

ЖАНР КАК ПОЛЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

Случай вестерна в СССР*

Ян Левченко

(Москва)

Понятие «жанров кинематографа» вошло в русский язык в 1920-е годы, когда на кино обратили внимание ученые так называемого формалистического направления, некоторое время группировавшиеся вокруг Разряда словесности при Государственном институте истории искусств. В 1927 г. был издан инициальный для русскоязычного киноведения сборник «Поэтика кино», куда вошла работа о жанрах, написанная историком театра, известным критиком Адрианом Пиотровским. Но и до институционализации научного интереса к кинематографу, в частности учреждения отдельного «кинокабинета» в том же институте в конце 1925 г., проблема классификации жанров кино ставилась в работах В. Б. Шкловского (1923, 1924). При этом очевидна не только теоретическая актуальность этой проблемы: ближайший соратник Шкловского в статье «О сценарии» (1926) говорит, что «жанр кино либо оправдывает фабулу, либо делает ее неправдоподобной» (Гынянов 1977: 324). То есть убедительность художественного высказывания зависит от адекватного выбора жанра – опорной конструкции, придающей начальную скорость дальнейшему авторскому маневру. Жанр определяет и автономность кино от прочих искусств – требование «спецификации» для формалистов и их круга является ключевым. Автор программной статьи в «Поэтике кино»

* В работе использованы результаты, полученные в ходе выполнения исследовательского проекта, поддержанного факультетом философии НИУ ВШЭ (Москва), ТЗ № 5 2012 г.

писал, что, в отличие от подражающей театру «кинодрамы» и тесно связанного с литературой «киноромана», кинематографическими жанрами *per se* являются фильмы комические и авантурные (Пиотровский 2001: 100, 103).

Тем не менее широко распространенное ныне понятие «жанрового кино» появляется в советском языковом обиходе почти полвека спустя. Лишь в 1960-е годы дескриптивный подход начинает заявлять о себе на фоне нормативных предписаний официальной советской критики, клеймившей зарубежный кинематограф негативно переосмысленными понятиями «коммерческий», «массовый» и «буржуазный». Так, одна из «оттепельных» книг, посвященных кинокомедии, перечисляет жанры советского кино в одном ряду с зарубежными аналогами, нейтрально констатируя, что наряду со структурными признаками жанров их номенклатура развивается за счет культурно-национальных и тематических предпочтений (Юренев 1964: 19–21). Киножанры в Советском Союзе с самого начала попадали в зависимость от идеи и темы. Более или менее «чистые» развлечения вроде *slapstick*'а или «мыльной оперы» не шли на советском экране, где царили сюжеты, освященные ритуальной советской тематикой. Это не мешало последним хранить реликты жанровой структуры, развлекать зрителя интригой, психологическими мотивировками, саспенсом, гэгами и другими приемами, лежащими вне поля идеологии. Уже на закате советского строя ведущий критик ленинградской школы отмечал, что в середине века

традиционному западному жанру все еще противопоставляются отечественные суррогаты, вроде производственного фильма или фильма о молодежи (здесь особенно видно, как собственно жанр заменяется темой), но исподволь, контрабандой классический жанр берет свое: в «детском» варианте «Неуловимых», в подарочном новогоднем издании сказок Рязанова или в историко-революционном «Белом солнце пустыни» (Добротворский 2001: 21–22).

Неслучайно в процитированной статье, посвященной итогам развития советского кино в канун его исчезновения (1991), Сергей Добротворский упоминает именно эти фильмы, которые обиходная фразеология характеризует как «любимые народом». То, что ныне устойчиво именуется «золотым фондом» отечественного кино, в крайне малой степени состоит из образцов интеллектуального и / или авторского кинематографа. Ритуальная инерция предписывает с пиететом ссылаться на Михаила Калатозова, Андрея Тарковского и Сергея Параджанова, тогда как основу каталога регулярно переиздаваемых кинолент составляют эксцентрические комедии Леонида Гайдая, лирические – Эльдара Рязанова и Георгия Данелии, ретро-детективы Игоря Масленникова и приключенческие боевики с историко-революционной и военной тематикой Владимира Мотыля, Эдмонда Кеосаяна, Геннадия Полоки. Было бы слишком догматично считать эти фильмы чистыми примерами того или иного жанра, тем более что таковых в культуре не существует. Но советский зритель, как и любой другой, всегда предпочитал кино развлекательное, безошибочно различая под тематической расцветкой жесткую жанровую разлиновку. Этот движущийся каркас или, если угодно, повествовательная машина несла зрителя вперед, не давала его вниманию рассредоточиться, что постоянно и совершенно сознательно культивируется в так называемом «авторском кино», требующем встречной зрительской работы.

Как уже было замечено, жанра как статического набора признаков не существует. Вслед за классиками американской «новой критики» можно утверждать, что жанр – это институт, позволяющий описать литературный (и шире – культурный) процесс не с внешней, а с внутренней точки зрения, используя при этом категории, относящиеся к организации и структуре произведения (Уэллек, Уоррен 1978: 243). Жанровый канон актуален для ситуации устойчивой культурной репродукции, обеспечивавшей преемственность

цивилизованного существования до XVIII в. Позднее жанр как набор характеристик превращается в поле напряжения, где подразумеваемый инвариант реализуется только через отклонение; граница осознается путем своего нарушения¹. Попытка его теоретического описания с неизбежностью сводится либо к номенклатуре в духе «Морфологии сказки», либо к импликациям диалектической противоречивости. Если в литературе еще имеет смысл говорить о твердых жанровых формах, сформировавшихся в период строгой преемственности канона (например, ода или героическая поэма), то в кино нет четкой границы между жанровой и авторской парадигмами. Институциональное определение жанра в отношении кино фактически не имеет альтернативы.

