

9. Darby J. Scorpions in a Bottle – Conflicting Cultures in Northern Ireland. London: Minority Rights Publications, 1997. P. 54

10. Гиффан Ж. Северная Ирландия. Стены говорят // Ar Men = Камень. 1996. № 76.

11. Жерновая О. Р. Изменение этнополитических стереотипов ирландцев в современных политических анекдотах и шутках (на примере Северной Ирландии) // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Сер. Междунар. отношения. Политология. Регионоведение. 2011. № 4(1). С. 292.

К. А. Иванов
Иркутск

Образ левого террориста в кинематографе ФРГ и Италии

Материальная культура, частью современного ландшафта которой, безусловно, является кинематограф, развивается в соответствии с запросами времени и является своеобразной квинтэссенцией эпохи. Кино, обладающее мощным репрезентативным и визуализирующим инструментарием, помимо художественной ценности, формируя и транслируя образы, способствует созданию у зрителя собственного отношения к общественно-значимым проблемам.

Феномен левого терроризма, одного из основных трендов международной повестки дня в 70–80-х гг. XX в., был неотъемлемой частью европейской повседневности того периода и по сей день является важной составляющей в анализе политических и социальных изменений, повлекших установление многих системообразующих структурных элементов в общественно-политической парадигме современных европейских обществ. Лезвием угрозы, проникнув во все сферы общественных отношений и став частью воспринимаемой обществом картины мира, сформировала значительный кумулятивный эффект, в последующем повлиявший на векторы общественного мнения и детерминировавший изменения правовой системы европейских государств.

Естественно то, что столь важный социально-политический феномен нашел свое отражение в культуре стран, общества которых в значительной мере испытали на себе волны политически-мотивированного насилия. Особенно четко и подробно отражение проблемы левого терроризма прослеживается в работах кинематографистов ФРГ и Италии как самых ярких примеров государств, пе-

реживших (и в разной степени переживающих поныне) этот внутренний конфликт.

Конструирование образа левого террориста в кинематографе обусловлено наличием в инструментарии создателей фильмов широкого спектра приемов. Несмотря на то что кино как тип современного изобразительного искусства формулирует образы, в первую очередь опираясь на визуализирующие средства, не меньшее значение имеют такие художественные компоненты, как смысловые метафоры, последовательность сюжета и его смысловое наполнение. Также важны информационные послы к зрителю, детерминирующие в его сознании процессы формирования собственного отношения к экранизируемой действительности. Этот процесс проникновения экранизируемых компонентов в сознание особенно очевиден, когда экранизируется какая-то часть повседневности зрителя, как, например, проблема левого терроризма в европейском кинематографе.

Восприятие зрителем сконструированного в кино образа левого радикала обуславливалось рядом факторов. Кинематографическая репрезентация как процесс социокультурного конструирования картины мира предусматривает упорядочение образов социальной действительности в соответствии с устоявшейся схемой представлений о них. При этом почва для усвоения образов сознанием была подготовлена, поскольку экранизируемая проблема являлась актуальной для каждого зрителя, будучи неотъемлемым сегментом в общественно-политическом дискурсе того времени. Например, коннотации, возникшие у обывателя во время всплеска общественного резонанса, вызванного похищением и убийством А. Моро или событиями «немецкой осени», заранее формировали психологическую основу отношения к террористам у зрителя.

В целом и итальянский, и западнонемецкий кинематограф стремились раскрывать природу проблемы левоориентированного политического насилия через призму проблем повседневности общества того периода. Особенно явно данный подход прослеживается в кинематографе Италии времен «годов свинца» (*anni di piombo*).

Именно в 70-е зарождается и приобретает популярность такой жанр, как еврокрайм, – криминальные и полицейские триллеры, сюжеты которых строились на противостоянии итальянской полиции и мафии или повествовали о повседневной жизни преступников и полицейских. Популярность данного жанра в «годы свинца» объясняется тем, что обывателям, уставшим от чуждых им в социокультурном отношении продуктов западного кинематографа (как популяр-

ные в то время «спагетти-вестерны»), гораздо ближе и интереснее было воспринимать картины, которые реконструировали проблемы окружающей их реальности, в том числе терроризм и борьбу государства с ним. При этом еврокрайм-индустрия была очень плодотворной. Конечно, большее количество фильмов в данном жанре повествует о деятельности мафии и криминальных разборках, однако есть примеры фильмов, сюжеты которых посвящены политическому насилию: «Цепкие руки полиции» (*La Polizia Ha Le Mani Legate*) 1974 г. Реж. Лучано Эрколи¹; «Процесс по делу об убийстве студента» (*Imputazione di omicidio per uno studente*) 1972 г. Реж. Мауро Болониньи² и др.

