

МАКАРЫЧЕВ Андрей Станиславович / Andrey MAKARYCHEV

| Эстетика идентичности: географические образы в кинематографических нарративах |

МАКАРЫЧЕВ Андрей Станиславович / Andrey MAKARYCHEV

Германия, Берлин.
Институт Восточной Европы,
Свободный университет Берлина.
Доктор исторических наук, профессор.

Germany, Berlin.
OstEuropa Institut, Frei Universitat Berlin.
PhD, professor.

asmakarychev@gmail.com



ЭСТЕТИКА ИДЕНТИЧНОСТИ: ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ НАРРАТИВАХ

В настоящей статье автор показывает возможность использования различных кинематографических репрезентаций и дискурсов для формирования геокультурных образов стран и регионов. На примере пост-советского и пост-социалистического пространства автор демонстрирует возможности и специфику конструирования различных идентичностей посредством кинематографического языка. По мнению автора, будучи неполитическим по форме, этот язык глубоко политизирован по содержанию, поскольку содержит в себе интенсивные дискуссии о таких концептуальных конструктах, как власть и сопротивление, центральность и маргинальность, угрозы и безопасность, и др.

Ключевые слова: региональные идентичности, культурные нарративы, «популярная геополитика»

Identity Esthetics: Geographical Images in Cinema Narratives

In this paper, the author argues that different cinematographic discourses can be instrumental in the cultural process of identity-making in many former USSR countries and ex-socialist regions of Eastern Europe. The author demonstrates the influence of cinematic images and storylines on shaping local and regional identities. He argues that, despite its seeming non-political form, the language of cinema is, in fact, deeply political, since it raises and debates issues such as power and resistance, the mainstream and the periphery, threats and security, etc.

Key words: regional identity, cultural narratives, popular geopolitics

Введение

Изучение процесса конструирования региональных идентичностей обычно ограничивается рамками политических дискурсов, в которых, действительно, формируется значительный объём суждений и представлений о миссии того или иного региона, его символических ресурсах и в конечном итоге — его субъектности. Политический дискурс сфокусирован на том, как *принимаются решения*, но он не даёт ответа на вопрос о том, из чего складываются и как *формируются представления* о власти и политическом порядке¹. Любой политический дискурс испытывает на себе множество ограничений (это и необходимость ориентироваться на преобладающие в обществе взгляды, и соображения политкорректности, и пр.), в силу чего его функциональные рамки часто оказываются недостаточными для отображения всей гаммы проявлений региональных идентичностей.

Мы часто смотрим на мир сквозь призму не только рациональных построений технократической власти, но и, говоря словами Мишеля Фуко, различных генеалогий, которые уходят своими корнями в *воображение и конструирование* реальности посредством гуманитарных нарративов, культурных ассоциативных, образных и перформативных репрезентаций. Именно этим и объясняется «эстетический» (он же — семантический) поворот в социологии (и культурологии) международных отношений в целом и её регионалистской составляющей — в частности. При этом парадокс состоит в том, что культурные нарративы могут быть более политичны, чем дискурсивные построения управленческой, менеджерской власти, поскольку именно в культурных категориях интерпретируются ключевые концепты власти (идентичность, безопасность, центральность, маргинальность и пр.)².

Отражением этой ситуации стало распространение во многих странах Запада такого направления «критических исследова-

¹ A Aradau Claudia, Lobo-Guerrero Luis, van Munster Rens. Security, Technologies of Risk, and the Political Guest Editors' Introduction // Security Dialogue. 2008. Vol. 39. N 2–3, April-June. С. 152.

² Goede, Marieke. Beyond Risk: Premeditation and the Post-9/11 Security Imagination // Security Dialogue. 2008. Vol. 39. N 2–3, April-June. С. 171.



МАКАРЫЧЕВ Андрей Станиславович / Andrey MAKARYCHEV

| Эстетика идентичности: географические образы в кинематографических нарративах |

ний», как «популярная (народная) геополитика». В отличие от «формальной» и «практической» версий этой дисциплины, «популярная геополитика» изучает то, каким образом представления о территориях формируются в рамках так называемого «перформативного потребления» культурных текстов, включая медийные, литературные, кинематографические и т. д.³. «Популярная геополитика» исходит из того, что существует множество способов описания географии территорий в зависимости от того, что является предметом внимания. Если для других школ и направлений это — военная сила, природные и финансовые ресурсы, или миграционные потоки, то «популярная геополитика» уделяет главное внимание процессам конструирования идентичностей и различий, на основе которых и формируются различные «публичные пространства» и, соответственно, разные представления о социальной реальности⁴. Именно изучение «перформативного потребления», согласно этой логике, позволяет понять, какая коллективная идентичность выходит на передний план, а какая — маргинализируется или подавляется.

