

МАРГИНАЛЬНОСТЬ И ВОЙНА В «ПОПУЛЯРНОЙ ГЕОПОЛИТИКЕ»: ВОСТОЧНАЯ ЕВРОПА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ*

Андрей Станиславович Макарычев,
доктор исторических наук,
приглашённый профессор Института Восточной Европы
Свободного университета Берлина (Германия)
E-mail: asmakarychev@gmail.com

Статья использует методологию «популярной геополитики» для описания механизмов дискурсивного конструирования и наполнения политическими смыслами концепта маргинальности. На примере кинематографических и художественных нарративов о войне и социальных проблемах в современной Центральной и Восточной Европе демонстрируются процессы формирования и деконструкции образного ряда «Центр – Периферия».

Ключевые слова: маргинальность; центр; периферия; дискурс; война; кино; Европа

УДК 303.446.23:791.43(4-014)

Идентичности в критической теории

В последние годы на Западе получило распространение такое направление *критических исследований* как «популярная (народная) геополитика». В отличие от традиционной версии этой дисциплины, популярная геополитика изучает то, каким образом представления о территориях формируются в рамках так называемого «*перформативного потребления*» культурных текстов, включая медийные, литературные, кинематографические и т.д. [Dittmer, Dodd 2008: 437-457]. Популярная геополитика исходит из того, что существует множество способов землеописания, различающихся своими объектами внимания. В то время как многие школы геополитики фокусируются на военной силе, природных и финансовых ресурсах, миграционных потоках, популярная геополитика уделяет главное внимание процессам конструирования *идентичностей* и различий. На их основе формируются различные публичные пространства и, соответственно, различные представления о социальной реальности. Именно изучение «перформативного потребления», согласно этой логике, позволяет понять, какая коллективная идентичность выходит на передний план, а какая – маргинализируется или подавляется.

Именно в этом контексте следует рассматривать специальный выпуск международного журнала «Security Dialogue», основная проблемная тема которого была сформулирована так: «Мы привыкли изучать то, как *принимаются решения*, но не знаем, из чего складываются и как *формируются представления* о власти, политическом порядке, безопасности, идентичности» [Ardau et al. 2008: 152]. При этом в современном «обществе риска» (термин Ульриха Бека) мы часто вынуждены рассматривать мир сквозь призму не только рациональных построений, но и феноменов массовой тревоги, истерии, алармизма, вражды. Говоря словами Мишеля Фуко, нам нужны новые генеалогии, которые уходили бы своими корнями в *воображение* и *конструирование* реальности посредством культурных нарративов, ассоциативных, образных и перформативных репрезентаций. Именно этим и объясняется *эстетический (семантический) «поворот»* в социологии и культурологии международных отношений. Важно отметить, что так называемые культурные нарративы глубоко политичны: они

* Исследование выполнено при поддержке Фонда Александра фон Гумбольдта (Германия).

так или иначе интерпретируют ключевые концепты власти (идентичность, безопасность, центральность, маргинальность) и наполняют их содержанием [Goede 2008: 171].

Другое – не менее важное – предварительное замечание состоит в том, что культурные нарративы, с одной стороны, отражают существующие идеи, нормы и идентичности. По меткому выражению Славоя Жижека, художественные и кинематографические репрезентации не столько *создают* какую-то альтернативную (параллельную) реальность, сколько заставляют нас лучше *понять* существующую реальность (по аналогии, «хороший портрет лучше говорит о человеке, чем сам человек»). С другой же стороны, они вносят огромный вклад в доминирующие представления о легитимности, эффективности, допустимости тех или иных административных мер и управленческих шагов ('cultural governance' как управление посредством культурных образов) [Muller 2008: 203]. В то же время эти культурные нарративы – это не просто продукт или инструмент власти, это скорее контр-перформансы и контр-памяти (по аналогии с контр-историей Мишеля Фуко), которые сами конституируют социальные, политические и культурные нормы, идеи и идентичности.

