

УДК 304.2

Красное на белом: к вопросу о культурной специфике жанра «истерн»

© Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна,

ГОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет».

Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, 6, корп. 5.

E-mail: kratio@mail.ru

Статья поступила 11.01.2011 г.

В статье на основе социокультурного анализа фильма «Белое солнце пустыни» (1969 г., реж. В. Мотыл) рассматривается специфика воплощения в советском кинематографе таких ключевых для жанра американского вестерна категорий, как «герой», «антигерой» и «общество». Таким образом, жанр «истерн» интерпретируется как нарративная формула, легитимирующая нормы культурной интеракции между обществами разного типа и возможности осторожного расширения этих норм.

Ключевые слова: вестерн, истерн, советский кинематограф, герой, антигерой, общество, межкультурное взаимодействие, социокультурные значения нарративных формул.

The paper is based on the cultural and social analysis of "The White Sun of Desert" feature film (1969, director V. Motyl) and is aimed to discover the "closed societies" specific in visualizing of of American western's key categories such as "hero", "anti-hero" and "society". Thus, the genre of "eastern" is explained as the narrative formula legitimizing the norms of cultural interaction between societies of different types as well as careful extension of these norms.

Key words: a western, eastern, the Soviet cinema, the hero, the anti-hero, a society, intercultural interaction, social and cultural values.

Фильм «Белое солнце пустыни» (реж. В. Мотыл), вышедший в российский прокат в 1969 г., стал чемпионом по количеству кино- и телепоказов, и в 2000-е по-прежнему сохраняет свою популярность, о чем свидетельствуют как сухие статистические (количество показов по телевидению в прайм-тайм), так и курьезные культурные факты: «Белое солнце пустыни» по традиции смотрят все российские космонавты накануне вылета на орбиту.

Напомню известный сюжет. Красноармеец Сухов по дороге с фронта домой пересекает в полном одиночестве пустыню. Стремясь всем сердцем к ручьям и березкам далекой родины, он видит перед собой только желтое безмолвие и белое солнце над прочерченной между пустыней и небом линией горизонта. Потом перед его взором возникает голова. Она принадлежит Саиду, зарытому в песок и оставленному умирать от жажды.

Саид — первый союзник Сухова в пустынном знойном пространстве фильма. Далее появляются гарем, вероломно перепорученный заботам Сухова, и Петруха — юный красноармеец, оставленный в качестве гарнизона в крепости, где Сухов должен оборонять женщин от их мужа — загадочного и беспощадного бандита Абдуллы. Кроме Петрухи и Саида, Сухов может рассчитывать лишь на помощь бывшего таможенника Верещагина. Харизматичный царский офицер, пьющий и поющий под гитару, вначале отказывается помогать Сухову, но в кульминационный момент схватки с бандой Абдуллы врывается в сражение, расправляется с десятком бандитов и бессмысленно гибнет, подорвавшись на предназначенной неприятелю бомбе. Так же бессмысленна оказывается и трагическая гибель Петрухи и его почти невесты Гюльчатай, а товарищ Сухов и Саид продолжают свой путь через пустыню — каждый в своем направлении.

Фильм пользуется народной любовью, и стал одним из коммерчески успешных проектов советского проката и постсоветского кинорынка. В то же время фильм «Белое солнце пустыни» обладает и определенными чертами культового произведения [3], что делает его интересным не только для «массового», но и для более искушенного зрителя. Косвенным свидетельством этой культовости являются, например, внеэкранная жизнь главных героев фильма (персонажей «товарищ Сухов» или «Петруха» можно встретить в городском фольклоре и популярных песнях), и афористичность сценария (цитаты «Восток — дело тонкое...», «За державу обидно» или «Гюльчатай, открой личико!» вошли в идиоматику современного русского языка), а также обеспечившая и первое, и второе неповторимая «предпостмодернистская» ирония эпохи развитого социализма, пронизывающая все пласты фильма — от визуального до текстового.

В то же время фильм «плохо состарился». Эстетика кадра занимала авторов фильма меньше, чем остроумные диалоги; монтаж фильма слишком повествователен, а небольшой бюджет, использованный, правда, по назначению, не был компенсирован оригинальными визуальными решениями. Технические «недоработки» не стали по прошествии тридцати лет источником нового эстетического переживания, поэтому социокультурный анализ фильма представляется более плодотворным, чем сугубо эстетический.

В любом случае, когда речь идет о фильме, ставшем знаменитым, все исследовательские ракурсы — социологические, эстетические, философские — так или иначе сводятся к ответу на вопрос: в чем секрет популярности картины?

