



Елена и Боженна
Гощило

Выцветание красного

Бывший враг времен холодной войны
в русском и американском кино
1990–2005 годов



Современная западная русистика

«Современная западная русистика» /
«Contemporary Western Rusistika»

Елена Гоцило

**Выцветание красного. Бывший
враг времен холодной войны
в русском и американском
кино 1990-2005 годов**

«Библиороссика»

2014

УДК 77:327
ББК 85.374:66.4(2Рос)

Гоцило Е.

Выцветание красного. Бывший враг времен холодной войны в русском и американском кино 1990-2005 годов / Е. Гоцило — «Библиороссика», 2014 — («Современная западная русистика» / «Contemporary Western Rusistika»)

ISBN 978-5-6044208-8-1

Книга предлагает политическое прочтение русских и американских фильмов эпохи Ельцина. Она исследует, как после периода первоначальной эйфории репрезентация «партнера» и в российском кинематографе, и в Голливуде по-прежнему строилась на старых стратегиях претензий на национальное превосходство. В центре внимания оказывается тесная взаимосвязь между политикой и кинематографом, о чем наглядно свидетельствуют изображение в фильмах, вышедших на экраны с 1990 по 2005 год, бывшего врага времен холодной войны. В то время как гласность и распад Советского Союза открыли период официального сотрудничества, которое вскоре переросло в декларации о партнерстве, отношения постепенно ухудшались, что привело к новым обвинениям в раздувании холодной войны. Авторы используют инновационный транснациональный подход, анализируя методы, с помощью которых российские и американские фильмы изображают бывшего врага. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 77:327
ББК 85.374:66.4(2Рос)

ISBN 978-5-6044208-8-1

© Гоцило Е., 2014
© Библиороссика, 2014

Содержание

| | |
|--|----|
| Благодарности | 7 |
| Введение | 9 |
| Дядя Сэм и его искусство утирания носа | 9 |
| Долларизированное зло | 16 |
| Мачистский боевик и национальные различия | 22 |
| Облик грядущего | 23 |
| Глава 1 | 25 |
| «Такси-блюз» (1990 год, режиссер Павел Лунгин) | 27 |
| «Дюба-дюба» (1992 год, режиссер Александр Хван) | 35 |
| «Америкэн бой» (1992 год, режиссер Борис Квашнёв, Украина) | 39 |
| «Американский шпион» (1991 год, режиссер Леонид Попов) | 42 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 43 |

Елена Гоцило и Боженна Гоцило Выцветание красного. Бывший враг времен холодной войны в русском и американском кино 1990–2005 годов

*Нашим родителям (kochanym rodzicom), выжившим вопреки всему,
подарившим нам безграничную любовь и научившим нас ценить не только
иронию, но и другие ставшие важными для нас вещи.*

Helena and Margaret B. Goscilo

Fade From Red

The Cold War Ex-Enemy in Russian and American Film 1990-2005

New Academia Publishing

Washington, DC 2014

Перевод с английского Андрея Андреева



© Helena Goscilo, Margaret B. Goscilo, text, 2014

© New Academia Publishing, 2014

© А. И. Андреев, перевод, 2020

© Academic Studies Press, 2020

© Оформление и макет ООО «БиблиоРоссика», 2020

Благодарности

Учреждения и отдельные лица, чье великодушие позволило завершить мою (Е. Г.) часть этой книги, многочисленны, и помощь каждого из них на разных этапах моего исследования была по-своему уникальной. Ни один из моих предыдущих проектов до такой степени не зависел от взаимного доверия, компетентности и искренней доброжелательности, сыгравших ключевую роль в процессе претворения в жизнь идеи «Выцветания красного».

Полевое исследование для российской части этой книги я провела много лет назад, в 2004 году, благодаря гранту от IREX, обеспечившему мне тогда четыре месяца пребывания в Москве. Я благодарна и самой организации, и особенно двум ее членам, Мишель Дюплисси и Уильяму (Чэду) Уайссу, выручившим меня в тот момент, когда за месяц до запланированного окончания пребывания в России чрезвычайная семейная ситуация заставила меня на неделю уехать домой. Питтсбургский университет, на тот момент – мое основное место работы, освободил меня от преподавательских обязанностей на целый академический год, за что я также остаюсь ему признательной.

Слова «благодарность» недостаточно для того, чтобы выразить, насколько я обязана Елене Стишовой – покровительнице ученых, специализирующихся на современном кино. Она не только помогала мне установить необходимые контакты, но также поощряла все виды культурного обмена в сфере кино. Оставаясь уникальным и абсолютно незаменимым человеком на протяжении тех захватывающих и продуктивных дней, которые я провела в Москве, она сочетала в себе качества опытного профессионала и доброй подруги. Спасибо тебе, Ленуля, за множество незабываемых часов, проведенных в разговорах и веселом смехе. Также выражаю благодарность Марисе Фушилл, тогдашнему директору Американского центра в Москве, чьи гостеприимство и щедрость были даже ценнее, чем предоставленная ею возможность провести презентацию моего проекта для живой и отзывчивой аудитории центра.

Я глубоко признательна многим отзывчивым и великодушным сотрудникам и сотрудникам библиотек: старшему библиотекарю Марии Яковлевне, Наташе и Ольге Андреевой из Научно-исследовательского института киноискусства; Татьяне Робертовне Николаевой, Лидии Сергеевне Бардиной и Маргарите Анатольевне Матвиенко («королеве Марго», чьи душевность, готовность помочь и общая заинтересованность в моем проекте были неоценимы) из «Киноцентра»; Наталье Григорьевне Чертовой и Гаянэ Михайловне Хачатуровой (не только предоставлявшей все запрашиваемые мною источники, но также делившейся различной увлекательной информацией в ходе наших дискуссий о современном кино) из кабинета отечественного кино Всероссийского государственного института кинематографии; Елене Сергеевне Дорошевой и Михаилу Ильичу Дорошенко из кабинета зарубежного кино Всероссийского государственного института кинематографии.

Нежную признательность выражаю трем моим близким подругам: Надежде Ажгихиной, которая всегда была готова к любым дискуссиям касательно моего проекта (и не только) за суши и шампанским брют; Наталье Каменецкой, делившейся своими взглядами на кино и искусство в целом долгими вечерами, окутанными табачным дымом; Татьяне Осипович, моей жизнерадостной коллеге по кинофестивалю, чьи реакции на фильмы, которые мы вместе смотрели, в равной мере и развлекали, и заставляли задуматься.

Последнее и определенно самое большое *gratias tibi ago* — моей сестре и соавтору, благодаря которой родилась идея этой книги и благодаря которой процесс написания текста был наполнен радостью от совместной работы.

В отношении издания книги мы выражаем благодарность Анне Лоутон за ее отзывчивость и большие познания в области русского и советского кино и Стивену Норрису за мно-

жество полезных предложений, а также за тот юмор, с которым он отреагировал на рукопись данной книги.

Мы благодарны Центру славянских и восточноевропейских исследований за содействие в финансировании перевода книги, и безгранично признательны Андрею Андрееву за замечательный перевод.

Введение

Экранный друг или недруг?

Дядя Сэм и его искусство утирания носа

В середине восьмидесятых перестройка и гласность поставили американские кино и медиа в условия нового культурного императива. После почти четырех десятилетий антисоветской пропаганды на экране Женевский саммит 1985 года в одночасье отправил в прошлое ходячий образ русских, характерный для Голливуда времен холодной войны¹.

Таким образом, в ходе десятилетия, ранее вызвавшего к жизни рейгановскую кинематографическую характеристику Советского Союза как империи зла, давний враг трансформировался в потенциального союзника – как на экране, так и за его пределами. Парадоксально, но середина 1980-х годов, отмеченная самым пиком антисоветской паранойи, в то же время возвестила о начале более терпимого отношения, в котором возникла потребность после Женевского саммита. На деле эта двойственность выразилась в том, что Р. Рейган прекратил разбрасываться политическими ярлыками, на тот момент уже захватившими народное воображение. Всего через девять месяцев после того, как Рейган назвал СССР «империей зла» и «средоточием зла в современном мире»², в интервью журналу «Time» он заявил, что больше не находит этот ярлык уместным. Его последующее уточнение на Московском саммите 1988 года – «я говорил о другом времени, другой эпохе» – показало, как быстро в течение 1980-х годов менялся дух времени.

Враждебное изображение страны Советов на экране следовало традиции кинематографических стереотипов, восходящих к концу Второй мировой войны. Согласно Томасу Догерти, в период между 1948 и 1954 годами было произведено около сорока антикоммунистических фильмов – по его выражению, «голливудского агитпропа»³, – с помощью которых киноиндустрия стремилась остаться в хороших отношениях с НУАС (Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности). Наиболее ярко паникерские промаккартистские нарративы о советской угрозе были представлены двумя жанрами: шпионским фильмом и фантастикой. Первый одномерно изображал «красных» как шпионов и убийц, второй превратил их в пришельцев, вторгающихся из открытого космоса. Пропагандистский шпионский фильм, названный в книге «История нарративного кино» Дэвида А. Кука «антисоветским экшен-триллером», появился в 1950-е годы как разновидность гангстерского жанра; преступный синдикат в нем был заменен идеей мирового коммунистического заговора, а отдельные представители этого синдиката – шпионами-коммунистами [Cook 1981: 435]. Среди таких типичных антисоветских триллеров – фильмы «Красная угроза» (1949), «Я вышла замуж за коммуниста» (1949), «Я был коммунистом для ФБР» (1951), «Происшествие на Саут-стрит» (1953), а также снятая в самом конце десятилетия «История агента ФБР» (1959)⁴. Ориентация на боевик и триллер в этих экранных «разборках с коммуняками», как отмечает Кук, в 1960-е была перенесена в шпионскую серию о Джеймсе Бонде [Cook 1981: 435]; также она может объяснить и сохранявшуюся в дальнейшем голливудскую тенденцию ограничивать русско-американские

¹ Всесторонний анализ кинематографа холодной войны с конца 40-х годов до распада СССР см. в [Shaw, Youngblood 2010].

² Это эффектное выражение, позаимствованное из фильма Стивена Спилберга «Звездные войны», Рейган использовал 8 марта 1983 года во время выступления в Национальной ассоциации евангелистов во Флориде [Oberdorfer 1991: 22–23].

³ Цит. по [Prince 1992: 52].

⁴ Необычная версия шпионского жанра также была представлена в фильме «Летчик» (1957), где женщина-пилот после серии секретных подвигов решает выйти замуж за главного героя (Джона Уэйна) и просит убежища в Соединенных Штатах.

конфликты жанром боевика. Что касается фантастики, то воплощенная в формате столкновения с инопланетянами парадигма «мы против них» аналогичным образом соответствовала примитивной антисоветской повестке Голливуда. Фильмы вроде «Нечто из иного мира» (1951) и «Пришельцы с Марса» (1953) представляли, по словам Эрика Смудина, «марсианина вместо марксиста, но при этом [было] очевидно, что они вполне взаимозаменяемы»⁵. В фильме «Нечто из иного мира» также нашла отражение та «ковбойская этика» [Smoodin 1988: 38], к которой Голливуд в последующие десятилетия будет неустанно обращаться в своих экранных столкновениях американцев и русских.

Боевик 1984 года «Красный рассвет» Джона Милиуса как будто подхватил научно-фантастические сценарии в том виде, в каком их оставили тридцатью годами ранее. Этот фильм, фигурирующий в топе составленного Уильямом Палмером списка «право-милитаристского фэнтези» тех лет (где за ним следуют «Огненный лис», 1982, «Вторжение в США», 1985, «Топ Ган», 1986, «Железный орел», 1986, и «Рэмбо 3», 1988), объединяет привычную ковбойскую этику с военным кодексом с целью прославить партизанское сопротивление старшекласников советским захватчикам, посягнувшим на их маленький городок в Колорадо. Тем не менее в 1985 году решительной критике в «Известиях» подвергся вовсе не этот фильм или какой-либо другой из списка Палмера [Palmer 1993: 245]. Вместо этого советская газета осудила за назойливую пропаганду две картины – бадди-фильм⁶ «Белые ночи» с «перебежчиком» Михаилом Барышниковым и сиквел «Рокки 4» Сильвестра Сталлоне. Обе эти картины, своей шовинистической риторикой и грубыми образами открыто демонстрирующие борьбу за американский триумф, показывали идеологические различия СССР и США как противостоящих друг другу антагонистов. К 1988 году, когда на экраны вышел еще один сиквел Сталлоне – «Рэмбо 3», – уже сама американская публика дала понять актеру-режиссеру, что его супергероическая борьба против СССР канула в Лету: фильм провалился в прокате как «анахроничная однодневка»⁷.

Другие кинематографисты этого периода, напротив, оказались достаточно чувствительны к политическим тенденциям, чтобы бросить хотя бы небрежный взгляд в сторону всеобщей разрядки в напряженности. Стрельбе из «Мигов», наполнявшей фильм «Железный орел» (1986), в сиквеле «Железный орел 2» (1988) Сидни Дж. Фьюри пришел на смену сюжет об американских и российских летчиках, которые неофициально объединяются для уничтожения ядерного объекта в стране, напоминающей Иран⁸. Однако первая же сцена фильма, где советский самолет сбивает молодого героя «Железного орла»⁹, фиксирует тот пока еще неустойчивый баланс между враждебностью и сближением, который будет наблюдаться и в ряде более поздних картин. Показательно, что все увиденные Палмером двусмысленности «Железного орла 2» сохраняют свою актуальность в отношении множества последующих фильмов:

Прелесть этого сценария в том, что вся враждебность американских правых милитаристов к русским в нем никуда не исчезает – даже несмотря на то, что герои оказались партнерами в совместной операции. Таким образом,

⁵ В фильме «Вторжение похитителей тел» (1956) Дона Сигела вместо людей-захватчиков фигурируют не марсиане, а гигантские стручки. Эта картина характерна также тем, что допускает две трактовки – антикоммунистическую (по утверждению самого режиссера, им не предусмотренную) и анти-маккартистскую.

⁶ Бадди-фильм («фильм о приятелях») – киножанр, рассказывающий о взаимодействии двух героев одного пола (как правило, мужчин), которые вместе проходят серию испытаний. – *Примеч. пер.*

⁷ Кэмерон Стаут, цит. по [Palmer 1993: 210].

⁸ Перенос очага напряжения из СССР на Ближний Восток помог многим фильмам возместить потерю излюбленного кинолодея – страны Советов.