Критическая теория заявила о том, что любое семиотическое пространство нестабильно и неокончательно, и процесс придания ему значений бесконечен. Как отмечает Жак Рансьер, художественные образы необязательно приводят к формированию «коллективных тел» – сплочённых социальных групп. Наоборот, они обозначают линии разрывов и отрывов, стимулируя тем самым нарушения устоявшихся порядков и, значит, бросают вызов доминирующему политическому дискурсу. Эстетический режим искусств смещает пространственные иерархии и отношения инклюзии/эксклюзии. Значимость спектакля определяется тем, что он не вписывается в существующие смыслы и, таким образом, сопротивляется стабильным, строго фиксируемым обозначениям [Ranciere 2004: 39,63].

Рассмотренные концепции тесно связаны с постструктуралистским пониманием идентичности в критической теории [Critical... 2009]. «Нации как эмпирически фиксируемого целого не существует»; она конструирует, провозглашает себя языком символов и конкурирующих дискурсов [Тимофеев 2005: 55-56]. Нации нет вне представлений о ней, то есть вне культурных репрезентаций. Она превращается в «семантико-метафорический конструкт», очень мобильный и изменчивый, состоящий из множества «плавающих означающих», которые очень трудно уловить, объяснить и тем более зафиксировать. При этом расплывчатая неточность этих означаемых ни в коей мере не мешает их распространению, поскольку открытость всегда приглашает к борьбе за интерпретацию.

Кинематография – равно как и литература – и есть одно из полей *деконструкции* смыслов и их *переозначения* (ресигнификации). В настоящей статье мы попытаемся показать, каким образом проблематика центральности и маргинальности выражается на языке художественных образов и поддерживающих их нарративов. В качестве примера будут взяты конкретные художественные (преимущественно кинематографические) репрезентации, которые представляют собой различные способы обсуждения проблем маргинальности в Европе.

Концепция маргинальности

В традиционном дискурсе за термином «*маргинальность*» закрепились преимущественно *негативные* коннотации. Маргинальность – пространственная категория идентичности, предполагающая сопротивление установленному порядку со стороны изначально периферийных элементов структуры. Это не раз и навсегда установленная категория, она формируется в процессе так называемых «игр признания». Актор может признать или не признать свой маргинальный статус, приписанный ему другими. Может он сам и назвать себя маргинальным, придав этому концепту особый смысл. Таким образом, маргинальность есть некая позиция, добровольно занятая в отношении центра, который структурирует собой определённую систему отношений. Если некая территория не считает себя каким бы то ни было образом *привязан-*

ной к центру (или тем более противостоит ему), она по определению не может быть маргинальной. Эта территория принадлежит альтернативному пространственному порядку.

Использование категории маргинальности даёт нам возможность рассмотреть пространство как социальный конструкт. Пространственные маркеры могут меняться; пространством можно «играть» и наполнять его разными смыслами. Есть множество примеров того, как маргинальные территории начинают «вырываться» из официальной пространственной матрицы, дистанцируясь от одних географических означающих и приближаясь к другим.

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

Таким образом, применимость маргинальности как концепции, сочетающей геополитические и социально-конструктивистские аргументы, не ограничивается объяснением логики слабейших членов международной системы (как считают циники) и попытками превращения этих «слабейших» в некий новый центр внимания и источник инноваций (как полагают оптимисты). В этой концепции описывается одновременная ориентация маргинальной территории на различные внешние центры силы и поиски ею баланса между признанием структурной предопределённости и сопротивлением последней. Иными словами, подчёркивается имманентная и неизбежная *раздвоенность* маргинальной позиции, которая в результате порождает неустрашимую ситуацию неразрешимости.

Восточная Европа: нарративы маргинальности

Восточная Европа – хороший пример описанной выше *неразрешимости*. Этот регион часто фигурирует в кинематографических репрезентациях как территория имманентной *опасности* (например, действие фильма ужасов «Хостел» разворачивается в Словакии) и одновременно – травматических опытов самопознания. Фильм «Гуд-бай, Ленин» (режиссёр Вольфганг Беккер) можно назвать историей болезненной трансформации маргинального сознания в последние дни существования ГДР. В течение буквально нескольких месяцев Восточная Германия совершила статусный переход от советского сателлита к периферии Западной Германии. Фильм демонстрирует этот переход глазами больной женщины, которую сын, чтобы не расстраивать, убеждает в том, что падение Берлинской стены стало результатом решения правительства ГДР оказать братскую помощь западным немцам и впустить к себе толпы беженцев из ФРГ. Ирония, таким образом, оказывается тем художественным жанром, который вполне адекватно репрезентирует социальные сдвиги на окраине распадающейся Советской империи.

