

УДК 008 (73)

DOI 10.31857/S032120680003769-9

СОВРЕМЕННОЕ АМЕРИКАНСКОЕ КИНО И НЕОЛИБЕРАЛЬНАЯ ИДЕОЛОГИЯ

© 2019 г. **В.М. Халилов***

Статья поступила в редакцию 9.11.2018.

Автор пытается проанализировать связь между кинематографическими нарративами и текущими социально-политическими и идеологическими дискурсами неолиберального капитализма. На примере популярных картин показывается, как голливудское кино воспроизводит и подкрепляет (а иногда оспаривает и подрывает) неолиберальные принципы свободного рынка, индивидуализма и американского эксепционализма. Среди затрагиваемых тем: классовые конфликты, раса, гендер, сексуальность, семейные ценности и многое другое.

Ключевые слова: кино, неолиберализм, неоконсерватизм, фильмы о супергероях, Трамп.

Уточним, прежде всего, что понимается под термином «неолиберализм» в контексте данной статьи.

В опубликованной в Лондоне и Нью-Йорке в 2018 г. издательством «Рутледж» книге «Современное кино и неолиберальная идеология» американский исследователь К. Фешами даёт следующее определение неолиберализму: это господствующая политическая и экономическая система, а также доминирующая идеология во всём мире, предполагающая совокупность дискурсов, политических ориентаций и экономических связей, которые поддерживают свободные, нерегулируемые рынки, эмансипированные от государственного вмешательства (через политику жёсткой экономии и приватизацию), финансиализацию и коммодификацию большинства аспектов жизни (от базовых потребностей до творческого потенциала), подъём технократии в ущерб демократии, а также ставку на индивидуализм, получившую распространение в США и Европе после экономических потрясений 1970-х годов и напрямую связанную с упадком дисциплинарного общества, устареванием фордистской системы организации производства и поражением кейнсианской модели общества всеобщего благосостояния. Неолиберализм представляет собой лишь один из аспектов, хотя и важный, более значительной трансформации и реструктуризации, ставших возможными благодаря ключевым разработкам в сфере коммуникационных технологий и «дисциплинизации»/ «флексibiliзации» рабочей силы, в рамках системы капитализма, приобретшего поистине глобальный масштаб [Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology. 2018: 45].

*ХАЛИЛОВ Владимир Мамаинович – кандидат исторических наук, научный сотрудник Отдела внутриполитических исследований Института США и Канады РАН (ИСКРАН). Российская Федерация, 121069, Москва, Хлебный пер. д 2/3. (v.khalilov@iskran.ru).

Ключевой составляющей неолиберальной политики является континуальный кризис. Идеологи неолиберализма соглашаются с Марксом в том, что кризис – структурная характеристика капитализма, но рассматривают его как здоровое явление, способствующее регенерации экономики («созидательное разрушение», прибегая к терминологии экономиста Йозефа Шумпетера).

В связи с неолиберализмом широкое употребление также приобрёл термин «капитализм катастроф», популяризированный Наоми Кляйн в её книге «Шоковая доктрина». В ней автор демонстрирует, как насильственное внедрение неолиберальной экономической доктрины повсеместно сопровождалось пытками, милитаризацией и утратой гражданских свобод.

Священной «коровой» неолиберализма является предпринимательство, сменившее «демократическую гражданственность». Все люди – предприниматели, антрепренёры собственной жизни. Неолиберальная идеология формирует саму реальность вокруг, пронизывая образ жизни, речь, манеру одеваться, поведение, ценности, отношение к телу и т.п., переносит логику рынка на все сферы человеческого существования, включая романтические знакомства, брачные отношения, физические упражнения, способы творчества и досуга [Brown W. 2015: 177]. Вводится понятие «рынка идентичности», где потребление рассматривается как неотъемлемая часть идентичности. (веганский продукт, женская ферма по производству сыра и т.п.). Часто употребляются такие, например, выражения, как «социальный капитал», «эмоциональное инвестирование» и т.п., для определения рыночной ценности субъектов. Точно таким же образом неолиберализм регламентирует и культурное производство, в том числе кинопроизводство.

Киноискусство, с одной стороны, регулируется принципами неолиберальной экономики [Mortimer C. 2010: 1], но, с другой – через задействуемые им толкования событий и визуальные способы воздействия на зрителя воспроизводит и подкрепляет (а иногда оспаривает и подрывает) эти же принципы [Hassler-Forest, 2012: 186]. Тем самым кинофильмы являются важными идеологическими артефактами, в которых находят своё отражение социокультурные реалии, изменения экономического и политического климата, а также страхи и тревоги аудитории, живущей в мире свободного рынка.

В последние годы тема взаимоотношений неолиберализма и кинематографа приобрела особую популярность у исследователей, преимущественно марксистского толка.

Утверждается, что кино служило «политической ареной даже в условиях самых деспотических и тоталитарных режимов», «местом, где было возможно вообразить альтернативы господствующей экономической и политической модели» [Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology. 2018: 10]. Будучи транснациональным, динамичным и крайне восприимчивым к технологическим новшествам, кинематограф является идеальным воплощением идеи неолиберальной индустрии. Через слова и образы фильмы выявляют связь макроэкономики и социальной жизни людей, например, демонстрируя как неолиберализм формирует семейные, эротические и сексуальные отношения. [Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology. 2018: 11].

Через анализ кинопроизведений, как подрывных, так и вполне конформистских, авторы левых взглядов выступают с резкой критикой ключевых аспектов неолиберализма в традициях марксистской критической теории, широко распространённой в западных интеллектуальных кругах.

В своей уже ставшей классической работе «Конец истории и последний человек», написанной на волне эйфории после падения Берлинской стены и крушения коммунистических режимов, американский футуролог Фрэнсис Фукуяма поспешил провозгласить неизбежную победу либеральной демократии западного образца, знаменующую конец идеологических противостояний (поражение национализма и религиозного фундаментализма) и глобальных конфликтов (мировых войн, революций и т.п.), утверждение либеральных принципов в экономике (свободного рынка, свободного передвижения людей), торжество технологий и прогресса – другими словами, единый мир без границ с растущим материальным благополучием и процветанием.

С самого начала многие наблюдатели критиковали Фукуяму за ангажированность, тенденциозность и излишний оптимизм.

