



**К.А Юдин**

Кандидат исторических наук, доцент кафедры  
истории России ФГБОУ ВО  
«Ивановский государственный университет»

## **К вопросу о типологии «образа чужого» в англо-американском кинематографе 1960 – 1970-х гг.**

*В статье на материалах англо-американских медиа-текстов 1960 – 1970-х гг. исследуется визуально-когнитивный субстрат атмосферы идеологической отчужденности и ее проявлений в эпоху «холодной войны». Предпринимается попытка установить типологию «образа чужого» как основного имагогического конструкта кинематографической «гиперреальности». Автор приходит к выводу, что выведенные условные типы проявлений чуждости – «чуждой-в-себе», «враг-лжегерой», «враг-прагматик» и их комбинации могут быть использованы для проведения реконструкции национально-государственного взаимного восприятия и динамики коллективной памяти на современном этапе.*

*Ключевые слова: «холодная война», англо-американский кинематограф, когнитивистика, «гиперреальность», «образ чужого», медиа-текст, коллективная память.*

Вторая половина XX столетия стала ареной новой глобальной конфронтации, получившего общепризнанное наименование «холодной войны». Несмотря на колоссальный и практически необъятный историографический задел [10; 13; 18; 21; 23; 24], 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 (при этом, разумеется, не исключая инциденты подобного рода), а с преобладанием именно информационно-политических способов воздействия, приобретающих вид некой дискурсивной комбинаторики.

И, во-вторых, очевидна справедливость условной демаркации общего фронта «холодной войны» на собственно геополитический и культурно-идеологический, которые можно считать находящимися в прямой и практически не дискретной корреляции с друг другом, но не абсолютной взаимообусловленности. Речь идет о различиях в степени воздействия, конструирования, презентации образов и сензитивности «холодного политического климата» в коллективной

памяти. Смена или частичная модификация геополитической конъюнктуры, производившаяся в ходе деятельности специальных ведомств, институциональных субъектов, давали лишь достаточно 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 непосредственно имманентной динамики обновления экзистенциально-онтологического пространства, протекавшего на этой ступени более интенсивно и насыщенно.

В силу этого, именно кинематограф становился наиболее подходящим видом искусства, способным, подобно зеркалу, отразить все это бурное течение социально-политического бытия, которое в период «холодной войны» принимает особо эксплицитный характер. Благодаря кинематографии, превзошедшей по силе эмоционального воздействия на массовое сознание другие виды искусства, значение которой резко уси-

ливается в эпоху информационных войн, выступающих «основным средством современной мировой политики, доминирующим способом достижения духовной, политической и экономической власти» [9, с. 17], представления о прошлом «перестают быть сухими научными фактами и обретают “плоть и кровь”» [7, с. 17].

При этом важно подчеркнуть, что ретрансляционные возможности киноискусства усиливались не сколько чисто механически, за счет соединения, как отмечается в литературе, трех



А. Лэнсбери и Л. Харви в к/ф "Маньчжурский кандидат" (США, 1962)

видов пропаганды – «производства образа, рассказа и звука» [14, с. 29; 30, р. 72], – или, тем более, стихийных флюктуаций к образно-визуальной инженерии, якобы полностью подчиненной изменениям внешней политики, а, прежде всего – в результате особой *психоконгитивной 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.

На это также обращают внимания исследователи, указывая на преобладание психополитических факторов, стимулирующих поиск и атрибуцию внутренних и внешних врагов, над теоретико-идеологическими в виде имажем и идеологем, ставших уже привычным дискурсивным «фоном противостояния» как в СССР, неустанно опровергающим не совместимую с глобальной социалистической революционной телеологией теорию «классового мира» [4, с. 132], так и в «империалистических» державах, никогда не забывавших о дихотомии социокультурного пространства по типу «мы – они» и перманентно витавшей в атмосфере «красной заразы», не менее страшной, чем недавно поверженная и усмиренная «коричневая чума».

