

К. А. Юдин

**“ОБРАЗ ВРАГА” И АТМОСФЕРА
“ХОЛОДНОГО ПРОТИВОСТОЯНИЯ”
В ЗАРУБЕЖНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1960–1970-х гг.¹**

В статье на материалах зарубежных, преимущественно англо-американских, медиа-текстов 1960–1970-х гг., предпринимается попытка осуществить атрибуцию внутренней и внешней угрозы, опасности и отчужденности как главных комплексных факторов, генерирующих атмосферу «холодного противостояния». В историко-философском, культурологическо-киноведческом ракурсе анализируются основные типы и формы визуально-когнитивного проявления и интерпретации инаковости в кинематографической «гиперреальности». Автор приходит к выводу, что выведенные типы проявлений чуждости («чужой-в-себе», враг-лжегерой», «враг-прагматик») и их комбинации можно использовать для реконструкции национально-государственного взаимного восприятия и динамики коллективной памяти на современном этапе.

Ключевые слова: *“холодная война”, зарубежный кинематограф, когнитивистика, “гиперреальность”, “образ врага”, медиа-текст, коллективная память*

“Холодный” политический климат и общественное сознание

Вторая половина XX в. стала ареной новой глобальной конфронтации, получившей общепризнанное наименование «холодной войны». Несмотря на колоссальны, практически необъятный, во многом по причине концептуальной полифоничности исследований в этом направлении, историографический задел², все интерпретации «холодной войны» в той или иной степени объединяет прямая или косвенная солидарность следующим двум позициям. Во-первых, сам термин «холодная война» семантически указывает на специфический тип коммуникации, связанный не с масштабным и длительным применением военно-силовых ресурсов (разумеется, не исключая инциденты подобного рода), а с преобладанием именно информационно-политических способов воздействия, приобретавших вид некой дискурсивной комбинаторики. И, во-вторых, очевидна справедливость условной демаркации общего фронта «холодной войны» на собственно геополитический и культурно-идеологический, которых можно считать находящимися не в абсолютной взаимообусловленности, но в прямой и практически не дискретной взаимной корреляции. Речь идет о различиях в степени воздействия, конструирования, презентации образов и сензитивности «холодного политического климата» в коллективной памяти. Смена или частичная модификация

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РНФ научного проекта № 18-18-00233 «Кинообразы советского и американского врагов в символической политике холодной войны: компаративный анализ».

² Seabury 1967. P. 10; Филитов 1991.

геополитической конъюнктуры, производившаяся в ходе деятельности специальных ведомств, институциональных субъектов, давали лишь ограниченный по медиативному резонансу эффект, который мог быть в любой момент вытеснен превосходящим его по силе «звучания».

На культурно-идеологическом «участке фронта» создавалось многоуровневое семиотическое поле, тяготеющее к относительной стабилизации сформированных стереотипов. Здесь образы, идентичности, дискурсивные облики «*своего*» и «*чужого*» (врага), претерпевали более сложную трансформацию. Она зависела не только от идеологических установок, но и от динамики обновления экзистенциально-онтологического пространства, протекавшего на этой ступени более интенсивно и насыщенно. В силу этого, именно кинематограф стал наиболее подходящим видом искусства, способным отразить бурное течение социально-политического бытия, которое в период «холодной войны» принимает эксплицитный характер. Значение кинематографии, превзошедшей по силе эмоционального воздействия на массовое сознание другие виды искусства, усиливается в эпоху информационных войн, выступающих «основным средством современной мировой политики, доминирующим способом достижения духовной, политической и экономической власти»³. Благодаря кинематографу, представления о прошлом «перестают быть сухими научными фактами и обретают "плоть и кровь"»⁴.

Ретрансляционные возможности киноискусства усиливались не столько за счет соединения трех видов пропаганды («производства образа, рассказа и звука»⁵) или, тем более, стихийных флуктуаций к образно-визуальной инженерии, якобы полностью подчиненной изменениям внешней политики, сколько из-за особой **психо-когнитивной напряженности** зрительской аудитории, испытывавшей в ходе соприкосновения с кинематографической «гиперреальностью» отторжение или, наоборот, «по-ту-стороннюю» (из-за индивидуально-мировоззренческого «железного занавеса») симпатию (за искусную, элегантную и изящную оппозиционность, эйдетический пафос) к «чуждому элементу» в лице его вымышленного прототипа на экране. Исследователи также указывают на преобладание психо-политических факторов, стимулирующих поиск и атрибуцию внутренних и внешних врагов, над теоретико-идеологическими в виде имагем и идеологем, ставших уже привычным дискурсивным «фоном противостояния», как в СССР, неустанно опровергающем несовместимую с глобальной социалистической революционной телеологией теорию «классового мира»⁶, так и в «империалисти-

³ Панарин 2003. С. 17.

⁴ Мысливец, Романов 2018. С. 15.

⁵ Шахляев, Шляхов 2016. С. 29; Keen 1986. P. 72.

⁶ Идеологические комиссии ЦК... 1998. С. 132.

ческих» державах, никогда не забывавших о дихотомии социокультурного пространства по типу «мы – они» и перманентно витавших в атмосфере «красной заразы», не менее страшной, чем недавно поверженная и усмирненная «коричневая чума».

В качестве документального подтверждения феномена «амортизации» идеологических противоречий в ходе обмена киноопытом между противоположными «лагерями» можно привести данные о регулярном увеличении масштабов трансляции зарубежных фильмов в СССР. Согласно записке отдела культуры ЦК КПСС (сентябрь 1958 г.), за три года (1955–1958) число выпущенных на советский экран зарубежных фильмов выросло в два раза, с 63-х до 113 картин. Более того, помимо прочно наметившейся тенденции к дальнейшему расширению «буржуазной фильмотеки», осуществляемой при прямом лоббировании Министерства культуры, в записке констатировались «девиации» в расстановке идейно-политических приоритетов. «Министерство культуры, – полагал автор записки, зав. отделом культуры ЦК КПСС Д.А. Поликарпов, – не уделяет необходимого внимания редактированию иностранных фильмов. В то время, как наши фильмы за границей подвергаются тщательному редактированию, у нас бывает так, что работники Министерства культуры не считаются с рекомендациями комиссии по закупке фильмов об изъятии тех или иных кадров из заграничных фильмов»⁷.