В 2016 г. сразу несколько событий поставили под сомнение безоблачность будущего неолиберального мирового порядка. Неожиданный исход голосования по Брекситу в Великобритании, победа «популиста» Дональда Трампа на президентских выборах в США, а также подъём правых сил по всей Европе (от стран бывшего Восточного блока до благополучной Австрии и даже мекки мультикультурализма Германии) и параллельная активизация левых сил, включая стремительный политический взлёт таких фигур, как Берни Сандерс в США и Джереми Корбин в Великобритании.

Значительная причина этого внезапного провала сил, именующих себя прогрессивными, лежит во взятой ими на вооружение «политике идентичностей», одним из проводников которой был президент США Барак Обама, поставивший на щит защиту интересов различных социальных групп на основе их самоидентификации через слабо связанные общественные организации. Основанием для объединения людей «политика идентичностей» считала этническую, расовую, гендерную, сексуальную и т.п. принадлежность. В первую очередь речь идёт о меньшинствах и других группах, признаваемых «угнетаемыми» жертвами социального неравенства. Взяв за основу марксистскую теорию, адепты «политики идентичностей» перепрофилировали её под собственные узкогрупповые нужды, где место капитала, буржуазии и пролетариата заняли соответственно «власть», «белый цисгендерный гетеронормативный мужчина» и противостоящие им женщины и меньшинства. Практика показала весьма ограниченную привлекательность подобной политики в масштабах социума. Не улучшило ситуацию и откровенно антагонистическое, агрессивное поведение её ревностных последователей, оттолкнувшее значительную часть обычно «молчаливого большинства». Неожиданным фактором стала самоидентификация не только меньшинств, но и почувствовавших себя ущемлёнными в правах пресловутых белых цисгендерных гетеронормативных мужчин, способствовавшая подъёму консервативных и ультранационалистических движений («альт-райт»).

Как считают марксистские исследователи, поддержка политики идентичностей неолиберальными элитами свидетельствует о её выгоде для них – руководствуясь принципом «разделяй и властвуй», сверхбогатые ещё больше укрепляют свою власть, отвлекая соревнующиеся и конфликтующие группы, основанные на гендере, сексуальности, расе от подлинного источника социальной несправедливости, а конкретно классовой проблеме [Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology. 2018: 8].

В стремлении расширить зрительскую аудиторию и соответственно потребительскую базу для своей продукции неолиберальный капитализм охотно взял на вооружение прогрессивные концепции - многообразие (*diversity*), инклюзивность (*inclusioness*), видимость (*visibility*). Угнетённость и виктимность, приписываемые группам, способствуют созданию «травмированного потребителя»: энтузиазм, которые вызывают разнообразие, многообразие (*diversiveness*) культур, «активная самореализация», обретение «себя» индивидуумом (*empowerment*) и «осведомленность» (*awareness*) находят своё проявление в росте связанных с ними массового спроса и потребления. Подобным образом неолиберализм «переварил» такие некогда прогрессивные течения, как движение за права гомосексуалов и либеральный мейнстримный феминизм, успешно встроив их в свою систему консьюмеризма и коммодификации (через гей-браки, пропаганду образа «сильной независимой женщины» и т.п.) посредством брэндинга и популярных нарративов. Так, бесчисленные фонды, организованные вокруг защиты прав меньшинств или больных (ВИЧ, раком и т.д.), с целью повысить «осведомлённость», создают альянсы с корпорациями, занимающимися связанным с этими проблемами маркетингом, реорганизуя политическую активность как потребление, добровольчество и сбор средств [Dean J., 2009: 6].

Уже очевидно, что экономика, основанная на принципе приоритетности глобального рынка над национальными и местными интересами, пагубно сказывается на положении бедных слоёв общества. Экономический фактор сыграл ключевую роль в подъёме правого популизма наряду с культурным «бэклешем» (реакция противодействия консервативного большинства) против прогрессивистских ценностей. В то время как условия существования элит продолжали улучшаться (за счёт возросшего налогового бремени на средний класс), некогда превозносимый левыми пролетариат впадал в углубляющуюся депрессию. Феномен «убегающего производства» обеспечил работой подневольных китайцев и жителей развивающихся стран, тогда как очередной виток технологической революции практически лишил западных трудяг перспективы достойных заработков в новом дивном мире (так, прекращение добычи угля в рамках борьбы с глобальным потеплением оставило миллионы американцев без работы). В ответ на недовольство неолиберальные элиты цинично советовали им «переквалифицироваться», чтобы стать конкурентоспособными на глобальном рынке труда, в том числе в условиях соревнования с мигрантами, наводнившими Европу и США в качестве дешёвой рабочей силы.

В этих условиях Трамп, пообещавший поднять американские интересы превыше всего (*America first*), сократить налоги, создать новые рабочие места и поставить под строгий контроль миграцию, явился простым американцам в образе спасителя. Когда под угрозой твои средства к существованию, такие проблемы, как права женщин, геев и трансгендеров, отступают на второй план [Mazierska E., Kristensen L. 2018: 2].

В свою очередь неадекватная реакция элит на исход законных и честных голосований в различных странах, вплоть до призывов к признанию их результатов нелегитимными, заставила заговорить о феномене «демофобии» - страхе власть предержащих перед массами, другими словами, перед собственными народами и их волеизъявлениями [Mazierska E., Kristensen L. 2018: 139].

Общенародные голосования наглядно продемонстрировали всю глубину пропасти, пролегающей между (нео)либеральными элитами и плебсом, истоки

которой кроются в экономической политике как главенствующей рациональности и всё в том же растущем экономическом неравенстве.

Как отмечают авторы книги «Злой рай. Мечты неолиберализма» Майк Дэвис и Дэниел Бертран Монк, «современное богатство и потребление роскоши более отгорожены и социально замкнуты, чем когда бы то ни было с 1890-х годов. Пространственная логика неолиберализма (включая плутономию, при которой высшие слои общества являются доминирующими двигателями спроса, снимающими сливки с производственных всплесков и технологических монополий, впоследствии тратя львиную долю национального богатства на товары и услуги роскоши) возрождает самые экстремальные колониальные модели жилищной сегрегации и зонального потребления. Повсюду богатые и близкие к богатым удаляются в роскошные обособленные комплексы, комфортабельные города и закрытые для простых смертных копии фантастических калифорнийских предместий... «Удаленные миры», рекламировавшиеся в апокалипсических небесах Лос-Анджелеса в «Бегущем по лезвию бритвы», ныне открыты и готовы к заселению от Монтаны до Китая.» [Davis M. and Monk Daniel B.: 2007: xiii-xiv]. Дэвид Харви в свою очередь замечает, что «частью гениальности неолиберальной теории являлось обеспечение доброжелательной маски, полной замечательно звучащих слов, таких как свобода, выбор и права, с целью скрыть мрачные реалии возрождения или воссоздания неприкрытой классовой власти» [Harvey D. 2013: 119].