Главным лейтмотивом фильмов данного жанра обычно является смерть случайного прохожего или страдания обывателя, оказавшегося жертвой террора. Сюжеты демонстрируют незащищенность итальянского городского жителя перед опасностями окружающей действительности в условиях политического кризиса. При этом в сюжете обязательно присутствует протагонист-мститель, чаще всего полицейский, насилие которого является компенсатором неправомерности происходящего, восстанавливающим справедливость. Одной из основных причин перехода бывшего охранителя закона к жестоким методам является и коррупция в рядах самих правоохранительных органов, что тоже являлось проблемой итальянской повседневности того периода. Невозможность справедливой борьбы со злом в существующих условиях подталкивает героев к нелегальным методам возмездия, которыми и объясняется их жестокость. Фильмы в жанре еврокрайм не были просто художественными творениями авторов. Они придавали проблемам конкретного индивида всеобщий характер, общественную значимость, поднимая уверенность зрителя в возможности торжества правосудия, но только путем вынужденного насилия со стороны главного героя-борца за справедливость.

Коррупционность и заикленность политических кругов на перделе власти были важнейшими компонентами конструирования образов социально-политической реальности в 70-е гг. в Италии. Ярким примером, демонстрирующим подход кинематографа того периода к данной проблеме, можно считать фильм 1975 г. режиссера Франческо Роззи «Сиятельные трупы» (*Cadaveri eccellenti*)³. Главный герой, детектив Рогас, направляется в Милан, чтобы расследовать серию убийств судей и высокопоставленных чиновников. Естественно, на фоне происходящего политического кризиса и расцвета левого террора эти убийства приписываются левым радикалам, из-

любленными целями которых являются представители политического и экономического истеблишмента. Однако в ходе расследования детектив узнает, что эти убийства являются делом рук других представителей элиты, которые для достижения своих политических и экономических целей готовы на все. Соответственно, разгул уличного насилия играет на руку настоящим преступникам, прикрываемым массовой истерией, вызванной в обществе террористическими атаками.

В итальянских фильмах 80-х гг., так или иначе затрагивающих тему левого экстремизма и терроризма, начинают раскрываться новые актуальные для итальянского общества вопросы. Например, все активнее начала подниматься проблематика конфликта поколений, актуализировались вопросы семьи и воспитания, эмансипации женщин. При этом значительное внимание уделено отражению взаимоотношений террористов с семьей и поиску корней психологической девиации, приведшей к террору, в детстве.

Обращение к теме семейных взаимоотношений, скорее всего, было связано с пониманием поколенческих взаимосвязей в эмоциональных источниках такого явления, как левоокрашенное политическое насилие. Действительно, волна левого терроризма несла в себе немало черт конфликта между представителями различных исторических эпох. Интегрировавшиеся в социально-политический ландшафт молодые представители нового послевоенного поколения, видя через призму Эдипова комплекса⁴ все пороки и проблемы повседневной действительности, и составили ядро прогрессивно настроенных реформаторов, поставивших своей целью изменение общества к лучшему в соответствии с левой парадигмой.

Фильм Франческо Роззи 1981 г. «Три брата» (*Tre fratelli*)⁵ интересен как раз тем, что демонстрирует зрителю политический кризис, и в том числе разгул левого террора, посредством использования темы семьи. Картина представляет собой некую художественную аллегорию социально-политических проблем общества. Три брата, объединенные семейным горем, приезжают в родительский дом. При этом их профессии и возраст как бы дифференцированы по социальному признаку – образ каждого из братьев выражает отдельную социальную проблему. При общем спокойствии фильма особым образом передается момент напряженности общества «времен свинца». Общественные проблемы ретранслируются через переживания и сны героев: «В кошмарах судьи из Рима (Филипп Нуаре) его убивают, как убили многих коллег. Рабочий из Турина (Микеле Плачи-

до) озлоблен и отчаялся: потерял работу, ушла жена. Учитель из колонии для малолетних преступников в Неаполе продолжает спасать их во сне»⁶.

