

УДК 32.019.5+329+394+94
DOI 10.52452/19931778_2023_2_74

К ЛЕВОПЕРОНИСТСКОЙ КОНТРИСТОРИИ: ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ В ФИЛЬМАХ «ЧАС ПЕЧЕЙ» (1968) Ф. СОЛАНАСА И О. ХЕТИНО И «ПУТЕШЕСТВИЕ» (1992) Ф. СОЛАНАСА

© 2023 г.

В.В. Федюшин

Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Н. Новгород

vladfedyushin@gmail.com

Поступила в редакцию 01.03.2023

Снятая левыми перонистами Ф. Соланасом и О. Хетино лента «Час печей» (1968) – один из наиболее влиятельных политических фильмов Нового латиноамериканского кино. В данной статье созданный им образ прошлого анализируется и сопоставляется с образом прошлого другой важной картины Ф. Соланаса – фильма «Путешествие» (1992). Главной темой «Часа печей» является становление аргентинской нации. В рамках парадигмы «контристории», противостоящей официальной идеологии, это становление представлено как незавершенный процесс, начавшийся с завоевания политической независимости, но подорванный в зародыше капитуляцией креольской буржуазии перед иностранным – сперва британским, затем американским – капиталом; за экономической зависимостью следует культурная. Дальнейшая история страны изображается как противостояние «национальных» сил, заинтересованных в достижении подлинной независимости, ассоциирующейся с социализмом, и их «антинациональных» противников. К первой генеалогической линии Соланас и Хетино относят федералистских каудильос XIX в. и перонистское движение, ко второй – олигархию, бюрократический и репрессивный аппарат, а с ними и ту часть интеллигенции, что не соглашалась распознать в перонизме социалистическое движение. В «Путешествии» Ф. Соланас выстраивает историю (незавершенного) становления уже латиноамериканской нации. В то же время господствующий в Аргентине неолиберализм изображается как ключевой агент уничтожения политической памяти – как революционной, так и официальной.

Ключевые слова: Третий кинематограф, Фернандо Соланас, Октавио Хетино, «Час печей» (1968), «Путешествие» (1992), перонизм, Аргентина, Латинская Америка, историческая память, кино, кинематограф.

Со времен по меньшей мере Вальтера Беньямина [1] очевидна совершенно особая роль кинематографа в формировании общественного сознания. Оставаясь, несомненно, феноменом эстетического, фильм не просто способен достигать миллионов зрителей в виде практически неизменных копий, но и наиболее эффективно воздействовать на их мировоззрение, передавая информацию на скорости, сближенной с восприятием смотрящего, и создавая его опыт «промышленным образом» [2, с. 80].

В таком своем качестве кино неизбежно влияет на массовое сознание, являясь одним из важнейших источников формирования коллективной исторической памяти [3, с. 248]. На протяжении едва ли не половины своей истории, однако, кинопроизводство было дорогостоящим процессом, а потому находилось по большей части в руках господствующих социальных групп. Социально-критический, революционный кинематограф заявил о себе лишь в 1960-е гг. В значительной степени это было связано с удешевлением и совершенствованием аппаратуры, позволившими производить фильмы без уча-

стия крупных студий и кинопрокатных компаний [4, р. 90].

Несмотря на свою экономическую отсталость, Латинская Америка оказалась одним из центров развития революционного кинематографа. Движение, одновременно происходившее в различных странах региона, имело достаточно общих черт, чтобы войти в историю как Новое латиноамериканское кино. Аргентина, наряду с Бразилией, была основным очагом его развития [5; 6].

«Час печей»: первый фильм Третьего кинематографа

Особую роль в становлении нового искусства сыграли аргентинские режиссеры Фернандо Соланас и Октавио Хетино, опубликовавшие в 1969 г. программный текст «К третьему кинематографу» [7]. Они без стеснения заявили о политической природе кино: «Проектор – это оружие, способное выстреливать 24 кадра в секунду». Существующий к тому времени кинематограф режиссеры разделили на две группы.

Первый – «господствующее кино», кинопотребление и развлечение, «которое из метрополий проецируется на зависимые страны и находит в них своих послушных продолжателей». Второй – «авторское кино»: пытаясь выстраивать собственные структуры (распространение, киноклубы и т. д.), оно стремится развить их настолько, «чтобы они соревновались со структурами первого кино в утопическом стремлении одолеть “великую силу”». Третье кино должно взять из второго лучшее, обратившись от «немногочисленной аудитории дилетантских элит» к национальной культуре, стремящейся к деколонизации: «Брать от народа все, давать ему лучшее». Режиссеры допускали самые разнообразные формы кино: «Кинопамфлет, дидактическое кино, кино-доклад, кино-эссе, кино-свидетельство».

Данный текст был не просто манифестом, но теоретическим объяснением кинематографического события 1968 г. – грандиозной трехчастной ленты «Час печей» («La hora de los hornos»), тайно снятой и смонтированной Соланасом и Хетино в условиях военной диктатуры Хуана Карлоса Онгании (1966–1970). Фильм сочетал в себе все перечисленные неигровые жанры.

Лейтмотивом ленты, показы которой в Аргентине приходилось проводить подпольно [8], является системное и многоплановое (физическое, культурно-идеологическое, экономическое) насилие. Фильм анализирует положение зависимых (в терминологии создателей) стран Латинской Америки и Третьего мира в целом, обращаясь в первую очередь к опыту Аргентины. Части его неравны. Первая, «Неоколониализм и насилие», составляет 88 минут, вторая, «Акт освобождения», – 110 минут, третья, «Насилие и освобождение», – 34 минуты. Внутри себя части делятся на посвященные конкретным вопросам фрагменты различной длины. Внутренняя структура ленты разнородна. Она сочетает кадры официальных и подпольных документальных съемок, интервью, цитаты из художественных фильмов, интертитры и т. д. Информация доносится прежде всего голосом рассказчика, наиболее важные тезисы – интертитрами.

