

# Кинематограф и мировая политика

Симулякры или отражение реальности

**Марк Лоло**

*Журнал приступает к публикации серии статей о связи кинематографа и международной политики. Автор – человек, имеющий самое прямое отношение к кинематографу, к той сложной стороне экранной культуры, которая непосредственно обращена к зрителю. Поэтому его взгляд на проблемы этой культуры, на взаимоотношения деятелей кинематографа и власти, возможность отражения в кинематографических источниках правды жизни, представляет несомненный интерес.*

*Аудитория, откликающаяся не только на острые политические события, но и на их кинематографические модели, давно переросла количество зрителей кинотеатров. О том, как кинопроизведение может, будучи вымыслом, симулякром, возбудить общественные настроения, раскалить их до предела, показала реакция населения исламских стран на фильм «Невинность мусульман». Из этого следует, что границы между миром по обе стороны экрана становятся зыбкими. И это вызывает интерес к дискуссии о связи политики и кинематографа.*

*Редакция*

По стремительности общественно-политических перемен, напоминающих по скорости смену кинокадров, на которых фиксируется внимание массового сознания, прошедший век можно сравнивать с кино.

---

**ЛОЛО Марк Мерденович** – кандидат политических наук, доцент Государственного университета управления. E-mail: Lolo.Mark@centpart.ru

**Ключевые слова:** кинематограф, структуриализм, постструктуриализм, симулякр.

Главный редактор *Newsweek International* Ф. Закария в книге «Постамериканский мир» пишет: «Когда я думаю о том, как будет выглядеть мир, когда поднимутся остальные, а Запад придет в упадок, я всегда вспоминаю великолепный индийский фильм «Господин Шекспир», вышедший в 1965 году. В нем рассказывается о труппе странствующих актеров шекспировской драмы в постколониальной Индии, которым приходится привыкать к странной и печальной для них действительности<...>

Что пришло на смену этим странствующим менестрелям? Кино. Другими словами, «Господин Шекспир» рассказывает о подъеме массовой культуры. Болливуд – местный индийский масскульт – это культурная полукровка. Он является частью массовой культуры, и поэтому активно заимствует эту культуру у мирового лидера в этой сфере (а возможно, и ее творца) – Соединенных Штатов<...>

И мир, в который мы вступаем, тоже будет выглядеть как Болливуд. Он будет весьма современным – то есть в значительной степени сформированным Западом, – но в нем сохранятся также и важные элементы местных культур»<sup>1</sup>.

### Теоретические поиски объяснения связи кино и политики: структурализм

**Д**ействительно, в условиях глобализации многие высокие политические, идеологические проблемы, как, например, вопросы геополитической идентификации, не могут быть решены без нового взгляда на них, без включения в дискурс новой тематики, без опоры на новые источники.

Одним из таких современно звучащих источников становятся кинодокументы. Обращение к ним является неизбежным в силу того, что информационная революция предполагает уплотнение информационных потоков, в которых часто теряется главное, сущностное, имеющее принципиальное значение как для общественного развития, так и для развития личности.

Кино, обладая уникальной возможностью использовать многие средства выразительности, помогает высветить явления, отражающие дух времени, обозначить стержень происходящих в мире перемен, готовность их принять или отвергнуть, обнаруживаемую не только на инди-

видуальном уровне, но и на уровне государств.

Между мировым кинематографом и мировой политикой существует сложная взаимосвязь. Но какой бы глубокой ни была эта взаимосвязь, она не позволяет называть кинематограф зеркалом политики, тем более политики мировой. Комплекс образов или лиц, всплывающих в кинематографе, дает возможность выделить те важнейшие концепты, которые являются в тот или иной период развития международных отношений критериями их состояния. Именно такой подход отразился в работах исследователей школы структурализма, особенно тех, кто рассматривает гуманитарную составляющую мирового развития и подходит к ее анализу с позиций структурализма и постструктурализма, связывая их с постмодернистской парадигмой.