В настоящей статье мы хотели бы обратить внимание на ту роль, которую играют художественные дискурсы при формировании образов региональных идентичностей. В современной российской литературе эта роль, к сожалению, недооценивается, и кинофильмы не часто рассматриваются в качестве важнейшего способа конструирования региональной образности. Однако, с нашей точки зрения, кинематографические нарративы вполне могут конкурировать по степени своего влияния на общественные представления с политическими дискурсами (между кинофильмом и речью президента или премьер-министра очень многие, без сомнения, выберут первое). Более того, кинематографические нарративы обладают определёнными преимуществами перед политическими дискурсами в силу большей выразительности и метафоричности, которые дают возможность большей точности в формулировании ключевых посланий и формировании соответствующего смыслового ряда. Игровой способ репрезентации реальности зачастую оказывается более массовым, действенным и эффективным инструментом доставки и распространения идей, представлений и ожиданий.

Культурные нарративы: конструкция и деконструкция

Культурные нарративы, с одной стороны, отражают существующие идеи, нормы и идентичности. По выражению Славоя Жижека, художественные, в том числе кинематографические, репрезентации не столько *создают* какую-то альтернативную (параллельную) реальность, сколько заставляют нас лучше *понять* существующую реальность (по аналогии с тем, что «хороший портрет лучше говорит о человеке, чем сам человек»). С другой же стороны, они вносят огромный вклад в доминирующие (или конкурирующие друг с другом) представления о легитимности, эффективности, допустимости тех

или иных административных мер и управленческих шагов (*cultural governance* — это управление посредством культурных образов)⁵. При этом культурные нарративы не являются ни продуктом, ни инструментом власти — они скорее представляют собой «контр-перформансы» и «контр-памяти» (по аналогии с «контр-историей» Мишеля Фуко), которые сами конституируют социальные, политические и культурные нормы, идеи и идентичности.

Критическая теория заявила о том, что любое семиотическое пространство нестабильно и неокончательно, и процесс придания ему значений бесконечен. По образному выражению Жака Рансьера, художественные образы не обязательно приводят к формированию «коллективных тел», то есть сплочённых социальных групп. Наоборот, они чаще обозначают линии разрывов и отрывов, стимулируя тем самым нарушения устоявшихся порядков (символических, политических, интерпретационных и пр.) и тем самым бросают вызов доминирующему политическому дискурсу. «Эстетический режим искусств», продолжает Ж. Рансьер, смещает пространственные иерархии и отношения инклюзии-эксклюзии. Значимость спектакля, полагает французский философ, определяется тем, что он не вписывается в существующие смыслы и, таким образом, сопротивляется стабильным, то есть строго фиксируемым, значениям⁶.

Эти рассуждения органично проецируются на постструктуралистское понимание идентичности, характерное для критических теорий⁷. Можно согласиться с тем, что «нации как эмпирически фиксируемого целого не существует»; она конструирует, провозглашает себя языком символов и конкурирующих дискурсов⁸. Иными словами, территориальных данностей нет вне представлений о них, то есть вне культурных контекстов и репрезентаций; они представляют собой «семантико-метафорические конструкторы», очень мобильные и изменчивые, состоящие из множества «плавающих означающих», которые трудно уловить, объяснить, «посадить на якорь», зафиксировать в виде неких бинарных оппозиций (своё — чужое, вражда — дружба, и т. д.). И, тем не менее, эта расплывчатая неточность ни в коей мере не является препятствием для победного шествия этих означающих по различным дискурсивным полям именно в силу того, что открытость всегда есть приглашение к борьбе за интерпретацию.

Игры этнических, религиозных, территориальных, гендерных и иных идентичностей — один из излюбленных сюжетов для многих кинематографистов, которые своими кинообразами компенсируют дефицит риторических ресурсов в политическом дискурсе⁹. Например, идентичность многих современных городов (в пост-советских странах наилучшими примерами являются, пожалуй, Санкт-Петербург и Одесса) гораздо ярче

³ Dittmer Jason, Dodds Klaus. Popular Geopolitics Past and Future: Fandom, Identities and Audiences // *Geopolitics*. 2008. N 13. Pp.437–457. С. 437–457.

⁴ Shapiro Michael. *Cinematic Geopolitics*. London and New York: Routledge, 2009.

⁵ Muller Benjamin. Securing the Political Imagination: Popular Culture, the Security Dispositif and the Biometric State // *Security Dialogue*. Vol. 39. N 2–3. April–June. С. 203.

⁶ Ranciere Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London — New York: Continuum, 2004. С. 39, 63.

⁷ Edkins Jenny and Vaughan-Williams Nick (eds.). *Critical Theories and International Relations*. London and New York: Routledge, 2009.

⁸ Тимофеев М. Ю. *Нациосфера. Опыт анализа семиосферы наций*. Иваново: Ивановский государственный университет, 2005. С. 55–56.