Подобные «информационные брешы» свидетельствовали, что *образ врага*, который уже в начале «холодной войны» (1946–1947) быстро стал «гипертрофироваться и обостряться»⁸, что затем дополнилось, как полагал западногерманский историк Г.-П. Шварц, шестью индикаторами состояния «холодной отчужденности», выступающими модификациями *страха* («перед скорым началом третьей мировой войны», «войной через представителей» и т.д.)⁹, изначально приобрел более широкий контекст как олицетворение неисчерпаемой в своих модусах архетипической угрозы (*реальной или мнимой*) и порождаемой ею агрессии¹⁰. Последние становились источником неотвратимой опасности и потенциальных последствий от обнаружения «врага», самораскрытия и реактивности в сторону изменения дискурсивной конфигурации, направленной по деструктивной траектории. Образ врага обретал характер вездесущего «демонического присутствия» как «абсолютного зла», актора реальности, наделенного антигуманно-негативными свойствами¹¹, многократно усиливающего свой потенциал в «гиперреальности» кине-

⁷ Идеологические комиссии ЦК... 1998. С. 186, 188.

⁸ Очерк теории социализма 1989. С. 344–345.

⁹ Schwartz 1982. S. 12.

¹⁰ Гудков 2004; Берковец 2001. С. 45.

¹¹ Козырев 2008. С. 32; Сенявский, Сенявская 2006. С. 63.

матографа. Можно согласиться с А.В. Федоровым и М.И. Туровской, что «никакой метод не может быть признан исчерпывающим для анализа медиа-текста»¹², ибо «даже самый примитивный фильм является многослойной структурой, содержащей разные уровни латентной информации, обнаруживающей себя лишь во взаимодействии с социально-политическим и психологическим контекстом. <...> Как бы тенденциозен или, напротив, бесстрастен ни был автор фильма, он запечатлевает гораздо больше аспектов времени, чем думает и знает сам...»¹³.

Система безопасности и «чужой-в-себе»

В 1960–1970-е гг. на экраны выходит ряд знаковых, колоритных фильмов англо-американского, франко-итальянского и «интернационального» производства, которые можно рассматривать в качестве ведущих кинодокументов. Это такие картины, как: «Кандидат от Манчжурии» / «The Manchurian Candidate» (США, 1962, реж. Д. Франкенхаймер), «Семь дней в мае» / «Seven Days in May» (США, 1964, режиссер Д. Франкенхаймер), «Система безопасности» / «Fail-Safe» (США, 1964, реж. С. Люмет), «Разорванный занавес» / (США, 1966, реж. А. Хичкок), «Русские идут! Русские идут!» / «The Russians Are Coming the Russians Are Coming» (США, 1966, реж. Н. Джуисон), «Похороны в Берлине» / «Funeral in Berlin» (Великобритания, 1966, реж. Г. Хэмилтон). Из картин совместного производства отметим фильмы с участием известных актеров – Л. Вентуры, М. Пикколи, Б. Кремера, Б. Блие, К. Юргенса, Ж. Буиза, Ф. Бланша: «Шпионы» / «Les espions» (Франция-Италия, 1957, реж. Ж.А. Клузо); «Барбузы – секретные агенты» / «Les Barbouzes» (Франция-Италия, 1964, реж. Ж. Лотнер); «В чужой шкуре» / «Avec la peau des autres» (Франция-Италия, 1966, реж. Ж. Дере); «Молчаливый» / «Le silencieux» (Франция-Италия, 1973, реж. К. Пиното); «Шпион, встань» / «Espion, lève-toi» (Франция-Швейцария, 1981/82, реж. И. Буассе) и др. Их объединяет общая проблематика и стремление осуществить иллюстрацию технологий конструирования образа врага («чужого») и информационно-политического противостояния как такового.

Начало 1960-х гг. было ознаменовано выходом на экраны картины Д. Франкенхаймера «Манчжурский кандидат», сразу ставшей одной из ведущих кинолент эпохи «холодной войны». На первый взгляд сюжет может показаться банальным – небольшой отряд американских солдат во время корейской войны (1950–1953) попадает в окружение, и солдаты вынуждены претерпевать условия, обусловленные статусом военнопленных. Однако с самого начала выясняется, что произошла не обычная операция, а тщательно спланированный захват для дальнейшей психоневрологической проработки, в буквальном смысле – «промывки

¹² Федоров 2010. С. 15.

¹³ Туровская 1996. С. 99.

