

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43-2+791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-60-71

Анжелика Александровна Артюх
Anzhelika Alexandrovna Artyukh
доктор искусствоведения, профессор,
Doctor of Arts, professor,
Государственный институт кино и телевидения
State Institute of Cinema and Television
angelartyukh@gmail.com

ВЬЕТНАМСКИЙ СИНДРОМ И АМЕРИКАНСКОЕ КИНО 1970-х VIETNAM SYNDROME AND AMERICAN CINEMA OF 1970-s

В статье рассматриваются американские фильмы 1970-х годов, отзывавшиеся на тему войны во Вьетнаме. 70-е годы стали прорывными в плане не только осмысления вьетнамского синдрома, но и заложили новые модели военного фильма, которые развивались режиссёрами последующих десятилетий. Среди авторов, снимавших о войне, были не только представители Голливуда, но и независимого малобюджетного кино, что не помешало им глубоко проанализировать вьетнамский синдром, травматический опыт войны и новый тип насилия, которое она породила. Фильмы следующих десятилетий продолжили многие находки именно этого периода, помогая последующим поколениям кинозрителей не только осмыслить опыт вьетнамской войны, но выйти из состояния отчаянья и поражения, заложенного войной. Междисциплинарный метод этой статьи позволяет взглянуть на вьетнамскую войну не только в историческом, политическом и киноведческом аспекте, но и в гендерном, равно как и в психологическом, помогает проследить новый тип отношений, равно как и новые формы дискурса маскулинности, диктатуры, подчинения и архетипа апокалипсиса.

Ключевые слова: вьетнамская война, апокалипсис, насилие, травма, вьетнамский синдром

Для цитирования: Артюх А.А. Вьетнамский синдром и американское кино 1970-х // Артикульт. 2023. №4(52). С. 60-71. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-60-71

This article examines American films of the 1970s that explore the theme of the Vietnam War. The 1970s were a turning point, not only in terms of understanding the Vietnam syndrome, but also creating new models of war cinema that heavily influenced directors of the subsequent decades. Directors who explored the Vietnam War included not only well-known filmmakers from Hollywood, but also directors of small-budget, independent films, which reflected no less deeply on the Vietnam syndrome, the traumatic experience of the war, and the new type of violence that it created. The films of the subsequent decades built upon many discoveries of this period, helping future generations of moviegoers to not only comprehend the Vietnam war experience, but also to transcend a state of despair and defeatism in the face of war. The interdisciplinary method of this article will analyze these films about the Vietnam War through a historical, political and film studies lens, as well as engage aspects of gender and psychology to understand the cultural dynamics of the period, discourses of masculinity, dictatorship, submission, and the archetype of apocalypse.

Keywords: Vietnam War, apocalypse, violence, trauma, Vietnam syndrome

For citation: Artyukh A.A. "Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s." *Articult.* 2023, no. 4(52), pp. 60-71. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-4-60-71

Введение

Выход США из затяжной войны во Вьетнаме в 1973 году, в период президентства Ричарда Никсона, позволил растабуировать вьетнамское поражение в американском кинематографе. Военные действия между Севером и Югом во Вьетнаме длились вплоть до 1975, когда коммунистические войска Хо Ши Мина вошли в Сайгон, еще больше убедив большинство американцев в мрачной бессмысленности столь долгой войны, которая по сути была не только гражданской, но и прокси-войной, и подтвердив, что американские эксперты и политологи не очень понимали природу конфликта. За десять лет между 1967 и 1977 почти 58 тысяч американцев погибли на войне, около 155 тысяч были ранены [Devine, 1995, p. 28]. Обращение кинематографистов к теме войны было ограничено вплоть до 1968 года, но прорывной декадой стали 70-е, которые являются очень важным историческим отрезком, который необходимо осмыслить отдельно. Именно в течение 70-х американские продюсеры и режиссёры начали активно осмыслять вьетнамский синдром, травматический опыт войны и новый тип насилия, которое она породила, а также вывело на экран новых героев, прежде всего ветеранов войны. Значительная часть фильмов 70-х представляла собой "B-movie", то есть малобюджетную независимую американскую кинопродукцию, произрастающую из контркультурного кино 60-х, так что именно в этот период

© Артюх А.А., 2023

Дата поступления: 23.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 24.10.2023. Дата публикации: 23.12.2023.

сложился своего рода субжанр вьетнамского военного фильма “Vetsploitation”, как кино «лузеров и ветеранов», осуществляющих насилие над другими и собой, что, в свою очередь, дало возможность ведущему американскому критику того времени Полин Кейл определить этот пласт кино короткой характеристикой: “America is guilty” [Devine, 1995, p. 29]. Американское киноведение в течение 20 и 21 веков довольно много анализировало пласт этих фильмов, однако, не рассматривало 70-е как период разработки основных художественных паттернов субжанра вьетнамского военного фильма. Тем не менее, при подробном анализе пласта кинематографа этого времени, можно выдвинуть гипотезу о том, что именно кинематограф этого времени во многом помог начать преодолевать травму поражения во вьетнамской войне, поскольку он активно включился в протестное движение против войны во Вьетнаме и начал показывать войну как своего рода современный апокалипсис. Эта статья выстраивает историческую хронологию поиска кинематографистами своего отношения к войне, вплоть до его кульминации 1979 года, породившей самое значительное обобщение травмы войны – «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Coppola. Подобный подход позволяет взглянуть на кинематограф 70-х как на своего рода «историю идей» и поразмышлять в междисциплинарном ключе о том, как кинематограф того времени выстраивал свой анализ репрезентации современности с ее новым типом социальных и гендерных отношений и разрабатывал новые формы дискурса насилия, травмы, диктатуры и архетипа апокалипсиса.