Историческая память находится в центре внимания создателей фильма. По мнению Соланаса и Хетино, в условиях, когда массы погружены в насущную политическую борьбу, «история остается в коллективном бессознательном, когда она передается, как правило, устно». Заявленная цель «Часа печей» – поиск и выстраивание коллективной памяти, наделение ее опытом борьбы прошлого. Таким образом, прошлое присутствует в форме как «мифиче-

ской» (не связанной с живым опытом зрителей), так и живой/реальной памяти, извлекаемой режиссерами при помощи камеры из индивидуальных воспоминаний аргентинцев 1960-х гг. Образ прошлого, представленного в картине, имеет смысл проанализировать сообразно движению самой истории.

Аргентинская история до завоевания независимости

Наиболее хронологически ранний образ в ленте – доколумбова Америка. Несмотря на заявленную приверженность нарратива латиноамериканизму, память об индейском периоде истории региона в ленте присутствует лишь эпизодически. Так, говоря о креольской олигархии, рассказчик напоминает об истреблении индейцев колониальными элитами. Позднее, рассуждая о культурной несамостоятельности латиноамериканских элит, он сообщает: «Патернализм европейской культуры скрывал глубокий расизм колониальных держав. Уже в XVIII веке иезуитские миссионеры заявляли о способности аборигена копировать европейское искусство».

Тем не менее индейская основа аргентинской реальности напоминает о себе. В сельской местности, сообщает рассказчик, «90% населения живет в хижинах или лачугах из сырца, которые мало изменились с доколумбовых времен». Видеоряд также напоминает о полузабытом прошлом континента: многие из крестьян Тукумана, показанные во фрагменте «Повседневное насилие», демонстрируют антропологические черты индейских предков. Соответствует ему и звуковое сопровождение – народные индейские песни. Звуки старой Америки возвращаются в кульминационный момент фильма – барабаны аборигенов закрывают первую часть «Часа печей», создавая звуковой фон для фотографии убитого Эрнесто Че Гевары. Революционер, изображение которого более всего походит на распятие, очевидным образом символизирует освобождение всего континента. Сцена наводит на мысль: не может ли индейское начало быть тем связующим элементом, который – будучи в неоколониальной реальности загнан в нищету и безмолвие – в решающий час объединит страны Латинской Америки?

Колониальный период аргентинской и латиноамериканской истории Соланас и Хетино не затрагивают вовсе. Фокус их внимания смещен к борьбе за независимость и последовавшим сразу за ее завоеванием гражданским войнам.

ХІХ в.: борьба за независимость и эпоха гражданских войн

Режиссеры не ставят под сомнение позитивный характер освобождения от колониальной зависимости. Хосе де Сан-Мартин и Симон Боливар предстают в фильме как безусловные национальные герои. Тем не менее буржуазия портовых городов, поддержавшая антиколониальную революцию, выступает за новое закабаление континента еще до завершения войны: «Независимость латиноамериканских стран была предана с самого начала. [...] В тот же год, когда Боливар утвердил независимость в Аякучо, Ривадавия подписал в Буйнес-Айресе договор о займе с банком *Baring Brothers*. Чеканивший монету Национальный банк был передан британским купцам. Во имя свободной торговли их промышленники захватили внутренний рынок. С этого момента Англия заменила Испанию».

Можно утверждать, что борьба за независимость знаменует собой для Соланаса и Хетино начальный момент формирования аргентинской нации: к этому моменту относятся первые действительные, не безмолвные исторические герои, к которым режиссеры возводят идеологическую родословную сил, действующих уже в современной им стране. Здесь они локализуют радикальный раскол среди изначально революционных сил. На протяжении фильма Соланас и Хетино неоднократно перечисляют представителей национальной и освободительной, на их взгляд, традиции: помимо упомянутых Боливара и Сан-Мартина, к ним относятся Факундо Кирога, Фелипе Варела и Анхель Висенте Пеньялоса, а также участники иррегулярных отрядов федералистов (*montoneras*) и гаучо в целом. Центральное место отводится гражданским войнам 1810–1870 гг. между сторонниками централизации Аргентины под властью Буэнос-Айреса и федералистскими силами, выступавшими за равноправие провинций. Эти гражданские войны завершились полной победой портовой буржуазии: «Под лозунгом [Доминго] Сармьенто “цивилизация или варварство” была уничтожена первая национальная форма сопротивления [...] и установилась антинациональная и иностранная [extranjera] цивилизация».

На исторической карте «Часа печей» нет места аргентинской истории кон. ХІХ – нач. ХХ в. Она присутствует лишь как фигура умолчания. Ни к какому другому времени, к примеру, нельзя отнести утверждение о том, что страна стала «плодом трех факторов: английского золота, итальянских рук, французской книги». Если приток английского капитала и влияние на креольскую элиту французской культуры – факты,

достоверные для всего ХІХ в., массовая европейская, и прежде всего итальянская, иммиграция – явление, относящееся к кон. ХІХ – нач. ХХ в. [9, р. 39–45]. К этому же периоду относится складывание аргентинской интеллигенции, которая, в представлении режиссеров, «переводит на испанский идеологию стран угнетателей». Гениальной иллюстрацией разрыва господствующей европеизированной культуры с убогой действительностью народной жизни служит сцена из нищего притона в сопровождении арии «Высоко в небе» («Alta en el cielo») из первой аргентинской оперы «Аврора» («Aurora») Эктора Паниццы, впервые поставленной в 1908 г.

