



# «ЧУЖИЕ» В АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ О ВЬЕТНАМСКОЙ ВОЙНЕ: ПРЕОДОЛЕНИЕ ФРЕЙМА

**Ромашин Матвей Игоревич**

Тульский государственный педагогический университет,

Тула, Россия

matvei.romashin@mail.ru

**Аннотация.** Процессы деколонизации в статье рассмотрены через призму кинематографа. Игровое кино проанализировано как источник знания о нормах, ценностях и стереотипах социума в их динамике. Материалом для анализа послужили американские фильмы о Вьетнамской войне, снятые в 1962–2020 гг. Сформулированы следующие исследовательские вопросы: отразился ли в игровом кино процесс освобождения «белого человека» от идей патернализма и неприятия жителей Юго-Восточной Азии как «чужих»? какова динамика образа вьетнамца-врага в американском кинематографе? какие аудио-визуальные средства можно считать маркерами этого процесса? Особенности предмета исследования детерминировали применение не только методов исторического анализа, но и структурно-функционального и семиотического анализа фильмов, а также метода «компетентного наблюдателя» (анализа рецензий, интервью, обзоров и т.п.). Определена динамика отношения американского общества к жителям Вьетнама: от полного неприятия и игнорирования — через страх и демонизацию — к «очеловечиванию» и уважению. Выделен специфический набор изобразительных средств, использованных Голливудом для аккумуляции, реконфигурации и репрезентации этих представлений: сюжет, выбор героев, композиция, ракурс, цветовые и световые решения, язык и др.

**Ключевые слова:** Вьетнамская война, кинофильм, «свои и чужие», образ врага, исторический источник.

Цитирование: Ромашин М.И. «Чужие» в американских фильмах о Вьетнамской войне: преодоление фрейма // Новое прошлое / The New Past. 2022. № 4. С. 144–159. DOI 10.18522/2500-3224-2022-4-144-159 / Romashin M.I. "The Others" in American Films about the Vietnam War: Overcoming the Frame, in *Novoe Proshloe / The New Past*. 2022. No. 4. Pp. 144–159. DOI 10.18522/2500-3224-2022-4-144-159.

© Ромашин М.И., 2022

# “THE OTHERS” IN AMERICAN FILMS ABOUT THE VIETNAM WAR: OVERCOMING THE FRAME

**Romashin Matvey I.**

Tula State Pedagogical University,

Tula, Russia

matvei.romashin@mail.ru

**Abstract.** The article addresses the processes of decolonization through the prism of cinema. The fiction cinema is analyzed as a source of information about the norms, values and stereotypes of society in their dynamics. The American Vietnam War films from 1962–2020 were used for analysis. The following research questions are considered: have the processes of paternalistic ideas and hatred of “others” been reflected in featured films? what is the dynamics of the image of the Vietnamese enemy image in the American cinema? what audio-visual means can be considered to be the markers of this process? In accordance with the subject of the study, not only the methods of historical analysis were applied, but also the structural-functional and semiotic analysis of films, as well as the method of the “competent observer” (analysis of reviews, interviews, reviews, etc.). The dynamic attitude of American society towards the people of Vietnam: from complete rejection and ignorance – through fear and demonization – to “humanization” and respect. The specific set of visual means used by Hollywood for the accumulation, reconfiguration and representation of these ideas is revealed: such as plot, choice of characters, composition, angle, color and lighting solutions, language, etc.

**Keywords:** Vietnam War, movie, ‘ours and other’, enemy image, historical source.

Визуальный поворот в современной культуре детерминировал интерес историков к такому источнику, который ранее редко попадал в поле их зрения — игровому кино. Конечно, мысль о том, что фильм может быть историческим источником, не нова. Вот только источником *чего*? Разграничительные признаки экранных версий истории были определены еще С.М. Эйзенштейном: «факт или фиксация представления [о факте]» [Эйзенштейн, 1968, с. 56]. Игровое кино (в отличие от документального) фиксирует и репрезентирует не столько исторические реалии, сколько отношение к ним, и именно в этом его ценность как исторического источника. Вместе с тем, по выражению Эйзенштейна, обе эти линии перед объективом «как перед богом» равны [Эйзенштейн, 1968, с. 56], и потому кино — это не только художественная практика, но и инструмент социального анализа и конструирования [Эйзенштейн, 1964, с. 118]. В этом качестве кинотекст начали изучать и интерпретировать в 1960–1970-х гг. — как «субъект, который экстраполирует в социальный мир разнообразные идеи, тенденции, жизненные проекты и стратегии» [Тищенко, 2014, с. 90].