Вместо утопического (или дистопического, если вспомнить творчество Олдоса Хаксли) общества потребления, которое многие рисовали себе по окончании Второй мировой войны, публика стала свидетелем концентрации богатства среди правящей элиты, в то время как частная задолженность, растущая безработица и убывающие пособия и льготы вылились в экспоненциальный (выставленный напоказ) прирост среди быстро растущего класса «лишних людей» - тех, кого кандидат в президенты США в кампании 2016 г. Хиллари Клинтон имела неосторожность назвать «жалкими» (*deplorables*), выдав пренебрежительное отношение элиты к тем, кому нерегулируемый свободный рынок принёс нищету и разорение [Hassler-Forest, D. 2012: 73].

Упоминание научно-фантастического фильма «Бегущий по лезвию бритвы» (*Blade Runner*, 1982) режиссёра Ридли Скотта выше неслучайно - в постмодернистскую эру апокалипсические нарративы и образы пережили настоящий расцвет. От дешёвой научной фантастики 1950-х годов. до возрождения жанра фильмов-катастроф в конце 1990-х, сценарии о конце света не отпускали популярное воображение.

Каждая череда циклов апокалипсических фильмов в американской популярной культуре совпадала с историческим развитием конкретной формы капитализма. Начиная с формирования потребительского общества в 1950-е годы и далее, американский капитализм пережил серию интенсификаций, кульминацией которых в последние три десятилетия стало утверждение неолиберализма в качестве глобальной парадигмы. Каждый цикл фильмов о конце света отражал исторически детерминированные тревоги, специфичные для конкретной фазы развития капитализма. В современную неолиберальную эпоху апокалипсический лейтмотив в популярной культуре нашёл своё отражение в жанрах зомби-фильма: «День мертвецов» (*Day of the Dead*, 2004), фильма-катастрофы «Кловерфилд» (*Cloverfield*, 2008), постапокалипсического боевика «Безумный Макс: Дорога ярости» (*Mad Max: Fury Road*, 2015) и, наконец, дистопии.

Так, в 2017 г. вышло продолжение снятой на заре развития неолиберализма картины 1982 г. под названием «Бегущий по лезвию 2049» (*Blade Runner 2049*) режиссёра Дени Вильнева. Действие фильма происходит в 2049 г., через 30 лет после событий оригинального «Бегущего по лезвию». Внешне в этом знакомом зрителю мире мало что изменилось. Лос-Анджелес по-прежнему предстаёт мрачным мегаполисом с загрязнённой окружающей средой, агрессивной рекламой, маркетингом и безудержным консьюмеризмом. Жизнь строго стратифицирована – верхушка живёт в высотных зданиях, напоминающих пирамиды фараонов, в то время как простые обыватели, отрезанные от солнца, населяют мир, освещаемый неоном. Тем не менее, рынок и технологии обеспечивают городским обитателям достаточный комфорт: в квартирах есть кондиционеры, детоксифицированная вода, как спасение от одиночества свои услуги предлагают репликаны-проститутки.

Официальные правительственные органы в фильме представлены только полицией – система целиком находится под контролем зловещих мультинациональных корпораций. На обломках дискредитированной и отошедшей от дел старой корпоративной элиты выросла новая – технологические предприниматели, спасшие человечество от голодной смерти после коллапса экосистем, опустошившего аграрную Америку в середине 2020-х годов. На смену традиционному пришло «синтетическое фермерство» – выращивание богатых на протеины, генетически модифицированных культур и организмов в герметически закрытых теплицах из плексигласа.

Как мы помним по первому фильму, биоинженерные технологии позволили наладить выпуск репликантов-биороботов-андроидов, созданных для рабского труда на удалённых колониях (*off-world*), куда отправляются земляне, которые могут себе это позволить. Как цинично замечает главный отрицательный герой картины, тот самый инноватор Ниандер Уоллас, «каждый цивилизационный скачок был совершен на спинах расходной рабочей силы». Репликанты, таким образом, это рабочий класс будущего, но ещё более бесправный. Первое поколение репликантов устроило провалившуюся попытку бунта, и с тех пор их остатки безжалостно преследуются и «отправляются в отставку» (убиваются) специально обученными охотниками за головами – «блейд-раннерами». Обеспечение контроля за этим лежит на Департаменте полиции Лос-Анджелеса, во главе которого стоит женщина – лейтенант Джоши (Робин Райт). Главный герой – «блейд-раннер» на службе полиции Кей (Райан Гослинг) относится к новому поколению репликантов, запрограммированных на подчинение любому приказу человека, включая самоубийство.

Обнаружение скелетных останков женщины-биоробота Рейчел (героини первой картины), перенёвшей кесарево сечение, доказывающее, что репликанты способны к размножению, грозит нарушить всю сложившуюся иерархию и способно привести к войне между людьми и андроидами. Кею поручено выследить и уничтожить ребёнка, в то время как за ним по пятам следует Лав – репликантка-боевик на службе у Ниандера Уолласа, мечтающего обнаружить секрет размножения с целью расширения межзвездной колонизации. В своих поисках Кей показывает нам жизнь за пределами Лос-Анджелеса, который выглядит райским островом на фоне того запустения, что царит в остальной Америке. Территория Сан-Диего напоминает гигантскую свалку, где процветают бродяжничество, эксплуатация детского труда и торговля детьми. От Лас-Вегаса (где он обнару-

живает героя первого фильма Декарда – отца злополучного ребёнка) остались лишь засыпанные радиоактивным пеплом величественные руины (с голографическими призраками Элвиса Пресли, Мэрилин Монро и Фрэнка Синатры).

