



А. С. Попов

ИДЕОЛОГИЯ «НОВЫХ ЛЕВЫХ»
В ЗЕРКАЛЕ ИТАЛЬЯНСКОГО КИНОИСКУССТВА
1960 – 1970-х ГОДОВ

Исследуется визуализация идеологических механизмов в контексте итальянской кинематографии 1960 – 1970-х гг.

This article is aimed to investigate the visualisation of ideological mechanisms in the context of Italian cinematography of the 1960-70s.

Ключевые слова: визуализация, социально неприемлемое содержание, киноязык, идеология «новых левых».

Key words: visualisation, socially unacceptable content, language of cinematography, New Left ideology.

В 60-е гг. XX в. визуальные искусства (театр, живопись, кино) стали своеобразной площадкой для проработывания новых концептуальных проектов, впоследствии вышедших за рамки искусства и ставших частью социальной реальности. Разные виды искусства стали интегрироваться в единые синтетические формы творчества: «музыка и театр, сцена и зрительный зал, актеры и аудитория сводятся воедино в “хепшенингах”; кино, телевидение и реальное действие — в опытах “развернутого кино”; музыка, свет, цвет и движение — в “кинетическом искусстве” и комплексных представлениях» [2, с. 148].

Крупнейшие идеологи «новых левых» (Герберт Маркузе, Ги Дебор, Джерри Рубин) всегда полагали целью леворадикального проекта не столько смену общественно-экономической формации, как принято у классических левых, сколько эмансипацию чувственно-эстетических потребностей человека, отчужденных в условиях технической цивилизации.

В работе «Эрос и цивилизация» Маркузе противопоставляет два типа существования, два начала — деятельное, продуктивное (прометеевское) и игровое, аффективное (орфическое). Современная техническая цивилизация и все формы ее институционального существования (политического, экономического и культурного) — результат репрессивного подавления и вытеснения орфической чувственности из социального космоса. Реализация чувственно-эстетических потребностей человека становится возможной только в закрытом пространстве, искусственно созданном репрессивной цивилизацией, — в сфере искусства, своеобразной резервации для орфической чувственности.

Таким образом, именно раскрепощение орфической чувственности, сил фантазии и воображения, ломающее рамки искусств и прорывающееся в социально-политическое пространство — главная угроза для прометеевской цивилизации, поскольку этот процесс чреват разрушением принятых институциональных границ, что влечет за собой изменение самого характера существования общества. В 1960-е гг., когда эта ситуация стала вполне реальной, именно кино (и, возможно, еще театр) с наибольшим упорством стирало границы между искусством и жизнью.

Одна из особенностей кино состоит в том, что в нем почти всегда формальное новаторство идет рука об руку с общественным скандалом, с потрясением основ. Большой ошибкой было бы предполагать, что общество так болезненно реагирует исключительно на новшества в киноязыке. Проблема — в ином: чтобы выразить неприемлемое для общества содержание, нечто, что способно шокировать общество неприятием его основ (например, семьи, брака, морали), требуется по-новому организовать кинематографическое пространство, чтобы вместить содержание, которое в традиционных границах киноязыка будет попросту невыразимым.

Для наглядного примера нет ничего лучше, чем изменение облика итальянского кино в 1960-е гг. Известно, что до 1943 г. итальянского киноискусства как такового не существовало: не успев выйти из одних клише (театральность, которой страдало почти все немое кино), оно было помещено в другие сразу после прихода к власти Муссолини.

Помпезность итальянских постановок того периода с их милитаристским духом мало чем отличались от киноподелок их германского соседа. Однако было одно «но». Если Гитлер пытался реанимировать германские языческие традиции, увязывая их с нацизмом, то Муссолини сделал ставку на католицизм (не будем забывать, что именно ему Ватикан обязан государственной



автономией). Коллаборационизм многих высокопоставленных лиц в церковной иерархии Ватикана — тема скользкая и малоисследованная, речь в данном случае не об этом.