Междисциплинарный подход предполагает широкое обращение к политике и истории вьетнамской войны, а также к истории американского кинематографа с привлечением не только фундаментальных исследований, но и кинокритики того времени. Кроме того, для подтверждения высказанной гипотезы требуется анализ строения фильмов, а также контекста времени с привлечением историко-биографического метода, формального и неформального анализа, теории жанров, семиотического, психоаналитического метода (главным образом через обращение к теории архетипа Карла Густава Юнга).

Прорыв вьетнамской войны на экран

Образы американских «зелёных беретов», воюющих во Вьетнаме, впервые появились в игровом кино в 1968 году благодаря актёру и режиссёру Джону Уэйну, культовой фигуре вестернов Джона Форда. До этого периода, в течение самой войны, возможности ее показа на экране были ограничены. Появлению фильма Уэйна предшествовал выход весной 1965 года романа Роберта Мура «Зелёные береты», а в 1966-м песни Сержанта Берри Садлера «Баллада о зелёных беретах» (в дальнейшем вошедшая в фильм Уэйна). С 1966 по 1967 гг. Уэйн предпринял тур во Вьетнам, где общался с военными, в униформу которых входил «зелёный берет». Несмотря на разворачивающиеся в США протесты против войны, Уэйн, пользуясь статусом всеамериканской легенды, лично написал в декабре 1965 года обращение к президенту Линдону Джонсону с просьбой позволить ему снять фильм о вьетнамской войне и поспособствовать кооперации с Пентагоном. Благодаря этому, фильм Уэйна «Зелёные береты» при полной поддержке Пентагона и с бюджетом \$6,1 млн. смог появиться в довольно короткие сроки. Его сборы в американском прокате составили \$20 млн. В фильме Уэйн неистово мотивировал участие американцев в военных действиях на стороне южного Вьетнама крайней жестокостью действий вьетконговцев по отношению к южанам, совершенно не воспринимая их как оппозицию коррумпированному правительству Юга. Главное, что двигало Уэйном, выразившим официальную американскую политику по Вьетнаму, – это необходимость остановить коммунистическое влияние в Юго-Восточной Азии. Уэйн лично сыграл роль полковника Кирби, командира небольшого отряда американских «зелёных беретов», ведущего оборону американского форпоста среди диких джунглей и вопиющей нищеты вьетнамских деревень (рис. 1). Фильм не только поддерживал официальную доктрину ненависти к коммунистам, нисходящую еще к истокам Холодной войны, а затем эпохе маккартизма, но и рисовал образ вьетконговцев как жестоких и отчаянных дикарей, воюющих отравленными стрелами, расставляющих смертоносные капканы во вьетнамских лесах и осуществляющих жестокие вылазки на территорию Южного Вьетнама, напоминая о свирепости почти что обезличенных индейцев

A.A. Artyukh *Vietnam syndrome
and American Cinema of 1970-s*



Рис. 1.
Кадр из фильма «Зелёные береты».

из классических вестернов. Вплоть до «Искателей» (1956), развивавшихся по жесткому принципу «хороший индеец – мертвый индеец», вестерн (в том числе через героев Уэйна) воплощал линию героизма «пионеров», проводивших цивилизаторские законы в населенные дикарями огромные пространства. Традиция вестерна с его идеей фронта и конфликтом между дикостью и цивилизацией в фильме «Зелёные береты» просматривалась со всей четкостью как источник вдохновения режиссёра. Согласно Уэйну, которого после выхода фильма критика подвергла настоящей обструкции, миссия «зелёных беретов», как носителей цивилизации нового времени, заключалась в прокладывании путей к новым фронтам, вышедшим за пределы границ США, насаждении цивилизации среди местного крестьянского населения. Пентагон предоставил для фильма вертолеты, без которых, как отметил один из «зелёных беретов», невозможно было бы победить. Как написала Рената Адлер из *New York Times*: «"Зелёные береты" – фильм такой плохой, такой тупой, такой кислый и фальшивый в каждой детали, что просто пролетает мимо возможности получить удовольствие, посмеяться, поудивляться кэмпю, да и вообще всему на свете. Он становится приглашением поскорбеть, но не над нашими солдатами или Вьетнамом (фильм мог бы не быть таким фальшивым и не наносить такого вреда никому из них), но над тем, что в этой стране называлось аппаратом фантазии. Упрощенность с права, упрощенность с лева, получается невозможный фильм. Он безумный. Он вершина этого, он тупизна» [Adler, 1968. p. 48]. В свою очередь Уэйн тщательно искал обоснования этого «бремени белого американца», вводя роли вьетнамского мальчика-сироты, ставшего сыном полка «зелёных беретов», а также журналиста Бекурда (Дэвид Дженсен), приехавшего на фронт освещать события с первоначальной установкой на неприятие присутствия армии США во Вьетнаме, но под воздействием образов войны, ставшего не медийным оппонентом, а хроникером бесстрашия «зелёных беретов».