⁹ Khalib Lina. *Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. London — New York: I. B. Tauris, 2006



МАКАРЫЧЕВ Андрей Станиславович / Andrey MAKARYCHEV

| Эстетика идентичности: географические образы в кинематографических нарративах |

выражена в художественных (в том числе и кинематографических) образах, чем в речах административно-управленческого персонала. Дух Питера скорее передаётся в документальных фильмах (скажем, режиссёра Алины Рудницкой) или в художественных лентах (например, «Прогулка» режиссёра Алексея Учителя), чем в выступлениях его губернаторов. Географические образы городов вообще хорошо ложатся на язык кинематографических нарративов: к примеру, фильм *A propos de Nice* (режиссёр *Jean Vigo*) и его ремейк-продолжение 1998 года создают картину Ниццы, ключевые образы которой самовоспроизводятся в новых поколениях.

То же, пожалуй, можно сказать и о странах. Фильм «*Похищение света*» (режиссёр — Актан Арым Кубат) гораздо больше говорит о социальных трансформациях в современной Киргизии (прогрессирующее социальное расслоение, растущее влияние Китая, искусственность выборов), чем публичные речи её руководителей. Фильмы Педро Альмадовара содержат образную — и поэтому весьма глубокую — картину постфранкистской Испании, переживающую сложные и болезненные процессы переструктурирования того, что Луи Альтюссер называл идеологическими и репрессивными аппаратами государства. То, что на политическом языке именуется стандартным термином «демократизация», для Альмадовара представляет клубок социальных трансформаций, включающих разные проявления гендерной эмансипации, утрату морального авторитета церкви, переосмысление надёжности полицейской системы, и т. д. В фильмах другого европейского режиссёра, Ларса фон Триера, можно увидеть последовательное выстраивание авторского взгляда на Европу как на деградирующую культурную идентичность, которая упустила свои исторические возможности и погрязла в следовании стандартным ритуалам и правилам («*Европа*»). Не менее жёстко выстраивает фон Триер и образ США как на страны, где под видом тотальной прозрачности скрывается агрессия и склонность к репрессиям («*Догвилль*»), и где либеральный идеализм разбивается о неготовность (либо неспособность) чернокожего населения выйти за пределы рабской психологии («*Мандерлей*»)¹⁰.

Интересны ситуации, при которых язык кинематографических образов заполняет собой содержательный вакуум, идя впереди политических дискурсов в объяснении природы социальных трансформаций. Хорошим примером здесь может служить независимое арабское кино, которое после свержения нескольких деспотических режимов было воспринято в Европе как один из источников понимания природы обществ, находящихся накануне радикальных революционных событий так называемой «арабской весны» 2011 года. Например, фильм *Heliopolis* (режиссёр Ахмад Абдалла, 2009 г.) представляет собой серию небольших зарисовок о жителях каирского квартала Хелиополис, сочетающего в себе черты традиционализма с мощными культурными и технологическими влияниями Запада, дающие возможность проведения параллелей между городским египетским социумом и Европой. В марокканском фильме «*Сухие глаза*» (в англоязычном прокате — *Cry No More*, режиссёр Нарьис Нейяр) архаическая, патриархальная струк-

тура общественных отношений явно доминирует, оставляя ощущение трагической безысходности от истории небольшого женского поселения, на протяжении многих лет зарабатывающего деньги проституцией. Другим примером может служить история палестинского кино, которое не только выполняет функцию национальной мобилизации, ярко и сочно рисуя образ экзистенциального врага, подавляющего Палестину. Именно язык кинематографа позволяет поставить вопрос более широко и вскрыть механизмы подавления, существующие внутри палестинского общества, касающиеся, в основном, социальной роли женщин¹¹.

Часто художественные нарративы не столько уточняют, сколько сознательно вступают в конфликт с доминирующими политическими дискурсами и отчасти деконструируют их. Одним из примеров может служить британский фильм «*Неверный*» ("*The Infidel*"), который в саркастической форме рассказывает историю ортодоксального еврея, живущего в Англии и неожиданно узнающего о том, что в младенческом возрасте он был взят на усыновление от биологических родителей-мусульман. Ироничные попытки главного героя балансировать между двумя идентичностями и общинами — еврейской и мусульманской — ставят под угрозу его семейную жизнь, однако они же дают ему шанс открыть в себе возможности для двойной идентичности, которая хорошо описана в академической литературе. Фильм «*Неверный*» — это не только утверждение возможности двойной идентичности. Это ещё и сильный художественный жест, вскрывающий абсурдность уходящего в глубины коллективной исторической памяти противостояния между евреями и арабами, и в этом смысле нацеленный против политико-идеологических рамок, навязываемых обществу «коллективным бессознательным» в виде гегемонистских политических дискурсов с соответствующими рамками возможного, дозволенного и мыслимого. Фильм можно «прочитать» и как попытку деконструкции понятия «коллективная идентичность» в качестве обязательной основы социального существования человека: для его авторов любая идентичность если не основывается, то содержит в себе мощный индивидуальный компонент, предполагающий возможность сопротивления гегемонистским дискурсам, транслируемым в основном по политическим каналам. «*Неверный*» — один из примеров политической сатиры, разоблачающей гегемонистские и категоризированные идентичности¹².