Для нас важно то, что в глазах молодежи, которая поставит свои первые фильмы в 1960-е гг., католицизм и фашизм всегда были союзниками и выступали в защиту одних и тех же ценностей: патриархальной семьи, традиционной морали, этатизма, потому что *любая защита традиционных ценностей выглядела как проявление латентного фашизма*, дискриминация и преследование всего, что не вписывается в рамки буржуазной морали.

Следующие двадцать лет (с 1945 по 1965 г.) в итальянском кино пройдут под знаком неореализма, явления в высшей степени демократического, поднимавшего социальные проблемы того времени, вызванные последствиями войны (безработица в «Похитителях велосипедов», детская беспризорность в «Шуше», старики, выброшенные на обочину жизни в «Умберто Д.» и др.). Но больше всего неореалистических фильмов было снято о самой войне — так велико было стремление освободиться от штампов фашистского периода, показать все как было во всей неприглядности.

Несмотря на жесткость иных эпизодов (например, у Росселини в фильме «Рим — открытый город»), неореализму был совершенно чужд натурализм, смакование мерзостей, которыми отмечена любая война. Неореализм оказался довольно лоялен к католицизму, никогда не смешивал христианскую и буржуазную морали, но ему, однако, были не чужды и антиклерикальные мотивы, он порой выступал певцом народного христианства, противопоставляя его официальному (вспомним, к примеру, фильм Росселини «Франциск, менестрель Божий» или «Птицы большие и малые» Пазолини).

Эстетические и этические принципы, легшие в основу художественной программы неореализма, имели своих «носителей» — это, как правило, слои, находящиеся у самого основания социальной лестницы, представители которых участвовали в движении Сопротивления 20–30-летними. С течением времени неореализм под действием накопившихся внутри него клише вырождается в так называемый «розовый» неореализм, или «комедии по-итальянски», т.е. при сохранении внешних черт неореализма исчезла проблемность.

В этой обстановке в середине 1960-х выходит фильм, признанный в Италии лучшим дебютом со времен «Одержимости» Висконти, — «Кулаки в карманах» Марко Беллоккио. Этот фильм положил начало целому направлению в итальянском кино — так называемому «кино кон-тестации» (от *contestatio* — *опровергать*).

Этому фильму было чем шокировать зрителя того времени, да и сейчас он смотрится скорее как фильм ужасов, чем как «черная» комедия, хотя именно так он обозначен во всех киносправочниках. «Кулаки в карманах» — это гротескное нагромождение ужасов из жизни одной буржуазной семьи, «в которой мать слепа, сын эпилептик, дочь невротичка и спит с братом, а младший ребенок просто инфантильный идиот. Ниспровергательский характер фильма породил волну подражаний и стал манифестом леворадикального кинематографа, под флагом которого начинали Бертолуччи, Тавиани, Орсини, Кавани и др.» [3, с. 15].

Традиционная буржуазная семья выглядит как настоящее вместилище патологий, все более и более засасывающее единственного физически здорового, но вот-вот сойдушего с ума сына. Брат пытается освободить его от власти семьи, попеременно убивая всех ее членов, включая мать. Ирония судьбы заключается в том, что молодой режиссер, не уложившись в бюджет, доснимал весь этот мизантропический ужас на деньги ... своих родителей!

Подобный диссонанс неудивителен для итальянского общества, как неудивительна сама тема и ее исполнение (не снял бы Беллоккио, снял бы кто-то другой). Итальянский национальный характер — это весьма специфическое сочетание оптимизма, общительности и жизнеспособности — при том что «незрелость, безответственность, “инфантильность” — это как раз те черты, которые многие итальянцы склонны относить к свои недостаткам» [4, с. 20]. На примере Италии хорошо видно, что увлечение молодых режиссеров (Беллоккио, Бертолуччи, Тавиани) «новой левой» идеологией произошло не спонтанно, а вполне осознанно и было обусловлено всем развитием итальянского послевоенного общества.