Молодое поколение зрителей критиковало «Зелёные береты», особенно в конце 60-х, когда волна студенческого протестного движения в США достигла своей кульминации. 100-тысячный марш на Вашингтон в октябре 1967 года, закончившийся временным захватом здания Пентагона 21 октября активистами SDS (Students for a Democratic Society), сжиганием повесток в военкоматы, стал реакцией студентов на отмену Конгрессом брони от армии для студентов летом 1967 года. Соответствующий закон был принят 16 февраля 1968-го, что еще больше раскололо Америку и отдалило младшее поколение от старшего. Для молодежи легенда Уэйна была зачеркнута, особенно для молодых режиссёров, которые в дальнейшем не следовали уэйновской театрализованной голливудской традиции использовать вьетнамскую войну только как повод для военного фильма. Этот момент даже отразится на некрологах Уэйна в 1979 году, как, например, от Р.А.Хиггинс на страницах «*Cineaste*», где критик написал буквально следующее: «Мое собственное чувство к нему также амбивалентно, как у Жан-Люка Годара, который сказал, что он ненавидит политику Уэйна, но любит мужчину, который берет на руки Натали Вуд в конце «Искателей» [Higgins, 1979, p. 60]. Если учесть, что всю вторую половину фильма «Зелёные береты» Уэйн развивал как почти что остросюжетный приключенческий боевик о похищении вьет-

конговского генерала в момент сексуального акта с южновьетнамской девушкой, вознамерившейся отомстить за смерть отца от рук вьетконговцев, для молодежи, которую призывали в армию, это смотрелось фальшиво. Антивоенные настроения в 1968-м уже стали интернациональными, тем более что еще памятна была Корейская война (1950-1953), которая не вызвала столь бурных протестов в свое время, однако, поколением 68-го тоже стала переоцениваться и вскоре нашла своих критиков в кино, в том числе в лице Роберта Олтмана и его сатирического фильма «MASH» (1970) о военно-полевом госпитале, в котором военные врачи ставили под каждодневное сомнение необходимость жизни по уставу, учитывая потоки раненых и присутствие симпатичных медсестер. Однако потребовалась «революция 1968-го», ставшая эпицентром «славных шестидесятых», переговоры в Париже об установлении мира с 1968-го по 1973, приход к власти Ричарда Никсона и его окончательное решение о выводе войск из Вьетнама (хотя он тут же расширил военные действия в Камбодже, что тоже вызвало студенческие протесты), бурное развитие Нового Голливуда и американского независимого кино, чтобы американские кинорежиссёры начали серьезно пересматривать то, что цементировало героическую киномифологию на протяжении всего предыдущего периода истории.

Переломным для вьетнамской войны на экране стал 1978 год, когда вышел целый ряд игровых фильмов, включая: «Возвращение домой» Хэла Эшби, «Парни из компании С» Сидни Фьюри, «Хорошие парни одеты в черное» Теда Поста, «Расскази спартанцам» Теда Поста и «Охотник на оленей» Майкла Чимино. В них можно увидеть все основные конвенции и мотивы субжанра вьетнамского военного фильма, которые впоследствии были развиты ряде фильмов режиссёров Нового Голливуда, включая «Апокалипсис сегодня» (1979) Фрэнсиса Форда Coppola, «Рэмбо: первая кровь» (1982) Теда Котчедфа, «Взвод» (1986) Оливера Стоуна, «Цельнометаллический жилет» (1987) Стэнли Кубрика, «Военные потери» (1989) Брайана Де Пальмы и т.д. Однако первый шаг к осмыслению вьетнамского синдрома сделал ветеран кинематографа Элиа Казан в своей малобюджетной, но радикальной картине «Гости» (1972), которая в чем-то была созвучна «Соломенным псам» Сэма Пекинпа, вышедшим годом раньше, но, как это было свойственно творчеству Казана, представляла собой кино социальной ответственности, равно как и образчик точной актёрской ансамблевой игры, напомнившей о его богатом режиссёрском театральном опыте. «Гости» были сняты в доме самого Элиа Казана по сценарию его сына Криса и стали успешным возвращением режиссёра в кино после трехлетнего перерыва, в течение которого он писал свой роман «Убийцы». Джеймс Вудс, для которого «Гости» стали первой большой работой в кино, играет ветерана Вьетнама, который после возвращения живет со своей подругой Мартой и ее малолетним сыном в доме у ее отца в Коннектикуте. Просторный дом, огромный участок, уютная жизнь, однако, спокойствие прерывается, когда в дом неожиданно приезжают два бывших однополчанина, отсидевшие два года в тюрьме за изнасилование и убийство 15-летней вьетнамской девушки. Билл Шмидт (так зовут героя Вудса) вынужден прервать замалчивание своей вьетнамской истории, которую он старательно скрывал от подруги. Шмидт был единственный из отряда, кто не прикоснулся к вьетнамке, а затем написал рапорт об акте жестокости вышестоящему начальству. Развивается драматичная коллизия, поскольку бывшие солдаты начинают вызывать неподдельную симпатию у хозяина дома – отца Марты – ветерана второй мировой, алкоголика, автора вестернов и сторонника вьетнамской войны. Марта также проникается интересом к одному из солдат, чувствуя в нем большую мужскую силу, чем в собственном друге, что вызывает ревность у Шмидта. Героиня, сама того не осознавая, вовлекает мужчин в жестокую драку, а затем становится жертвой изнасилования. Побойще не разрешается утверждением героических качеств Шмидта, в отличие от героя Дастина Хоффмана из «Соломенных псов». Фильм с психологической честностью, свойственной апологету «системы Станиславского» Казану, показывает социум, охваченный болезнью войны, порождающей мужскую агрессию и неспособность управлять собственной звериной природой. Казан передает мрачное состояние времен войны, которая развивается не только далеко во Вьетнаме, но и в мирном Коннектикуте, когда насилие становится доминирующим языком утверждения своих правил. Единственный кадр, который отсылает к реалиям Вьетнама – это кадр с преследуемой вьетнамской девушкой, которую насильник видит как возникшее воспоминание. Однако эта параллель дает трагический и даже апокалиптический мэсседж:

A.A. Artyukh *Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s*

война породила своего рода психологическую изуродованность тех, кто оттуда вернулся, и совсем непонятно, что с этим можно поделать, когда и травма прошлой второй мировой также неизлечима в представителях поколения отцов.