Центральность и маргинальность: образы регионов и культурная гегемония Запада

В настоящем разделе мы попытаемся показать, каким образом ключевая для международных отношений проблематика центральности и маргинальности выражается на языке художественных образов и поддерживающих их нарративов. В качестве примера будут взяты конкретные (преимущественно кинематографические) репрезентации, которые представляют

¹⁰ Goss Brian Michael. *Global Auteurs. Politics in the Films of Almodovar, von Trier, and Winterbottom*. New York: Peter Lang, 2009.

¹¹ Gertz Nuritz and Khleifi George. *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh University Press, 2008. С. 86.

¹² Marks Laura. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000.



МАКАРЫЧЕВ Андрей Станиславович / Andrey MAKARYCHEV

| Эстетика идентичности: географические образы в кинематографических нарративах |

собой различные способы обсуждения проблем маргинальности в Европе и за её пределами.

На политическом языке эти пространства именуется очень по-разному. Одним из примеров является термин «Новая Восточная Европа», который активно использует, в частности, Дмитрий Тренин. Смысл этой лексемы состоит в том, что «старая» (социалистическая) Восточная Европа, по сути, перестала быть «восточной», интегрировавшись в Евросоюз и превратившись в часть «Центральной Европы». Соответственно, политические границы европейской идентичности сдвинулись на восток, в результате чего образовалась группа стран (Россия, Украина, Беларусь и Молдова), которые остались за пределами ЕС, но продолжают себя идентифицировать с Европой. «Европейский не-Запад» — ещё один термин, который описывает это фронтальное пространство, состоящее из стран, причисляющих себя к Европе, но не вмещающихся в её «западный» институциональный вариант. Россия и Турция в рамках такого взгляда играют главные роли.

По словам Ивера Нойманна, «невозможно взять карту и провести на ней строгую линию, которая фиксировала бы конец Европы. При Габсбургах считалось, что Азия начинается к Востоку от Рингштрассе, опоясывающей Вену. Прибалты и румыны скажут, что она начинается за ближайшей рекой, отделяющей их от Украины. То же заявят и поляки... Сами же украинцы посчитают, что Азия начинается на их границе с Россией. Русские, в свою очередь, будут утверждать, что Азия находится к югу и востоку от них. В юго-восточной Европе та же история. Австрийцы скажут, что Азия начинается в Словении. Словенцы укажут на Хорватию, хорваты — на Сербию, сербы — на Боснию, а боснийцы — на Турцию, в чём с ними согласятся греки и киприоты»¹³. Такая ситуация актуализирует важность процессов конструирования идентичностей стран и регионов, которые на политическом языке можно назвать окраинными, маргинальными, находящимися в стороне от глобальных политических процессов и поэтому вынужденных постоянно переопределять своё отношение к Западу как гегемонистскому центру глобального мира. Отсюда — проблема границ между различными идентичностями, которая в политических дискурсивных форматах редуцируется до упрощённых бинарных оппозиций («мы» — «они»), традиционно (и во многом по инерции) поддерживаемых государствоцентричным типом мышления.

В традиционном дискурсе за словом «маргинальность» закрепились преимущественно негативные коннотации. Маргинальность — это (субъективная) пространственная категория идентичности, предполагающая сопротивление установленному порядку со стороны изначально периферийных элементов структуры. Это не раз и навсегда установленная категория, она формируется в процессе так называемых «игр признания». Актер может признать или не признать свой маргинальный статус, приписанный ему другими, или может сам назвать себя маргинальным, придав этому концепту особый смысл. Таким образом, маргинальность есть некая позиция, добровольно занятая в отношении центра, который структурирует собой ту

систему отношений, в рамках которой возможны отношения маргинальности. Если некая территория не считает себя никоим образом привязанной к «центру», а тем более противостоит ему, то тогда она по определению не может быть маргинальной — она становится принадлежащей альтернативному пространственному порядку.

Использование категории маргинальности даёт нам возможность посмотреть на пространство как на социальный конструкт. Пространственные маркеры могут меняться, пространством можно «играть» и наполнять его разными смыслами. Есть множество примеров того, как те или иные маргинальные территории начинают чувствовать, что им «тесно» в рамках «официальной» пространственной матрицы; они начинают вырываться из неё, дистанцируясь от одних географических означущих и приближаясь к другим.

