

УДК 008

А. П. Люсый

**Глобальный трюкач реконструкции:
экран как историческое убежище, пародия
и производство киборгов**

Первая мировая война характеризуется как первая кинематографическая, с той оговоркой, что становление этой кинематографичности, то есть осознание практического значения кинематографа, происходило в самом процессе этой войны. Место реконструкции юбилея этой войны в структуре современности основывается на материале фильма американского режиссера Ричарда Раша «Трюкач» (1980) и его странной востребованности на советском экране (гораздо большей, чем в своей стране). Привлечение марксистского контекста проясняет его возможное влияние на формирование текущего субъекта военного конфликта.

Ключевые слова: экран, реконструкция, субъект, конфликт, война, контекст, богема, трюк.

A. P. Liusyi. Global recycle reconstruction: the screen as a historical refuge, a parody and the production of cyborgs

The First World War is characterized as the first cinematic, with the proviso that the emergence of this cinematography, that is, the realization of the practical significance of cinematography, occurred in the very process of this war. The site of the reconstruction of the jubilee of this war in the structure of modernity is based on the material of the American director Richard Rush's film «The Stunt Man» (1980) and his strange demand for the Soviet screen (much larger than in his country). Attraction of the Marxist context clarifies its possible influence on the formation of the current subject of the military conflict.

Keywords: screen, reconstruction, subject, conflict, war, context, bohemia, trick.

«...Находясь в гражданском состоянии со своими согражданами и в природном состоянии со всем остальным светом, мы предотвращали частные войны только затем, чтобы разжечь тем самым всеобщие, в тысячу раз более ужасные; и, объединяясь с рядом людей, мы на самом деле становимся врагами рода человеческого...»

Ж.-Ж. Руссо. Суждение о вечном мире

Нас мало. Нас, может быть, трое
Донецких, горячих и адских
Под серой бегущей корою
Дождей, облаков и солдатских
Советов, стихов и дискуссий
О транспорте и об искусстве.

Борис Пастернак. Я их мог позабыть

К истокам сквозь экран

С примечательного эпизода начинается малознакомый российскому зрителю фильм великого греческого кинорежиссера Теодороса Ангелопулоса (1935—2012) «Взгляд Улисса» (Гран-при Каннского кинофестиваля 1995 года). Американский кинорежиссер греческого происхождения через 35 лет отсутствия приезжает в родной город на премьеру своего последнего фильма, вызвавшего демонстрацию протеста местных православных фундаменталистов. Для подлинного «возвращения домой» у этого современного Одиссея возникает потребность отыскать три созданных в 1905 году киноролика, которые могут рассматриваться как первый греческий (и балканский в целом) фильм. В поисках их следов он переезжает из Греции в Албанию, Македонию, Болгарию, Румынию, знакомясь с современным состоянием этих стран, но периодически проваливаясь в разные моменты истории. В Одессе, чтобы попасть в находящуюся под санкциями Сербию, он нелегально устраивается на барже, которая транспортирует в Германию огромный демонтированный памятник Ленину. Во время этой части маршрута по обеим берегам Дуная статую провожают толпы народа, значительная часть — стоя на коленях.

Однако пора вернуться, так сказать, к нашим баранам (пусть герой из Белграда в последующую и окончательную сараевскую мясорубку отправляется уже самостоятельно). Россия, как якобы оценивал свою прижизненную ситуацию то ли Владимир Ильич, то ли Лев Давидович, «беременна» революцией, в массовом сознании произошел сдвиг, аналогичный апокрифической оценке «важнейшего из искусств», о чем ниже. Как бы там ни было, но соответствующее *зачатие* произошло на фронтах Первой мировой войны, которая и начала перерастать в полном соответствии с его теоретическими установками и практическими лозунгами в войну гражданскую. Как теперь один юбилей перерастает в другой — с неожиданной нынешней кинопоправкой. Именно сквозь экранную призму мы и намерены обратиться к истории концептуального переосмысления значения I мировой войны в истории в попытках возвысить её значение за счет революции.