Было бы упрощением говорить, что киноискусство всегда ставит четкие идеологические, рекламные или дидактические цели и с неизменным успехом их добивается. Воздействие кинофильма — как и любого произведения искусства — тоньше и сложнее. «Фильмы отражают, — писал теоретик кино З. Кракауэр, — не столько определенные убеждения, сколько психологические настроения, те глубокие пласты коллективной души, которые залегают гораздо глубже сознания» [Кракауэр, 1977, с. 15].

В этом смысле ценным источником информации о нормах, ценностях и стереотипах социума являются не арт-хаусные, «авторские» произведения, но скорее коммерческие кинопродукты, ориентированные на запросы массовой культуры: заданные в них системы образов и символов имеют важное социальное и философское значение [Куренной, 2009, с. 11–12], поскольку порождая «коннотативные смыслы в фильмическом дискурсе», закрепляя их «в форме денотативных значений изображения», они конструируют и транслируют аудиовизуальное изображение как некое адресное послание [Соколов, 2008, с. 86], активно формирующее «исторические представления о конкретном событии, времени, эпохе» [Rosenstone, 1988, p. 1175].

Известный теоретик кино Гельмут Кorte отмечал, что фильм всегда отвечает «определенной исторической ситуации с характерными для нее проблемами и моделями мышления и поведения», которые во многом определяют его «содержание и визуальную презентацию» [Кorte, 2018, с. 59]. Анализ игрового кино может многое рассказать историку — но не об эпохе, которой он посвящен, а о времени его создания. С одной стороны, фильм отражает позицию автора — носителя того или иного общественного мнения, а с другой — характер восприятия ленты зрителем и профессиональным сообществом становится важным свидетельством динамики тех или иных социальных процессов и взаимоотношений.

Деколонизация сознания «белого человека», изменения в видении «цветного» как чужого, выстраивание новых отношений между бывшими «угнетателями» и

«угнетенными» также могут быть рассмотрены через призму кинематографа. В рамках данной работы мы постараемся ответить на исследовательские вопросы: отразился ли в игровом кино процесс освобождения «белого человека» от идей патернализма и неприятия «чужих»? какова динамика образа вьетнамца-врага в американском кинематографе? какие аудио-визуальные средства являются маркерами этого процесса? Материалом для анализа нам послужат американские фильмы о Вьетнамской войне, снятые в 1962–2020 гг. Всего в процессе исследования были рассмотрены более 40 картин, в пределах данного текста подробно речь пойдет о восьми. Их выбор помимо тематики определили следующие критерии: принадлежность фильмов к разным хронологическим периодам и «волнам»; популярность — как показатель влияния на массовое сознание американцев (объем и характер отзывов кинокритики, величина кассовых сборов); разнородность (принадлежность к разным жанрам, разное авторство). Особенности предмета исследования определили применение не только методов исторического анализа, но и структурно-функционального и семиотического анализа фильмов, а также метода «компетентного наблюдателя» (анализа рецензий, интервью, обзоров кинофестивалей и т. п.).

Образ врага-вьетнамца в американском кинематографе находился в фокусе внимания ряда исследователей, пик этого интереса пришелся на 2000-е гг. Как правило, российскими авторами антиномия «свой — чужой» рассматривалась на другом материале [Колесникова, 2015; Кузнецов, 2013; Сенявская, 2001; Федоров, 2010], а для англоязычной историографии этот сюжет закономерно оказался весьма востребованным.

Так, Джон Кляйнен в статье «“Другой” в кадре» рассмотрел «типичного вьетнамца» американского кинематографа [Kleinen, 2004]. Автор показал, что до 1975 г. в сюжетной линии фильмов вьетнамцы обычно оказывались ничего не значащими «пешками», «фоновыми персонажами» и даже вовсе не появлялись на экране. Затем их репрезентация изменилась: они «превратились» в безжалостных и хитрых врагов, олицетворявших «желтую опасность».