Известно, что впервые постмодернизм получает статус философского понятия в книге Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерн» (1979 г.)<sup>2</sup>.

Фоном и фактором развития постмодернистской парадигмы стали новые формы получения знаний, общения и массовой культуры. Возникновение постмодерна неразрывно связано со становлением постиндустриального, или информационного общества. Постмодернизм отразил технотронный характер эпохи, наступавшей столь стремительно, что уследить за этим процессом с помощью привычных источников информации, а тем более осмыслить этот процесс было крайне сложно. Отсюда становилось очевидным обращение многих теоретиков постмодернизма к языку кино и его свидетельствам о жизни.

Не менее важной причиной, по которой конец 60-х годов явился периодом возникновения постмодернизма как массового течения, стало окончательное разочарование в возможности насильственного переустройства мира. Такие проекты фактически завершились в 1968 г., ставшим временем «Пражской весны» и «Красного мая» в Париже. По ту сторону Атлантики разворачивались протесты, связанные с осознанием бессмысленности и трагичности Вьетнамской войны. Не случайно же в это время в США появляется «социально ориентированная, граждански чуткая кинокритика»<sup>3</sup>.

Что касается самосознания европейской культуры, то пересмотр ее мировоззренческих установок проявился в рождении постструктурализма, под которым понимается комплекс теоретических положений с характерным стремлением к раскрытию моделей, лежащих в основе социальных и культурных явлений. Но уже в 70-е – 80-е годы происходит

пересмотр структуралистской парадигмы в плане концентрации внимания на «внеструктурных» параметрах, что связано с именами Ж. Деррида, Ж. Делёза, Ж. Бодрийара, Р. Барта и других исследователей.

Сходство структурализма и постструктурализма заключается в наличии определенной общности проблемного поля и отсутствии целостной программы. Но постструктурализм более сосредоточен на таких проблемах, как:

- кризис репрезентации;
- фиксация возникающих на всех уровнях власти стратегий принуждения, скрытых под оболочкой бессознательного;
- поиск зон свободы, находящихся за пределами структуры, но оказывающихся в результате в зависимости от нее и таким образом контролируемых властями.

Перечисление лишь этих проблем позволяет понять, почему тематика взаимосвязи кино и политики попала в центр внимания исследователей, являющихся представителями этого направления.

Постструктурализм направлен на то, чтобы, выстроив внутреннее понятийное содержание любого источника (как текста, так и кинодокумента), представить механизмы, продуцирующие в нем некий эффект достоверности, истинности. При этом постструктуралисты пытаются обнаружить за всеми рассматриваемыми культурными феноменами, в том числе проявляемыми посредством киноязыка, дискурс власти, обладающей универсальной способностью воздействовать на любые социальные структуры и установления.

Это дает основание утверждать, что, обозначив новую картографию культурного пространства, постро-

турализм создал дополнительные связи между этим пространством и пространством политики.

### Симулякр в кино как школа жизни

**В**ыяснилось, что такие связи могут быть реальными, а могут быть кажущимися, симулякрами. В современном значении *термин «симулякр»* был введен в обиход французским философом и писателем Ж.Батайем.

Пониманию симулякра как изображения без оригинала, репрезентации того, его на самом деле не существует, способствовал другой выдающийся французский культуролог и социолог Ж.Бодрийяр.

В лекции в Сиднейском университете (25 июля 1984 г.) Бодрийяр отмечал: «Прежде всего это отсылка к принципу, согласно которому должны быть подвергнуты сомнению образы, та стратегия, согласно которой они всегда представляются отсылающими к реальному миру, к реальным объектам, и воспроизводят что-то, что логически и хронологически им предшествует. Все это не так. Как симулякры, образы предшествуют реальности, переворачивая причинный и логический порядок реальности и ее воспроизводства»<sup>4</sup>.

Бодрийяр поясняет прецессию образов и медиа по отношению к событиям, когда связь между причиной и следствием нарушается и уже невозможно сказать, что чему следствие, примером утечки радиации на АЭС в Харрисбурге, реальной катастрофой, случившейся вскоре после выхода на экраны фильма «Китайский синдром».