100-летие Первой мировой войны совпало с такой формой междивизионального диалога, как *мировые медиавойны*. Конечно, теперь уместней бы вспомнить о созданном Сергеем Эйзенштейном киномифе Октябрьской революции. Теперь, однако, Игорь Угольников и Дмитрий Месхиев предприняли попытку с помощью I мировой создать ситуацию её исчезновения, упорно повторяя в съемках своего «поворотного-переворотного» фильма «Батальон» («первоначально «Батальон смерти») ниспровергающий термин «переворот». В основе фильма — фронтовая судьба командира женского батальона Марии Бочкаревой («Яшки») и ее однополчанок. При этом осуществляется своего рода гендерно-патриотический поворот-переворот переосмысления самой сущности женщины. Точкой сборки фильма оказывается мужественный бросок на неудачно брошенную в окопе гранату одной из героинь, затем парящей в воздухе во всем многообразии оторванных конечностей. Так точка эстетического разрыва становится одновременно и точкой идеологической сборки, в то же время невольно соотносясь в сознании зрителя скорее с более близкой житейски локальной поэтикой теракта в метро.

Можно рассматривать Первую и Вторую мировые войны как два этапа одной войны, с перерывом на Октябрьскую революцию и Версальский мир, что более подходит Германии, чем России, из пере-

писанной истории которой революцию и гражданскую войну вычеркивать глупо и безответственно. А можно, как это сделал немецкий историк Эрнст Нольте, представить Вторую мировую войну как «европейскую гражданскую войну» [12], продолжение той «единственной гражданской», которая началась именно в России.

Поскольку большевики «дезертировали» с Первой мировой войны посредством подписания Брестского мира, в дальнейшем они старались, чтобы страна забыла об этой странице истории. К примеру, подвиг русских защитников крепости Осовец (своего рода Брестская крепость Первой мировой) до недавнего времени был больше известен в Европе, нежели у нас на родине, при том что эта история так и просится на экран [15], сама по себе складываясь в набросок сценария этих событий, подобные которым одновременно реконструировались и пародировались в американском фильме «Трюкач», о котором и пойдет речь ниже.

Глобальный трюкач

Многие историки отмечают, что в 2000-х годах произошел перезапуск позднесоветского мифа о Великой Отечественной войне, в свое время не только обосновывавшего самое присутствие брежневской элиты во власти, но и ставшего инструментом частичной реставрации сталинизма. Сегодня же он монтируется с «вечными» символами победы и героического прошлого.

Все базовые советские мифы были учредительными или генетическими. Оттепельная интеллигенция апеллировала к Революции и Гражданской войне как к забытому, но истинному началу советского проекта. Параллельно ею была затеяна частичная демифологизация сталинской политической памяти о ВОВ («лейтенантская проза» и некоторые другие формы «правды о войне»). Брежневская элита сделала ставку на Войну и Победу как начало актуальной национальной памяти, при этом отдавая должное Революции и Гражданской войне, но в то же время не преувеличивая их значения, смазав прежде всего оппозиционные коннотации этих первособытий, характерные для «оттепели» [9].

В любом случае эти мифы оставались сугубо начинательными. Так они просуществовали до перестройки включительно, а за

тем подверглись известной эрозии и на время легли на полку. И вот теперь новое вино вливается в эти старые мехи. Но изменения налицо: в новой политической мифологии мы уже, во-первых, не видим Революции и Гражданской войны, во-вторых, миф о Великой Отечественной войне становится легитимирующим мифом элит. Поэтому современный военный миф стал легко уживаться с дореволюционными, а также «вечными» символами единства, миролюбия и государственной мощи нашей страны (тот же св. Георгий и ленточка его имени). Налицо полная эклектика. Но практика показывает, что именно такой идеологический инструмент наиболее эффективен: он должен максимально освободиться от конкретики и стать чистой формой. Именно в таком виде он может работать как универсальный скрипт (программный сценарий), эмоциональная и поведенческая матрица, пригодная для наполнения любым содержанием.