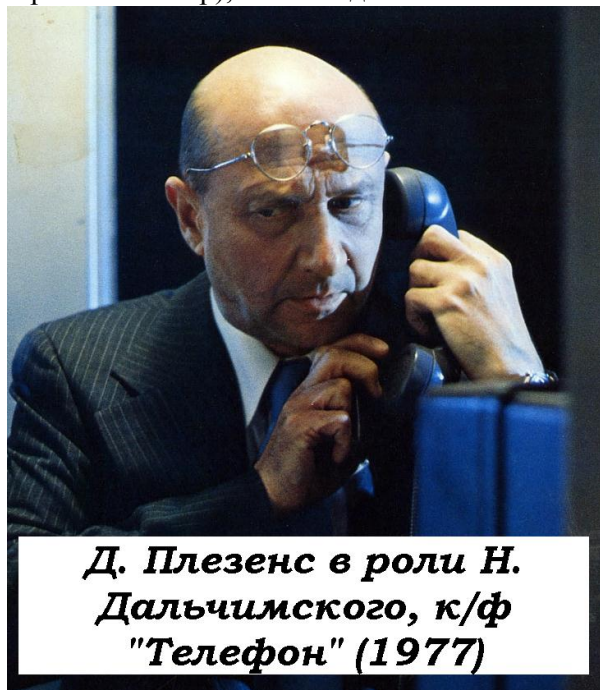
В качестве документального подтверждения феномена «амортизации» идеологических про-

тиворечий в ходе обмена киноопытом между странами противоположных «лагерей», «блоков» могут рассматриваться данные о регулярном увеличении масштабов трансляции зарубежных фильмов в СССР. Так, согласно статистическим данным, изложенным в записке отдела культуры ЦК КПСС, составленной в сентябре 1958 г., за 3 года, с 1955 и до 1958 гг. число выпущенных на советский экран зарубежных фильмов выросло ровно в два раза, с 63 картин до 113 [4, с. 132]. Более того, помимо прочно наметившейся тенденции к дальнейшему расширению «буржуазной фильмотеки», осуществляемой при прямом лоббировании Министерства культуры, в записке констатировались «девиации» в плане расстановки 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 считают с рекомендациями комиссии по закупке фильмов об изъятии тех или иных кадров из заграничных фильмов» [4, с. 188].

Подобные информационные бреши свидетельствовали о том, что *образ чужого*, который уже в самом начале «холодной войны», в 1946-1947 гг., быстро стал «гипертрофироваться и обостряться» [8, с. 344-345], что в дальнейшем дополнилось, как полагает западногерманский историк Г.-П. Шварц не менее, чем шестью индикаторами состояния «холодной отчужденности», выступающими, по существу, разными модификациями *страха* («перед скорым началом третьей мировой войны», «войной через представителей» и т. д. [31, с. 12]), изначально приобрел более широкий контекст как олицетворение неисчерпаемой в своих модусах архетипической *угрозы (реальной или мнимой) и порождаемой ей агрессии* [2, с. 45; 3]. Последние, в свою очередь, становились источником непредотвратимой опасности и потенциальных последствий от обнаружения, распознавания «врага», необходимости самораскрытия и реактивности в сторону изменения дискурсивной конфигурации, направленной по деструктивной траектории и т.д. Образ врага приобретал характер вездесущего «демонического присутствия» как «абсолютного зла», актора реальности, наделенного антигуманно-негативными свойствами [5, с. 32], многократно усиливающего свой потенциал в «гиперреальности» кинематографа. Поэтому, в

плане установления теоретико-методологических координат, можно согласиться с позициями А.В. Федорова и М.И. Туровской, писавших о том, что «никакой метод не может быть признан исчерпывающим для анализа медиа-текста» [12, с. 15], 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...» [11, с. 99].

В 1960 – 1970-е гг. на экраны выходит ряд знаковых, колоритных фильмов англо-американского, франко-итальянского, а также – смешанного, «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



**Д. Плезенс в роли Н. Дальчимского, к/ф "Телефон" (1977)**

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) и др.

В целом, все их объединяет общая проблематика и продиктованное ей 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 превратившейся в одну 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 смириться и 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 мозгов», осуществленных советско-северокорейскими учеными и военными.