мозгов», осуществленных советско-северокорейскими учеными и военными. И здесь на дискурсивно-семиотическое пространство выводится особый тип врага, построенный на антиномии – своего, но *«чужого-в-себе»*, представленный фигурой сержанта Рэймонда Шоу (*Л. Харви*), превращенного в марионетку, запрограммированную с помощью гипноза и применения психотропных веществ и тренингов, потенциального убийцу, готового в любой момент исполнить приказание, исходящее от надорвавшего «железный занавес» коммунистического СССР. Создается сложная конструкция двойной чужеродной имманентности, при которой образ «врага-в-себе», не подозревающего о психомоторных механизмах, способных подавлять, а отчасти – и заменять, демонтировать его собственную духовно-психическую конституцию, сопряжен с визуальной демонстрацией внутреннего врага в своем привычном облики – в виде фигур завербованных «контролеров» и «кураторов». Таковыми выступают мать Р. Шоу (в исполнении известной актрисы *А. Лэнсбери*) и его отчим, сенатор конгресса США Дж. Айслин (*Дж. Грегори*). Первой в этом инспирированном спектакле, направленном на ниспровержение американской демократии, отведена роль «психиатра», направляющего (с помощью установленной психокодировки и апеллирующей к хтоническо-теллурическим чувствам власти материнского, деметрического порядка) своего сына в сторону нужной телеологической линии – убийства кандидата в президенты США. Поднимается тема намеренного разрушения мужской маскулинности, когда солдат, воин оказывается беспомощным перед женской сущностью, действие которой приводит к «инициативской кончине». В кинематографической «гиперреальности» «холодной войны» *«свои»* воплощали нормальную мужественность, *Чужие – девиантную*, которая проявлялась как в недостатке, так и переизбытке маскулинных чувств»¹⁴. Все это относится и к сержанту Б. Шоу, ставшему, пусть и не долларовым и не «контрреволюционным», как в известных американских и советских кинокартинах («За пригоршню долларов» / «A Fistful of Dollars», США, 1964, реж. С. Леоне; «Свой среди чужих, чужой среди своих», СССР, 1974, реж. Н. Михалков), но, тем не менее, – именно таким маргиналом в двойном зеркальном отражении. Второму (отчиму Б. Шоу) уготована не менее ответственная миссия публичного провокатора-диверсификатора, постоянно напоминающего о засилье врагов в совете обороны США, из которых несколько десятков человек якобы являются убежденными коммунистами.

В итоге мы получаем особую модель развертывания «холодной войны», в которой ведущим элементом становится сгенерированный эпицентр «красной», коммунистической угрозы, приобретающей всеохватывающий характер за счет политической интериоризации – транс-

¹⁴ Рябов 2012. С. 54.

формации внешней угрозы во внутреннюю рискогенную ситуацию, и мышление, сопровождающиеся страхом перед почти непредсказуемой кибератакой. Символично, что даже после нейтрализации и «раскодирования» Р. Шоу, получившего возможность ненадолго вернуться к своей самостийности, финальным «аккордом», презентуемым в качестве экзистенциальной кульминации в «гиперреальности», становится ощущение безысходности, тщетности попыток обезвредить «вражеский спрут», антиамериканскую паутину, метастазы которой сохраняются в виде органических предпосылок для предательства, коренящихся в крайне уязвимой для психополитического влияния человеческой природе и сущности. Можно сказать, что образ «врага-в-себе», но закамуфлированной имажемой «самого храброго, самого преданного и самого необычного человека», адресованной к сконструированной личине Р. Шоу, с этого времени все более стал приобретать символическо-мифологический характер. «Призрак» «кандидата от Манчжурии» среди знатоков классики англо-американского кинематографа начал восприниматься как недвусмысленная аллюзия не только на ближайшее свершившееся через год событие – устранение реального президента США Дж. Кеннеди, но и на существование тайных пружин и механизмов в самой системе американского парламентаризма и «демократии», дискредитированных на экране нависшей над ними пеленой «тотального заговора».

Сходная «гиперреалистическая» ситуация складывается в криминальном триллере Д. Сигела «Телефон» / «Telefon» (1977), где Ч. Бронсон создал необычный для его внешней фактуры образ сотрудника КГБ, призванного, вместе с коллегой из институциональной цитадели американской разведки ЦРУ, предотвратить серию диверсий, осуществляемых с применением психотропного оружия, наркогипноза. Сбежавший в США бывший чекист-сталинист Н. Дальчимский, похитив записную книжку с фамилиями советских агентов, запрограммированных, в случае перехода «холодной» войны в «горячее» ядерное противостояние, на уничтожение стратегических объектов противника, запускает их в действие, зная код активизации имплантированной в подсознание разрушительной силы, предполагающей преодоление инстинкта самосохранения и приведение в действие «эффекта камикадзе». Гротесковая акцентуация образа «чужого-в-себе», демонстрируемого на множестве примеров безупречно отлаженной технологии «телефонной мобилизации» псевдоамериканцев, стала главной причиной критического восприятия картины, но это не умаляет ее значения в плане идейно-художественной семиотики «холодной войны», о чем нередко забывает зритель, оценивающий лишь качество внешней динамики сюжетной линии. В фильме четко обрисован конъюнктурный детерминизм, иррациональный характер *угрозы, опасности*, исходящей от «не-своего», и масштабов ее распространения. Режиссер поставил перед собой цель показать, в ка-

ком крайне уязвимом положении оказываются все участники глобального «холодного» противостояния, если, во-первых, попадают в водоворот политико-дискурсивного становления, а, во-вторых – утрачивают возможности контроля, управления секретными технологиями. Начавшаяся «разрядка» в международных отношениях, как совершенно верно показано в фильме, привела к неоднозначным последствиям. *Коммуникационный разрыв* на высшем уровне (невозможность договориться лидерам стран, не знающим или вынужденным умалчивать о ситуации во избежание дипломатических диссонансов), *культурно-ментальные различия* (демонстрация мрачных кабинетов Лубянки с зелеными лампами на столах – в контрасте с вольготной, выдержанной в светлых тонах, демократизированной обстановкой офисов американских спецслужб), не выступали препятствием для институционально-политического диалога, завершающегося успешной нейтрализацией теперь уже *общего врага* («советско-американского вредителя»), лишний раз подчеркивая принципиально декларативную условность многих барьеров, а также энтропийность и синергетичность пространства «холодной войны».