Название фильма происходит от описания опасности расплавления ядерного реактора, сделанного одним из персонажей. То, что в фильме даже в шутку утверждается, что ядерный реактор, расплавившийся в Соединенных

Штатах, может прожечь Землю насквозь, до Китая, отражает плохое знание американцами географии.

Фильм вышел в прокат в США 16 марта 1979 г., за несколько дней до событий на атомной электростанции *Three Mile Island* в Пенсильвании.

До Чернобыльской (1986 г.) эта авария считалась крупнейшей в истории мировой ядерной энергетики. И до сих пор она остается самой тяжелой ядерной аварией в США.

Бодрийяр отмечает, что совпадение между фильмом и реальностью можно легко проследить.

«Если не касаться магических связей между симулякром и реальностью, совершенно ясно, что «Китайский синдром» связан с «реальным» происшествием в Харрисбурге, не каузальной логикой, но теми отношениями contagiозности и невысказываемой аналогии, которые связывают реальность, модели и симулякры: индуцирование ядерного инцидента в Харрисбурге фильмом соответствует, что уже настораживает, индуцированию инцидента телевидением в фильме»<sup>4</sup>.

Бодрийяр назвал симулякром и войну 1991 г. в Персидском заливе, в том смысле, что у наблюдающих за этой войной по CNN не было никакой возможности знать, было ли там что-то на самом деле или это просто пляска картинок и взволнованных пропагандистских репортажей на экранах их телевизоров. 4 января 1999 г. в газете *Libération* была опубликована знаменитая статья «Войны в Заливе не будет», в которой Бодрийяр подвергает анализу тактику действий масс-медиа при подготовке войны в Заливе.

Публикация продолжилась серией статей на ту же тему<sup>5</sup>. Популярность такой точки зрения была настолько широка, что в фильме братьев Вачовски «Матрица» (1999 г.) Нео достает компьютерный диск из книги Жана Бодрийяра «Симулякры и симуляция»<sup>6</sup>, в которой Бодрийяр стремится провести различие между «реальностью» и «симулякрами и симуляцией». Вынимая из книжки спрятанный в ней диск, Нео открывает ее на главе «О нигилизме». Этой отсылкой в фильме акцентируется позиция, представляющая собой отрицание общепринятых ценностей, включающих идеалы и моральные нормы.

Часто в качестве более точного примера использования симулякра в кино в политических целях приводится пример американского фильма «Плутовство: хвост виляет собакой» (*Wag the Dog*, 1997 г.), являющегося злой политической сатирой. Содержание ленты сводится к тому, что накануне выборов на второй срок президента США обвиняют в сексуальных домогательствах. Предвыборный штаб организует отвлекающий маневр – с помощью специалиста по PR и голливудского продюсера для избирателей в СМИ срочно развязывается война Америки с Албанией, для чего используются все возможные политические технологии.

Ж.-Б.Торе – публицист, кинокритик, режиссер, в 1998–2003 гг. бывший главным редактором журнала «Симулякры», посвященного новым формам интеллектуального кинематографа, исследует влияние мирового, но в первую очередь американского кинематографа на творчество Бодрийяра<sup>7</sup>.

Торе считает, что одной из причин особой симпатии Бодрийяра к американскому кино является его интерес к современной Америке как воплощению феномена симуляции, главным теоретиком которого он являлся.

Эссе Бодрийяра «Америка» представляет собой своего рода дневник путешественника, в котором автор создает образ Америки исходя из своих собственных впечатлений от повседневных событий. В качестве структурирующих элементов, как для американского кино, так и для пространственного мышления Бодрийяра, выступают пространство и топография.

«Долина памятников – это геология земли, индейский мавзолей и кинокамера Джона Форда», – пишет Бодрийяр в «Америке».

