он или нет, но, тем не менее, предлагает стать ей его любовью и отправиться с ним «по цепочке бассейнов». Нед описывает себя как благородного и великолепного и, кажется, женщина теряет голову, она готова увлечься героем и пойти за ним, если бы не вовремя подошедший спутник, который отводит ее в сторону, чтобы пояснить, кем на самом деле является Путешественник. Полный крах в споре за тележку у того же бассейна не возвращают Неда к реальности, он обнаруживает, что является незваным гостем, которого унижают и изгоняют с праздника жизни как недостойного и неравного.

Осунувшийся, стареющий на глазах герой, оказавшись в следующей сцене у бывшей любовницы, кажется, пытается понять, что с ним происходит, задает вопросы о смысле жизни. В прошлом ему было хорошо, теперь все отвернулись от него. Почему это произошло? Ширли пытается сказать ему, что прошлого нет, что пора взрослеть. До момента откровения женщины, которую он когда-то бросил из-за того, что ему не хотелось менять жизнь состоятельного человека, он не понимает, что виноват перед ней, что причинил ей горе. Но даже в этой ситуации герой продолжает играть свою роль. Он в очередной раз пытается соответствовать своим представлениям о себе, хочет увлечь и соблазнить женщину и в очередной раз, не понимая плачевности своего состояния и того, что его не рассматривают как партнера, испытывает поражение. Ширли могла бы стать его «дарителем», по В.Я. Проппу, или, по К. Воглеру, «наставником», на определенном этапе пути открывающим перед ним правду. Но герой не может и не хочет понять то, о чем ему говорит отчаявшаяся женщина.

Преодолев железный поток, автостраду на своем пути, под ярким, но не согревающим, солнцем, герой, не выдержав ни одно из испытаний, приближается к кульминационному пункту своего пути, к «сокрытой пещере», общественному бассейну, где у входа его встречают «привратники», не собирающиеся его пускать. Кажется, что очередное испытание должно сделать героя сильнее, умнее, подготовить его к главному испытанию. Он должен либо расположить к себе привратников, либо перехитрить их. Но герой являет им свою несостоятельность и беспомощность: у него нет денег, чтобы оплатить вход в «чистилище». За него из жалости платят бывшие друзья, и он должен смыть с себя грязь, что получается не с первого раза. Долгое и нарастающее напряжение должно закончиться разоблачением, окончательным обнажением, падением, унижением и осмеянием. В какой-то момент решающего события одно из его «Я», которое и привело его к такому плачевному состоянию, должно умереть, он должен смыть ложную, нечистую сторону своей личности. Очищение, смерть, искупление перед обретением себя, перед возрождением и преображением и обновлением. Такова суть этого этапа пути, в основе которого лежит обряд инициации.

Оказавшись среди многочисленных тел и с трудом преодолевая последнюю преграду, он оказывается перед судом своих старых друзей, которые устраивают ему допрос. Из их вопросов следует, что Нед нищий, что он не платит по счетам, что его слову нельзя верить, и что в глазах его дочерей он великовозрастное посмешище. Впрочем, со слов бывших друзей и его дочери не идеальны, не такие, какими их представляет герой. Он разоблачен и осмеян, но считает, что все вокруг врут и продолжает упорствовать в своем неведении. Решающее испытание также проиграно, хотя внешне, судя по сцене, герой преодолевает препятствие, выбирается со дна, с места судилища, как бы преодолевая позор, карабкаясь вверх по почти отвесной скале. Но это лишь внешнее действие, внутренне он не преображается. Как и в прохождении предыдущих испытаний, Нед, так ничего и не осознав, продолжает движение к краху. Финальная сцена изображает запущенный дом, внутри которого остатки старой мебели, руины души героя, так и не возродившегося, принявшего «ложный зов», в решающий момент пропустившего прозрение.

### Заключение

Внешне структура фильма «Пловец» отвечает всем требованиям драматургии жанрового кино, герой, испытав желание, последовательно идет по пути его реализации к своей цели. Путь разбит



на описанные К. Воглером в модели «Путешествия героя». Однако, проходя узловые пункты к заданной цели, герой всякий раз не проходит испытания, а перед кульминационной сценой в общественном бассейне, не справляется с главной задачей, дает ложный ответ на вопрос о своей идентичности и, таким образом, пропускает возможность открыть для себя образ своего реального «Я». «Пропущенное прозрение» оказывается очередным этапом движения к кульминационной точке открытого разоблачения, обличения и публичного позора в бассейне, где «старые друзья» Неда высказывают ему претензии и говорят о нем «правду». При этом он не признает себя виновным, считает, что его оклеветали и продолжает упорствовать в своем неведении реального положения дел. Вследствие такого рода слепоты, не способности видеть то, что видят другие, на протяжении всего фильма не происходит конфликта в привычном понимании кинодраматургии как столкновении двух противоборствующих сил.