Указанные характеристики и параметры были доведены до крайней степени напряженности и драматизма в плане демонстрации идейно-политической экспрессии в триллере С. Люмета «Система безопасности», в которой мы встречаемся с полным герменевтическим дантовым «кругом ада» и его внутренними «извилинами», информационными коридорами, начиная от эсхатологической интуитивистики и заканчивая непосредственным моделированием возможного варианта развертывания ядерного противостояния. В композиционном плане фильм построен по принципу скоростной эскалации сценического действия, предметом презентации в котором и выступают искомые образы врага и угрозы как таковой в различных модификациях. Если попытаться построить некое подобие типологии, то можно выделить следующие фазы-стадии, последовательность в кристаллизации, эманации «*степени враждебности*» в кинематографической «гиперреальности»:

1) Предзнаменование, предчувствие *угрозы*: генералу ВВС США Блэку каждую ночь снится один и тот же сон: он умирает в тот момент, как только подходит к матадору на арене, что можно рассматривать как семиотическую кодировку апогея ядерного антагонизма (матадор – образ-символ врага (СССР), неизбежное столкновение с которым (геополитическая «инициативная кончина») происходит вследствие влияния метаисторических, иррациональных сил.

2) Идейно-политическое и культурно-цивилизационное пренебрежение к «чужому» («не-своему»). Откровенное неприятие страны Советов вложено в уста профессора Гротшиля (исполнитель – У. Мэттэу), убежденного, что советские коммунисты – «это не люди, это марксисты-фанатики, они рассуждают не так, как Вы, генерал Блэк, для

них не существует понятий “ярость” и “горечь”, это калькуляторы...», способные даже на локальную капитуляцию, если она позволит спасти глобальную идеологическую телеологию – вероятность мировой революции и наступления социализма по всему фронту.

3) Выявление *угрозы отчуждения* в процессе обретения конъюнктурной идентичности. Партикулярный раскол военной элиты Пентагона на сторонников и противников сотрудничества с советским командованием для предотвращения общей опасности. В картине перед нами предстают разные модели патриотизма «по-американски». Одна модель предполагает готовность к сотрудничеству, взаимодействию с противником для достижения коллективной безопасности наднационального характера. Другая связана с поистине истерической нетерпимостью, манией подозрительности и манифестацией «американской исключительности», выразителем которой в картине выступает фигура полковника Кассио, рассматривавшего «соглашателей» однозначно как предателей священного и незыблемого идеала «своей Америки».

В этом можно увидеть прямую аллюзию, отсылку к известной «формуле» национальной доминант-автаркии, отраженной в брошюре «Моя Америка» («My America»), распространенной в 1955 г. Американским информационным агентством (United States Information Agency). Ее автор А. Гудфренд, бывший член государственного департамента США, приводил перечень, состоявший из фамилий более сорока «выдающихся американцев», которые рассматривались как борцы-герои за этно-национальное самоопределение. Параллельно с ретрансляцией американского либертарианства, декларированием курса на строительство социокультурного пространства, свободного от расизма, сексизма, бедности, в памфлете отчетливо проводилась мысль о необходимости аккумуляции интеллектуальных и политических сил, ресурсов, как на глобальном уровне, так и в рамках низового социального взаимодействия, для формирования готовности в любой момент дать ответ коммунистической угрозе. И, как верно полагает Л. Бельмонте, «сотни памфлетов, такие как «Моя Америка», в настоящее время уже являются достоянием только архивохранилищ. Они уже представляют собой анахронизм, предельно гиперболизированы в своих оценках действительности, и иногда даже абсурдны. Тем не менее, они до сих пор представляют собой яркую иллюстрацию предпринятых усилий по целенаправленному определению границ национальной идентичности»¹⁵.

В эту первоначально информационно-политическую, а затем и психокогнитивную ловушку, приведшую его в экзистенциальный тупик и попадает упомянутый выше представитель американской элиты – полковник Кассио, показывающий крайнюю степень интеллектуальной

¹⁵ Belmonte 2008. P. 4.

близорукости, дополнительно подчеркнутой социобиологическим детерминизмом – происхождением из семьи, члены которой страдают хроническим алкоголизмом. Будучи настолько ослеплен миражами партикуляризма и «психоза идентичностей», он оказывается неспособным воспринять главный источник опасности – «восстание машин», когда с таким трудом выстраиваемая **система безопасности**, оказывается неподвластной ни ее создателям, ни ее верховным регулятивам. И голос американского президента, и лидера СССР (который в фильме традиционно назван «председателем», в чем также просматривается принципиально-символическое неприятие реальной власти в странах социалистического лагеря, принадлежащей секретарям компартии) оказываются бессильными остановить запущенный механизм самоуничтожения...

О том, насколько в действительности опасен, неадекватен, если использовать чеховский художественный образ, «человек в футляре» американской дискурсивности, свидетельствует агрессивно-интеллектуалистский выпад современного эквивалента «националиста-патриота» в погонах – полковника армии США Дж. МакДонау, опубликовавшего весной этого года в специализированном военно-политическом издании статью под названием «Моральное лицемерие России»¹⁶. В этом публицистическом эссе воинственный полковник, по сути, осуществляет полную эксгумацию ортодоксальной нетерпимости эпохи «холодной войны», реконверсию «доктрины Трумэна», представляя Россию олицетворением «абсолютного зла», резервуаром «антиморальных сил», которую необходимо не только сдерживать, но и полностью нейтрализовать с помощью мессианско-освободительной гегемонии США¹⁷.

Модель экстренно-вынужденного сближения при возникновении общей, глобальной и превосходящей не только политико-идеологические, но культурно-цивилизационные противоречия угрозы, практически полностью повторяется в фантастическом триллере «Метеор» / «Meteor» (США-Гонконг, 1979, реж. Р. Ним). Здесь опасность развязывания ядерной войны вытесняется еще более масштабной, космическо-галактической **угрозой**, исходящей от приближающегося к земле гигантского метеорита и вынуждающей американское и советское правительства признать факт существования специального оружия – орбитальных военных спутников, изначально направленных против друг друга, но отныне призванных выполнить общую цель – спасение человечества. По мере того, как **биполярный антагонизм** в рамках «холодной войны» трансформируется в **биполярное сотрудничество** мессианского характера, мы вновь сталкиваемся с типовыми ситуациями, связанными с карикатурно-гротесковыми сценами недоверия и подозрительности, попытками

¹⁶ McDonough 2018.