Одной из гипотез, объясняющих популярность фильма, может быть положение, согласно которому в фильме «Белое солнце пустыни» были представлены символические формы культурной интеракции, которые оказались наиболее приемлемыми для двух предпоследних десятилетий советского времени. Сам фильм оказался, по сути, единственным органичным воплощением заданной им же модели.

Комментируя эту гипотезу, необходимо прежде всего сказать несколько слов

о специфике жанра «истерн», сформировавшегося в Восточной Европе и СССР в эпоху железного занавеса. Две его разновидности — приключенческий фильм об освободительной борьбе американских индейцев и революционный истерн, в котором герои-одиночки упражняются в стрельбе, добывают золото, спасают неразумных поселян ради светлого коммунистического будущего — пользовались большим успехом у зрителей и оказались первыми опытами создания коммерческого кино в социалистических республиках. В СССР одной из вариаций революционного истерна стали фильмы о басмачах, будоражащие любопытство зрителя не только экзотическими ландшафтами, но и размыванием допустимых границ демонстрации насилия на экране. Фильм «Белое солнце пустыни» использует эти приемы российского истерна, одновременно предлагая значительно измененную повествовательную формулу.

Сопоставление вестерна и истерна на равных условиях невозможно: если классический вестерн для американской культуры жанр конституирующий, воплотивший ключевые социокультурные значения и репрезентирующий базовые ценности этого общества, то восточноевропейский истерн — это попытка украдкой заглянуть в другой мир через случайную брешь «железного занавеса». В фильме «Белое солнце пустыни» различимы и черты классического вестерна, и художественные приемы, позволяющие сопоставлять этот фильм со «спагетти-вестернами» Серджио Леоне. Оценить это соответствие — не значит описать еще один девиантный вестерн, а, напротив, уловить специфику заимствующей культуры, определить место истерна в системе советских киножанров, для которой центральным, очевидно, являлся фильм о деревне или большой семье. Каким образом среди ценностей коллективизма возникают ростки индивидуализма?

Революционный истерн и американский вестерн роднит прежде всего рассматриваемая исключительно с точки зрения колонизаторов ситуация «фронттира», подвижной границы между двумя мирами [4] «цивилизованным» и «диким», «нашими» и «контрой». Несмотря на репрезентацию вполне

конкретных исторических обстоятельств — эпохи Гражданской войны в революционном истерне и эпохи образования американской государственности в классическом вестерне, в лучших образцах обоих жанров прослеживается надысторическое, вневременное измерение, для которого важна именно логика перелома, становления.

Отсюда — почти цитатное соответствие пространства фильма «Белое солнце пустыни» пространству классического вестерна: окруженный бескрайней пустыней пыльный город, заселенный «слабыми» — стариками и женщинами, — которые и представляют собой общество в классическом вестерне [5].

Герой-одиночка, находящийся вне общества и обладающий уникальными качествами, воплощен в «Белом солнце пустыни» сразу в трех персонажах. Саид — это «тело героя» [1], недаром именно его тело постепенно открывается зрителю в одной из первых «жестоких» сцен фильма — сцене откапывания казненного из песка. Саид представлен в фильме как «этнический другой», и именно это дает ему, по логике повествования, право быть вне общества, вне правил «правильного» мира Сухова — следовать закону мести, принимать решения, не считаясь с мнением «коллектива» и т. п.

Сухов — одиночка поневоле, он в пустыне — усталый путник, шагающий в мир революционной утопии, этот персонаж — своеобразное «сверх-я» героя вестерна. И, наконец, Верещагин — «альтер эго» героя, персонаж вне времени и общества, существующий в своем локальном неустойчивом раю на географической и исторической границе Империи. К семидесятому году такой герой в советском кинематографе уже может быть союзником протагониста, а возможный упрек в романтизации старого офицерства авторы фильма упреждают введением второстепенного комического персонажа — белого офицера, пособника бандитов — предателя и лизоблуда.

Злодей в классическом вестерне — единственный равный герою по силе и харизме персонаж, почти друг. В «Белом солнце пустыни» это обаятельный Абдулла, сильный, хладнокровный разбойник, которого сам Саид называет «благородным». В антагониста его превращает навязчивое желание убить

свой гарем, то есть нанести вред «обществу», слабым, которых герой обязан защищать.

Но, несмотря на визуальные и сюжетные соответствия, «Белое солнце пустыни» — это, по сути, антивестерн, т. к., когда мы касаемся самого существенного вопроса — структуры социального мифа, воплощенного в вестерне, и возможностей его перенесения в истерн, мы наталкиваемся на неразрешимое противоречие. По мнению исследователей вестерна, этот жанр «воплощает буржуазный идеал общества, основанного на интеракции и коммуникации, равно как и на идеях и действиях рыночного индивидуализма» [5. С. 68], что даже в самой завуалированной форме не может присутствовать в советском фильме 1969 г.