⁹ По мнению Мика Мартина и Марши Портер, «более подходящим названием для этой современной версии военного фильма могло быть “Рэмбой”, – настолько бесстыдно он имитирует “Рэмбо” для подростковой аудитории». Относительно сиквела их мнение более лаконично: «Смешное продолжение нелепого оригинала» [Martin, Porter 2006: 569].

под прикрытием общей разрядки в напряженности по-прежнему выражаются правые милитаристские сомнения: могут ли американцы и русские работать вместе? Могут ли американцы доверять русским? Должны ли американцы делиться своими секретами и опытом с русскими [Palmer 1993: 218]?

Мотив неравноценного сотрудничества из фильма «Железный орел 2» прослеживается практически во всех последующих кинонарративах о партнерстве: американцы берут на себя инициативу и командуют операцией, какая бы она ни была, а русские следуют за ними.

Годом позже два фильма с похожими сюжетами представили новую тему, которая станет излюбленной в Голливуде следующего десятилетия. В картинах «Просто еще один секрет» и «Доставить по назначению» американец рискует всем, чтобы спасти президента Горбачева от покушения, которое на Западе готовят «ястребы» из советского правительства. Этот сюжет, казавшийся в тот момент надуманным, на самом деле затрагивал тему волнений в обществе, которые через два года действительно приведут к внутреннему политическому заговору, а президент Буш сразу же предупредит о нем Горбачева, искренне веря в их еще не окрепший союз¹⁰. Помещенное в новый контекст гласности, такое противодействие американцев злоумышленникам – ренегатам¹¹ или фанатикам, воплощавшим прежнюю (злую) идентичность СССР, – часто появлялось и в других фильмах с целью напоминания аудитории о недоброжелательности русских¹². С другой стороны, эти нарративы о политических покушениях также разоблачали военные и разведывательные махинации США, хотя ранее в подобных махинациях обвинялись исключительно российские власти¹³.

Этот культурный сдвиг, который привел к более благосклонному отношению к русским, естественным образом повлиял и на кастинг. Голливуд времен холодной войны не хотел рисковать уже известными или перспективными артистами, и поэтому редко занимал их в ролях советских людей; точно так же, как и нацистов, «красных» обычно играли британские или западноевропейские актеры. Единственным исключением стала комедия Нормана Джуисона «Русские идут! Русские идут!» (1966), в которой привлекательных советских подводников играли Алан Аркин и Джон Филип Лоу. Следуя за этим ранним кинопрецедентом, фильм «Русские» Рика Розенталя (1987) занимает американского актера (Уипа Хабли) в роли русского моряка и с удивительной терпимостью показывает его прерванную миссию и кораблекрушение у американского берега. К этому фильму примыкают четыре еще более дорогие картины с еще более крупными актерами в ролях русских: «Парк Горького» (1983), «Москва на Гудзоне» (1984), «Нет выхода» (1987) и «Красная жара» (1988). Помимо того, что чуже-

¹⁰ 20 июня 1991 года американский посол узнал от мэра Москвы, что премьер-министр Павлов, председатель КГБ Крючков, министр обороны Язов и министр внутренних дел Пуго вступили в заговор против Горбачева, обвиняя его в том, что он подвергает нацию чрезмерному западному влиянию. См. [Oberdorfer 1991, 1998: 452–453].

¹¹ По мнению Александра Кокберна, сведение образа плохого русского к фигуре ренегата началось еще в 1960-х годах, в фильмах о Джеймсе Бонде. «Единственные плохие русские – это ренегаты, сеющие недоверие между великими державами. <...> По причине [широкого] распространения фильмов “United Artists” не хотели, чтобы абсолютно все русские выглядели злодеями <...>, [так как предполагали, что] когда-нибудь фильмы о Бонде могут достичь и России» (Цит. по [Palmer 1993: 209]).

¹² Хотя в этом сюжете американцы по-прежнему предстают спасителями, это, безусловно, был шаг вперед по сравнению с образом Горбачева, который можно увидеть в финале «Рокки-4»: там президент смотрит боксерский поединок Рокки с российским чемпионом Драго, аплодирует неизбежной победе Америки и слушает, как завернутый в звездно-полосатый флаг Рокки обращается к советской аудитории со словами о необходимости перемен в отношениях стран – участников холодной войны.

¹³ В целом не очень запоминающийся фильм «Маленький Никита» (1988), где подросток узнает от агента ФБР, что его родители – поселенные в США «дремлющие агенты», предлагает изменить привычную схему, согласно которой советские шпионы, в отличие от своих американских коллег, выставлялись жестокими варварами. Когда мальчик попадает под перекрестный огонь между агентами ФБР и КГБ, именно последний опускает оружие и произносит: «Русские – не монстры. Мы не стреляем в детей». По мнению Палмера, «этот фильм, в отличие от всех остальных шпионских триллеров или правомилитаристских фантазий, показывает, что за кустистыми бровями и дешевыми шпионскими костюмами русских скрываются такие же нормальные люди» [Palmer 1993: 228].

родные герои здесь с самого начала были «очеловечены» личностями Уильяма Херта, Робина Уильямса, Кевина Костнера и натурализованного американца Арнольда Шварценеггера, эта четверка фильмов также переработала и характерные для них жанров формулы. Под влиянием эпохи гласности «Парк Горького» Майкла Эптеда¹⁴ и «Красная жара» Уолтера Хилла осуществили поворот в формуле «полицейский и его приятель»: Аркадий Ренько (Херт) предстал компетентным коллегой нью-йоркского детектива (Брайен Деннехи), а капитан Данко (Шварценеггер) и вовсе практически сравнялся со своим чикагским партнером (Джеймс Белуши). Комедия Пола Мазурски «Москва на Гудзоне» переработала идеологические контрасты прежних лет, с тем чтобы, наоборот, подчеркнуть *сходства* в несовершенствах общественной жизни Америки и России. Фильм «Нет выхода» Роджера Дональдсона перевернул все представления об антисоветском триллере, превратив очаровательного героя Кевина Костнера в русского «крота» в Пентагоне. Палмер классифицирует все эти фильмы (кроме «Нет выхода») как «инопланетные» тексты о русских в западном обществе»: все они, работая на восприимчивости американцев к чужакам-«пришельцам», по сути следуют за прославленным блокбастером десятилетия «Инопланетянин» (1982) Стивена Спилберга – фильмом скорее благожелательным, нежели ксенофобским [Palmer 1993: 232]¹⁵.



Излюбленный кадр американского кинематографа для указания на российскую локацию, с неизменной перевернутой буквой «R» в качестве кириллического символа, подчеркивающего аутентичность

В 1990-е годы, в период официальной десоветизации, Голливуд продолжал очеловечивать своих русских персонажей и снимать демонический покров с российского правительства, однако весь этот прогресс от враждебности к амбивалентности, а от нее, в свою очередь, к дру-

¹⁴ Снят по мотивам чрезвычайно популярного романа Мартина Круза Смита (1981), ставшего первым в серии об Аркадии Ренько.

¹⁵ Сами по себе позитивные, эти пять фильмов кажутся еще более значимыми по сравнению с их преемниками из 1990-х годов, где вообще нет вызывающих симпатию русских протагонистов. Первый фильм после долгого перерыва, где такие герои наконец появляются, – это «К-19» (2002) Кэтрин Бигелу.

желюбию, нельзя назвать непрерывным. Неудивительно: ведь тридцать с лишним лет лицемерия и подозрений не могли пройти в одночасье, не оставив никаких следов, и поэтому модель, созданная в 1980-е годы, была скорее псевдо-ревизионистской. Более того, по мнению специалистов по холодной войне, в это время также возникла и парадоксальная ностальгия по тому более простому и понятному времени, когда все проблемы были очевидны, а враждебность принимала ясную, открытую форму. Как отмечает Уолтер Хиксон, автор монографии «Раздвигая занавес: пропаганда, культура и холодная война», «во время холодной войны было определенно комфортно, поскольку в лице Советского Союза существовал согласованный и, так сказать, надежный и равный [szc] противник»¹⁶. Уолтер Лефебер, профессор истории Корнеллского университета и автор монографии «Америка, Россия и холодная война: 1945–1996», отмечает, что такая ностальгия была уже очевидна уже «в 1990, 1991 и 1992 годах, [когда] ряд правительственных чиновников высказались о том, как хорошо было до 1989 года – ведь тогда по крайней мере было понятно, кто твой враг»¹⁷. Не только сила укоренившейся иконографии, но также эта ностальгия и периодические колебания во взаимоотношениях двух супердержав на протяжении десятилетия вдохновляли кинематографистов на переработку привычных культурных кодов в ситуации неопределенности.

Забавно, что первый фильм десятилетия, последовавшего за эпохой гласности, – «Охота за “Красным Октябрем”» (1990) Джона МакТирнана, – был экранизацией романа 1984 года и поэтому также рассказывал о периоде холодной войны. Тем не менее *некоторые* русские были в нем показаны именно людьми, а не карикатурами. С одной стороны, это история о советском командире-литовце, чье взаимопонимание с офицером ЦРУ позволяет ему, его офицерам и его подлодке дезертировать в Америку, что выглядит очень своевременно в год беспрецедентно высокого уровня дружеских отношений между Горбачевым и Бушем. С другой стороны, весь сюжет фильма вращается вокруг угрозы ядерной войны и добычи «превосходящей» страной новейшего оружия ее противника¹⁸. Сам кастинг в большей степени направлял фильм в сторону «разрядки», поскольку командира-перебежчика играл Шон Коннери, международная суперзвезда и наиболее почитаемый из всех исполнителей роли Джеймса Бонда – шпиона, часто выступавшего против злодеев-коммунистов. Несомненной вехой также явились в следующем году съемки «Русского отдела» – первого западного фильма, поставленного в постсоветской России. Кинематографисты не стали приглашать на русские роли американских актеров для обеспечения зрительской симпатии, а сделали ставку на аутентичность, взяв на роли русских самих русских, что, в свою очередь, активизировало участие бывшего коммунистического правительства и российской киноиндустрии в конструировании постсоветской идентичности за рубежом¹⁹.

Даже несмотря на то, что последующие фильмы 1990-х годов фиксировали новые отношения между Россией и Соединенными Штатами или открыто обращались к ним, в этих фильмах мало изменилось прежнее американское чувство морального, социального, технологического и «мачистского» превосходства над коммунистическим врагом. Просто они перенаправили его с СССР на Россию, которая теперь виделась бедствующим и ненадежным союзником. Более того, зачастую этот союзник нес в себе нечто большее, чем смутный намек на старую идеологическую угрозу, поскольку сценаристы переносили сохранявшуюся тревогу

¹⁶ Цит. по [Canfield 2002].

¹⁷ Такое же развитие событий описывают и Стивен Уитфилд в книге «Культура эпохи холодной войны» (1996), и Мартин Уокер в книге «Холодная война: история» (1993). Все эти специалисты цитируются в [Canfield 2002].

¹⁸ Палмер рассматривает фильм «Охота за “Красным Октябрем”» как «киноманифест аппарата холодной войны» и легко относит его к той же категории картин, что и «Огненный лис», «Топ Ган» и «Железный орел 2» [Palmer 1993:214].

¹⁹ Разумеется, с учетом многолетнего наблюдения за кассовыми сборами и независимо от того, насколько дружественны были отношения между СССР и Америкой, кажется маловероятным, чтобы Голливуд захотел пойти на риск, приглашая на главные роли российских актеров – ведь они пользуются успехом только в своей собственной стране или, самое большее, в Европе.

из-за меняющейся в сверхдержаве власти как на различные типы ренегатов, так и на совершенно новые фигуры, появившиеся на сцене – на безжалостных преступников, порожденных капиталистическим и разлагающимся обществом тогдашней России. Благодаря недостатку воображения у сценаристов и растущему скептицизму относительно прочности русско-американского союза ядерная угроза из «Охоты за “Красным Октябрем”» вернулась в «Багровом приливе» (1995) Тони Скотта, где также действие происходит на субмарине и где ренегаты-ультранационалисты, в свою очередь, предвосхищают коррумпированного генерала-изменника, который будет воровать ядерные боеголовки в фильме «Миротворец» (1997). Ренегаты или «ультранационалисты» из бывшей советской республики также появляются и в «Самолете президента» (1997), уже без ядерного оружия, но зато с автоматами. Протестуя против такого кинематографического рецидивизма, статья из российского журнала «Итоги» за октябрь 1997 года обвинила Запад в возобновлении вражды и выделила в качестве особенно оскорбительных фильмов «Золотой глаз» (1996), «Самолет президента» и «Миротворец». Согласно автору статьи Ю. В. Гладильщикову, экранные образы русских достигли невиданного с 1980-х годов пропагандистского пика. Недовольство Гладильщикова было не только оправданным, но даже уместным в отношении двух других фильмов 1997 года – «Шакала» и «Святого», – разнообразивших привычный голливудский ассортимент карикатур тем, что заменили ренегатов на мафиози.

Начало нового века ознаменовалось теплыми отношениями между новоизбранными президентами В. В. Путиным и Джорджем Бушем – младшим, которые, казалось, воскресили обещания горбачевской эпохи, – особенно после того, как Путин выразил соболезнования Белому дому в связи с трагедией 11 сентября. Однако даже в этот период Голливуд не увеличил число сценариев о сотрудничестве и остался верен своей скептической и пренебрежительной характеристике русских. Между фильмами, снятыми до и после встречи президентов в 2001 году, нет никаких различий. Напротив, к привычному набору русских в виде ренегатов, подчиненных или напарников в совместных предприятиях с американцами, а также мафиози или политических преступников, в двух боевиках добавились также террористы, а в фильме «Чудо» (2004), посвященном теме хоккея, в ретро-патриотических тонах была отмечена американская победа над советскими чемпионами в том «далеком и славном» 1980 году, когда сам Голливуд еще и не мечтал о том, чтобы изменить свои карикатурные методы. Новый фильм о подводных лодках, «К-19» (2002) Кэтрин Бигеллоу, в положительных тонах описывал эпизод русского героизма, представив в образах русских командиров голливудскую икону Харрисона Форда и Лайама Ниссона, ассоциирующегося с ролью Шиндлера. Однако, обратившись к реальному инциденту 1960-х годов, – когда первая атомная подлодка СССР потерпела аварию на дне Северного моря, – этот фильм вновь напомнил о советской ядерной угрозе. Более того, трагедия с «Курском» в августе 2000 года повысила чувствительность российской аудитории к теме аварий на подводных лодках. Один из зрителей в интервью газете «Известия» отметил: «Это фильм не про русских, а про то, какими нас хотят видеть американцы». По мнению самих вышедших на пенсию подводников «К-19», американский фильм унизил их, показав как «банду пьяниц и разгильдяев» [Russian submariners angered 2002].