Между тем в этот период страна переживала первую волну индустриализации и ожесточенной классовой борьбы. В частности, в 1919–1922 гг. в Аргентине случилась череда всеобщих забастовок и вооруженных рабочих выступлений в Буэнос-Айресе и Патагонии [9, р. 136–138], которые в фильме оказались совершенно не отражены.

Перонизм

Вместо этого следующим за гражданскими войнами эпизодом политической борьбы в «Часе печей» представлен приход к власти Хуана Доминго Перона в 1946 г. Перонистское движение изображается в картине посредством образов (манifestаций, массовых акций, выступлений Перона и т.д.). Учитывая центральное место перонизма в политическом послании фильма и тот факт, что речь идет о событиях уже непосредственно живой памяти, такой переход на мифический уровень истории кажется странным. Однако он становится вполне объяснимым, если учесть верное замечание исследовательницы Паулы Волковиц о том, что политической задачей Соланаса и Хетино было создание мифа о Пероне-социалисте [10]. Заявление режиссеров о том, что аргентинские массы впервые ворвались на историческую сцену 17 октября 1945 г., когда массовая мобилизация привела к освобождению задержанного за несколько дней до этого Перона и знаменовала рождение перонизма как движения, следует рассматривать именно как часть этого мифа.

В рамках все того же представления перонизм генеалогически выводится из народных освободительных движений эпохи гражданских войн. Соланас и Хетино заявляют об этом как напрямую («“Босьяки”, которые стихийно захватили улицы Буэнос-Айреса, – не кто иные, как прямые наследники тех, кто следовал за Сан-Марином в Андах, или партизан, которые шли

с Варелой или Эль-Чачо [Пеньялосой]), так и пространной цитатой анонимного руководителя хустисиалистского движения: «Я думаю, что мы, потомки тех, кто жил и боролся под началом Сан-Мартина, Кироги, Пеньялосы и Варелы, не сотрем из нашей памяти и не откажемся от обязательств, оплаченных столькими жертвами». Перонистское движение – в облике социалистического – определяется не просто как естественное развитие освободительных движений XIX в., но как его логическое завершение: «Сегодня больше, чем когда-либо, национализм первой независимости связан с социализмом второй независимости».

Национализм перонизма представляется режиссерами как истинный интернационализм. Перонистская Аргентина 1945–1955 гг. ставится в один ряд с очагами антиимпериалистической борьбы 1940–1960-х гг.: Гватемалой в годы Хакобо Арбенса (1951–1954), Кубой, Алжиром, Конго, Вьетнамом. Соответственным образом перонистское подполье приравнивается к революционным движениям остальной Латинской Америки и, шире, всего Третьего мира. Рассказчик утверждает: «Национализм угнетенных стран есть отрицание национализма стран-угнетателей».

Переосмысление перонизма как социалистического движения является, несомненно, центральным пунктом идеологической программы и, соответственно, исторического нарратива Соланаса и Хетино. Режиссеры опускают многие аспекты движения, выбивающиеся из этого образа. Будучи по своей природе гетерогенным, перонизм включал элементы как левых и прогрессистских идеологий своего времени (стимулирование промышленного производства, конфронтация с крупным капиталом и империалистическими силами, установление социальных гарантий и известная поддержка рабочих в их противостоянии с работодателями) с правыми и фашистскими тенденциями (персонализм с уклоном в культ личности, корпоративизм, отрицание либерализма и марксизма). Эти противоречивые стороны перонизма отмечались как современниками, так и исследователями на всем протяжении его изучения [11, р. 215–216].

Представляют режиссеры и вторую генеалогию, параллельную и конфликтующую с первой, – генеалогию антинациональных, по их определению, сил, служащих системе неокOLONИАЛЬНОГО господства. К ним относится, в первую очередь, крупная сельскохозяйственная и промышленная буржуазия, стремящаяся обратить время вспять: «Кристаллизовать историю, задержать время, превратить прошлое в будущее – вот главная мечта олигархии». Безуслов-

но, ее поддерживают чиновничество, испытывавшее «ужас» перед перонистской мобилизацией, и вооруженные силы, являющиеся частью системы угнетения.

К этому же лагерю относится, однако, и значительная часть интеллектуалов – в том числе и левых. Речь, в частности, о Коммунистической и Социалистической партиях Аргентины, присоединившихся в 1945 г. к антиперонистскому Демократическому союзу (наряду с Гражданским радикальным союзом и Прогрессистской демократической партией). По мнению Соланаса и Хетино, Компартия в своих решениях зависела от Москвы, которая не желала истинного освобождения Аргентины. «Час печей» цитирует идеолога левого перонизма Хорхе Абелардо Рамоса: «Сталинизм никогда не поддерживал по-настоящему национальных движений в Латинской Америке, но только антинациональные коалиции. Благодаря этой политике с 1945 г. в Аргентине слова “коммунизм”, “марксизм” и “социализм” стали для пролетариата синонимами предательства, в чем, впрочем, нет вины подлинного коммунизма, марксизма и социализма». В результате такого предательства левый аргентинский интеллектуал стал «блестящим, элегантным суппозиторием» неокOLONИАЛЬНОЙ системы, включает появляющийся в фильме писатель и журналист Франко Мони.