И здесь на дискурсивно-семиотическое пространство выводится особый тип врага, построенного на антиномии – своего, но «*чужого-в-себе*», представленного 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. Перед нами предстает очень сложная конструкция двойной чужеродной имманентности, при которой образ «врага-в-себе», не знающего и 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*).

Близкая по типологии «гиперреалистиче-ская» ситуация складывается в криминальном триллере Д. Сигела «Телефон» / «Telefon» (1977), в котором известный актер Ч. Бронсон создал необычный для его внешней фактуры образ сотрудника Комитета государственной безопасности (КГБ), призванного вместе с коллегой из одной из институциональных цитаделей американской разведки – ЦРУ – предотвратить серию диверсионных актов, осуществляемых с помощью применения 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 по *телефону*, зная код активизации имплантированной в подсознание разрушительной силы, предполагающей преодоление инстинкта самосохранения и приведение в действие «эффекта камикадзе».

При безусловной приоритетной гротесковой акцентуации образа «чужого-в-себе», демонстрируемого на множестве примеров безупречно отлаженной технологии «телефонной мобилизации» псевдоамериканцев, что стало главной причиной скепτικο-критического восприятия картины, все это не умаляет ее значения в плане идейно-художественной семиотики «холодной войны», о которой нередко забывает зритель, оценивающий лишь качество и привлекательность внешней динамики сюжетной линии.

В фильме четко обрисован конъюнктурный детерминизм, иррациональный характер *угрозы*, *степени опасности*, исходящей от «не-своего», и масштабов ее распространения. Режиссер поставил перед собой цель показать, в каком 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 картине, привела к неоднозначным последствиям. *Коммуникационный разрыв* на высшем уровне (невозможность договориться между лидерами стран, не знающих или вынужденных умалчивать о ситуации во избежание дипломатических диссонансов), *культурно-ментальные различия* (демонстрация мрачных кабинетов Лу-

бянки с зелеными лампами на столах, контрастирующих с вольготной, выдержанной в светлых тонах, демократизированной обстановкой офисов американских спец. служб), в то же время не выступали препятствием для институционально-политического диалога, завершающегося в данном случае успешной нейтрализацией теперь уже *общего врага* («советско-американского вредителя»), лишней раз подчеркивая принципиально-декларативную условность многих барьеров, а также энтропийность и синергетичность пространства «холодной вой-



Г. Фонда в к/ф "Система безопасности" (США, 1964)



Б. Ланкастер и К. Дуглас в к/ф "Семь дней в мае" (США, 1964)

ны». В  
ыше  
ука-  
зан-  
ные  
ха-  
рак-  
тери-  
ристи-  
ки и  
па-

раметры 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, что 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) Идеино-политическое и культурно-цивилизационное пренебрежение к образу «чужого» («не-своего»). Откровенное неприятие к стране Советов вложено в уста одного из субъектов «гиперреальности» – профессора Гротшиля (исполнитель роли – У. Мэттау), 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.



**Ген. Блэк (Д. О'Херлихи) и проф. Гротшиль (У. Мэттау) в к/ф "Система безопасности" (1964)**

3) Выявление *угрозы отчуждения* в процессе обретения конъюнктурной идентичности. Партикулярный раскол военной элиты американского 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 ха-

рактера. 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».

Представляется, что в этом можно усматривать прямую аллюзию, отсылку к известной «формуле» национальной доминант-автаркии, отраженной в политико-публицистической брошюре «Моя Америка» («My America»), распространенной в 1955 г. Американским информационным агентством (United States Information Agency). Ее автором, А. Гудфрендом, бывшим членом государственного департамента США, приводился перечень, состоявший из фамилий более 40 «выдающихся американцев», которые рассматривались как борцы-герои за этнонациональное 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» [28, р. 4].

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 близорукости, дополнительно подчеркнутой социобиологическим детерминизмом – происхождением из семьи, члены которой страдают хроническим алкоголизмом. Будучи настолько ослеплен миражами партикуляризма и «психоза идентичностей», он оказывается неспособным к

восприятию главного источника опасности – «восстания машин», когда с таким трудом выстраиваемая *система безопасности*, оказывается неподвластной ни ее создателям, ни ее верховным регулятивам. И мы видим, что и голос американского президента, и лидера СССР (который в фильме традиционно называется «председателем»), и в этом также просматривается принципиально-символическое неприятие реальной власти в странах социалистического лагеря, принадлежащей секретарям компартии) оказываются бессильными, чтобы остановить запущенный механизм взаимоуничтожения...