Сара Л. Пайк в диссертации «Расизм в кино: фильмы о Вьетнамской войне, 1968–2002» отметила, что для фильмов 1960–1970-х гг. было характерно откровенно расистское видение вьетнамского народа, и только с конца 1980-х гг. оно начало меняться. Пайк выделила и перечислила типичные для Голливуда персонажи: коррумпированные чиновники и неумелые солдаты Южного Вьетнама, женщины-проститутки, безжалостные вьетконговцы и недалекие крестьяне [Pike, 2008, p. 3].

В качестве «взгляда с другой стороны» интересна и важна работа Н. Нгуена «Представление Вьетнама во вьетнамских и американских фильмах: сравнительное семиотическое исследование “Canh Dong Hoang” и “Апокалипсис сегодня”» [Nguyen, 2009]. Эта работа направлена на изучение и критическое сравнение изображения войны в двух фильмах — вьетнамском и американском, вышедших в один год (1979). Автор опирается на постколониальную теорию и так называемую «теорию господства», выявляя сходство и различия в изображении «врага». Н. Нгуен

считает, что в «Апокалипсисе сегодня» вьетнамцы предстают безликими «другими» — и это отражает империалистическую позицию авторов фильма по отношению к вьетнамскому народу. «*Canh Dong Hoang*» («Поле дикого риса»), по мнению автора, дает более сбалансированное изображение: национальная принадлежность и индивидуальность героев представлены как две стороны единого целого.

В рамках этой статьи мы рассмотрим эти и другие ленты, а также доведем тематический анализ до настоящего времени.

Первые фильмы о Вьетнаме были созданы еще в период войны (1955–1975). В основном они укладывались в идеологическую схему, призванную показать и доказать американскому обществу необходимость вмешательства США в конфликт в Юго-Восточной Азии. Фильмов было снято немного, как правило, они не отличались высоким качеством и предназначались молодежной аудитории (*Brushfire*, 1962, реж. Джек Уорнер; *The Ugly American*, 1963, реж. Джордж Инглунд; *A Yank in Viet-Nam*, 1964, реж. Маршалл Томпсон и др.). Кинематографисты не брали на себя риски конфронтации с правительством с одной стороны и общественным мнением — с другой. Студии неохотно инвестировали средства в кинопроекты, посвященные войне сомнительной в моральном отношении и небывалой с точки зрения поражений американской армии [Llacer, 1998].

В этих лентах вьетнамцы подчеркнута «не белые» — они выглядят и ведут себя совсем иначе, чем американские солдаты. Вместе с тем, «миссионерская» идеология, объясняющая и оправдывающая присутствие США во Вьетнаме, предполагала демонстрацию протектората армии над мирным населением страны.

Самый известный фильм этой «волны» — «Зеленые береты» (*The Green Berets*, 1968). Режиссер и исполнитель главной роли, «король вестерна» Джон Уэйн получил практически неограниченное финансирование и прямую поддержку правительства и армии, в свою очередь Пентагон потребовал от создателя картины показать участие в военных операциях южновьетнамских сил [Munn, 2004, p. 294–295].

Это условие было выполнено: полковник Цай, капитан Ним и его люди, фотомодель Лин, — все они, хотя и на вторых ролях, но довольно активно формируют сюжет. Фабула картины держится на выполнении небольшим подразделением полковника Майка Кирби конкретной задачи — укрепления нового лагеря, опорной точки американских войск. Масштабных боевых действий в фильме нет (отметим, что это обычная практика того времени, отчасти продиктованная особенностями той войны, отчасти — экономическими соображениями удешевления кинопроизводства). Но даже в условиях локального сюжета заметно, как обобщенно и безлико выглядит противник: регулярные части армии Северного Вьетнама показаны общим планом и, как правило, сверху — с вертолета, с обрыва над рекой и т.д. Мелкие фигурки почти неразличимы, их смерть от взрывов или выстрелов не воспринимается зрителем как значимое событие. Прямое боевое столкновение в фильме всего одно — на американского солдата из засады нападают вьетконговцы. Но

даже в ближнем рукопашном бою они абсолютно неузнаваемы и неразличимы: все четверо одинаково одеты, и камера не дает акцента на лица. Метафорически сцена выстроена как нападение шакалов на белого слона: малютки-вьетнамцы бросаются на рослого американца, и все до одного погибают от его руки. Важной миссией отряда Кирби становится похищение северовьетнамского генерала Пха Сон Ти, но и его отчетливо мы видим лишь в одной сцене, слышим единственную фразу, а затем эту безвольную «куклу» в бессознательном состоянии переправляют с места на место.

