

ОБЩЕЕ ЛИЧНОЕ
28 ОПЫТОВ
ПОЛИТИЧЕСКОГО
ПРОЧТЕНИЯ
КЛАССИЧЕСКИХ
И
СОВРЕМЕННЫХ
ФИЛЬМОВ



Александр Мигурский

горизонталь

Александр Мигурский

Общее личное. 28
опытов политического
прочтения классических
и современных фильмов

«Горизонталь»

2021

УДК 85.37
ББК 791.43

Мигурский А. С.

Общее личное. 28 опытов политического прочтения классических и современных фильмов / А. С. Мигурский — «Горизонталь», 2021

ISBN 978-5-6043030-6-1

Кинокритик по кирпичикам разбирает здания политических нарративов, пронизывающих плёнку почти трёх десятков кинолент — от Пазолини и Миядзаки до Кубрика и Ларса фон Триера, от «Безумного Макса» и «На игле» до «Ла-Ла Ленда» и комиксовых «Хищных птиц».

УДК 85.37
ББК 791.43

ISBN 978-5-6043030-6-1

© Мигурский А. С., 2021
© Горизонталь, 2021

Содержание

Предисловие автора	6
Смотреть политику	8
Демоны государства	9
Хочешь любить – готовься к войне	14
Надежда среднего класса	19
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Александр Сергеевич Мигурский
Общее личное
28 опытов политического прочтения
классических и современных фильмов

* * *

© Александр Мигурский, текст

© Александра Пушная, коллажи

© ООО «Издательство Горизонталь», оформление

Предисловие автора

Борьба партий, государств, режимов и классов всегда была и остается важной для кинематографа как искусства и индустрии. От ее исхода зависит то, в каких условиях и по каким правилам будет осуществляться производство «движущихся изображений».

Кино как важнейший идеологический аппарат эпохи модерна постоянно пытается донести до своих зрителей множество политических посланий. Политизация личного в XX в. произошла не без его участия. Все, что запечатлено на пленку, потенциально подлежит «обобществлению». Ранее умалчиваемое и скрываемое с неизбежностью, понятной любому вдумчивому наблюдателю, проступает на экране. Руками капитала государство, заинтересованное в сохранении контроля над обществом, задает этические и эстетические стратегии запечатления повседневных практик.

Именно по линии противопоставления конвенциональной и радикальной, т. е. оспаривающей статус-кво, репрезентации событий и фактов общественной жизни происходит непрерывная борьба в самой отрасли. Представители радикального понимания кино стремятся разоблачить на уровне формы и содержания нормы воспроизводства угнетающих индивида классовых, национальных и гендерных отношений; конвенционального – укрепить, драматизировав их как онтологические предпосылки существования.

Однако кинокадр всегда оказывается избыточной любого монтажного порядка, организующего эмоциональную или интеллектуальную «достоверность» произведения в целом. Это дает нам все основания рассуждать о фильмах как о ризоматических конструкциях, чья идеология в равной степени обусловлена как эффектами экономической и политической власти, так и этическими моделями функционирования различных социальных групп.

Книга, которую вы держите в руках, представляет собой небольшое собрание рецензий, эссе и популярных очерков, посвященных интерпретации современных и классических кинолент в традиции радикальной критики массового искусства. В текстах, написанных с февраля 2019 по август 2021 г., я пытался сфокусировать внимание на идеологических разломах, возникающих внутри обозреваемых мною фильмов вследствие разотождествления или опасного сближения эстетического приема, структурирующего картину, с культурно-историческим контекстом ее производства. Их обнаружение способно привести к дестабилизации зрительского восприятия нарратива и дать аргументы в пользу политической деконструкции господствующих идеологических представлений.

Созданное Карлом Марксом и затем развитое представителями марксистской науки учение о политэкономических основаниях идеологии как «ложного сознания» использовалось мной для классового анализа истоков представленных на экране отношений. В свою очередь, этические концепции ведущих теоретиков анархизма становились инструментом критики репрезентируемых в фильмах практик осуществления власти.

В разделе «Смотреть политику» собраны тексты, исследующие конфликтные пересечения политических процессов, объективируемых фильмом, с аналогичными вне фильмической реальности. Таким образом, я старался «вписать» обозреваемые картины в тесные рамки подлинных историко-культурных сюжетов. Напротив, опыты «вычитывания» политически важных для социальной критики идей представлены в разделе «Читать кино».

Основные сюжеты, пронизывающие книгу, – это истории войн, мести, восстаний и этических экспериментов. Этим описанием 28 лент мне хочется пригласить читателя к такому просмотру, после которого мы бы могли поразмышлять над тем, возможно ли утолить жажду жизни во все более рационализирующемся мире.