Значит ли это, что в кино нет жанров основных, так сказать, инвариантных, наподобие «основного мифа» у индоевропейцев? Представляется, что они все-таки есть. Все, что кинематограф позаимствовал в плане тематики и структурной организации у литературы и театра, повторяет их традиционную жанровую атрибуцию. Кино принципиально не выработало ничего оригинального в том, что касалось воспроизводства на экране уже привычных массовому потребителю развлекательных историй. Суверенная территория кино начиналась в области крупного плана и монтажа², которыми увлекались деятели экспериментального кино (Луи Деллюк и Жан Эпштейн во Франции, Сергей Эйзенштейн в России). Экспериментальное

¹ См. исчерпывающее интегральное определение на материале литературы: Тмарченко 1999: 29–33.

² Ср.: «<...> мы все еще ожидаем появления кино кинематографического, то есть фотогении в том смысле, какой придавал этому термину Луи Деллюк, иначе говоря – того предельно поэтического обличия вещей и людей, какое может быть придано им исключительно кинематографом» (Муссиак 1926: 23). А также: «Возможно, что в дальнейшей эволюции кино (когда оно перейдет от отрочества к юности) яснее обнаружатся его ритмические возможности – тогда могут определиться особые ритмические жанры с установкой не на фабулу, а на фотогению» (Эйхенбаум 2001: 23).

кино было и остается принципиально внежанровым, бытующим в отталкивании от мейнстрима. Напротив, все жанры *жанрового кино* (это не тавтология, а следствие частичной омонимии) были заимствованы из «старших» искусств. Мюзикл имеет чисто театральное происхождение, приключенческий жанр (в том числе детектив, триллер, хоррор) – исключительно литературное. Где-то между ними, в силу своей двойной, сценической и текстовой, идентичности, осциллируют комедия и мелодрама. Жанровые сегменты, где кино упорно отстаивает свою автономию, включают фильм-нуар («черный фильм», который многие исследователи обоснованно считают видом детектива или триллера), роуд-муви (в силу протяженной демонстрации перемещений в пространстве) и фантастика, которая добивается специфичности за счет визуальных спецэффектов и способов демонстрации невообразимого. Однако влияние последних на жанровую модель не столь существенно, как знание о том, что фантастика появилась задолго до рождения кинематографа и нашла в нем лишь более наглядный и эффектный способ выражения.

Примером периферийного литературного жанра, занявшего в кинематографе США, а затем и других стран мира центральное положение, является вестерн. Ведущий происхождение от книг романтика Джеймса Фенимора Купера, «американского Вальтера Скотта», вестерн почитается в американской культуре как национальное достояние. Первый полноценный художественный фильм (*fiction*), рассказывающий более или менее законченную историю, был снят в жанре вестерна («Большое ограбление поезда» (1903) Эдвина Портера). С тех пор минуло несколько новых эпох бытования жанра – последняя по времени началась с выходом невозможного в системе былых патриархальных ценностей гей-вестерна Энга Ли «Горбатая гора» (2005). Америка внесла свой вклад в формирование приключенческой литературы, которая на протяжении XIX столетия адаптировала идеи романтизма, раздвигая рамки

авантюрного романа. В фольклорных легендах о трапперах и лесорубах, протовестерне «Рип Ван Винкль» Вашингтона Ирвинга, в серийных романах Купера, в трилогии Френсиса Брет Гарта о Кларенсе Бранте и дешевых анонимных книжках о налетчике Джесси Джеймсе создавался миф о завоевании Запада и отважных пионерах, прибывших из метрополии за лучшей долей. Граница европеизированных территорий неуклонно двигалась к Тихому океану, доставляя переселенцам массу хлопот с аборигенами. В Америке слово *frontier* – имя собственное: на «фронтире», ставшем символом американской славы и фундаментом национальной гордости белых американцев, молодая цивилизация вела захватническую войну и проверяла себя на прочность. Нет ничего удивительного, что национальное кино началось с перевода на новый язык единственного признанного национальным жанра литературы, которую в Британии с восторгом стилизовали Томас Майн Рид и Роберт Луис Стивенсон³.

Жанр вестерна в кино определяется смешанными критериями. По месту действия – это большая часть территории США от Северной Дакоты до Техаса и далее на Запад до Тихого океана. С некоторыми оговорками по времени действия – от штурма форта Аламо 1836 г. до окончания войны с индейцами

³ Почему, тем не менее, в американском кино почти отсутствуют экранизации классической литературы о завоевании Запада? Убедительно отвечает на этот вопрос Елена Карцева: «Купер создавал романтическую быль, вестерну же требовалась романтическая легенда. Купер – драматичен, вестерн склоняется к мелодраматизму. Купер разрабатывал характеры, создавая для их наиболее интересного проявления острые ситуации и конфликты. Вестерн разрабатывал прежде всего ситуацию, приспособливая к ней характеры. Используя один и тот же материал, обращаясь к одним и тем же типам приключений, Купер и вестерн, по существу, оказались антагонистами» (Карцева 1976: 53). Правда, исследовательница не добавляет, что перечисленные свойства кинематографического вестерна еще более отчетливо обнажают его связь с фольклором и эпосом. Основатель журнала «Cahiers du cinema» Андре Базен высказался предельно афористично: «Завоевание Дальнего Запада – это Одиссея нашего времени» (Базен 1972: 240).