Отличным примером фильма периода 80-х гг., отражающего тенденции, сопутствующие проблеме левого террора, является фильм «Секреты секретов» (*Segreti segreti*) 1985 г. режиссера Джузеппе Бертолуччи⁷. Главная героиня, молодая девушка Лаура, происходит из благополучной семьи. У нее было безмятежное детство, няня и любящие родители, которые никогда не мыслили свою дочь потенциальным террористом. Изнеженная комфортом загородной жизни под родительским крылом Лаура участвует в хладнокровных убийствах от лица леворадикальной террористической организации. Первое, на что обращает внимание зритель, – это абсолютное доминирование в сюжете женских персонажей, возможно, для лучшей передачи эмоциональной окраски авторского взгляда. При этом можно объяснить поднимаемую на гендерной почве проблематику в двух измерениях. Первое – это вопрос о растущем уровне эмансипации женщин в традиционном итальянском обществе и вытекающем из этого растущем числе женщин в террористических организациях. Второе – это изображение духовного и культурного кризиса общества, в котором женщины обращаются к оружию и революционной борьбе. Конфликт поколений изображен через взаимоотношения вернувшейся в родительский дом Лауры и ее матери. В отличие от няни, сразу заподозрившей неладное в поведении Лауры, мать не верит до самого конца, что ее дочь способна была пойти по неверному пути.

Через персонажа Лауру и ее «игру в революцию» в фильме раскрывается и характерный для 80-х гг. в Италии феномен пентито (*pentitismo*). Действительно, 80-е гг. характерны растущим числом примеров сотрудничества представителей мафии и террористических организаций с правоохранительными органами Италии. Лаура, попавшая на допрос, осознавая серьезность собственных деяний и безвыходность положения, сдает своих соратников.

Еще один интересный пример итальянского кино 80-х, в котором отражается образ левого террориста, – это драма режиссера Марко Беллоккьо «Дьявол во плоти» (*Il diavolo in corpo*) 1986 г.⁸ Скандально на шумевшая своим эротическим содержанием политическая драма демонстрирует зрителю глубокую растерянность, наступившую после периода эскалации террора в «свинцовые семидесятые», вызванную политически-мотивированным насилием. При

этом в равной степени показаны как травмы общества, так и фрустрация самих террористов. Картина является экранизацией романа французского писателя Раймона Радиге, только сюжет перенесен из контекста Первой мировой войны в реалии Италии, настрадавшейся от террора. Однако при смене фабулы смысловое наполнение произведения осталось прежним – борьба любви с политическими и социальными предрассудками, вызванными глубоким кризисом общества. В центре сюжета стоит молодая девушка Джулия, волею случая оказавшаяся в любовном треугольнике. Будучи невестой раскаявшегося террориста по имени Джакомбо, бывшего члена «Красных бригад», находящегося в заключении, девушка встречает молодого парня, студента Андреа, увидевшего ее из окна школы, когда та шла на заседание суда по делу своего жениха, и последовавшего за ней. Растерянность общества показывается и через переживания девушки, к слову психически больной, мечущейся между пылкими ухаживаниями влюбившегося в нее юнца и состраданием и глубокими чувствами к своему жениху. Возможно, аллегорический ход здесь в том, что итальянское общество в 80-х также стояло перед выбором, каким образом инкорпорировать в социальную реальность бывших радикалов, но не могло выработать для этого однозначно эффективного механизма в силу своей психологической травмированности политическим насилием 70-х гг. Показателен и образ Джакомбо, не только глубоко раскаивающегося в своих прошлых ошибках, но еще и осознающего ценность того, чем он пожертвовал в пользу своей борьбы за пустые идеалы. Однако обращение Джакомбо в пенитенциарную систему хоть и освобождает его от правового наказания, но вовсе не приносит ему счастья в личной жизни. Ощущение собственной посредственности и утрата любви создают высокую степень драматичности переживаний героя. Джакомбо не вызывает ассоциации с кровавым образом террориста, а скорее побуждает сочувствие зрителя. При этом демонстрируется вторичность наказания со стороны пенитенциарной системы, главным наказанием террориста представляются его собственные страдания. Также особый интерес представляет образ матери Джакомбо, активно старающейся воспрепятствовать вспыхнувшей между Джулией и Андреа страсти. Она видит спасение своего сына только в гипотетической семье с Джулией. Основным лейтмотивом картины все-таки является демонстрация несостоятельности замены настоящих жизненных ориентиров на пустые идеалы и разочарования в случае неправильности выбора.

В итальянских фильмах 90-х и 2000-х гг., посвященных теме левого терроризма, он осмысливается уже как исторический феномен, повлекший за собой цепочку структурных трансформаций. Встреча с феноменом политического насилия в реальности становится все менее вероятной. Соответственно, уходя в историю, феномен становится трансцендентным в существующем историческом контексте и дает больший простор для переосмысления и форм репрезентации. Очень важным моментом трансляции феномена левого терроризма в итальянском кинематографе 90-х гг. является констатация факта травмированности общества, пережившего волну политически-мотивированного насилия. При этом отмечается вся глубина последствий пережитого террора для общества.