* * *

Отдельно я хочу поблагодарить за помощь в создании этой книги интернет-журнал «Кинотексты», где на протяжении двух лет мы с его редактором Еленой Черезовой доводили мои эссе до ума и представляли их на суд широкой публики; кинокритика Наталью Казурову за все плодотворные обсуждения, касающиеся настоящего и будущего кино; и мою жену Александру Пушную – за одинаковое внимание к победам и неудачам, долгие и сложные беседы, совместное творчество, заботу и смелость перед лицом многочисленных трудностей.

Смотреть политику



Демоны государства «Доктор Стрейнджлав» (1964), реж. Стенли Кубрик



В чем состоит задача политического фильма, рассказывающего о политиках прошлого, настоящего и будущего, действительно существовавших или выдуманных? В выполнении социального заказа. Однако система крупного кинопроизводства всегда старается контролировать идеологическое содержание выпускаемых им кинолент.

Ориентация на извлечение прибыли заставляет кинематографистов прислушиваться к желаниям публики. Зачастую ее желания смутны, поскольку вырабатываются бессознательно под воздействием повседневных реалий: семейной, экономической, политической жизни. Чем противоречивей реальность и чем труднее функционировать в ней индивиду, тем выше ответственность художника за то, как он попытается обобщить этот травматический социальный опыт, какие вопросы задаст и альтернативы предложит. Искусство кино демократично, так как апеллирует к зрителям фотографическими (если не сказать «призрачными») образами, мало чем отличающимися от тех, что постоянно мелькают перед глазами. Аффективно воздействуя на публику, они могут заразить ее своими политическими мечтами. Однако для этого экранные персонажи должны быть достаточно убедительны, соответствовать некоторым общепри-

нятым представлениям о субъектности и вместе с тем обладать набором утопических идей, поскольку только утопическое мышление способно сгенерировать ответ на чрезвычайно острый вопрос: «Как разрубить гордиев узел сковывающих нас противоречий и прийти к качественно новому общественному состоянию?» Профессиональный политик в строгом костюме, отважный профсоюзный активист, избранник трудящегося народа, реже революционер, чаще бескомпромиссный бизнесмен – вот набор героев, способных, по мнению большинства людей, действительно переломить ход событий и сказать свое слово.

Кинематограф и капитализм

Так как постановка фильма – дело не дешевое, относительную самостоятельность от крупных продюсерских компаний может себе позволить далеко не каждый художник. Исследователь кино Алексей Юсев характеризует эту ситуацию так: «Голливуд – это слишком хорошо налаженная машина для извлечения прибыли, чтобы допустить в ее продукции случайные элементы».¹ Достаточно легко догадаться, что политическое кино, создаваемое в условиях капиталистической экономики и буржуазного государства, всегда будет находиться под непрерывным контролем с их стороны. Кино для дельца – товар, требующий прибыльной реализации, для политика – носитель идеологии. Сегодня политик и делец – два лица бога Януса, и создателю фильма приходится мириться с ним, идя на компромиссы во время всего производственного процесса. Неуклюжие, реформистские, а то и вовсе реакционные в политическом смысле картины – плоды «брака по расчету», каким бы жанром они стыдливо ни прикрывались. Но еще в 1960-е гг. было предложено средство достижения независимости кинематографистов от диктата костлявой руки рынка: делать фильмы политически, на свои деньги, полностью отвечая за каждую деталь будущего творения. Фактически благодаря этой стратегии (безумству храбрых!) мы и получили великолепную плеяду мастеров Французской новой волны и андеграундный кинематограф, славящий абсолютную творческую свободу последовательных в своем неконформизме авторов.

Превратности политического кино

Стэнли Кубрик – один из немногих голливудских режиссеров, кто сумел в данной ситуации «усидеть на двух стульях». Скопив достаточно денег на создании чисто коммерческих картин (наиболее успешных – при содействии знаменитого актера Кирка Дугласа и его фирмы), бывший фотограф популярного журнала *Look* переезжает в Британию, чтобы снимать авторское кино, пользуясь доступными за рубежом мощностями голливудской машины. Так появляется на свет экранизация романа Питера Джорджа «Красная тревога», во всем мире известная под названием «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу» (1964) – антимилитаристский памфлет времен Холодной войны.

Автору политического кино очень легко попасть в ловушку конкретной исторической ситуации, дав одномерный ответ на вызов, брошенный обществу. Ничто не стоит на месте, и даже самосознание классов в совокупности с их внутренней организацией постоянно претерпевает существенные изменения. Нельзя допустить излишней ангажированности, которая в будущем будет радовать разве что пассионарных интеллектуалов, неуклонно поглядывающих назад в желании зарядиться энергией и отвагой прошлого, примерив на себя воинские латы давно ушедших на покой рыцарей. Поэтому, например, творчество Кодзи Вакамацу будет понятно лишь тем, кто знает о существовании «Красной армии Японии», имеет представление

¹ Юсев А. Кинополитика. Скрытые смыслы современных голливудских фильмов. М., 2017.