О том, что в ближайшее время позитивные образы России вряд ли появятся в американском кино, свидетельствуют такие картины, как «Проект “Ельцин”» (2003) Роджера Споттисвуда. Рассматривая итоги президентских выборов 1996 года исключительно как результат работы американских политтехнологов и консультантов, этот фильм вряд ли мог поддержать Россию, и без того ощущавшую себя неуверенно в отношении развития собственной независимости в предшествующем десятилетии. Высокомерные претензии этого фильма напоминают поток американских статей 1990-х годов, задававшихся самонадеянным вопросом «Кто потерял Россию?» таким образом, как будто беззаботно командующий Запад по неосторожности потерял страну в политическом (если не в географическом) смысле. Учитывая доминирование

в российском кинопрокате 1990-х годов американских блокбастеров (в сравнении с которыми отечественные фильмы составляли всего семь процентов), российские зрители, скорее всего, сталкивались с непропорционально высоким количеством собственных экранных образов в американском кино. Понимание этого, а также огромный объем импортируемых американских фильмов, затмевавших 30–40 ежегодных российских релизов, побудил главу Мосфильма К. Г. Шахназарова призвать к введению квот, ограничивающих в кино-прокате количество голливудских фильмов. Хотя его предложение не было оформлено в законопроект и даже не получило поддержки Путина [Korolev 2003], безусловно, было бы неплохо хотя бы ограничить количество фильмов, транслирующих *американской* аудитории устаревшие экранные стереотипы русских, особенно в свете роста напряженности в отношениях между двумя странами в новом столетии. Учитывая невозможность подобного начинания, остается лишь аплодировать тем редким американским фильмам – а их, возможно, всего один на десяток, – которые предлагают зрителям реальные характеристики русских, а не слегка модифицированные, но все же хорошо узнаваемые карикатуры из прошедшей эпохи.

Долларизированное зло

Советские антиамериканские фильмы, предшествовавшие холодной войне, каждый на свой лад повторяли государственную идеологию, трубившую о моральном превосходстве здравых ценностей социализма над малодушным буржуазным материализмом Соединенных Штатов²⁰. «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) Льва Кулешова и «Цирк» (1936) Григория Александрова предвосхитили и одновременно определили шаблонные образы американцев в фильмах эпохи холодной войны: американцы, угнетаемые или ставшие марксистами в бастионе коррумпированного капитализма, либо получали «урок Откровения», либо находили убежище и обретали цель жизни и счастье в гостеприимном и просвещенном Советском Союзе. Кроме того, Кулешов также создал прецедент для множества постсоветских режиссеров, парадоксальным образом взяв за основу именно голливудскую технику и жанры вестерна и детектива, для того чтобы продемонстрировать болезни самой Америки²¹. Два десятилетия спустя картина «Прощай, Америка!» (1949–1950) Александра Довженко представила еще более суровую парадигму западной гнусности, демонизируя циничный американский прагматизм и империя-диетические уловки, контрастирующие с безупречной политической честностью советских вождей. Проблемы этических изъянов американцев, затрагивавшиеся в ныне забытых фильмах 1930-х годов²², вновь прозвучали в сталинистской картине Александрова «Встреча на Эльбе» – самом популярном фильме 1949 года, привлечшем в кинотеатры более 24 миллионов зрителей [Землянухин, Сегида 1996: 81], – а также во вторичных шпионских и военных мелодрамах. «Русский вопрос» (1948) Михаила Ромма, поставленный по пьесе Константина Симонова, его же «Секретная миссия» (1950), а также «Серебристая пыль» (1953) Абрама Роома предложили в равной степени упрощенные вариации этой моральной бинарности. И хотя снятый в эпоху оттепели «Русский сувенир» (1960) Александрова благодаря приемам комедийного жанра и неумело выстроенной любовной истории приглушал образ подозрительных «чужаков с Запада», в эпохи сталинизма и застоя как США, так и СССР торжественно призывали к бдительности по отношению друг к другу в своих киносценариях, карикатурно превращавших идеологических антагонистов в мгновенно распознаваемых шаблонных злодеев.

Хотя две сверхдержавы во время холодной войны часто прибегали к схожей риторике и легко дешифруемым визуальным кодам, позволявшим зрителям отличать героев от злодеев²³, некоторые ключевые различия между киноиндустриями двух стран влияли на их эстетические и тематические подходы. Как культурный институт, явно ориентированный на массовую аудиторию, советское кино финансировалось государством, и поэтому, в отличие от своего американского собрата, финансируемого из частных источников, не было так строго дифференцировано на *art film* («авторское кино») и развлекательный мейнстрим («зрительское кино»); это подчеркнуто западное разделение многие молодые русские режиссеры и сегодня рассматривают как неправильное²⁴. Кроме того, если Голливуд до 1960-х годов редко обращался к взры-

²⁰ Обзор советских фильмов об Америке см. в [Климонтович 1990: 113–122]. Глубокий анализ самоопределения Советского Союза по отношению к Западу в исторической перспективе см. в [David-Fox 2012: 1-27, 312–324].

²¹ Анализ «Великого утешителя», а также об увлечении Кулешова голливудским кино, см. в [Horton 1999b].

²² Климонтович перечисляет и другие фильмы 1930-х годов, посвященные Америке: «Возвращение Нейтана Беккера» (1932) Б. В. Шписа и Р. М. Мильман-Кример; «Горизонт» (1932) и «Великий утешитель» (1933) Кулешова (последний основан на рассказах и биографии О. Генри); «Четыре визита Самюэля Вульфа» (1934) А. Б. Столпера. См. [Климонтович 1990: 115].

²³ Например, в советском кино косметика и сигареты моментально идентифицировали женщину как «отрицательную» и «западную».

²⁴ См. в [Новое поколение режиссеров 2006].

воопасной расовой проблеме своей родины, то значительная часть советской пропаганды была как раз связана с демонстрацией американского расизма, противопоставляемого претензиям СССР на расовую толерантность. Из этой необоснованной претензии возник не только получивший широкий прокат «Цирк» Александра, но и еще более невразумительный «Негр из Шеридана» (1932) [Климонтович 1990: 115].

Несмотря на то что антиамериканская пропаганда продолжала появляться на советском экране в течение 1970-1980-х годов, ее параноидальным нарративам о нечестных и упадочных американцах уже не хватало импульса, и большинство таких фильмов эпохи позднего застоя заслуженно обрели забвение, будучи исключены даже из стандартных русских киноэнциклопедий и «Историй кино» [Климонтович 1990: 119–120]. Кроме того, в преобладающей атмосфере эйфории, которую породила перестройка, все, кроме самых безнадежных консерваторов, теперь приветствовали «мудрые советы» торжествующей Америки и ее обещания финансовой помощи. И когда железный занавес приподнялся, перспектива путешествия в гавань капитализма обрела ауру воплотимой в жизнь фантазии, присутствующую во многих фильмах начала десятилетия. На протяжении бурных 1990-х годов финансово скованная и уменьшившаяся в объеме продукции российская киноиндустрия была в большей степени увлечена переоценкой самоидентичности и национального прошлого России, нежели пересмотром кинематографических образов бывших врагов эпохи холодной войны. Поэтому на экране Америка в значительной мере представляла как далекая земля обетованная, мало отличавшаяся от сказочного тридевятого царства, приносящего счастье герою или героине²⁵. Именно такой образ возник в режиссерском дебюте Павла Лунгина «Такси-блюз» (1990), одном из первых примеров совместного с Западом кинопроизводства в последние годы советской власти. С оптимизмом трактующая преимущества дружеского взаимодействия с бывшим противником, созданная под влиянием американских жанров боевика и бадди-фильма, эта картина стала очевидным парафразом «Дела фирмы» Николаса Мейера (1991). Сюжет «Такси-блюза» сводит русского саксофониста-алкоголика с приехавшим из Америки черным музыкантом, который немедленно распознает талант русского и товарищески предоставляет ему возможность отправиться в американский тур, а также (опосредованно) обязательный символ успеха «нового русского» – мерседес. В оптимистичном сценарии о таком «естественном сближении» обоюдное профессиональное уважение загуманивает и стирает национальные границы, хотя фильм и подчеркивает контраст между «страной возможностей» и той безнадежностью, в которой обитает главный герой. Всего пятью годами позже «Американская дочь» Карена Шахназарова, маркированная в прокате как лирическая комедия, пересмотрела эти границы, представив их гораздо более противоречивыми.

Действительно, если дружелюбное снисхождение Голливуда по отношению к своему мнимому «партнеру» оставалось относительно устойчивым начиная с периода перестройки, то постсоветское кино функционировало скорее как точный барометр, отмечающий все колебания политической температуры во взаимоотношениях двух стран, и постепенно смещало свой вектор от безоглядного принятия США как цитадели открытости и щедрости к частичному восстановлению предвзятости эпохи холодной войны. Так, в «Американской дочери», этой неправдоподобной сказке о нежном русском отцовстве, путешествие главного героя в Сан-Франциско в поисках своей семилетней дочери используется в качестве повода для разделения русских и американцев по старинным национальным стереотипам: американцы превращаются в ходячие значки доллара, а русские – в воплощения «души». Что характерно, отношения между несправедливо заключенным в тюрьму отцом и его темнокожим сокамерником (который, по стечению обстоятельств, владеет русским языком!) переворачивают здесь расовую пропаганду «Белых ночей» Тэйлора Хэкфорда, превознося не США, а именно Россию

²⁵ Волшебные силы, обитающие в этом далеком царстве, помогают осуществить то, что кажется невозможным.

в качестве святилища толерантности и единодушия – формула, знакомая по советскому курсу эпохи холодной войны.

Хотя такие фильмы, как «Американская дочь», в целом отражали растущую разочарованность русских в Соединенных Штатах, они также в какой-то мере явились результатом обиды режиссеров, подавленных ужасным состоянием отечественной киноиндустрии. Потрясения, сопровождавшие официальный переход к рыночной экономике, заставили российских режиссеров противостоять таким сейсмическим переменам, как масштабные сокращения государственных субсидий, разрушение инфраструктуры кинопроката, демонтаж Госкино (Государственного комитета по кинематографии), сокращение количества кинотеатров и беспрецедентная увлеченность отечественной киноаудитории нашпигованной экшеном западной (в основном американской) развлекательной кино- и телепродукцией²⁶. Паводок фильмов 1991–1992 годов, созданных на преступные деньги, которые кинематограф, вероятно, помогал отмывать, вскоре сменился мелководьем. Оплакивая пристрастие зрителей к американским блокбастерам и посредственным картинам, ряд режиссеров поддержал предложение Шахназарова установить официальные квоты, которые могли бы подорвать господство Голливуда в российских кинотеатрах; однако это решение было отвергнуто Путиным, во время президентства которого власти вложили в кинопроизводство значительно более крупные суммы, чем при Ельцине²⁷. Несмотря на медленное возрождение отечественного кинематографа, доступных зрителю американских фильмов до сих пор оставалось больше, чем российских, поскольку, по признанию Шахназарова и продюсера Сергея Сельянова, России просто не хватает необходимого количества квалифицированных профессионалов для удовлетворения запросов аудитории [Russian Deputies Protest 2003].

Не только господство Голливуда, но также его способность создавать сильные мужские характеры стали причиной раздраженной зависти Никиты Михалкова, председателя Союза кинематографистов России и до недавнего времени единственного российского режиссера с международной репутацией. Оплакивая смерть «положительных героев» в постсоветском кино, Михалков активно протестовал против голливудского влияния и умелой разработки темы мачо-героизма (особенно в фильмах Сильвестра Сталлоне и Арнольда Шварценеггера)²⁸ – даже в период своей работы над такими совместными проектами, как «Святой», и во время получения Оскара за свой фильм «Утомленные солнцем» 1994 года²⁹. В попытке создать нечто подобное и возродить национальную гордость Михалков в 1998 году с беспрецедентной pompой и церемониями провел премьеру своего «Сибирского цирюльника» – раздутого дифирамба неукротимому русскому духу, воплощенному в царской армии. Несмотря на диковинные методы, которыми воспользовался Михалков, пытаясь аутентично воссоздать на экране эпоху, он не только не смог устранить анахронизмы и исторические неточности, но и вернулся к стереотипам советского антиамериканизма, противопоставив культурную и благородную Россию мелочному материализму мутных американцев, разоряющих обширные сибирские леса

²⁶ Подробнее об этих условиях и об отношении к ним различных режиссеров см. в [Goscilo 2007: 213–228].

²⁷ Однако финансовую поддержку получают только определенные фильмы, главным образом те, которые представляют российскую историю с «правильной» (то есть «ура-патриотической») точки зрения. И кино, и история оказались в плену навязанной Кремлем обязательной национальной саморекламы, так как выявление любых российских или советских недостатков по сути считается выражением нелояльности.

²⁸ Англоязычную версию этой грозной речи Михалкова, произнесенной в 1998 году в Союзе кинематографистов, см. в [Beumers 1999: 50–53].

²⁹ Как и многие другие современные российские режиссеры, Михалков усвоил голливудскую конвенцию сиквела; отсюда и его фильм «Утомленные солнцем 2», состоящий из двух частей: «Предстояние» (2010) и «Цитадель» (2011) (последний иногда называют «Утомленные солнцем 3»). Стоивший 55 миллионов долларов, фильм «Цитадель» весьма эффектно провалился в прокате и вызвал неприятие кинокритики. Это не помешало Михалкову как члену Российского Оскарского комитета (под председательством Владимира Меньшова) выдвинуть «Цитадель» на Оскар в 2012 году в номинации «Лучший фильм на иностранном языке», – несмотря на сопротивление Меньшова и возмущение многочисленных членов российского кинообщества.

исключительно ради прибыли. Было бы очень трудно не заметить в этом фильме аналогий между экранными событиями и деятельностью Америки в постсоветской России, и хотя эта костюмная мелодрама встретила неоднозначные отзывы критиков, она все же повысила «боевой дух» местной аудитории.