Неразрывность ужасающего прошлого с настоящим получила яркое отражение в фильме режиссера Миммо Калопрести «Второй раз» (*La seconda volta*) 1995 г.⁹ Фильм повествует о встрече профессора Альберто Саево, за 15 лет до момента повествования пережившего покушение левых террористов, с женщиной Лизой. Альберто искренне не понимает, что влечет его к новой знакомой, но явственно чувствует некую взаимосвязь. Постепенно он узнает, что объект его необъяснимого интереса и есть исполнитель того покушения, «благодаря» которому у профессора на всю жизнь сидит пуля в черепе, вышедшая на свободу по программе социальной реабилитации бывших террористов. На почве постепенного осознания этого факта начинают складываться отношения, которые в итоге приводят к раскрытию всех карт и усложнению взаимопонимания бывших жертвы и террориста. Пуля, засевшая в черепе Альберто, является своеобразной метафорой, символом присутствия болезненного опыта терроризма в обществе даже спустя годы после аннигиляции феномена. Интересен и выбор контекста межгендерных отношений, через призму которых в сюжете происходит раскрытие проблематики. Образ террориста, выраженный в женском персонаже, скорее всего демонстрирует несостоятельность мнения о том, что женское насилие является менее естественным. В сюжете присутствует явный намек на возможность воссоединения жертвы и преступника в качестве состоявшейся пары. Несмотря на присутствие между героями симпатии, разница в оценке произошедшего становится препятствием для построения дальнейших отношений. Такой сюжетный слом ожидаемого зрителем финала тоже не случаен. Это своеобразная метафора, показывающая зрителю фундаментальное различие оценки насилия его источником тем, против кого это насилие направлено.

Другим примером кино, где образ левого террориста ярко выражен, является работа Марко Белоккьо 2003 г. «Здравствуй, ночь» (*Buongiorno, notte*)¹⁰. Основной темой фильма является похищение А. Моро в 1978 г. Главный герой – молодая девушка Кьяра, член подразделения «Красных бригад», занимающихся похищением политика и его последующим удержанием в «народной тюрьме». Кьяра полностью погружена в революционную утопию, она пламенно рассуждает об эмансипации женщин. Например, она отрицает значение материнства как основной функции женщины в традиционном понимании. Здесь показательна сцена, когда сосед Кьяры оставляет ей своего грудного ребенка незадолго до того, как в квартиру привезут похищенного Моро. В итоге, когда появляется Моро, все внимание приковано к нему, а ребенок остается забытым на диване, что демонстрируется крупным планом. При этом совсем скоро после похищения начинает проявляться неустойчивость идеалов девушки. Будучи сиротой, дочерью партизан-коммунистов, боровшихся во время войны с фашистами, Кьяра начинает испытывать чувство вины за свою причастность к содеянному. Проводя аналогии между действиями «Красных бригад» и фашистскими карательными отрядами, девушка рефлексивует, проникаясь сочувствием к пожилому человеку, смиренно ждущему собственной смерти. Рефлексия углубляется религиозностью Моро как отражением добродетелей, присущих итальянскому культурному мировоззрению. Другие террористы представлены как люди, теряющие последние человеческие связи и утрачивающие контакт с реальностью, которую они воспринимают в выхолощенном виде. Похитив крупного политика, желая привлечь к себе внимание общественности, но столкнувшись с непреклонностью властей в достижении компромисса, они сами оказываются заложниками ситуации.

В общем, можно сказать, что итальянскому кинематографу было присуще обращение к проблемам повседневности как источнику формирования идеи политически-мотивированного насилия. Обращение к теме семьи для объяснения столь неоднозначного исторического феномена приводит к репрезентации терроризма как продукта противостояния двух антагонистичных полюсов общества, сформированных в соответствии с поколенческим разделением. Большое количество женских персонажей-террористов говорит об актуальности в общественно-политическом дискурсе Италии вопроса о кризисе патриархата. Традиционный уклад итальянского общества, четко распределявший гендерные роли, действительно переживал кризис

после вызванной феминизацией 70-х гг. легализации аборт и разводов, что нашло свое отражение и в кино. Особый интерес представляет тот факт, что в итальянских фильмах демонстрируются не только негативные последствия террора для общества, но и проблемы самих террористов, как побудившие их встать на путь достижения справедливости с оружием в руках, так и вызванные последствиями их деяний душевные терзания и раскаяние.