о ее деятельности и трагической судьбе Фусако Сигэнобу – бессменной главы организации. Точно так же антифильмы Ги Эрнеста Дебора на данный момент представляют собой лишь артефакты борьбы со «зрелищностью», интересные разве что многочисленным посетителям воображаемого музея ситуационистов – отцов стиля славного Красного мая.

Разумеется, и «Стрейнджлав» можно привязать к конкретным реалиям начала 1960-х гг. Легко догадаться, что на изображение политической паранойи в фильме оказали влияние Карибский кризис, убийство Кеннеди, «охота на ведьм» и «красная истерия».

Показанные Кубриком политические элиты сверхдержав убеждены в том, что ядерное оружие, – хоть и является гарантом мирного сосуществования всех стран биполярного мира, – в любой момент может быть использовано одной из них ради полного уничтожения конкурента. Липкая атмосфера насаждаемого средствами массовой информации страха и трепета перед техногенной катастрофой формировало коллективное сознание европейцев, еще не забывших ужас концлагерей, геноцида и кровавых сражений Второй Мировой войны. Любое противостояние государств, цель которого – абсолютная политическая гегемония, точно вызывает к демону нацизма, не так давно осужденному в лице своих главных представителей на Нюрнбергском процессе, но не изжитому до конца, поскольку не были ликвидированы породившие его причины: олигархический капитализм и бюрократическое государство как инструмент подавления и контроля. Циничный юмор и нигилизм кубриковской картины, что пришелся по душе синематечным интеллектуалам и жителям студенческих городков, готовившимся вот-вот влезть в драку с полицейскими, защищающими «фашиствующий» европейский либерализм,² был естественной реакцией на происходившие в мире события.

Психоанализ идеологий

Но свет былой славы меркнет, и прошлое все больше становится похожим на миф. Вот и главный мифограф бунтарского поколения, Жан-Люк Годар, сегодня только ностальгирует по тому времени, когда единство интеллектуальной теории и партизанской практики стояло на повестке дня. Поэтому актуальное политическое послание его фильмов, в отличие от работы Кубрика, ныне, к сожалению, тонет в новаторском, но сложном для рядового зрителя эстетическом шифре внутрикадрового и ассоциативного монтажа. «Стрейнджлав», в свою очередь, строится на «прозрачном» для понимания нарративе, акцентируя смелый философский жест. Кубрик бросает перчатку в лицо индустриальному государству затем, чтобы с особой силой заявить о грозящей человечеству беде – полном уничтожении свободы индивида, оказавшегося в тисках ежедневно репрессирующих его институций.

Как буржуазный антропологический пессимист, Кубрик рассматривает поставленную проблему в понятиях экзистенциализма и психоанализа, выискивая «корень зла» в духовно-психологическом состоянии людей.³ Впервые он использовал этот метод в своей дебютной работе «Страх и желание» (1952) – истории о четырех солдатах, заброшенных на фронт неизвестной войны, основным местом действия которой является разум героев. Подобным образом организован и «Стрейнджлав».

Генерал Риппер (в других переводах его более удачно называют «Потрошиллинг»), сильный и грубый мужчина, доведенный антикоммунистической пропагандой до безумия, решает активировать принятый правительством США план R, что подразумевает точечную ядерную бомбардировку Советского Союза. Чтобы никто не смог отменить его решения, он приказывает привести военную базу в состояние полной боевой готовности. Ему пытается про-

² Нэмор Д. Кубрик. М., 2012. С. 45.

³ Dias A. Dr. Strangelove or How I Should Stop Worrying and Love Fascism // International Journal of English Linguistics. Vol. 8, No. 3, 2018. P. 21.

тивостоять миролюбивый капитан группы Мандрейк, до определенного момента не осознающий масштаба беды и принимающий происходящее за учебную тревогу.

Поступок Риппера становится причиной международного скандала. Если не отозвать самолеты – ответной бомбардировки не избежать. Высшее руководство страны в лице президента США Маффли обескуражено перспективой столкновения с Советским Союзом. На сторону Риппера встают военные (брутальный генерал Терджидсон), а также бывший немецкий ученый, прислужник Рейха доктор Стрейнджлав, который точно знает, что делать, если осуществится худший сценарий.