Первую мировую войну можно назвать в контексте общих технологических новинок и первой кинематографической, с той оговоркой, что становление этой кинематографичности, то есть осознание практического значения кинематографа, происходило в самом процессе этой войны. Это при том, что с ее началом многие европейские киностудии поначалу из экономии закрылись, и мало кто из политиков, как и положено политикам в принципе, способен был сразу же увидеть в кинематографе важнейшее как художественное, так и технологическое средство военной пропаганды для поднятия боевого духа. Напротив, некоторые из использовавшихся в кинопроизводстве химикатов изымались для нужд военной промышленности, что привело к уничтожению многих уникальных кинолент. Революционеры, стоит отметить, в социальной «химии» и ее катализаторах разбирались лучше. Многие отмечали эстетическую глухоту того, кто совершил медиацию мировой войны в промежуточную гражданскую, по отношению к новейшим художественным течениям (любовь Маяковского к Ленину не была взаимной). Но его слова о кино как «важнейшем из искусств» сопровождали зрителя в каждом кинотеатре СССР на протяжении всей советской истории (интересно, что в полном виде это апокрифическое высказывание выглядело так: «Пока народ безграмотен, из всех искусств важнейшими для нас являются кино и цирк») [4, с. 19].

Мировой предреволюционный зритель ждал от экрана прежде всего прежних развлечений, возможности ухода из ужасной и неприглядной реальности. Несмотря на то что батальные сцены и тогда уже получались зрелищными, картины, посвященные тем или иным эпизодам военной истории, например «Ватерлоо», редко добивались зрительского успеха. Поскольку основная масса публики не была знакома с исторической обстановкой, на фоне которой разворачивались подобные действия, она не могла в полной мере сопереживать героям подобных киносаг, в отличие от мелодраматических сюжетов. Во время самой войны, когда надо было просто выживать, люди в кино если и ходили, то главным образом, чтобы расслабиться и увидеть другую жизнь, экран, скорее, играл роль убежища от невзгод. Однако военный фильм как жанр всё же стал исподволь возникать именно в годы Первой мировой войны. Наряду с игровыми развлекательными фильмами на экранах началась демонстрация еженедельных военных обзоров о событиях на фронте. Так зритель был подготовлен к восприятию военных фильмов, хотя в самой Европе игровых лент на военную тему было снято тогда немного. После вступления в войну США (1917) Голливуд, став пристанищем многих европейских кинематографистов, приступил к массовому выпуску военных лент, призванных оправдать этот шаг в глазах общественности, возбудить ненависть к противнику и тем самым привлечь граждан на военную службу, а также усиленно внедрял в массы чувство патриотизма и лютой ненависти к врагам. Было снято большое количество военных фильмов, преимущественно документальных, в стиле милитаристской пропаганды. Особой агрессивностью отличались картины «К дьяволу кайзера» и «Берлинское чудовище». Однако и тогда большинство «патриотических» фильмов были сентиментальными мелодрамами. В конечном счете Первая мировая война приобрела свое мировое значение «великой», «современной» и «тотальной» в определенной мере благодаря роли визуальных медиумов в процессах социальной мобилизации, а также в формировании структур коллективной памяти о постигшей всех катастрофе [11].

В России еще до Первой мировой войны, в условиях обострения международной обстановки, русские дипломаты за рубежом обратили внимание на все более активное использование кинематогра-

фа в политической пропаганде и призывали учиться в этом смысле у других стран, в первую очередь у потенциальных врагов: Германии и Австро-Венгрии. Об этом свидетельствует записка сотрудника российского генконсульства в Будапеште князя Г. Д. Маврокордато в МИД России: «Кинематографом можно злоупотреблять и пользоваться в целях политической пропаганды...» [7].

В послевоенное время стали появляться картины, более объективно и реалистично отражавшие реалии войны. Но публика не желала, чтобы ей напоминали о только что пережитом ужасе войны и вскоре возобладал авантюрно-приключенческий стиль в военной теме. Особой популярностью пользовались фильмы, посвященные авиации. Прекрасными образцами фильмов, в процессе создания которых применялись новые технологии, стали «Крылья» (1927 г.) и «Ангелы Ада» (1930 г.).