Что касается немецкого кинематографа, то там фильмы, посвященные проблематике левого терроризма, впервые появляются в работах режиссеров направления «новое немецкое кино». Данное направление является ответвлением «новой волны», своеобразной революции в международном кинематографе, вызванной новаторством французского кинематографа конца 50–60-х гг. «Новое немецкое кино», зародившееся в свою очередь в 60-х, в 70-х достигло расцвета, что совпало с периодом острой эскалации левого терроризма в ФРГ. Характерными признаками данного направления являлись склонность к абсолютизации творческого процесса, к интеллектуальности и уникальности авторского взгляда и коммерческая независимость. С таким подходом зачастую трактовка актуальных проблем современности немецкого общества представителями «нового немецкого кино» не попадала в конъюнктурные рамки. Отображение феномена левого терроризма, в силу изначальной многомерности его объяснения, в работах режиссеров данного направления не могло являться исключением из этого правила.

Режиссеры «новой немецкой волны» не придавали образам своих героев-террористов негативных коннотаций. Авторский взгляд строился на видении корней политического террора в проблемах более сложно сконструированных, нежели врожденная жестокость участников вооруженного подполья: конфликт поколений, ангажированность и необъективность официальной пропаганды, заинтересованность самого государственного аппарата укрепить свою власть. Столь неконъюнктурный подход к проблеме создавал реальные проблемы авторам, однако это позволяет говорить о том, что общество не воспринимало происходящее одномерно. И пусть данные картины – не всеобъемлюще правдивая трактовка событий, связанных с левым террором, но, тем не менее, представляя зрителю альтернативные оценки, они формировали определенные «сомневающиеся сегменты» в общественном сознании.

Хорошим примером отображения образа левого террориста в «новом немецком кино» является творение Райнера Вернера Фас-

сбиндера «Третье поколение» (Die Dritte Generation) 1979 г.¹¹ В центре повествования картины – леворадикальная ячейка, члены которой совмещают подпольную деятельность с жизнью рядовых немецких граждан. Таким образом, автор раскрывает одну из сторон образа террориста как живущего среди обычных граждан члена общества, в сущности простого обывателя. Переплетая элементы сюжета, в которых демонстрируется простая мещанская бытность с повседневностью террора, автор демонстрирует зрителю неразрывную взаимосвязь между политическим феноменом и жизненным пространством, в котором экстремисты радикализируются. Этим автор объясняет и истерию немецких правоохранительных органов времен активности левого террора, устраивающих обыски и облавы среди простых граждан, в сущности из-за сложности идентифицировать законспирированного террориста и с целью выявлять таким образом симпатизантов, демонстрируя силу и эффективность системы и тем самым превентивно нанося психологический удар по потенциальным террористам. Причины ухода в террористическую деятельность объясняются в основном личностными мотивами героев, но обладают одним важным обобщающим признаком – в силу материального недостатка обращение к насилию у героев детерминировано морально-этическими принципами, не позволяющими им мириться с дегенеративными тенденциями в обществе. С другой стороны, не заостряется внимание на благородности в мотивах террористов, выходцев из буржуазных семей, которые, возможно, просто протестуют таким экстравагантно-дерзким, как терроризм, образом против системы.

«В названии “Третье поколение” содержится немало язвительной иронии: внуки (т. е. именно третья генерация) тех, кто поддерживал Третий рейх, опасны потому, что, расшатывая государство, как когда-то, в конце 20-х гг., это делали анархисты, они готовят почву для нового тоталитарного режима»¹². Идея функциональной предопределенности судьбы ничего не подозревающих экстремистов и того, что они своей деятельностью играют на руку системе, в особенности крупным капиталистическим компаниям, четко прослеживается в фильме: один из главных героев П. Дж. Лёрц, директор фирмы по производству компьютеров-систематизаторов, внедряет своего человека в группу, задачей которого было регулировать их активность, провоцируя террористические акции, в том числе обеспечивая финансирование террористической деятельности. Целью этого шага являлось извлечение огромных прибылей из силовых структур, которые, по замыслу крупного предпринимателя, должны,

в случае интенсификации насилия, структурировать свои базы по вооруженному подполью, что невозможно без современных компьютеров, которые он производит. Автор несет идею, что левая террористическая активность против системы есть плод самой системы, которой это выгодно в двух отношениях: политическом – укрепить себя, прикрываясь благородной целью обезопасить общество, т. е. проявить реакцию и «подкрутить гайки», и экономическом – выручить сверхприбыли за счет переоснащения и перевооружения систем безопасности.