Ветераны вьетнамской войны

Как и фильм Элиа Казана, «Возвращение домой» Хэла Эшби не содержало батальных сцен, но не менее глубоко исследовало проблематику посттравматического синдрома и тему вьетнамских ветеранов, поскольку большая часть его действия проходила в военном госпитале в Америке, где проходили реабилитацию бывшие «зелёные береты» (рис. 2). Пентагон и Администрация ветеранов отказались поддержать фильм, усмотрев в образах ветеранов войны, зависимых от алкоголя и марихуаны, недостаточно патриотизма. Драматический конфликт фильма был построен вокруг любовного треугольника, где в центре внимания была жена отправившегося на войну майора в исполнении Джейн Фонды (известной своей яростной критикой действий американского правительства во время вьетнамской войны). Взаимоотношения героини Фонды, вызвавшейся в отсутствие мужа работать волонтером в госпитале, с покалеченным ветераном в исполнении Джона Войта, раскрывал сложный путь обретения веры в свое предназначение психологически травмированного бессмысленной войной солдата, который находил себя в протестах против этой войны и в донесении молодому поколению правды о ней. Прослеживая путь трех персонажей, Эшби также показывал, как муж героини Фонды в исполнении Брюса Дерна после боевой службы во Вьетнаме превращался в отчужденного от людей и мирных взаимоотношений психологического агрессора, для которого возвращение в эту самую размеренную жизнь в Америке на тихоокеанском побережье уже представлялось непреодолимой проблемой. Особо знаковым было участие в фильме Джейн Фонды, которая придерживалась радикальных левых взглядов и в 1972 году посетила Северный Вьетнам, после чего приобрела прозвище «Hanoi Jane». Правые политики повторяли в интервью, что не ожидали такого от дочери Генри Фонды, с именем которого связывались многие фильмы Джона Форда. В том же году Жан-Люк Годар и Жан-Пьер Горин выпустили документальный фильм «Письмо Джейн», где также критиковали ее за позирование перед фотографами в Ханое. Между тем, подобная политическая провокация молодой знаменитости не могла пройти мимо внимания Эшби, который все же видел в этом антивоенный протест. Будучи американским «enfant terrible» и независимым от Голливуда режиссёром, он отдал центральную женскую роль именно «Hanoi Jane», и с этого фильма, принесшего «Оскары» за актёрские работы Джейн Фонде и Джону Войту, а также «Оскар» за оригинальный сценарий Вальду Солту, Роберту Джонсу и Нэнси Доун, образ травмированного вьетнамской войной ветерана стал одним из ключевых образов кино Нового Голливуда. Его психопатическими предшественниками являлись герои малобюджетных фильмов «Привет, мамочка!» Брайана Де Пальмы (1970) и «Таксист» Мартина Скорсезе (1976), «Гремящий гром» Джона Флинна (1977), «Герои» Джереми Кагана (1977). В первых двух фильмах главные роли блестяще играл Роберт



Рис. 2.
Кадр из фильма
«Возвращение домой».

Де Ниро, что впоследствии повлияло на его приглашение в «Охотника на оленей», где тема вьетнамской войны и ее ветеранов также исследовалась.

Если Эшби, закончивший Университет Юты и приехавший в Голливуд автостопом в 1950-м году, не акцентировал внимание на боях в далеком Вьетнаме, размышляя о них опосредованно, то Пост, Фьюри и Чимино заложили новые жанровые конвенции в показе боевых сцен и образа «желтой угрозы». «Расскажи спартанцам» показывал защиту форпоста во Вьетнаме как своего рода битву с практически невидимым врагом, появляющимся из джунглей, как верно заметил Брайан Вудман, подобно супер-солдатам [Woodman, 2033, p. 44-58], **внося совершенно иные, непривычные для американцев правила войны в Азии, не имевшие ничего общего с предшествующей логикой батальных сражений второй мировой, закончившейся для США бомбардировкой японских городов Хиросимы и Нагасаки.** Для отчаянных и неистовых вьетконговцев борьба складывалась не только из логики гражданской войны, но и из противостояния потенциальным колонизаторам, предшественниками которых были французы, о чем как раз фильм и напоминает. Для американцев же враг стал ассоциироваться с коммунистической угрозой в разгар Холодной войны, понятной для них не более чем игра в «русскую рулетку» в «Охотнике на оленей». В фильме «Расскажи спартанцам» американский форпост размещался на краю французского кладбища, места захоронения 302 французов, и служил напоминанием о былом проигрыше колонизаторов во Вьетнаме. Главный герой – майор Асе Баркер (Берт Ланкастер) жестоко поплатится в фильме за попытку своего подчиненного привлечь на сторону американцев местных крестьян, которые предпочтут воевать на стороне красных вьетконговцев, нежели западных оккупантов, обещающих им защиту и пропитание. Тед Пост, родившийся в Бруклине и сделавший себе режиссёрскую репутацию работой с Клинтом Иствудом (24 серии сериала «Сыромятная плеть» (1959) и первый фильм на принадлежащей Иствуду студии Malpaso «Вздерни их повыше»(1968)), **разворачивает сюжет о том, как сталкивается колонизаторская воля американцев, вооруженных до зубов, с непреодолимой волей освободительного партизанского движения, разрушая планы оккупантов и унося их жизни одну за другой в кровопролитных и нескончаемых сражениях.** В «Хороших парнях, одетых в черное» Пост с не меньшей печалью показывал цинизм вашингтонских политиков, использовавших Вьетнам в своих геополитических и идеологических целях, не считаясь с жизнями тех, кого туда отправляли. Герой Чака Норриса столкнется с интригами заместителя госсекретаря, сделавшего карьеру на обещаниях вернуть пленных американцев из Вьетнама. Будучи руководителем секретного спецподразделения «черных тигров», отправленных во Вьетнам вернуть американских пленных, он с трудом выживет дважды: первый раз в 1973-м, когда высокопоставленный вашингтонский начальник отдаст приказ бросить спецотряд во Вьетнаме, второй – спустя несколько лет в мирной жизни, когда тот же начальник будет избавляться от «тигров», чудом вернувшихся обратно в Америку. Снятый уже после Уотергейтского политического кризиса (1972-1974) фильм станет критикой вашингтонского политического истеблишмента и образцом создания атмосферы паранойи, свойственной многим фильмам 70-х: от «Разговора» Копполы до «Трёх дней Кондора» Сидни Поллока.