в 1890 г. Хронологические рамки часто раздвинуты за счет гражданской войны в Мексике или вообще произвольны, когда в декорациях вестерна развертывается криминальный сюжет (противостояние шерифа и преступника(-ов)). Упомянутые декорации (внешние признаки, антураж) всегда узнаваемы и единообразны. Это прерия, пустыня, горы и плоскогорья, труднодоступные и / или малонаселенные районы страны со скупой и суровой растительностью. Места, где люди заняты борьбой за существование и предоставлены не столько налоговой службе, сколько самим себе. Города, как правило, состоят из одной улицы, вдоль которой располагаются церковь, аптека, винная лавка, гостиница, суд, полицейский участок и салун – популярный плацдарм для выяснения отношений между главными героями. Затем – одежда, которую носят герои. Замечательный перечень предлагает один из классиков изучения вестерна:

Широкополая шляпа, рубаша с открытым воротом и шейный платок, узкие джинсы, которые чем дальше, тем уже и с которыми иногда носят кожаные краги «чапарахос», но почти всегда – сапоги на каблуках и со шпорами. Как вариант – военная форма или тщательно различаемые виды индейского традиционного костюма. Также существует одежда для специальных занятий. Галстук из ботиночных шнурков маркирует азартного игрока, черные перчатки – наемного убийцу-психопата. Цепочка от часов украшает живот судьи, черная шляпа – голову проповедника, котелок – почтальона. Женская одежда бывает, как правило, двух видов: широкие пышные юбки с тесными корсетами или те же джинсы и рубаша для «бедовых девчонок». (Есть также третий костюм, приберегаемый для мексиканок и проституток – часто это одно и то же, – где корсет может быть свободнее, а декольте ощутимо ниже) (Buscombe 1970: 38)⁴.

⁴ Здесь и далее перевод мой. – Я. Л.

Наконец, центральную по значимости номенклатуру формируют персонажи. Независимый герой-одиночка, умеющий стрелять и скакать на лошади, – им может быть как простой ковбой, так и золотоискатель, как «охотник за головами», так и солдат регулярной армии, вышедший из повиновения. Судьи, священники, шерифы, выдающиеся и неприметные бандиты, благородные и подлые индейцы, таперы, бармены и аптекари составляют легко тасуемый набор антагонистов и помощников главного героя. Женщины делятся на два типа, не вполне совпадающие с описанными выше типами одежды. Блондинке с ангельским характером часто переходит дорогу роковая брюнетка, остальные женские персонажи – это массовка, то есть бордель. Важно также применение семиотически заряженного оружия. Ружья *винчестер* и *спрингфилд*, револьверы *кольт* и *дерринджер* – признаки разных персонажей. Так, например, *кольт 45* может носить и рейнджер, и кавалерист регулярной армии, тогда как многоствольный *дерринджер* – только авантюрист, двуличный и опасный человек.

Нет нужды перечислять классические вестерны, символом которых стал «Дилижанс» (1939) Джона Форда. Они царили на экране вплоть до 1952 г., когда вышел «Ровно в полдень» Фреда Циннеманна, вызвавший неоднозначные отклики корифеев жанра и положивший начало ревизии основных акцентов внутри классической модели. Говоря о вестерне в контексте теории жанров, не следует забывать, что его устойчивость имеет свои пределы. Несмотря на сравнительно простую комбинаторику элементов, исследователь вестерна попадает в ту же ловушку, что и прочие эмпирики, строящие классификации *ad hoc*:

Анализировать такой жанр, как вестерн, перечислять его принципиальные характеристики – значит ставить вопрос о необходимости первичного выделения корпуса фильмов, которые мы относим к вестернам. Но корпус этот может

быть выделен исключительно на основе тех самых «принципиальных характеристик», которые могут быть извлечены из фильмов только после того, как они были выделены в упомянутый корпус (Tudor 2003: 5).

Даже такая «священная» характеристика вестерна, как динамичное сюжетное действие, может обернуться своей противоположностью в таких поздних авторских спекуляциях на жанровой модели, каковой является «Мертвец» (1995) Джима Джармуша. Таким образом, формальные атрибуты, по которым распознают вестерн, – это лишь «знаки или символы его сокровенной реальности, которую составляет не что иное, как миф» (Базен 1972: 234)⁵.

Вестерн получил распространение далеко за пределами США, но с неизменной отсылкой к оригинальной сюжетно-стилистической матрице. Итальянцы снимали свой ироничский спагетти-вестерн, западные и восточные немцы – «штрудель-вестерн» (по шутливой аналогии со «спагетти»), но для одних индейцы были традиционно «плохими», а для других, в свете социалистической доктрины, «хорошими». Японский самурайский фильм (дзидайгэки), построенный по сходным лекалам, но переносящий действие на родную почву, оказал встречное влияние на Голливуд. В частности, ревизионистский вестерн «Великолепная семерка» (1961) являет собой перифраз «Семи самураев» Акиры Куросавы (1954). Индийский «карри-вестерн» также варьирует американскую жанровую модель с индийской спецификой. Здесь это борьба бескорыстных и, как правило, поющих авантюристов с представителями организованной преступности на фоне впечатляющих природных ландшафтов. Совершив кругосветное путешествие,

⁵ И каждый из мифов вестерна (миф женщины, странника, коня) «уточняет посредством частной драматургической схемы великое эпическое манихейство, противопоставляющее силы Зла рыцарям, защищающим правое дело» (Базен 1972: 237).

впитав массу влияний и выстояв по примеру своих героев, вестерн вернулся на родину. Уже с начала 1960-х в США практически не снимаются классические фильмы, воспевающие добродетели белых переселенцев. Новая волна вестерна получила название ревизионистской⁶. Их авторы позволяют героям промахиваться, проигрывать в карты и ненавидеть виски; блондинки здесь могут быть хуже брюнеток, индейцы тоже люди, а зло невозможно наказать окончательно, потому что это часто переодетое добро.

В ходе своего кругосветного путешествия вестерн пустил крепкие корни и в Советском Союзе. До революции, то есть в течение почти двух десятилетий в России не появилось отечественного аналога «ковбойских» фильмов. Дело в том, что вестерн во многом был следствием и одновременно символическим выражением американской инициативности⁷. В атмосфере ослабленного или вовсе отсутствующего закона герои вестерна полагаются на себя и корректируют известную им библейскую мораль сообразно обстоятельствам. Их ведет миф о предначертании (Manifest Destiny), предписывающий воевать на «фронтире». Это не только внешнее, но и внутреннее понятие: каждому необходимо преодолеть в себе какую-то границу, найти друзей, наказать врагов, возможно, когда-нибудь пойти против всех, но победить. Это долг строителя юной американской цивилизации. Подобное невообразимо в

⁶ Ей посвящена исчерпывающая монография, автор которой выявляет смену идеологических, политических и культурных кодов в трансформациях персонажной и мотивной структуры самого стойкого и самого изменчивого из голливудских жанров (Loy 2004).