Но самое интересное начинается тогда, когда становится ясно, что центральность и маргинальность могут не только противостоять друг другу, но и предполагать и взаимно обуславливать друг друга. Маргинальные территории принимают существующие правила игры, при этом сохраняя потенциал сопротивления доминирующим структурам. Такой взгляд основывается на традициях, идущих от Мишеля Фуко, Фердинанда Соссюра и Джудит Батлер, для которых субъект (как можно предположить, в том числе и региональный) — это тот, кто включён, интегрирован в структуру, но сопротивляется её детерминизму внутри неё. Именно в этом смысле можно утверждать, что в распоряжении маргинальных территорий есть свой символический ресурс, который может быть использован при определённом стечении обстоятельств.

Таким образом, концепция маргинальности, сочетающая в себе геополитические и социально-конструктивистские аргументы, может оказаться востребованной, прежде всего, не столько для понимания логики слабейших членов международной системы (как считают циники), и не для превращения этих «слабейших» в некий новый центр внимания и источник инноваций (как полагают оптимисты). Ценность этой концепции — в описании имманентной и неизбежной раздвоенности маргинального позиционирования (то есть его одновременной ориентации на различные внешние центры силы и поиска баланса между признанием структурной предопределённости и сопротивлением ей), что и порождает неустрашимую ситуацию неразрешимости. Пространство, находящееся в зоне соприкосновения России и Европы и обозначающее границу между ними, хороший пример такой неразрешимости.

Язык кинематографии, конечно же, содержит в себе в «зашифрованном» или завуалированном виде отношения власти с присущими им иерархией, доминированием и культурной гегемонией. Наглядным образом здесь может служить скандально известный фильм «Борат», который рисует образ недоразвитой, по западным меркам, страны Восточной Европы. Хотя фильм определённо имеет в виду Казахстан, снимался он в Румынии, чья имиджевая репутация в результате также пострадала¹⁴. Таким образом кинематографические нарративы очерчивают свои границы, отделяя коллективное «Мы» За-

¹³ Neumann Iver. European Identity and Its Changing Others. NUI Working Paper N 710. Oslo: 2006.

¹⁴ Imre Aniko and Bardan Alice. Dracu-fictions and Brand Romania, <http://flowtv.org/2010/02/dracu-fictions-and-brand-romania-aniko-imre-and-alice-bardan-university-of-southern-california/>



МАКАРЫЧЕВ Андрей Станиславович / Andrey MAKARYCHEV

| Эстетика идентичности: географические образы в кинематографических нарративах |

пада от не менее коллективного «Они» («Другие») и фиксируя соответствующие различия в качестве опознавательных характеристик иных идентичностей. Киноязык Запада посредством нарративов конструирует такие концепты, как «Восток» или «Балканы», наполняя их политически выраженным содержанием, то есть вписывая в систему контрастных противопоставлений («свой» — «чужие», «друзья» — «враги» и т. д.).

Регион Восточной Европы часто фигурирует в кинематографических репрезентациях как территория имманентной опасности (например, действие фильма ужасов «Хостел» разворачивается в Словакии), и в то же время травматических опытов самопознания. Фильм «Гуд-бай, Ленин» (режиссёр Вольфганг Беккер) можно назвать историей болезненной трансформации маргинального сознания в последние дни существования ГДР. В течение буквально нескольких месяцев время Восточная Германия совершила статусный переход от советского сателлита к составной части «настоящей» Германии, и фильм демонстрирует этот переход глазами больной женщины, которую сын, чтобы не расстраивать, убеждает в том, что падение Берлинской стены стало результатом решения правительства ГДР оказать братскую помощь западным немцам и впустить к себе толпы беженцев из ФРГ. Ирония, таким образом, оказывается тем художественным жанром, который вполне адекватно передаёт (репрезентирует) социальные сдвиги на окраине распадающейся Советской империи. Тот же приём (хотя и в обратной проекции) используется и в американском фильме «Солдаты Буффало» (режиссёр — Грегор Джордан), который описывает последние дни существования «железного занавеса» глазами дислоцированных в Западной Германии американских войск, погрязших в достигшей гигантских масштабов коррупции, неммыслимой в условиях «нормального» Запада.

Фильм «Терминал» содержит в себе яркую метафору воображаемой «восточноевропейской» страны под условным названием Краковия, в которой произошла революция, в результате которой не только потеряло свою легитимность её правительство, но и обычные граждане превратились в «людей из ниоткуда», пребывающих, говоря словами Джорджио Агамбена, в своего рода «зоне неразличения» между легальным и нелегальным статусом. Тот факт, что действие фильма разворачивается в крупном международном аэропорту, хорошей метафорой глобального мира коммуникационных потоков, весьма характерен с точки зрения демонстрации жест(о)кости глобализации и её частой неспособности адекватно вобрать в себя региональные «голоса», либо подавляемые, либо игнорируемые.

