

Рецензии

ФЕДОР В. НИКОЛАИ¹

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского,
Нижний Новгород, Россия

ORCID: 0000-0002-8876-9441

Деконструкция образа врага: по ту сторону «реалистического» и функционального подходов Рецензия на книгу: «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны / Под ред. О. В. Рябова. М.: Аспект Пресс, 2023²

242

doi: 10.22394/2074-0492-2023-1-242-249

«История войны — это во многом и история ее репрезентации» [Eberwein 2010: 52], — отмечает один из самых известных исследователей военного кинематографа Р. Эбервейн. Этот тезис в равной степени касается мировых войн, холодной войны и локальных конфликтов. Понятие репрезентации во многом снимает напряжение между распространенным в современной исторической публицистике противопоставлением

1 Федор Владимирович Николаи — доктор философских наук, старший научный сотрудник Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского; профессор кафедры всеобщей истории Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина. E-mail: fvnik@list.ru

Feodor Nikolai — PhD, Senior Research Officer, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod; Professor, Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University (Minin University). E-mail: fvnik@list.ru

2 Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда, проект № 22-18-00311.

Acknowledgments: The article was prepared with the financial support of a grant from the Russian Science Foundation, project No. 22-18-00311.

(«нашей») памяти и («их») пропаганды, переносит акцент на структурные механизмы взаимосвязи эстетического и политического, ставит под вопрос бинарные оппозиции «своего» и «чужого». Впрочем, ограниченность дискуссий о репрезентации стала очевидна уже с конца 1980-х гг. [Friedlander 1992], когда развернулось обсуждение проблематики опыта, памяти и идентичности — понятий, маркирующих вовлеченность исследователей в формирование публичной сферы.

В современном контексте осмысления конфликта между Россией и Украиной эта проблема — выбор нейтрального языка репрезентации или признание вовлеченности исследователей — требует, на наш взгляд, более пристального внимания и анализа. Хорошим поводом для такого разговора может стать изданная под редакцией О. В. Рябова монография «Враг номер один», которая посвящена кинематографу холодной войны и стремительному воскрешению позаимствованных из прошлого антагонистических оппозиций в современном мире. Основной вопрос, возникающий после ее прочтения, — насколько продуктивным можно считать сегодня нейтральный анализ семиотических и политических инструментов формирования образа врага, которые могут одинаково успешно функционировать в рамках самых разных политических режимов? Могут ли академические исследования занять в отношении разворачивающегося конфликта нейтральную позицию, или они неизбежно воспроизводят шмиттовское («реалистическое») понимание политики как противопоставление «друзей» и «врагов»?

243

Прежде чем попытаться ответить на эти вопросы, обозначим позиции авторов книги, которые существенно различаются между собой. Преобладающим является функциональный подход, показывающий равную заинтересованность в мобилизации общественного мнения и схожие приемы в создании образа «врага номер один» в американском и советском кинематографе [«Враг номер один»: 102]. Авторы книги подробно показывают работу позитивной и негативной легитимации. Первая предполагает выстраивание диспозитива достоинств действующей власти, вторая противопоставляет эти достоинства их отсутствию у «врагов». «При помощи перечисленных способов легитимации в фильмах создавался образ советской власти как верной идеалам революции, справедливой, эффективной, сильной, способной защитить страну от внешних и внутренних угроз, национальной, наследующей лучшим традициям отечественной культуры. Во-вторых, показывалось, что враг представляет серьезнейшую опасность для советских людей, от которой может защитить только действующая власть» [«Враг номер один»: 167]. С этой точки зрения различия в советском и американском кинематографе холодной войны также носили именно функциональный характер: «Советские репрезентации врага строились на идее “двух Америк”, основанной на классовом принципе; они дополнялись образами “хороших амери-