Если уже «Американская дочь» и «Сибирский цирюльник» отражали осязаемое охлаждение русских по отношению к их экономическому «ментору», то к концу 1990-х годов бомбардировка Югославии войсками НАТО (1999), размывание привычной инфраструктуры в результате ускоренного и ухабистого перехода к анонсированной рыночной экономике и наплыв догматичных, некомпетентных американских экспертов в политике, экономике и религии окончательно подкосили веру русских в то, что американские возможности и идеалы могут быть реализованы в России. По выражению писателя Виктора Ерофеева, «уже к концу правления Ельцина русские разочаровались в Западе, который теперь воспринимается как вероломный и сомнительный». Сегодня Ерофеев видит «новую холодную войну – имиджевую войну», и этот имидж (то есть репутация) создавался не только на политических саммитах, но и на экране.

Неудивительно, что самый популярный фильм 2000 года также весьма красноречиво показал, что отношения между двумя давними врагами достигли дна. И сам фильм, и его триумфальный прием симптоматизировали глубокое разочарование России в ее псевдо-союзнике, которое выразилось в кричащей националистической гордости и клевете на Америку, что очень напоминало советские стереотипы враждебности. Само название бесхитростного блокбастера Алексея Балабанова «Брат 2» (2000) и вторичная природа его главного героя указывали на преемственность по отношению к Голливуду и его маркетинговым стратегиям – даже несмотря на то, что по своему сюжету фильм разоблачал многочисленные проблемы Америки. Если действие фильма «Брат» (1997) происходило в Петербурге, то «Брат 2» перемещал героя в Нью-Йорк и Чикаго, куда рэмбо-подобный «справедливый» киллер отправился искать убийцу своего друга.словно священный мститель, попавший в эти предполагаемые рассадники мафиозы, сутенеров и проституток, балабановский паладин с пистолетом интуитивно распознает в американцах палачей и жертв, уничтожая первых и благородно спасая вторых. В этом смысле к фильму «Брат 2» очень точно подходит наблюдение Ерофеева, согласно которому ностальгия по авторитарной империи «подразумевает, что русским придется отказаться от общечеловеческих ценностей и принять ситуацию, в которой местные бандюги считают своим долгом убивать всех, кого они не любят». Относительное равнодушие американцев к любому кино, снимаемому за пределами Голливуда, исключает вероятность их негодования по поводу российских фильмов – по крайней мере в том же масштабе, в котором прозвучало недовольство заинтересованных групп россиян фильмами «К-19» и «Изгой». Тем не менее западные обозреватели, ознакомившиеся с фильмом «Брат 2», сочли его оскорбительным и грубым свидетельством углубления враждебности русских по отношению к Соединенным Штатам, вызывающей в памяти доперестроечную эпоху.

Бурный энтузиазм по поводу этого усыпанного трупами кинематографического гимна моральному превосходству русских совпал с широкомасштабным подъемом антиамериканизма, проявившегося в музыкальных хитах вроде «Убей янки» Александра Непомнящего [Higgins 2000, Grishina 2000]³⁰, в публикациях, обличающих американский империализм [Grishina 2000], а также в выдвинутых Западу в ходе Олимпиады-2002 обвинениях в возобновлении тактик холодной войны [Poroshin 2002]. Несомненно, начатый в 1990-е годы роман между Востоком и Западом закончился, сменившись воинственным недоверием, которое, в свою очередь, привело к отторжению: после 2000 года американцы практически исчезли с

³⁰ Непомнящий, как сообщалось, считал новым врагом мелкий ортодоксальный капитализм в американском стиле: «Вызовете это “американской мечтой”. Я называю это ценностями большого супермаркета» [Higgins 2000].

российской киноленты. На протяжении 1990-х их дурные черты передавались «новым русским» – «суррогатам» американцев, использовавшим новые методы ведения бизнеса, угрожая тем вековым национальным традициям, которые все больше утверждались отечественными фильмами. Подобно тому как голливудские фильмы 1950-х годов регулярно трансформировали американскую паранойю о коммунистической угрозе в образы инопланетян («чужих из открытого космоса»), современные российские фильмы проецируют «американизм» в новый псевдо-класс российских предпринимателей. В конце концов, согласно советской официальной точке зрения, американские ценности по сути сводятся к «разрешающему любые захваты» капитализму, то есть к *modus operandi*³¹ широко ассоциирующемуся с погрязшими в преступлениях русскими пройдохами эпохи постсоветского Клондайка³¹. Заселив российские комедии в 1990-х годах, эти высмеиваемые и презираемые прагматики превратились в одержимых деньгами пошляков – в таких фильмах, как «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992) Леонида Гайдая и «Русское чудо» (1994) Михаила Кокшенова. Мелодраматичный «Ворошиловский стрелок» (1999) Станислава Говорухина изобразил их как подлых и аморальных бандитов. Более разноплановые образы этих «заместителей» американских капиталистов-головорезов были представлены в таких фильмах, как «Притель покойника» (1997) Вячеслава Криштофовича, «Свадьба» (2000) Павла Лунгина и «Москва» (2000) Александра Зельдовича. Хотя эти фильмы и не демонстрировали столь же банально-пренебрежительный подход, в итоге они тоже поспособствовали кончине экономически успешного, но духовно обанкротившегося финансиста на экране.

Пожалуй, наиболее многоплановое изображение «нового русского» появилось в «Олигархе» (2000) Лунгина, и это не случайно, так как режиссер картины несколько лет прожил за границей. Один из немногих русских фильмов, позитивно воспринятых на Западе, «Олигарх» опирается на псевдо-беллетризованные мемуары Юлия Дубова «Большая пайка» (1999), пересказывающие головокружительное восхождение к славе и успеху Б. А. Березовского³². Богатейший и, возможно, наиболее влиятельный человек в ельцинской России, Березовский построил огромную империю с помощью сомнительных сделок и оказал решающую поддержку Ельцину на его повторных выборах 1996 года, а также Путину во время его президентской кампании 2000 года. Когда Путин начал расследование его бизнес-деятельности, Березовский бежал в Лондон (2001), где, пользуясь политическим убежищем под именем Платона Еленина, регулярно обвинял путинский режим. Сконцентрировав внимание на трансформации бойкого и одаренного ученого в миллиардера, фильм «Олигарх» живо передает изменчивую природу российских «лихих девяностых» – характерное для них чувство на первый взгляд безграничных, но рискованных финансовых возможностей, коррумпированность, жестокость и вероломство, – но при этом воздерживается от того, чтобы опускать главного героя до уровня неандертальца-стяжателя. В конце концов, Березовский, автор более чем дюжины книг и статей по теории управления, был членом-корреспондентом Российской академии наук, заведующим институтом и членом Государственной думы. Отказавшись от примитивных характеристик, Лунгин предложил более сбалансированное изображение русского бизнесмена, чем в предыдущих фильмах, и, в некотором смысле, проложил путь к реальному перерождению повсеместно осуждаемых «новых русских» в уважаемых и даже иногда вызывающих зависть финансистов 2000-х годов. И теперь когда улучшенное благодаря нефtedолларам финансовое состояние России помогло создать то, что можно назвать новым средним классом, собственность и достаток уже необязательно сигнализируют об «американизме»³³.

³¹ Анализ образа «нового русского» см. в [Goscilo 2003: 3-90].

³² Проведенный М. Н. Липовецким захватывающий анализ «Большой пайки» и других литературных произведений, посвященных «новым русским», дает глубокое понимание конструкции культурного мифа этой социальной категории. См. в [Липовецкий 20036].

³³ Харли Бальцер был одним из первых западных комментаторов, кто обнаружил стремление «новых русских» к «бур-

жуазной нормализации» в конце 90-х годов. См. [Balzer 2003]. Несмотря на то что в настоящее время термин «российский средний класс» используется повсеместно, тем россиянам, которые имеют значительные доходы и стремятся тратить деньги, не хватает традиционных характерных черт этого класса.

Мачистский боевик и национальные различия

Какими бы ни были изменения в восприятии русскими бывшего врага на протяжении девяностых, и в русском, и в американском кинемейнстриме образы «других» в основном наводняли жанр боевика, который по определению является жанром мужским, вытесняющим женских персонажей на второй план. Действительно, обе кинематографические школы использовали общий язык в репрезентации мужского героизма и национального превосходства, выраженных в традиционной, часто сентиментальной форме. И там и там мачизм или мужское благородство часто влекут за собой жертву ради семьи, нации или мира. Если восприимчивый к политкорректности Голливуд хоть и довольно поверхностно, но все же маскировал главенство мужской деятельности, то русские регулярно выставляли женщин в качестве не более чем приложений к мужчинам, и ни Михалков, ни какой-либо другой режиссер никогда не переживал из-за отсутствия настоящих русских героинь на экране.

Несмотря на такую общность в гендерно-жанровых вопросах, довольно стабильно проявляются и некоторые культурные различия. Фильмы вроде «Брата 2» не пытались замаскировать расизм, интенсифицированный в России в результате террористических актов, которые, как считалось, совершались чеченцами. В то же время американская политкорректность, часто осмеиваемая русскими критиками, наоборот, диктовала включение умных и патриотичных афроамериканцев в список персонажей. Если американские фильмы, как правило, используют ковбойские, спортивные и медийные мотивы для консолидации национальной идентичности, то тематические модели в российском кино включают полеты, границы и подходящие по смыслу песни (часто англоязычные). И хотя русские кинорежиссеры и присвоили некоторые жанровые конвенции и маркетинговые уловки Голливуда, они зачастую использовали их для возобновления антиамериканской пропаганды. Наконец, последнее различие: благодаря печально известному доминированию голливудских боевиков в российских кинотеатрах, а также доступности пиратского видео, российской аудитории хорошо известно, как сама Америка изображает себя на экране и как она продолжает принижать своего бывшего врага эпохи холодной войны; с другой стороны, свежие российские фильмы, напротив, демонстрируют угасание интереса к показу американцев, равно как и отсутствие реакции на их экранные «автопортреты».

Облик грядущего

Книга «Выцветание красного» структурирована хронологически: каждая глава охватывает отдельный период внутри примерно пятнадцатилетней эпохи русско-американских отношений и рассматривает созданные в это время кинематографом обеих стран произведения. Первая глава «“Друзья”: Безоблачный период русско-американских отношений (1990–1992)» демонстрирует оптимизм по поводу растущего партнерства сверхдержав после падения коммунистического строя – оптимизм, осторожный со стороны Америки и полный энтузиазма со стороны России. В новом десятилетии сохранялась безумная атмосфера перестройки: русские ожидали, что американский опыт на запросто разрешит колоссальные экономические дилеммы их народа, а средства массовой информации обеих стран энергично освещали взаимоотношения между Джорджем Бушем и Ельциным.

В главе второй «“Брат с другой планеты”: Хмурое небо (1993–1996)» исследуется спад во взаимодействии, вызванный неустойчивым финансовым положением России и ее растущим скептицизмом не только в отношении целей Америки, но также в отношении эффективности и последствий защищаемой ею политики «шоковой терапии». Хотя Билл Клинтон совместно с Ельциным работал над ограничением распространения ядерного оружия и оживил российскую экономику благодаря программе Нанна-Лугара, а также различных международных институций, Россия погрузилась в финансовый хаос, промышленное производство резко упало, и, по оценке Всемирного банка, между 1993 и 1996 годами отток капитала составил 88 миллиардов.

Глава третья «“Глубокая заморозка”: Надвигается гроза (1997–1999)» прослеживает упадок отношений вплоть до новой враждебности, когда Россия из-за дефолта не выполнила своих обязательств по долгам (август 1998 года), поскольку крах множества банков вызвал мгновенную потерю населением сбережений, а инфляция выросла более чем на 80 процентов. «Помощь Америки» казалась неразрывно связанной с российской коррупцией, системным беспорядком, а также быстрым обогащением таких магнатов, как Березовский, В. А. Гусинский и В. О. Потанин, – как раз в тот момент, когда бесчисленное количество русских оказались за чертой бедности. Спровоцированный США воздушный удар НАТО по Югославии привел к бурным протестам в Москве и обострил обиду против Соединенных Штатов, которые, в свою очередь, критиковали войну России с Чечней и явно желали дистанцировать себя от пьяных выходов и непредсказуемости Ельцина.

Четвертая глава «“Долгое прощание”: Зима тревоги нашей (2000–2005)» посвящена радикальному ухудшению, на фоне которого начало 1990-х годов стало казаться «золотой эрой» искреннего союза. Отставка Ельцина в 2000 году и последовавшее за ней избрание Путина привели к фундаментальным социоэкономическим изменениям и постепенной стабилизации. Доходы от нефти, нефтепродуктов и природного газа облегчили финансовое восстановление России, увеличив чистый доход примерно на 20 %. Более не скованная зависимостью от Соединенных Штатов, Россия стала открыто критиковать американское высокомерие и империализм, о котором теперь в первую очередь свидетельствовала крайне сомнительная война в Ираке.

В проницательной заметке 2002 года Александр Аничкин, бывший заместитель редактора газеты «Известия», отмечал:

Несмотря на все разговоры мировых лидеров о России как о стратегическом партнере Европы или США и как о серьезном игроке на мировой арене, в глубине души мы все еще воспринимаем ее в качестве международной шутки, нации алкоголиков и неумех. Это <...> голливудский взгляд на Россию, но он еще сохраняется. <...> Многие в России начинают винить во всех постсоветских неурядицах Запад. Когда становится очевидно,

что Запад видит Россию как гражданина третьего мира, трудно убедить их, что они параноики [Anichkin 2002].

В самом деле, если в начале 1990-х годов Россия была готова принять «американский путь», то по прошествии десятилетия большинство населения уже поддержало путинскую риторику гордости за национальную силу и культурные традиции. Сегодня и российские, и американские комментаторы, признавая отсутствие подлинного и стабильного сотрудничества между двумя странами, часто воскрешают призраков холодной войны. Например, в мае 2014 года премьер-министр Д. А. Медведев объявил: «Президент США Барак Обама должен показать больше политического такта, чтобы смягчить кризис в отношениях с Россией, поскольку текущая американская политика сводит на нет все, что было достигнуто за последние несколько лет перезагрузки, и ведет к новой холодной войне» [Putin: Russia, US Relations 2014]. И даже если сами сравнения сегодняшнего дня с эпохой железного занавеса остаются гиперболой, все же восстановление мирного двустороннего сотрудничества, так много обещавшего в начале 1990-х годов, в ближайшем будущем кажется немислимым.