⁷ Если же для исследователя фактом родного языка становятся ревизионистские тенденции внутри жанра, точка зрения немедленно инвертируется. Для кого-то из вестерна следует, что «действие привело к миру, моральные и социальные коды совпали, и мы можем забыть о своей расщепленности и одиночестве. Многие критики считают вестерн прославлением традиционного американского индивидуализма. Наоборот, вестерн проповедует интеграцию, ассимиляцию и полное подчинение законам страны» (Hess Wright 2003: 45).

Российской империи, где даже жанр кинокомедии критиковался как «неприличный», а единственным кино вне подозрений была экранизация русской литературной классики (Янгиров 2008: 59–61). Истерн, то есть адаптация вестерна к «восточным» (eastern) условиям, мог появиться только после революции, которая перевесила идеологические и культурные вывески, сместила представления о центре и периферии.

Первый фильм, в котором замелькали кадры кавалерийской погони, собранные в намеренно ускоряющемся монтаже, назывался «На красном фронте». Его снял в 1920 г. ученик Евгения Бауэра, первый адепт «американского» темпа в отечественном кинематографе Лев Кулешов. Ему же принадлежит пародийный фильм с элементами вестерна (фигурой американского ковбоя в заснеженной Москве, автомобильными гонками и комической уличной перестрелкой) под названием «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924). Однако Кулешов был не смиренным ремесленником, а «теоретизирующим художником», которого интересовали не заимствование и отработка жанров, а их деконструкция, не собственно американское кино, а придуманная им самим «Америка» как источник мифа о новом. Уже в 1926 г. Сергей Эйзенштейн высокомерно отзовется об «ограниченности» американского кино:

Америка монтаж как новую стихию, как новую возможность – не поняла. Америка честно повествовательна, и она не «выстраивает» свою монтажную образность, а честно показывает, что происходит. Ошеломляющий нас монтаж погонь – не конструкция, а вынужденный показ, по возможности чаще, удирающего и преследователя. Разбивка диалога на крупные планы – необходимость показать по очереди выражения лиц «любимцев публики». Без учета монтажных возможностей (Эйзенштейн 2000: 481).

В России между тем были режиссеры, которые «честно показывали, что происходит». В контексте обсуждаемой темы ведущей фигурой был Иван Перестиани, экранизовавший в 1923 г. приключенческую повесть Павла Бляхина «Красные дьяволята»⁸. Картина (второе название – «Махновщина») имела колоссальный успех у публики, несмотря на очевидные недоработки сценария и крайне низкий уровень актерской игры. Действие развивается на Екатеринославщине и Крымском побережье, о чем гласит начальный титр. Мишка Петров читает «Следопыта» Купера; его воображение воплощается на экране в виде увешанного перьями апача с винчестером. Его сестра Дуня читает другой культовый текст – «Овод» Этель Лилиан Войнич и представляет себя отважной революционеркой-бомбометальницей. На станцию, где они живут и помогают в работе отцу-слесарю паровозного депо, нападают махновцы. Кстати, спешиваются они синхронно, как положено в массовой сцене ковбойского фильма. Следует короткий бой, где есть прямая цитата из «Большого ограбления поезда», – это смерть телеграфиста, передающего депешу о помощи. Правда, здесь мизансцена усложняется – человека вытаскивают на улицу, продолжают избивать, а затем связывают и показательно расстреливают. Погибает отец, и дети выходят на тропу войны. Их месть махновцам – по сути, семейная, не имеющая отношения к идеологии. Предсмертная речь отца, вспоминающего старшего сына Василя, замученного белыми офицерами, представляет собой необходимое конъюнктурное звено, которое призвано отмежевать советское массовое искусство от буржуазного. Также и война – для героев это продолжение книжных при-

⁸ У повести было второе название «В погоне за Голубой Лисицей». Такое прозвище устами своего героя – заядлого читателя «книжек про индейцев» – автор дал Батьке Махно. Подробнее см.: Максимов 1994: 63 сл. В этой же небезынтересной работе автор, среди прочего, анализирует образ «дьяволенка»-инородца (от китайца к африканцу и затем к «своему», советскому цыгану в ремейке «Неуловимые мстители»).

ключений. Мишка весело хохочет, когда ему удастся зажать дверь вагона голову одного из махновцев, а перед тем, как напасть на кулацкую подводу, говорит сестре: «Бледнолицые собаки уже близко». Вместо индейца подростки находят афроамериканца Тома Джексона, отбившегося в Севастополе от парохода и ставшего уличным акробатом (в повести был китаец Ю-ю). Благородные авантюристы вызволяют будущего брата по оружию, вмешавшись в его ссору со своими нечестными работодателями – по сути, рабовладельцами.