Тем не менее, приняв сторону левого перонизма (или, по выражению того времени, «национального марксизма» [12]), левые интеллектуалы могли перейти в лагерь освобождения. Примером такого движения служит сам Мони, а также и Соланас с Хетино: «Многие товарищи избегали разговоров. Несомненно, они боялись репрессий со стороны системы, но, прежде всего, имелось естественное недоверие. Нам стоило больших трудов показать, что в стране существует слой интеллигенции, отождествившей себя с народом, и другой её слой, готовый это сделать, и что мы сами, во время поисков, пришли к отождествлению себя с народом».

Несмотря на то, что ко времени создания фильма этот переход начался, он еще не завершен; Соланас и Хетино подводят зрителя к мысли о том, что полностью он может совершиться только после освобождения страны от неокOLONИАЛЬНОГО господства. Эта мысль резонирует с характеристикой Латинской Америки как «незавершенного континента» и посвящением фильма неокOLONИАЛИЗМУ и повседневному насилию «в Аргентине и, шире, других еще не освобожденных странах Латинской Америки». Обретя политическую (внешнюю) независимость, континент оказался разделен на отдельные в действительности несамостоятельные

страны, лишенные субъектности и независимости реальной. С этой несамостоятельностью связано и сосуществование противоборствующих «национальной» и «антинациональной» тенденций в рамках аргентинского (и латиноамериканского) общества, не дающих ему закончить создание собственно нации.

Взгляд из следующей эпохи: «Путешествие» (1992)

Для понимания эволюции исторических представлений левого крыла перонизма следует обратиться к анализу другой картины Ф. Соланаса, в которой затрагивается прошлое Аргентины и Латинской Америки, – фильма «Путешествие» («El viaje»), вышедшего в 1992 г. (О. Хетино, сняв ленту «Родственник» (1975), впоследствии отошел от кино и умер в 2012 г.).

На первый взгляд, «Путешествие» кардинально отличается «Часа печей». В отличие от монументального документального полотна, речь идет о куда менее длительной (140 минут) игровой ленте. В центре сюжета находится путешествие 17-летнего аргентинского юноши Мартина Нунки (исп. *nunca* – «никогда»), сбежавшего из дома в поисках ушедшего от матери отца. В ходе своих странствий Мартин объезжает всю Латинскую Америку от родной Ушуайи до Мексики. По жанру фильм является, безусловно, роуд-муви.

В то же время, как и «Час печей», он условно принадлежит той же традиции Третьего кинематографа, к 1990-м гг. вышедшей за пределы документалистики и перешедшей к широкому использованию аллегории и сатиры [13, р. 108; 14, р. 41]. Два этих компонента лежат в основе эстетики фильма. Стоит отметить также, что сам Соланас не изменил своим политическим взглядам, оставшись на левоперонистских позициях [15]. Таким образом, картину 1992 г. следует рассматривать как продолжение традиции «Часа печей», а не результат разрыва с ней.

Тем не менее ввиду кардинальных исторических перемен, пережитых Аргентиной и всем континентом за те 24 года, что разделяют эти картины (качественно новая диктатура 1976–1983 гг. и продолжение ее неолиберального курса уже после восстановления демократии, крах советского блока, ставший серьезным ударом в том числе и для латиноамериканского левого движения, предательство вернувшегося к власти правого перонизма), образ прошлого, представленный в «Путешествии», отличается от того, что зафиксирован «Часом печей». Если в 1968 г. главным врагом Соланаса и Хетино

была диктатура, то в 1992 г. Соланас снимал фильм, направленный против неолиберального курса, проводимого правоперонистским правительством Карлоса Менема.

Ввиду различия киноязыка двух работ – прямого в «Часе печей» и образного, аллегорического в «Путешествии» – образ прошлого Латинской Америки во втором имеет смысл при анализе делить не на исторические периоды, а на основные темы, красной линией проходящие через фильм.

Индийская основа латиноамериканской жизни

Уже из общего описания сюжета ясно, что в картине 1992 г. Соланас уделяет гораздо больше внимания общим проблемам Латинской Америки. В Аргентине разворачивается лишь немногим более половины ее действия. Создаваемый в ленте образ прошлого также включает в себя значительно больше общекинолентных элементов, нежели в «Часе печей». Касается это и такой не затронутой, в целом, в фильме 1968 г. темы, как история Латинской Америки до завоевания политической независимости.

Так, «Путешествие» неоднократно показывает индейскую основу латиноамериканской жизни и культуры. Главный герой контактирует с доевропейскими истоками латиноамериканской культуры дважды – в Перу и Мексике. В обоих случаях мы видим не обреченные на вымирание от болезней и нищеты деревни – хотя бедность и присутствует в их жизни, – а полнокровные общества, сохранившие связь со своим прошлым.

В частности, в своем изображении Перу Соланас всячески подчеркивает важность индейского компонента этого общества. Ни в сельской местности, словно бы и не изменившейся со времен инков, ни в Куско мы не видим перуанцев европейской внешности, за исключением богатой семьи, живущей в особняке прямо на заднем дворе Храма Солнца; их служанка с легкостью обманывает хозяйку, проводя Мартина в свою комнату (саму эту сцену тоже можно прочесть как аллгорию: несмотря на низкий социальный статус, индейская прислуга чувствует страну куда лучше хозяев).

