

Людмила ТЕРНОВАЯ

Мировая политика в объективе кинокамеры

По стремительности глобальных перемен, сменяемости кадров, на которых фиксируется внимание зрителя и которые презентуют новые стандарты политической культуры, прошедшее столетие справедливо сравнить с кино. Хотя между мировым кинематографом и мировой политикой существует сложная взаимосвязь, она не позволяет называть кинематограф зеркалом политики, тем более – мировой. В то же время комплекс образов и действующих в кинематографе лиц дает возможность выделить важнейшие проблемы, являющиеся в тот или иной период критериями состояния международных отношений.

«Нет, – сказал Агасфер Лукич. – Это живописное произведение называется «Мотоцикл под окном в воскресное утро»... Агасфер Лукич по-прежнему стоял перед картиной и разглядывал ее через два кулака, как детишки изображают бинокль.

Мало ли что он пишет «дас моторрад», а на самом деле там у него, скажем, шарманщик. Или, страшно сказать, ребятишки с гитарой... Это во-первых. А во-вторых... – Глаза его закатились, голос сделался страдальческим. – Статично у него все! Статично! Воздух есть, свет, пространство угадывается, а движение где? Где движение? Вот вы, Сережа, можете мне сказать – где движение?

– Движение в кино, – сказал я ему, чтобы отвязаться...

– В кино... – повторил он с неудовольствием. – В кино-то в кино... А давайте посмотрим, как у него дальше там все развивается!

Человек на картине пришел в движение. Он хищно подкрался к окну, кошачьим движением швырнул наружу «лимонку» и бросился животом на пол под подоконник. За окном блеснуло. На нас с Агасфером Лукичом посыпался с потолка мусор. Звякнули стекла – в нашем окне. А за тем окном, что на картине, взлетел дым, какие-то клочья, и взвилось мотоциклетное колесо, весело сверкая на солнце многочисленными спицами.

– О! – воскликнул Агасфер Лукич, и картина вновь застыла. – Вот теперь то, что надо» [1, с.134-136].

Герои романа братьев Стругацких «Отягощенные злом», рассматривая картину одного непризнанного немецкого художника, ничем не заявляющего о себе как о будущем фюрере, относительно легко сравнивают застывшее на картине изображение с тем действием, которое они могли бы наблюдать в кино. Его волшебная сила оказалось способной представить мир таким, каким его никто не мог видеть до изобретения кинематографа. С тех пор, как около ста лет назад людьми были стремительно освоены такие новые коммуникативные каналы, как кино и радио (опыты Попова по передаче звука на расстояние состоялись в год первого киносеанса), набор этих каналов расширился. Усложнился и процесс восприятия миропорядка: его осмысление стало невозможным без конкретизации содержания понятий «образ мира», «действительность», «реальность» и др. Эти поня-

Людмила ТЕРНОВАЯ – доктор исторических наук, профессор







тия из критериев оценки художественного аналога «образа мира» превратились в критерии его политической оценки.