Глава 1

«Прятели»: Безоблачный период российско-американских отношений (1990–1992)

Курс перестройки (реструктуризации) М. С. Горбачева во второй половине 1980-х годов привел к хаосу, неопределенности и смятению во многих областях. Но объявление гласности (открытости, свободы слова) обеспечило его реформам народную поддержку, и в ходе новогоднего обращения 1990 года Горбачев назвал прошедший год «годом окончания холодной войны». Действительно, Нил Эшерсон из лондонского *Observer* провозгласил 1989 год «ключевым годом XX века» [Ascherson 1999: 17], в то время как американский обозреватель Джордж Уилл объявил его «самым поразительным, интересным, многообещающим и значимым из всех годов», второй Реформацией в Европе [Will 1989: 90]³⁴. Этот важнейший год, начавшийся с инаугурации Джорджа Буша (20 января), ознаменовался множеством событий: завершением вывода советских войск из Афганистана (15 февраля); декларациями суверенитета прибалтийских стран; посланием Горбачева лидерам стран Варшавского договора, в котором говорилось о том, что они могут выбирать свой собственный путь развития социализма (7 июля); выборами первого с 1948 года некоммунистического правительства в Польше (24 августа); смещением лидера ГДР Эриха Хонеккера Эгоном Кренцем (18 октября) и последующим разрушением Берлинской стены (9 ноября); отказом членов Брюссельского договора от брежневской доктрины и подтверждением их права на самоопределение; казнью румынского диктатора Николае Чаушеску и его жены (25 декабря); наконец, выборами первого президента-демократа в Чехословакии – писателя Вацлава Гавела. С потерей Коммунистической партией монополии власти, крахом коммунистической идеологии во всей Восточной Европе и распадом Советского Союза сцена, казалось, была готова для того, что Рейган так лихо назвал новым мировым порядком.

Эйфория перестройки и последовавшего за ней постсоветского периода возникла из оптимистических ожиданий того, что множество осторожных, экспериментальных изменений как в русско-американских отношениях, так и в самом Советском Союзе смогут быстро преобразовать «империю зла» в дружелюбного союзника, готового к сотрудничеству с экономически щедрой и в не меньшей мере стремящейся сотрудничать Америкой. Односторонние уступки Горбачева в области сокращения вооружения, его готовность к ведению переговоров в цивилизованной форме, а также проявленное им уважение к идее международного мира убедили глав западных государств, что он искренне желает сближения. Присоединяясь к общей оценке Западом человека по прозвищу Горби, британский премьер-министр Маргарет Тэтчер сформулировала свою позицию так: «Мне нравится мистер Горбачев. Мы можем иметь с ним дело» [Oberdorfer 1991, 1998: 154]. Общее позитивное отношение и Рейгана, и Буша-старшего к Горбачеву (а затем и к Б. Н. Ельцину) значительно повлияло на формирование в Америке общественного мнения о русском президенте и представляемой им «новой России».

Хотя Горбачев и Буш разошлись во мнениях относительно войны в Персидском заливе (январь 1991 года), участия в которой президент СССР и его специальный посланник Е. М. Примаков путем переговоров стремились избежать, оба лидера сверхдержав продолжали поддерживать теплые отношения³⁵. И когда Буш в августе 1991 года узнал от американского посла Джека Мэтлока о плане заговора нескольких коммунистов старой закалки против Горбачева, он незамедлительно телеграфировал советскому президенту, попросив его принять Мэтлока.

³⁴ Детализированную хронологию периода 1989–1991 годов см. в [Fischer 2000].

³⁵ Подробнее о взаимоотношениях Буша и Горбачева см. в [Oberdorfer 1991, 1998].

Горбачев, как сообщалось, ответил на это предупреждение благодарностью: «Скажите президенту Бушу, что я тронут. Я чувствовал, что мы партнеры, и теперь он доказал это... Он сделал то, что делают друзья» [Oberdorfer 1991, 1998: 453].

В период поздней перестройки и в начале 1990-х годов стали доминировать слова «мост» и «сотрудничество». В. В. Познер и Фил Донахью провели телемосты Москва-Нью-Йорк и установили диалог между странами, озвучив мнения по вопросам, представлявшим общий интерес. Кроме того, были воплощены в жизнь многочисленные совместные бизнес-проекты; резко возрос туристический, культурный и образовательный обмен России и США; русские мотивы проникли в западную моду, а картины русских художников продавались на аукционах по беспрецедентным ценам³⁶. Наборы на курсы русского языка выросли по всей Америке; конференции с участием российских и американских ученых и писателей проходили по обе стороны Атлантики; российские авторы (такие как Т. Н. Толстая) принимали приглашения из американских университетов. Несмотря на оппозицию консервативных групп, атмосфера оставалась ликующе оптимистичной, полной веры в перспективы бесконечного сотрудничества, и поддерживалась дружеской риторикой, впрочем, зачастую эмпирически ничем не подкрепленной.

Во время президентства Б. Н. Ельцина (сменившего Горбачева 26 декабря 1991 года) и Билла Клинтона (занявшего президентский офис в январе 1993 года) обе страны сфокусировались на ограничении распространения ядерного оружия и, что было особенно важно для большинства россиян, на улучшении экономики. Если администрация Буша не хотела отвечать на запросы России о выделении больших сумм для оказания экономической помощи, то Клинтон, действуя полностью в соответствии с обещанием, которое он дал в ходе своей предвыборной кампании, оказал России существенную, практически неограниченную помощь. В рамках плана Нанна-Лугара и при содействии стран – участников G-7, Международного банка и Международного валютного фонда Россия приняла деньги, предназначенные для модернизации экономики, и, помимо этого, также получила более трех миллиардов долларов в качестве прямой помощи от США в 1993 и 1994 годах.

Несмотря на то что значительная часть денежных средств так и не дошла до предполагаемых получателей, в начале 1990-х годов щедрость Америки к своему прежнему врагу породила в народе образ Соединенных Штатов как доброго «американского дядюшки» или феи, одним взмахом своей волшебной долларовой палочки способной решить экономические проблемы бедствующей нации. Поэтому русские фильмы данного периода отражали не только социальные перемены тех бурных лет, но и мифологизированный образ Америки как всемогущего и бескорыстного благодетеля.

³⁶ «Сотби» начал проводить аукционы русского искусства в 1985 году, и на первом аукционе в России, состоявшемся в Москве в июле 1988 года, шесть картин художника-нонконформиста Гриши Брускина были проданы за 800 000 долларов. Хотя в середине 1990-х годов западное увлечение русским искусством снизилось, на аукционе «Сотби» 2005 года русские картины XIX и XX веков все же были проданы за впечатляющие суммы.

«Такси-блюз» (1990 год, режиссер Павел Лунгин)

Один из первых советских фильмов совместного производства, выпущенный во время перестройки и за год до распада СССР, «Такси-блюз» вызвал много споров. Созданный коллективно компаниями «АСК Еврофильм», «МК-2» (с продюсером Марином Кармицем) и киностудией «Ленфильм»³⁷, дебютный фильм Павла Лунгина получил престижный приз за лучшую режиссуру на Каннском кинофестивале³⁸, где Кармиц сразу продал права на показ картины более чем трем десяткам стран. Реакция на «Такси-блюз» в России, однако, включала и яростную атаку киноведа Р. Н. Юренева на увиденную им в фильме безнравственность и одержимость режиссера лишь недостатками советского общества, а также обвинение А. В. Шпагина в дешевом преклонении перед западными вкусами. Французское и американское финансирование, как утверждал Шпагин, в конечном счете не дало Лунгину возможности вложить «сердце», «душу» и «сострадание» в эту картину, посвященную позднесоветской реальности³⁹.

Как предсказывал Жан-Жак Бернар, фильм был встречен в СССР без энтузиазма из-за его пессимизма, а также из-за показа повседневной жизни Москвы [Бернар 1991:11]. И действительно, в своей статье, носящей красноречивое название «Сор из избы», Р. Н. Юренив в полном соответствии с советской идеологией считает аксиомой, что искусство должно функционировать в качестве «оружия против социального зла» и носителя «позитивных идеалов». С готовностью признавая режиссерское мастерство Лунгина и блестящую игру обоих исполнителей главных ролей, Юренив (1912 года рождения) подвергает критике «Такси-блюз» на морально-идеологической почве, утверждая, что фильм «пропагандирует пороки» и недобросовестно высвечивает предосудительные элементы советского бытия [Юренив 1990]⁴⁰. Любопытно, что высказывания самого Юренева о советской жизни выявляют еще более мрачное, чем у Лунгина, видение эпохи поздней перестройки⁴¹.

В противоположность бадди-фильмам, «Такси-блюз» фокусирует внимание на сложных отношениях между типичным и недалеким московским таксистом Иваном Шлыковым (актер Петр Зайченко из Волгограда) с одной стороны, и богемным алкоголиком-евреем Лешей Селиверстовым (Петр Мамонов) с другой, причем отношения эти развиваются не по законам жанра, а в форме личной и классовой вражды. Через образ Шлыкова («шлык» – это старомодный конусообразный головной убор), чей девиз «Работать!» отлично гармонирует с его ежедневным режимом интенсивных физических тренировок, фильм бросает вызов хваленой советской парадигме пролетариата как здорового и цельного воплощения советской идеологии, гаранта ее сияющего будущего. Вероятно, выращенный на строгой диете из советских лозунгов и сопутствующих им подсознательных предрассудков (весело спародированных актером Владимиром Кашпуром в карикатурном образе его соседа, пенсионера Нечипоренко), Шлы-

³⁷ В одном из своих интервью Лунгин восторженно отзывался об условиях работы в этой международной группе. Он также отметил, что в Каннах российские журналисты и работники телевидения пренебрежительно отнеслись к его фильму. См. [Понарин 1990: 26–27].

³⁸ Д. Е. Евстигнеев получил премию «Ника» в категории «Лучшая операторская работа».

³⁹ Оригинальное исследование как фильма «Такси-блюз», так и всего творчества Лунгина в целом с точки зрения развития маскулинности см. в [McVey 2013].

⁴⁰ Александр Киселев также хвалит актеров и «блестяще выбранные» места съемок, но признается, что фильм ему не понравился (скрывая от читателей, почему именно). Кроме того, он объявляет фрейдистские отношения любви-ненависти двух главных героев «интересными для зрителя, но не для читателей рецензии», и отказывается от фрейдистского анализа, который считает «скучным» [Киселев 1990: 26].

⁴¹ Разделяя отвращение Юренева к фильму, Шпагин осуждает «Такси-блюз» за то, что в центре фильма находятся «рыночные» соображения, а не человеческие ценности, а также за то, что Лунгин не смог воплотить на экране то понятие «несправедливости», которое присутствует в его сценарии. И. И. Рубанова и В. П. Демин полемизировали с Юренивым и Шпагиным, обвиняя их в нарушении профессиональных норм критики. См. [Рубанова 1990, Демин 1991].

ков изначально создает впечатление упорного труженика. «Надежный как кирпич» – с обидной иронией характеризует его саксофонист Леша, после чего обманным путем исчезает из такси, не заплатив за проезд. Возмущенный такой безответственностью и эгоизмом, Шлыков выслеживает саксофониста, чтобы преподать ему урок «социальной справедливости» и заставить оплатить долг тем унижительным и бессмысленным трудом, к которому советский режим систематически принуждал своих граждан.

Образованный Леша – полная противоположность Шлыкову во всех отношениях. Это пьющий и ветреный представитель интеллигенции, самопровозглашенный гений, социальный отщепенец без каких-либо ясных перспектив и иллюзий, преданный исключительно водке и своему инструменту. Если на протяжении большей части фильма этот одаренный алкоголик кажется зависимым от упорных спасательных действий Шлыкова (и при этом не проявляет к нему ни малейшей благодарности), то после неожиданного поворота, составляющего основной эффект фильма, сам прагматичный Шлыков эмоционально привязывается к тому, на кого раньше неоднократно выливал свою антиинтеллектуальную и антисемитскую желчь.

Как это часто бывает в российских фильмах 1990-х годов, причиной драматического поворота становится именно Америка. В конце фильма Шлыков удивительным образом превращается в иррационального невротика, тогда как Леша внезапно получает признание (и даже более того: статус «звезды») после путешествия в Америку, которое приносит ему славу, деньги, записи и неизменный красный мерседес, высший символ Хорошей Жизни у «новых русских». В этом немислимом для доперестроечных времен сценарии Леша воплощает свою мечту об Успехе на Западе, которую он к тому же реализует посредством межкультурных связей, затрагивающих в фильме расовые вопросы. Вместо пропаганды советских ценностей борьбы и самопожертвования во имя национальных и коллективных интересов «Такси-блюз» демонстрирует привлекательность и престижность индивидуального художественного таланта, ведь, несмотря на подчеркнуто отталкивающее поведение Леша, именно его вдохновенная игра на саксофоне и дает ему персональный билет в мир роскоши и признания.



Саксофонный дуэт Леши и Хэла Сингера, выражающий мгновенно возникшую и безразличную к расовым вопросам общность творческих личностей

На конкретном примере Леши Лунгин подчеркивает значимость творчества как средства преодоления национальных и расовых барьеров. Поворот Лешиной судьбы (так же как и его временная трезвость) напрямую проистекает из его мгновенно возникающего духовного родства с американским саксофонистом Хэлом Сингером (Декстер Гордон), *deus ex machina*, прилетевшим на своем собственном самолете и, по-видимому, обладающим безграничным влиянием⁴². По справедливому утверждению Екатерины Истоминой, сам цвет его кожи подчеркивает, насколько этот возникший словно из волшебной сказки экзотический и магический персонаж чужд русской обстановке [Истомина 1997: 64–67]. Сингер мгновенно распознает музыкальный талант советского человека и организует Леше визит в Соединенные Штаты, которые здесь оптимистично изображены как материальный рай для художников. Впервые эти двое саксофонистов «разговаривают» друг с другом на языке музыкальных инструментов, которые, по заявлению Сингера (в опубликованном сценарии носящего фамилию Маллиган), объединили их как «братьев». Эта связь позволяет Леше переместиться в американское Эльдorado – российскую перестроечную фантазию, порожденную горячкой хаотичного периода провозглашенного сотрудничества с Западом, запустившего мириады совместных деловых предприятий и культурных инициатив.