Черный юмор картины строится на диссонансе между саспенсом и нелепой, неадекватной реакцией героев на происходящее. Показательно, как в одной из сцен полудокументальная съемка ручной камерой погружает зрителя вглубь вооруженной стычки между американскими войсками, «обработанными» Риппером, с одной стороны, и президентскими отрядами – с другой, вызывая неподдельное чувство тревоги и смятения. Но затем происходит склейка, и уже в объектив камеры попадают служащие смертоносного авиалайнера, которые, прежде чем получить роковой приказ, мирно зачитываются эротическими журналами.

Политика, по Кубрику, – это мир мужчин. Устремляющиеся вперед носы самолетов, торчащие изо рта сигары и длинные ручные пулеметы – недвусмысленные фаллические символы мужской агрессии. Женщина здесь лишь «синдром мужчины» – объект желания, не способный затушить разгулявшийся от страха разрушительный инстинкт и как-либо повлиять на развитие событий.

Двухцветная гамма также соответствует расколотому надвое миру. Кто враг, а кто друг – понятно как никогда. Поиск внешнего врага (отстаиваемый идеологом нацизма Карлом Шмиттом) обычно связывается со свертыванием демократических процедур и любых социальных проектов. Помимо прочего, это напоминает нам мысль Макиавелли о том, что хороший государь просто обязан убедить подданное ему население в необходимости существования государства, да так, чтобы оно само поддержало все преступления, совершаемые им ради торжества «порядка». Эта уловка работает как никогда. Безропотно выполняя приказ, майор Конг во что бы то ни стало сбросит бомбу на Котлас, оседлав ее, как тореадор (еще один фаллический символ – синоним психологической «разрядки»). В то же самое время мужская правительственная элита продолжит замыкаться в себе, чтобы и дальше вершить судьбы целых народов, не скупясь на миллионные жертвы среди гражданского населения ради абстрактного «общего блага».

Кубрика интересует и то, как идеология способна конструировать авторитарное тело. «Политики слишком слабы, чтобы вести войну», – говорит Риппер и заставляет Мандрейка, слабовольного военного чиновника, осознающего абсурд происходящего, но не способного защитить себя, подчиниться ауре субординации. Так напористость противопоставляется общительности. Диалог равных индивидов заменяется дисциплинарной отчужденностью и подчинением воле сильнейшего. Терджидсон смеется, отвечая на вопросы обеспокоенного судьбой страны президента, и позволяет себе беспардонно напасть на русского посла. Нет ничего удивительного в том, что он почти безоговорочно готов поддержать нацистский проект Стрейнджлава по строительству после ядерной войны «подземной цивилизации». Именно такие специалисты, как Терджидсон, выполняя свои функции, воспитывают существ, подобных Рипперу, – никем не избранных и не судимых. Такие люди не способны принимать чужую точку зрения или сопереживать чужой судьбе.⁴ Воспитанные правой консервативной идеологией, необходимой господствующему классу для поддержания статус-кво, они, дети страха, бессознательно становятся пособниками фашизма. И персона полумеханического доктора, олицетворяющего собой безжалостный в своей рациональности мыслящий компьютер (привет знакомому нам

⁴ Ibid. P. 21.

по эпохе немецкого экспрессионизма доктору Мобузе), представляется им хранителем тайны того, как окончательно разрешиться от бремени свободы, подразумевающей постоянную ответственность за свое бытие и отказ от Надежды (Камю). Упование на разумность машины, на «металлизацию человеческого тела» (Мариннети) свидетельствует лишь о том, что «если естественное использование производительных сил сдерживается имущественными отношениями, то нарастание технических возможностей, темпа, энергетических мощностей вынуждает к их неестественному использованию».⁵

Фильм Стэнли Кубрика лишний раз напоминает нам о том, как поведет себя любое правительство, если будет поставлен вопрос о его самосохранении. Триединый Мандрейк – Маффли – Стрейнджлав, сыгранный Питером Селлерсом, олицетворяет собой проблему любого государственного образования (в том числе социалистического) – его готовность в любой момент отказаться от политики терпимости и гуманизма ради того, чтобы сохранить свои привилегии даже в тесноте и сумраке подземных бункеров. Но интересно другое (как раз это и делает фильм бессмертным): что подталкивает обычного человека поддержать право-авторитарную реакцию? Кубрик убежден в том, что структура нашей психики требует проявлять силу или, если на то не хватает духа, подчиняться ей. Однако на поставленный вопрос можно ответить иначе: «Фашизм появляется [...] из столкновения маленького человека с анархией рынка, из кризиса либеральной экономики, из деградации демократических институтов. [...] Фашизм – идеология слабых, именно поэтому он так ценит силу. Реализуемый через посредство партии или государства культ силы выполняет компенсирующую психологическую задачу. Три поросенка перестанут бояться серого волка, если научатся (под управлением „своих“ волков) ходить строем и носить серые мундиры».⁶

⁵ Бенъямин В. Краткая история фотографии. М., 2017. С. 134.

