

ОБРАЗ АМЕРИКАНСКОГО ВОЕННОГО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ ГОЛЛИВУДА

Проблема поиска собственной идентичности, сохранения самобытности, определения места и роли каждой социальной группы является сейчас чрезвычайно актуальной. В статье рассмотрены основные моменты формирования образа военного в американском сознании, «включение» его в понимание американцами самих себя.

Ключевые слова: США, политика и искусство, Голливуд, образ, милитаризация, национальный герой.

Фильмы как исторический источник давно привлекают к себе внимание. Одной из первых серьёзное изучение кинематографических материалов в качестве исторического источника начала школа «Анналов» в 1960-е гг. В статье М. Ферро «Кино и история»¹ кинематограф рассматривается как фактор истории, фильм — как исторический документ, определяется специфика кинематографического сообщения. Автор делает вывод, что «кинематографическое прочтение истории ставит перед историком задачу его собственного прочтения прошлого. Фильм доказывает, как в художественном варианте, так и не в художественном, что благодаря народной памяти и устной традиции кинорежиссер может вернуть обществу историю, которой его лишила государственная машина»².

В отечественной исторической науке кинематограф долгое время был объектом изучения лишь историков искусства. Начиная с 1960-х гг. предпринимались попытки привлечь внимание к кино как

¹ Ферро М. Кино и история // ВИ. 1993. № 2. С. 47-57.

² Там же. С. 50.

историческому источнику, но по разным причинам большого развития данный подход не получил. И только в последние десять лет наметилась сильная тенденция использовать кинематографические материалы, как документальные, так и художественные в качестве источников при изучении самых разнообразных тем — политических, экономических и, безусловно, социальных. Проблема, однако, состоит в том, что методологическая база находится в зачаточном состоянии и отсутствуют хорошо разработанные методы анализа такого вида источников. Надо отметить, что и в западной историографии, несмотря на большой опыт в исследовании этой части комплекса источников, также нет надёжной методолого-методической основы. Это особенно становится заметным, когда речь заходит о художественных фильмах. Дело, как правило, сводится к краткому пересказу содержания фильма, и затем к комментарию, заключённому во фразе — «вот так все тогда видели». Конечно, некоторые исследователи делают попытку рассмотрения исторического контекста, влияния исторических условий на создание кинофильма именно в таком виде, в котором он был представлен публике. Но и здесь главный акцент делается всё-таки на политике государства, но не на настроении в обществе, рыночной потребности или психологическом складе поколения кинематографистов и зрителей.

Использование художественных фильмов в качестве источника для изучения образа американского военного XX в., формирования позитивного или негативного отношения к военным в обществе представляется не только возможным, желательным, но и необходимым.

Во-первых, исторически сложилось так, что американцы проявляли мало интереса к вооружённым силам. Это определялось в какой-то мере характером

самых американских поселенцев, формировавших идейные основы американского общества, их пониманием цели существования, методов и способов её достижения. С другой стороны, находясь в относительной безопасности от внешнего вторжения, американцы рассматривали содержание вооружённых сил (особенно сухопутных) как напрасную трату денег. Тем более, что по плотности населения отличались восточные штаты, которые, действительно, не испытывали прямой угрозы и потому не нуждались в присутствии военных. Но в XX в. ситуация изменилась; изменилось понимание американцами своего места в мире, но немаловажно и то, что изменился сам мир, который стал более тесным и более опасным уже по причине самого человека.

Во-вторых, сами американские военные, особенно выпускники военной академии, стремились сохранять определённую замкнутость своей профессии. И даже не всегда это делалось сознательно — просто такой была подготовка в Вест-Пойнте. Но в XX в. трижды количественный состав армии увеличивался почти в десять раз. Поэтому особую жизнь, традиции, особый взгляд на мир и особые проблемы армии скрывать дольше оказалось невозможно. Эта же причина — насильственное знакомство американского общества с внутренней жизнью армии — вновь серьёзно поставила вопрос о воинственности или невоинственности американской нации.

Т. е. изучение образа американского военного выводит на вопросы о характерных чертах американского общества, о формах и паттернах его поведения, на проблему творения американского исторического мифа.

Американцев нельзя назвать самым читающим обществом в мире. Поэтому нет ничего удивительного, что в продукции массового интеллектуального

потребления сразу был сделан акцент на визуальности. В XX в. в условиях информационной и технологической перестройки (бум информации, появление новых технологий, освобождавших от физической работы, появление «законного», равномерно распределённого свободного времени) воздействие устного слова и изображения многократно возрастает. Немаловажными оказались два психологических аспекта: «картинка» отражается в мозге во всем комплексе гораздо быстрее и с меньшими затратами психологической энергии, а второе — не требуется перевода символов, поэтому есть возможность ознакомиться с самой разнообразной информацией, символы которой всегда более понятны, чем письменные или устные знаки.

Таким образом, в американском обществе кинематограф начинает исполнять несколько жизненно важных для общества функций (с некоторыми особенностями это же можно наблюдать в истории других стран):

а) **форма ухода от реальности, спасение от страхов внешних и внутренних.** Выражение реальной сущности человека именно XX в. в его экзистенциальной ипостаси — страх определяет всё. Главный страх — страх перед будущим, который базируется на том, что от человека практически ничего не зависит (будущее в руках государства, общества, международного сообщества, чего угодно, но только в мельчайшей степени зависит от человека, от его способностей). На этом основана одна практически базисная черта голливудской продукции — счастливый конец фильма. Жизнь типичного американца, несмотря на действительно существующее многообразие возможностей и свободу, достаточно сильно ограничена правилами и установлениями — местной коммуны, религиозного сообщества, семьей, правилами

различных сообществ, к которым должен принадлежать настоящий американец, если он действительно хочет стать или хотя бы считать себя таковым. Это во многом объясняет, например, тот факт, что лучшие кассовые сборы в кинематографе США связаны с трудными временами, такими как Великая депрессия. В среднем в тот период семья тратила на кино в год 25 долларов при цене билета 10–25 центов. В просмотре фильмов сублимируются две потребности. Первая — ассоциируя себя с героями, человек может избавиться от этого социального бремени и «прожить» (заметьте, в безопасности) другую жизнь, свободную и интересную. Вторая касается комедий — сублимируется постоянный страх сделать ошибку, за которую могут выгнать из «социального круга»: высмеивая комедийного героя, американец ощущает себя правым, более умным и более приспособленным.