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» [29]. 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 США [1].

Необходимо сразу отметить, что подобная (как в к/ф «Система безопасности») 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, снятом в конце 1970-х гг. режиссером Р. Нимом «Метеор» / «Meteor» (США-Гонконг, 1979).

Здесь опасность развязывания ядерной войны вытесняется еще более масштабной – космическо-галактической *угрозой*, исходящей от гигантского метеорита, приближающегося к земле и вынуждающей американские и советские правительства признать факт существования специального оружия – орбитальных военных спутни-

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

Другая, но не менее характерная для исторически обусловленного общественного сознания и коллективной памяти модель отчужденности встречается в картине Д. Франкенхаймера «Семь дней в мае», главным визуальнo-когнитивным конструктом медиа-текста которой выступает *образ врага-лжегероя*. Его конкретным, персонифицированным носителем, аккумулирующим постпервобытные, раннесредневековые административно-политические практики «военной демократии», сочетающиеся с феноменами самозванства и рыцарской самопрезентации, становится воинственный генерал Д. Скотт (исполнитель роли – *Б. Ланканстер*), осуществляющий стремительную экзистенциальную аналогию – от идейно-теоретической оппозиции к представителям «гнилого либерализма» и «соглашателям», в числе которых оказывается даже американский президент за солидарность умеренному курсу и склонность к компромиссам по отношению к «главному врагу 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 «двурушникам в погонах», наподобие полковника М. Кейси (*К. Дуглас*), 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 болезнь 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 конструктов, 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.

Одной из лучших трагикомедий 1960-х гг., в концентрированно-гипертрофированном виде показавшей националистическо-партикулярную паранойю, возникшую в мировом сообществе на волне известных событий – карибского кризиса 1962 г. – стал 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 можно считать нечто вроде манифестом-пролегоменой «разрядки» и апелляцией 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» [См. подр: 19; 20; 22; 25; 26; 27].

Последние отличаются друг от друга лишь идеологическим облачением своей однородной сущности, заключающихся в «подрывном активизме» [16, с. 172-178; 15, с. 46-50; 25], 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-



П. Ньюман и Дж. Эндрюс в к/ф «Разорванный занавес» (1966)

модели «*врагов-в-себе*», разжигающих пламя «холодной войны».

Это открыто демонстрируется в к/ф 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 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 соответствующей экспансией и манифестацией «советской цивилизации» в ойкумене «социалистического лагеря» и за его пределами, что в фильме подчеркивается с использованием традиционных атрибутов семиотическо-имагогической уничижительной карикатуры: русские как «матрешки в каракулевых шапках» (пародия на советскую номенклатуру), молодые «Робинзоны социализма», не выпускающие из рук балалайку, 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 как свое изначальное предназначение как учреждение для отправления религиозного культа, так и служащее перевалочной базой для «спекулятивных» операций.

Вполне репрезентативной иллюстрацией возможных вариантов *имагогических инверсий* можно считать фильм А. Хичкока «Разорванный занавес» (США, 1966), с П. Ньюманом в главной роли. Само название фильма представляет собой прямую аллюзию на антагогизм, свойственный обстановке «холодной войны», порождающей сегрегацию, установление множественных барьеров – «железных занавесов», предполагающих *тройственный разрыв* – на идеологическом, семиотическом и экзистенциально-онтологическом уровне, объединяющим возникающую психополитическую пропасть.

Особенностью морфологии «гиперреальности» этого кинопроизведения является то, что в ней в наиболее доступной и эксплицитной для восприятия форме хронотопически синтезируются несколько типов и динамика восприятия «чуждости» («вражеской сущности», «несвоего»). По сюжету М. Армстронг (П. Ньюман) – американский физик-ядерщик, который 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 – сто-

ронника «разрядки» и коллективной безопасности), но на самом деле действующий как американский агент, направленный с конкретным заданием – похитить секретную формулу у его коллеги-конкурента – немецкого профессора Г. Линдта.