Сходство с вестерном проявляется и во внешних признаках – просторные степи, кочевая жизнь с ее лакомой добычей – обозами, скачки на лошадях, техничные перестрелки, поезд как стратегический топос действия. Радикальное отличие – в переворачивании картины мира. Как и в послевоенных вестернах восточногерманской студии «Дефа», симпатии авторов однозначно находятся на стороне индейцев⁹. Существенно и то, что авантюрный индивидуализм быстро становится подконтрольным, когда мстители вступают в конную армию Буденного. Отныне любая игра с фортуной легитимирована принадлежностью Закону и Порядку – даже записка, где Мишка угрожает Махно снять с него скальп и подписывается: «Следопыт», или авантюра с переодеванием Дуняши и ее вылазкой к махновцам по подложному паспорту. Последующие события также отклоняются от американской жанровой схемы. После похищения документов и бегства Дуняши из штаба неприятеля Мишка приказывает Джексону скакать к Буденному, пока они с Дуняшей будут в перестрелке задерживать преследователей. Но Джексон «верен дружбе», как сказано в одном из титров, и спасает Мишку, после чего документы удается передать командиру благодаря случайности – появлению

⁹ Ср.: «Серия гдзевровских „индейских“ фильмов стала прямой реакцией на экранизации „североамериканских“ романов Карла Мая в Западной Германии – с „правильной“ трактовкой освоения Америки, в верном идеологическом „склонении“» (Шарый 2008: 11).

deus ex machina в лице красного отряда. В оригинале подобный ход был бы невозможен. Солдат либо выполняет приказ, за которым стоит рациональность и общий долг, либо совершает подвиг, но и доставляя документы, и спасая людей – не из дружбы, а в силу гуманистического пафоса, сопровождающего миф о завоевании Запада. Эпизод с захватом «дьяволят» в плен повторяется несколько раз: только так Дуняша, а затем Мишка могут проявить свои индивидуальные геройские качества. Коллективизм присутствует как буква, но царит здесь дух команды и личной дружбы. Позднее это свойство ляжет в основу серии о «Неуловимых мстителях» (1966–1971) Эдмонда Кеосаяна, успешно воплотившей бессознательное генетически испуганного, но уже пригретого «оттепелью» зрителя.

Примечательно, что «Красные дьяволята» не просто близки вестерну, но задают к нему автономную параллель. В самом деле, вестерны в России показывали мало. Перестиани снимает «Дьяволят», опираясь на отечественную традицию чтения (где к Майн Риду и Куперу добавляется Луи Буссенар с его романтизацией англо-бурской войны). Сближение с вестерном происходит из-за фактурного сходства – «диких» территорий, обстановки Гражданской войны и единоборства с врагами, которых легко спутать с друзьями. Сходство есть и на уровне идейной задачи: «Дьяволята» отражают актуальный в то время поиск новой морали, связанный со смещением прежних координат добра и зла. Здесь, как и в вестерне, создается миф о героях нового времени и новой земли. В пользу мифологической трактовки говорит финал картины, где троюбка ловит Махно в мешок и привозит его прямо на парад к Буденному. Торжественный хэппи-энд все же реализуется, когда командарм вручает всем ордена Красного Знамени. В ходе операции Мишка находит себе невесту – дочь мельника, роковую малороссийскую брюнетку. Но поскольку Дуняша – только сестра, конфликта не будет, да он и невозможен, если учесть строгое табу молодой советской идеологии на сексуальное

соперничество. И тем не менее функция действующего лица реализуется неукоснительно. Мифотворчество же усиливается в сиквелах «Красных дьяволят», первый из которых – «Савур-могила» (1926) – начинается с эпиграфа «от сочинителя»: «Не любо – не слушай (не смотри), а врать не мешай». Далее следует и эксплицитная отсылка к американскому кино: юные бойцы смотрят боевик «Дом ненависти» с Перл Уайт. После чего «наяву, гоняя бандитов», стремятся «доказать себе, что они могут потягаться в ловкости с мировыми „королями трюка“» (Максимов 1994: 71). Эта картина и спешно снятые в том же году «Преступление княжны Ширванской», «Наказание княжны Ширванской», «Илан Дили – змеиное жало» заложили основу истерна – историко-революционного приключенческого фильма.

Вклад Перестиани в пореволюционную ревизию русского кино трудно переоценить. В это время авантурный сюжет, считавшийся у «старой» интеллигентской критики признаком «низкого» жанра, превращается в приоритетную область художественного эксперимента. Через конный трюк, акробатику и скорость движущейся природы такой традиционный, имеющий дореволюционную выучку режиссер, как Перестиани, неожиданно сближается с направлением, представленным студией Льва Кулешова и фабрикой Григория Козинцева и Леонида Трауберга, то есть с авантурной буффонадой раннего советского авангарда. Представляется, что эпизод в «Приключениях мистера Веста» Кулешова, где ковбой Джедди, убегая от преследующих его милиционеров, пересекает московскую улицу с помощью своего лассо, напрямую заимствован из «Красных дьяволят», где акробат Джексон учит Мишку перемещаться по канату между деревьями. В обоих случаях трюк замкнут на себе и существует только ради визуального эффекта.

Из серии о «дьяволятах» также берет начало самостоятельный подвид истерна, более соответствующий этому ироничному названию, – фильм о вооруженных конфликтах в

Закавказье и Средней Азии. Народное остроумие обозначило эту парадигму как «басмач-фильм». Тематически первый образец этого жанра – «Тринадцать» (1936) Михаила Ромма, рассказывающий о сражении небольшого отряда красноармейцев с превосходящими силами тогдашних «воинов ислама» в туркестанской пустыне. Но не стоит забывать, что Перестиани был грузинским режиссером – съемки шли на базе только что созданного Госкинотреста Грузии и при поддержке Кавказской краснознаменной армии (Максимов 1994: 59). Экзотический код проявил себя если не в самом высказывании, то в способе его организации. Напротив, «Тринадцать», снятые в столичном павильоне за тысячу верст от песков Туркестана, воспроизводят экзотику как идейно-тематическую мотивировку. Считается, что картина представляет собой вариацию, если не ремейк «Потерянного патруля» (1934) Джона Форда (Лаврентьев 2009: 26–27). Известно также, что Сталин любил вестерны, ставил их в пример советским кинематографистам, но вряд ли простил бы прямые цитаты. Нет нужды искать подтверждения этой связи у самого Ромма – их нет и быть не может. Отсылки к одной из классических работ Форда могут быть и чистыми конвергенциями. Советский режиссер – в скором будущем автор масштабной трилогии о Ленине – снимает нарочито «камерный» фильм с конечным набором персонажей и четким распределением функций.