Завершенный в 1990 году, «Такси-блюз» в тот же год попал в кинотеатры, и именно этим историческим моментом в значительной степени объясняется его амбивалентность и неоднозначный прием в России. С одной стороны, фильм следует советской традиции приравнивания Америки к миру денег и товаров. С другой стороны, он нарушает те традиции, согласно которым Америка изображалась как гнездо эксплуататоров и капиталистических змей, вместо этого показывая ее как «страну возможностей» для одаренных личностей – включая советского джазового музыканта. Возникший в среде черного населения Соединенных Штатов в конце XIX века, джаз имел сложную историю в Советском Союзе⁴³. По утверждению критика В. В. Гульченко, джаз, как и рок, демократичен, анархичен и свободен от правил и границ; в нем ценятся импровизация и вариации⁴⁴ – отсюда его предполагаемая способность подрывать общественно-политические структуры, особенно те, которые держатся на жестких законах⁴⁵. Неприятие джаза советским режимом, официально задокументированное в его наиболее консервативные периоды⁴⁶, и полная «ненадежность» Леши служат разумным объяснением неспособности последнего найти и удержать стабильную профессиональную нишу на родной земле – даже в относительно свободной атмосфере перестройки⁴⁷. Как и в более поздних фильмах – таких как «Олигарх» (2000) того же Лунгина, – в «Такси-блюзе» противопоставляются традиционные советские песни и джаз, и в конце концов предпочтение отдается последнему. Это, вероятно, объясняет и выдвигавшиеся против фильма обвинения в русофобии, и убеждение Ю. А. Богомолова в том, что «Такси-блюз» будет популярнее на Западе, чем дома, поскольку,

⁴² Гордон – профессиональный джазовый саксофонист [Бернар 1991: 11].

⁴³ Превосходное исследование истории джаза в Советском Союзе см. в [Starr 1985].

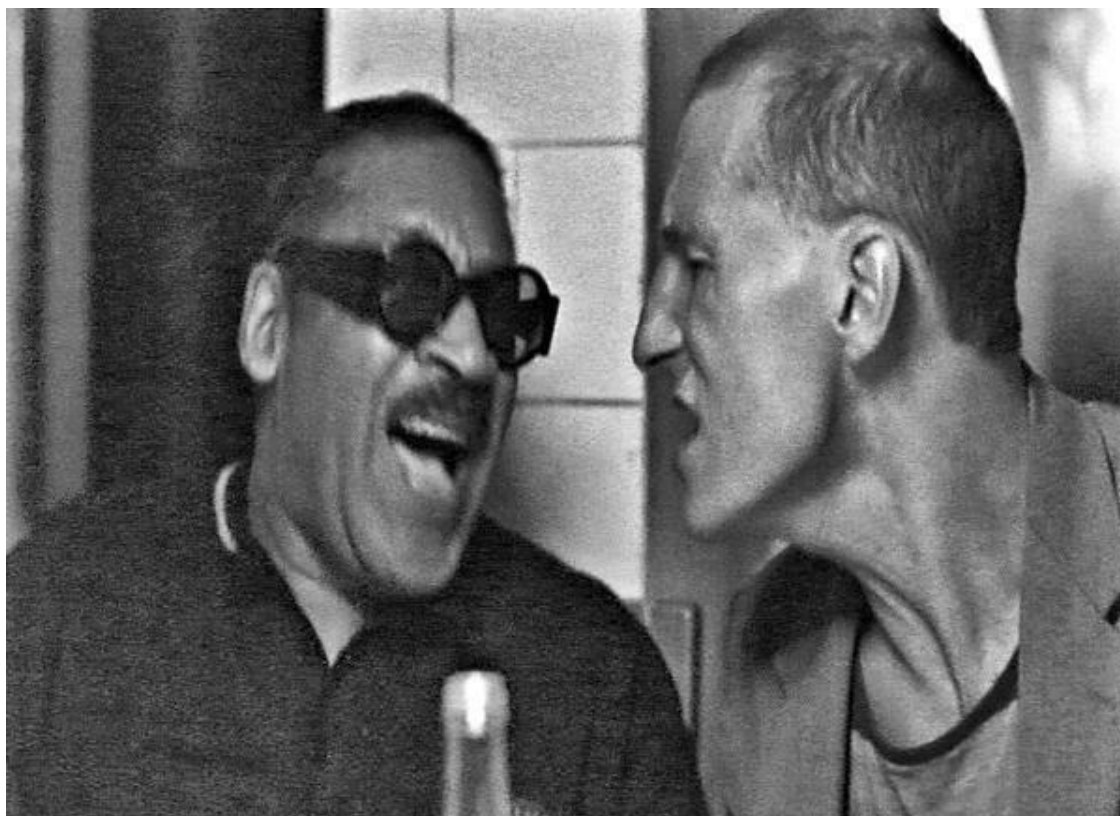
⁴⁴ Гульченко резонно сравнивает «Такси-блюз» с самим джазом [Богомолов, Гульченко, Лаврентьев 1991: 63].

⁴⁵ Рок-н-ролл в Советском Союзе и в постсоветской России вызывал аналогичные ассоциации. Будучи американским «импортом», он пахивал легкомыслием и бесконтрольностью. Это нашло отражение в фильме «Охота за “Красным Октябрем”» (1990): когда собирающийся дезертировать капитан Рамиус отдает экипажу приказ проплыть мимо берегов США, чтобы проверить, обнаружат ли американцы советскую подводную лодку, он говорит: «Мы уложим на лопатки их самый крупный город и послушаем рок-н-ролл наших ракетных учений, а когда закончим, единственное, что они услышат – это наш смех».

⁴⁶ Как ни парадоксально, в 30-40-е годы джаз «процветал <...> как никогда раньше или позже» [Fitzpatrick 1992: 209].

⁴⁷ В интервью с известным саксофонистом А. С. Козловым, который в 1973 году организовал джазовую группу «Арсенал», журналист Елена Владимировна отметила, что, например, в 1950-е годы джаз был запрещен и назывался «музыкой толстых» [Владимировна 1995:68]. О неоднозначном официальном отношении к джазу в СССР см. в [Starr 1985].

по его мнению, фильм выполнен в западной эстетике. Конечно, и жанр (перевернутого) бадди-фильма, и обязательная для большинства американских блокбастеров финальная погоня на машинах вряд ли принадлежат советской кинотрадиции, но довольно симптоматично, что Богомоллов видит в этом фильме именно американско-советский проект, как бы ненароком забывая о том, что основное финансирование пришло из Франции [Богомоллов, Гульченко, Лаврентьев 1991: 62, 66]⁴⁸.



Интернациональное братство получает развитие в ходе торжества в квартире

Особенно примечательно то, что этот фильм полностью игнорирует какие бы то ни было проблемы и конфликты, связанные, с одной стороны, с идентичностью Леша как советского гражданина, попавшего в Соединенные Штаты, а с другой стороны – с цветом кожи американского музыканта, оказавшегося в стране, славящейся своей ксенофобией и расизмом, которые, как известно, неубедительно прикрывались официозными банальностями о просвещенной симпатии советского народа к черным, противопоставляемой диффамации афроамериканцев в Америке⁴⁹. Благодаря монтажным решениям в фильме успех Леша выглядит мгновенным и легким (со стороны обоих правительств нет никаких препятствий для его поездки за границу!), и его сказочная трансформация в звезду подразумевает, что искусство способно наводить мосты между нациями, долгое время жившими отдельно из-за политической вражды⁵⁰. Более того, фильм даже не скрывает преклонения пролетариата перед знаменитостями: отно-

⁴⁸ В предисловии к опубликованному сценарию «Такси-блюза» Рустам Ибрагимбеков (впоследствии работавший российским консультантом на «Святом») называет фильм советско-французской инициативой [Лунгин 1989: 150].

⁴⁹ Фильм Григория Александрова «Цирк» (1936) воспевал фантазию о расовой терпимости в Советском Союзе в сцене признания американского чернокожего ребенка Мэрион Диксон. По мнению авторов фильма, ее собственная нация подвергла бы ее за это остракизму. С распадом Советского Союза российский расизм стал открытым.

⁵⁰ Это определение составляет структурирующий тезис монографии Йейла Ричмонда «Культурный обмен и холодная война: подъем железного занавеса» [Richmond 2003].

шение Шлыкова к Леше полностью меняется в тот момент, когда он видит саксофониста на уличном экране, установленном на московском проспекте Калинина (ныне переименованном в Новый Арбат). Превратившись в облепленную фанатами знаменитость, обладающую всеми атрибутами международной славы, этот бывший униженный и непредсказуемый алкоголик обретает теперь ту чарующую ауру, к которой Шлыков оказывается на удивление восприимчивым.

Таксиста охватывает одержимость Лешей, который, в свою очередь, отплачивает ему коротким и оскорбительным визитом, провоцируя Шлыкова на неистовую финальную погоню по московским улицам.

В необычайно солнечном в политическом отношении сценарии «Такси-блюза» Америка предстает феей-крестной, распределяющей богатства и известность даже среди советских граждан, которых она интегрирует в свое интернациональное мультиэтническое общество. И пока пьянствующий еврей-интеллектуал пожинает плоды своего мастерства в систематически осуждаемом советским режимом музыкальном стиле, неудовлетворенный в любви и высмеянный представитель пролетариата пускается в истеричную погоню за своим обидчиком на угнанной машине, которую он в конце концов, обознавшись, разбивает о чей-то автомобиль; в тот момент, когда оставшийся с носом Шлыков тащит потерявшего сознание водителя в безопасное место, обе машины взрываются, и поднимающийся к небу дым становится метафорой сгорания идентичностей обоих героев, заявленных в начале фильма⁵¹. Этот визуальный троп подкрепляется появляющейся на экране перед финальными титрами информацией, которая в вербальной форме раскрывает последующие судьбы персонажей.

Порожденный гласностью образ Америки как щедрой благодетельницы противопоставляется другому, проявившемуся примерно в конце второй трети фильма. Когда пьяного и шумного Лешу втаскивают в отдел милиции, оказавшаяся вместе с ним в обезьяннике проститутка в корыстных целях прибегает к избитому сравнению двух противников времен холодной войны, выкрикивая: «Ну что ты заладил – “не положено, не положено”? Мы же не в Америке!» Лунгин не только явно осуждает этот вопиющий элемент пропаганды, представляя позже Америку как страну свободы и изобилия, но также изображает мрачное состояние советской столицы во время поздней перестройки. Как пронизательно заметила Истомина, Москва восьмидесятых в «Такси-блюзе» появляется в двух обликах, причем ни одно из них не привлекательно: «две разные Москвы, и одна страшней другой». В начале и в конце фильм обрамляется «верхней», официальной Москвой, состоящей из праздников, фасадов и слоганов и олицетворяемой построенным в сталинскую эпоху слоноподобным супер-отелем «Украина» [Истомина 1997:64–65 и др.]. Внутрь этих рамок Лунгин контрастно помещает более детализированный городской пейзаж: мрачные, запущенные квартиры, грязные и кривые улицы, груды мусора, антисемитизм, проституция, крайняя бедность и вселенская бесцельность угрюмой повседневной жизни. Ради правдоподобия Лунгин отказался от декораций, арендовав для съемок подлинную коммунальную квартиру на Солянке, а отдельные сцены сняв в ресторане «Арагви» и в реальных московских переулках; все это придает фильму то ощущение подлинности, которое, несомненно, вызвало возмущение Юренева⁵². В то время как большая Москва лишь поверхностно фигурирует на символическом уровне мифа, окружающая среда, сконцентрированная на микроуровне, не оставляет никаких сомнений в бессмысленности регулярно повторяемых властью заявлений о движении к светлому будущему. Несоответствие между этими двумя городами, связанными друг с другом разве что алкоголем, также объясняет те чувства негодования и измены, которые скрывает в себе Шлыков – представи-

⁵¹ Бернар, восторженно отзывавшийся о фильме, называет эту метафору «американской» и поясняет: «В российском кино, если ты снимаешь преследование на машине, ты агент ЦРУ» [Бернар 1991: 11].

⁵² В отличие от большинства критиков, М. Замятнина похвалила Лунгина за этот аспект фильма. См. [Замятнина 1989].

тель класса, риторически поддерживаемого истеблишментом. Из информации, появляющейся в конце фильма в виде постскриптума и описывающей дальнейшие судьбы героев, мы узнаем, что двумя годами позже Леша умер, бывшая девушка Шлыкова Кристина вышла замуж за милиционера и стала владелицей ресторана, а сам Шлыков, окончательно махнув рукой на свои пролетарские идеалы, открыл кооператив – одну из главных экономических новинок эпохи перестройки.



Недружественное появление расиста Шлыкова на вечеринке

Помимо разрушения советских святынь классовой идентичности и классовых взаимоотношений, «Такси-блюз» устанавливает также ряд важных тропов, которые станут шаблонами для экранной репрезентации Америки как в нескольких важных, так и во множестве второстепенных фильмов ранней постсоветской эпохи: это Америка как земля обетованная, самореализация, самостоятельный заработок, изображение тесных связей между русскими и афроамериканцами, опора нарратива на жанр сказки, а также активное использование музыки для тематической ориентации или акцентировки. Как заметил В. В. Гульченко, было бы трудно переоценить значение музыки для «Такси-блюза» и его российских зрителей⁵³. Независимо от культурной роли джаза в Советском Союзе как подрывного, антиофициального феномена, поклонники этой музыки могли оценить ее способность гальванизировать слушателей, затмевая и рок-н-ролл, и советские песни. Никто из героев «Такси-блюза» не может противостоять соблазну послушать Лешину игру на саксофоне. Кроме того, оригинальным композициям Владимира Чекакина, звучащим в фильме, Лунгин придал потенциальную привлекательность для молодой аудитории, взяв на спорную роль саксофониста лидера музыкальной группы «Звуки Му» Петра Мамонова, чье имя в среде российской молодежи 1980-х годов было культовым. Как вспоминал Гульченко, на премьере «Такси-блюза» поначалу перевозбужденный и шум-

⁵³ См. комментарии Гульченко в [Богомолов, Гульченко, Лаврентьев 1991:64–65].

ный, напившийся пива молодой зрительский контингент постепенно успокоился и смотрел фильм до самого конца – вовсе не потому, что это были любители джаза, а потому, что большинство из них были фанатами Мамонова как лидера группы «Звуки Му» [Богомоллов, Гульченко, Лаврентьев 1991: 62]⁵⁴. Другой критик вспоминал, что показ сопровождали традиционные фанатские выкрики из аудитории: «Петя! Отец родной!»⁵⁵ Лунгин, несомненно знавший о репутации своей кинозвезды среди молодого поколения, таким образом показал себя умным и хорошо понимающим аудиторию режиссером.