Фильм представляет доиспанские культуры Америки высокоразвитыми цивилизациями, которые были уничтожены европейцами благодаря полному военному превосходству последних. Конкиста изображается в качестве огромного преступления, ответственность за которое несут в том числе и потомки колонизаторов. Так, когда Мартин посещает символ былого величия Империи инков, Мачу-Пикчу, старик-

индеец рассказывает ему на языке кечуа: «Наши предки были превосходными строителями. Никто не сравнится с ними сегодня, Мартин. Они дотянулись до Солнца, Луны, звезд и планомерно пересчитали их... Без воровства и лжи. Народ был един». Сразу затем добавляет уже голос Мартина: «У кечуа было другое представление о времени и существовании. Они работали не только на себя, но и на общину. Даже сегодня можно видеть, как они работают добровольно. Майя открыли, что Земля круглая и изобрели ноль до нас. На них тоже напали. За несколько лет погибли несколько миллионов человек. Ужасно! Когда мы это признаем?» Частью грандиозного преступления является и уничтожение местной культуры. Так, заходя в Храм Солнца, перуанская служанка говорит главному герою: «Это был самый священный храм инков. Испанцы разрушили его и построили на нем эту церковь».

Несмотря на тяжелый удар, нанесенный конкистадорами, и в отличие от того, что показано в «Часе печей», в фильме 1992 г. Соланас представляет индейское население отнюдь не внеисторическим остатком былой цивилизации. Напротив, индейские общины оказываются таким же субъектом современной политики, как и противники неолиберального разграбления Аргентины. Так, в Перу крестьяне-кечуа становятся ведущей силой борьбы против удушающего внешнего долга и, в частности, нападают на автобус, собирающий товары в его уплату и поразительно напоминающий технологически усовершенствованный обоз сборщиков податей колониальной эпохи. В мексиканском Чьяпасе индейцы-майя устраивают массовую манифестацию под лозунгом «Сапата жив!» (спустя годы эти кадры будут казаться предвидением сапатистского восстания). Посредством двух этих сцен вековая борьба индейцев за свои права и свободу вписывается в общий нарратив латиноамериканской истории и доводится до наших дней.

История афроамериканцев

В отличие от картины 1968 г., «Путешествие» касается также и колониального периода истории Аргентины и, шире, Латинской Америки. Один из наиболее заметных его образов – рабство. Африканский невольник – одна из центральных фигур мурала в метро Сан-Паулу, служащей наиболее наглядной иллюстрацией колониализма в истории континента. Бразильский проповедник, близкий теологии освобождения, называет чернокожих «наиболее пострадавшей расой, пережившей рабство, галеоны, болезни».

Соланас вплетает историю чернокожих рабов в историю всей Латинской Америки. Одним из наиболее ярких образов континента в целом в картине выступает дальнобойщик Америкго Инконклусо (исп. *inconcluso* – «незавершенный»); очевидная аллюзия на все ту же незавершенность становления этой общности как единого целого), появляющийся сперва как персонаж комиксов отца Мартина, а затем – как реальный/воображаемый герой на пути самого протагониста. Дальнобойщик, впитавший в себя весь латиноамериканский опыт («– Сколько вам лет? – 60 с лишним диктатур, множество вторжений!»), оказывается потомком чернокожих рабов, существование которого не отличалось от существования первых невольников. Тем не менее он решается на бунт: «Ты не можешь представить себе жизнь карибского негра. Нас привезли с Берега Слоновой кости. Моего деда продали за каучук в Амазонии, моего отца – за сахар на Кубе. А меня – за бананы Гватемалы. И я сказал себе: “Сударь, я хочу, чтобы они уважали меня больше, чем бананы”. Ты не знаешь, что такое карибские диктатуры, друг. И я сбежал».

Побег чернокожего работника оказывается труден, так как плантация словно преследует его: «Я бежал несколько часов, пока внезапно не понял, что бежал на банановую плантацию, что дорога из нее вела обратно». Однако, вырвавшись на свободу (или оставшись навечно в бегах?), он становится своего рода объединителем Латинской Америки: «От Веракруса до Манаоса, от Маракайбо до Пунта-Аренас нет дороги, по которой я бы не проехал, и селения, которого я бы не соединил».

Истоки аргентинской нации

Переосмысляет в фильме 1992 г. Соланас и начало аргентинской нации. Если в «Часе печей» оно локализуется в эпохе борьбы за независимость, то в «Путешествии» точкой отсчета национального единства становится разгром британского экспедиционного корпуса, захватившего Буэнос-Айрес в июле 1807 г. Беззащитный город оказывается сходу взят превосходящими силами противника. В этой ситуации, повествует рассказчик, «всякое сопротивление кажется сном. Но пока одни устраивают приемы офицерам, другие готовятся к реконкисте. Сражается все население: женщины, старики, дети. Победа над захватчиком рождает мечту о независимости».

Видеоряд, проиллюстрированный одним из комиксов отца Мартина, изображает раскол внутри колониального общества. На стороне

восставших оказывается абсолютное большинство – простой народ; единственным представителем имущих классов на стороне защитников города оказывается командующий испанскими войсками, Сантьяго де Линьерс. В свете этого можно утверждать, что и «мечта о независимости», о которой сообщает Соланас, рождается в первую очередь среди аргентинской бедноты.

Неолиберализм как агент забвения

Событиям аргентинской истории XIX – 1-й пол. XX в. автор внимания не уделяет. Парадоксальным образом, не затрагивается в «Путешествии» и эпоха Перона, а диктатура 1976–1983 гг. упоминается лишь один раз – к этому времени Мартин относит разрыв отца с матерью.

Такая «амнезия» представляется отнюдь не случайной. В картине Соланаса забвение прошлого изображено одной из характерных черт неолиберального социально-экономического устройства.