«Парни из компании С», впоследствии вдохновившие Кубрика на «Цельнометаллический жилет», имеют более строгую структуру военного вьетнамского фильма, в своей первой части представляя собой исследование условий обучения американских новобранцев, во второй – их отчаянные действия на вьетнамских полях сражений, а в заключении – футбольное соревнование американских солдат с вьетнамской спортивной командой, превратившееся в настоящую бойню, ибо никто не хотел проигрывать. Канадец Сидни Фьюри своей первой частью настаивал на необходимости учиться дисциплине, не забывая иронизировать над бестолковостью новобранцев и доходящей до садизма грубостью их начальников, однако вторая часть убеждала, что дисциплина и командное чувство порой способны спасти жизни на войне, правила которой трудно предугадать, поскольку противник использовал импровизационные методы партизанской борьбы, мог скрываться в подземных туннелях, представлял мины на рисовых полях и вообще появлялся словно из ниоткуда. Эти неведомые правила и стали проклятием вьетнамской войны, и, как показывал финал, лишь известные правила футбольной игры давали американцам шанс выиграть. Фьюри размышлял о «желтой угрозе» и другой культуре,

A.A. Artyukh *Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s*

не изученной и опасной, а также о нелепых смертях молодых людей, не делавших чести их начальникам. Режиссёр с печалью осмыслял современную ему Америку, теряющую свое героическое лицо. Он неслучайно делал одним из центральных героев афроамериканского парня по имени Вашингтон. Тогда как из столицы под названием Вашингтон шли приказы воевать, солдат Вашингтон, как и большинство его товарищей, терял жизнь на вьетнамских полях сражений. Выведение в центр внимания афроамериканского солдата также смотрелось критикой внутренней политики Америки и плохо завуалированного расизма. Как отмечает исследователь эпохи 1968-го Олег Пленков, афроамериканцы составляли 12,5% всех погибших во Вьетнаме, латиноамериканцы – 5%, но их соотношение с численностью населения белых призывного возраста было также радикально меньше [Пленков, 2023, с. 263]. То, что война стала уделом экономически более незащищенного населения, также отметит и «Охотник на оленей», но по-другому, сделав главными героями, отправленными во Вьетнам, представителей первого и второго поколения русских и украинских эмигрантов из Клайртона, штат Пенсильвания.

Кульминация вьетнамского синдрома

«Охотник на оленей» (1978) получил пять «Оскаров», включая за лучший фильм, лучшую режиссуру, лучшую роль второго плана (Кристофер Уокен), монтаж и звук. Он стал своеобразной кульминацией размышлений кинематографистов над поражением во Вьетнаме, которые внесли изменения в принципы «победоносной американской культуры», долгое время насаждаемые Голливудом. Через год Коппола обозначит их как современный апокалипсис, однако, именно Чимино даст масштабное исследование нового типа ориентального насилия, которое настолько сильно поразит воображение зрителей, что в дальнейшем отзовется на мировом кино и «азиатском экстриме» последующего поколения (самый очевидный оммаж – «Пуля в голове» Джона Ву (1990)).

Киновед Робин Вуд точно заметил, что структура «Охотника на оленей» напоминает составленную из пяти частей архитектурную конструкцию [Wood, 2003, р. 241-247]. Первая часть: Клайртон – маленький городок, где местное русско-украинское комьюнити готовится отметить свадьбу Стива (Джон Сэвэдж), одного из местных рабочих сталелитейного завода, на котором также трудятся несколько его товарищей, включая Майка (Роберт Де Ниро) и Ника (Кристофер Уокен). Девушки, включая Линду (Мерил Стрип), наряжаются в платья подружек невесты, но парни, зная, что на следующий день им предстоит отправиться воевать во Вьетнам, решают насладиться охотой в местных горах, где им удастся подстрелить оленя. Свадьба превращается не только в танцевальное развлечение местной молодежи, но и в проводы на фронт. Здесь многое проясняется во взаимоотношениях героев. Стив женится на беременной Анджеле против воли матери, поскольку все знают, что невеста ждет ребенка не от него. Линда любит Ника, но от нее не может отвести глаз Майк. Новобранцы полны патриотического энтузиазма, но заглянувший на свадьбу «зелёный берет» мрачно разбивает их пафос единственным сказанным им словом «дерьмо» на вопрос о том, как там во Вьетнаме. Вторая часть: парни на войне, где в первой же сцене Майк сжигает из огнемета деревенский дом и женщину с ребенком. Но силы неравны. Трое парней попадают в плен к вьетконговцам, которые проводят время за жесткой игрой в «русскую рулетку» (рис. 3). Майк просит три патрона и благодаря начавшейся перестрелке героям удается бежать, но по дороге домой трое друзей вынуждены разлучиться. Третий эпизод снова в Клартоне. После ранения Майк возвращается домой. Ник остается в Сайгоне, где знакомится с играющим в русскую рулетку французом, который, пользуясь его психологически неустойчивым состоянием, приобщает его к зависимости от этой игры. Устав ждать Стива, Линда сходится с Майком, который изменился и понимает, что уже не может быть охотником, хладнокровно стреляющим в оленя. Он находит в госпитале безногого Стива, и возвращает его домой, пытаясь восстановить родственные связи. Четвертый эпизод: Майк не может забыть Ника, и пытается найти его в Сайгоне, чтобы вернуть домой. Ник регулярно посылает деньги Стиву, что подсказывает Майку, где его искать, поскольку он понимает, что тот выигрывает их в «русскую рулетку». Майк находит «удачливого американца» Ника и пытается отговорить его играть, но вынужден сам вступить в игру, в ходе которой удача отворачивается от Ника. Пятый эпизод снова развивается в Клартоне.