В качестве еще одного характерного примера хотелось бы рассмотреть творческую биографию одного из самых своеобразных режиссеров Италии, «маэстро фестивальных скандалов» Марко Феррери, чьи фильмы — это беглый огонь по всем без разбора общественным институтам, пулями, начиненными неотрефлексированным, это биологизм человеческих мотивировок, гротескное осмеяние условностей, морали, законов, которые Феррери неизменно изображал как лицемерный камуфляж исходных бессознательных импульсов.



Один из кинокритиков однажды заметил, что в фильмах Феррери мы имеем дело с целой антибуржуазной мифологией, построенной на Фрейде, Райхе и Маркузе; универсумом, уже целиком выстроенном на новых ценностях, на достижениях сексуальной революции; миром, в котором нормативному в его традиционном понимании уже просто нет места, где «желание, действуя в своем собственном модусе, перекраивает интерес подчиненных, эксплуатируемых классов, заставляя течь потоки, способные оборвать одновременно все сегрегации и их эдиповы приложения, способные галлюцинировать историей, бредить расами и охватывать континенты» [5, с. 168].

Самым одиозным (и в некотором роде программным) фильмом Феррери, без сомнения, является «Большая жратва», в котором булимия становится метафорой всеобщего гедонизма и консюмеризма, вызванного некоей фундаментальной неудовлетворенностью собой и миром. Другим не менее известным фильмом стал «Прощай, самец» — о пробуждении материнского инстинкта у мужчины в ситуации повсеместного угасания мускулинности и победы феминизма.

Первым фильмом Феррери, принесшим ему известность в Италии, стала «Пчеломатка». Это довольно простая история, нацеленная против института брака, может быть интересна особой системой символических соответствий, весьма характерной для «кино контестации». Поначалу незатейливая фабула постепенно обрастает метафорами: удачная женитьба оборачивается для главного героя потерей жизненных сил — по мере того как жена «расцветает» во время беременности, муж заболевает, «угасает» и умирает во время рождения сына. Женские образы фильма (жена, теща, мать) требуют от мужчины полной отдачи всех его жизненных сил ради продолжения рода. Такова позиция Феррери. Ситуация, показанная в фильме, в целом весьма характерна для консервативного итальянского общества тех лет, известного своими инфантильными мужчинами и напористыми женщинами.

В итальянских семьях функционирует круговая порука ответственности, задействующая всех родственников — и близких, и дальних. По мысли Феррери, брак мужчины и женщины, который по логике должен стать началом самостоятельной жизни, в Италии еще более закрепощает, ибо спаивает воедино итальянские семьи (известные своей многочисленностью) и общественное мнение.

В Италии все — если не родственники, то доброжелатели, и все хотят «помочь», интересуются жизнью друг друга. Противостоять такому противнику с тысячьо подсматривающих глаз, подслушивающих ушей и языков, распространяющих сплетни в мгновение ока, в одиночку решительно невозможно. Именно эта ситуация всегда вызывала наибольший гнев режиссеров-контестаторов, потому они воспринимали итальянскую семью как спрут, микрообщество — собственно отдельных семей нет (ибо граница между частным и публичным почти стерта), есть единая *Familia*, или *Mafia*, включающая в себя всю страну. «Буржуазный дом закрыт сам на себя, будучи полным как яйцо» [6, с. 33].

Но Марко Феррери интересует не столько то, как итальянская семейственность влияет на личность, скорее то, как в недрах этих противоречий зреет гендерная война. Еще раз напомним, что в «Пчеломатке» угасание жизненных сил у главного героя пропорционально их притоку у его супруги. Феррери и его сценарист Рафаэль Аскона используют здесь «физиологическую» символику: вливая в супругу жизнь, силы, сам герой их теряет. Жена «расцветает», ибо получает дополнительный источник сил от мужа. В улье пчеломатка использует трутней (мужские особи) ради оплодотворения, до их полного истощения — сама выступает королевой, центром, вокруг которого и организуется жизнь улья. Брак по-итальянски подобен этому улью, где все вертится вокруг женщины-матери, дающей жизнь, мужская функция вспомогательна.