Странная пара «приятелей наоборот»: Леша и Шлыков

«Такси-блюз» также создал прецедент сугубо мужского взгляда на постсоветскую реальность. Хотя любовница Шлыкова Кристина (в старательном исполнении Наталии Колякановой⁵⁶) присутствует в сцене иступленного «праздника на троих» в коммунальной квартире Шлыкова, она, по сути, функционирует всего лишь как очередной повод для столкновения двух мужчин. Преимущественно мужской фильм, «Такси-блюз» редуцирует женщину до роли довеска или сексуального объекта. Несмотря на то что Леша грубо обращается со своей женой (Елена Сафонова) и даже запирает ее в ванной на несколько часов, она с радостью пускает

⁵⁴ Помимо того, что Владимир Чекасин сочинил музыку для фильма, он также синхронно озвучивает «играющего» на саксофоне Мамонова.

⁵⁵ Юлия Горячева резонно связывает музыку Мамонова, лидера организованной им в 1983 году группы «Звуки Му», с его ролью одинокого аутсайдера в этом фильме. Звук «му» как нечленораздельное (коровье) выражение человеческого одиночества во враждебном мире, по ее утверждению, и есть главная тема Мамонова. Цитируемые ею строки из песни «Звуков Му» вполне могли бы послужить эпитафией для Леша: «Я самый плохой, *И Я хуже* тебя. // Я самый ненужный, // Я гадость, я дрянь, // Зато я умею летать!» В «Такси-блюзе» таким «полетом» является разговор Леша с Богом. Ныне известный российский актер, Мамонов в молодости сменил множество профессий, он является также переводчиком с английского, шведского, датского и норвежского языков. См. [Горячева 1990].

⁵⁶ На круглом столе, посвященном фильму, критик Ю. А. Богомоллов без пояснения отметил ее игру как деликатную («передает все оттенки душевной жизни своей героини»), и в то же время осудил игру Мамонова и Зайченко как деревянную и одномерную. См. [Богомоллов, Гульченко, Лаврентьев 1991: 64–65].

его к себе в наполненную пеной ванну и охотно отвечает на его ласки, хотя ранее собиралась вышвырнуть его из дома.



Оскорбительный подарок добившегося успеха Леша Шлыкову – надувная резиновая женщина

После унижительного наблюдения за тем пьяным «энтузиазмом», который Кристина испытывает сначала по отношению к Лешину «сексофону», а затем и к самому Леше, Шлыков вновь утверждает свой контроль над ней в сцене изнасилования, особенно огорчившей Юренева своей «животностью»⁵⁷. Напористость, с которой Кристина выражает свои желания, напоминает мужские модели поведения, а ее фраза «Так хотелось праздника!» дословно повторяет пьяное самооправдание Леша. «Такси-блюз» был в числе тех многочисленных фильмов 1990-х годов, изображавших сизифов труд в попытках установить новый мировой порядок, которые создавались режиссерами-мужчинами для мужской аудитории и, за редкими исключениями, выводили главными героями также мужчин. В этом отношении они точно отражают мир российской политики таким, каким он был тогда и каким остается сейчас.

⁵⁷ Ничего намекающего на сексуальное насилие в сценарии нет. Как это часто случается с широко обсуждаемыми фильмами, первоначальный сценарий «Такси-блюза» заметно отличается от его экранной версии. Перенесение сценария на экран в данном случае привело к общей гиперболизации и ключевым изменениям в финале. Например, в сценарии у Леша есть усы, откровенные эротические сцены отсутствуют, сцена вечеринки в коммунальной кухне более приглушена, а в финале информацию о последующих судьбах персонажей заменяет отсутствующая в фильме сцена: лежа с загипсованными рукой и ногой в больнице (сценарий не указывает ее точное местоположение), Шлыков отрицает, что знаком с Лешей лично, когда тот, к удивлению друга Шлыкова, таксиста Коли, появляется в костюме на экране телевизора. См. [Лунгин 2011].

«Дюба-дюба» (1992 год, режиссер Александр Хван)

Названный по припеву незатейливой песни, звучащей примерно в середине фильма, долгожданный полнометражный дебют⁵⁸ Александра Хвана также помещает в центр внимания мужчин – их желания, их интриги и взаимоотношения, – несмотря на то что в сюжете важную роль играет медсестра Таня (Анжела Белянская), которая попадает в тюрьму за воровство наркотиков для своего любовника Николая (Александр Негреба) и которую главный герой Андрей Плетнев (Олег Меньшиков) пытается оттуда вызволить [Лындина 2002: 208–241]. Поскольку организация Таниного побега требует огромных денег, Андрей решает ограбить богача и связывается с бандитами, чтобы они снабдили его огнестрельным оружием и помогли незаконно проникнуть в квартиру подпольного миллионера, которого он подвергает психологическим и физическим пыткам. В конце концов ему удается освободить Таню, но милиция вновь ловит ее и возвращает в тюрьму, после того как она неосторожно наносит визит отталкивающему, эгоцентричному Николаю⁵⁹. В ходе последующего столкновения Николай убивает Андрея, но тот, умирая, успевае взорвать ручной гранатой и себя, и Николая с его сообщником.

Фильм «Дюба-дюба», создание которого растянулось на несколько лет, страдает от неуверенного понимания режиссером основной идеи, что приводит к слабой проработке характеров и общей шаткости структуры⁶⁰. Хотя Хван претенциозно объявил свой фильм «шекспировской трагедией» [Лындина 2002: 210], сложной как по композиции, так и по способам выражения [Хван 1992: 175], и зрители, и критики (за исключением впечатленного картиной В. П. Михалева⁶¹), в целом были скупы на похвалы, посчитав, что сложный и запутанный сюжет «Дюба-дюба» отчаянно нуждается в сильной режиссерской руке⁶². Как отметили Д. Л. Быков, Д. В. Горелов и восторженный биограф Меньшикова Э. М. Лындина, несоответствие между сценарием, который читатели сочли шедевром, и итоговым продуктом на киноленте лишь подчеркивает недостатки последнего [Лындина 2002: 211, 232]⁶³. То, что талантливые сценаристы Петр Луцик и Алексей Саморядов⁶⁴ развивали как серию событий, вытекающих из любви Андрея к Тане, подчеркивая также по ходу дела его привязанность к своему другу и соседу по комнате Виктору, на экране превратилось в повествование о чересчур интеллектуализированном одиночке в духе Достоевского, находящемся в плену избитой идеи собственного превосходства, оправдывающей любые его аморальные поступки. Лындина справедливо называет фильм «своего рода монодрамой» [Лындина 2002: 232]. Снижение значимости Виктора постепенно приводит к сокращению отведенного ему экранного времени, а роль Тани – периферийного персонажа как в жизни главного героя, так и в самом фильме, – становится понятна лишь тогда, когда Андрей наконец «спасает» ее, при этом сам оказываясь в затруднительном поло-

⁵⁸ В 1988 году Хван снял среднетражный фильм «Доминус», получивший специальную премию за режиссуру и приз Гостелерадио СССР за операторскую работу (Анатолий Сусеков) на кинофестивале «Дебют-90» в Москве. Фильм «Дюба-Дюба» получил приз кинокритики за лучший дебют 1992 года, премию «Ника» за звук в 1992 году и стал финалистом «Ники» 1992 года за лучший сценарий и лучшую актерскую работу. Необычный взгляд на эту картину см. в [Lawton 2004: 127–128].

⁵⁹ В оригинальном сценарии Таня кончает жизнь самоубийством, но фильм просто «забывает» о ней после ареста.

⁶⁰ Об этих и других недостатках фильма см. [Лепиков 1994, Lawton 2004:127–128].

⁶¹ Лындина детально пересказывает сюжет и при этом подчеркивает неряшливый характер фильма [Лындина 2002: 208–241]. Тем не менее «Дюба-дюба» получил приз за лучший кинодебют 1992 года. В своем восторженном обзоре Михалев повторяет утверждения режиссера о том, что в этом фильме показана шекспировская трагедия, полная сложностей и дающая возможность восхищаться такими «вечными вопросами», как влечение человеческой души к добру и злу. Михалев приписывает Хвану глубокий анализ симбиоза между жизнью, снами и игрой (искусством). См. [Михалев 1992].

⁶² И. В. Павлова отметила: «Сам способ повествования дробен, фрагментарен и на цельность не претендует» [Павлова 1993: 16].

⁶³ См. [Быков 1993: 6, Горелов 1993].

⁶⁴ Оба мужчины погибли молодыми: Саморядов в 1995 году упал с балкона на десятом этаже, а пять лет спустя в возрасте сорока лет скончался и Луцик [Лындина 2002: 210–211].

жении. «Зачем я ее привез? Ведь я на нее глядеть не могу! Чего я с ней делать-то буду?» – задается он теперь вопросом⁶⁵. Созданный в голове сценарий и живая реальность раздваиваются для Андрея точно так же, как и для Раскольникова: воплощая свои планы в жизнь, они оба становятся жертвами непредвиденного. К сожалению, то же самое можно сказать и о Хване, чьи радикальные изменения в оригинальном сценарии и добавление к нему озадачивающего «эпилога» превращают логику фильма в хаос.

Все непостижимые противоречия фильма, включая неспособность Андрея отличить фантазию от реальности, можно было бы попытаться объяснить личностью главного героя – студента из провинции, изучающего сценарное мастерство во ВГИКе, – а также подразумеваемой автором параллелью с задумчивым и обособленным студентом Достоевского. Оба персонажа, реализуя свои идеи, совершают преступления – кражу и убийство, – которые, вопреки очевидному прагматизму истинных мотиваций, позволяют им почувствовать себя исключительными людьми, и оба же в итоге получают наказание за свои преступления. Но, в отличие от ссылки в Сибирь и тюремного заключения Раскольникова, которые, в соответствии с принципами Достоевского, через страдание приводят героя к искуплению и последующему духовному перерождению, снятая долгим крупным планом смерть Андрея, захлебывающегося кровью и бьющегося в судорогах на руках Николая, неожиданно сменяется его воскрешением в раю Нью-Йорка. Еще в предыдущей сцене Николай со своим сообщником закидывали его труп в полиэтиленовый пакет, и вот уже живой и невредимый Андрей спокойно прогуливается по необыкновенно пустынному аэропорту Дж. Ф. Кеннеди, а затем пьет водку в баре, который он, по всей видимости, часто посещает, поскольку бармен (разумеется, чернокожий) встречает его как постоянного клиента; они обмениваются дружескими репликами, а затем Андрей с загадочной улыбкой прокатывает по поверхности стола обручальное кольцо.



Задумчивый Олег, воскресший после своей «смерти по сценарию», в аэропорту Дж. Ф. Кеннеди

⁶⁵ Упоминание Анной Франклин Тани как «девушки, которую он любит», либо относится к сценарию, либо совершенно неправильно интерпретирует фильм. См. [Franklin 1993].

Интерпретация Нины Цыркун, рассматривающей аэропорт как чистилище, отделяющее рай Америки от ада России [Tsyrkun 1999: 58], игнорирует тот факт, что сам аэропорт Дж. Ф. Кеннеди находится в Нью-Йорке и поэтому уже является частичкойрая. По понятным причинам критики высмеяли и сам финал фильма, и неспособность Хвана объяснить чудесное воскресение Андрея, особенно в свете довольно претенциозной сцены, обрамляющей повествование. Пока под аккомпанемент траурной музыки Малера идут вступительные титры фильма, мы видим на экране кузнеца, кующего нож. Снятая с обилием концентрированного света, падающего на желто-красные горящие угли, эта сцена и начинается, и завершает фильм, контрастируя со всем остальным его содержанием как по своему цветовому решению, так и по стилистике. Предположительно, она вводит тему «силы судьбы», поскольку Николай убивает Андрея, нанося ему удар точно таким же или этим самым ножом. Однако в таком случае как объяснить внезапное появление Андрея в Нью-Йорке? Может быть, таким замысловатым образом Хван хотел показать посмертное воплощение мечты погибшего о бегстве? Или эпизод фильма говорит о том, что вся история с Таней – это всего лишь фантазия Андрея, его попытка сочинить криминальную драму? Последнее объяснение кажется наиболее вероятным, особенно учитывая пролог фильма, где Андрей мысленно репетирует сценарий, сидя на ступеньке поднимающегося эскалатора в московском метро, – мы видим, что он хорошо умеет придумывать истории⁶⁶. В эпилоге он также поднимается по эскалатору – теперь уже в аэропорту Дж. Ф. Кеннеди, – и этот параллелизм придает некоторую завершенность полному дыр повествованию фильма: размышления художника о собственном творчестве обрамляют его студенческое упражнение в криминальном жанре, в котором и он сам принимает участие. Невразумительная реплика Хвана о том, что зрители могут интерпретировать возвращение Андрея по собственному желанию [Лындина 2002, Павлова 1993], едва ли ответит на все вопросы и вряд ли оправдает небрежный и надуманный характер финала картины.

Эпиграф из Первого послания апостола Павла к Коринфянам, сразу после вступительных титров появляющийся на экране, скорее окончательно запутывает зрителя, нежели проясняет загадку последней сцены: «Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся» [1 Кор 51:167]. Появление Андрея в аэропорту после его предполагаемой смерти в самом деле являет собой «тайну», и кажется, что он определенно «изменился», став счастливым, опытным и уверенным в себе человеком, но при этом история с Таней все равно остается необъясненной, так же как и обручальное кольцо, которое Андрей созерцает с улыбкой.

Но каким бы темным ни было это невнятное завершение фильма, роль Америки как страны надежды, мечты и бегства от непригодной для жизни реальности здесь очевидна. В самом начале истории Андрея и его друга-сценариста Виктора среди других студентов киноинститута вознаграждают длительной стажировкой в Нью-Йорке. Впоследствии Нью-Йорк в фантазии Андрея сыграет роль убежища для Тани, где она могла бы скрыться от российского закона. Как и «Такси-блюз», «Дюба-дюба» показывает Америку как место вознаграждения и свободы – то контрастирующее с повседневностью, несравненно лучшее «где-то», о котором тоскуют русские. Слова песни Элвиса Пресли «Its Now or Never», регулярно появляющейся на протяжении всей второй половины фильма и сопровождающей безмолвный подъем Андрея на эскалаторе в эпилоге, служат отсылкой к «нафантазированной» романтической истории с Таней, в то время как само название песни («Сейчас или никогда») подчеркивает необходимость воспользоваться предоставившейся возможностью и попробовать альтернативный, а может быть, даже и лучший способ существования. В интервью Ирине Шиловой Хван говорит: «С моей точки зрения, кино является чем-то вроде коллективного сновидения человечества», утверждая далее, что эти сновидения более «реальны и истинны», чем повседневный опыт,

⁶⁶ Эта версия соответствует прочтению фильма Анной Лоутон. См. [Lawton 2004: 128].