Характерные, запоминающиеся персонажи фильма — только представители мирного населения Южного Вьетнама: старик-вождь из горной деревни, его раненая внучка, которую лечит американский доктор, сирота и «сын полка» Хамчунг. Коммандос их защищают, кормят, покровительствуют и т.д. Апогей патерналистской идеи фильма — финал: полковник Кирби утешает вьетнамского мальчика и осуществляет некий акт посвящения: водружает на голову ребенка форменный берет его друга-солдата, убитого вьетконговской миной-ловушкой. Плачущий Хамчунг спрашивает Кирби, что с ним теперь будет, и получает ответ: «Позволь позаботиться об этом зеленому берету. Мы здесь для того и есть» (*The Green Berets*, 1968; здесь и далее цитаты даны по экранным версиям, перевод автора), и они вместе «уходят в закат». Это сцена из традиционного американского вестерна, обновленная для Вьетнама и ориентированная на формирование «правильных» взглядов американского общества на «идеального» воина-защитника, противостоящего «желтолицым» и «ползучему коммунизму».

В силу особенностей сюжета в военном кино довольно часто используется не один, а несколько языков, что помогает зрителю опознать «своих» и «чужих». «Не-наша» речь часто сопровождается титрами с переводом, но иногда, по замыслу авторов, герою и / или зрителю не следует знать, о чем говорит «враг». Этот прием использован и в «Зеленых беретах»: в сценах с партизанами перевода нет: врага незачем понимать, его нужно уничтожать. Мирные крестьяне выражают американцам свою благодарность при посредничестве переводчика. А союзники — южные вьетнамцы свободно говорят по-английски.

Отсутствие узнаваемого врага в первых фильмах о Вьетнаме во многом было обусловлено тем, что война в Юго-Восточной Азии велась американцами не только против вражеских соединений, но и против мирного населения и «стихий» — жары, холода и дождя, тропического леса и рисовых полей, пыли, грязи и болезней. Солдаты армии США в большинстве своем не понимали чужого языка, не принимали иной культуры. Часто они боролись с «невидимым» врагом — партизаны мгновенно растворялись в городах и деревнях, сливаясь с местным населением. В результате зачастую сложно было решить, с кем ты столкнулся — с гражданским лицом, невинным свидетелем, равнодушным наблюдателем или активным участником войны.

Но по мере эскалации конфликта во Вьетнаме черты врага заострились — в жизни и на экране.

В фильмах конца 1960–1970-х гг. вьетнамцы уже были показаны как опасные противники с высоким уровнем боевой подготовки — иначе было не объяснить череду поражений американской армии. Вместе с тем, говорить о некоем уважении к врагу в этот период не приходилось: на экране продемонстрированы явные садисты, жестокие и беспощадные.

Яркий пример такого рода — фильм Майкла Чимино «Охотник на оленей» (*The Deer Hunter*, 1978). Одна из самых знаменательных сцен — игра в «русскую рулетку»: бесчеловечные тюремщики-вьетнамцы мучают пленных и получают удовольствие от их ужаса. Дилемма «свой — чужой» в картине решена упрощенно, образ врага условен и стереотипен: северные вьетнамцы — звери, которых нужно уничтожать; Сайгон и Южный Вьетнам — притон наркоторговцев и проституток. Эта максима реализована не только через сюжет, но и через использование языка: вьетнамский использован преимущественно в сценах плена, а затем в Сайгоне за столом игры в «русскую рулетку». «Лающие», отрывистые звуки не сопровождаются переводом: это не люди, с понятной и членораздельной речью, это — чужие, понять которых не стоит и пытаться. Такой прием ориентирует зрителя на восприятие «врага» на эмоциональном уровне: не важно, что говорят, важно — кто и как.