б) **замена религиозных институтов** в проповедовании, в определении, что такое добро и что такое зло. Для американского общества, чья религиозность носит особенный, отличный от европейского и азиатского, характер, это особенно важно. В многоконфессиональном обществе необходимо определение общих для всех религий и всех мировоззрений ценностей, которые бы «держали каркас» для существования общества. Не менее важными и даже знаковыми фактами являются, по меньшей мере, два показателя: первый — частое кинематографическое обращение к религиозным сюжетам (не только христианским, но даже языческим — индейским) в традиционной или новаторской интерпретации; второй — активное использование религиозными сообществами кино- и видеопродукции в своей деятельности.

в) **дополнение, а порой и замена социальных институтов** в обучении правилам жизни. По разным объективным и субъективным причинам в XX в. зна-

чимость первого и второго социальных кругов (семья и ближайшее окружение — посёлок, город) для человека резко снижается, при одновременном повышении важности третьего — глобального, общечеловеческого. Следовательно, на место семейного воспитания, воспитания непосредственным примером поведения приходит «обезличенный» наставник — кинематограф, который предлагает универсальные правила жизни, пригодные не только в родном местечке, но в любом месте мира. Более того, кинематограф показывает, насколько человек может быть силен, чтобы если не приспособиться, то переломить установленные ограничения. Фильмы, в том числе военные, показывают зрителю, как нужно вести себя в кризисных ситуациях, дают дидактику «можно, делай» и «нельзя, не делай».

г) **функция определения места человека в мире и обществе.** Кино показывает идентификационные знаки той или иной социальной группы — одежда, аксессуары, образ жизни, поведение, слова и жесты. Иконки, символы используются как показатели жанра, а также для идентификации своей аудитории. В качестве символов используются одежда, пейзажи, вещи, объекты, актеры. Это связано с тем, что одной из характеристик кинематографа является то, что кино — это художественный код времени, хранилище примет времени. Кино определяет понятие «героя времени» и просто героя. Иногда даже не осознавая этого, человек меняет сначала некоторые элементы своего мировоззрения, поведение, восприятие прошлого и будущего в зависимости от того, что он видит на экране. В этом случае возможны несколько вариантов. Первый, когда то, что смотрит человек, совпадает с его реальной жизнью. Второй, если показанное на экране, независимо, хорошо или плохо, относится к будущему. И третий, если (так же не важно — плохо или хорошо) отражает прошлое.

д) **кинематограф перестал быть только искусством, бизнесом, политикой.** Со второй половины XX в., с доступностью кинотехники, кино стало частью повседневной жизни как раньше фотографии, писание дневников, рисование фамильных портретов, чеканка гербов и т. п. Это стало показателем определённого статуса — статуса т. н. «среднего класса», в котором человек ощущает себя защищённым при одновременном сохранении самоуважения и определённой значимости. И с другой стороны — может сам творить историю, оставляя после себя вещественные личные (что очень важно) доказательства своего существования.

Кинофильмы всегда отражают потребности и настроения общества, даже если речь идёт о государственном заказе. Это тем более верно, если речь идёт об американском кинематографе, довольно-таки независимом от государства. Дело в том, что невозможно заставить людей ходить на фильм, который им непонятен или не нравится. В рыночном хозяйстве в искусстве тоже действуют законы конкурентной борьбы. Поэтому американский кинематограф, стремясь к выгоде, прежде всего, потакает вкусам обывателя. Большое значение играет также мода, но что это такое, как не отражение настроений, вкусов и взглядов того же общества?

Военные фильмы охватывают огромную аудиторию: будучи «боевиками», привлекают внимание мужчин, а внесение мелодраматических элементов делает их идеальными для просмотра женщинами. Такие фильмы интересны как для молодой, так и для пожилой аудитории.

Военная тематика достаточно типична для художественного кинематографа. Одними из первых художественных фильмов, снятыми в США, были «Крестоносцы Першинга», где представлялось при-

бытие американских войск в Европу в 1917 г. Показателен тот факт, что военные фильмы не сразу становятся интересным жанром для кинематографистов. В 1914–1915 гг. выпущено только 2 фильма, в 1915–1916 гг. — ни одного, в 1916–1917 гг. — восемь. Зато в 1917–1918 гг. — выпущено 23 военных фильма из общего числа в 89, т. е. 26 %. Монументальный фильм, появившийся перед Первой мировой войной, был открытием итальянцев, а развивали их опыт главным образом немцы и американцы. За 1940–1947 гг. в Голливуде было снято 3047 фильмов. Из них посвященных идущей мировой войне — 397, т. е. 13 %. Пик военных фильмов пришёлся на 1942–1943 гг., когда их общее число составляло в среднем 27 %³. После Второй мировой войны кинематограф выходит на лидирующие позиции в деле создания образа профессионального военного.

В 1950-е–1960-е гг. Голливуд выпускает в среднем 260 картин⁴ в год, и количество картин, имеющих военную составляющую, существенно возрастает. Особенно чётко эта тенденция стала проявляться в конце и после Вьетнамской войны. Всякий режиссер, снимающий боевик, гангстерский или даже просто социально-трагедийный фильм, в качестве героя (главного или второстепенного) вводил ветерана войны. Примерами могут служить фильмы «Таксист», «Вечер душевного дня», «Рембо: Первая кровь» и др.

Многообразии интересов американского общества, политическое, идеологическое, культурное многообразие обязательно учитываются режиссёра-

³ Подсчеты сделаны на основании таблицы «World War II — Related Hollywood Features, 1940–1947» (см.: *Shain R. E. An Analysis of Motion Picture about War Released by the American Film Industry, 1939–1970.* N. Y., 1976. P. 31).

⁴ В период процветания, еще во времена немого кино Голливуд выпускал по 700 фильмов в год; в 1951 г. было выпущено только 400, в 1954 г. — уже только 235, а в 1960–1961 гг. — примерно по 160 фильмов в год.