«Крылья» Уильяма Уэллмана представляли голливудскую романтическую историю, мастерски поставленную на фоне взлетающих аэропланов. Действие происходит во время Первой мировой войны в многострадальной Франции, в небе которой два американских пилота разыгрывают воздушный спектакль, а на земле их ждет любовь подружек.

Режиссер, будучи сам военным летчиком, со знанием дела взялся запечатлеть воздушные баталии, а также и земные будни эскадрильи «Лафайет», как полагается обрामив героизм летчиков мелодраматическим хеппи-эндом — и голливудским пафосом. Однако в показе «небесных» сцен пришлось прибегнуть к помощи постановщика спецэффектов Роя Поумроя. В результате оба — и режиссер, и «трюкач» — стали первыми лауреатами премии Американской академии, которая впоследствии стала называться «Оскар». Сцены воздушных боев действительно восхищали ещё и потому, что в те времена и речи не было о надежной страховке во время исполнения трюков (долго потом ходили слухи о несчастных случаях во время съемок, якобы скрываемых продюсерами).

Однако целью данных заметок является не киноисториография Первой мировой войны как таковая, а попытка с помощью кинематографа нащупать место реконструкции юбилея этой войны в структуре современности и юбилея Великого Октября. Если судить в терминах потерь убитыми, мир с 1945 года, как отмечает Э. Тоффлер, пре-

терпел через локальные конфликты нечто вроде Первой мировой войны [13] (жертв среди мирного населения многократно больше).

Возрождение трюкача

Я же предлагаю, перепрыгнув через несколько десятилетий, обратиться наконец к обещанному фильму американского режиссера Ричарда Раша «Трюкач» и его странной востребованности в иной культуре. Не просто оказалось оценить, чем стала для режиссера Ричарда Раша эта кинокартина: успехом или поражением? С прокатной точки зрения фильм стал скорее провалом. После завершения съёмок он смог выйти на экраны только спустя полтора года, а, выйдя всего через месяц сошел с кинопроката, едва отбив свой бюджет. Однако неожиданный реванш был взят в... СССР. Здесь этот оперативно закупленный фильм собрал в кинотеатрах в десять раз больше зрителей, чем в США, став абсолютным лидером кинопроката среди зарубежных фильмов в 1980 году.

Фильм рассказывает о потерявшем социальную адекватность при возвращении к мирной жизни ветеране вьетнамской войны Кеймероне. В нашем отечественном кино позже та же тема поднималась на афганском материале, востребованность же «Трюкача» показывает актуальность в обществе самой проблемы. Актер Стив Рэйлсбек хорошо передает нервическую дворовую непосредственность главного героя. Узнав об измене подруги, он громит ее магазин, устраивает драку с полицией, убегает от погони и получает неожиданное убежище на съемках фильма, посвященного Первой мировой войне. Режиссер этого «фильма в фильме» Илай Кросс (в исполнении знаменитого Питера О'Тула, сыгравшего здесь одну из лучших своих ролей, что способствовало номинированию фильма на кинопремию «Оскар») мгновенно оценил ситуацию и предложил беглецу своеобразное киноубежище, заняв место каскадера, не так давно погибшего в столкновении с тем же Кеймероном.

Война показана с шокирующим натурализмом, который, впрочем, тут же разоблачается. Горы трупов «свирепых гуннов» после съемок очередного эпизода артобстрела или атаки начинают шевелиться, оторванные конечности оказываются искусственными, «мертвецы» в противогазах оживают. Искусственность ужаса Первой мировой явно призвана рассеять недавно перенесенный частью зрителей

ужас Вьетнама. Позднее философ Э. Тоффлер так характеризует характер визуализации «войны в Заливе»: «В результате возник весьма очищенный образ войны, намного более бескровная с виду форма боя, составлявшая резкий контраст с тем, что показывало телевидение о вьетнамской войне — летящие в воздухе оторванные конечности, разможенные черепа и обожженные напалмом дети. Все это вбрасывал телевизор прямо в американскую гостиную» [13, с. 29].