Фильм Феррери, выполняя локальную задачу дискредитации института брака, обнаруживает поле неожиданных значений — в результате доказывается главный феминистский тезис о латентной патриархальности патриархальных структур (в данном случае — семьи), власть мужчин построена на пустоте, обмане, камуфляже.

Последующие фильмы Феррери (с говорящими названиями «Последняя женщина», «Прощай, самец», «Будущее — это женщина») рисуют гипотетическую картину грядущего феминизированного мира (собственно, по мысли Феррери, он таким всегда и являлся в своей основе, просто был скрыт флером патриархальных иллюзий): самодостаточность женщины, вокруг которой организуются институты и общности, где мужчины используются как биологический материал для продолжения рода.

Подозрение Феррери в сексизме (которое могло возникнуть в те годы у кинокритиков-феминисток) исчезает, как только мы посмотрим на мужские образы в его лентах тех лет — причудливое соединение инертности, пассивности и неумемного тщеславия, тщетные попытки



сохранить свою иллюзорную власть постепенно исчезают, уступая место танатофилии. Мужские персонажи в фильмах Феррери 1970–1980-х гг. осознают себя как ущербный пол, воспринимают свое социально-культурное и биологическое вырождение как должное, как историческую справедливость.

Возвращаясь к теме вызова итальянских режиссеров-контестаторов фамилиализму итальянского общества, обратим внимание на самый радикальный пример такой бескомпромиссности – «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи. По прошествии времени понимаешь, что шок вызвала не столько откровенность постельных сцен, сколько особая антиромантическая интонация, отсутствие ореола возвышенности, который привычно сопутствовал историям любви на экране.

О том, насколько эта установка программна для Бертолуччи, свидетельствуют уже титры, сделанные на фоне картин Френсиса Бэкона, английского художника-экспрессиониста, широко использовавшего в своей живописи прием, «состоящий в преувеличении и искажении фигур для придания им крайней эмоциональности» [7, с. 28], в результате чего изображения буквально сползают, тела превращаются в груды мяса, теряя очертания.

Бертолуччи строил свой фильм по аналогии с «физиологической» живописью Бэкона, осуществляя деконструкцию метафизических представлений о человеческом теле и половых отношениях. Не вдаваясь в общие вопросы, касательно того понимания метафизики и способа ее преодоления, которое предложил Жак Деррида, можно, однако, сказать, что западноевропейская метафизика, фундированная в христианской традиции, сформировала определенное представление о теле как обители души, которое она либо освещает своими добродетелями, либо омрачает пороками.

Такое тело, находясь в зависимости от жизни души, нефизиологично, несамоценно. Перед нами бинарная оппозиция (душа/тело), в которой тело занимает подчиненное положение. Таково же соотношение внутри бинарной оппозиции любовь духовная/любовь плотская. «В истории идеологий те из них, которые относились к телу, долго имели критическую наступательную ценность в борьбе с идеологиями спиритуалистической, пуританской, морализующей направленности, сосредоточенными на душе. <...> Начиная со Средневековья все ереси приобретали тем или другим образом характер протеста с позиций плоти» [8, с. 176].

Одним словом, все физиологическое, телесное, инстинктивное внутри метафизической ценностной матрицы не только не самодостаточно, но и находится в подчинении от духовного и разумного. Деконструкция, призванная разрушить эти отношения, «не может работать без обоснования принципа радикальной и нескончаемой, бесконечной... критики. Эта критика принадлежит к движению опыта, открытого абсолютному будущему того, что грядет, т.е. опыта, с необходимостью недетерминированного, абстрактного, пустынного, гласного, явленного, предавшегося ожиданию другого и события» [9, с. 132].