Точно так же, как для Хоурда Хоукса («Рио Браво», 1959 г.) и Джона Карпентера («Нападение на 13-й участок», 1976 г.), которые нередко выстраивают фильм и его визуальный ряд на покорении героями замкнутого пространства.

Тесное переплетение истории нации с ее кинематографическим отображением стало для Бодрийяра предметом восхищения и непрерывной рефлексии, вплоть до событий 11 сентября 2001 г., которые в каком-то смысле реализовали предчувствия, высказанные в его теориях. Однако, по мнению Торе, особо значимо то, что работы Бодрийяра или Деррида оставляют читателю свободу интерпретации, не давая никаких ориентировок<sup>7</sup>.

Отмечая вклад авторов, разрабатывающих постмодернистское направление, следует остановиться на работах Жюль Делёза<sup>8</sup>, которого считают автором термина «ризома» в его

философском и политологическом смыслах.

Специфика взгляда Делёза отличается тем, что для него существуют кинематографические события, которые не принадлежат отдельным фильмам и не открываются отдельными кинематографистами, а находятся в сфере образности современного человека, идущего в кинотеатр. В результате история кино, по Делёзу, предстает историей событий восприятия, спровоцированных развитием кинематографа.

Р.Барт наряду с К.Леви-Строссом, Ж.Лаканом, М.Фуко считается одним из крупнейших представителей современного французского структурализма. Барт уделил немало внимания проблеме передачи смысла происходящего в мире посредством аудиовизуальных источников.

Важнейшей не только семиотической, но и политической проблемой, которую затрагивал Барт, было отношение власти и языка. В частности, это привело его к размышлениям о сущности мифа, реализуемого в наши дни в рекламе, кино, на телевидении. Такой миф, с одной стороны, направлен на изменение реальности, потому что преследует цель создать образ действительности, совпадающий с ценностными ожиданиями носителей мифологического сознания. С другой стороны, сам миф способствует тому, чтобы его воспринимали как нечто целостное и реальное. В этом плане особый интерес представляют размышления Барта о кино.

Так, при анализе фильмов С.М.Эйзенштейна, он ищет новый смысл.

Барт пишет: «Третий смысл, поддающийся лишь теоретическому осмыслению, но не описанию, выступает как переход от языка к "означиванию" и даже к "акту творения" фильмического. Вынужденное проступать вне цивилизации означаемого, фильмическое (несмотря на бесконечное число производимых в мире фильмов) еще очень редко (несколько всплеск у Эйзенштейна, может быть, где-то еще?), оно настолько редко, что позволяет утверждать: фильм, так же как и текст, еще не существует. Есть только "кино, нечто от языка, рассказа, поэмы", иногда очень "современное", переведенное на язык "движущихся изображений"»<sup>9</sup>.

На проблемы восприятия кино как одного из важнейших документов эпохи в полной мере можно распространить слова Барта, обращенные к историкам литературы: «Давайте рассмотрим произведение как документ, как один из следов некоей деятельности, и сосредоточимся сейчас только на коллективном аспекте этой деятельности, короче говоря, задумаемся о том, как могла бы выглядеть не история литературы, а история литературной функции»<sup>10</sup>.

Можно экстраполировать эту позицию и на «кинематографическую функцию», дающую возможность выявить модель отдельного хронологического или пространственного пласта, включая геополитическое пространство, посредством только ей присущих способов фиксации, выражающих внутренние установки самих кинематографистов (как в игровом, так и в документальном кино). Это заключение не менее значимо для понимания господствующей или формируемой политической культуры, настроений и предпочтений зрителя и им свойственных способов фиксации важнейших политических образов. Все это в совокупности обес-



печивает возможность не простого восприятия картины мира, а понимания того, почему в тот или иной момент времени она была представлена именно так, а не иначе, что, в частности с политической точки зрения, определило данный выбор как художников, так и зрителей.

Особо необходимо выделить размышления Барта о поиске значения в кино.