Разумеется, есть те, кто неприязненно относится к герою, но так как он не понимает, в чем причина негативного отношения, то и столкновение точек зрения, носителем которых является герой и его оппоненты, не происходит. Такая ситуация объясняется рассогласованностью структур личности героя. С одной стороны, он видит себя в образе того, кто реализует некий архетипический набор героических черт покорителя пространств и женских сердец (эротический подтекст основного занятия героя, плаванья в чужих бассейнах). С другой, – это сочетается с тем, что он стремится домой, любит свою жену и детей. Рассогласованность реального и идеального «Я» образует несоответствие выбранной цели и средств. Опираясь на воображаемые представления о себе, герой принимает «ложный вызов» и следует к личностному краху, не рефлектируя свои состояния и не вступая в конфликт.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. На север через северо-запад / North by Northwest (1968, реж. А. Хичкок, США), игр.
2. Пес-призрак: Путь самурая / Ghost Dog: The way of the Samurai (1999, реж. Д. Джармуш, Франция/ Германия/ США/ Япония), игр.
3. Пловец / The Swimmer (1968, реж. Ф. Перри, США), игр.
4. Профессия: репортер / Professione: reporter (1975, реж. М. Антониони, Италия/ Франция/ Испания), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
2. Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2017.
3. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. – Санкт-Петербург: Наука, 1999.
3. Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2014.
4. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. – Москва: ВГИК, 2009.
5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Санкт-Петербург: Изд-во С.Петербургского университета, 1996.
6. Салахьева-Талал Т. Психология в кино: Создание героев и историй. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2019.
7. Труби Д. Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария. – Москва: Альпина Паблишер, 2016.
8. Туркин В. Искусство кино и его драматургия. – Москва: ВГИК, 1958.
9. Фрумкин Г.М. Сценарное мастерство. – Москва: Академический проект, 2007.
10. Эриксон Э.Г. Детство и общество. – Санкт-Петербург: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996.
11. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. – Москва: Прогресс, 1996.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гусев А.О. Активные элементы композиции как фактор обновления кинодраматургии в авторском кинематографе второй половины XX века. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2017.
2. Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) // Психология. Журнал высшей школы экономики. – 2011. – № 1. Т. 8. – С. 3-26.

В.А. Колотаев «Ложный зов», идентичность и драматургический конфликт  
в фильме Френка Перри «Пловец»

3. Коршунов В.В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария: диссертация ... кандидата : 17.00.03; [Место защиты: Всероссийский государственный институт кинематографии им.С.А. Герасимова]. – Москва, 2014.
4. Кошкина Ю.А. Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах. – Москва: изд-во ГИТИС, 2009. № 1. С. 173-196.
5. Левинтон Г.А. К проблеме повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я. Проппа. – Москва: Наука, 1975. – С. 303-319.
6. Леви-Строс К. Структурная антропология. – Москва: Наука, 1985.
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – Москва: Искусство, 1970.
8. Мариевская Н.Е. Точки нарушения равновесия в динамике сюжета фильма и их структура // Вестник ВГИК. 2014. №. 3. – С. 22-38.
9. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – Изд. 2-е. – Москва: Вост. лит-ра, РАН. 1995.
10. Неклюдов С.Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Ленинград: Наука, 1984. – С. 221-228.
11. Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России. Под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. – Москва: АИРО-XX, 2000. – С. 17-38.
12. Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. – Саранск: Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева, 1973. – С. 91-109.
13. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / пер. с фр. Г.А. Гельфанд; науч. ред. А.Б. Никитин. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999.

#### SOURCES

1. Aristotel'. *Ob iskusstve poezii* [About the art of poetry]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1957.
2. Erikson Je.G. *Detstvo i obshhestvo* [Childhood and society]. Saint Petersburg, Lenato, AST, Fond Universitetskaja kniga, 1996.
3. Erikson Je. *Identichnost': junost' i krizis* [Identity: youth and crisis]. Moscow, Progress, 1996.
4. Frumkin G.M. *Scenarnoe masterstvo* [Scenario skill]. Moscow, Akademicheskij proekt, 2007.
5. Gegel' G.V.F. *Lekcii po jestetik* [Lectures on aesthetics]. Saint Petersburg: Nauka, 1999.
6. Indik U. *Psihologija dlja scenaristov. Postroenie konflikta v szuzhete* [Psychology for screenwriters. Building a conflict in the story]. Moscow, Al'pina non-fikshn, 2014.
7. Nehoroshev L.N. *Dramaturgija fil'ma* [Drama of the film]. Moscow, VGIK, 2009.
8. Propp V.Ja. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [Historical roots of the fairy tale]. Saint Petersburg, Izd-vo S.Peterburgskogo universiteta, 1996.
9. Salahieva-Talal T. *Psihologija v kino: Sozdanie geroev i istorij* [Psychology in the movies: Creating heroes and stories]. Moscow, Al'pina non-fikshn, 2019.
10. Trubi D. *Anatomija istorii: 22 shaga k sozdaniju uspehnogo scenarija* [Anatomy of history: 22 steps to creating a successful scenario]. Moscow, Al'pina Pabliher, 2016.
11. Turkin V. *Iskusstvo kino i ego dramaturgija* [The art of cinema and its drama]. Moscow, VGIK, 1958.
12. Vogler K. *Puteshestvie pisatelja: Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The writer's Journey: Mythological structures in literature and cinema]. Moscow, Al'pina non-fikshn, 2017.