Любопытно, что Восточная Европа часто фигурирует не только как «травматическая периферия», но и как территория запретного действия и наслаждения (Венгрия в «Солнце ацтек» режиссёра Фатиха Акина), «вживание» в которую представляет собой опыт культурного познания для самого Запада. Этот фильм повествует о путешествии главного героя, молодого немца, из Гамбурга в Стамбул через Венгрию, Румынию и Болгарию. Эти три страны представлены глазами западного европейца как захолустье Европы с типичными признаками глубокой периферии: доминирующий сельский пейзаж, машины с отваливающимися дверцами, неприветливые и грубые люди и пр. Немаловажно, что это — страны с условными рубежами: венгеро-румынская граница «охраняется» двумя офицерами,

лениво играющими в шахматы, а границу Болгарии с Турцией главный герой так и не смог отыскать вообще. Однако в этой периферийности неизбежно скрывается запретная инаковость, выражающаяся в свободе нравов и лёгкости нахождения «запретного плода».

Отметим в этом контексте, что представляется отнюдь не случайным активное использование гендерных метафор в кинематографических нарративах. Маргинальность Восточной Европы часто репрезентируется через образы сексуального доминирования (итальянский фильм «Незнакомка»). «Четыре месяца, три недели и два дня» (режиссёр Кристиан Мунджу) — взгляд на последние дни режима Николае Чаушеску сквозь призму женской несвободы и брутального насилия над женским телом. Ту же тему можно обнаружить и в литературных нарративах — например, роман «Косовский одуванчик» Пуриши Джорджевича представляет собой взгляд на интервенцию НАТО против Сербии 1999 года глазами Марии, девушки-сербки, которая, в зависимости от ситуации, не только меняет свою этническую идентичность, представляясь то сербкой, то косоваркой, но и делает выбор между несколькими сексуальными партнёрами из числа офицеров НАТОвских армий. Героиня пытается облечь свой протест против Запада в игровую и местами пародийную форму, однако у такой формы сопротивления, по мысли П. Джорджевича, есть свои пределы: роман завершается гибелью Марии, которая подрывается на минном поле, пытаясь бежать из Приштины в Сербию¹⁵.

Идея маргинальности приобретает особые, более жёсткие смыслы в контексте проблем войны и мира, что особенно актуально на Балканах. В фильме «Жизнь как чудо» (режиссёр Эмир Кустурица) традиционная тема — любовь и война — предстаёт как тесное переплетение двух противоположных практик (сингулярность любви и тотальность войны), каждая из которых, тем не менее, по-своему разбивает целостность мира. Пост-модернистская ирония в купе со «смеховой культурой» размывают этнические линии раздела, порождённые войной, но возвращающийся реализм — как и в «Косовском одуванчике» — воссоздаёт их с трагической неизбежностью в последних сценах фильма. Оказывается, что территориальные границы никуда не уходят, они остаются и этим самым воссоздают гуманитарные границы между людьми. Э. Кустурице не удалось де-центрировать и смешать идентичности, он лишь временно приостановил их разделительный механизм. Гротеск и карнавальная пародия, почти по М. Бахтину, дают возможность не только воссоздать «второй мир» и показать «вторую жизнь», разворачивающуюся вне официальных («серьёзных») нарративов, неизбежно догматичных и авторитарных. Смех помогает освободиться от страха войны, вывернуть «мир наизнанку»¹⁶ — хотя бы на время.

«Ничья земля» (режиссёр Данис Танович) предлагает во многом противоположный — трагедийный — взгляд на войну. Здесь мы видим все признаки маргинального сознания времён распада Югославии (не говорящие ни на каких языках местные

¹⁵ Джорджевич П. Косовский одуванчик. С.-Петербург–Москва: Лимбус Пресс, 2008.

¹⁶ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. С. 16.



КУЛЬТУРНАЯ ГЕОГРАФИЯ / CULTURAL GEOGRAPHY

МАКАРЫЧЕВ Андрей Станиславович / Andrey MAKARYCHEV

| Эстетика идентичности: географические образы в кинематографических нарративах |

военачальники, просящие у ООНских солдат сигареты мальчишки и другие характерные зарисовки). Здесь сакраментальный вопрос о том, кто же начал эту войну, решается в ту или иную сторону в зависимости от того, есть ли у спрашивающего автомат.

Фильм «Грбавица» («Grbavica») режиссёра Ясмине Збанич — это взгляд на послевоенную Боснию сквозь призму трагически разорванной идентичности девочки-подростка. В стране с возрождающимися символами ислама ключевая линия раскола, структурирующая все социальные отношения, выглядит как бинарное противостояние (хороших) «шахидов» и (плохих) «четников». Однако реальность оказывается гораздо сложнее: настоящая травма связана с переносом этнического конфликта как структурного обстоятельства на идентичность самой героини, перед которой внезапно раскрывается правда о том, что её отец был не якобы погибший на войне герой-шахид, а один из четников, пленивших её мать. В условиях поляризованного общества эта символическая травма не преодолевается и не компенсируется никакими факторами социального порядка, что открывает перед нами неразрешимый трагизм феномена маргинальности — естественно, в том значении, в котором мы представили его выше.