ми Голливуда. Сосуществование противоположных взглядов на войну — от откровенно милитаристских до пацифистских — особенно наглядно стало видно в 1950-е–1960-е гг. Однообразное изображение военного как жертвы Первой мировой войны или героя Второй мировой сменилось противоречивой интерпретацией. Наряду с образами положительных военных появились изображения американцев — убийц в военной форме. Армию не привыкли уважать, её не полюбили ещё, но снова стали появляться основания (просмотренные фильмы), чтобы бояться (из-за непонимания и непредсказуемости действий военных) и не любить людей, одетых в военную форму. И ещё — в отличие от полицейских или шпионских фильмов, где действуют плохой и хороший герой (полицейский или шпион), в военных фильмах образ рисуется главным образом одной краской.

Иногда приходится слышать мнение, что американцы уже совершенно бесплодно «ходят по кругу», снимая фильмы о Вьетнамской войне, пытаясь героически и трагически «перевоевать» её. Представляется, что эта война ещё долго будет благодатным полем для режиссеров и сценаристов, и процесс её изображения совершенно не бесплодный и небесполезный.

Во-первых, это была самая длинная активно ведущаяся война в истории США⁵, вобравшая в себя слишком много аспектов, чтобы можно было ограничиться несколькими картинками.

Во-вторых, она неоднозначно затронула всё американское общество и имела сильнейшее влияние на психологическую трансформацию американского

⁵ Подобную длительность имели войны с индейцами, но они велись с перерывами и на территории США, поэтому скорее могут считаться внутренними, гражданскими войнами. А войны никарагуанская (1912–1925 гг.), китайская (1912–1945 гг.), гаитянская (1915–1934 гг.), несмотря на большую длительность, не могут в полной мере именоваться «войнами» по причине пассивности участия в них воюющих сторон.

сообщества — недаром первой реакцией огромной части американского общества на подписание мирного договора между Вьетнамом и США было забыть её (типичная регрессия памяти, когда человек не в состоянии доступными средствами разобраться в своём психологическом диссонансе, он старается это забыть — реакция, давно известная в психологии и психиатрии).

В-третьих, «вьетнамское поколение» сходит с исторической сцены. Но именно сейчас многие из них «делают погоду» во многих сферах американской жизни — политике, культуре, экономике и т. п. Каждое поколение стремится оставить о себе след в истории, создать свой собственный «исторический миф». И главная задача, особенно характерная для американской истории, состоит в том, чтобы этот «подмиф» вписался в общеамериканский исторический миф. С этой же причиной, кстати, связана активизация и ветеранов Корейской войны. Особенно в последнее десятилетие заметен интерес к событиям 1950–1953 гг., и тенденции изображения корейских событий и Вьетнамской войны имеют много сходных черт.

В-четвёртых, современная военная политика не только имеет значительно количество параллелей с периодом Вьетнамской войны. Она, осмелимся предположить, имеет тот же самый базис — страх. Карибский кризис и начало Вьетнамской войны были не только хронологически последовательными. И страх перед коммунизмом, как это не звучит парадоксально, был не пустым звуком. То же самое наблюдается и сейчас — всепоглощающий страх перед терроризмом после 11 сентября 2001 г. И в современных фильмах о Вьетнаме американцы стараются построить модель «другого Вьетнама», чтобы в истории найти зарядку и базис для решения сегодняшних проблем.

Ситуация немного стала меняться в конце 1990–2000-х гг. Вновь насущной (как и перед Второй мировой войной) стала проблема создания положительного милитаристского настроения в обществе. Связана потребность была с новой внешней политикой США, решивших укрепиться в статусе единственной сверхдержавы. Армия должна была приобрести положительный образ в глазах общественности и профессия военного должна была стать престижной. Голливуд откликнулся на этот заказ с большим энтузиазмом. В роли военных снялись секс-символы и современные «американские герои». Особенно в их типажах подчеркиваются «приличные», «положительные» в американском обществе черты – семейственность, религиозность, сила – физическая и духовная. Все представляется так, что американская армия не имеет проблем, и решены они были давно: расовая и национальная («Война Харта» и «Говорящие с ветром»), гомосексуализм («Перл-Харбор»⁶), командование («Мы были солдатами») и др.

При анализе художественных фильмов обращают на себя внимание следующие характерные черты и тенденции, дающие пищу для размышлений:

Пропаганда. Значительное число фильмов носит явно пропагандистский характер. Лучший из подобного рода фильмов («Сержант Йорк») обращён к Первой мировой войне и жизни «истинного амери-
⁶ «Перл-Харбор» по одной составляющей своего сюжета – дружба двух летчиков, которые полюбили одну девушку – повторяет два фильма «Крылья» (1926?) и фильмы про подводников. Но в них дело заканчивается отказом от девушки во имя мужских взаимоотношений. Некоторые критики считают, что проблема гомосексуализма, достаточно остро стоящая перед американскими вооружёнными силами, нашла свое отражение и была интерпретирована как нормальное явление. Однако, действующая с 1980-х гг. политика «Не спрашивай, не говори, не преследуй» нацелена на то, чтобы превратить ее во второстепенный вопрос, который «пройдет сам по себе», снимется та острота, что была придана гомосексуализму во время Вьетнамской войны.

канского героя». Фильм появился в 1941 г. Контекст не важен — фильм Говарда Хоукса задал высочайшую планку для успешного развития биографического жанра в дыму сражений. Война изображена гламурно, в традициях рыцарства и благородства. Именно такой провозглашалась Первая мировая война для американского общества — США представлялись спасителями Европы. Соответственно, сержант Йорк предстал истинным американцем. В пользу этого говорят многие символические черты, использованные в фильме для воздействия на аудиторию. Например, выбор главным героем сержанта — непрофессионального военного, к которому в обществе было настроенное отношение. Сержантское звание символизировало, тем не менее, достаточный статус в этой незнакомой многим военной профессии. Наконец, сержант, не офицер, а унтер-офицер — именно тот человек, который теснее всего работает с основной солдатской массой. Этакий «отец солдата». Он происходит из штата Теннесси — «штата волонтеров», т. е. со Среднего Запада США, откуда баллотировались в президенты Э. Джексон (за жестокость прозванный индейцами «Старый Хикори», до своего президентства прославившийся как герой англо-американской войны и активный участник войн с индейцами), Дж. Полк (в чье президентство появилась «доктрина Полка» и выдвижение «лозунга предопределения» и который вникал в детали событий Мексиканской войны), Э. Джонсон (который был военным губернатором штата во время Гражданской войны). Т. е. Йорк — типичный американец с пацифистскими убеждениями, но готовый сражаться, если его стране угрожает опасность.