канцев”, которые, будучи союзниками в борьбе с “реакционной Америкой”, демонстрировали симпатию к Советскому Союзу. Однако в советском кино более одномерным был образ “своих”. Хотя оттепельные фильмы показали сложный внутренний мир советского человека, в тех картинах, которые были посвящены конфронтации холодной войны, положительный герой, представляющий власть и государственные институты, был достаточно предсказуем. В кинематографе же США аналогичные персонажи порой были небезупречны. Далеко не всегда Голливуд идеализировал власть и ее институты. Например, некоторые картины показывают цинизм спецслужб США, которые вовлекают гражданских лиц без их ведома в опасные операции, ссылаясь на неизбежность потерь в период войны, пусть и холодной (“Дипкурьер”, “На север через северо-запад”)) [«Враг номер один»: 197].

Вторая стратегия, преобладающая в главе «Дискуссии о природе холодной войны» А. И. Кубышкина, построена на шмиттовском противопоставлении «друга» и «врага» как основы топологии политического. При этом позиция «своих» декларируется оправданной и объективной, а «чужих» — предельно идеологизированной и иррациональной: «Коллективный Запад во главе с США, соответственно, выстраивал свою стратегию на основе антисоветизма, антикоммунизма и иррациональной русофобии» [«Враг номер один»: 42]. Здесь исследователь выступает на стороне власти, формально декларируя «беспристрастный научный анализ одного из самых противоречивых и захватывающих периодов современной мировой истории» [«Враг номер один»: 41]. Показательно также, что хотя общие хронологические рамки исследования ограничиваются 1946–1963 гг., А. И. Кубышкин предлагает периодизацию образа врага в кинематографе, включающую 2000-е гг., когда происходит «Возвращение Запада к инструментарию идеологии и политической риторики времен холодной войны (стратегическое сдерживание) на основе критики возрождения “имперского характера” внешней политики современной России» [«Враг номер один»: 43]. Ответственность за современное противостояние перекладывается на «врагов», что служит легитимации «своих», которые теперь уже четко соединяются с действующей российской властью. Конструирование позитивной и негативной легитимации из объекта исследования становится непосредственной идеологической функцией текста.

Любопытно, что обе позиции — функционалистская (деполитизированная) и «реалистическая» (шмиттовская) — легко уживаются и бесконфликтно сосуществуют в книге. Нестыковка между ними не вызывает у авторов рефлексии или какого-то антагонизма. Риском предположить, что эта бесконфликтность связана не только с прагматикой конструирования линейного нарратива, но и со специфической темпоральной политикой, нацеленной на соотнесение прошлого и настоящего без учета будущего. Игнорируется вопрос

о том, к чему может привести продолжающееся противостояние, хотя угроза «ядерной зимы» (и различные версии ее репрезентации в кинематографе) была важной частью дискуссий периода холодной войны и во многом повлияла на стремление к разрядке начала 1970-х — второй половины 1980-х гг.

Отметим еще один важный момент, соединяющий обе позиции: интерес к эмоциям, оказывающим огромное влияние на память и идентичность самых разных социальных групп. Конструируемые в рамках холодной войны тексты и образы врага представляют собой эмотивы — не констатирующие описания, но меняющие восприятие событий системы, которые требуют дальнейшего раскрытия эмоциональной риторики. С этой точки зрения символическую политику можно охарактеризовать как борьбу не столько за умы, сколько за сердца [«Враг номер один»: 22]. И кинематограф, соединяющий образы и тексты, оказывается фабрикой эмоций, которые вряд ли корректно рассматривать без учета их социально-политического измерения. Здесь «развлечение становится пропагандой, а пропаганда — развлечением» [Nobergman 2011: 18]. Эта проблематика достаточно подробно анализируется в главах, написанных О. В. Рябовым, Д. Г. Смирновым и О. С. Давыдовой, которые представляются наиболее интересными в рецензируемой книге.