На родине героя, в Ушуае, символом государства является, безусловно, Образцовый национальный колледж, который посещает Мартин. Утрата исторической памяти изображена здесь наглядно: здание, напоминающее более всего тюрьму, увешано портретами генералов и диктаторов, которые то и дело с грохотом падают с ветхих стен. Директор Гарридо, изображая по этому поводу беспокойство, не находит времени заняться ремонтом или хотя бы спасением картин; его занимает, главным образом, кража горючего для отопления здания. После того, как некто ворует коня из статуи генерала Педро Пабло Рамиреса, Гарридо все же находит возможность восстановить памятник при помощи местного бизнеса; однако прямо на церемонии открытия оказывается, что изваяние – уже не только коня, но и самого генерала – выполнено из пластика, и его уносит порыв ветра.

Столица тоже лишена памяти. Мартин застаёт Буэнос-Айрес в разгар приспособления к новой реальности: весь город оказывается затоплен клоачными водами, метафорически изображающими коррупционные сделки и покрывающий Аргентину внешний долг [14, р. 46]. Наводнение до неузнаваемости изменило городской ландшафт; что важнее, оно покончило и с прежними хранителями исторической памяти – интеллектуалами. Символом гибели этой группы становится смерть деда Мартина, случившаяся незадолго до его прибытия; старик-прокурор, сообщает его жена, «всегда ненавидел влагу, а теперь его убило наводнение». Высшие классы состоят теперь из военных, чиновников, коррумпированных политиков и ду-

ховенства, а на смену сколь-нибудь сложным идеологическим конструкциям, оправдывавшим диктатуру в «Часе печей», приходит телевидение с незамысловатыми сюжетами: оптимистическими прогнозами уровня воды и постоянно повторяющимся фильмом о группе людей, радующихся найденной нефти («Мы богаты!») и гибнущих в следующей сцене.

Уничтожило наводнение и старые формы сопротивления господству капитала. В ситуации, когда по городу приходится передвигаться в лодках (очевидная аллюзия на атомизацию общества), невозможна не только никакая массовая манифестация, но и нормальное общение горожан. Один старый коммунист пытается продолжать агитацию, разбрасывая листовки из окна своего дома; они падают в грязную воду, не имея ни малейшего шанса найти адресата.

Исключением, однако, оказывается другой воплотившийся в реальности персонаж комиксов отца Мартина – Тито Эсперансатор (исп. *esperanzador* – «вселяющий надежду»), известный также как «беглый барабанщик/бомбист» (испанское слово *bombista* позволяет допустить оба перевода). Этот герой, в котором очевидна метафора радикальных движений, исповедовавших методы городской герильи, является единственным проводником Мартина в недавнюю историю Аргентины. Рассказчик так описывает его происхождение: «Барабан Тито начал звучать еще в другие времена, Мартин. Но легенда о вселяющем надежду родилась позднее, во время череды диктатур и предательств. Отчаяние охватило всех, и думали, что Тито погиб. Но одним вечером Тито Эсперансатор вернулся с загадочным барабаном, который, когда [полицейские] приезжали с ним расправиться, звучал уже в другом месте. “Проклятое эхо” вернуло надежду, и так началась Война шума».

В новой «демократической» реальности полиция все так же преследует Тито, и ему приходится постоянно переходить с места на место. Барабан его оказывается тележкой со встроенной аудиосистемой. Тем не менее исключительное положение связующего звена между прошлым (военными диктатурами) и настоящим (коррумпированным неолиберализмом) оказывается достаточным для того, чтобы подпитывать надежду народа.

Выводы

«Час печей» – несомненно, одно из наиболее ярких пропагандистских произведений левого перонизма. Фильм сполна отобразил идеологию этого сложного и во многом противоречивого движения.

Соланас и Хетино вполне могли бы подписаться под лозунгом Ж.-Л. Годара: «Не делать политическое кино, но делать политические фильмы политически» [16]. Прошлое в их картине предстает важнейшим материалом для формирования идеологии радикального движения современности. Выстроенная ими интерпретация истории Аргентины и Латинской Америки включает в себя как эпохи, отдаленные от зрителя, так и времена, непосредственным наблюдателем которых он был.

Главным содержанием этой истории на примере Аргентины является складывание единой нации. В рамках этой перспективы доиспанское прошлое страны играет незначительную роль: его остатки с точки зрения экономики вытеснены в нищету сельской жизни, а с точки зрения общественного сознания – в область подавленного, откуда прорываются лишь барабанами грядущей революции. Еще меньше значения имеет колониальный период аргентинской истории; нация начинает свое становление лишь с обретения политической независимости. Тем не менее проект этот оказывается незавершенным вплоть до времени создания фильма: история Аргентины XIX – нач. XX в. представлена в виде противоборства двух тенденций – национальной, борющейся за освобождение страны от неоколониальной зависимости и раскрытие экономического, культурного и т. д. потенциала народа, и компрадорской, антинациональной. Высшей точкой этого противостояния представляется перонистское движение, отождествляемое режиссерами с аргентинским вариантом движения к социализму.

Следует признать, что исторический нарратив «Часа печей» достаточно сложен и целен, чтобы претендовать на определение мифа – соединающего образов и объясняющего их повествования, соотносящихся с бытующими в общественном сознании стереотипами [3, с. 250]. Основываясь на некоторых течениях т. н. ревизионистской аргентинской историографии, Соланас и Хетино создают то, что аргентинский исследователь Мариано Велис называет «контр-историей» [17]. Его израильский коллега Цви Таль не менее обоснованно применяет к этому нарративу созданное американским историком определение «противоречащей истории», для которой характерно «использование “вражеских” источников с целью уничтожить его память и национальную идентичность, заместив их своими» [14]. Такой подход был адекватен задачам своего времени и позволял противопоставить официальной культуре и идеологии параллельную традицию, решая тем самым задачи, стоявшие в свое время перед российскими социал-демократами [18, с. 47].