Сами офицеры были заинтересованы в создании фильмов, отражающих их жизнь, предпочтительно такую, как они сами её себе представляли. Так, руководитель американских военно-воздушных сил

генерал Г. Арнольд, пользуясь тем, что был личным другом Джека Уорнера, участвовал в создании хита «Воздушные силы». Д. Уорнер в 1942 г. был призван в ВВС и в чине подполковника служил офицером по связям с общественностью на базе в Лос-Анджелесе. Этот фильм прославил восходящих тогда звёзд Джона Гарфилда и Гарри Керри. Идея фильма была проста и неоднократно повторялась и повторяется в военных голливудских фильмах. Команда, представляющая разных американцев, — поляка, ирландца, фермера из Миннесоты, техасца, опытного нью-йоркца, и т. п. — постепенно создается из разных по характеру, индивидуальных персон через нивелирование их различий. Фильм получился потрясающим во многом потому, что режиссер Говард Хоукс⁷ во время Первой мировой войны сам служил пилотом и в межвоенный период снял достаточно много фильмов об авиации («Утренний патруль», «Только ангелы имеют крылья», др.). Немалую роль сыграла также реалистичность, почти документальность изображения. Действительно, фильм был снят в 1943 г., а речь идёт о событиях конца 1941 — начала 1942 гг. Та же история о создании военного братства идёт в фильме «Сахара». На танке через Ливийскую пустыню движется американский сержант Джо Ган (актёр Х. Богарт). По пути к нему присоединяются солдаты и офицеры союзных армий — британцы, австралийцы, суданец из британской армии, южноафриканец, а также несколько захваченных в плен немцев и итальянцев. Несмотря на то, что в команде есть более высокие по званию военные (тот же британский офицер медицинской службы), американский сержант изображается как лидер, единственно знающий цель

⁷ О нем также ходила слава как об особенно тяготеющем к изображению жестоких нравов, имеющем живой вкус к грубым сценам насилия и обладающем даром создания образов с помощью нескольких деталей.

их перемещения, чёткую позицию в жизни, твёрдую веру в победу (по ходу фильма он неоднократно заявляет, что «когда я на своём танке поеду по улицам Берлина...»).

Комедии. Военные комедии, как и комедии вообще, традиционно пользуются большим успехом у американских зрителей, о чём свидетельствуют сборы от их проката и количество фильмов этого жанра, награжденных «Оскаром». Но при изучении образа военного, сформированного военными комедиями, необходимо учитывать несколько особенностей.

Прежде всего, в общем количестве военных фильмов комедий мало, и сняты они были, главным образом, в 1940-е–1950-е гг. Одним из объяснений может быть серьёзность темы войны. Другим является установка на формирование военно-патриотического компонента американской идентичности, что сложно сделать, высмеивая отдельные черты молодой армии США, не имеющей большой героической истории. Возможно, также, имеет значение сам характер американских комедий. Их юмор основан на физиологии человека, изображении его в нелепых ситуациях на грани пошлости, и здесь необходим совершенно индивидуальный, оригинальный типаж. Подобные требования плохо работают на армейском материале. В армии США отношения с сослуживцами и командирами, дисциплина, гигиена, одежда, представляют серьезные проблемы, а не поводы для шуток. Кстати, вероятно, поэтому в американских военных фильмах нет комедийной составляющей наряду с мелодраматической, гангстерской, психологической, которые появляются во всех картинах об армии. Как исключение можно рассматривать фильм «Первая Большая Красная» (1980 г., режиссер С. Фуллер). Основываясь на собственном опыте, С. Фуллер прослеживает боевой путь Первой пехотной дивизии с 1942 по 1945 гг.

Но картина отличается от многих пропагандистских фильмов «чёрным юмором», который неоднократно прослеживается по ходу 113 минут сюжета. Некоторые «юмористические сюжеты» хорошо запоминаются — дом для умалишённых под бомбежкой, игра в чижы в немецком концентрационном лагере и др. И хотя этот фильм не комедия, отметим, что главный герой — сержант (актер Л. Марвин) — изображён холодным профессионалом, которого сложно заподозрить в наличии чувства юмора, хотя он постоянно язвительно насмехается и терроризирует своих подчинённых — молодых испуганных солдат.

Ещё одна особенность изображения военных в комедиях связана с сюжетом. В имеющихся фильмах такого рода нашли отражение все главные войны XX в., за исключением Вьетнамской (кроме кинокартины «Доброе утро, Вьетнам», в которой рассказывается о ди-дjee, который старается создать оптимистическое настроение в войсках своими программами. В ходе своей работы он постоянно вступает в конфликт с военным командованием, которое постоянно вмешивается в его работу, с завистливым лейтенантом, с капитаном, который считал себя обязанным держать в повиновении всех находящихся на этом участке. Комедией фильм можно назвать с оговоркой — это достаточно грустный фильм). И традиционно сложилось так, что в комедии показывалась, главным образом, жизнь военных в тренировочных лагерях, в тылу, призыв и период подготовки войск, но нет смешных фильмов о фронтовых действиях. Хотя иногда рассматривают «M*A*S*H» (название обозначает «передвижной военный хирургический госпиталь», а в переводе с английского слово, не аббревиатура, обозначает «мешанина, бардак») (1970 г., режиссер Р. Олтман) как пародию не только на Корейскую войну, но и на Вьетнамскую (схожесть изображаемой ситуации

и дата выхода фильма сыграли в распространении этой точки зрения решающую роль), тем не менее, нет ни одного смешного фильма собственно о той войне. И тот же «M*A*S*H», считающийся «боевым», показывает жизнь военного госпиталя, размещённого в тылу американских войск в Корее. Также стоит отметить отсутствие мелодраматических комедий. Это может свидетельствовать о том, что профессионального военного армии США принято изображать лишённым естественных человеческих черт, но лишь как часть военной машины.