¹⁷ Американский полковник... 2018.

установления приоритета «американской идентичности» и национально-партикулярных интересов над здравым смыслом, диктующим единственно верный путь *интеграции различий*, который выступает экзистенциально-онтологической доминантой, подавляющей внутреннего врага, «врага-в-себе», и вытесняющей навязчивый фантом внешнеполитической опасности. Примечательно, что образ президента США в картине вновь воплотил известный актер *Г. Фонда*.

Лжегерои «холодной войны»

Другую, но не менее характерная для исторически обусловленного общественного сознания и коллективной памяти модель отчужденности встречаем в картине Д. Франкенхаймера «Семь дней в мае». Главным визуально-когнитивным конструктом ее медиа-текста выступает ***образ врага-лжегероя***. Его конкретным, персонифицированным носителем, аккумулирующим постпервобытные, раннесредневековые административно-политические практики «военной демократии», в сочетании с феноменами самозванства и рыцарской самопрезентации, становится воинственный генерал Д. Скотт (*Б. Ланканстер*), осуществляющий стремительную экзистенциальную аналогию – от идейно-теоретической оппозиции к представителям «гнилого либерализма» и «соглашателям» (в их числе оказывается даже американский президент за солидарность умеренному курсу и склонность к компромиссам с «главным врагом нации» – СССР) до подготовки военного переворота, плацдармом для которого становится секретная база, созданная в тайне от политического руководства страны. Тем самым, в структуре медиа-текста просматривается еще одна модификация конфликта «мы – они», связанного с размежеванием по уровням социально-интеллектуальной иерархии.

Военные, убежденные в своей элитарности, гипермаскулинности, обеспеченной доступом к оружию – средствам нападения и защиты, демонстрируют цинично-хладнокровное пренебрежение к «малодушным» и «бесхребетным», не способным на решительные и волевые решения «гражданским» лицам или «двuruшникам в погонах», наподобие полковника М. Кейси (*К. Дуэлас*), лавирующего между двумя антагонистическими позициями. Подобная ситуация наблюдается и в этой картине, когда генерал Д. Скотт, не сомневаясь в правильности своей стратегии, которая на самом деле полностью его дискредитирует как экзальтированного, эгоистически-самоуверенного военного авторитариста, пытается осуществить информационно-политическое вытеснение президента США, одерживающего победу над мятежным генералом с помощью голоса разума и здравомыслия. «Он не враг, – говорит президент США (роль исполняет *Ф. Марч*), – Скотт и начальники штабов – слишком эмоциональные далекие от логики радикалы, но они не враги. Враг – это нынешний век, ядерный век... Он убил веру человека в способность влиять на происходящие события. Отсюда развилась бо-

лезнь крушения надежд, чувство бессилия, беспомощности, слабости, из-за этого отчаяния мы начинаем искать героев в красно-бело-синих одеждах. Время от времени появляется рыцарь на белом коне, и мы выбираем его своим личным богом... сегодня это генерал Скотт».

Таким образом, мы видим, что образ *«врага-лжегероя»* оказывается не только внешне тесно связанным с моделью *«чужого-в-себе»*, но присутствуют и глубинные признаки сущностно-генетической общности указанных экзистенциальных конструкций, что проявляется в возможности взаимовоспроизводства. *«Чужой-в себе»* априори содержит в себе модификацию *«лжегероя* в красно-бело-синих одеждах», и наоборот, лжегерой также подвергается отторжению и отчуждению.

Одна из лучших трагикомедий 1960-х, в концентрированно-гипертрофированном виде показавшая националистическо-партикулярную паранойю, возникшую в мировом сообществе на волне карибского кризиса 1962 г. – фильм С. Кубрика *«Доктор Стрейнджлав, или как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу»* / *«Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb»* (США–Великобритания, 1963). В этой картине уже знакомые образы «врагов-лжегероев», «чужих-в-себе» вытесняет экстравагантная фигура *бывшего чужого*, но *теперь своего* – нацистского ученого, доктора Стрейнджлава, предлагающего на фоне уже прозвучавших ядерных ударов «лучший вариант» – заново воспроизвести человеческую расу. Это нечто вроде манифеста-пролегомены «разрядки» и апелляции к возвращению онтологического, «примордиального» единства за счет устранения деструктивных различий коммунизма и американизма, являющихся с позиций консервативной парадигмы формами культур хтоническо-теллурического типа, «цивилизаций становления»¹⁸. Последние отличаются друг от друга лишь идеологическим облачением своей однородной сущности, заключающейся в «подрывном активизме»¹⁹, связанном с бессмысленным ускорением темпов «развития», пространственно-временным и материально-техническим расширением при утрате внутренней органичности, цельности, растворяющихся в коллективистско-индивидуалистических инстинктах, проводниками-носителями которых и становятся образы модели *«врагов-в-себе»*, разжигающих пламя «холодной войны».

Это открыто демонстрируется в картине Р.Э. Миллера *«Девушка с Петровки»* / *«The Girl from Petrovka»* (США, 1974). Из диалогов главных героев – советских обывателей-маргиналов Октябрины (*Г. Хоун*) и Кости (*Э. Хопкинс*) мы узнаем, что *чужеродная среда (инаковость)*, где существует опасность «задохнуться», выступает главным «камнем преткновения» между СССР и США. И эта среда обладает способностью

¹⁸ Юдин 2013.

¹⁹ Эвола 2009. С. 172-178; 2010. С. 46-50.