Обстоятельства, благодаря которым кино становилось инструментом политики, особенно такой, которая не чуждается элементов шоу, очевидны. Мы знаем примеры прямого погружения политических деятелей в кинематограф. Троцкий в 1914 г., будучи в Голливуде, снялся в кино. Тогда же в качестве актера попробовал себя Муссолини, после съемок отправившийся на фронт Первой мировой войны. Доволен был ролью самого себя президент США Теодор Рузвельт, постоянно вспоминавший об участии в фильме. Бывший наследный принц Румынии Кароль вместе с Еленой Лупеску снимался в американском фильме, посвященном собственным любовным похождениям. В 1946 г. в кинематографе попробовал силы Фидель Кастро. Президент США Рональд Рейган, в бытность актером, снялся в 54 картинах: играл спортсменов, ковбоев, любовников, особой славы не получил, хотя в 1942 г. был номинирован на премию «Оскар». Наиболее известным среди актеров, ставших политиками, является Арнольд Шварценеггер. Американские киноактеры высоко оценивают свои шансы сделать политическую карьеру, но не отгораживаются от съемок в кино и политики других стран, в том числе исламских. Многие киноактеры отличаются активной общественной позицией. Марлен Дитрих была антифашисткой, уехала из Германии, получила американское гражданство, с марта 1943 г. выступала с концертами в войсках союзников. Одри Хепберн была послом доброй воли ООН. Роджер Мур, сыгравший Джеймса Бонда, – посол ЮНИСЕФ. Кинематографист может и не участвовать в политической жизни, но способен оказаться под влиянием политических обстоятельств. После того, как в США в июне 1950 г. был опубликован доклад о коммунистической «фильтрации», началась «охота на ведьм». Лишь недавно Американская гильдия сценаристов добилась внесения в титры 14 фильмов, вышедших в прокат в период с 1951 по 1964 г., имен сценаристов из так называемого «черного списка», составленного во времена маккартизма.

Опыт участия в киносъемках не забывается в политике, даже если он был получен в детском возрасте: в 1962 г. будущий президент Польши Лех Качиньский (трагически погибший в авиакатастрофе под Смоленском) тринадцатилетним мальчиком со своим братом-близнецом Ярославом (будущим премьер-министром) сыграли главные роли в детском фильме «Двое, укравшие Луну». Умение держать себя перед камерой, запоминать тексты, удерживать внимание столь же важны для киноактера, как и для политика. На актера, решившего стать политиком, работают положительные образы героев, созданных им в кино, а happy end в фильмах убеждает зрителей – потенциальных избирателей, что и предлагаемая таким политиком программа принесет столь же счастливый результат, как и счастливая киноразвязка. Понимание магической силы кино определило то, что многие политические лидеры считали кино важнейшим из искусств.

Кинематограф смог мобилизовать художественный опыт, накопленный в живописи, музыке, танце, соединить, сделать так, чтобы он был воспринят в совершенно другом ракурсе, ведь кино обладает высоким уровнем иносказания. Но политиков в качестве инструмента донесения до аудитории определенной программы привлекает не только сюжетная линия кинофильмов, но и организационные возможности кинематографа, проявляющиеся на таких ярких и неординарных форумах, как международные кинофестивали. Первый такой фестиваль открылся 6 августа 1932 г. в Венеции в период мирового экономического кризиса. На открытии прозвучали слова, написанные Петраркой в 1362 г., прославляющие Венецию как единственную обитель свободы, единственное прибежище чести, единственную гавань для тех, чьей жажде спокойной жизни угрожают повсюду тираны, бури войн и постоянных потрясений. Среди отобранных для показа лент выделялась гротескная сатира Рене Клера «Свободу нам!», созвучная времени Великой депрессии. Но главным призом этого фестиваля был приз Муссолини, и еще в 1938 г. родилась идея проведения независимого международного кинофестиваля в Каннах, однако впервые он там состоялся только после войны.

Фестивальный опыт подтверждает, что круг проблем, связывающих кино и мировую политику, весьма широк. Кинематограф служит средством реализации принципа культурной свободы в современном многообразном мире, способствует развитию институтов гражданского общества, влияет на формирование международного имиджа страны, акцентирует внимание мирового сообщества на тех или иных