Отдельно стоит рассмотреть роль женщин в социуме будущего. Первое, что привлекает внимание (в картине, озабоченной воспроизводством) – отсутствие матерей. Смерть материнства является лейтмотивом картины – в начале Ниандер Уоллас жестоко убивает бесплодную репликантку, вспарывая ей утробу, затем Лав точно таким же *символическим* способом расправляется с лейтенантом Джоши (единственной, не считая дочери Рейчел, настоящей женщиной в фильме). Лейтенант Джоши внешне ничем не отличается от мужчины – руководителя своего ранга: жёсткая, целиком отдающая себя службе-карьере, злоупотребляющая алкоголем, её нереализованные биологические инстинкты к сексуальному воспроизводству и материнской заботе находят свое выражение в маскулинной агрессивности, но также в мягком покровительственном отношении к Кею. Выйдя из репродуктивного возраста и не имея отпрыска, она теряет не только шанс на человеческий контакт, но и способность формировать будущее. Точно так же репликантка Лав – ещё одна инкарнация современной женщины с карьерой: инфертильная, маскулинная, практически полностью автономная на рабочем месте, машина для убийств.

Всё это логическое завершение «филогенетического угла», в который загоняет женщину феминистская идеология с превозносимым ею эталоном «сильной независимой женщины», требованием равенства на рабочем месте и отрицанием биологических различий между полами. Женщины добились равноправия – но это «равноправие страдания и способности причинять насилие».

Одновременно «Бегущий по лезвию» фиксирует исчезновение традиционной семьи – дети так или иначе разлучены с родителями, Кей сожительствует даже не с андроидом, а с голограммой. В неолиберальном глобалистском обществе люди – атомизированные единицы потребления. И только концовка с семейным воссоединением патерналистской фигуры Декарда с дочерью привносит луч надежды в беспросветное будущее, если не для человечества, то для репликантов (которые отныне способны к зачатию, а значит превосходят людей во всём). Таким образом, «Бегущий по лезвию 2049» показывает нам неолиберальную дистопию: беря за основу современные политические, экономические и социологические тенденции, доводит их до логического – негативного – завершения.

Однако самым популярным киножанром в неолиберальную эпоху стали многочисленные экранизации комиксов: «Человек-летучая мышь» (*Batman*), «Железный человек» (*Iron Man*), «Человек-паук» (*Spider Man*), «Капитан Америка» (*Captain America*), «Мстители» (*Avengers*), «Хранители галактики» (*Guardians of the Galaxy*) и многие другие [Wright B. 2001].

Экранизации комиксов – больше, чем просто фильмы. Это узнаваемые и продаваемые бренды, дорогостоящие зрелища и маркетинговые золотые жилы с бесчисленными спин-офф, видеоиграми, тематическими парками, линиями игрушек, футболками и прочими сопутствующими товарами. Создаваемые мультимедийными конгломератами, апеллирующие к широкой потребительской аудитории по всему миру, фильмы о супергероях самим своим существованием символизируют триумф глобализированной культурной экономики.

Корпоративные слияния при неолиберализме привели к быстрой вертикальной и горизонтальной интеграции индустрий развлечений и массовой

коммуникации: компании усовершенствовали международные операции путём «горизонтального» расширения с целью включения растущих мировых рынков, а также посредством «вертикального» расширения, формируя альянсы с независимыми продюсерами для увеличения своих каталогов, и вступая в партнёрство с зарубежными инвесторами для обеспечения новых источников финансирования [Balio T. 2013: 58].

В этом контексте корпоративных слияний и коммерческой диверсификации, являвшихся прямым следствием неолиберальной дерегуляции, глобальные медиакорпорации сделали ещё больший акцент на фирменные товары развлечения, что нашло своё наиболее яркое проявление в производстве, маркетинге и распространении картин о супергероях. Но даже более важным является тот факт, что распространяемые ими идеи глубоко укореняются в сознании миллионов зрителей, особенно впечатлительных детей, идентифицирующих себя со сверхспособными наёмниками, в одностороннем порядке решающими, что правильно и что неправильно (судят, выносят приговор и приводят его в действие).

В вымышленных мирах, откуда приходят супергерои, процветают индивидуализм и иерархические формы правления, где царит элитизм, неравенство. Лишённые сверхспособностей обыватели изображаются благоговейными, беспомощными людьми, не имеющими свободной воли и нуждающимися в мессианском спасителе. Точно так же зрители превращаются в пассивных наблюдателей, для которых исключено активное участие, как и любое ощущение политического или исторического «агентства»*.

Для Хасслера-Фореста эти нарративы служат в качестве «репрезентаций множества тревог дня текущего, связанных с глобализированным капитализмом, кризисом «агентства», ослаблением историзма в постмодернистской культуре и возрастающей виртуализацией жизни в современном глобальном городе»¹. Критик Кит Спенсер характеризует фильмы о супергероях как «социологические мифы капиталистических империй». По мнению же исследователя Дэна Хасслера-Фореста, эти картины являются одними из наиболее «чётких артикуляций множества противоречий, фантазий и тревог» неолиберального капитализма [Hassler-Forest D. 2012: 138]

Как отмечает К. Спенсер, сюжеты фильмов о супергероях могли бы быть написаны Американским институтом предпринимательства: все они прославляют богатство (и свободу, которое оно представляет), индивидуализм, иерархические формы общественного устройства (аристократию и/или монархию), элитаризм, милитаризм, авторитаризм, унилатерализм и консервативные представления о преступности.

Картина о супергерое предполагает, что «постмодернистский метрополис являлся бы куда более счастливым, безопасным местом, если бы существовала сила, способная действовать вне рамок бюрократических систем, ограничивающих обеспечение правопорядка... что является идеальным отражением неоли-

* Имеется в виду идентификация себя в качестве субъекта действия.

¹ Spencer Keith A. 2018. Peak superhero? Not even close: How one movie genre became the guiding myth of neoliberalism. Salon.com. 28.04.2018. Available at: <https://www.salon.com/2018/04/28/how-superhero-films-became-the-guiding-myth-of-neoliberalism/> (accessed: 26.05.2018); Spencer Keith A. 2017. Peak superhero? Not even close: How one movie genre became the guiding myth of neoliberalism. Salon.com. 02.06.2017. Available at: <https://www.salon.com/2017/06/02/superhero-films-are-bad-for-democracy/> (accessed: 26.05.2018).