245

Однако ряд моментов существенно ограничивают такой анализ. Во-первых, выбор слишком узких хронологических рамок исследования: «Мы ограничиваемся периодом 1946–1963 гг., поскольку он наиболее показателен в контексте исследуемой в монографии проблемы: именно для этого периода характерен бинаризм кинематографической картины международных отношений» [«Враг номер один»: 9]. Такой выбор служит оправданию рассматриваемой авторами оппозиции, тогда как расширение хронологии могло бы ее проблематизировать. Как минимум возник бы вопрос о причинах трансформации жанров «шпионских боевиков» и детективов: почему голливудская франшиза об «Агенте 007» или «Рэмбо» (где во 2-й и 3-й частях герой С. Сталлоне воюет против советских солдат) смогла пережить холодную войну и захватить мировые рынки, включая симпатии российских зрителей, тогда как советские фильмы и их наследники проиграли в этой конкуренции? Ограничение хронологии выглядит вдвойне странно и потому, что у многих авторов рецензируемой книги есть статьи, посвященные образу врага и трансформации кинематографа в 1970–80-е гг. [Колесникова 2007; Юдин 2022]. На наш взгляд, сравнение этих сюжетов в рамках диахронического подхода было бы более продуктивным, чем просто конструирование бинарных оппозиций.

Во-вторых, существенно ограниченным выглядит акцент авторов на визуальной политике «сверху» и государственном идеологическом заказе. Различия визуальной оптики разных режиссеров и специфика

восприятия их фильмов широкой аудиторией оказываются еле просматриваемым фоном. Собрать и сравнить между собой отклики в прессе, воспоминаниях и эгодокументах, конечно же, очень непросто. Но без такого анализа неизбежна существенная редукция выводов исследования: «“Три составные части” советской системы ценностей, доминировавшие в течение всего исследуемого периода, претерпевая лишь незначительные изменения, могут быть обозначены как “коммунизм”, “советская Родина” и “мир”» [«Враг номер один»: 46]. «Жители СССР и США должны были свыкнуться с мыслью о том, что они потенциально являются либо соучастниками массовых убийств, либо мишенью смертоносной атаки противоположной стороны» [«Враг номер один»: 7]. Все население СССР выступает здесь недифференцированной и гомогенной массой; игнорируются и существующие попытки как-то классифицировать формирующиеся практики просмотра, и принципиальные различия нарративов сталинского и оттепельного кино [Голубев 2022; Талавер 2013]. При этом отказ рассматривать трансформации кинематографа после начала войны во Вьетнаме в 1964 году служит именно оправданию бинарного противопоставления советского и американского кинематографа, нивелируя специфику позиций многих известных режиссеров и многочисленных поклонников их творчества.

246

В-третьих, книга явно рассчитана на профессиональную (достаточно узкую) аудиторию. Избыточные примеры и многократное повторение основных выводов вряд ли заинтересуют широкую публику. Кроме того, акцент на идеологический (символический) уровень кинематографа холодной войны отодвигает на задний план его эстетическое и аффективное измерения. Сводить знаменитый фильм А. Хичкока «На север через северо-запад» (1959) только к шпионской сюжетной линии не очень продуктивно. Причем авторы книги в других своих работах признают важность аналитики аффекта и «акинематографичного» в противовес давлению нормативности репрезентации [Давыдова 2018; Давыдова 2022], но в книге эта линия теоретического анализа фактически не представлена.

Наконец, специфика жанров кинематографа холодной войны минимально обсуждается авторами. Тогда как компаративное сравнение образов врага вряд ли возможно без анализа функций антагонистов в рамках структуры детектива, боевика или нуара [Куренной 2009]. Конечно, пожелания рецензентов чаще всего выходят за рамки объема одной монографии, и их далеко не просто реализовать. Тем более жаль, что и в теоретическом, и в хронологическом плане авторы отказались включить в книгу часть своих уже изданных текстов ради того, чтобы сохранить бинарную схему противопоставления советского и американского кино, нивелирующую все эти вопросы.