⁶ Кагарлицкий Б. Ю. Фашизм для собственного использования // Взгляд. 22.05.2006.

Хочешь любить – готовься к войне «Паровоз „Генерал“» (1927), реж. Бастер Китон



Бастер Китон, в отличие от своих коллег, великих комиков Гарольда Ллойда и Чарли Чаплина, не оставил после себя никакого иконографического следа в истории немого кино. Но, несмотря на это, рядовой зритель – в прошлом и сегодня – вполне может узнать его на экране по одной неизменной детали его многочисленных образов: по маске человека без улыбки.

В начале своей карьеры мастер водевильной комедии был уверен, что любой гэг, выполненный им с невозмутимым лицом, должен усилить комический эффект ситуации, разыгрываемой в фильме. Неудивительно, что абсурдистский юмор ранних картин Китона, подпитываемый сомнамбулическим взглядом их главного героя, сделал из него «величайшего кинематографиста современности», по мнению французских сюрреалистов 1920–30-х гг. Луис Бунюэль, разбирая фильм «Колледж» (1927), высказал мысль о том, что картины Китона дают нам «урок самой реальности – с техникой или без оной».⁷ Благоговение перед режиссерским и

⁷ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4. 2. М., 1982. С. 251.

актерским талантами американского комика дошло до того, что ему стали посвящать не только хвалебные статьи и пространные философские эссе, но даже целые стихотворные поэмы.⁸

По иронии судьбы, на родине период славы Китона был очень короток. В 1930-е гг., после провала своего главного фильма «Генерал» (1927), он буквально «продает душу» компании MGM и, не справившись с жестким порядком создания продюсерского кино, на долгие тридцать лет уходит из кинематографа. Наступает период затяжной депрессии без побед и сколько-нибудь значимых работ. Только в 1962 г., в знаменитой французской синематеке Анри Ланглуа, произойдет триумфальное возвращение наследия режиссера широкой публике. Наверное, Китон не ожидал, что когда-нибудь он снова будет помещен в сонм «кинозвезд». Иначе как объяснить тот факт, что, торжественно представленный аудитории, он застыл «в позе неподвижной статуи перед восторженным залом» и долгое время не мог произнести ни слова?⁹

Смешное в обыденном

1920-е гг. в киноиндустрии США отмечены ростом интереса публики (в основном, горожан среднего класса) к полнометражным художественным фильмам. Как режиссер-постановщик, Китон здесь – настоящий пионер, попытавшийся соединить приемы короткометражной *slapstick*-комедии с четкой драматургической структурой, чтобы создать комедийное повествование, которое не утомляло бы зрителя, а наоборот, мотивировало его продолжать «долгий» просмотр до самых финальных титров.¹⁰

После успеха «Золотой лихорадки» (1925) Чарли Чаплина в комедии возникает мода на сентиментальные сюжеты.¹¹ Китон, и ранее игравший вечно безответно влюбленных мечтателей, хорошо улавливает тенденцию времени. Он старается облагородить «низкий жанр», отказавшись от фарсового стиля короткометражных лент, и делает ставку на «реалистичный юмор». «Я уверен, что в человеческой памяти остаются только те вещи, которые можно представить происходящими с реальными людьми»,¹² – комментировал свой подход режиссер.

Начиная с «Трех эпох» (1923), Китона интересует вопрос комедийной стилизации исторического материала. На примере этой картины мы можем увидеть, как пародирование гениального фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость» (1916) позволяет ему исследовать природу любовных взаимоотношений в разные периоды истории человечества. Уже здесь наблюдается умение Китона изобретать гэги, напрямую зависящие от тех реалий, в которых существуют его персонажи. Французский историк кино Жорж Садуль считал, что «он умеет находить необычное в обыденном, а не в исключительном».¹³

Это показательно отличает его от Чарли Чаплина, юмор которого строится на гротеске, заставляющем усомниться в адекватности изображенной внутри фильма системы ценностей и уверенно, с позиций морали отделить «добро» от «зла». Напротив, в фильмах Китона реальность историческая, как и современная, не оспаривается кинематографическими средствами. Основной прием комедиографа заключается в том, чтобы выявить универсальную модель социальных отношений во всей ее многозначности.

Внимание Китона сконцентрировано на иерархических распрях, отраженных в зеркале того, что в современном мире давно стало «личным делом», – в сфере любви. В этом смысле «Генерал» являет собой высшее развитие эстетических находок предшествующей ленты.

⁸ Там же. С. 261–262.

⁹ Ланглуа Ж. П. Майрент Г. Анри Ланглуа, первый гражданин кинематографа // Искусство кино. 2001. № 5.