беральной дерегуляции наряду с мифологизацией индивидуума относительно частного предпринимательства» [Hassler-Forest D. 2012: 180].

Однако в реальности супергерои, хотя и остаются по сути своей консервативными фигурами, «поддерживают либеральные решения социальных проблем, отвергая крайние и насильственные как левых, так и правых». Во всё более поляризованной нации супергерои «работают над тем, чтобы сохранить то, что осталось от жизненно важного центра» [Harvey D. 2013: 49]. Также для Хасслера-Фореста фантазии о супергероях представляют собой «милитаризованную форму мужской власти, которая выступает в качестве неотъемлемой составной части патриархального капитализма» «Неоконсерваторы стоят на стороне власти корпораций, частного предпринимательства и реставрации классового социального порядка», что делает это культурное движение «полностью согласующимся с неолиберальной повесткой правления элит, недоверия к демократии и поддержки рыночных свобод» [Hassler-Forest D. 2012: 58, 82]

В то время как неолиберализм установил новый комплекс экономических правил, неоконсерватизм представил форму культурной мифологии, заполнившую моральный и этический вакуум сложившейся системы [Harvey D. 2013: 171].

Во времена социальной фрагментации и экономической нестабильности возрастает тяга к традиционным ценностям, основанным на авторитете основных институтов, считает американский исследователь кино Дж. Дитмер [Ditmer J. 2012. Ch.1].

Моральные ценности в понимании консерваторов сосредоточены на культурном национализме, нравственной добродетельности, христианских и семейных ценностях, на «праве на жизнь» и на антагонистичности новым социальным движениям, таким как феминизм, права геев, позитивная дискриминация и охрана окружающей среды.

Возвращение в Белый дом республиканцев во главе с Дональдом Трампом, регулярно признающим в любви к Рональду Рейгану и позаимствовавшим его лозунг «Сделаем Америку великой снова», сигнализировало очередное обьятие правительством США неолиберальных экономических практик наряду с неоконсервативными культурными ценностями. Характерно, что именно миллиардер Трамп наиболее часто сегодня в политических комиксах и мемах изображается в образе супермена, в одиночку раскидывающего «врагов народа» – коррумпированный вашингтонский истеблишмент, мейнстримные средства массовой информации, защитников политкорректности, «воинов социальной справедливости», нелегальных иммигрантов и т.д.

Супергерои сегодня – это «физические воплощения универсальности, ассоциируемой с Американской империей в эру глобализации» [Heller D. 2005: 54-74]. Кроме того, супергерои являются «составными элементами американской идентичности и внешнеполитических практик правительства США», а также «дискурса популярно известного как американская исключительность (exceptionalism)». В его основе лежит идея, что «Соединённые Штаты – это избранная нация, страна, чья история и уникальная миссия в мире не поддается сравнению» [Hassler-Forest D. 2012: 3, 14].

Наиболее яркий образец американской исключительности, вновь и вновь утверждающий статус США как глобальной супердержавы и лидера «свободного мира», предстаёт в кинокомиксах «Железный человек» (*Iron Man*). Главный

герой – миллиардер Тони Старк является физическим воплощением глобализма и американской исключительности. Не обладая сверхъестественными силами, он использует сложные технологии и оружие, финансируемые его собственной корпорацией по производству боевой техники. Облаченный в костюм, напичканный гаджетами и оружием, он олицетворяет роль США в качестве глобального полицейского. Как высоконравственный одиночка он воплощает жёсткий индивидуализм времен мифов о фронтире, хотя и с добавлением экзотичного консьюмеризма и чувством долга. Его Дикий Запад – это открытый фронт глобальной экономики (и киберпространства), где он – богатый индивидуалист – волен действовать без ограничений и правил, в тех случаях, когда государственные и общественные службы оказываются бессильны. Ответом на любые вызовы являются технологии и вооруженное участие, на общественные перемены и компромисс. «Железный человек» не задаётся политическими вопросами и не ставит под сомнение действенность текущей системы, привилегиями которой наслаждается в полной мере. Ответственность за провалы возлагается на отдельные личности, вышедшие из-под контроля и подлежащие уничтожению для восстановления статус-кво. С политически-реалистической перспективы нам напоминают, что «плохие вещи случаются», некоторые люди совершают злодеяния, поэтому мы нуждаемся в защитниках, своих героях. Но эти герои не обычные люди, они уникальные индивиды (в случае «Железного человека» – богатый меценат), обеспечивающие защиту общества, состоящего из беспомощных обывателей.

Благодаря таким «уникальным индивидам» мир может продолжать безопасное движение в сторону светлого будущего, а ведомая США цивилизация шествовать по пути прогресса, обеспечивая победное шествие либеральной демократии по всему свету. Выдающиеся (предпринимательские) индивиды спасут нас в трудные времена, если предоставят им пространство и свободу (от регулирования). Если мы продолжим доверять системе и не вмешиваться, то конкурентная, демократическая культура США продолжит и дальше производить этих уникальных личностей. Фильмы о супергероях «демонстрируют, что, несмотря на признаки крушения, ведомая Америкой глобализация цела и невредима, готова дать отпор и продолжать неолиберальный проект»²

Еще одним популярным миллиардером комиксов является «Человек-летучая мышь» (*Batman*), обычно рассматривающийся как главный консервативный капиталистический герой. Настоящее имя Бэтмена – Брюс Уэйн, промышленник-миллиардер, владеющей собственной корпорацией, чьей единственной видимой целью является производство технологического оборудования, в том числе для слежки за согражданами Готэм-сити.

Огромное влияние на современный цикл супергероев, особенно на фильмы про Бэтмена, оказала культурная травма, нанесённая американцам террористическими атаками 9 сентября 2001 г. (9/11). Эти атаки нередко сравнивают с голливудскими боевиками и фильмами катастроф: начиная с сюжета: «тайная организация с твёрдым намерением и детальным планом террористической атаки, чьей целью является убийство тысяч случайных граждан до зрелищности (самолёт, врезающийся в здания, огненные шары, вырывающиеся из башен, пешехо-

² Chapman Ian. Superheroes: saviours of neoliberal globalisation? 21.01.2014. [Available at: <https://dark-mountain.net/superheroes-saviours-of-neoliberal-globalisation/> (accessed: 23.07.2018).