Тот же приём (хотя и в обратной проекции) используется в американском фильме «Солдаты Буффало» (режиссёр Грегор Джордан), описывающем последние дни существования «железного занавеса» глазами дислоцированных в Западной Германии американских войск – они погрязли в достигшей гигантских масштабов коррупции, немислимой в условиях «нормального» Запада.

Восточная Европа часто выступает не только как «травматическая периферия», но и как территория запретного действия и наслаждения. В качестве примера назовём Венгрию в «Солнце ацтеков» режиссёра Фатиха Акина. Этот фильм повествует о путешествии молодого немца из Гамбурга в Стамбул через Венгрию, Румынию и Болгарию. Эти три страны представлены глазами западного европейца как захолустье Европы с типичными признаками

глубокой периферии: доминирующий сельский пейзаж, машины с отваливающимися дверцами, неприветливые и грубые люди и т.п. При этом рубежи этих стран представлены весьма условными: венгеро-румынская граница охраняется двумя офицерами, лениво играющими в шахматы, а границу Болгарии с Турцией главный герой так и не смог отыскать вообще. В этой периферийности неизбежно скрывается запретная инаковость, выражающаяся в свободе нравов и доступности «запретного плода».

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

Отметим в этом контексте, что представляется отнюдь не случайным активное использование гендерных метафор в кинематографических нарративах. Маргинальность Восточной Европы часто репрезентируется через образы сексуального доминирования (итальянский фильм *«Незнакомка»*). *«Четыре месяца, три недели и два дня»* (режиссёр Кристиан Мунджу) – взгляд на последние дни режима Николае Чаушеску сквозь призму женской несвободы и brutального насилия над женским телом. Ту же тему мы можем обнаружить и в литературных нарративах. Так, роман *«Косовский одуванчик»* Пуриши Джорджевича – это взгляд на интервенцию НАТО против Сербии 1999 года глазами Марии: эта девушка-сербка в зависимости от ситуации не только меняет свою этническую идентичность, представляясь то сербкой, то косоваркой, но и делает выбор между несколькими сексуальными партнёрами из числа офицеров НАТОвских армий. Героиня пытается облечь свой протест против Запада в игровую и местами пародийную форму, однако у такой формы сопротивления, по мысли П. Джорджевича, есть свои пределы: роман завершается гибелью Марии, которая подрывается на минном поле, пытаясь бежать из Приштины в Сербию [Джорджевич 2008].

Война на окраинах Европы

Идея маргинальности приобретает особые, более жёсткие смыслы вкупе с проблемами войны и мира, что особенно актуально на Балканах. В фильме *«Жизнь как чудо»* (режиссёр Эмир Кустурица) традиционная тема – любовь и война – предстаёт как тесное переплетение двух противоположных практик (сингулярность любви и тотальность войны). Каждая из них, тем не менее, по-своему разбивает целостность мира. Постмодернистская ирония вкупе со «смеховой культурой» размывают этнические линии раздела, порождённые войной; но возвращающийся реализм (как и в *«Косовском одуванчике»*) воссоздаёт их с трагической неизбежностью в последних сценах фильма. Оказывается, что территориальные границы никуда не уходят, они остаются и тем самым воссоздают границы между людьми. Э. Кустурице не удалось децентрировать и смешать идентичности, он лишь временно приостановил механизм разграничения. Гротеск и карнавальная пародия (почти по М. Бахтину) дают возможность воссоздать «второй мир» и показать «вторую жизнь», разворачивающуюся вне официальных нарративов, неизбежно догматичных и авторитарных. Смех помогает освободиться от страха войны, вывернуть «мир наизнанку» [Бахтин 1990: 16] – хотя бы на время.