Напомним, что во Вьетнаме не документировано ни одного случая игры с пленными в «русскую рулетку», ключевая метафора фильма — выдумка сценариста.

«Охотник на оленей» — мощный антивоенный фильм, но его месседж выстроен через сочувствие зрителя главным героям-американцам. Их духовное превращение способно остановить войну, но враги-вьетнамцы тут ни при чем.

Годом позже на экраны вышел знаменитый «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse Now*, 1979, реж. Фрэнсис Коппола). Это во многом «граница», водораздел в восприятии Вьетнамской войны. В фильме нет врага в традиционном понимании — нет ни регулярных частей армии Северного Вьетнама, ни вьетконговцев. О злодеяниях последних американцы с ужасом рассказывают друг другу, но зритель не видит этих сцен. Мирное население — жертвы войны, они гибнут под ударами «воздушной кавалерии» подполковника Килгора, под пулеметным огнем и от бомб, снаряженных напалмом. Американцы — тоже не победители, но жертвы: и гибнущие люди капитана Уилларда, и сошедший с ума полковник Курц, и сам Уиллард, выживший, но не способный вырваться из войны, изменившей его навсегда.

В фильме действует еще одна, «третья» сила: коренные жители Камбоджи подчеркнута отстранены от происходящего в «большом мире». Традиционная одежда, старинные культовые сооружения, древние ритуалы и кхмерский язык, звучащий в фильме без перевода, — все это размывает привычные для военного кино границы между «своими» и «чужими», союзником и врагом, добром и злом. Они не там, и не здесь, они вне этой страшной истории. Кхмерские дети смотрят на Уилларда через щелочку его темницы — из света в темноту, из другого мира, где можно улыбаться и

обмениваться не словами, но смыслами — их речь непонятна, но весела и доброжелательна. Они — совсем другие, но это не враги.

К 1980-м гг. восприятие и репрезентация вьетнамского народа изменяется не только в фильмах, имеющих антивоенный посыл, но и в ультрапатриотических боевиках, например, в «Рэмбо: Первая кровь — II», (*Rambo: First Blood Part II*, 1985, реж. Дж. Косматос). Здесь связной и напарницей главного героя оказывается женщина, вьетнамка Ко Бао, работающая на американскую разведку вместо погибшего отца. Она помогает Джону проникнуть в лагерь для военнопленных, в критической ситуации избежать смерти и уйти от погони. Ко просит Рэмбо взять ее с собой в Америку и, получив согласие, скрепленное поцелуем, тут же погибает от пули преследователей. Герой страшно мстит за нее и клянется никогда не забыть. В этом фильме «чужая» не только жертва, но и субъект действия, весьма значимый актер сюжета. Но все-таки представить себе Рэмбо, вернувшегося в США с подругой-вьетнамкой, ни создатели фильма, ни зрители пока не могут, и по закону жанра *love story* завершается трагически. Заметим, что смелую и самоотверженную разведчицу играет американская актриса Джулия Никсон, уроженка Сингапура. Остальные вьетнамцы (охранники лагеря, солдаты, преследующие беглецов и т.п.) показаны издали и по-прежнему безлико. Только убийца Ко Бао отмечен более высоким ростом и усами — зритель безошибочно узнает его среди единообразных соплеменников и может адресовать ему свое негодование.

Впервые «обычными людьми» вьетнамцы были показаны в фильме «Доброе утро, Вьетнам!» (*Good Morning, Vietnam*, 1987, реж. Барри Левинсон). Фильм начинается с обыденных сцен на улицах Сайгона и признания главного героя, что ему нравятся вьетнамские девушки — «маленькие и шустрые». Влюбившись в прелестную Трин, ведущий военной радиостанции Эдриан Кронауэр старается наладить отношения с ее братом, и их первый диалог выстраивается вокруг понятия «доверие» — между культурами и людьми. Это слово затем много раз звучит в фильме.