Отряд красноармейцев ищет в пустыне воду, находит колодец, но в нем почти нет воды. Вместо нее – пулемет «Максим» на станке Соколова, воспетый в «Чапаеве» (1934) братьев Васильевых. Вспомним еще раз, что «оружие в вестерне является частью формальной структуры, в соответствии с чем любая дилемма может быть либо разрешена путем насилия, либо насилие будет рассмотрено как возможное, пусть и неверное решение» (Buscombe 1970: 40). Полуразрушенная гробница, остатки оазиса и колодец с водой, по капле наполняющей фляжки бойцов, – это место, где отряду предстоит принять

бой с басмачами, которые захотят забрать спрятанное оружие. Обнаруженный тайник резко меняет планы командира, везущего жену в новый гарнизон, ученого, поначалу вовсе не понимающего армейской специфики, да и десяти солдат – пешек на шахматной доске. Пулемет обеспечивает ретардацию действия, не подпуская к объекту басмачей. Выходит, он главнее даже командира, который не может быть шахматным королем хотя бы потому, что это советская армия, и командир в ней встает во весь рост и погибает, как герой искупительной жертвы. Ромм разыграл партию, где одна из пешек даже попыталась выйти из-под контроля и совершить самостоятельную рокировку. В ходе обороны источника, где нет воды, и арсенала, который уже на исходе, один из бойцов в отчаянии решается на предательство – обязательный мотив тоталитарного кино 1930-х годов. Но бдительные товарищи ликвидируют сломанную деталь коллективной машины: винтовку командира берет его жена, рядом бесстрашно гибнут ради долга другие бойцы.

«Тринадцать» отработали конструкцию истерна, предельно обнажив коренное отличие от американского аналога. Герой-индивидуалист должен уступить место герою-коллективу. Не массе, как в кино революционного авангарда, а именно сознательному коллективу с четким распределением функций и возможностью замены отказавшего узла. Герой с ярко выраженными индивидуальными чертами и тягой к личной инициативе надолго попадает под подозрение и превращается в антагониста, как, например, в «Волочаевских днях» (1937) братьев Васильевых, «Котовском» (1942) Александра Файнциммера, «Смелых людях» (1951) Константина Юдина. Действительно, в своей изменчивости «жанры – механизмы обратной связи между кино и жизнью» (Добротворский 2001: 20). В сталинскую эпоху истерн, возникший было у Ромма в обманчиво чистом виде, тяготел к шпионскому фильму с этнографическим колоритом пограничных областей Советского Союза. Так, знаменитый автор неигровых экспедиционных

картин Владимир Шнейдеров («Великий перелет» (1925), «Подножие смерти» (1925)) не изменил избранной натуре, но превратил ее в декорацию приключенческих картин «о рубежах родины» («Золотое озеро» (1934), «Джувльбарс» (1936), «Ущелье Аламасов» (1937)). От вестерна в этих картинах остается мотив фронта – подвижной границы осваиваемых земель – и охраны этих самых земель от альтернативных завоевателей (Японии и Маньчжурии, за которыми стоят, как всегда, силы враждебного Запада). Истерн советского образца старательно маскирует любой намек на развлечение, используя жанровые элементы для максимально доступного выражения темы и поддержания статус-кво, или высказывания в так называемой фатической функции (в терминах Романа Jakobsona).

О структуре персонажей «Тринадцати» спустя почти 35 лет напоминает культовый истерн «Белое солнце пустыни» Владимира Мотыля. У Ромма десять рядовых кавалеристов, командир с женой и ученый. У Мотыля – девять «освобожденных женщин Востока», то есть гарем басмача Абдуллы, охраняющий их помимо своей воли бравый красноармеец Сухов, юный и бестолковый боец Петруха, преданный абориген Саид и «попутчик», то есть политически индифферентный, но благородный таможенник Верещагин. Мотыль дал в своей картине пример не столько жанрового инварианта, сколько провокационного столкновения западной приключенческой модели (в том числе иронического спагетти-вестерна) и официального историко-революционного фильма. Герой Анатолия Кузнецова – красноармеец Сухов – ближе всего подошел по стандартам поведения к герою американского вестерна. Он одиночка, которого поддерживают в разное время и по разным причинам три помощника. Остальные – подчеркнутые статисты или очевидные антагонисты. Сухов – прежде всего человек, а уже потом герой, и без помощи друзей он бы вряд ли справился – этим он напоминает шерифа из «Ровно в полдень». Его собранный внимательный взгляд, внешняя невозмутимость

и отменные боевые навыки не оставляют сомнений, что это и есть «автор главного выстрела» (так говорят о ключевом персонаже классического вестерна). Его поведение, мимика и телесная моторика сближаются с характером, который воплотил Клинт Иствуд в прославленном спагетти-вестерне Серджио Леоне «Хороший, плохой, злой» (1966). Сухов прикуривает от фитиля динамитной шашки (в фильме Леоне Клинт Иствуд зажигает сигарой пушечный фитиль) и точно так же застаёт антагониста врасплох, проникая в комнату не через дверь, а через окно (что снова слегка отличается от фильма Леоне, где «злой» нападает через окно на «хорошего») (Gillespie 2003: 127).