«Балканский мальчик» (режиссёр Светозар Ристовски) даёт ещё одну картину ущербной маргинальности, которая приобретает «имя» Македонии, где вопрос юного героя в железнодорожной кассе «Ходят ли поезда до Парижа?» воспринимается как хулиганство. Образ Македонии — это образ страны, погрязшей в послевоенной разрухе, как материальной (нищета и коррупция), так и духовной (бурное публичное обсуждение того, были ли М. Горбачёв и Саддам Хуссейн американскими шпионами — верный признак маргинального сознания). Ситуацию усугубляют бытовые межэтнические конфликты («урод боснийский» и «обрезанный» — так ученики обзывают своего учителя в школе) и деградация семейных отношений (отец Марко, главного героя — это типичный люмпен с претензиями на макизм).

На этом фоне образ Запада оказывается имманентно раздвоенным. С одной стороны, он приходит в виде карикатурных сцен: старшая сестра Марко поёт песни с истерическим припевом «Фак ю» и в конечном итоге реализует свою мечту об интимной встрече с чернокожим солдатом из KFOR, что вызывает предсказуемый приступ бытового расизма среди банды школьных панков. С другой стороны, Европа — это одно из имён недостижимой мечты Марко о Париже, куда он мог бы попасть в случае победы на литературном конкурсе, для которого он вынужден писать стихи о любви к той самой Родине, принесшей ему физическое насилие и моральное опустошение. По иронии судьбы (или режиссёрскому замыслу), нового знакомого Марко тоже зовут Париж — и именно с ним он оказывается соучастником ограбления (в том числе и церкви), и именно от него он учится стрелять в своих недругов. И Париж-город, и Париж-человек исчезают из жизни Марко как две противоположности и две разные «стратегии выхода» из той «клоаки», которую представляет собой Македония. Образно говоря, в «Боснийском мальчике» реализм Т. Гоббса побеждает идеализм И. Канта. Настоящая война, как всегда, запрятана внутри социума, её корни глубоко социальные, а всё политическое — лишь

только фон для этого состояния перманентной вражды, составной частью которого в итоге становится сам Марко. Симптоматично, что первой жертвой рухнувшей утопии становится её создатель, учитель-босниец, который вселил в Марко иллюзию возможности мира без насилия и унижения и которого сам Марко и убивает, демонстрируя этим радикальное проявление отчаявшегося маргинализованного сознания.

Однако было бы большим преувеличением полагать, что негативно-гротескный образ Восточной Европы в целом и отдельных её стран в частности является продуктом культурной гегемонии Запада. Кинематография (равно как и литература) и есть одно из полей *деконструкции* смыслов и их *переозначения* (ре-сигнификации). Сами страны, находящиеся на границе европейского ареала, продуцируют аналогичные образы, своей рефлексией подчёркивая уязвимость своих идентичностей перед лицом доминирующей Европы.

Фильм «Импорт-экспорт» (режиссёр Ульрих Зайдль) представляет собой рассказ о двух параллельных историях, разворачивающихся, соответственно, в Украине и Австрии: молодая украинская женщина, оставив своего ребёнка, решает уехать на заработки в соседнюю Австрию, в то время как австрийский молодой человек оказывается по работе в Украине. Предполагаемая «центральность» по-европейски благополучной Австрии, равно как и «маргинальность» соседней Украины, здесь оказываются не просто ментальными конструктами, но и, по сути, двумя сторонами одного и того же процесса деградации и дегуманизации социальных отношений, их вырождения в серию социальных и сексуальных перверсий. Авторы можно понять в том смысле, что за отношениями зависимости (включая вынужденную проституцию и секс-индустрию) и гегемонии стоит неразличимость происходящего по обе стороны границы.

В «Ничьей земле» Д. Танович блестяще демонстрирует бесполезность и беспомощность международных миротворческих сил, которые не способны ничего сделать в ситуации, когда один из боснийских солдат оказывается раненым на «прыгающей» mine (сделанной, кстати, в ЕС), не будучи в состоянии пошевелиться. Трагически неустраимые и в то же время абсурдные корни конфликта находятся внутри, и внешнее вмешательство (говоря словами Барри Бузана и Оле Вэвера, «наложение», «проникновение») бесполезно, нелепо и — парадоксальным образом — маргинально. Отношения гегемонии не просто деконструируются войной — эта гегемония в принципе, структурно невозможна, и все её проявления фальшивы. Полностью бесполезными оказываются оба орудия гегемонистского Запада — военная сила и информационные ресурсы (глава сил ООН в Боснии оказывается занятым игрой в шахматы со своей секретаршей, а большинство его сотрудников уехали в Женеву на семинар по связям со СМИ).