Рис. 3.

Кадр из фильма «Охотник на оленей».

Комьюнити собирается на похороны Стива, после чего устраивает поминки, на которых объединяется в песне «God Bless America».

Майкл Чимино не напрасно изучал в Йельском университете архитектуру и историю искусства, а затем, после работы на телевидении в Нью-Йорке и дебюта в Голливуде в 1974 году, четыре года ждал возможности поставить «Охотника на оленей». Он сумел внести в американское кино о войне во Вьетнаме то, что не смогли сделать другие, показав различие в качестве и эстетике насилия, что свидетельствовало о различных культурных матрицах США и Юго-Восточной Азии. Полин Кейл в своих заметках о фильме пронизательно подметила, что впечатление от творимых на экране военных зверств со стороны американцев и со стороны вьетконговцев радикально различалось: американцы во Вьетнаме творили грубые, но имперсональные действия, свидетельствующие об отсутствии выбора, в то время как одержимые игрой с пленными в «русскую рулетку» вьетконговцы выглядели настоящими садистами, получавшими удовольствие от смерти жертв [Kael, 1978]. Но Чимино делал большее, показывая, как война превращалась в «зависимость», в азартную игру, втягивая внутрь этой воронки здоровых американцев, травмируя их навсегда. Он не случайно в начале фильма давал диалог Майка и Ника, из которого можно было узнать, что Ник любит лес, деревья, природу, а затем показывал возвышенные горные и лесные ландшафты с гордым оленем как символом природной гармонии и красоты. В американских эпизодах Чимино перекидывал мостик к вестернам и размышлял о том, во что превращается для американцев попытка завоевания «новых фронтиров» в Юго-Восточной Азии, где коммунистическая идеология слилась с локальной патриархальной культурой, порождая настоящее экстремальное насилие. Через исследование различных природ насилия, равно как и социальных и религиозных укладов (неслучайно в первой части картины он показывал венчание Стива и Анжелы в православном храме, в последующих частях включал Сайгон как место проституции и игорных домов, в которых игроки самоубийственно стреляют себе в головы за деньги), режиссёр не просто думал о болезненной психологической травме, какую наносит пребывание американцев на территории Вьетнама, но о принципиальной невозможности этического примирения культур, о своего рода «столкновении цивилизаций», породивших войну.

Чимино неслучайно выводил в центр внимания образ Майка в исполнении Роберта Де Ниро, который в 70-е стал лицом своего травмированного времени. В течение фильма его образ претерпевал серьёзную эволюцию: от утверждающей себя через насилие мужчины до проводника этики любви и ненасилия. Неслучайно именно он убивал одним выстрелом на первоначальной охоте оленя, затем сжигал женщину и ребенка из огнемёта во Вьетнаме, что позволило Сильвии Шин Хуэй Чон сравнить его с героем романа Фенимора Купера «Зверобой» Нэтти Бумпшо в плане созвучия с коренными жителями Америки, утверждавшими миф «регенерации через насилие» [Chong, 2005, p. 89-106], но после плена и ужасов войны отказывался стрелять в красавца-оленя, равно как до последнего пытался

A.A. Artyukh *Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s*

удержать Ника от самоубийственного «одного выстрела» в русской рулетке. Метафора игры говорила о самоубийственном взаимном насилии, в котором не было перспективы возрождения, очищения через огонь, а только смерть и абсурдный азарт.

На создание новой экранной образности вьетнамской войны повлияли не только телевизионные репортажи, но и знаменитый, удостоенный Пулицеровской премии фотографический образ Эди Аддамса «Saigon Execution», запечатлевший выстрел в голову вьетконговца Нгуен ван Лема, сделанный бригадным генералом республиканской вьетнамской полиции Нгуен Нгок Лоаном 1 февраля 1968 года. Жестокий фотографический образ обошел мировые медиа и во многом помог дальнейшему расширению антивоенного движения в США, ухватив сердцевину экстремального ориентального насилия, на которое Запад смотрел с одновременным ужасом и упоением. Графика насилия подсказала Чимино принципиальное решение основной метафоры войны как садистского непредсказуемого действия, в котором главное было – азарт, деньги и зависимость, а не установление демократии и нового социального порядка. Экстрим насилия прорывался в область хоррора, в котором не видно было преступления и наказания, а скорее проглядывала темная, непознаваемая до конца сторона человеческой психики (поскольку в «русскую рулетку», как под воздействием психической инфекции, втягивались в качестве азартных игроков представители всех воюющих сторон).