«Ничья земля» (режиссёр Данис Танович) предлагает во многом противоположный – трагический – взгляд на войну. С одной стороны, здесь мы видим все признаки маргинального сознания времён распада Югославии (не говорящие ни на каких языках местные воена-

чальники и просящие у ООНовских солдат сигареты мальчишки). Здесь сакраментальный вопрос об инициаторе войны решается в ту или иную сторону в зависимости от того, есть ли у спрашивающего автомат.

В то же время Д. Танович ярко демонстрирует бесполезность и беспомощность международных миротворческих сил, которые не способны ничего сделать в ситуации, когда один из боснийских солдат неподвижно лежит раненым на «прыгающей» мине не в состоянии пошевелиться. Трагически неустрашимые и в то же время абсурдные корни конфликта находятся внутри, и внешнее вмешательство («наложение», «проникновение» Барри Бузана и Оле Вэвера) бесполезно, нелепо и – парадоксальным образом – маргинально. Отношения гегемонии не просто деконструируются войной – эта гегемония в принципе, структурно невозможна, а все её проявления фальшивы. Полностью бесполезными оказываются оба орудия гегемонистского Запада – военная сила и информационные ресурсы: глава сил ООН в Боснии занят игрой в шахматы со своей секретаршей, а большинство его сотрудников в Женеве на семинар по связям со СМИ.

Примечательно, что тема чуждости и даже враждебности транснациональных гуманитарных организаций локальным идентичностям получила распространение и в российском кинематографе. В фильме «Чужие» Юрия Грымова международная благотворительная организация, действующая в одной из стран «глубокого Юга», представлена как сборище неадекватных лиц, нечувствительных к местной специфике. Другой пример находим в фильме «Новая земля» режиссёра Александра Мельника, где организация-представитель международного сообщества инициирует жестокий эксперимент по выживанию на необитаемом острове группы уголовников.

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

И вновь, как и в фильме «Ничья земля», этот самый «всемогущий Запад» начинает демонстрировать черты беспомощности. Ироничная деконструкция Запада продолжается вплоть до самого конца, приобретая метафорическое звучание: солдаты НАТО так и не поняли, что покидают станцию не под звуки прощального салюта, а слыша свидетельства кровопролития среди местного населения.

«Боснийский мальчик» (режиссёр Светозар Ристовски) даёт ещё одну картину ущербной маргинальности в Македонии, где вопрос юного героя в железнодорожной кассе «Ходят ли поезда до Парижа?» воспринимается как хулиганство. Образ Македонии – это образ страны, погрязшей в послевоенной разрухе, как материальной (нищета и коррупция), так и духовной (бурное публичное обсуждение того, были ли М.С. Горбачёв и Саддам Хуссейн американскими шпионами – верный признак маргинального сознания). Ситуацию усугубляют бытовые межэтнические конфликты и деградация семейных отношений.

На этом фоне образ Запада оказывается имманентно раздвоенным. С одной стороны, он приходит в виде карикатурных сцен: старшая сестра главного героя поёт песни с истерическим припевом «F**k you» и в конечном итоге реализует свою мечту об интимной близости с негром из международных сил KFOR, провоцируя проявления бытового расизма.

С другой стороны, Европа – это воплощения недостижимой мечты главного героя Марко о Париже, куда он мог бы попасть в случае победы на литературном конкурсе. Для этого он вынужден писать стихи о любви к той самой Родине, которая принесла ему физическое насилие и моральное опустошение. По иронии судьбы нового знакомого Марко зовут *Париж* – и именно с ним он оказывается соучастником ограбления (в том числе и церкви), и именно у него учится стрелять в своих недругов. И Париж-город, и Париж-человек исчезают из жизни Марко как две противоположности и две разные «стратегии выхода» из того положения, в котором оказалась Македония.