Повторим, что, на наш взгляд, такая редукция является следствием не просто прагматики выстраивания нарратива или специфиче-

ского понимания выживания в схлопывающейся сегодня в России публичной сфере. Она во многом обусловлена еще как минимум двумя факторами. Во-первых, сохраняющимся восприятием гуманитарных исследований как системы нормативного воспроизводства символического канона и крупных теорий (прежде всего структуралистского толка). Постструктурализм и деконструкция с их рефлексией о собственных ограничениях и «слепых зонах», признание неизбежной вовлеченности и собственной ответственности за происходящее в публичной сфере получили крайне слабое распространение в эмпирических визуальных исследованиях в России. То же самое можно сказать о признании агонистической природы публичной сферы — неизбежности конкуренции, несогласия и споров в пике мифологизируемой бесконфликтной «полифонии» в российских исследованиях культуры. Во-вторых, в гуманитарных исследованиях по-прежнему работает презентистский режим, подчиняющий этическую верность по отношению к прошлому и устремленность в будущее (которое может и должно существенно отличаться от настоящего) текущим прагматическим интересам. В этом смысле и советская фантастика в духе братьев Стругацких, и тексты Ф. Дика (как и их экранизации, начиная со «Сталкера» А. Тарковского и заканчивая «Бегущим по лезвию» Р. Скотта) с их поисками альтернативных моделей разговора о будущем оказываются за рамками внимания авторов, как и более общие вопросы формирования консьюмеризма или культурной политики периода «оттепели» в СССР [Липовецкий, Михайлова 2021]. И отказ от этой проблематики будущего в современных гуманитарных исследованиях становится одной из важных причин редукции широкого спектра политических разногласий и культурных идей периода холодной войны к бинарным репрезентациям внешнеполитического врага.

247

В этом контексте книгу «Враг номер один» хотелось бы рассматривать как первый шаг в проблематизации позиции академического сообщества по поводу конструирования искусственных оппозиций, призванных не только объяснить, но и частично оправдать сложившуюся гегемонию и стратегии ее репрезентации. Деконструкция подобных оппозиций и рефлексивное (ответственное) отношение к собственной вовлеченности исследователя в процессы их легитимации представляются предельно актуальными в контексте современного кризиса. Такая рефлексия, на наш взгляд, остро требуется и в исследованиях международных отношений, и в новейшей истории в целом, поскольку геополитические факторы и искусственно сконструированные оппозиции здесь заняли место советских идеологических клише. Возвращаясь к исследованиям кинематографа, вслед за известнейшим марксистским теоретиком Ф. Джеймисоном отметим, что ностальгическое кино и поверхностный анализ про-

шлого, отказываясь от серьезной историзации и признания социальных противоречий, скрывают социальные различия в интересах (транс)национальных элит. Напомним также, что, в отличие от российской литературы, в англоязычных визуальных исследованиях широко распространен деконструктивистский анализ взаимосвязи эстетических стратегий репрезентации в военном кино с интересами военно-промышленного комплекса [Robin 2001; Dick 2016; Allison 2018]. Холодная война рассматривается при этом не просто как геополитическое противостояние СССР и США, но как сложные сети социальных, культурных и материальных отношений, в рамках которых позиции местных сообществ некорректно сводить к роли марионеток ведущих мировых держав. Деконструкция не только объясняет появление бинарных оппозиций и работающих на сохранение статус-кво стратегий репрезентации, но и пытается изменить их — оставить в прошлом, обозначить разрыв между ними и желательным для самых разных сообществ будущим.

Библиография / References

248

«Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны / Под ред. О. В. Рябова. М.: Аспект Пресс, 2023.

— “Enemy number one” in symbolic politics of the USSR and the USA cinema during the Cold War / Ed by O. Riabov. Moscow: Aspect Press, 2023. — in Russ.

Голубев А. (2022) *Вещная жизнь: материальность позднего социализма*, М.: Новое литературное обозрение.