В «Трюкаче» главный герой «фильма в фильме» каскадерскими стараниями Кеймерона победно парит в воздухе в духе упомянутых выше военных комедий, танцует на крыльях и на них же сидя распивает шампанское из бутылки.

Параллельно развивается по-своему рискованный, но красочный любовный роман Кеймерона с бывшей подругой Илая актрисой Ниной в гламурном исполнении Барбары Херши (после пробного любовного приключения с гримершей). Трудно понять, насколько это вгоняет Илая в ревность. Он — воплощение «человека играющего» и режиссирующего, всюду преследующего Кеймерона верхом на вездесущем операторском кране, совмещая тем самым функции Медного всадника и башни Бентама, тоже имеющей, между прочим, отчасти русское происхождение, так как ранее её создатель оказался причастен к появлению «потёмкинских деревень». «И обе машины зрения, — как пишет Мишель Фуко, — были изобретены при дворе одного и того же человека, который одним из первых в России сделал отправление власти своим единственным занятием» [14, с. 175].

Другими словами, Кеймерон по-прежнему преследуем, но в рамках определенных игровых правил, которые, впрочем, тоже нарушаются, так что вскоре грань между кино и реальностью стирается. Кеймерон начинает подозревать Илая в намерении умертвить его в сцене подводной съемки для придания окончательной выразительности фильму. Но он не уклоняется от этой последней схватки с судьбой и опять выходит сухим из воды. Конфликт разрешается сугубо финансовым скандалом, отодвигающим в сторону даже любовь. Единственное, в чем Илай обманывает Кеймерона, — он платит ему за последний трюк по обычным расценкам, хотя была устная договоренность о повышенной оплате, и улетает на съемочном вертолете. Какая-то недостойная продемонстрированных ранее предельных испытаний мелкая пакость (мы еще вернемся к этому определению).

Жанр «Трюкача» трудно определить одним словом. Это некая диффузия из приключенческого боевика, социальной драмы, философской притчи и чёрной комедии со скандальным уклоном. Трудно назвать новаторским этот весьма энергичный и при этом скорее архаичный жанровый водоворот, в котором так же непросто уловить истинное послание режиссёра Ричарда Раша, его моральный императив. Следует отметить, что в советском прокате фильм был перемонтирован для придания ему хотя бы какой-то социальной направленности. Но вряд ли именно это сделало его столь привлекательным для советского зрителя. Прежде всего он привлекал нас, вероятно, тем, что рассказывал о другой жизни, которая была так не похожа на окружающую.

Заманчиво было бы привлечь для осмысления этого феномена еще не вышедший из моды *постмарксизм*, однако здесь куда более актуальной в контексте пары «режиссер—трюкач» оказывается скорее *предмарксизм*, каковым он предстает в работе К. Маркса «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» (вошла в историю своим афоризмом насчет постоянного повторения трагедии истории в виде фарса): «Под видом создания благотворительного общества парижский люмпен-пролетариат был организован в тайные секции, каждой из которых руководили агенты Бонапарта, а во главе всего в целом стоял бонапартистский генерал. Рядом с промотавшимися кутилами сомнительного происхождения и с подозрительными средствами существования, рядом с авантюристами из развращенных подонков буржуазии в этом обществе встречались бродяги, отставные солдаты, выпущенные на свободу уголовные преступники, беглые каторжники, мошенники, фигляры, лаццарони, карманные воры, фокусники, игроки, сводники, содержатели публичных домов, носильщики, писаки, шарманщики, тряпичники, точильщики, лудильщики, нищие — словом, вся неопределенная, разношерстная масса, которую обстоятельства бросают из стороны в сторону... Из этих родственных ему элементов Бонапарт образовал ядро Общества 10 декабря, «благотворительного общества», поскольку все его члены, подобно Бонапарту, чувствовали потребность ублаготворить себя за счет трудящейся массы нации. Бонапарт, становящийся во главе люмпен-пролетариата, находящий только в нем массовое отражение своих личных интересов, видящий в этом отребье, в этих отбросах, в

этой накипи всех классов единственный класс, на который он безусловно может опереться, — таков подлинный Бонапарт... Старый, прожженный кутила, он смотрит на историческую жизнь народов и на все разыгрываемые ею драмы как на комедию в самом пошлом смысле слова, как на маскарад, где пышные костюмы, слова и позы служат лишь маской для самой мелкой пакости» [10, с. 58—59].