Примечательно, что тема чуждости и даже враждебности глобальных (транс-национальных) гуманитарных организаций локальным идентичностям получила распространение и в российском кинематографическом дискурсе. Одним из примеров этого может служить фильм «Чужие» Юрия Грымова, где международная благотворительная организация, действующая в одной из стран «глубокого Юга», представлена как собрание неадекватных лиц, оказывающихся нечувствительными к



МАКАРЫЧЕВ Андрей Станиславович / Andrey MAKARYCHEV

| Эстетика идентичности: географические образы в кинематографических нарративах |

местной специфике. Другой пример мы находим в фильме «Новая земля» режиссёра Александра Мельника, где организация, действующая от имени международного сообщества, инициирует жестокий эксперимент по выживанию на необитаемом острове группы уголовников.

Фильм «Мечты о Калифорнии» (режиссёр Кристиан Немецку) — ещё одна замечательная «зарисовка с натуры» о встрече двух инаковостей в особой ситуации межкультурной коммуникации между «Западом» и «Востоком». Картина даёт образ торжества агрессивной маргинальности: коррумпированный начальник небольшой румынской железнодорожной станции препятствует провозу секретного военного груза НАТО через Румынию на Балканы. "Fuck USA, плевать мне на Бухарест, это мой вокзал», — спокойно говорит он в лицо американскому генералу, становясь воплощением разочарованного маргинального сознания: по историческим аллюзиям можно предположить, что, в воображении начальника станции Копальница Дояру, «американцы пришли слишком поздно», их здесь, на краю Европы, ждали сразу после Второй мировой войны. В результате происходит своего рода символический реванш: Румыния, прочно ассоциирующаяся в западной кинематографической традиции с готическими образами Дракулы, предстаёт в качестве страны, чья значимость — пусть всего лишь на несколько дней — вынужденно признаётся Западом.

И вновь, как и в фильме «Ничья земля», «всемогущий Запад» начинает демонстрировать черты беспомощности, хотя именно туда сколь безнадежно, столь и карикатурно стремятся перебраться поголовно все местные девушки. Ироничная деконструкция Запада продолжают вплоть до самого конца, приобретая метафорическое звучание: солдаты НАТО так и не поняли, что прощальный салют, под звуки которого они наконец-то покидают станцию, возвещает отнюдь не о празднике, а о кровопролитии среди местного населения, в которое вылились проводы НАТОвского эшелона.

Заключение

В данной статье я рассмотрел различные модели региональных идентичностей, сформированных или формирующихся на территориях, граничащих с Европой и находящихся в про-

странстве соприкосновения с ней. Помимо политических коннотаций каждой из моделей конструирования региональной идентичности, я отметил не менее важную роль, которую играют образные представления о том или ином регионе, включая культурные нарративы, художественные образы и другие способы формирования региональных ролевых идентичностей. В этой связи хотелось бы обратить внимание на параллельное существование разных дискурсов, по-разному описывающих региональные образы.

На примере культурных нарративов мы видим один из вариантов процесса, который можно назвать «социальной интерпретацией места»¹⁷. Эта интерпретация часто базируется на трагическом опыте насилия либо войны, которая, как полагают многие критические исследователи (от Мишеля Фуко до Антонио Негри) становится матрицей всех социальных отношений, включая и отношения между «центрами» и «перифериями». Таким образом, мы видим своеобразную типологию маргинального сознания: маргинально-карнавальное («Жизнь как чудо», «Гуд-бай, Ленин», «Солнце ацтеков»), маргинально-депрессивное («Балканский мальчик», «Импорт-экспорт», «Смерть господина Лазареску», «12:08 к востоку от Бухареста»), маргинально-трагическое («Ничья земля», «Четыре месяца, три недели и два дня») и маргинально-фарсовое («Мечты о Калифорнии»). Маргинальность при этом неизбежно включает в себя соприкосновение с другими культурами и — пусть и гипотетическую — возможность влиять на них. Функциональность языка «популярной геополитики» при этом состоит в том, что именно он оказывается способным вместить в себя и транслировать широкой социальной аудитории те «послания», которые с гораздо большим трудом формулируются на языке традиционных политических «речевых актов» (или академических теорий). Именно эта способность «популярной геополитики» делает её востребованной для демонстрации «изнанки» политкорректного дискурса о «европеизации» и демократизации центром — как источником «нормативной власти» — маргинальных территорий.

¹⁷ Маяцкий М. Во-вторых. Ультиматумы с оговорками конца прошлого века. Москва: Прагматика культуры, 2002. С. 30.