¹⁰ MacGregor L. Buster Keaton's «The General» (1927) // #####9#. P. 116.

¹¹ Садуль Ж. Указ. соч. С. 254.

¹² Китон Б. Самуэль Ч. Мой удивительный мир фарса. М., 2014. С. 143.

¹³ Садуль Ж. Там же. С. 263.

Отныне гэги связываются непосредственно с повествованием, они – двигатель сюжета.¹⁴ Вместе с тем Китон усложняет и ранее намеченный политический дискурс, помещая «любовный» сюжет в идеологически важный для каждого американца исторический контекст: в эпоху Гражданской войны (1861–1865).

Трудности производства истории

В основе сюжета «Генерала» лежит так называемая «Великая паровозная гонка» 1862 г. Несколько диверсантов-северян, проникнув в тыл войск южан, похищают паровоз «*General*» и устремляются в Чаттанугу. По пути они рвут телеграфные провода, сжигают мосты. Несколько отважных машинистов бросаются за ними в погоню и, догнав похитителей, половину из них (включая главу диверсионной операции Джеймса Эндрюса) вешают за шпионаж.

Героизация Юга – рабовладельческой аграрной Конфедерации, основанной на поддержке крупного помещного капитала, – не редкость в американском кинематографе. Сам Китон не скрывал, что «очень трудно сделать героев из янки».¹⁵ Но с чем это связано?

«Рождение нации» (1915) и «Унесенные ветром» (1939), как пишет Эллен Джонс, определили наше кинематографическое представление о той войне и во многом укрепили в культурной памяти зародившуюся в 1866 гг. – с выходом книги Эдварда Полларда – идеологию «Проигранного дела». С ее помощью распространяется миф о (в действительности никогда не существовавшей) золотой поре в истории Юга, когда было возможно содружество чернокожих рабов и помещиков, никто не занимался подневольным трудом и не подвергался жестокой эксплуатации.

Никто не хотел войны. Как нас уверяют, причиной ее стали «хищнические» интересы северных мародеров, объединившихся с черными нищими вольноотпущенниками. Вероломно напав на прекрасный цветущий край, янки разрушили последнее прибежище аристократической культуры на всем американском континенте.

Кинопроизводство, переместившееся к середине 1910-х годов ближе к южным границам США и нашедшее себе там благодарную публику, выработало, чтобы не обижать всех остальных жителей страны, целую систему замалчивания спорных моментов войны: например, большинство фильмов по данной тематике начинается после обстрела и взятия форта Самтер южанами. Получается, что факт первичной агрессии со стороны Конфедерации просто пропадает. Чаще всего война приходит неожиданно, как гром среди ясного неба, и разбивает дружаше между собой семьи, развязывая руки режиссерам для постулирования примиренческой или общепацифистской морали. Аболиционистская деятельность Линкольна зачастую тоже опускается. Вместо этого происходит идеализация его персоны как «отца нации», что позволяет списать вину за начало конфликта на «внутренних злодеев», помешавших и без того толерантному Югу самому освободить своих рабов (вспомним Остина Стоунмена из нетленного фильма Д. Гриффита).¹⁶

«Генерал» Китона – история влюбленного машиниста, оказавшегося не по своей воле в мясорубке войны, – поддерживает уже сложившуюся традицию изображения южан на экране. Однако, как и любой великий фильм, он содержит в себе гораздо больше, чем официально декларирует с рекламных афиш.

¹⁴ MacGregor L. Op. cit. P. 118.

¹⁵ Jones E. The Cinematic Lost Cause // jacobinmag.com. 21.08.2015.

¹⁶ Jones E. Op.cit.

Любовь и принцип эксплуатации

Главный герой картины Джонни Грэй – классический пролетарий, машинист знаменитого паровоза «Генерал». До войны он беспрепятственно совершал путешествия с Юга на Север, что позволило ему буквально слиться с поездом, поняв все тонкости управления им. Паровоз не принадлежит ему, поскольку, как и любой рабочий, он отчужден от своего средства производства. И все же его «любовь» к машине во многом определяет его характер. Герой Китона трудолюбив, ловок и очень скромен. Философские и политические вопросы совсем его не заботят, и это делает Джонни потенциальным объектом воздействия консервативной идеологии.

Помимо паровоза, он влюблен в Аннабель Ли – девушку из аристократической семьи помещиков с Юга. При встрече он дарит ей свою фотографию, сделанную на фоне «Генерала» (слепок личности). Политическое измерение любовной истории придает появление на экране брата Аннабель. Он объявляет о разразившемся пожаре в форте Самтер. Отец семейства понимает, что война близко. Волевой юноша собирается первым записаться в ряды добровольцев. Родственники полностью поддерживают его, ведь участие в войне для их фамилии и дела – вопрос чести.