быть инкубатором-рассадником дискурсивных войн, стимулируя национал-патриотические формы изоляции и самозащиты. «Права» американцев на истребление индейцев, сжигание вьетнамских деревень, «линчевание ни в чем не повинных негров», которыми возмущается «девушка с Петровки», компенсируются экспансией и манифестацией «советской цивилизации» в ойкумене «социалистического лагеря» и за его пределами, что подчеркивается использованием традиционных атрибутов семиотическо-имагогической уничижительной карикатуры: русские как «матрешки в каракулевых шапках» (пародия на советскую номенклатуру), молодые «Робинзоны социализма», не выпускающие из рук балалайки, мечтающие во время застолья с самоваром и водкой освоить «классику» американского джаза, и осколки «старого мира» – пожилой балетмейстер, обучающий якобы забытому в стране Советов искусству в обветшалой и мрачной церкви, выполняющей свое предназначение как учреждение для отправления религиозного культа и одновременно служащее перевалочной базой для «спекулятивных» операций.

Репрезентативной иллюстрацией возможных вариантов *имагогических инверсий* можно считать фильм А. Хичкока «Разорванный занавес» (США, 1966). Название фильма – прямая аллюзия на антагонизм, свойственный обстановке «холодной войны», порождающей сегрегацию, установление множественных барьеров – «железных занавесов», предполагающих *тройственный разрыв* – на идеологическом, семиотическом и экзистенциально-онтологическом уровне. Особенностью морфологии «гиперреальности» этой картины является то, что в ней в наиболее доступной для восприятия форме хронотопически синтезируются несколько типов и динамика восприятия «чуждости» («вражеской сущности», «не-своего»). Американский физик-ядерщик М. Армстронг (П. Ньюман) мимикрирует под диссидента-социалиста, якобы перешедшего на другую сторону «железного занавеса» – в ГДР по искренним политическим убеждениям и симпатиям (о чем заявляет на публике, презентуя себя как миротворца – сторонника «разрядки» и коллективной безопасности), но на самом деле действует как американский агент, направленный с конкретным заданием – похитить секретную формулу у коллеги-конкурента – немецкого профессора Г. Линдта. На основе фабулы можно выделить следующие когнитивные сегменты созданного медиа-текста: 1) **Образ врага-лжегероя**. Персонаж Ньюмана воспринимается как предатель – перебежчик, «двурушник», поправший не только национально-государственные, но и семейные ценности, гендерные принципы, введший в заблуждение свою коллегу и одновременно подругу по поводу перспектив в отношениях; лжегероем Армстронг является и потому, что он фактически обнажает свою интеллектуальную несостоятельность, проявив готовность идти по относительно легкому пути – присвоить результаты чужих исследований, тем самым бросая

ть на научный потенциал своей страны. 2) **Образ «врага-в-себе»** конструируется в ходе трансформаций информационного поля, при которых поступающие когнитивно-психологические импульсы, «вызовы», позволяют выявлять колебания героев по поводу того, какую сторону принять на волне «энтропийной экзальтированности» и дезориентации. Физики М. Армстронг и С. Шерман (*Дж. Эндрюс*) не только не создают впечатления патриотов и утонченных интеллектуалов – «людей науки», напротив, эти личности выглядят совершенно не убедительными и не правдоподобными, что объясняется избыточной раскрепощенностью и склонностью к филистерско-обывательскому образу жизни. Так, Шерман сначала пребывает в состоянии «блаженного умиротворения», обеспеченного прочностью ее экзистенциальной ниши «помощницы-любовницы», затем это сменяется легким беспокойством, что перерастает в ярко выраженную тревогу по поводу их с Армстронгом совместной бытийности, находящейся под угрозой разделения «железным занавесом». В экстремальной ситуации почти в каждом пробуждаются элементы **«чужого-в-себе»**, проявляющиеся в виде тяготения в сторону личной сферы, превалирующей над национально-государственной. Как великолепный знаток криминально-политической психологии, А. Хичкок недвусмысленно дает понять, что Шерман, и Армстронг, как не обремененные прочностью «идейного заряда» позитивисты, «лабораторные романтики», агенты-дилетанты, смогут устроиться абсолютно везде и создать свое приватное пространство даже в карикатурно неуютных интерьерах восточногерманской действительности. Поэтому данное кинопроизведение можно, как ни парадоксально, считать фильмом контрпропагандистского характера, *презентацией потенциального космополитизма и имманентной чуждости «по-американски».*

От прагматизма – к онтологической безысходности

Значительный интерес на предмет выявления образа врага, а также угрозы и опасности как ведущих факторов «холодного противостояния» представляют фильмы «шпионской тематики». В 1960–1970-х гг. и за пределами этого хронологического интервала на экраны вышло несколько десятков колоритных кинопроизведений. Это такие картины, как «История агента ФБР / «The FBI Story» (США, 1959, реж. М. ЛеРой), «Агент дьявола» / «The Devil's Agent» (Великобритания-ФРГ, 1962, реж. Дж. Кастэйрс), «Мастер шпионажа» / «Master Spy» (Великобритания, 1962, реж. М. Талли), «Шпион с моим лицом» / «The Spy with My Face» (США, 1965, реж. Дж. Ньолэнд), «Шпион с холодным носом» / «The Spy with a Cold Nose» (Великобритания, 1966, реж. Д. Питри), «Змей» / «Le serpent» (Франция-Италия-Германия, 1973, реж. А. Верней) и мн. др. Их объединяет гиперболизированная демонстрация применения контрольно-карательных технологий, которые в «гиперреальности» кинематографа можно считать средством художественной выразительности