вопросах глобального политического развития и т. д. Будучи статичным, сюжет, донесенный до нас кинолентой, мог быть прочитан по-другому, кино же позволяет увидеть любое явление международной жизни в динамике. Кроме того, природа кино социализирует людей, объединяет их, а это превращает политические концепты, раскрываемые посредством кино, в общедоступные. Благодаря синтетическим возможностям киноискусства происходит сплав архетипов и символов прошлого и настоящего, индивидуального и коллективного опыта, сознательного и бессознательного, «высокого» и «низкого». При всем несовпадении «киноязыка» и «языка» мировой политики первый служит средством перевода второго для широкой аудитории, не знакомой ни с историей проблемы, ни с ее идеологическим насыщением. Чтобы использовать кино в политических целях, необязательно применять кино в качестве политической рекламы, посредством кино призывать идти на выборы, поддерживать ту или иную политическую программу. Власти многих стран в трудное время понимали, что счастливый конец в кинофильме, наказание врагов и чествование победителей способны сформировать в обществе оптимистический настрой. Мажорные или пафосные картины вовсе не случайно появляются в сложные годы. В 1944 г. на чешской киностудии снимался немецкий музыкальный фильм «Девушка моей мечты» с Марикой Рёкк в главной роли. Из фильма были убраны почти все детали, напоминающие о войне. И это очень показательно, потому что посредством кино можно укрепить уверенность в безопасности.

Кино же говорит о том, что безопасность часто иллюзорна. Поэтому в киноискусстве яркое воплощение идея безопасности нашла в образе корабля. В 1965 г. С. Крамер выпускает фильм «Корабль дураков», воссоздающий картину прихода нацистов к власти в Германии. Этот корабль является моделью мира, обуреваемого частными страстями и социальными катаклизмами, разделенного многочисленными предрассудками. А в 1983 г. появляется фильм Ф. Феллини «И корабль плывет...», действие которого разворачивается в начале Первой мировой войны. Общее обстоятельство места – корабль – не помешало художникам создать два противоположных по смыслу фильма, каждый из которых отвечает сложившейся символике безопасности. В то же время эти картины в символическом плане отразили процесс углубляющейся взаимозависимости мирового развития. Именно об этом еще один культовый фильм – «Титаник» Дж. Кэмерона (1997). Умберто Эко, объясняя причины популярности «Титаника», пишет: «Во-первых, архетип кораблекрушения. От Гомера и далее кораблекрушение – это трагическое событие, в котором сталкиваются жизнь и смерть, мы и величие природы, хрупкое изделие человеческих рук и ужасающая мощь морской стихии... Второй элемент: мы видим воочию, насколько несовершенна техника, созданная руками человека. Крушение настоящего «Титаника» в начале XX века нанесло смертельный удар по утопиям предшествующего столетия... Третий элемент: модель Гранд-отеля, человеческий круговорот» [2, с.147-148]. Но такая модель нуждается в управлении, глобальном управлении, а с ним, даже в условиях роста глобальных рисков, все обстоит не просто. То, что треть действия фильма С. Поллака «Переводчица» (2005) происходит (и снималась) в штаб-квартире ООН в Нью-Йорке, куда кинематографистов ранее не пускали, говорит о том, что дипломаты могут приоткрыть завесу тайны со «святая святых» мировой политической кухни. Когда в 1959 г. А. Хичкок хотел снять в здании ООН эпизод фильма «К северу через северо-запад», ему не разрешили.







Гуманизации нравов, не менее чем политические реалии прошедшего столетия, способствовало внедрение технических средств, документирующих военные преступления. Кинохроника сыграла особую роль в раскрытии преступлений, совершенных в нацистских концлагерях. На киноэкране отразились все крупные вооруженные конфликты. Эволюция экранной жизни военных конфликтов отмечена фильмами «Летят журавли» (М. Калатозов), «Баллада о солдате» (Г. Чухрай), «Иваново детство» (А. Тарковский), «Пепел и алмаз» (А. Вайда), «Хиросима, моя любовь» (А. Рене), «Ночной портье» (Л. Кавани). А вот современные фильмы о войне акцентируют внимание не столько на проблемах политического режима, сколько на этической стороне конфликта. Об этом можно судить по программе «После победы», представленной на международном кинофестивале в Роттердаме (2010), в которой







актуализировались военные конфликты XX в., их психологические последствия и то, как сплелись культы насилия и жертвенного героизма в политической мифологии разных народов. Важно подчеркнуть, что почти во всех представленных в Роттердаме фильмах война показана с точки зрения агрессора, несмотря на то, что рассказывалось о разных войнах, как, например, в фильме «Ясукуни» (Ли Ин) о японском храме, куда приходят ветераны Второй мировой и их родственники, чтобы отдать почести участникам войны, включая осужденных и даже казненных военных преступников.