Оружие, которое всегда играло большую роль во всех вариациях вестерна, здесь четко структурирует историю. Пулемет занимает в сюжете «Белого солнца пустыни» важную позицию – это весомый фактор сдерживания в конфликте с превосходящими силами неприятеля. Не получив ленточный «Виккерс» от Верещагина, известного в округе своим оружейным арсеналом, находчивый Сухов собирает из разрозненных частей рабочий дисковый «Льюис» – культовое оружие из советских фильмов о Гражданской войне. Настоящий герой помогает себе сам. Эпизод со сборкой пулемета иронически обнажает эротическое восприятие оружия – одновременно Сухова пытается соблазнить Гюльчатай и получает решительный отказ сознательного семьянина. Особое внимание к оружию заставляет вспомнить еще один яркий образец спагетти-вестерна – «Джанго» (1966) Серджио Корбуччи. Здесь герой возит за собой гроб на полозьях, поясняя, что в нем лежит его близкий друг, помогающий решать проблемы. В гробу, как вскоре выясняется, лежит устрашающего вида «Гочкисс» – редкий пулемет с вращающимся стволом. В «Белом солнце пустыни» нож и лассо Саида, динамитные шашки и гранаты Верещагина, заклинивающая винтовка Петрухи и безотказный именной кольт Сухова – все это подвижные элементы сюжетной конструкции, обеспечивающие ее развертывание. В конце

концов, именно особое внимание к оружию вводит мотив трагического неузнавания, когда Верещагин погибает все из-за той же находчивости Сухова, начинившего динамитом баркас в ожидании бандитов. Надо заметить, что как только Сухов лишается оружия, он тут же оказывается в смертельной опасности, что также роднит его не с монолитными героями американской классики, а с человечными итальянскими типажам. «Скорость Иствуда в обращении с оружием делает его сверхчеловеком, но ему вовсе не свойственна неуязвимость. Без оружия он ничто» (Hughes 2006: 116). В том и дело, что и «Белое солнце пустыни» – это не история чуда, но игра обстоятельств, которой герой неизменно успевает воспользоваться.

Однако при всех бесспорных жанровых признаках этот истерн строится на пересмотре как заимствованного стандарта, так и существующей традиции историко-революционного фильма. Возникает примечательный эффект их взаимного обогащения. В письмах Сухова жене, принимающих на экране вид гротескных лирических отступлений, ярче всего выражен иронический модус повествования в целом. Ирония вызывающе сплетается с «неприкосновенной» тематикой Гражданской войны, что и подкупает зрителя, за какое-то десятилетие экранного либерализма привыкшего и к тонкому психологическому рисунку в фильмах Марлена Хуциева, и к эксцентричным комедиям Леонида Гайдая. В отличие от захватывающих дух, но подростковых приключений в «Неуловимых мстителях», картина Мотыля является образцом многослойного фильма для всех возрастов. Одиночество Сухова, его стихийный мужицкий индивидуализм преодолевается им не столько в угоду идее, сколько из человеческих, гуманистических предпочтений. О свободе советского образца неизменно говорится с уморительной канцелярской серьезностью, тогда как наиболее проникновенные сцены апеллируют скорее к образам национального характера. Песня «Ваше благородие, госпожа удача...» более уместна в эмигрантском ресторане,

чем на берегу Каспийского моря, что зритель распознал и благодарно оценил как заговорщическое хулиганство авторов. Нет здесь и непримиримого противостояния красных с их бесчисленными антагонистами. Есть бандиты во главе с неким «плохим» и есть «хороший», защищающий слабых. Лишь один из помощников Сухова, хитрый абориген Саид, не дотянул до ампула комического «злого», хотя поначалу придерживался нейтралитета и действовал сообразно собственной выгоде. Если это реализация жанровой модели вестерна, то более чем ревизионистская. Если это фильм о Гражданской войне, то максимально обходящий цензурный канон.

Постоянная вариативность, игра с готовым жанром на волне политической конъюнктуры и / или с целью авторского самовыражения (о котором советские художники беспокоились много и часто) сделали истерн полем напряженного взаимодействия традиции и новаторства. Это касается не только парадигматических лент вроде тех, что разбирались выше, но и крепкой продукции среднеазиатских студий (Али Хамраев, Болот Шамшиев), и прибалтийских маргиналий о «лесных братьях» (Витаутас Жалкявичус, Калью Кийск), и стоящих слегка особняком «легких» истерн-мюзиклах (Юлий Гусман, Алла Сурикова), сильнее всего связанных с советскими экранизациями американской классики. Обо всех этих жанровых ветвях необходимо говорить отдельно. Нельзя не упомянуть и «чемпиона» советского проката Самвела Гаспарова, чье тяготение к жанровым клише не раз успела заклеить эстетствующая критика. В «Ненависти» (1977) Гаспаров смело оспаривает советскую мифологию Гражданской войны, разоблачая ее братоубийственную сущность, а в «Шестом» (1983) выводит на первый план личную дуэль начальника милиции с коварным предводителем окрестных бандитов. В решающей операции участвуют не просто сослуживцы, но друзья главного героя, отсылающие к «Великолепной семерке» Джона Стерджеса – одной из любимых лент шестидесятников с их культом дружбы

и взаимовыручки. При этом в обоих случаях усиливается полюс мелодраматизма, вплетаются любовные линии, обязательные для привлечения более широкой аудитории. «Забудьте слово смерть» (1979) того же мастера – вариация спагетти-вестерна с прицельной стрельбой из-под камеры (с точки зрения зрителя), убийствами в упор, громкими конными атаками и неизменным «Льюисом», притороченным к седлу для вящего эффекта. Нельзя не вспомнить еще один случай, когда этот пулемет эффективно управлял сюжетным движением: в 1974 г. Никита Михалков снял дебютную картину «Свой среди чужих, чужой среди своих», которая ныне по праву считается классикой советского истерна. Здесь нет возможности затрагивать столь сложную, в первую очередь, авторскую работу с жанровым клише, упомянем лишь, что один из антагонистов главного героя («своего среди чужих») почти убивает его, отстреливаясь из «Льюиса». Это выглядит так убедительно, что второй антагонист выкрикивает: «Конец!». Но пуля достанет обоих с интервалом в десять минут – как того требует неумолимая сюжетная машина.

В заключение представляется уместным провести функциональную аналогию между кинематографическим жанром вестерна / истерна и литературным жанром рассказа. Известны трудности с определением последнего в русском культурном контексте:

Рассказ в русской литературе ориентируется, с одной стороны, на поэтику западной новеллы, с другой – выходит за ее границы, тяготея к эпической свободе. Реальное повествование в рассказе включает чуждое поэтике новеллы тщательное описание деталей, быта, психологии, содержит параллельные эпизоды, проясняющие и конкретизирующие развитие центрального сюжета, но в известной степени ослабляющие драматические функции сюжета новеллистического (Байкель 2009: 164).