Фильм «Путешествие», снятый в другую историческую эпоху, фиксируется уже на ином противостоянии за историческую память. В картине Соланас обращается к критике прежде всего не «европейской» культуры аргентинских элит, а развлекательной массовой культуры общества, атомизированного в условиях неолиберализма. Парадоксальным образом, господствующая социально-экономическая система оказывается, согласно режиссеру, смертельна для всякой исторической памяти – как революционной, так и официальной. Продолжая тему «незавершенности» национального строительства, он распространяет ее уже на всю Латинскую Америку, тем самым представляя эту континентальную общность в качестве потенциально единой нации. С большим вниманием обращаясь к опыту групп, слабо представленных в аргентинском обществе – индейцев и афроамериканцев, – Соланас вписывает их продолжительное сопротивление колониальным и неоколониальным порядкам в общую контр-историю региона.

Будучи, в первую очередь, орудием политической борьбы, оба фильма оказали сильное влияние на развитие как культуры, так и общественного сознания Латинской Америки. В частности, «Час печей» задал траекторию дальнейшего развития радикального кинематографа, превратив аудиовизуальный документ в один из ведущих инструментов аргентинской политической борьбы 1960–1980-х гг. [19]. Режиссер Лита Стантич (род. 1942) позднее вспоминала: «Фильм [«Час печей»] оказал огромное влияние на мое поколение и круги, близкие к кино. Тогда мы думали, что лучшим способом способствовать переменам в стране, где постоянно случались военные перевороты, было рассматривать кино как оружие» [20]. Влияние картины вышло далеко за пределы Латинской Америки, сделав Третий кинематограф всемирным явлением [13, р. 6 et pass.]. Не меньшим оказалось и его влияние на поколения активистов, боровшихся с диктаторскими режимами Аргентины и Латинской Америки этого периода [21, р. 466]. «Путешествие», в свою очередь, стал одним из знаковых фильмов нового направления латиноамериканского кинематографа, использующего жанр роуд-муви для утверждения латиноамериканской идентичности [22, р. 42].

Работа выполнена в рамках НИР Н-490-99_2021–2023 «Образы будущего и креативные практики: антропологический анализ социального проектирования и научного творчества в условиях неопределенности» на базе Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского при финансовой поддержке Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (Программа стратегического академического лидерства «Приоритет 2030»).

Список литературы

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.
2. Мазин В. Времена кино и индустриализация капитал-фантазма // Кино/Капитал / Сост. А. Артамонов, А. Погребняк. СПб.: Сеанс, 2018. С. 75–94.
3. Мазур Л.Н. Образ прошлого: формирование исторической памяти // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2013. № 3 (117). С. 243–256.
4. Orell García M. Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 2006.
5. Flores S. Regionalismo e integración cinematográfica. El Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental (1960–1970): Tesis de doctorado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2011.
6. Alvira P. Cine militante argentino en los sesenta: el momento latinoamericano // Contemporánea. 2018. № 9. P. 93–110.
7. Solanas F., Getino O. Hacia un tercer cine // Tricontinental. 1969. № 13. P. 107–132.
8. Colombo A. Las exhibiciones clandestinas de *La hora de los hornos*, el documental prohibido de Pino Solanas 2020 [Электронный ресурс] // La diaria cultura. 20.11. URL: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2020/11/las-exhibiciones-clandestinas-de-la-hora-de-los-hornos-el-documental-prohibido-de-pino-solanas> (дата обращения: 01.12.2022).
9. Rapoport M. Historia económica, política y social de la Argentina (1880–2000). Buenos Aires: Ediciones Macchi, 2003.
10. Wolkowitz P. La hora de los hornos del grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario [Электронный ресурс] // V Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6523/ev.6523.pdf (дата обращения: 01.12.2022).
11. Malet J.M. El peronismo y la historiografía: una disputa en torno a su interpretación // Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea. 2007. № 6. P. 213–230.
12. Agosti H. La «crisis del marxismo» // ¿Qué es la izquierda? Buenos Aires: Editorial Documentos, 1961. P. 60.
13. Wayne M. Political Film: The Dialectics of Third Cinema. London: Pluto Press, 2001.
14. Tal T. Del cine-guerrilla a lo «grotético»: La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje* // Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe. T. 9. 1998. № 1. P. 39–54.
15. La Tuerka. Otra Vuelta de Tuerka – Pablo Iglesias con Pino Solanas (programa completo) // YouTube. 25.10.2016. (дата обращения: 01.12.2022).
16. Виноградов В.В. «Не делать политическое кино, но делать политические фильмы политически» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. № 2. С. 137–144.
17. Veliz M. El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica. // Lindes. Estudios sociales del arte de la cultura. 2010. T. 1. № 1. P. 1–11.
18. Ленин В.И. Критические заметки по национальному вопросу // Собр. соч. Т. 19. М.: Госиздат, 1925. С. 36–63.
19. Campo J., Pérez-Blanco H. The Place of The Hour of Furnaces in World Cinema (and in the Political World) // Campo J., Pérez-Blanco H. (ed.). A Trail of Fire for Political Cinema. The Hour of Furnaces Fifty Years Later. Bristol: Intellect Books, 2018.
20. Ministerio de Cultura de Argentina. “La hora de los hornos” o la crónica para la liberación de Pino Solanas. 16.02.2021 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.cultura.gob.ar/la-hora-de-los-hornos-o-la-cronica-para-la-liberacion-de-pino-solanas-10138>. (дата обращения: 01.12.2022).
21. Julián Pérez A. Literatura, peronismo y liberación nacional. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
22. Lie N. The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity. Palgrave MacMillan, 2017.