Бертолуччи снимает картину уже после 1968 г., когда пошатнулись ценностные ориентиры, изменились политический, социальный и эстетический ландшафты, имевшие общий метафизический горизонт. Задача фильма – показать, что, несмотря на сохранение экономической системы буржуазного общества, его основных политических и правовых институтов, на рубеже 1960–1970-х гг. произошли коренные изменения в отношениях между людьми, в понимании статуса человеческого тела.

Идеология «новых левых», с ее пафосом эмансипации всего инстинктивного, спонтанного, непосредственного, не изменила буржуазное общество институционально (хотя именно это было ее первоочередной задачей), но, обладая большим деконструктивным потенциалом, она дала возможность заговорить открыто (без камуфляжа сублимации) тому, что веками было вытеснено на смысловую периферию, – физиологической стороне человеческой жизни, сфере инстинктов, которая предстала во всей своей откровенности и непосредственности (в картине Бертолуччи наиболее показательны эпизоды, когда Жанна ползет за кошкой, имитируя ее повадки, и когда герои вместо того, чтобы назвать свои имена, решают их прорычать друг другу).

Грубая, порой циничная материальность «Последнего танго в Париже» происходила не от жажды эпатажа, а от нежелания представлять новое в старых формах – новую телесность в старых романтических одеждах. Однако Бертолуччи достаточно объективен, чтобы не превратить свой фильм в оптимистический манифест эры гедонизма. Более того, он первым выявил тот спектр психологических проблем, которые возникнут у вроде бы полностью эмансипированных людей «после 68-го». Главная из них – усиление отчужденности между людьми; связи, став мимолетными и хрупкими, не приносят радости, происходит уплощение взаимоотношений,



жизнь превращается в череду мимолетностей, скольжение по поверхности без погружения в глубину.

Бертолуччи сталкивает Пола и Жанну как два мира, две свободы, два отчаяния эпохи «постреволюции» — и в то же время два типа бунтарей, чаще всего встречавшихся на баррикадах мая 68-го. Жанна из тех, кого пугает ответственность, зрелость и взрослый мир, ассоциирующиеся со скукой, конформизмом, карьеризмом. Противопоставить этой серой буржуазности можно только «вечный праздник революции», раскрашивание жизни в непрерывном калейдоскопе гедонистического и эпатазирующего существования.

Она олицетворяет достаточно большую часть участников событий 68-го, тех инфантильных молодых интеллектуалов, кто играл в революцию, кого происходящее на баррикадах, в университетах, в театрах опьяняло своим многоцветием, эйфорией спонтанного неподотчетного существования. После общественного спада в начале 1970-х гг. никто из них не оказался во власти депрессивных настроений, не испытал какого бы то ни было разочарования в левых идеях: идеи никогда не имели для них особого значения, был важен лишь способ существования — маргинальный, внесистемный, импрессионистичный, который они в большинстве своем сохранили и в 70-е.

Такую ее, живущую в постоянном ускользании от обязательств и скуки, однажды и встречает Пол, человек совсем иного мировоззренческого склада, хотя он тоже ведет маргинальный образ жизни. Конфликт Пола с буржуазным миром глубже, чем у Жанны: всей своей жизнью, в которой было много разных профессий, занятий, путешествий, рискованных предприятий (в том числе и участие в левом движении), Пол пытается предьявить счет обществу, в котором сущность расходится с видимостью. Он воспринимает жизнь как производящий хаос, где бушует энергия инстинктов, а общественные институты — как ложь искусственных мотиваций, имеющих целью направить мощь изначальных импульсов в социально приемлемое русло. По его мнению, ханжество в буржуазном обществе диффузно, любая романтика, сентиментальность, равно как и поэтизация инстинктов, является его порождением, ибо стремится применить моральные критерии к тому, что имморально в своей основе. Он — циник в том смысле, что занимается постоянным срыванием, как ему кажется, ложных покровов, чтобы добраться до голой истины, которая есть инстинкт.