#### REFERENCES

1. Eliade M. *Tajnye obshhestva. Obrjady iniciacii i posvjashhenija* [ Secret societies. Rites of initiation and initiation]. Per. s fr. G.A. Gel'fand; nauch. red. A.B. Nikitin. Moscow, Saint Petersburg, Universitetskaja kniga, 1999.
2. Gusev A.O. *Aktivnye jelementy kompozicii kak faktor obnovlenija kinodramaturgii v avtorskom kinematografe vtoroj poloviny XX veka* [Active elements of composition as a factor of renewal of cinematography in the author's cinema of the second half of the XX century]. Saint Petersburg, RIII, 2017.
3. Kolotaev V.A., Ulybina E.V. *Stadial'naja model' razvitija identichnosti (na primere kinoiskusstva)* [Stadialnaya model of identity development (on the example of cinema art)]. In: *Psychology. Journal of the higher school of Economics*. 2011. #1. T. 8. Pp. 3-26.

V.A. Kolotaev *The Fake Challenge, identity and dramatic conflict  
in Frank Perry's The Swimmer*

4. Korshunov V.V. *Neklassicheskie sposoby kompozicionnogo postroenija sovremennogo kinoscenarija* [Non-Classical methods of compositional construction of modern film scripts]: dissertacija ... kandidata : 17.00.03.[Mesto zashhity: Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii im.S.A. Gerasimova]. Moscow, 2014.
5. Koshkina Ju.A. *Psihologicheskie osobennosti konflikta v scenarii sovremennogo amerikanskogo malobjudzhetnogo fil'ma* [Psychological features of the conflict in the scenario of a modern American low-budget film]. In: *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Movie. Music]. Ezhekvartal'nyj al'manah. Moscow, izd-vo GITIS, 2009. #1. Pp. 173-196.
6. Levinton G.A. *K probleme povestvovatel'nogo fol'klora* [On the problem of narrative folklore]. In: *Tipologicheskie issledovanija po fol'kloru. Sbornik statej pamjati V.Ja. Proppa* [Typological research on folklore. Collection of articles in memory of V. ya. Propp]. Moscow, Nauka, 1975. Pp. 303-319.
7. Levi-Stros K. *Strukturnaja antropologija* [Structural anthropology]. Moscow, Nauka, 1985.
8. Lotman Ju.M. *Struktura hudozhestvennogo teksta* [Structure of the artistic text]. Moscow, Iskusstvo, 1970.
9. Marievskaja N.E. *Tochki narushenija ravnovesija v dinamike sjuzheta fil'ma i ih struktura* [Points of imbalance in the dynamics of the film's plot and their structure]. In: *Vestnik VGIK* [Bulletin of cinematography]. 2014. #3. Pp. 22-38.
10. Meletinskij E.M. *Pojetika mifa* [Poetics of myth]. Izd. 2-e. Moscow, Vost. lit-ra, RAN. 1995.
11. Nekljudov S.Ju. *O nekotoryh aspektah issledovanija fol'klornyh motivov* [ About some aspects of research of folklore motives]. In: *Fol'klor i jetnografija: U jetnograficheskikh istokov fol'klornyh sjuzhetov i obrazov* [Folklore and Ethnography: At the ethnographic origins of folklore plots and images]. Leningrad: Nauka, 1984. Pp. 221-228.
12. Nekljudov S.Ju. *Struktura i funkcija mifa* [ Structure and function of the myth]. In: *Mify i mifologija v sovremennoj Rossii* [Myths and mythology in modern Russia]. Pod red. K. Ajmermahera, F. Bomsdorfa, G. Bordjukova. Moscow, AIRO-XX, 2000. Pp. 17-38.
13. Toporov V.N. *Pojetika Dostoevskogo i arhaichnye mifologicheskogo myshlenija* [ Dostoevsky's Poetics and archaic mythological thinking]. In: *Problemy pojetiki i istorii literatury* [Problems of poetics and literary history]. Saransk, Mordovskij gos. un-t im. N. P. Ogareva, 1973. Pp. 91-109.