Классический марксизм, как известно, ставит во главу угла учение о революционной роли пролетариата, который, впрочем, сам по себе автора не так уж интересует. Подобно тому, как Р. Раш не понимал, для кого он снимает свой фильм, К. Маркс, по мнению Кирилла Кобрин, якобы не имел представления, для кого он пишет, — и, соответственно, что именно следует объяснять, на чем сосредоточить внимание, какую лексику использовать и так далее. Памфлет написан, по мнению К. Кобрин, как бы в никуда — и в этом одна из причин его убедительности [8].

Теоретический «трюк» К. Кобрин насчет «некудышности» Маркса неубедителен. Маркс имел достаточный опыт практической журналистики в 1848—49 гг. и отдавал себе отчет, для кого он пишет. У него была своя аудитория, пусть узкая, к которой он обращался, если даже и завывал иногда ее уровень. Поэтому в корне неверно, что Маркс писал в никуда, по некоему творческому зуду или из эстетического самовыражения, сознательно ограничивая круг читателей посвященными в частную конкретику лицами. Другое дело, что К. Маркс учитывал не только современных ему реальных читателей, но и предвидел некую воображаемую будущую возможную аудиторию, почему через 12 лет переиздал памфлет почти без изменений. Выводы и «опорные пункты» анализа в ней актуальности не потеряли.

В поисках зачинательного субъекта

«Через двенадцать лет после написания «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта», — продолжает К. Кобрин, — создавая Первый Интернационал, Маркс столкнется с тем, что богема оказалась не только действеннее пролетариата и его идеологов, она подвижнее, гибче и в каком-то смысле действительно эффективнее. Глядя из начала XXI века, наблюдая символы, знаки и слова окружающего нас мира, которые придумали дадаисты, Энди Уорхол, Ги Дебор, кон-

тркультура 1960—1970-х и прочие агенты хаоса и анархии, остается признать, что победила богема, та ее часть, которая стала элитой. Пролетариат классовой борьбы сошел с арены даже на Донбассе, но возродился готовый к любым трюкам предмарксистский субъект гиперконфликта» [8]. Ведущую роль такового при рискованном переходе человечества от гиперимперии к гипердемократии предрекает Жак Аттали [1].

Мы полагаем, что текущий субъект конфликта порожден не всуе помянутым К. Кобриным постмарксистским левым, а скорее правым контекстом. Малосодержательным представляется утверждение о победе богемы над пролетариатом. Что есть богема в наше время? Ранее об этом точнее размышлял Олег Аронсон. «Политика устанавливает свою оптику в отношении социума, постоянно присваивая эти бессмысленные и неупорядоченные движения, в которых проявляет себя «пластика социума». Поэтому постоянно приходится учитывать эти по крайней мере три уровня — общность, социум, политика. И если история постоянно имеет дело с политикой, то есть с интерпретацией фактов, уже отобранных в качестве документов как «имеющих значение»; если антропология и социология обращаются к динамике социальных процессов, формирующих человека той или иной эпохи, то обращение к общности, кажется, вынуждено носить отвлеченно-философский характер. И это было бы так, если бы не было таких явлений, как богема, сообщества, сопротивляющегося социализации» [1, с. 17].