В результате, на основании фабулы можно выделить следующие когнитивные сегменты созданного медиа-текста: 1) **Образ врага-лжегероя.** Персонаж П. 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 М. Армстронг является и по той причине, что он, фактически, обнажает свою интеллектуальную несостоятельность, продемонстрировав готовность пойти по относительно легкому пути – присвоить результаты чужих исследований. Тем самым, он дискредитирует, бросает тень 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.

Персонажи П. Ньюмана и Дж. Эндрюс (физики М. Армстронг и С. Шерман) не только не создают впечатления патриотов и утонченных интеллектуалов – творческих «людей науки», но, напротив, эти личины выглядят совершенно не убедительными и мало правдоподобными, что объясняется избыточной раскрепощенностью и склонностью к филистерско-обывательскому образу жизни. Об этом свидетельствует само поведение американских физиков. Так, С. Шерман сначала пребывает в состоянии «блаженного умиротворения», обеспеченного прочностью своей 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».



Мы видим, что 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 С. Шерман, и М. Армстронг как не обремененные прочностью «идейного заряда» позитивисты, «лабораторные романтики», агенты-дилетанты смогут устроиться абсолютно вез-



**Р. Бёртон в к/ф "Шпион, пришедший с холода" (Великобритания, 1965)**

де 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».*

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., а также 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. Ньюлэнд), «Шпион с холодным носом» / «The Spy with a Cold Nose» (Великобритания, 1966, реж. Д. Питри).

Все их, независимо от жанровой специфики, объединяет один общий параметр – гиперболизированная демонстрация применения контрольно-карательных технологий в действии, которые в «гиперреальности» кинематографа можно считать средством художественной выразительности и, одновременно, методом для вычленения искомым проявлений чуждости.

Так, показательной в этом отношении является картина «Шпион, пришедший с холода» / «The Spy Who Came in from the Cold» (Великобритания, 1965, реж. М. Ритт) с Р. Бёртоном в главной роли. Бёртон воплотил образ разведчика-оперативника Лимаса, испытывающего подлинный дискомфорт от «тепла» мирного существования и профанической реальности и поэтому стремящегося на «холод» конфронтации, что можно рассматривать как намек на искусственность и релятивно-дискурсивный характер разжигаемого на идеологическом и семиотическом уровне антагонизма. Разрушающаяся на глазах убежденность Лимаса в верности стратегии – безукоризненного следования очерченным правилам и схемам, крайне уязвимых 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 в общем потоке сансарическо-сантанического становления и смены состояний [17, с. 76-77; 27] полностью восторжествовал над всеми установками иного спектра.

В целом, подводя итоги, на основании осуществленного историко-киноведческого обзора, 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 объясня-

ется неисчерпаемость ее социально-дискурсивных и семиотических комбинаций.

2) Кинематографическая «гиперреальность» фильмов как многоспектральных 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 считаться не только художественно-эстетическим эталоном, но и быть востребованной для диагностики и прогнозирования развития международных отношений вообще и русско-американских связей – в частности – на современном этапе, характеризующихся 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», являющейся намного опасней «старой» [6].