Образно говоря, в «Боснийском мальчике» реализм Т. Гоббса берёт верх над идеализмом И. Канта. Настоящая война, как всегда, запрятана внутри социума; её корни глубоко социальные, а всё политическое – это только фон для состояния перманентной вражды. Симптоматично, что первой жертвой рухнувшей утопии становится её создатель, учитель-босниец, который вселил в Марко иллюзию возможности мира без насилия и унижения. Марко сам его и убивает, демонстрируя этим радикальное проявление отчаявшегося маргинализованного сознания.

Фильм «*Грбавица*» режиссёра Ясины Збанич демонстрирует взгляд на послевоенную Боснию через призму трагически разорванной идентичности девочки-подростка. В стране с возрождающимися символами ислама ключевая линия раскола, структурирующая все социальные отношения, выглядит как бинарное противостояние (хороших) «шахидов» и (плохих) «четников»^{*}. Реальность оказывается гораздо сложнее: настоящая травма связана с переносом этнического конфликта на идентичность самой героини, перед которой внезапно раскрывается, что её отцом был не погибший на войне герой-шахид, а один из четников, пленивших её мать. В условиях поляризованного общества эта символическая травма не преодолевается и не компенсируется никакими факторами социального порядка, что открывает перед нами неразрешимый трагизм феномена маргинальности.

Маргинальность и пространство

На примере рассмотренных выше культурных нарративов мы видим один из вариантов «социальной интерпретации мест» [Маяцкий 2002: 30]. Принципиально, что эта интерпретация базируется на трагическом опыте войны, которая, как полагают многие критические исследователи (от Мишеля Фуко до Антонио Негри), становится матрицей *всех* социальных отношений, включая и центр-периферийные.

Таким образом, перед нами своеобразная типология маргинального сознания: *маргинально-карнавальное* («Жизнь как чудо», «Гуд-бай, Ленин», «Солнце ацтеков»), *маргинально-депрессивное* («Балканский мальчик», «Импорт-экспорт», «Смерть господина Лазареску», «12:08 к востоку от Бухареста»), *маргинально-трагическое* («Ничья земля», «Четыре месяца, три недели и два дня») и *маргинально-фарсовое* («Мечты о Калифорнии»).

Маргинальность при этом – в отличие от периферийности – предполагает такое окраинное положение, которое неизбежно включает в себя *соприкосновение с другими культурами* и (хотя бы гипотетическую) возможность влияния на них. Функциональность языка «*популярной геополитики*» проявляется в способности вместить в себя и транслировать широкой социальной аудитории те смыслы, которые с трудом формулируются на языке традиционных политических «речевых актов» и академических теорий. Именно эта особенность «популярной геополитики» делает её востребованной для демонстрации обратной стороны политкорректного дискурса о европеизации и демократизации, который центр как источник «нормативной власти» транслирует маргинальным территориям.

^{*} Четники – название ряда сербских военизированных националистических движений XIX-XXI вв.

Литература

- Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
- Джорджевич П. Косовский одуванчик. СПб.: Лимбус Пресс, 2008.
- Маяцкий М. Во-вторых: Ультиматумы с оговорками конца прошлого века. М.: Прагматика культуры, 2002.
- Тимофеев М.Ю. Нациосфера. Опыт анализа семиосферы наций. Иваново: Ивановский государственный университет, 2005.
- Aradau C., Lobo-Guerrero L., van Munster R. Security, technologies of risk, and the political guest editors' introduction // *Security Dialogue*. 2008. Vol.39. No. 2-3. P. 147-154.
- Critical theories and international relations / Ed. by Edkins J., Vaughan-Williams N. L.-N.Y.: Routledge, 2009.
- Dittmer J., Dodds K. Popular geopolitics past and future: fandom, identities and audiences // *Geopolitics*. 2008. No. 13. P. 437-457.
- Goede M. Beyond risk: Premediation and the post-9/11 security imagination // *Security Dialogue*. 2008. Vol. 39. No. 2-3. P. 155-176.
- Muller B. Securing the political imagination: Popular culture, the security dispositif and the biometric state // *Security Dialogue*. Vol. 39. No. 2-3. P. 199-220.
- Ranciere J. The politics of aesthetics. L.-N.Y.: Continuum, 2004.