Вильгельм Беньямин, опираясь на работы Карла Маркса, в своих статьях о Бодлере обращает внимание на свойственный и пролетариату, и богеме «внутренний заговор» против политического порядка, который на примере Бодлера вырастает в заговор против порядка вообще [3]. Богема понадобилась Марксу для анализа исторических событий 1848 года, но на пути его пронизательных наблюдений встает... собственная богемность. Да, кочующий по Европе заговорщик, тайный борец с существующим порядком, безденежный интеллектуал-газетчик и теоретический трюкач, носящий внутри себя страсть по революциям и баррикадам, тоже был представителем той самой богемы.

1848-й, год выхода «Манифеста коммунистической партии» и год революций, О. Аронсон условно называет годом перехода Маркса

из «профессиональных заговорщиков» в «профессиональные революционеры», годом его выхода из «подполья» [1, с. 24]. Он старательно (политически и бессознательно) дистанцируется от богемы и, возможно, поэтому в своем длинном списке ее представителей интеллектуалов не упоминает вовсе.

Между тем в вышедшем в том же 1848 году романе Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы», послужившем основой для либретто знаменитой оперы Пуччини «Богема», данная социальная группа состоит из художников и поэтов Латинского квартала, оказавшихся непосредственными участниками революционных событий. А в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта» это «бродяги, отставные солдаты, выпущенные на свободу уголовные преступники, беглые каторжники, мошенники, фигляры, лаццарони, карманные воры, фокусники, игроки, сводники, содержатели публичных домов, носильщики, писаки, шарманщики, тряпичники, точильщики, лудильщики, нищие, — словом, вся неопределенная, разношерстная, бродячая масса, которую французы называют богемой» [1, с. 22]. Однако описание Маркса открыто, то есть характеристики богемы как «неопределенной», «бродячей», «разношерстной» являются для него более существенными, чем многочисленные конкретные ее представители. Способность быть бродягой, человеком улицы, человеком толпы («майдана») придает черты богемности представителю любого класса.

Отсюда, надеемся, и вытекает ложная «беременность» революцией по случаю какого-либо из её юбилеев, которая примиряется с миром через образы искусства и историко-философский дискурс.

* * *

1. Аттали Ж. Краткая история будущего: Мир в ближайшие 50 лет. СПб., 2014.
2. Аронсон О. Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М.: Прагматика культуры, 2002.
3. Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000.
4. Болтянский Г. М. Ленин и кино. М.; Л., 1925.
5. Жан-Люк Годар: Фрагменты книги и интервью // Искусство кино. 2010. № 11. С. 12—18.
6. Добротворский С. Афганский излом // Сеанс. 1992. № 6. С. 22—28.

7. «Кинематографом можно злоупотреблять и пользоваться в целях политической пропаганды...». Донесение секретаря императорского российского консульства в Будапеште князя Маврокордато / публ. и коммент. Р. Янгирова // Отечественные записки. 2006. № 4. (Автор выражает благодарность А. С. Стыкалину за указание данного источника.)

8. Кобрин К. Вечная современность: заметки на полях «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта» // Неприкосновенный запас. 2014. № 1 (93).

9. Корчинский А., Максаков В. Битва за Войну. Прошлое парализует движения, но не тащит назад. URL: <http://gefter.ru/archive/12558>

10. Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 8. М., 1957.

11. Нагорная О. С., Раева Т. В. Образы Первой мировой войны на экранах межвоенной России и Германии: мемориальная политика и коллективная память // Вестник ЮУрГУ. 2012. № 32 (291). С. 45—52.

12. Нольте Э. Европейская гражданская война (1917—1945). Национал-социализм и большевизм: пер. с нем. / послесловие С. Земляного. М., 2003.

13. Тоффлер Э. Война и антивоина. Что такое война и как с ней бороться. Как выжить на рассвете XXI века. М., 2005.

14. Эткинд А. Фуко и императорская Россия // Мишель Фуко и Россия: сб. статей / под ред. О. Хархорина. СПб.; М.: Европейский университет в Санкт-Петербурге: Летний сад, 2002.

15. Юрлов С., Дятликович В. Почему столетие с начала Первой мировой войны стало событием для Европы, но не для России. URL: <http://style.rbc.ru/news/luxury/2014/07/28/18960/>