Другими яркими примерами картин представителя «нового немецкого кино», в которых отражается проблематика левого террора, являются фильмы Маргареты фон Тротта «Потерянная честь Катарины Блюм» (*Verlorene Ehre der Katharina Blum*) 1975 г.¹³ и «Свинцовые времена» (*Die bleierne Zeit*) 1981 г.¹⁴

«Потерянная честь Катарины Блюм» – это экранизация романа немецкого нобелевского лауреата Генриха Бёлля, который сам неоднократно высказывался в пользу «Фракции красной армии», критикуя государственную машину и особенно ее пропагандистские методы.

Сюжет вращается вокруг судьбы молодой немки, которая влюбляется в молодого человека, оказавшегося террористом, и они проводят вместе ночь в ее квартире. Утром в квартиру врывается полиция, разыскивающая террориста, но его там уже нет. Попав в поле зрения правоохранительных органов и прессы, Катарина подвергается необоснованно жестокому отношению и травле. Мало того, что она, будучи невинной, оказывается арестованной, так еще и крупный газетный таблоид (аллюзия на ангажированные издания концерна Springer, как, например, *Bild-Zeitung*), в погоне за сенсационным материалом, печатает про нее публикации в худших традициях желтой прессы, что делает ее жизнь совершенно невыносимой. В конце фильма Катарина, измученная несправедливостью отношения к себе, убивает ответственных за порочащие публикации журналистов. Сходство фигурировавшего в сюжете издания с *Bild-Zeitung* «не намеренное и не случайное, но неизбежное», как отмечает в предисловии к роману сам Бёлль¹⁵. Бёлль открыто выступал против желтой прессы, информационные послы которой имели колоссальное влияние на общественное сознание немцев в 70-х гг., о чем говорит написанное им открытое письмо, опубликованное в 1972 г., в котором автор назвал обзор и оценку деятельности РАФ в *Bild-Zeitung*, в частности, «голым фашизмом». Идея о виновности в эскалации левого террора ангажированных СМИ пронизывает фильм. Демонизируя террори-

стов, таблоиды скатываются на откровенную ложь, а объектом демонизации часто становятся совершенно непричастные люди.

Авторы акцентируют внимание на виновности желтой прессы как в страданиях ни в чем не повинных людей, так и в разжигании паники среди населения. В картине абсолютно подлые приемы газеты «Газета», которая даже не старается дать объективную оценку происходящему, и сотрудничество с ней полиции приводят к эмоциональному срыву Катарины. В результате невинная девушка совершает преступление. То есть психологическое насилие со стороны системы становится причиной физического насилия со стороны общества, выраженного в попытке достижения справедливости путем ликвидации источника клеветы. Примечательна последняя сцена на похоронах журналистов «Газеты». В траурной речи их убийство очень саркастически изобличается как «посягательство на свободу прессы, бесценное благо молодой немецкой демократии».

Другое творение фон Тротта – фильм «Свинцовые времена» 1981 г. Фильм повествует о судьбе двух сестер – Марианны и Джулианы, вставших на путь борьбы за справедливость и международную солидарность, но выбравших для этого различные способы: Джулиана становится журналисткой и в свободное от личных проблем время «сражается» с несправедливостью в своих публикациях, в то время как Марианна избирает путь вооруженной борьбы, вливаясь в ряды левозкстремистской организации.

Проблемы окружающей реальности раскрываются в фильме путем углубления в личную жизнь героев, их мотивацию, чувства, оценки происходящего. Раскрытие характеров и анализ корней сформировавшихся личностей главных героинь-сестер начинаются с детства. Через фильм рефреном протянуты обрывки воспоминаний из детства, в которых складываются психологические портреты. В детстве Марианна вовсе не проявляла крамольных взглядов, а была послушной дочкой своего отца-священника. Джулиана же, напротив, была трудным подростком, курящим напроказ и во всеуслышание заявляющим о своем взгляде на запретные в послевоенной Германии темы.

Обращение к детству с целью раскрыть личность радикала – это режиссерский прием, формулирующий образ левого террориста. Показанное в «Свинцовых временах» детство героинь пронизано корреляциями с этим явлением: например, негативная реакция сестер на фильм о нацизме, показанный им в школе, или на уроки истории, в которых искажалась правда об ужасающем прошлом страны. Эта взаимосвязь была очевидна и в действительности. Доподлинно неиз-

вестно, какой процент будущих левых террористов смотрели фильмы о Третьем рейхе в школах, однако стоит признать, что те ужасы, показанные детям, могли привести к глубоким впечатлениям, из которых проистекала ненависть ко всему окружающему как к потенциально «фашистскому». Картина демонстрирует зрителю несоответствие детской реакции и дальнейшего выбора жизненных ориентиров героинь. Марианна расстраивалась, будучи мягкой характером, в то время как Джулиана реагировала на все с несвойственным ребенку цинизмом. Однако во взрослой жизни все случилось наоборот. Джулиана выбрала весьма пацифистский способ противостоять тому, что ей не нравилось, в то время как кроткая Марианна взялась за оружие. Этой метафорой автор хотела показать, что корни немецкого левого экстремизма детерминированы фашистским прошлым их отцов, и что к жестокости, проявляемой террористами в отношении их жертв, нет врожденной предрасположенности, такие условия продиктованы обществом и окружающей средой.