Ещё одна особенность связана с формой показа комического. Первые комедии были однозначными, простыми и развлекательными. Они напоминают водевили для военных, традиционные для Франции 1900-х гг., с их комическими рядовыми и мюзик-холльным маршированием. Некоторые из фильмов, сделанных в виде больших представлений, имели немалый коммерческий успех: «Янки Дудл Дэнди» (1942 г., режиссер М. Кертис), «Это армия» (1943 г., тот же режиссер), «Голливудская войсковая лавка» (1944 г., режиссер Д. Дейвс) принесли от 4 до 10 млн. долларов дохода. В этих спектаклях, предназначенных для отдыха, «для удовольствия военных», главным аттракционом были красивые девушки, которых в то время стали называть «Pin Up Girls»⁸.

С 1950-х гг. в военных комедиях начинает преобладать «черный юмор». Примерами могут служить «M*A*S*H», «Сталаг 17» (1953 г., режиссер Б. Уайлдер), «1941» (1979 г., режиссер С. Спилберг), «Майор Пейн» (1995 г., режиссер Н. Касл). Первая, получившая «Оскара» за лучший сценарий, рассказывает о том, как оперируют раненых в трёх милях от пере-

⁸ Буквально – «девушки для прикалывания на стену». Выражение возникло в среде солдат, которые вырывали из журналов страницы с изображениями девушек, чтобы украсить ими свои помещения.

довой и в 6718,5 — от Нью-Йоркской пресвитерианской больницы три молодых хирурга, призванных в армию из университетов. Начальник госпиталя проводит время на рыбалке, вместо донорской крови в холодильнике хранится выпивка, закусывают прямо на операционных столах посреди вывернутых внутренностей. Известная фраза: «Операция на желудке прошла успешно, но он умер от раны в голову» — выражает сущность состояния в армии.

Что касается комедии «Сталаг 17», то, действительно, существовал концентрационный лагерь для военнопленных, в котором содержались американцы, и показанная в фильме жизнь во многом соответствовала реальным событиям.

«1941» — это не просто насмешка, это «издѣвка» над расхлябанностью сан-францисского гарнизона, разложившегося в бездействии настолько, что военнослужащие забывают, с какой стороны подходить к танку и как заводится самолёт (немаловажно для нашего анализа то, что действие происходит накануне нападения на Перл-Харбор. Сегодняшнее состояние американского общества вряд ли потерпело бы подобную насмешку над историей).

Фильм «Майор Пейн» не связан с конкретными историческими событиями. Майор Пейн — прирождённый воин, он любитель дисциплины и военного порядка, ему чужды эмоциональность и гуманность, он больше похож на запрограммированную машину. Когда с внешними врагами было покончено, майор подыскал себе новое занятие и устроился в училище командиром подросткового отряда. В отношениях с «новыми подчинёнными» он предпочитает полусадистские методы — постоянно кричит, бреет всех наголо, детский страх «лечит» нагнетанием ужаса и т. п.

Обращает на себя внимание использование в военных комедиях «говорящих» фамилий. Не надо

быть сторонником постмодернизма, чтобы заметить это. Так, в фильме «Привет, герой-победитель» (1944 г., режиссер Престон Стерджемс, великолепный сатирик) молодого, патриотически настроенного парня, всей душой желающего поступить в морской корпус и отправиться на фронт, зовут Вудро Лафайет Першинг Трусмит — соединение имен президента Вудро Вильсона, маркиза де Лафайета, генерала Дж. Першинга и фамилии Truesmith — «настоящий Смит» (зная, что Смит самая распространенная фамилия в США, становится понятен скрытый смысл — «настоящий американец»).

Фильм «Доктор Стрэнджлав, или Как я научился не волноваться и любить атомную бомбу» (1964 г., реж. С. Кубрик), пожалуй, единственная комедия, в открытую высмеивающая генералитет. Сюжет, как предупреждают в начале фильма, полностью вымышлен, хотя вполне мог иметь место; он очень напоминает страхи недавнего Карибского кризиса 1962 г. Абсолютно чёрная комедия об абсурде холодной войны. Пилота бомбардировщика с термоядерным оружием на борту, которое приказано сбросить на Советский Союз, зовут майор Т. Дж. «Кинг» Конг. Командир группы на военной базе ВВС капитан Лайонел Мэндрейк (mandrake — «мандрагора»; в другом переводе — «селезень») ничего не обнаруживает в новостях о том, что США находятся в состоянии войны. Генерал Джек Д. Риппер (Jack the Ripper — Джек-Потрошитель) спокойно заявляет о том, что сейчас самое время пустить кровь, чтобы спасти Америку. Когда президент встречается со своими советниками, среди них — генерал из Пентагона, суперястреб Бак Теджидсан (buck — «самец»; Turgidson — «опухший», «напыщенный сын»). Фамилия майора Пейна из одноименного фильма означает «боль», «причинять боль».

Кто создавал образ солдата армии США в военных комедиях? Это были профессиональные актеры, известные или только начинающие карьеру. Но существенно то, что некоторые из них имели военный опыт и имели представление о смешных чертах военной службы.

Так, известнейший актёр немого кино Бастер Китон⁹ после вступления США в Первую мировую войну был призван в 40 «Солнечную» дивизию и после подготовки в лагерях Кирни и Миллс отправился в Европу. Около семи месяцев Китон был солдатом, считал свой опыт очень негативным и неприятным, потому что условия жизни были ужасными. Он оглох на одно ухо, чуть не был расстрелян собственным патрулем, когда возвращался из увольнительной. Военная жизнь оставила неизгладимый след в его жизни. «Золотая декада Голливуда» — 1920-е гг. — принадлежала Китону. Он неоднократно играл военных, в том числе в голливудском фильме о гражданской войне «Генерал». В его комических номерах, шутках чувствуется военное влияние. Корабль, который он использовал в 1924 г. в фильме «Штурман», был военным кораблем, который находился в том самом порту, из которого Бастер отправился во Францию. В 1930 г. Бастер Китон снялся в фильме «Дугбой» — об американских солдатах в Европе. Как считают критики, это один из его самых слабых фильмов. Хотя, вероятно такое мнение сложилось в сравнении «Дугбоя» с шедевром 1926 г. — фильмом «Генерал» о событиях Гражданской войны. В его комических номерах, шутках чувствовалось военное влияние.

⁹ Настоящее имя — Джон Фрэнсис (1895–1966). Принято считать, но, возможно, это и легенда, что увидев, как этот мальчишка, споткнувшись, кубарем скатился с лестницы, знаменитый фокусник и иллюзионист Гари Гудвин воскликнул: «What a buster!» («Во дает!»). Китон взял словечко себе псевдонимом, видимо мечтавая, чтобы зрители восклицали то же самое.