Война как современный апокалипсис

Когда Фрэнсис Форд Coppola приступал к своему фильму «Апокалипсис сегодня» (1979), принесшего ему Золотую Пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля, он помнил о давней попытке Орсона Уэллса также экранизировать повесть Джозефа Конрада «Сердце тьмы» в 1939 году. Неудачной попытке Уэллса, мечтавшего сыграть полковника Курца, предшествовал его же радиоспектакль, поставленный годом ранее. Уэллс усилиями студии РКО, в период до «Гражданина Кейна», очевидно хотел воплотить не просто образ диктатора в африканских джунглях, но создать прямую аллюзию на нациста, одержимого богом войны Вотаном. Об одержимости немецких национал-социалистов Вотаном хорошо высказался в 1937 году Карл Густав Юнг, считая, что именно этот творящий беспокойство и раздоры бог неистовства, высвобождающий сильные чувства и страсть к войне, заставил припасть к своим ногам всю Германию и заставил увидеть слабость христианского бога, позволившего людям вступить в братоубийственную войну. Расшифровывая архетип древнегерманского бога Вотана, Юнг писал: «Общий феномен можно резюмировать как Одержимость (Ergriffenheit) – состояние существа побуждаемого или почти одержимого. Это выражение недвусмысленно обосновывает наличие некоего Одержимого (Ergriffener) – того, кто побуждается чем-либо, а также Одерживающего (Ergrifer) – того или чего-либо, что побуждает и «одерживает». Вотан – это одерживающий людей, и он реально единственное объяснение, если мы только не хотим обожествлять Гитлера, то есть делать именно то, что и сделали с ним сегодня!» [Юнг, 2023].

Полковник Уолтер Курц в исполнении Марлона Брандо в фильме Coppola также выглядел одержимым (рис. 4). Огромный, тучный, лысый, он особенно демонически смотрелся в руинах старого храма, снятого на Филиппинах оператором Витторио Стораро, наводя ужас на армию тхонгов и местное племя, готовое приносить в его честь человеческие жертвы. Бывший выпускник Гарварда, герой вьетнамской войны, награжденный медалями, Курц стал целью спецзадания разведчика капитана Уилларда (Мартин Шин), отправившегося с небольшой командой вверх по реке в самое сердце тьмы комбоджийских джунглей, чтобы разыскать его и убить по приказу сотрудников ЦРУ. Сценарий Джона Милиуса, написанный еще в 1969 году для Джорджа Лукаса, который потом четыре года пытался его реализовать, попав к Coppole, был серьезно переработан, а затем и еще более масштабно преобразен за 238 дней съемок с участием армии Филиппин. В общей сложности бюджет фильма составил \$30,000,000.

Произведение Конрада и тема одержимости Вотаном великолепно связывалась с проблематикой вьетнамской войны, неслучайно одним из самых запоминающихся «шоу-стопперов» стала сцена сжигания напалмом с американских вертолетов вьетнамских деревень под звуки «Полета валькирий» из третьего действия оперы Вагнера «Валькирия». Этот же образ сжигающих вьетнамские деревни



Рис. 4.

Кадр из фильма «Апокалипсис сегодня».

вертолетов есть и во вступлении к фильму, озвученному песней Doors «This is the end». Всё тот же Юнг относил валькирий к мистическому окружению и пророческому значению Вотана. Через валькирий как богинь войны вводилась архаика военного безумия, окрашивающая жанр фильма-путешествия в сердце тьмы, к руинам древнейшей цивилизации, а точнее того, что от нее осталось, поскольку Коппола снимал фильм об ощущениях конца мира, что буквально отражалось в названии фильма «Apocalypse now». Неслучайно финальную сцену убийства Курца Уилардом под саундтрек музыки Doors “This is the end” Коппола параллельно монтировал с жертвоприношением быка, отсылая к древним сакральным ритуалам. Марлон Брандо воплощал образ обезумевшего царя-жреца, символическое значение которого заключалось не только в том, чтобы убить своего предшественника в ходе священного ритуала, но и самому быть убитым тем, кто заступал на место царя-жреца, поклоняющегося ему племени. Однако герой Шина после выполнения своей страшной миссии складывал оружие, тем самым давая команду обитателям джунглей тоже его сложить, и этот пацифистский жест открывал ему дорогу на борт катера, чтобы отчалить от страшных берегов обратно в Сайгон, откуда он получил свое задание.

Пентагон отказался поддержать фильм еще на уровне сценария. В итоге у него было три режиссёрские версии, и последняя, Redux была представлена в 2019 году. Столь сложный замысел, задуманный еще до окончания вьетнамской войны, но созданный уже после нее, позволил Копполе не столько снять фильм о конкретике войны отдельного исторического периода, сколько воплотить своего рода мифопоэтическое высказывание о войне вообще, порождающей культурную травму, ощущение конца цивилизации и безумие, рационально необъяснимое, сталкивающее западную цивилизацию с глубочайшей архаикой. К апокалиптическому видению человечество обращается на протяжении всей своей истории и, главным образом, в периоды войн и катастроф, тем самым создавая эффект, что апокалипсис бесконечен и всегда имеет современный дух.

«Апокалипсис сегодня» завершил 1970-е, но он не исчерпал тему вьетнамской войны. В последующие годы к ней будут обращаться Кубрик, Де Пальма, Стоун, однако, сила звучания этих фильмов все же не сравнится с их предшественником из конца 70-х. Коппола сумел выйти за рамки размышлений о конкретной вьетнамской войне, создав обобщающий миф о войне вообще, как о безумии, одержимости, насилии, жертвоприношении и конце света. Он показал, что такое апокалипсис и диктатура, и каким образом проявляет себя природа зла диктаторской власти, втягивая человека во тьму руин цивилизации. Он размышлял о том, к чему ведет использование технологий в целях убийства, о том, что происходит с психическими процессами на войне даже у самых крепких людей, и как их одержимость связана с архаикой завоеваний и контроля. Неслучайно фильм Копполы вновь и вновь

A.A. Artyukh *Vietnam syndrome and American Cinema of 1970-s*

будут выпускать на экраны мира, а зрители новых поколений будут продолжать исследовать сердце тьмы, находя там новые объяснения причин будущих империалистических войн.