«Там, где покровы важны для культуры, создавая ее; там, где жизнь в обществе вынуждает лгать, в действительном высказывании истины проявляется момент агрессивности... Только полная обнаженность и несокрытость вещей освобождает нас от вынужденного недоверчивого подчинения. Желать “голой истины” — это мотив отчаявшейся чувственности, которая хочет сорвать покровы конвенций, лжи, абстракций и засекречиваний, чтобы добраться до самой вещи, до сути дела» [10, с. 24].

При первой встрече с Жанной Пол требует от нее одного — молчания (не говорить ничего о себе, своей прошлой жизни, даже имени) и сам ничего не рассказывает о себе — он хочет изначально сохранить физиологический каркас их отношений чистым. Говорит прямо: «Я ничего не хочу знать о том, что с тобой происходит за стенами этой комнаты». Пол хочет создать убежище, зону, где не действуют общественные законы, где нет обмана, вещи называются своими именами (потому еще Пол так активно использует ненормативную лексику, чтобы не «извратить» изначальные импульсы и мотивы), где инстинкты проявляют себя открыто в своей грубой физиологичности. Жанна, однако, все время норовит рассказать о себе и разузнать о Поле, и постепенно в их поначалу чисто физиологические отношения вторгаются воспоминания и нерешенные проблемы. Пол пытается вернуться к прежней модели отношений единственным известным ему способом — через срывание покровов со слов, людей, ситуаций — через цинизм. Самое парадоксальное, что Жанна готова все ему простить до того момента, пока у Пола не появляется желание надолго связать с ней жизнь — он впервые хочет узнать ее имя: она произносит его одновременно с нажатием курка. Имя сливается с выстрелом (Жанна стреляет инстинктивно, без умысла). Все это время он учил ее жить во власти инстинктов, без псевдоромантики, имен, лжи и конвенций; как только он сам нарушает свои правила, она защищается. Он научил ее этому.

Фильм «Последнее танго в Париже» так сложен в психологическом плане именно потому, что показывает новые ситуации в человеческих отношениях, возникшие после 68-го: появление в условиях сексуальной свободы еще не описанных комплексов и страхов, чреватых трагической развязкой, — и это делает фильм Бертолуччи достаточно ярким свидетельством первых последствий мировоззренческого и идеологического слома рубежа 1960—1970-х гг.



Как видим, творчество Марко Феррери и Бернардо Бертолуччи служит определенным симптомом эпохи, наглядным примером того, как итальянское кино постепенно пропитывается идеями «новых левых», вытесняя традиционные ценности сначала на периферию, а потом и вовсе за пределы художественной вселенной.

В заключение хочется отметить чуткость, проявляемую режиссерами к идейным поветриям своего времени: в тех фильмах, которые становятся общественным событием, вызывают скандалы, запреты и споры, и бьется пульс современности, который любому исследователю так важно не потерять.

Список литературы

1. *Добротворский С.* Кино на ощупь: сборник статей 1990–1997 гг. СПб, 2005.
2. *Разлогов К., Мельвиль А.* Контркультура и «новый» консерватизм. М., 1981.
3. *Режиссерская энциклопедия. Кино Европы / [сост. М. Черненко].* М., 2002.
4. *Божович В.* Жан-Луи Трентиньян. М., 1987.
5. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2008.
6. *Бодрийяр Ж.* К критике политической экономии знака. М., 2007.
7. *Бохм-Дюшен М., Кук Д.* Современное искусство. М., 2001.
8. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. М., 2006.
9. *Деррида Ж.* Призраки Маркса. М., 2006.
10. *Слотердаик П.* Критика цинического разума. Екатеринбург; М., 2009.

Сведения об авторе

Александр Сергеевич Попов — асп., Воронежский государственный университет, e-mail: popovalcer@mail.ru

Author

Alexander Popov, PhD student, the Department of Ontology and Epistemology, Faculty of Philosophy and Psychology, Voronezh State University, e-mail: popovalcer@mail.ru