ды, в панике разбегающиеся от клубов дыма) [Zizek S., 2004: 31]. Популярный дискурс, окружающий 9/11, постоянно подчёркивал, что, во-первых, Соединённые Штаты как нация стали невинной жертвой этих атак, а во-вторых, несмотря на травмы, выжившие были сразу же признаны в качестве выдающихся, мифических героев [Hassler-Forest Д. 2012: 30]. В «Бэтмене: Начало» (*Batman Begins*, 2005) герою противостоит могущественная тайная организация с лидером, напоминающим Бен Ладена, в «Тёмном рыцаре» (*The Dark Knight*, 2008) его оппонентом выступает Джокер – иррациональный злодей, терроризирующий Готэм-сити и мечтающий «видеть мир в огне».

Таким образом, в отличие от супергероев прошлого, их новое поколение является «проблемным» и травмированным: посвящённые ему фильмы сосредоточены на беспокойных психологических состояниях персонажей. Как отмечает С. Жижек, в стремлении добавить героям комиксов психологическую глубину, картины «подробно останавливаются на неуверенности, слабости, сомнениях, страхах и тревогах сверхъестественного героя, его борьбе с внутренними демонами, конфронтации с тёмной стороной своей натуры» [Zizek S. 2009: 43]. Сверхспособности для них часто проклятие в той же степени, как благословение, что превращает супергероя из незамысловатого физического воплощения американских ценностей в фигуру, которая в не меньшей степени жертва, чем (несовершенный, интроспективный) герой.

Особняком в списке фильмов о супергероях стоит картина «Надзиратели» (*Watchmen*, 2009) Зака Снайдера по мотивам серии комиксов Алана Мура и Дэйва Гиббонса. Задействуя альтернативную реальность и гипотезу мультивселенной, фильм предлагает вниманию зрителя узнаваемый, но слегка видоизмененный образ Соединённых Штатов, где реальные исторические события перемежаются вымышленными. Предыстория отправляет нас в прошлое: там группа костюмированных борцов по прозвищу «минитмены» помогла победить преступные банды в 1930-е годы, выиграть войну в 1940-е и принимала участие в ключевых событиях последующих десятилетий (убийство Кеннеди, война во Вьетнаме и т.д.), вплоть до середины 1980-х годов., когда в разгар холодной войны на смену отошедшим от дел «минитменам» пришла команда «надзирателей»: Уолтер Ковач по прозвищу Роршах, Дэниэл Драйберг (Ночной Филин II), Лори Джупитер (Шёлковый призрак II), Джон Остерман (доктор Манхэттен), Адриан Вейдт (Озимандий) и Эдвард Блэйк (Комедиант).

Главным из них является доктор Манхэттен, благодаря суперсиле которого Соединённым Штатам смогли победить в войне во Вьетнаме и добиться стратегического преимущества Запада в гонке ядерных вооружений; что приводит к усилению напряжённости в холодной войне и ставит мир на грань ядерной войны. Ричарду Никсону удастся не только избежать Уотергейтского скандала, но и добиться отмены 22-й поправки к Конституции США, благодаря чему он продолжает сохранять президентское кресло в 1985 г. Постепенно, однако, растущее недовольство публики вмешательством супергероев, приводит к их законодательному запрету. Нарратив картины может быть прочитан как конфликт между идеологиями: Роршах – радикальный консерватор; доктор Манхэттен – консерватор; Дэн Драйберг – либерал; Вейдт представляет собой классический образ пронеолиберального антигероя; политика Комедианта, хотя и довольно консервативная по природе, репрезентативна для американской публики в целом; наконец Лори Джупитер аполитична. Бывший супергерой Озимандий снял

маску, отошёл от супергеройской активности и стал капиталистом, сделавшим себе имя в качестве великого гуманитарного деятеля, но в действительности он вынашивает тайный план по созданию катастрофического события с целью сплотить мир против единого врага якобы инопланетного происхождения и таким образом избежать ядерной войны, или, говоря его словами, «спасти человечество от самого себя».

В «Хранителях» эсепсионизм в американской сфере изображается как патерналистский и коррумпированный, инвестирование в глобальное доминирование создаёт саморазрушительную силу, и её главный архитектор становится её злейшим врагом.

Другой франшизой, отличающейся от большинства традиционных нарративов о (белых гетеросексуальных патриархальных) супергероях является фильм «Люди Икс» (*X-Men*). Эти люди представляют собой группу мутантов – людей со сверхвозможностями, вызванными мутацией, собранных под попечительство Чарльза Ксавьера, который вынашивает идеалистические планы мирного сосуществования и кооперации мутантов и всех прочих человеческих существ. В своей школе Ксавьер учит студентов защищать человечество от всяческих угроз, особенно тех, которые несут «радикальные» мутанты во главе с его главным соперником, Магнето, заявляющих претензии на «расовое» превосходство и пытающихся подчинить себе людей. «Люди Икс» часто приводятся в качестве повествовательных аллегорий для «квир-теории»^{*} и борьбы за гражданские права – картины серии откровенно проводят аналогии мутантов с геями, а также евреями, афроамериканцами и любыми другими гонимыми меньшинствами.

Ещё одним примером популярной кинофраншизы, предлагающей альтернативный способ задействования супергероя для концептуализации идеологических задач, является «Хеллбой» (*Hellboy*) режиссёра Гильермо Дель Торо по мотивам комиксов Майка Миньолы. Фильм полностью лишён ностальгического желания воссоздать гегемонию белого, патриархального, предпринимательского капитализма и вместо этого затрагивает проблемы инаковости, маргинализации и прав групп меньшинств на визуальную репрезентацию. Главному герою, Хеллбою, не требуется костюм, чтобы отличаться от большинства людей, – вполне достаточно его естественного внешнего вида. Будучи в буквальном смысле дьявольском отродье (т.е. ребёнком Сатаны), принесённым в этот мир в результате паранормального эксперимента нацистов во время Второй мировой войны, Хеллбой (актёр Рон Перлман) предстаёт как краснокожий демон, подпиливающий свои рога в тщетной попытке обрести контроль над своей идентичностью. Столь разительно отличаясь внешне от обычных людей, Хеллбой движим страстным желанием добиться публичного признания и стать известным в качестве борца с преступностью, несмотря на свой цвет кожи и экзотическую внешность. Определяющая характеристика персонажа, таким образом, основана на проблемах визуальной репрезентации и общественного признания ненормативных субъектов.