Происходит это «размывание» новеллы (она же short story, то есть короткая сюжетоцентричная форма с одним ударным событием) под влиянием специфически «обрусевшего» в XIX в. романного жанра, не признающего условностей твердой формы, постоянно занятого пересмотром своих границ и рефлексией над поведением персонажей¹⁰. Неслучайно в начале 1920-х годов, когда в пореволюционной России происходит резкий крен в сторону западной культурной модели, литературное объединение «Серрапионовы братья» требует реабилитации сюжета и (воз)рождения русской новеллы. Именно тогда Иван Перестиани снимает свою серию о приключениях юных подручных Буденного, парадоксальным образом сближаясь с работами Кулешова, сознательно культивирующего (пародийное) освоение западных жанровых моделей. Однако ни у литераторов, ни у деятелей раннего советского кино проект «прививка западных культурных технологий» не получает полноценного развития. Подобно рассказу, стремящемуся к эпическому расширению новеллистической структуры, истерн ослабляет «излишне» развлекательный, то есть тщательно организованный сюжет идейными, классовыми и прочими тематическими мотивировками, размышляет не о функции, а о «новом человеке», вслух произносит наставления, но подразумевает неопределенность, которая оставляет открытым любой внешне самый формализованный финал.

¹⁰ Известна гипотеза возникновения романа из новеллы: «<...> эпос и роман можно считать смещением мифа в сферу историко-бытовой нарративности <...>. <Этот> процесс характеризуется выделением эксцесса – случая, эпизода, происшествия, которые, будучи вычленены в отдельное целое <...>, образуют „новость“, которую следует сообщить кому-то – новеллу. Цепочка таких эпизодов-новелл образует повествование» (Лотман, Минц 1981: 42).

ЛИТЕРАТУРА

- Базен, Андре: 1972, *Что такое кино?*, Перевод с французского, Москва: Искусство.
- Байкель, Валерий: 2009, 'Русский рассказ в оценке западного литературоведения: Проблемы поэтики и типологии', Валерий Байкель, *Типология литературных жанров XVIII–XX веков*, Санкт-Петербург: Алетейя, с. 155–167.
- Добротворский, Сергей: 2001, 'Наследники по кривой', Сергей Добротворский, *Кино на ощупь*, Санкт-Петербург: Сеанс, с. 20–27.
- Карцева, Е.: 1976, *Вестерн: эволюция жанра*, Москва: Искусство.
- Лаврентьев, Сергей: 2009, *Красный вестерн*, Москва: Алгоритм.
- Лотман, Ю. М., Минц З. Г.: 1981, 'Литература и мифология', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 546, с. 35–55 (= Труды по знаковым системам, XIII).
- Максимов, А. В.: 1994, 'Неуловимые дьяволята', *Киноведческие записки*, № 21, с. 57–80.
- Муссиак, Леон: 1926, *Рождение кино*, Перевод С. С. Мокульского и Т. И. Сорокина, С предисловием С. С. Мокульского, Ленинград: Academia.
- Пиотровский, А.: 2001, 'К теории киножанров' [1927], *Поэтика кино*, Под редакцией Б. М. Эйхенбаума, 2-е издание; *Перечитывая «Поэтику кино»*, Под общей редакцией Р. Д. Копыловой, Санкт-Петербург: РИИИ, с. 93–109.
- Тамарченко, Н. Д.: 1999, 'Жанр литературный', *Литературоведческие термины: Материалы к словарю*, Редактор Г. В. Краснов, Коломна: Коломенский педагогический институт, вып. 2, с. 29–33.
- Тынянов, Ю. Н.: 1977, 'О сценарии', Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука, с. 323–324.
- Уэллек, Р., О. Уоррен: 1978, *Теория литературы*, Москва: Прогресс.
- Шарый, Андрей: 2008, *Знак W: Вождь краснокожих в книгах и на экране*, Москва: Новое литературное обозрение.
- Шкловский, В.: 1923, 'Новая литературная форма', *Жизнь искусства*, № 28, с. 7–8.
- Шкловский, В.: 1924, 'О законах кино', *Русский современник*, № 2, с. 245–252.

- Эйзенштейн, С. М.: 2000, 'Бела забывает ножницы [1926]', С. М. Эйзенштейн, *Монтаж*, Москва: Музей кино, с. 476–481.
- Эйхенбаум, Б.: 2001, 'Проблемы киностилистики' [1927], *Поэтика кино*, Под редакцией Б. М. Эйхенбаума, 2-е издание; *Перечитывая «Поэтику кино»*, Под общей редакцией Р. Д. Копыловой, Санкт-Петербург: РИИИ, с. 13–38.
- Юрнев, Р.: 1964, *Советская кинокомедия*, Москва: Наука.
- Янгиров, Рашид: 2008, '«Комедия положений – это порождение демократии...»', *Другое кино*, № 25 (Лето'08), с. 56–63.
- Buscombe, Edward: 1970, 'The Idea of Genre in the American Cinema', *Screen*, No. 11 (2), p. 33–45.
- Gillespie, David: 2003, *Russian Cinema*, Harlow (UK): Pearson Education Ltd.
- Hess Wright, Judith: 2003, 'Genre Film and the Status Quo', *Film Genre Reader III*, Edited by B. K. Grant, Austin: University of Texas Press, p. 42–50.
- Hughes, Howard: 2004, *Once Upon a Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns*, London; New York: I. B. Tauris.
- Loy, R. Philip: 2004, *Westerns in a Changing America: 1955–2000*, Jefferson (NC): MacFarland & Co.
- Tudor, Andrew: 2003, 'Genre', *Film Genre Reader III*, Edited by B. K. Grant, Austin: University of Texas Press, p. 3–11.