Авторы фильма, по крайней мере на уровне сюжета, разрешили противоречие между жанром и идеологией. В классическом вестерне герой вне общества, обладающий особой силой, спасает общество и сливается с ним; герой советского фильма уже принадлежит другому обществу — далекому и утопичному березовому социалистическому коллективу. Цель героя — вернуться домой, в то время как цель злодея Абдуллы — бежать из дома, предварительно его разрушив. Цель героя вестерна — сохранить свой индивидуализм, примирив его с традиционными ценностями общества, а в «Белом солнце пустыни», напротив, герои, индивидуализм которых не преодолен, либо гибнут, как Верещагин, либо уходят в неизвестность, как Саид.

Истерн — это попытка поиграть в другую культуру на безопасном поле приключенческого фильма. Фильм «Белое солнце пустыни» — беспроигрышная формула такой игры: нарратив о культуре дружественной и желательной «отсталой» или «развивающейся», построенный на основе нарратива о культуре другой, соблазнительной и далекой, но запретной — идеологическом и политическом противнике. «Формулы помогают аудитории исследовать в воображении границу между разрешенным и запрещенным и осторожно, надежно подстраховавшись, попробовать шагнуть за эту границу» [2. С. 63]. Мотив соблазна вообще силен в фильме, и, несмотря на то что товарищ Сухов остается морально устойчив, даже он видит себя в мечтах окруженным покорными восточными красавицами.

Согласно французской школе анализа фильма, первые кадры картины, те, что идут еще до титров, рассказывают самое главное обо всем произведении. «Белое солнце пустыни» начинается со сцены медленного пробуждения Сухова. Зритель становится сначала свидетелем осколка его сна: листья и трава, скользящие в летнем ветре, женщина в русском платке. Герой просыпается: зелено-голубая гамма пейзажа средней полосы противопоставлена желтому безмолвию пустыни. Последнее, что видит герой во сне — обнаженные женские колени, и этот кадр для советского кинематографа — почти на грани дозволенного. Первые кадры фильма «Белое солнце пустыни», как и весь фильм, рассказывают зрителю о границе двух миров и тумане соблазна между ними.

Список литературы

1. Аронсон О. В. Тело героя (Рациональность вестерна) // Киноведческие записки. — Вып. 26. — 1995. — С. 153–160.
2. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. — 1996. — № 22. — С. 33–64.
3. Самутина Н. В. «Cult camp classics»: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании / Ред. И. М. Савельева, А. В. Полетаев. — М.: НЛО, 2009. — С. 490–531.
4. Turner F. J. The Frontier In American History. — N. Y., 1935.
5. Wright W. Sixguns&Society: A Structural Study of the Western. — University of California Press, 1975.



ФАКТОГРАФ

Межрегиональное общественное движение «СЕМЬЯ, ЛЮБОВЬ, ОТЕЧЕСТВО» Пресс-релиз Движения от 21 марта 2011 г.

Совет движения «Семья, любовь, Отечество» приглашает родителей России и зарубежья принять участие в международной акции «Родительские стояния в защиту семьи, детства и нравственности». В последнее время все большую тревогу родительской общественности вызывает изменение характера отношений государства к институту семьи с опекающего на репрессивный, делегирование родителям конституционно закрепленной социальной ответственности государства, замена целостной и последовательной семейной политики западными технологиями контроля над семьей, в том числе такими, как форсайт-проект «Детство-2030».

Переориентирование действий социальных служб по работе с семьей на карательно-осведомительные, насильственное изменение иерархических установок в отношениях взрослых и детей, введение «Детского телефона доверия», создание и внедрение базы данных на семью — «Паспорта здоровья школьника», участвовавшие в стране случаи немотивированного изъятия детей у нормальных родителей, навязываемое семьям состояние постоянного страха становятся благодатной почвой для дестабилизации общества.

Несмотря на отрицательные отзывы о ювенальной юстиции видных общественных и государственных деятелей и представителей важных социальных институтов, в России продолжают внедряться ювенальные технологии в той или иной форме. Постоянно предпринимаемые определенными силами попытки изменения семейного законодательства представляют собой перспективу максимального ухудшения прав родителей и ужесточения санкций по отношению к ним.

Данные изменения отрицательно воспринимаются обществом в целом, противоречат духовно-нравственным установкам и культурным традициям жителей России. Они составляют угрозу национальным интересам России, противоречат конституционному принципу защиты семьи и не могут быть легитимными вне предусмотренного Конституцией всенародного обсуждения.

Предыдущие родительские стояния прошли 27 марта 2011 г. В Москве они состоялись у памятника Грибоедову.

Пресс-служба Межрегионального общественного движения
«Семья, любовь, Отечество»