#### **Библиографический список:**

1. Американский полковник прочел России лицемерную проповедь // URL: <https://vz.ru/politics/2018/5/29/924956.html>. Май 2018 г. (Дата обращения: 31.05.2018) [Amerikan-skij polkovnik prochel Rossii licemernuyu propoved' // URL: <https://vz.ru/politics/2018/5/29/924956.html> (Data obrashcheniya: 31.05.2018)]
2. Берковец Л. Агрессия: причины, последствия и контроль. СПб., 2001.
3. Гудков Л. Идеологема «врага» // Негативная идентичность. М., 2004. С. 559-567.
4. Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958 – 1964: Документы. М., 1998.
5. Козырев Г.И. «Враг» и «образ врага» в общественных и политических отношениях // Социологические исследования. 2008. № 1. С. 31-39
6. Крамник И. Все очень плохо: почему новая холодная война опаснее старой // <https://lenta.ru/articles/2016/08/22/notgood/> Август 2016 г. (дата обращения: 25.06.2019)
7. Мысливец Н.Л., Романов О.А. Историческая память как социокультурный феномен: опыт социологической реконструкции // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2018. Т. 18. № 1. С. 9-19.
8. Очерк теории социализма / Отв. ред. Г.Л. Смирнов. М., 1989.
9. Панарин И.Н. Информационная война и третий Рим. М., 2003.
10. Сенявский А.С., Сенявская Е.С. Историческая имагология и проблема формирования «образа врага» (на материалах российской истории XX в.) // Вестник Российского университета дружбы народов. 2006. № 2(6). С. 54-72.
11. Туровская М.И. Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 98-106.
12. Федоров А.В. Трансформации образа врага России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946 – 1991) до современного этапа (1992 – 2010). М., 2010.
13. Филитов А.М. «Холодная война»: историографические дискуссии на Западе. М., 1991.
14. Шахляев А.В., Шляхов М.Ю. Кинематограф в системе американской пропаганды в период холодной войны // Апробация. 2016. № 11(50). С. 29-30.
15. Эвола Ю. Империя Солнца. Сб. ст. Тамбов, 2010.
16. Эвола Ю. Традиция и Европа. Сб. ст. Тамбов, 2009.
17. Эвола Ю. Учение о пробуждении. Очерк буддийской аскезы. СПб, 2016.
18. Юдин К.А. Англо-американский кинематограф 1940 – 1970-х гг. и система государственно-политического контроля США // На пути к гражданскому обществу. 2019. № 1(33). С. 74-88.
19. Юдин К.А. Барон Юлиус Эвола и «третий путь» интеллектуальной правоконсервативной экзистенции // Специфика социально-политической активности интеллигенции /интеллектуалов в современном мире: материалы XXVII Международной научно-теоретической конференции Иваново, 22-24 сентября 2016 г. Иваново: ИвГУ, 2016. С. 184-188.
20. Юдин К.А. Как «оседлать тигра» в «мире руин»? Барон Юлиус Эвола и «дионисийский аполлонизм» как идейно-интеллектуальная стратегия // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2017. Вып. 2(17). Философия. С. 39-52.

21. Юдин К.А. Кинопроизводство в эпоху «холодной войны»: тенденции советско-российской историографии // На пути к гражданскому обществу. 2019. № 2(34). С. 82-91.
22. Юдин К.А. Национал-социализм, фашизм во взглядах Юлиуса Эвола и некоторые теоретические проблемы консерватизма // На пути к гражданскому обществу. 2015. № 1(17). С. 52-62.
23. Юдин К.А. «Образ врага» и атмосфера «холодного противостояния» в зарубежном кинематографе 1960-х – 1970-х гг. // Диалог со временем. 2019. Вып. 67. С. 178-194.
24. Юдин К.А. Советский кинематограф и «холодный» политический климат «позднего сталинизма» // Государство, общество, церковь в истории России XX-XXI вв. Материалы XVIII международной научно-практической конференции. 3–4 апреля 2019 г. Иваново: ИвГУ, 2019. С. 713-722.
25. Юдин К.А. Традиционализм барона Юлиуса Эвола: об идейных исканиях консервативного революционера // Философские науки. 2014. № 7. С. 113-128.
26. 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.
27. Юдин К.А. Юлиус Эвола как буддолог: феномен «индоарийского традиционализма» в консервативной философской мысли // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2017. Вып. 3(10). Филология История. Философия. С. 91-103.
28. Belmonte L. *Selling the American Way: U.S. Propaganda and the Cold War*. Philadelphia, 2008.
29. McDonough J. Russian's Moral Hypocrisy/ Available at: <https://taskandpurpose.com/russias-moral-hypocrisy/> May 2018. (30.05.2019)
30. Keen S. *Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination*. San Francisco, 1986.
31. Schwartz H.P. *Entspannungspaus* // *Aus Politik und Zeitgeschichte*. № 12. Bonn, 1982. 5-21 S.

©Юдин К.А., 2019