Факт начала войны пока никак не трогает Джонни. Несчастный машинист вынужден пойти следом за помещичьими сыновьями только из-за любви к Аннабель, мягко намекнувшей герою, что и ему было бы неплохо поступить на службу. Так, любовь – личное дело каждого – оказывается политизированной «справой». Фактически Аннабель принуждает Джонни отстаивать чуждые ему классовые интересы. Условием сохранения любви становится его участие в войне.

Но вот незадача: представители правительства, отстаивающие взгляды господствующего класса, отказываются брать его на службу, аргументируя это тем, что он, исполняя по-прежнему свою роль машиниста, будет гораздо полезнее в тылу, поскольку сможет выполнять военные заказы. Выброшенный из военной иерархии, герой Китона теряет лояльность любимой, и даже «Генерал», точно не замечая его, трогается с места и направляется в сторону туннеля, поднимая и опуская Джонни на парораспределителе. Только диверсия со стороны северян помогает соединить его личную историю любви – освобождение Аннабель из плена и возвращение в строй дорогого сердцу паровоза – с историей южных элит, отстаивающих свои меркантильные интересы в огне гражданской бойни.

Двойственность положения машиниста подчеркивается также постоянной сменой униформы с «северной» на «южную». Собственно говоря, они не имеют в его глазах какого-то идеологического фетишистского лоска (что значит быть «верным мундиру», ему неизвестно) – все это только маскировка, предпринятая ради спасения любимой. Однако своими действиями герой Китона бессознательно выражает волю господствующего класса, по пути следования профессионально совершая диверсии, поджоги, атаки и не занимая себя размышлениями о политической сущности происходящих событий.

Периодически фильм как будто намекает нам на то, что у пролетария должны быть совсем иные политические принципы и задачи. В этом плане показательна сцена в доме генерала северян, куда приводят плененную Аннабель. Пока сильные мира трапезничают и обдумывают план очередной атаки, их стол обслуживает юноша из прислуги. Как только хозяева разбредаются по домам, зрителю позволяют увидеть, как молодой человек недовольно швыряет на пол свою подушку, поскольку еще одну – и, скорее всего, далеко не одну – ночь ему придется провести лежа на холодных досках у самой двери, пока на улице идет ужасной силы проливной дождь.

Другой пример – знаменитая сцена погони на возвращенном Джонни «Генерале». Главный герой просит Аннабель подать ему дров, та же, откликнувшись, дает щепку (визуализированная игра слов: по-английски и дрова, и щепки обозначаются одним словом). В этой сцене в очередной раз высвечивается классовая пропасть, пролегающая между ними. Только безмерная любовь машиниста к аристократке, не осознающей того, как работает паровоз, некогда – в мирное время – доставлявший ее семью быстрее других граждан в самые отдаленные уголки страны, может позволить сделать бессмысленный шаг в пустоту.

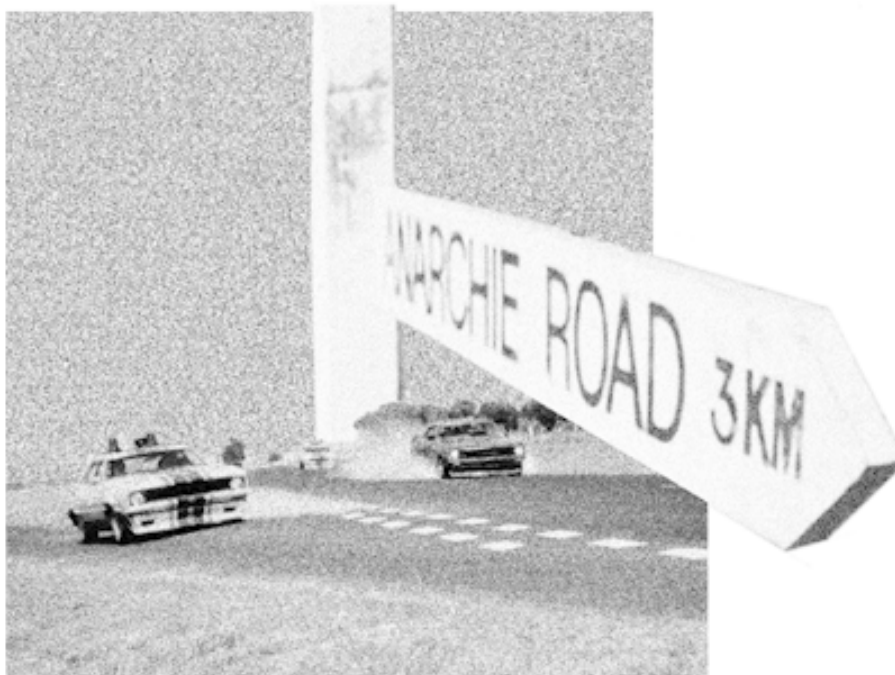
Благородство, с которым машинист бессознательно выполняет «волю истории», подчеркивается в момент отступления южных войск. Пока конная армия, блестя мечами, бросает свои позиции, пострадавший в боях с северянами поезд продолжает мчаться вперед, к возлюбленной Джонни. Смысл сюжетного развития персонажа заключается в приходе от игнорирования войны к полному и безоговорочному ее принятию. Принимая ее, ты принимаешь и логику тех, на чьей стороне приходится сражаться. Абсурдные механизмы военных действий, в конце концов, «начинают служить [Джонни], и он считает такое положение дел столь же естественным, как и возникающие катастрофы». ¹⁷ Таким образом, путь машиниста можно представить как встраивание в классово чуждую систему ценностей с целью заслужить возможность удовлетворения своего «личного» желания.