и, одновременно, методом вычленения искомых проявлений чуждости. Показательна в этом плане картина «Шпион, пришедший с холода» / «The Spy Who Came in from the Cold» (Великобритания, 1965, реж. М. Ритт). *Р. Бёртон* в главной роли Лимаса воплотил образ разведчика-оперативника, который, испытывая подлинный дискомфорт от «тепла» мирного сосуществования и профанической реальности, стремится на «холод» конфронтации, что можно рассматривать как наем на искусственность и релятивно-дискурсивный характер разжигаемого на идеологическом и семиотическом уровне антагонизма. Разрушающаяся на глазах убежденность Лимаса в верности стратегии безукоризненного следования правилам и схемам, крайне уязвимым перед элементарным вмешательством «слишком человеческого», эмоций и страстей, приводит к экспликации *комбинированного типа* «врага/чужого» – «*лжегероя-прагматика*», осознавшего, что все первично генерированные психокогнитивные импульсы были ложными. Вместо устранения «верховного жреца», бывшего нацистского преступника, который должен был благодаря подготовленному Лимасом «спектаклю» погибнуть от карающей руки «еврейского мстителя», происходит полная инверсия, и на месте жертвы оказывается несостоявшийся символический «палач», признанный «отработанным материалом» и как человек, и как агент. Тем самым, мы видим, что прагматизм как внутренний двигатель, эксплуатировавший «инстинкты», имманентные побуждения к лжегероизму, полностью восторжествовал над всеми установками иного спектра.

В завершении остановимся на трех знаковых кинокартинах франко-итальянского производства с участием *Л. Вентуры*, фактура «гиперреальности» которых в интегрально-концентрированном виде передает атмосферу «холодного противостояния» не просто как арену политикотехнологической комбинаторики, а как смертоносную «онтологическую ловушку», «экзистенциальный тупик». В к/ф «Молчаливый» (1973) герой *Вентуры* К. Тибер, «завербованный» еще во время Второй мировой войны, становится объектом манипулирования со стороны то английских, то советских спецслужб, использующих его как учёного и как агента. Многократная эксплуатация и узурпация личности, ставшей заложницей «холодных игр», в итоге приводит к разрушению оригинальной, апеллирующей к внутренней сущности, идентичности, подвергнутой необратимой в ходе нескольких инспирированных «социальных смертей» коррозии. Тибер становится полностью беззащитным перед армией бездушных «людей-прагматиков» и «дискурсивной паутины», не знающей жалости и сострадания к тем, кто желает выйти за ее пределы. В подобном по идейно-композиционной морфологии стиле выдержаны и два других к/ф – «В чужой шкуре» (1966) и «Шпион, встань» (1981/82). Мрачный, подлинно нуар-финал второй картины дает визуально-когнитивный ключ к пониманию сути перманентного, неисчерпа-

емого конфликта. В фильме показано, что из «холодной войны», вечно тлеющей, но всегда готовой к воспламенению отчужденности, так же невозможно выйти без деструкции (индивидуально-персональной или геополитической), как из цепи дискурсивных «перерождений», напоминающих «сансарическо-сантанический» поток смены состояния в буддизме²⁰ или шопенгауэровское воление, от которого только одно «спасение» – его отрицание, резиньяция. Картина завершается фразой: «Два года спустя на поляне возле католического кладбища Цюриха останки неизвестного мужчины были найдены охотниками. Больше никто и никогда не разбудит (от бюргерско-профанического «сна» в сторону шпионского активизма) Себастьяна Гренье (*Л. Вентура*). . .».

Подводя итоги, можно сделать следующие *выводы*.

1) «Холодная война» представляет собой не только идеолого-геополитический, но и, в значительной степени, социокультурный феномен, генетически восходящий к укорененной на онтологическом уровне конфронтации, чем объясняется неисчерпаемость ее социально-дискурсивных и семиотических комбинаций.

2) Кинематографическая «гиперреальность» фильмов как много-спектральных медиа-текстов, вышедших в хронологический отрезок 1960–1970-х гг., по качеству, уровню репрезентативности в отображении атмосферы «холодной войны» и ее субъектов, эйдетическому стилю, насыщенности и глубине визуально-когнитивного субстрата, может не только считаться художественно-эстетическим эталоном, но и быть востребованной для диагностики и прогнозирования развития международных отношений вообще и русско-американских связей, в частности, характеризующихся на современном этапе активной рецепцией традиционных стереотипов, образов врага/чужого, представлений об инаковости через призму кинематографических ассоциаций и аллюзий.

3) Выведенные условные типы проявлений чуждости – «чужой-в-себе», «враг-лжегерой», «враг-прагматик» и их комбинации могут рассматриваться как научно-теоретический задел для компаративного анализа особенностей национально-государственного взаимовосприятия (Россия и США, Россия и Европа) и динамики коллективной памяти, в которую имплантируются представления о новой «холодной войне», намного более опасной, чем «старая»²¹.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Американский полковник прочел России лицемерную проповедь // URL: <https://vz.ru/politics/2018/5/29/924956.html>. Май 2018 г. [Amerikanskij polkovnik prochel Rossii licemernuyu propoved' // URL: <https://vz.ru/politics/2018/5/29/924956.html>]
- Берковец Л. Агрессия: причины, последствия и контроль. СПб., 2001 [Berkovets L. Agressiya: prichiny, posledstviya i kontrol'. SPb, 2001].

²⁰ Эвола 2016. С. 76-77.

²¹ Крамник 2016.