потому что они представляют собой реальность, в которой подведены итоги [Хван 1992: 166]. Несмотря на всю свою слабость, фильм «Дюба-дюба» передает российский постсоветский коллективный сон о полете в лучший мир, идентифицируемый здесь с бывшим врагом времен холодной войны.

«Америкэн бой» (1992 год, режиссер Борис Квашнёв, Украина)

Нигде образ Америки в постсоветском кино первых лет сближения России и Запада не был настолько лучезарным, как в недооцененной картине «Америкэн бой», в основе названия которой также лежит текст песни⁶⁷. Правда, этот образ усложняется из-за проблемы двойной идентичности героя (Александр Песков). С одной стороны, он – русский, Коля Найденов, сын неизвестных родителей (Найденов – «найденый»), выросший в приюте и обучившийся военному искусству на Афганской войне; а с другой стороны – американский гражданин Ник Маккенн, спортивный инструктор, эмигрировавший в США и женившийся на Дебби (Анна Униговская), чистокровной американке в нескольких поколениях, излучающей доброжелательность первых американских поселенков и вынашивающей его ребенка. Хотя большая часть фильма снята в украинской провинции, начинается картина сценой в Силвер-Спринге (штат Мэриленд), где российские телерепортеры берут интервью у Ника на фоне его большого комфортабельного дома, на который камера делает наезд после установочного кадра⁶⁸, снятого уравнивающим и спокойным общим планом.

В этом одном из первых постсоветских фильмов, показывающих на экране подлинный американский город⁶⁹, а не описывающих вербальными формулами некую мифическую страну, Квашнёв мгновенно отмечает разительный контраст между двумя нациями – бывшими участницами холодной войны. Для этого он прибегает к метафоре «дома» и «места обитания», которая с некоторыми изменениями оставалась доминирующим тропом в русскоязычных фильмах девяностых годов⁷⁰. Отвечая на вопросы журналистов перед просторным и комфортным домом, вероятно, доставшимся его жене в наследство, Ник отмечает, что в России он никогда не имел настоящего имени, дома и семьи и что его спасение Красным Крестом из заключения (по всей видимости, в Афганистане) и последующий перелет в Америку обеспечили ему новую и счастливую жизнь. Это утверждение, вкуче с гостеприимством Ника, ведущего дружественную беседу с репортерами в хорошо обустроенной гостиной, а также залитые солнцем улицы правдоподобно выглядящего Силвер-Спринге, визуально разительно контрастируют со сценой прибытия Ника в Россию – дождливую, неряшливую и безотрадную. Вернувшись сюда, чтобы навестить своего друга Сергея Губанова (спасшего его в Афганистане), Ник на каждом шагу сталкивается с преступлениями, предательством, насилием и жестокостью. В целом Америка представляет в фильме безопасность и тепло Дома и Порядка; Россия же здесь – дикая территория, на которой царят движимые страхом и эгоизмом атавистическая агрессия и беззаконие. В этом смысле Россия в целом отражает личный опыт Коли, пережившего беспризорное детство, войну и тюремное заключение⁷¹.

Разительное различие между двумя странами Квашнёв частично передает посредством противопоставления разных жанров. Короткий американский сегмент фильма напоминает

⁶⁷ Хотя фильм украинский, говорят в нем по-русски. Строка популярной песни 1980-х годов «Америкэн бой, уеду с тобой» отражает типичные устремления молодых женщин того времени. Жюри московских журналистов присудило фильму приз за его конкурентоспособность, и в бывших советских республиках он привлек в кинотеатры огромную аудиторию. См. [Муравьев 1993].

⁶⁸ Установочный кадр (или адресный план) – в монтажном решении сцены: общий план, определяющий для зрителя место действия и мизансценическое сорасположение актеров и предметов. – *Примеч. пер.*

⁶⁹ Снятый, однако, в другом месте.

⁷⁰ Утверждение Е. М. Стишовой о том, что постсоветский кинематограф, в отличие от кинематографа Андрея Тарковского, больше не использует метафору стремления к отцовскому дому как к нормальной жизни («Тоска по нормальной жизни не оборачивается больше образом отчего Дома, как у Тарковского» [Стишова 1993:66]), попадает точно в цель. Фактически возможность обретения постоянного дома и спокойной жизни лежит за границей.

⁷¹ Спустя десятилетие «Война» Алексея Балабанова создаст новый мрачный образ Родины.

семейную драму или мелодраму, он подчеркивает любовь, согласие, надежность и эмоциональную близость в отношениях между Ником и его женой Дебби (их постоянные объятия и поцелуи, игры, а также забота о благополучии и комфорте гостей). Вся эта роскошь, однако, невозможна в постсоветской России, где сами жизненные обстоятельства очень быстро превращают нежного мужа Ника в эксперта по боевым искусствам Колю, одновременно преобразуя и жанр фильма в криминально-приключенческий боевик, где подобный Сталлоне или Ван Дамму герой демонстрирует свое искусство уничтожать «врагов» – то есть всех, кто встает на его пути.

Повествование в фильме линейное, темп развития динамичный: оказавшись в России, Коля узнает от беременной жены Сергея Тани (Галина Мороз), что ее муж убит. Затем следует напряженная встреча с Пашкой (Олег Рогачев), товарищем по Афганской войне, прикованным к инвалидной коляске. Предоставленная им информация, перемежаемая обиженно-язвительными фразами вроде «Возвращайся в свою Америку!»⁷², в конечном итоге приводит Колю к пониманию произошедшего: работая охранником в частном кафе, Сергей был ликвидирован группировкой, занимающейся наркобизнесом. Далее следует тяжелая сцена, в которой члены этой группировки зверски пытаются и убивают жену Сергея. Полный решимости отомстить за оба убийства, Коля систематично и жестоко уничтожает всех причастных к этим преступлениям. Его действия в конце концов пересекаются с расследованием, которое в это же время ведет немолодой лейтенант милиции Иван Данилович Мухин (почитаемый киноаудиторией ветеран экрана Владимир Гостюхин), носящий красноречивое прозвище Железяка. Трудолюбивый милиционер, чья прямота и честность мешают ему продвинуться выше звания лейтенанта, Мухин быстро заменяет Коле отца⁷³. Во время обеда в ресторане гостиницы «Интурист» он сочувственно выслушивает Колины воспоминания о войне; вместо того чтобы арестовать Колю, Мухин провожает его в аэропорт, гарантируя ему благополучное возвращение домой в Соединенные Штаты; наконец, он открывает Коле свое имя, которым тот обещает назвать сына.

Роль Мухина в фильме – ключевая: он выполняет функцию профилактического средства, не позволяя прийти к вытекающему из логики фильма заключению, что дело России безнадежно⁷⁴. Во время обеда в необычно пустом ресторане гостиницы «Интурист», где герои по-настоящему узнают друг друга, Коля спрашивает у него: «Что вы со страной сделали, как можно так жить?» – на что лейтенант милиции отвечает ему, вторя твердолобым героям Сильвестра Сталлоне: «Здесь нет настоящих людей». Идея, что лишь горстка «настоящих мужчин» может привести страну в порядок, подкрепляется и самим сюжетом фильма. «Все же Россия выживет», – замечает Мухин, давая понять, что именно такие люди, как он, сыграют решающую роль в процессе ее выживания, а может, даже и спасения.

После ритуальной серии убийств, совершенных преимущественно Колей, в конце фильма Квашнёв усложняет его идеологический смысл несколькими неожиданными визуальными мотивами и репликами. Во время разговора героев в гостиничном номере, пока Коля смывает кровь с разбитого лица, камера фокусируется на Мухине, который смотрит на висящую на стене картину – репродукцию знаменитых «Богатырей» В. М. Васнецова (1898)⁷⁵.

⁷² Эта обидная насмешка повторяется и в позднейших фильмах, таких как «Дикая любовь» Виллена Новака.

⁷³ Тема биологического и суррогатного отцовства была весьма популярна в постсоветских фильмах: «Американская дочь» Карена Шахназарова, «Вор» Павла Чухрая (1997), «Папа» Владимира Машкова (2004) – все три с Владимиром Машковым в главной роли; «Коктебель» Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского (2003); «Отец и сын» Александра Сокурова (2003); «Возвращение» Андрея Звягинцева (2003). Об отцах в современном российском кинематографе см. в [Goscilo 2010].

⁷⁴ Пересечение личной вендетты Коли и официального милицейского расследования также избавляет его от роли простого мстителя: как он сам говорит Мухину, «я выполнил вашу работу за вас».

⁷⁵ Примечательно, что «Брат 2» Алексея Балабанова, который на подсознательном уровне находится в огромном долгу перед «Америкэн боем», также использует картину Васнецова в качестве культурного референта. Иногда юмористически, иногда всерьез – реклама, постеры и фильмы постсоветского времени использовали этот визуальный образ как проект возрождения былой славы России. См. [Goscilo 2008: 248–253].

Стойкие защитники православия и границ Русской земли в тяжелую для нации эпоху Средневековья, эпические герои выглядят очевидными прототипами и Коли, и Мухина, этих современных паладинов на службе правосудия, предшественников героя фильмов А. О. Балабанова «Брат» и «Брат 2». Как говорит Мухин, «я своих не сдаю»⁷⁶, – хотя на протяжении фильма все встречавшие Колю воспринимали его как американца и называли американцем. Кроме того, строки из популярной песни 1980-х годов, давшие название фильму, – «Америкэн бой, уеду с тобой»⁷⁷, – указывают на предстоящее возвращение героя, а песня, сопровождающая саму сцену перелета Коли / Ника, – не что иное, как американское «Never toge» («Никогда больше»), последнее прощание Ника с Россией⁷⁸. Но несмотря на то, что в «Америкэн бой» постсоветская Россия представлена как нечто среднее между боксерским рингом и убийным отделом, честь и борьба за справедливость все же помогают подружиться «американцу» Нику и русскому милиционеру Мухину – точно так же, как в «Такси-блюзе» музыкальный талант объединил русского и американского джазовых саксофонистов. С такими людьми, как Иван Данилович, и с помощью Америки Россия в итоге может стать «нормальной» страной. Свой жестокий и усыпанный трупами кинорассказ Квашнёв завершает на оптимистичной ноте возвращения русско-американского героя на Запад.

⁷⁶ Противопоставление «наших» / «своих» и «ваших» / «чужих» опирается на разделяющие добро и зло географические или моральные границы и коренится в традиционной русской ксенофобии, а также в постсоветской уязвленной гордости России как страны, потерявшей свой международный статус.

⁷⁷ Популярность этой песни указывает на значимость американской темы для русской культуры 1980-х и 1990-х годов. Заголовок рецензии на «Русский отдел» состоит именно из строки песни «Америкэн бой» [Сашко 1992].

⁷⁸ Название фильма (намеренно или нет) обыгрывает слова «бой» и «боевой», являющиеся точными характеристиками деятельности Коли в постсоветской России, а также самых трудных и памятных лет его жизни, проведенных в Афганистане.

«Американский шпион» (1991 год, режиссер Леонид Попов)

«Американский шпион», в значительной степени проигнорированный как рецензентами, так и критиками, схож с «Америкэн бой» несколькими чертами. Здесь также присутствует и роман между американкой и русским, поверхностно очерченный и визуально отодвинутый на второй план, чтобы выделить приключения героя; и попытка показать «Америку» на экране; и сокрушительное обвинение российской действительности, контрастирующей с американской; и оптимистичный финал, где главный герой, в данном случае предположительно, также отправляется на Запад. Расходятся эти фильмы во многих аспектах, но два из них принципиально важны. Во-первых, «Американский шпион», охватывая разные эпохи, предлагает темпорально двойственный взгляд на Россию. Большая часть событий происходит непосредственно после Второй мировой войны, когда Советский Союз и Штаты, будучи союзниками-победителями, еще официально пребывали в теплых отношениях; последняя же сцена переносит нас в переломный 1991 год – главным образом для того, чтобы обеспечить фильму контрастный и наспех сконструированный «хэппи-энд». Во-вторых, если «Америкэн бой» показывает дикость постсоветской жизни, то «Американский шпион» обличает жестокость именно советской системы, в особенности за то, как она отправляла невинных граждан отбывать срок в необъятной сети удаленных трудовых лагерей.

Иронично названный «Американским шпионом», фильм начинается в советской тюрьме, но через воспоминания героя действие вскоре переносится в неясно очерченную Америку, где в 1945 году Николай Королев (Федор Сухов), молодой морской офицер с советского корабля, спасает тонущую американку Мэри Мёрфи (Айрин Торнтон). Офицер советской контрразведки сообщает властям об их романе, обвиняя Николая в том, что под прикрытием фиктивной любовной связи тот занимается шпионажем и передает Мэри секретную информацию. Спешно арестованного, допрошенного и избитого Николая заочно приговаривают к десятилетнему заключению. Когда Мэри убеждает его бежать с ней в Штаты, он категорически отказывается покинуть СССР («Я люблю родину»), и только во время отбывания срока начинает прозревать, видя, что его любимая родина полна людей, несправедливо осужденных на каторгу. Когда он после отчаянного побега оказывается в тундре на грани смерти, его спасает кочевник-оленеводец, помогающий ему переправиться через Берингов пролив в Америку, где Николай надеется воссоединиться с Мэри. Вновь захваченный советскими пограничниками, он возвращен в лагерь. Сорок шесть лет спустя постаревший и седой Николай, с юности обладавший талантом рисовальщика, теперь занимается тем, что продает мгновенно нарисованные с натуры портреты, сидя на Старом Арбате. Это место с богатым культурным прошлым, увековеченное бардом Булатом Окуджавой, было выбрано авторами фильма в надежде завоевать симпатии российской аудитории. Когда молодой прохожий-американец (оставшийся в фильме безымянным) случайно замечает выполненный Николаем набросок молодой женщины, очень похожей на его мать, он мгновенно приходит к выводу, что перед ним – отец⁷⁹

⁷⁹ В отличие от россиянки Ксении Боголеповой, сыгравшей роль американки Сью в «Дикой любви» Виллена Новака, актер изъясняется на грамматически безупречном разговорном русском языке, но с американским акцентом. В целом российские фильмы сталкиваются с трудностями при изображении попыток американцев говорить по-русски: грубый акцент и незнание базового сленга, используемого молодежью, сочетаются с самоуверенным использованием разговорных идиом. Это особенно актуально для фильма «Дикая любовь», где Сью понимает и даже сама составляет сложные предложения, но при этом, – будучи обительницей студенческой среды! – не знает элементарного слова «жопа». Та же проблема касается и американских фильмов, в которых нерусские актеры исполняют русские роли.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.