Проблемы, поднимаемые в кинофильмах, позволяют измерять мировую политику кинематографическими мерками. Знаковые фильмы часто получают продолжение в виде сиквелов, где не только развивается известный сюжет, но действуют те же самые герои, руководствующиеся теми же ценностями, но проявляют они себя в иных обстоятельствах. Некоторые повторяемые события в международной жизни воспринимаются как сиквел, получают кинематографические названия. Например, программа «Стратегическая оборонная инициатива» (СОИ) при Рейгане была названа программой «звездных войн», а уже при Дж. Буше-мл. проект по развертыванию системы НПРО в Польше и Чехии окрестили «Сыном Звездных войн». Если «звездные войны» – угроза, к счастью, не реализовавшаяся, то терроризм является главным вызовом международной безопасности, борьбу с которым также можно проследить с помощью кинематографа [3, с.38-41]. Немецкий фильм «Комплекс Баадера-Майнхоф» (2008) о левотеррористической группе «Фракция Красной Армии» (РАФ) претендует на сенсационную правдоподобность в раскрытии истории терроризма. Имеется прямое воздействие террористических актов на киноиндустрию: теракты в Мумбае (2008) привели к тому, что демонстрация двух фильмов – Lucky Oye! Lucky Oye! и Sorry BHAI! – практически была отменена из-за нехватки зрителей, хотя в индийских домах почти нет телевизоров, а кино общедоступно – билеты стоят всего несколько рупий.

Современный мир невозможно представить без международной миграции населения, являющейся одним из наиболее мощных глобальных процессов. Поэтому среди многочисленных линий пересечения политики и кино следует отметить линию, связанную с миграцией, которая выделяет кинематограф как особый язык коммуникации, создающий образы, способствующие новой глобальной планировке пространства и адаптации людей к ней. Например, из американских комиксов с рисованными «пузырями», в которых появлялась речь героев, этот визуальный прием перешел в кино, позволив иммигрантам, плохо знавшим английский язык, понимать содержание фильмов, а с ним и специфику жизни в США. Миграция не всегда носит трансграничный характер. Внутри государств она способствует рождению мегаполисов. Еще на ранней стадии развития мирового кинематографа образ гигантской скученности людей получил отражение в немом художественном фильме Ф. Ланга «Метрополис» (1927). Этот фильм с полным правом считается первой экранной антиутопией. По решению ЮНЕСКО в 2001 г. фильм включен в свод эталонов духовной и материальной культуры человечества «Память мира». «Метрополис» поражает воображение постановочным размахом, массовыми сценами, в которых участвовали около 30 тыс. статистов, визуальными эффектами, изобретательным монтажом, невероятной динамичностью и экспрессивностью. Открытие этим фильмом 60-го Берлинского кинофестиваля (2010) можно считать символичным, так как образ метрополиса концентрирует в себе множество глобальных проблем, экспериментальной площадкой разрешения которых становятся глобальные города, превращающиеся в акторов мировой политики.

Кино всегда давало людям возможность понять, что при всей удаленности одного мира от другого между ними нет непреодолимой пропасти, а имеются общие для любого из них проблемы, а потому те, о которых рассказывается с экрана, способны быть пережитыми и решенными в другом, реальном мире. И чем больше проблем, сложностей, социальных, идейных, политических столкновений было в этом мире, в каком-либо регионе или стране, тем важнее было передать накал страстей, вызванных ими, посредством киноязыка, с его исключительно высоким уровнем иносказания и глубоким проникновением в эмоциональное поле зрителя.