— Golubev A. V. (2022) *The Things of Life: Materiality in Late Soviet Russia*, Moscow: Novoe Lirerturnoe Obozrenie. — in Russ.

Давыдова О. С. (2018) *Аналитика аффекта в кино и фотографии*. Дисс... к.филос.н. СПб.

— Davydova O. S. (2018) *Analytics of affect in cinema and photography*. PhD diss. Saint Petersburg. — in Russ.

Давыдова О. (2022) Кино, которое не показывает. *Логос*, 5 (150): 271-286.

— Davydova O. (2022) The cinema that does not represent. *Logos*, 5 (150): 271-286. — in Russ.

Колесникова А. Г. (2007) Образ врага периода холодной войны в советском игровом кино 1960–1970-х гг. *Отечественная история*, 5: 162-168.

— Kolesnikova A. G. (2007) The image of enemy in Soviet movies during the Cold War, 1960s–1970s. *Russian History*, 5: 162-168. — in Russ.

Куренной В. (2009) *Философия фильма: упражнения в анализе*, М.: Новое литературное обозрение, 2009.

— Kurennoy V. A. *Philosophy of Film: exercises in analysis*, Moscow: Novoe Lirerturnoe Obozrenie. — in Russ.

Липовецкий М., Михайлова Т. (2021) Больше, чем ностальгия (поздний социализм в телесериалах 2010-х годов). *Новое литературное обозрение*, 3 (169): 127-147.

— Lipovetsky M., Mikhailova T. (2021) More than Nostalgia: Late Socialism in TV Series of the 2010s. *New Literary Observer*, 3 (169): 127-147. — in Russ.

Талавер А. (2013) *Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м)*. М.: Издательский дом Высшей школы экономики.

— Talaver A. (2013) *Memory of the Great Patriotic War in post-Soviet cinema. Stages of understanding the past (from the 1990s to the 2000s)*. Moscow: Publishing House of the Higher School of Economics. — in Russ.

Юдин К. А. (2022) «Осенний марафон» советской кинополитики (вторая половина 1970-х — середина 1980-х гг.). *Диалог со временем*, 81: 344-358.

— Yudin K. (2022) “Autumn marathon” of Soviet cinema politics in the second half of the 1970s — mid-1980s. *Dialog so Vremenem*, 81: 344-358. — in Russ.

Allison T. (2018) *Destructive Sublime: World War II in American Film and Media*, New Brunswick, L.: Rutgers University Press. 250 p.

Dick B. F. (2016) *The Screen Is Red: Hollywood, Communism, and the Cold War*, Jackson: University Press of Mississippi. 282 p.

Eberwein R. (2010) *The Hollywood War Film*, Chichester: Malden Wiley-Blackwell.

Hoberman J. (2011) *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, N.Y., L.: The New Press. 383 p.

Friedlander S. (ed.) (1992) *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*, Cambridge, L.: Harvard University Press. 416 p.

Robin R. T. (2001) *The Making of the Cold War Enemy: Culture and Politics in the Military-Intellectual Complex*, Princeton: Princeton University Press, 2001. 296 p.

249

Рекомендация для цитирования:

Николаи Ф. В. (2023) Деконструкция образа врага: по ту сторону «реалистического» и функционального подходов. Рецензия на книгу: «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны / Под ред. О. В. Рябова. М.: Аспект Пресс, 2023. *Социология власти*, 35 (1): 242-249.

For citations:

Nikolai F. V. (2022) Deconstruction of the Enemy Image: Beyond the “Realistic” and Functional Approaches. Book Review: “Enemy Number One” in Symbolic Politics of the USSR and the USA Cinema During the Cold War / Ed by O. Riabov. Moscow: Aspect Press, 2023. *Sociology of Power*, 35 (1): 242-249.

Поступила в редакцию: 02.02.2023; принята в печать: 20.02.2023

Received: 02.02.2023; Accepted for publication: 20.02.2023