То же самое касается двух других персонажей – девушки Лиз со сверхъестественными способностями к *пирокинезу* и особенно Эйба Сапьяна – утонченного,

^{*} «Квир-теория» – дисциплина, изучающая культуру с точки зрения сексуальных меньшинств.

высокообразованного существа-амфибию с телепатическими способностями, изнеженными манерами и дикцией, предлагающего альтернативную форму гетеросексуальной маскулинности в противовес мачо-образу Хеллбоя. Помимо всего прочего, из-за особенностей своего физического сложения Эйб вынужден носить специальный дыхательный аппарат, чтобы выжить вне водной среды, что приближает его к категории людей с ограниченными физическими возможностями. Все трое подвергаются остракизму со стороны обывателей за то, что являются «уродцами». Показывая социально маргинализированные идентичности, отвергаемые обществом, картина адресует проблемы «видимости» и инклюзивности меньшинств.

Значение популярных франшиз, поддерживающих социальное и этническое многообразие в современном мире глобализированных межкультурных нарративов подчёркивается в книге Генри Дженкинса «Культура конвергенции». На основе анализа фанатской культуры, окружающей вселенную Гарри Поттера, Дженсен демонстрирует, что для этих групп людей самого разнообразного этнического, расового и национального происхождения индивидуальные различия не являются помехой для создания единого сообщества [Jenkins H. 2008: 108].

Фильмы о «Хеллбое», как и серия про Гарри Поттера, открывают тайный мир магических сил и фантастических существ – фей, гоблинов, эльфов, троллей и демонов, скрывающихся за фасадом повседневного постмодернистского города, где процветают многообразие и инаковость. Однако вместо прямых метафор для конкретных социальных и этнических групп, многообразные внеземные существа в «Хеллбое» часто изображаются в качестве гибридов, нарушающих традиционные репрезентативные клише, открывая путь для многовариантных трактовок [Делилло Д. 2003: 97-98]. Персонаж собственно Хеллбоя сочетает в себе привычное изображение белой американской маскулинности выходца из рабочего класса с радикально небелым цветом кожи и традиционно японской причёской.

Как уже отмечалось, традиционно героем комиксов являлся белый гетеросексуальный мужчина, стремящийся к восстановлению патриархального порядка. В последние годы, однако, вызов его доминированию бросили женщины: «Чудо-женщина» (*Wonder Woman*, 2017) и афроамериканцы «Чёрная пантера» (*Black Panther*, 2018).

Подобно другим фильмам о супергероях, «Чудо-женщина» вольно обращается с историей и классической мифологией. Здесь за ней скрывается Диана, дочь Зевса и Ипполиты, отданная на воспитание амазонкам, помогающая победить в Первой мировой войне своего сводного брата Ареса, маскирующегося под председателя Имперского военного кабинета. Несмотря на то что в отдельных кругах фильм был превознесён как феминистский шедевр, многие не преминули заметить, что, не считая замены традиционно мужского героя на женщину, политика картины весьма далека от прогрессивности: сюжет, как водится, пронизан духом американской исключительности, героиня пропагандирует неолиберальный образ сильной независимой женщины, опирающейся на собственные силы и берущей на себя роль, ранее отводившуюся мужчинам, чтобы возвыситься в патриархальных властных структурах.

В заключение обратимся к неолиберальному реализму в кино, ярко представленному в «Космополисе» (*Cosmopolis*, 2012) режиссёра Дэвида Кроненберга по одноимённому роману Дона Делилло. Картина рассказывает о психологиче-

ских аспектах жизни при неолиберализме и описывает ментальность ключевых участников в финансовых секторах (трейдеров). Его (анти)герой Эрик Пэкер (актёр Роберт Патиссон) – продукт нового мирового порядка. Валютный спекулянт/управляющий активами, он совершает экзистенциальное путешествие по Манхэттену в своём роскошном высокотехнологичном лимузине-офисе. Пэкер полностью существует внутри глобальной финансовой сферы, его жизнь растворена в ней. Осуществляя мониторинг, декодируя и аккумулируя терабайты «новой мировой валюты» – информации, оперируя миллиардами долларов, он функционирует подобно ницшеанскому сверхчеловеку, не снисходя до простых смертных, кроме тех, что вовлечены в круг его непрерывной деловой активности (т.е. коммодифицированы). «Ты живешь в башне, возносящейся к небу и при этом остаёшься ненаказанным Богом», – замечает его «глава по теории» (Саманта Мортон). Бренное тело – единственное, что не подвластно контролю даже вершителей судеб, и это проявляется у Эрика в одержимости собственным здоровьем. Страх смерти тревожит его, и Эрик проходит ежедневное обследование у доктора в поисках малейшей телесной аномалии.

«Космополис» также продолжает популярные в современной американской литературе темы богатства, материализма и неумеренного потребления в качестве цели существования, которые ведут к скуке, разочарованию и в конечном итоге нервному срыву у придерживающихся подобного образа жизни.

Тем временем, предстающий как полу-утопичный метрополис времён позднего капитализма и глобализма Нью-Йорк находится на грани коллапса: по городу курсирует кортеж президента США, проходят пышные похороны рэп-звезды, а его улицы оккупировали анархисты, бросающиеся мёртвыми крысами в качестве протеста против капитализма и вандализирующие лимузин Эрика аэрозольными красками (позже художник-акционист ещё и размазывает по лицу Эрика кремовый пирог). Электронный билборд высвечивает искажённую цитату из произведения К. Маркса: «Призрак бродит по миру – призрак капитализма».

Эти «кошмарные видения катастроф» отражают постмодернистское восприятие реальности и кризис «агентства» – индивид с трудом передвигается в лабиринте (пост)метрополиса, что приводит к растущему чувству беспокойства, неуверенности и отчужденности. Городской ландшафт в фильме предстает в качестве угрожающей среды, охваченной насилием, гражданскими беспорядками и систематическим сбоем официальных институтов.