Антифашистский контекст являлся важнейшим детерминантом формирования и деятельности немецких левых радикалов. Многие западно-немецкие левые радикалы были выходцами из антифашистского движения. Они «собрали к началу 70-х гг. доказательства вины 364 тысяч военных преступников. По их подсчетам, 85 % чиновников МИД ФРГ должны были сидеть не в своих кабинетах, а в тюрьме. Из 1 200 палачей Бабьего Яра, чья вина была документально установлена, перед судом предстали 12: один был повешен в Нюрнберге оккупационными властями, еще 11 судили в 1967 г. – уже германские власти – и все они отделались символическими наказаниями»¹⁶. В связи с этим официально завершившаяся в 1964 г. «денацификация» в свете реально происходящего виделась лишь как «ренацификация». Именно из желания разоблачить «дремлющий фашизм», заставить его показать свою тоталитарную сущность проистекает один из столпов парадигмы борьбы немецкой «Фракции красной армии» – целенаправленно атаковать систему, провоцируя ее на активные ответные действия, чтобы наглядно показать ее репрессивный характер. Один из основателей организации, Хорст Меллер, так и писал: «Мы должны выманить фашизм наружу»¹⁷.

«Свинцовые времена» показывает и реально существующую взаимосвязь между фашистским прошлым и заимствованными из него методами пенитенциарной системы. В этом отношении основной посыл заключается в том, что даже в условиях демократического государства, каким мнила себя послевоенная ФРГ, любой, кто

выражает своими действиями несогласие с существующим положением вещей, становится объектом травли и подавления со стороны системы. Оставаясь твердой в своих идеалах, заключенная в тюрьму Марианна находится под пристальным контролем, что показано через постоянное присутствие охраны на личных свиданиях террористки с сестрой. Твердость позиции Марианны выражается в ее хладнокровном отношении к собственным проблемам – оставленному ребенку или самоубийству мужа.

Следующая вспышка интереса к деятельности «Фракции красной армии» и феномену левого радикализма в немецком кино приходится на современность. Наиболее яркие картины этого периода, посвященные данной тематике, – это «Легенды Риты» (*Die Stille nach dem Schuß*) 2000 г. Фолкера Шлэндорфа¹⁸ и, конечно, «Комплекс Баадера-Майнхоф» (*Der Baader Meinhof Komplex*) 2008 г. Ули Эделя¹⁹.

Яркая работа этого периода, в которой нашла свое отражение повседневность рассматриваемой проблематики, – это «Легенды Риты». Фильм не является остросюжетным боевиком, его скорее можно отнести к жанру мелодрамы. Сюжет повествует о группе западногерманских террористов, которых после совершения очередного теракта «Штази» переправляет в ГДР, где они окунаются в новую социальную реальность и живут жизнью простых обывателей Восточной Германии. Это является исторической отсылкой, поскольку такие программы по перемещению бывших террористов на территорию ГДР существовали в действительности. Наиболее известной участницей такой «программы по перемещению» в ГДР была участница второго поколения РАФ – Сюзанна Альбрехт. Будучи крестницей убитого в ходе событий «немецкой осени» президента «Дрезднер-банка» Юргена Понто, Сюзанна глубоко раскаивалась в содеянном, и была переправлена по каналам «Штази» в Восточную Германию на социальную реабилитацию, где находилась вплоть до падения социалистического лагеря. Фильм является попыткой художественной реконструкции такого исторического эпизода, как жизнь бывших террористов на Востоке. Еще большего историзма картине добавляет такая сюжетная отсылка, как освобождение лидера группы левых радикалов в начале фильма, напоминающего Андреаса Баадера внешне. Механика операции по освобождению, экранизированной в картине, также похожа на реальное освобождение Баадера Энслин, Астрид Пролл и других членов РАФ 14 мая 1970 г. во время подстроенного интервью с Ульрикой Майнхоф в Берлинском институте социальных исследований.