Трёхкратный лауреат премии «Оскар» У. Бреннан считал, что перелом в его актерской карьере произошёл именно благодаря военной службе. Как-то режиссер обнаружил у него способность кричать по-ослиному. Этой способностью Бреннан овладел во Франции, когда служил в полевой артиллерии в 26-й дивизии во время Первой мировой войны.

Уильям Холден (настоящее имя Уильям Франклин Биддл, мл.,) во время Второй мировой войны служил лётчиком, что впоследствии только придавало ему особый шарм в амплуа циничного красавца. В фильме «Сталаг 17» он играет сбитого и попавшего в плен лётчика. Образ циничного, вороватого обманщика, который устраивает «скачки мышей», строит перегонную установку для джина и настраивает телескоп, чтобы подглядывать за русскими женскими бараками, всё-таки привлекателен.

Джордж К. Скотт, актер с грубым лицом и хриплым голосом, имел еще более интересный военный опыт. Во время Второй мировой он поступил на службу в морскую пехоту, но отправки на фронт так и не дождался. Вместо этого Скотт четыре года службы хоронил погибших на Арлингтонском кладбище, что пристрастило будущего актёра к выпивке.

П. Селлер (роли Президента и капитана Л. Мэндрейка в комедии «Доктор Стрэйнджлав...») служил в королевских ВВС во время Второй мировой и мог сравнить английский и американский военный юмор. Но в основном режиссёры приглашали уже знаменитых комиков — Боба Хоупа (хотя он ездил по фронтам с выступлениями, но в армии не служил), Роберта Волкера и др.

Итак, разнообразие форм и методов изображения военной жизни в американских комедиях, тем не менее, позволяет вывести общие закономерности создания образа военного на протяжении всего XX в.

Символическое изображение «человека с ружьем» — это двоякий образ. С одной стороны — это недотёпы, лентяи-солдаты, хитрецы и циники краткосрочные младшие офицеры. Они смешны, забавны, понятны — именно потому, что не потеряли связь с обществом, из которого пришли. С другой — профессиональные военные: грубияны и почти садисты унтер-офицеры; полусумасшедшие генералы. Это распространённое клише, которое не спешат менять, следуя общественному заказу (люди выбирают фильмы по принципу «что бы они себе хотели показать о себе», и в данном случае — стараясь подтвердить американский антимилитаризм, сохранить который в реальной жизни становится всё труднее). И вторая причина клише — о внутренней жизни армии по-прежнему очень мало знают в обществе. Начать высмеивать профессиональных военных означает создать отрицательный образ армии в целом, что противоречит потребностям государства. Поэтому ответ на поставленный в названии вопрос — могут ли американские военные быть смешными? — скорее отрицательный.

Изображение войны («антураж для героя»). Голливудские режиссеры не оригинальны в выборе средств изображения ужасов существования на войне. Из фильма в фильм повторяется одно и то же: кровь на стекле камеры, натурализм при изображении ранений (оторванные руки, ноги, выпавшие кишки, вытекшие глаза и т. п.). Начало этой практике было положено в фильме «Батан». Снятый в 1943 г., он отражал бесчеловечную войну, которую приходилось вести пехоте в отличие от доблестных гламурных ВВС. Последним кадром этого фильма была стрельба единственного выжившего из 13 человек командира (актер Роберт Тейлор), которого тоже окружали японцы, из пулемёта прямо в камеру. Или смерть трубача в

фильме «Мы были солдатами», бой с самураями в картине «Говорящие с ветром». При этом режиссеры стараются поставить подобные кадры в начало фильма, затем повторив их ближе к концу. Очень любят снимать смерть под водой — тонущий военный корабль как в фильме «Перл-Харбор», или высадка с катеров в День Д в картине «Спасение рядового Райана». Действительно, тишина, толща воды, размываемая кровь создаёт великолепный эффект причастности и ужаса. Впрочем, умение пользоваться подобными спецэффектами вполне объяснимо, если вспомнить, что С. Спилберг начинал и считается мастером фильмов ужасов, Д. Вейн («Зеленые беретты» о Вьетнаме) много снимался у Джона Форда, признанного мастера вестернов; Джон Ву считается в Голливуде мастером по изображению сцен насилия; Ф. Коппола сделал себе имя на гангстерских фильмах, и т. д.

Фильмы о Второй мировой войне делались людьми, которые имели представление об армии, так как сами в большей или меньшей мере служили в армии, пробовали учиться в военных учебных заведениях. Режиссёр Д. Занук в молодом возрасте, будучи брошенным родителями, добровольцем поступил в армию и служил в Бельгии во время Первой мировой войны («Самый длинный день», 1963 г., о высадке американских войск в Нормандии). В основе сценария Д. Тарадоли «Отсюда в вечность» (1953 г.) лежит самый известный роман Дж. Джонса. Джонс служил в армии США в 1939–1945 гг., принимал участие в боях в южной части Тихого океана, за что получил Бронзовую звезду и Пурпурное Сердце. На основе своих знаний и воспоминаний о повседневной жизни он и написал роман. Н. Мейлер служил на Тихом океане в 1944–1946 гг., а уже в 1948 г. написал роман «Нагие и мёртвые», положенный в 1953 г. в основу одноименного фильма. Чего нельзя сказать о «вьетнамской эпопее» — за исключе-

нием сценариста и режиссера Оливера Стоуна, никто из главных актёров, режиссеров или сценаристов не воевал. Кстати, одним из условий договора при съемках фильма О. Стоуна «Взвод» было прохождение актёрами интенсивной воинской подготовки, чтобы они в полной мере поняли и сыграли, что значит быть солдатами. «Мы были солдатами» также основан на книге генерал-лейтенанта в отставке Гарольда Мура, но в написании сценария и в съемках офицер участия не принимал. Потому был возможен простор для фантазии режиссера Р. Уоллеса.

Среди режиссеров, обращавшихся к военной тематике, дважды снимали фильмы о войне Стивен Спилберг («Спасение рядового Райана», «1941»), Френсис Форд Коппола («Паттон», «Апокалипсис сегодня»). Оба не служили, оба являются признанными мастерами игрового кино и прославились новаторствами в фантастических фильмах и фильмах ужасов, а также гангстерских и полицейских фильмах. Финансирование их продукции никак не было связано с Пентагоном.