- Гудков Л. Идеологема «врага» // Негативная идентичность. М., 2004. С. 559-567 [Gudkov L. Ideologema «vraga» // Negativnaya identichnost'. M., 2004. S. 559-567].
- Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964: Документы. М., 1998 [Ideologicheskie komissii CK KPSS. 1958–1964: Dokumenty. M., 1998].
- Козырев Г.И. «Враг» и «образ врага» в общественных и политических отношениях // Социологические исследования. 2008. № 1. С. 31-39 [Kozyrev G.I. «Vrag» i «obraz vraga» v obshchestvennyh i politicheskikh otnosheniyah // Sociologicheskie issledovaniya. 2008. № 1. S. 31-39].
- Крамник И. Все очень плохо: почему новая холодная война опаснее старой // <https://lenta.ru/articles/2016/08/22/notgood/> [Kramnik I. Vse ochen' ploho: pochemu novaya holodnaya vojna opasnee staroj // <https://lenta.ru/articles/2016/08/22/notgood/>]
- Мысливец Н.Л., Романов О.А. Историческая память как социокультурный феномен: опыт социологической реконструкции // Вестник РУДН. Сер.: Социология. 2018. Т. 18. № 1. С. 9-19 [Myslivec N.L., Romanov O.A. Istoricheskaya pamyat' kak sociokul'turnyj fenomen: opyt sociologicheskoy rekonstrukcii // Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya: Sociologiya. 2018. T. 18. № 1. S. 9-19].
- Очерк теории социализма / Отв. ред. Г.Л. Смирнов. М., 1989 [Ocherk teorii socializma / Otv. red. G.L. Smirnov. M., 1989].
- Панарин И.Н. Информационная война и третий Рим. М., 2003 [Panarin I.N. Informacionnaya vojna i tretij Rim. M., 2003].
- Рябов О.В. «Мистер Джон Ланкастер Пек»: американская маскулинность в советском кинематографе холодной войны (1946–1963) // Женщина в российском обществе. 2012. № 4(65). С. 44-57 [Ryabov O.V. «Mister Dzhon Lankaster Pek»: amerikanskaya maskulinnost' v sovetskom kinematografe holodnoj vojny (1946–1963) // Zhenshchina v rossijskom obshchestve. 2012. № 4(65). S. 44-57].
- Сенявский А.С., Сенявская Е.С. Историческая имагология и проблема формирования «образа врага» (на материалах российской истории XX в.) // Вестник РУДН. 2006. № 2(6). С. 54-72 [Senyavskij A.S., Senyavskaya E.S. Istoricheskaya imagologiya i problema formirovaniya «obraz vraga» (na materialah rossijskoj istorii HKH v.) // Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. 2006. № 2(6). S. 54-72].
- Туровская М.И. Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 98-106 [Turovskaya M.I. Fil'my «holodnoj vojny» // Iskustvo kino. 1996. № 9. S. 98-106].
- Федоров А.В. Трансформации образа врага России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2010). М., 2010 [Fedorov A.V. Transformacii obraza vraga Rossii na zapadnom ehkrane: ot ehpoi ideologicheskoy konfrontacii (1946–1991) do sovremennogo ehstapa (1992–2010). M., 2010].
- Филитов А.М. «Холодная война»: историографические дискуссии на Западе. М., 1991 [Filitev A.M. «Holodnaya vojna»: istoriograficheskie diskussii na Zapade. M., 1991].
- Шахляев А.В., Шляхов М.Ю. Кинематограф в системе американской пропаганды в период холодной войны // Апробация. 2016. № 11(50). С. 29-30 [Shahlyayev A.V., Shlyahov M.Y. Kinematograf v sisteme amerikanskoj propagandy v period holodnoj vojny // Aprobaciya. 2016. № 11(50). S. 29-30].
- Эвола Ю. Империя Солнца. Тамбов, 2010 [Evola Y. Imperiya Solnca. Tambov, 2010].
- Эвола Ю. Традиция и Европа. Тамбов, 2009 [Evola Y. Tradiciya i Evropa. Tambov, 2009].
- Эвола Ю. Учение о пробуждении. Очерк буддийской аскезы. СПб., 2016 [Evola Y. Uchenie o probuzhdenii. Ocherk buddijskoj askezy. SPb., 2016].
- Юдин К.А. Человечество в пути: от «цивилизации бытия» к «цивилизации становления» (размышления о природе коммунистической власти и общества) // Вопросы философии. 2013. № 2. С. 42-48 [Yudin K.A. Chelovechestvo v puti: ot «civilizacii bytiya» k «civilizacii stanovleniya» (razmyshleniya o prirode kommunisticheskoy vlasti i obshchestva) // Voprosy filosofii. 2013. № 2. S. 42-48].
- Belmonte L. Selling the American Way: U.S. Propaganda and the Cold War. Philadelphia, 2008.
- McDonough J. Russian's Moral Hypocrisy. URL: <https://taskandpurpose.com/russias-moral-hypocrisy/> May 2018.
- Keen S. Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination. San Francisco, 1986.

Seabury P. The Rise and Decline of the Cold War. New York, 1967.

Schwartz H.P. Entspannungspaus // Aus Politik und Zeitgeschichte. № 12. Bonn, 1982. S. 5-21.

Юдин Кирилл Александрович, кандидат исторических наук, исполнитель по гранту, Санкт-Петербургский государственный университет; доцент кафедры истории России, Ивановский государственный университет; kirill-yudin.hist@mail.ru

“Enemy image” and the atmosphere of “cold confrontation” in the foreign cinema in the 1960–1970s

In an article based on the materials of foreign, mostly Anglo-American, media texts of the 1960s-1970s, an attempt is made to attribute the internal and external threat, danger and alienation as the main complex factors that generate an atmosphere of “cold confrontation”. The main types and forms of visual-cognitive manifestation and interpretation of otherness in the cinematic “hyper-reality” are analyzed in the historical-philosophical, cultural and cinematographic foreshortening. The author comes to the conclusion that the deduced conditional types of manifestations of alienness – the “alien-in-itself”, the “enemy-false-hero”, the “enemy-pragmatist» and their combinations can be used to reconstruct the national-state mutual perception and dynamics of collective memory in modern stage.

Keywords: “cold war”, foreign cinematography, cognitive science, “hyperreality”, “enemy image”, media-text, collective memory

Kirill Yudin, PhD (History), the grant performer, Saint-Petersburg University, associate professor, Ivanovo State University; kirill-yudin.hist@mail.ru