Он пишет: «В некоторых кинокадрах имеется чисто рассудочное содержание. Помимо своего эмоционального и чисто сюжетного потенциала, такие кадры стремятся нам нечто сообщить, дать понять. Иными словами, некоторые элементы кадра представляют собой настоящие сообщения. Между тем сообщение, или знак, – это предмет анализа, все бо-

лее занимающий современных исследователей; им с весьма разных позиций заинтересовались различные дисциплины – кибернетика, математическая логика, психоанализ, структурная лингвистика и структурная этнология; вероятно, все эти науки идут к слиянию в форме общей науки о коммуникациях, новой единицей которой будет значение...

Разумеется, фильм нельзя считать чисто семиологическим образованием, целиком сводить к грамматике знаков. Тем не менее фильм насыщен знаками, которые создаются и упорядочиваются его автором и адресуются зрителю; он хоть и отчасти, но бесспорно связан с общей коммуникативной функцией, в изучении которой дальше всех зашла лингвистика.

Таковы пока еще сугубо предварительные и, разумеется, гипотетические рамки семиологии кинокадра...»<sup>11</sup>.

В заключение введем проблему восприятия кино как специфического, яркого и одновременно неоднозначного источника по исследованию международных отношений в контекст процессов модернизации.

Исходя из констатации особого влияния личностного фактора на ход модернизации, представляется целесообразным отметить точку зрения В.А.Красильщикова, который указывает на то, что модернизация связана с деятельностью и развитием «прометеевско-фаустовского типа человека». Таким человеком движет активное стремление к воздействию на окружающую среду, к подчинению естественного мира, природы и пространства, также мнящего себя центром всей Вселенной<sup>12</sup>. Такой подход позволяет выделить среди других критериев политической модернизации те, что свойственны культурной сфере и свидетельствуют о:

- растущей дифференциации культурных систем и ценностных ориентаций;
- более активном, чем прежде, воздействии многообразных политических, философских и научных течений на художественное творчество;
- формировании ценностей культурной свободы, межкультурного и межкультурного диалога.

Оценивая по этим параметрам успехи или неудачи модернизации, можно заключить, что для значительного числа стран и регионов выявляется закономерность их развития, когда именно культура позволяет преодолеть необходимость спотыкаться о штампы «догоняющего» (по отношению к Западу) характера модернизации, навязываемые как развивающимся, так и постсоветскими государствам.

Возможности отказа от этих штампов отчетливо проявляются в становлении национального российского кинематографа, в том, как и какие политические реалии отображают произведения отечественных кинематографистов.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Захария Ф.* Постамериканский мир. М., 2009. С. 100–101.
- <sup>2</sup> *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М., 1998.
- <sup>3</sup> *Кокарев Е.И.* Кино как бизнес и политика. М., 2009. С. 100.
- <sup>4</sup> *Baudrillard J.* The Evil Demon of Images. Sydney, 1987. P. 13, 20–21.
- <sup>5</sup> *Baudrillard J.* La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu // *Liberation*. 1991. 29 марта.
- <sup>6</sup> *Baudrillard J.* Simulacres et simulation. Paris, 1981.
- <sup>7</sup> *Торе Ж.-Б.* 70-е: перезагрузка Бодрийяр и кинематограф // *Искусство кино*. 2008. № 2.
- <sup>8</sup> *Делёз Ж.* Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / пер. с фр. Б.Скуратова. М., 2004.
- <sup>9</sup> *Барт Р.* Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М.Эйзенштейна // *Строение фильма* / сост. К.Разлогов. М., 1984. С. 184–186.
- <sup>10</sup> *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 212.
- <sup>11</sup> *Барт Р.* Проблема значения в кино // *Барт Р.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н.Зенкина. М., 2004. С. 358.
- <sup>12</sup> *Красильщиков В.А.* Мировые модернизации и судьбы страны // *Свободная мысль*. 1999. № 1. С. 93.

**Подписка на 2013 г.**

**на журнал “Обозреватель – Observer”  
в каталоге «Газеты и журналы»  
агентства «РОСПЕЧАТЬ»:**

**47653 — на полугодие**

**36789 — на год**