Заключение

На примере военного кино 1970-х годов можно увидеть, как американские режиссёры разнообразно и глубоко анализировали вьетнамский синдром, создавая образы натуралистического насилия и глубоких психологических травм. 70-е предложили зрителям и фильмы категории «А» («Возвращение домой», «Охотник на оленей», «Апокалипсис сегодня») и независимые малобюджетные фильмы («Гости», «Гремящий гром», «Герои», «Расскажи спартамцам», «Парни из компании С»), составившие субжанровое направление военного фильма “Vetsploitation” и акцентировавших внимание на экранном насилии, травматическом опыте войны. Фильмы следующих десятилетий продолжили многие находки этого времени, в частности, подхватили разработку экранного образа ветерана вьетнамской войны, новые законы съёмки батальных сцен, не имевших ничего общего с военными фильмами о первой и второй мировых войнах, и помогая последующим поколениям кинозрителей не только осмыслить опыт вьетнамской войны, но и выйти из состояния отчаяния и поражения, заложенного войной. Продвижение фильмов на экран было тесно связано с необходимостью взаимодействия режиссёров с американской военной администрацией, а иногда даже, как в случае с «Зелёными беретами», с президентом США. На примере этого десятилетия можно также увидеть, как политические протесты того времени, связанные с желанием закончить бессмысленную войну, непосредственно влияли на создателей фильмов. Также можно отчетливо наблюдать, что большинство режиссёров, пожелавших высказаться о вьетнамской войне в форме фильма, составляли представители молодого поколения, чьи симпатии были на стороне протестующих, а не на стороне американского правительства этого периода. Многие из них были представителями Нового Голливуда, черпавшего свои эстетические и этические идеи в контркультурном движении 60-70-х. Они отстаивали на экране свободу высказывания, отличались радикализмом и готовы были идти на политический риск в своих размышлениях о травме войны.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Зелёные береты / *The Green Berets* (1968, реж. Д. Уэйн, США), игр.
2. Гости / *The Visitors* (1972, реж. Э. Казан, США), игр.
3. Гремящий гром / *Rolling Thunder* (1977, реж. Джон Флинн, США), игр.
4. Герои / *Neroes* (1977, реж. Джереми Каган, США), игр.
5. Возвращение домой / *Coming Home* (1978, реж. Х. Эшби, США), игр.
6. Расскажи спартамцам / *Go Tell the Spartans* (1978, реж. Т. Пост, США), игр.
7. Парни из компании С / *The Boys in Company C* (1978, реж. С. Дж. Фьюри, США), игр.
8. Охотник на оленей / *The Deer Hunter* (1978, реж. М. Чимино, США), игр.
9. Апокалипсис сегодня / *Apocalypse Now* (1979, реж. Ф.Ф. Коппола, США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пленков О.Ю. «Революция» 1968-го. Эпоха, феномен, наследие. – Санкт-Петербург: Владимир Даль. 2023.
2. Юнг К.Г. Вотан // Вестник Владикавказского научного центра. 2015. Т.15. №2. С.6.
3. Adler R. Film Reviews // *New York Times*, June 20, 1968. P. 48.
4. Chong S.S.H. “The Deer Hunter” and the Primal Scene of Violence // *Cinema Journal*. Vol. 44. No. 2 (Winter, 2005). P. 89-106.
5. Devine M.J. Vietnam at 24 Frames a Second. A Critical and Thematic Analysis of Over 400 Films About the Vietnam War. – North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers. Jefferson, 1995.
6. Higgins R.A. John Wayne (1907-1979) // *Cineaste*, Fall 1979, Vol. 9. No. 4 (Fall 1979).
7. Kael P. The Current Cinema: The God-Bless-America Symphony // *New York Times*, December, 10, 1978. D15, D23.
8. Wood R. Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond. – New York: Columbia University Press, 2003
9. Woodman B.J. A Hollywood War of Wills: Cinematic Representation of Vietnam Super-Soldiers and America’s Defeat in the War // *Journal of Film and Video*, Summer/Fall. 2003. Vol. 55. No. 2/3.

REFERENCES

1. Adler R. “Film Reviews.” *New York Times*, June 20, 1968. P. 48.

А.А. Артюх *Вьетнамский синдром*
и американское кино 1970-х

2. Chong S.S.H. "The Deer Hunter" and the Primal Scene of Violence." *Cinema Journal*. Vol. 44. No. 2 (Winter, 2005). pp.89-106.
3. Devine M.J. *Vietnam at 24 Frames a Second. A Critical and Thematic Analysis of Over 400 Films About the Vietnam War*. McFarland & Company, Inc., Publishers. Jefferson, North Carolina, and London. 1995.
4. Higgins, R.A. "John Wayne (1907-1979)." *Cineaste*, Fall 1979, Vol. 9. No. 4 (Fall 1979).
5. Jung C.G. "Votan" [Wotan]. *Vestnik Vladikavkazskogo nauchnogo zentra* [Bulletin of the Vladikavkaz Scientific Center]. 2015. Т. 15. No 2. S. 6. (in Russ.)
6. Kael P. "The Current Cinema: The God-Bless-America Symphony." *New York Times*, December, 10, 1978. D15, D23.
7. Plenkov O. "Revolution" of 1968. *Epoch, phenomenon, heritage*. Saint-Petersburg, Vladimir Dal, 2023. (in Russ.)
8. Wood R. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York, Columbia University Press, 2003.
9. Woodman B.J. "A Hollywood War of Wills: Cinematic Representation of Vietnam Super-Soldiers and America's Defeat in the War." *Journal of Film and Video*, Summer/Fall. 2003. Vol. 55. No. 2/3.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Кадр из фильма «Зелёные береты».
- Рис. 2. Кадр из фильма «Возвращение домой».
- Рис. 3. Кадр из фильма «Охотник на оленей».
- Рис. 4. Кадр из фильма «Апокалипсис сегодня».