«Настоящий американец». Особенно большое количество фильмов о Второй мировой войне вышло в 1970 и 2001 гг. Посвящены они были, главным образом, началу войны для Америки — нападению на Перл-Харбор. Практически все эти фильмы выдержаны в тональности героического стоицизма с обязательными элементами чистой мелодрамы. Такой подход сложился ещё во время самой мировой войны, когда отправившиеся на фронт американские парни писали своим возлюбленным, что все они лётчики, герои, высокие, статные, у которых всё получается, и мечтали о своих любимых, постепенно забывая их обычный образ и рисуя его несколько идеализированным. Истинный американец в результате таких упражнений выглядел белокурым, спортивным, с широкой улыбкой и хорошими зубами, настоящим

мужчиной, у которого есть всё, у которого все получается и которого любит нежная, самостоятельная, всегда красивая женщина — местная королева красоты. «Герой-сверхчеловек, помесь святого и рыцаря, он неустрашим в бою, всегда сражается за самые высокие идеалы человечества, он понимает людей в их слабости. Этот герой — не романтический любовник, он обожает не женщин вообще, а лишь единственную избранницу сердца, которую почитает, уважает и защищает от опасности... Если же ему суждено погибнуть — то только на поле брани, а победа все равно останется за ним даже после его смерти»¹⁰. Согласно американскому общественному мнению, настоящий американец — романтический влюбленный или добропорядочный семьянин. Поэтому неудивительно, что «положительные» офицеры обязательно заняты в мелодраматических сценах (составляющих) военных фильмов. Особой оригинальностью режиссеры не отличаются. Так, если сравнить фильмы «Крылья» (единственный немой фильм, награжденный «Оскаром» как лучший фильм, 1927–1928 гг.) и «Перл-Харбор» (2001 г.), то можно найти общие сюжеты. Два друга-лётчика (Ч. «Бадди» Роджерс и Р. Арлен в первом фильме; Б. Эффлек и Д. Харнетт во втором) влюбляются в одну и ту же девушку. Но соперничество в любви не влияет на исполнение ими воинского долга: в первом фильме — в небе над Сан-Мийель (что снималось над равнинами Техаса), во втором — над Японией. Ссора, примирение, заключение в объятия друг другу, ласки и поцелуи. Это о фильме «Крылья». Хотя и о «Перл-Харборе». Любовь показана возвышенной и романтичной, как и положено в жизни настоящих героев.

Таким образом, в голливудских фильмах традиционна практика показа того, что лётчикам по их статусу просто положено иметь множество возлюблен-

¹⁰ *Теплиц Е.* Кино и телевидение в США. М., 1966. С. 48.

ных, именно пилоты получают «славу и девочек»¹¹. Но истинная любовь их только одна.

Немного по-другому изображается семейная жизнь. Здесь многое зависит от того, какой образ несёт офицер. Так, если это «отец солдатам, истинный патриот, настоящий мужчина» (как в фильме «Мы были солдатами» (2001 г.), актёр Мел Гибсон), то и жена его — настоящая подруга, отличная мать (не менее трёх детей), красавица и умница. И, напротив, в фильме «Отсюда в вечность» (1953 г.) полковник — это карьерист, всеми способами стремящийся получить новое звание или назначение, главным образом — за счёт других и не стеснясь в средствах. Он заставляет солдата-боксера выиграть раунд, несмотря на клятву последнего больше не боксировать из-за потери глаза соперника по его вине. Поэтому логично предположить, что и семейная жизнь офицера являет образец порока — его жена спокойно изменяет с сержантом.

Фильмы, посвященные войне, формировали в обществе понятие «национальный коллективный герой». Впервые эта проблема была чётко поставлена в фильме «Батан». Американский военный герой — это член коллектива, действующий вместе со всеми. Но вместе с тем он должен заставлять себя дистанцироваться, потому что так требуют правила лидерства.

Показательным в смысле изображения военного, внутриармейских отношений, отношения к армии и военным является фильм «Американизация Эмили» (1964 г., режиссер А. Хиллер). Фильм очень многоплановый и соответствующий времени, в котором создавался, несмотря на то, что обращается к периоду конца Второй мировой войны. Роль Америки в мире, соотношение американских и европейских ценностей, причины и характер войн, роль женщины на войне, проблемы долга, храбрость и трусость.

¹¹ Типичен в этом смысле фильм «Выигрывая свои крылья» — о сексуальной компенсации летчикам по определению их службы.

С одной стороны — типичная агитка, в которой проводится косвенно и выказывается в открытую мысль о том, что Америка превыше всего и вынуждена (такова ее миссия) научить мир жить по-правильному (в условиях внутренней смуты и войны во Вьетнаме это было общим мнением, другой вопрос — как, каким способом научить). С другой стороны — гимн трусости, гимн отступникам, не желающим подчиняться. Офицеры показаны в двух основных видах — типичные вояки, милитаристы (адмирал) и бывшие гражданские, призванные на военную службу. Обращает на себя внимание, что негативный образ военного был распространён на флотского офицера, что достаточно нетипично для США, гордящихся своими военно-морскими силами. Американские офицеры, находящиеся в Англии, занимаются складированием товаров, спекуляциями, устройством светских приемов. У них есть все необходимое для жизни — автомобили, шоферы, живут они в гостиничных номерах, англичанки просто мечтают выйти за них замуж и уехать в заокеанскую страну. Кульминация наступает, как и следовало ожидать, с началом Дня Д. Адмирал, находящийся в полубессознательном предынфарктном состоянии, приказывает отправить своего адъютанта Чарли Мэдисон (главный герой в исполнении Джеймса Гарнера) снимать на камеру высадку в Нормандии с тем, чтобы это попало в средства массовой информации, и всё в очередной раз убедились, что именно военно-морские силы вновь были первыми, опередив пехоту. Адмирал не слушает ничего — ни того, что его адъютант не умеет снимать, что он боится, что не переносит качку. Приказ, какой бы абсурдный он не был, должен быть выполнен. Опять же, возвращаясь ко времени появления этого фильма, обращает на себя внимание, как режиссер подчеркивает роль прессы в создании образов военных. По сюжету