Помимо подаренных ему командованием лейтенантских погон, мотивирует принять «истинную» позицию в отношении войны и любовь Аннабель. Фильм показывает нам, как социальное положение обуславливает чувственную сторону жизни людей, что вполне соответствует правому элитизму, связывающему возможность высоких переживаний исключительно с принадлежностью индивида к высшим слоям социальной иерархии. Фактически зритель становится свидетелем того, как важный для левых принцип «Личное – это политическое» самым уродливым образом выворачивается наизнанку в последнем кадре «Генерала»: Джонни целует Аннабель, не переставая отдавать честь «собратьям по оружию».

А ведь еще час назад экранного времени они не замечали его, скача галопом по пустынной улице маленького городка навстречу подвигам и блеску медалей, полученных за пролитую на полях сражений кровь. Оставленный подругой, побежавшей обниматься с родственниками, Джонни с поникшей головой застывает в пыли. Ничего не имея за душой, кроме навязанных иллюзий, ему остается ждать только очередного приказа, чтобы вновь обрести субъектность и хоть какую-то значимость в глазах тех, кто вопреки нашей воле выводит человечество на новый виток истории.

¹⁷ Садуль Ж. Указ. соч. С. 255.

Надежда среднего класса «Безумный Макс» (1979), реж. Джордж Миллер



1970-е гг. – время, когда мировая общественность в полной мере открыла для себя молодое австралийское кино. Но это не значит, что раньше кино в Австралии не снимали. Первый австралийский драматический фильм – религиозная картина «Солдаты Креста» – был выпущен в 1900 г., через четыре с половиной года после рождения европейского кинематографа. Со временем был создан даже особый австралийский киножанр, органично вписывающийся в общее тематическое пространство национальной культуры той эпохи. Он получил название «бушрейнджерский фильм» и представлял собой повествование о нелегкой судьбе первых европейских поселенцев на Зеленом континенте. Тем не менее, создать полноценную киноиндустрию в стране, в 1940-х гг. все еще остававшейся колонией Британской империи, не удавалось. Рынок был занят преимущественно британской и американской продукцией. Государство никак не противилось этому. До определенного времени кинооблик Австралии будут формировать только документальные фильмы, а сама страна превратится в «самую большую натурную площадку в мире», на которой развернут свою деятельность иностранные режис-

серы.¹⁸ Сложившаяся вокруг киноиндустрии ситуация, к сожалению, никак не трогала рядовых австралийцев, уставших от общей экономической напряженности 1930-х гг. и двух мировых войн, а потому мало интересовавшихся кинематографом как частью национальной культуры.

Подъем радикальных, преимущественно студенческих, общественных движений 1960-х гг., возникший под влиянием волны протестов, прокатившейся по всей Европе, смог сдвинуть дело с мертвой точки. С новой силой в Австралии прозвучали требования мира, отказа от ведения империалистических войн (вывод австралийских войск из Вьетнама), создания безъядерной зоны и защиты прав аборигенов. Особенно стоит отметить подъем феминистского движения, которое помогло сформировать молодому поколению новые представления о сексуальности, позднее отразившиеся в творчестве австралийских режиссеров.

Пробуждение общественного самосознания в ходе политической борьбы подтолкнуло некоторые круги общества поставить на повестку дня вопрос о кинематографе. Это было важно, поскольку, пока на ведущих мировых кинофестивалях вовсю гремели «новые волны» – французская, немецкая, шведская, – внутри австралийского общества все острее ощущалась необходимость рассказать миру о себе, о своих чаяниях, мечтах и проблемах. Как сделать это эффективней, если не средствами кино?

¹⁸ *Звегинцева И. А. Кинематограф Австралии и Новой Зеландии. М., 2017.*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.