Если в мире, не перемешанном глобальными потоками людей, идей, капиталов, товаров и услуг, визуальные коды относительно легко прочитывались, переводились в другие, что только способствовало насыщению геополитических или цивилизационных кодов, то в условиях глобализации возникло всеобщее напряжение в расшифровке последних. Это вызвало ощущение тщетности попыток корректного перевода цивилизационных кодов на язык мировой политики, поскольку визуальность трансформировалась в некий аналог зрения, а зрение в отличие от коллективно выработанного кода всегда индивидуализировано. В первую очередь, что вполне ожидаемо, результаты трансформации визуальности обнаружились в кино. Кинематограф позволяет зрителю находить скрытые ранее по различным причинам связи между явлениями, но не в целом, не глобально, а в рамках созданного им контекста. Но это не ограничивает возможности воображения человека-зрителя, а наоборот, открывает простор для расширения круга значений таких явлений на основе его собственного опыта.

Кино способствует появлению множества ландшафтов восприятия знаковых событий прошлого и настоящего. Один из основателей и теоретиков этнографического кино Д. Макдугалл по этому поводу пишет: «Большая часть киноопыта имеет мало общего с тем, что человек видит: он связан с тем, что конструируется в голове зрителя. Кино создает новую реальность, в которой главную роль играет зритель, по крайней мере, он к этому призван» [4, с.71]. Отсюда можно сделать вывод, что информация, полученная посредством кино, переосмысленная на основе индивидуального опыта, формирует знание о том или ином событии совсем другого порядка, чем знание, приобретенное другим путем. Такое знание можно назвать интегральным. Оно включает в себя информацию, полученную человеком из разных источников, но при этом в силу соучастия в формировании нового контекста это знание – более глубокое, эмоционально окрашенное, вариативное, а потому готовое к пополнению, корректировке. Кинопространство оказывается сплетенным из множества контекстов, которые имеются как в реальной жизни, так и в воображаемых мирах. Из этого следует, что поиск киноправды будет приводить нас не к правде жизни, а к жизненному опыту в его многогранности восприятий авторов, героев и зрителей фильма.

Какое отношение все это имеет к мировой политике? Самое непосредственное. Глобализация не просто изменила политическое пространство, она сблизила его с другими мировыми пространствами (социальным, этнокультурным, конфессиональным и др.). А в них приобретенный человеком жизненный опыт имеет более яркий, наглядный характер. В результате анализа воздействия этих пространств на пространство политическое мы получаем возможность раскрыть истоки политических убеждений и активности людей, выбора ими определенных форм политического участия или неучастия, выдвижения вождей и героев, обнаружения врагов и т. д. Кроме того, к политическим инструментам прибегают тогда, когда другие способы согласования интересов людей, такие как мораль, право, религия, экономика, не дали необходимых результатов. Правда, набор политических инструментов и навыки общества и власти пользоваться ими существенно различаются в зависимости от места и времени. Безусловно, зритель во время киносеанса не задумывается (или очень мало задумывается) о мировых проблемах. Но когда последствия взаимосвязи политического и других глобальных пространств начинают проявляться в конкретных действиях значительного числа лиц, имеет прямой смысл подумать о том, что же кинематограф не только выносит на большие экраны, но и презентует на кинофестивалях, в киноклубах, на закрытых показах. И было бы удивительно, если бы в кино мы не находили аналогов реальности со всеми ее радостями и проблемами и нам не становилось бы легче в этом разобраться.







Литература

1. *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Отягощенные злом, или Сорок лет спустя. М., 1989.
2. *Эко У.* Как с успехом потерпеть кораблекрушение / Эко У. Картонки Минервы. Записки на спичечных коробках. СПб., 2008.
3. *Шумилина И.* Во спасение арабской души: [терроризм в кино] // Профиль. 2005. № 48.
4. *MacDougall D.* Transcultural Cinema / Ed. L. Taylor. Princeton, 1998.