В то же время даже анархисты не могут вырваться за рамки существующей капиталистической системы, поскольку являются порождением всё той же культуры тотального рынка. «Даже после всех избиений, взрывов, нападения на инвестиционный банк, он [Эрик] все ещё думал, что в этом протесте было что-то театрализованное, даже чарующее, в этих парашютах и скейтбордах, в пенопластовой крысе, в перепрограммировании часов на строки из стихов и из работы Карла Маркса. Протест был частью систематической очистки. И это заново доказало, в тысячный раз, насколько гениален рынок, насколько он гибок и как может поглощать всё окружающее» [Делило Д. 2003: 108]. Картина также демонстрирует как работает финансиализация – трансформация финансового капитала в фиктивный и виртуальный и его отделение от физической экономики и материального производства. Отделение/отчуждённость денежной стоимости от реальной ценности товаров, людей от собственных физических тел (концеп-

ция «бестелесности/развоплощения» в условиях новой технологической реальности) по сути и есть главная тема произведения.

Делая ставки против юаня (в книге это была йена), Эрик вызывает панику на рынке, падение валюты и крушение банков, ставя под опасность всю тесно взаимосвязанную систему. Заодно он теряет своё многомиллиардное состояние (а также, можно предположить, деньги клиентов), но нисколько не смущён этим фактом, поскольку это позволяет ему почувствовать себя свободным. («Свободным делать что? Разориться и умереть?» – замечает в ужасе его супруга.) Желание Эрика почувствовать хоть что-то столь велико, что он просит свою охранницу выстрелить в него из электрошокового пистолета во время секса. Ближе к концу дня Эрик стреляет в своего охранника и отправляется на встречу с бывшим подчинённым, который хочет убить его. Наконец-то избавившись от страха смерти, Эрик безропотно ждёт своей участи под дулом пистолета. Деструктивные тенденции «капитализма катастроф», таким образом, в случае Эрика становятся саморазрушительными, но в то же время парадоксальным образом освобождающими.

* * *

В данной статье автор попытался рассмотреть, как популярные кинематографические нарративы соотносятся с текущими социально-политическими и идеологическими дискурсами эпохи неолиберализма, превозносящего идеи свободного рынка, финансиализации и индивидуализма в контексте глобализации и американской исключительности. Своё особенно наглядное воплощение неолиберальные теории и практики нашли в содержании, а также в продвижении сверхуспешных фильмов о супергероях. В свою очередь, мрачная сторона неолиберальной фантазии получила отражение в постапокалипсических видениях жанра дистопии. Наконец, реалистичные картины неолиберального порядка, несмотря на свою критичность и тревожность, дарят надежду на то, что человечество не утратило шанса на искупление, а значит и на более справедливое общественное устройство.

Список литературы

Делилло Д. 2003. Белый шум. М.: Эксмо, 624 с.

References

Balio T. 2013. The Globalization of Hollywood in the 1990s. London, New York, Routledge, 338 p.

Brown Wendy. 2015. Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution. Brooklyn: Zone Books. 292 p.

Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology. 2018. London and New York. Routledge. 252 p.

Davis Mike and Monk Daniel Bertrand. 2007. Evil Paradises: Dreamworlds of Neoliberalism. New York: The New York Press. 336 p.

Dean Jodie. 2009. Democracy and Other Neoliberal Fantasies – Communicative Capitalism and Left Politics. Duke University Press: Durham & London, 232 p.

Dittmer Jason. 2012. Captain America and the Nationalist Superhero: Metaphors, Narratives, and Geopolitics. Philadelphia, Temple University Press, Ch. 1.

Harvey David. 2013. Rebel Cities. From the Right to the City of Urban Revolution. London. Verso, 208 p.

Hassler-Forest Dan. 2012. Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age. Zero Books, 285 p.

Heller Dana, ed. 2005. The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity. Basingstroke: McMillan, 296 p.

Jenkins Henry. 2008. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York. New York University Press, 308 p.

Mazierska Eva and Kristensen Lars. Eds. 2018. Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology. London and New York. Routledge. 252 p.

Mortimer Claire. 2010 Romantic Comedy. London and New York: Routledge, 2010, 33 p.

Wright Bradford. 2001. Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 360 p.

Zizek Slavoy. 2004. Iraq: The Borrowed Kettle. London and New York: Verso, 192 p.

Zizek Slavoy. 2009. First as Tragedy, Then as Farce. London and New York: Verso, 157 p.

Culture

Contemporary American Cinema and Neoliberal Ideology

(USA & Canada Journal, 2019, no.2, p.112-127)

Received 9.11.2018.

KHALILOV Vladimir Madaminovich, Foreign Policy Department, Institute for U.S. and Canadian Studies, Russian Academy of Sciences (ISKRAN). 2/3 Khlebny per., 121069 Moscow, Russian Federation (e-mail: v-khalilov@mail.ru).

The author is trying to examine the relationship between cinematic narratives and contemporary socio-political and ideological discourses of neoliberal capitalism. Through popular movies it is shown how Hollywood cinema echoes, reinforces (and occasionally contest and subvert) neoliberal principles of free market, individualism and American exceptionalism. Topics addressed include class conflicts, race, gender, sexuality, family values and many more.

Keywords: *film, neoliberalism, neoconservatism, superhero movies, Trump.*

About the author:

KHALILOV Vladimir Madaminovich, Candidate of Sciences (History), Research Fellow.

Натела Бидзиновна Ярошенко
(17.06.1952–12.01.2019)



Редакция журнала «США & Канада: экономика, политика, культура», Институт США и Канады РАН понесли тяжёлую утрату – внезапно ушла из жизни наша дорогая коллега Натела Ярошенко.

Н.Б. Ярошенко пришла на работу в журнал в 1975 году в отдел проверки и сразу стала душой коллектива. На работе она проявила себя ответственным, знающим сотрудником. Все любили Нателу за её отзывчивость и доброту.

В 1994 году Натела перешла в «Ридерз дайджест»: сначала как редактор-переводчик, затем заняла пост главного редактора книжной редакции.

В 2012 году она вернулась в наш журнал в качестве редактора отдела внешней и военной политики, а вскоре стала ответственным секретарём.

В 2018 году она стала работать и в электронном журнале Института «Россия и Америка в XXI век».

Сотрудники Института и редакции ценили её за профессионализм и лучшие человеческие качества.

Светлая память тебе, наша дорогая Натела.

Мы выражаем глубокие соболезнования родным и близким.

Сотрудники ИСКРАН и редакции