происходит типичная ошибка — Чарли Мэдисон, в буквальном смысле будучи выброшен на французский берег, впал в панику, побежал назад, но удачный ракурс позволил изобразить это как героический бросок вперёд. Чарли был ранен, отправлен в госпиталь, но в неразберихе боя его сочли умершим. И началось «творение героя». Фотография обошла все средства массовой информации, ему присвоили орден Пурпурное Сердце. Абсурд ситуации, когда из струсившего офицера сделали героя нации, усиливается, когда стало известно, что Чарли жив. Звучит даже предложение убить его — он герой, и герой мёртвый, так объявило государство, а оно не может ошибаться. Пришедший в себя адмирал говорит великолепную фразу: дескать, что за идиот отдал приказ о посылке Чарли и вообще начале этой соревновательной кампании с высадкой первыми. Ну не назовут же его идиотом! Снова можно провести параллели с настоящей армейской практикой, когда действительно виноватые, но высокопоставленные личности перекладывали ответственность на неспособных ответить им тем же подчинённых. Справедливости ради надо сказать, что такая практика существовала не только внутри армии, но и в военно-гражданских отношениях. Именно в такую ситуацию попал генерал У. Уэстморленд, обвинённый во всех грехах Вьетнамской войны.

Вызывающий симпатию Чарли Мэдисон, одетый в военную форму, говорит парадоксальные вещи. По его мнению, именно женщины, скорбящие от потери своих мужей, братьев и сыновей, виноваты в развязывании войн. Не красота, не любовь, не храбрость спасёт мир, а трусость. Если бы все — и немцы, и русские, и американцы, и англичане — струсил, не пошли бы воевать, то и войны бы не было. Теория проста как камень, но и как камень убедительна.

В 1955 г. режиссером Джоном Фордом был снят фильм о Военной академии США в Вест-Пойнте под

названием «Длинная серая линия». В картине в идеализированном виде показано обучение и воспитание генерала. В идеализированном виде показана жизнь в академии, и образ офицеров, представленный в фильме, настолько хорош, что просто возникает вопрос — за что их так не любят, этих «пойнтеров»? Надо отметить, что фильм имел очень сильное влияние на общество — во-первых, он действительно привлёк внимание, так как почти впервые академия открылась для всеобщего обозрения, пусть пока только на киноэкране. Во-вторых, образ офицера оказался образом настоящего американца. При этом следует отметить, что Тирон Пауэр играл ирландца, следовательно, представителя так называемых «национальных меньшинств», тем более, что такие, как ирландцы, занимающие не высший ранг в иерархии предпочитаемых наций, начинали ощущать себя более приемлемыми в американском обществе, и военная служба действительно могла помочь им в этом. В-третьих, военный представал самостоятельным, независимым человеком, связанным единственно со своим военным братством. Немаловажен также тот факт, что образ супруги и дочери офицера представал (как это и действительно было) в подчинённом положении, как образ идеальной хозяйки и жены. Следовательно, во второй половине 1950-х гг., когда подросли дети периода бэби-бума, задавленные материнской опекой, когда началась Вьетнамская война, когда технологическая и информационная революции поставили вопрос о новой социальной трансформации американского общества, учёба в академии и военная профессия стали казаться очень неплохим вариантом. Поступавшие в академию не скрывали, что в определённой степени именно этот фильм повлиял на их выбор. Другой вопрос, что реальность оказалась достаточно далека от изображённого.

Узнаваемость типажа. Если рассмотреть фотографии главных героев, изображающих военных, то обращает на себя внимание изменение типажа. От Берта Ланкастера, с правильными чертами лица, классического красавца, Генри Форда, Грегори Пека, Кларка Гейбла до Тома Хэнкса, Николаса Кейджа, Мэла Гибсона, Мартина Шина привлекающих внимание именно своей «неправильной» (в смысле нетипичной) актерской внешностью. С каждым актёром связан определённый тип героя в самом прямом смысле этого слова. Актёр, хочет он того или нет, должен оправдать ожидания, ведь иногда ходят «на актера». Соответственно, военный в общественном сознании наделяется чертами актера, его типажом. В период Первой мировой, межвоенного времени, Второй мировой в роли военных выступали Г. Пек, Д. Фейербенкс, К. Гейбл. Установка была на создание положительного отношения к профессиональной армии, поддержку вооружённых сил, особенно новых видов вооружения (танки, самолеты). Кино должно было сыграть роль пропагандиста. Надо было заставить общества узнать и уважать офицера.

Образ, создаваемый актерами начиная с 1970-х гг., — это «парни нашего двора»; в их лицах и фигурах сразу привлекает внимание некоторая неправильность. Одно из объяснений феномена заключается в том, что изменились потребности зрительской аудитории. Фильмы выбираются людьми по принципу: что бы они хотели показать себе о себе. Фильмы показывают достижение того, что в реальной жизни недостижимо. И если в первых фильмах зрители убегали от реальности, доводя до идеала свои мечты в образах киноактеров, то в последнее время растут требования быть ближе к жизни. Узнать себя, своего соседа, друга в актёре, его поведении, взгляде, иметь возможность скопировать его жесты, манеру одеваться — все это привлекает зрительскую аудиторию.

Таким образом, исследователями предлагаются разные теории, объясняющие воздействие кинематографа на общество. Но основываются они на общей посылке: фильм передаёт священные культурные ценности, имеет терапевтическую значимость, безболезненно и практически поучает правилам жизни. Формирование образа военного в голливудской кинопродукции было двусторонним процессом, основанным на требованиях «высокой политики» и потребностях общества.

Источники

В качестве источников использовались более 1000 художественных фильмов, выпущенных кинокомпаниями Голливуда в 1920–2000 гг.

Литература

Теплиц Е. Кино и телевидение в США. М., 1966.

Ферро М. Кино и история // ВИ. 1993. № 2. С. 47–57.

Shain R. E. An Analysis of Motion Picture about War Released by the American Film Industry, 1939–1970. N.Y., 1976.

S. N. Shchegolikhina

The Image of an American Military Man in Feature Films of Hollywood

The problem of searching one's own identity, preservation of originality, definition of a place and role of each social group is of extreme actuality at the present. The article highlights the formation of the image of a military man in American consciousness and the way its actualization enables the Americans to understand themselves better.

Key words: USA, policy and art, Hollywood, icon, militarization, national hero.