**TOWARDS THE LEFT PERONIST COUNTER-HISTORY: HISTORICAL MEMORY
IN *THE HOUR OF FURNACES* (1968) BY FERNANDO SOLANAS AND OCTAVIO GETINO
AND *THE VOYAGE* (1992) BY FERNANDO SOLANAS**

V.V. Fediushin

The Hour of Furnaces (1968) by left Peronists F. Solanas and O. Getino is one of the most influential political films of the New Latin American cinema. This article analyzes the most its image of the past and compares it with one of another major work by Solanas, *The Voyage* (1992). The main theme of *The Hour of Furnaces* is that of the construction of the Argentine nation. Within the paradigm of a «counter-history» opposed to the official one, the formation of the Argentine nation is treated as an unfinished process that began with the conquest of political independence, but was undermined in the bud by the capitulation of the creole bourgeoisie to the foreign —first British, then American— capital; economic dependence is followed by cultural one. The subsequent history of the country is presented as a confrontation between “national” forces interested in achieving genuine independence associated with socialism and their “anti-national” opponents. The first genealogy includes federalist *caudillos* of the 19th century and the Peronist movement, and the second, the oligarchy, the bureaucratic and repressive apparatus, and also part of the intellectuals that disagree to recognize the Peronism as a socialist movement. In *The Voyage*, Solanas narrates the history of (unfinished) construction of the Latin American nation. At the same time, the neoliberalism dominating Argentina is presented as a key agent of destruction of the historical memory, both revolutionary and official.

Keywords: Third Cinema, Fernando Solanas, Octavio Getino, *The Hour of Furnaces* (1968), *The Voyage* (1992), Peronism, Argentina, Latin America, historical memory, cinema.

References

1. Benjamin V. A work of art in the era of its technical reproducibility. M.: Medium, 1996.
2. Mazin V. Vremya kino i industrializatsii kapital-fantasma // Kino/Capital / Comp. A. Artamonov, A. Pogrebnyak. Saint Petersburg: Seance, 2018. P. 75–94.
3. Mazur L.N. The image of the past: the formation of historical memory // Proceedings of the Ural Federal University. Series 2. Humanities. 2013. № 3 (117). P. 243–256.
4. Orell García M. Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 2006.
5. Flores S. Regionalismo e integración cinematográfica. El Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental (1960–1970): Tesis de doctorado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2011.
6. Alvira P. Cine militante argentino en los sesenta: el momento latinoamericano // Contemporánea. 2018. № 9. P. 93–110.
7. Solanas F., Getino O. Hacia un tercer cine // Tricontinental. 1969. № 13. P. 107–132.
8. Colombo A. Las exhibiciones clandestinas de *La hora de los hornos*, el documental prohibido de Pino Solanas 2020 [Electronic resource] // La diaria cultura. 20.11. URL: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2020/11/las-exhibiciones-clandestinas-de-la-hora-de-los-hornos-el-documental-prohibido-de-pino-solanas> (Date of access: 01.12.2022).
9. Rapoport M. Historia económica, política y social de la Argentina (1880–2000). Buenos Aires: Ediciones Macchi, 2003.
10. Wolkowitz P. La hora de los hornos del grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario [Электронный ресурс] // V Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6523/ev.6523.pdf (Date of access: 01.12.2022).
11. Malet J.M. El peronismo y la historiografía: una disputa en torno a su interpretación // Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea. 2007. № 6. P. 213–230.
12. Agosti H. La «crisis del marxismo» // ¿Qué es la izquierda? Buenos Aires: Editorial Documentos, 1961. P. 60.
13. Wayne M. Political Film: The Dialectics of Third Cinema. London: Pluto Press, 2001.
14. Tal T. Del cine-guerrilla a lo «grotético»: La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje* // Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe. T. 9. 1998. № 1. P. 39–54.
15. La Tuerka. Otra Vuelta de Tuerka – Pablo Iglesias con Pino Solanas (programa completo) // YouTube. 25.10.2016. (Date of access: 01.12.2022).
16. Vinogradov V.V. «Not to make political films, but to make political films politically» // Theater. Painting. Movie. Music. 2011. № 2. P. 137–144.
17. Veliz M. El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica. // Lindes. Estudios sociales del arte de la cultura. 2010. T. 1. № 1. P. 1–11.
18. Lenin V.I. Critical notes on the national question // Collected works. V. 19. M.: Gosizdat, 1925. P. 36–63.
19. Campo J., Pérez-Blanco H. The Place of The Hour of Furnaces in World Cinema (and in the Political World) // Campo J., Pérez-Blanco H. (ed.). A Trail of Fire for Political Cinema. The Hour of Furnaces Fifty Years Later. Bristol: Intellect Books, 2018.
20. Ministerio de Cultura de Argentina. «La hora de los hornos» o la crónica para la liberación de Pino Solanas. 16.02.2021 [Electronic resource]. URL: <https://www.cultura.gob.ar/la-hora-de-los-hornos-o-la-cronica-para-la-liberacion-de-pino-solanas-10138>. (Date of access: 01.12.2022).
21. Julián Pérez A. Literatura, peronismo y liberación nacional. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
22. Lie N. The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity. Palgrave MacMillan, 2017.