Главная героиня, Рита Вогт, попадая в отличающуюся от предыдущей своей жизни реальность, устраивается на швейное производство и заводит новых друзей. Ее терзают муки совести за совершенное по ту сторону Берлинской стены, однако сострадание ко всему «несправедливо униженному и оскорбленному» получает выход и в новой жизни. Она встречает заблудшую душу, героиню Нади Уль Татьяну, алкоголичку и брошенную жену, которой Рита, ведомая обостренным чувством справедливости, просто не может не протянуть руку помощи. Путем вереницы добрых дел в своей новой повседневности Рита как будто искупает грехи прошлого, однако осознает несоразмерность этого добра содеянному ранее насилию. В итоге ее прошлое вскрывается, и она, пытаясь убежать от общественного осуждения, заканчивает жизнь весьма экстравагантным способом – бросившись под дула автоматчиков на Берлинской стене. Муки совести, толкнувшие бывшую террористку на самоубийство, передают в образе героини наличествующую человечность.

В целом, говоря об образе проблемы левого терроризма в кинематографе Германии, стоит отметить следующие моменты. Фильмы, выход которых пришелся на период особой эскалации террора, повествуют зрителю о феномене, основываясь на альтернативных официальному видению оценках. Не неся морально окрашенных коннотаций в отношении террористов, авторы передают их образы, представляя скорее как жертв системы и повседневности, вставших на путь вооруженной борьбы с действительными проблемами окружающей социально-политической действительности. Мотивы же объясняются не врожденной склонностью к насилию, но, скорее, несогласием с болезнями самого общества и последующим выбором насилия как единственно возможного лекарства.

Картины же, снятые в современный период немецкой истории, повествующие о левом терроризме как об историческом феномене, более склонны к персонализации героев-террористов и попыткам придать экранизируемым событиям некую историческую достоверность. Возможно, причины этого заключаются в переосмыслении проблемы в дискурсе и признании за левотеррористическими организациями статуса некоего «лица эпохи» 70-х в ФРГ.

Резюмируя, стоит отметить, что отражение проблемы левого терроризма как в немецком, так и в итальянском кинематографе несет в себе особый посыл, в соответствии с которым радикализация молодежи и развертывание террора есть продукт самой системы как неотъемлемая часть повседневности экранизируемого периода, по-

рожденная этой повседневностью. Довлеющий комплекс противоречий не показывается трансцендентным зрителю, напротив, через призму болезней общества, знакомых каждому потенциальному созерцателю творения, раскрываются мотивы и смысл насилия, пропагандируемого и реализуемого левозэкстремистскими организациями.

Примечания

1. «Цепкие руки полиции» = «La Polizia Ha Le Mani Legate», реж. Л. Эрколи, 1974.
2. «Процесс по делу об убийстве студента» = «Imputazione di omicidio per uno studente», реж. М. Болониньи, 1972.
3. «Сиятельные трупы» = «Cadaveri eccellenti», реж. Ф. Роззи, 1975.
4. Alan O'Leary, Italian cinema and the 'anni di piombo' // Journal of European Studies. 40(3). P. 243–257.
5. «Три брата» = «Tre fratelli», реж. Ф. Роззи, 1981.
6. Три брата // Коммерсантъ Weekend. 2013. № 3. С. 24.
7. «Секреты секреты» = «Segreti segreti», реж. Д. Бертолуччи, 1985.
8. «Дьявол во плоти» = «Il diavolo in corpo», реж. М. Беллоккьо, 1986.
9. «Второй раз» = «La seconda volta», реж. М. Калопрести, 1995.
10. «Здравствуй, ночь» = «Buongiorno, notte», реж. М. Беллоккьо, 2003.
11. «Третье поколение» = «Die Dritte Generation», реж. Р. В. Фассбиндер, 1979.
12. Кудрявцев С. Политическая драма с сатирическими мотивами [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/review/947447/>.
13. «Поруганная честь Катарины Блюм» = «Die verlorene Ehre der Katharina Blum», реж. М. фон Тротта, 1975.
14. «Свинцовые времена» = «Die bleierne Zeit», реж. М. фон Тротта, 1981.
15. Heinrich Boell. Die verlorene ehre der Katharina Blum, oder: Wie gewalt entsteht und wozu sie fuhren kann (1974) / пер. с нем. Е. Кацева // Генрих Белль. Избранное. М.: Радуга, 1988. [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.ru/INPROZ/BELL/katharin.txt_with-big-pictures.html.
16. Тарасов А. Вьетнам близко, или партизанская война на берегах Рейна [Электронный ресурс]. URL: <http://saint-juste.narod.ru/vietman.htm>.
17. Там же.
18. «Легенды Риты» = «Die Stille nach dem Schuß», реж. Ф. Шлөндорф, 2000.
19. «Комплекс Баадера-Майнхоф» = «Der Baader Meinhof Komplex», реж. У. Эдел, 2008.