Кронауэр приглашает Туана в бар и заступает за него перед американскими солдатами, требующими «вышвырнуть вон косоглазых». Примечателен его довод: «Если вышвырнуть косоглазых, потом придется вышвыривать косолапых, красных, голубых, черных — и кто останется?» [*Good Morning, Vietnam*, 1987]. Сцена оканчивается массовой дракой и жестким выговором журналисту от начальства. Он парирует: «Они оскорбляли гражданина Вьетнама, а мы здесь для того, чтобы защищать...» [*Good Morning, Vietnam*, 1987]. Эдриан устраивается на работу в местную школу для взрослых, учит вьетнамцев разговорному английскому и игре в бейсбол, приглашает многочисленную семью Трин в кино и бесстрашно пробует блюда специфической вьетнамской кухни. Его отношения с новыми друзьями выстраиваются, может быть, и не совсем «на равных», но во всяком случае здесь нет ни демонизации, ни презрения к «чужим». В фильме много сцен с детьми — совсем маленькими, веселыми и живыми, так похожими на их «белых» сверстников. Это просто люди — такие же, как американцы. Более того, в фильме человеком показан даже кровный враг — вьетконговец. Туан — друг Кронауэра, брат его возлюбленной рассказывает Эдриану об



их пострадавшей от войны семье, объясняет, почему всеми силами борется против Соединенных Штатов. Вместе с американским радиоведущим зритель симпатизирует этому человеку — агенту Вьетконга и террористу, устроившему взрыв в ресторане, пытается понять, что им движет. Нельзя и подумать, чтобы в конце 1960-х–начале 1970-х гг. вьетконговец выглядел человеком, и уж тем более пользовался сочувствием главного героя-американца. Но конец 1980-х гг. — иная эпоха, в США нарастают протестные настроения, и понимание бесчеловечности войны влечет за собой очеловечивание врага. Хотя в финальной сцене фильма Трин прощается с Кронауэром, резюмируя «мы совсем разные», но зритель не очень верит в эту «разницу», видя в предыдущей сцене, как азартно играют в бейсбол юные и пожилые вьетнамцы вместе с армейской полицией, конвоирующей Кронауэра в аэропорт.

Другую сцену сочувствия и сострадания мы видим в фильме, вышедшем на экраны в том же 1987 г. — «Цельнометаллической оболочке» (*Full Metal Jacket*) Стэнли Кубрика. В одной из сцен взвод попадает под огонь вьетнамского снайпера. Убиты несколько человек, в том числе командир. Ворвавшись в здание, солдаты обнаруживают девушку-подростка. Смертельно раненая, она молится и просит добить ее. Сцена имеет ощутимо мистический оттенок: на полу разрушенного и горящего дома, посреди окруживших ее бойцов, умирает еще не женщина, уже не ребенок — враг, которого невозможно себе представить, но который только что унес несколько жизней. Внутри этого ритуального жертвенного круга выстраивается противостояние человеческого и нечеловеческого: оставить ее медленно и мучительно умирать или проявить милосердие. Рядовой Зверюга бросает вызов своему вечному *vis-à-vis* — Джокеру: «теперь я командую отрядом и я говорю, что мы оставим ее крысам» [*Full Metal Jacket*, 1987]. «Я не собираюсь командовать, — отвечает тот, — я говорю, что мы не можем оставить ее просто так» [*Full Metal Jacket*, 1987]. И тогда во всей очевидности встает дилемма: «Хочешь пустить ее в расход? Давай! Убей», — призывает Зверюга [*Full Metal Jacket*, 1987]. После долгих колебаний герой стреляет. Убийство оказывается благом в этом безумном мире. «Мы пригвоздили свои имена к страницам истории, на сегодня хватит», — саркастически подводит итог сцены главный герой [*Full Metal Jacket*, 1987].

Этот эпизод демонстрирует сразу несколько важных характеристик, ранее не типичных для лент о Вьетнаме: враг имеет облик хрупкой юной женщины — одновременно безжалостной и беззащитной; убить ее очень просто в запале боя и почти невозможно — после; цинизм смерти имеет свои пределы — перед таким вызовом сложно остаться человеком. В чем тогда превосходство цивилизованного «белого человека»? И есть ли оно? Отметим, что Зверюга презрительно называет девушку-снайпера *the gook* — сленговым словом, обозначающим любого человека азиатского происхождения.

Признание за врагом, представителем другой расы, права на человеческий облик, осмысленность поступков и сострадание развивалось и формировалось в американском кинематографе отнюдь не последовательно и линейно. На этом пути было сделано множество «возвратных» движений, которые во многом соотносимы с

изменениями внешнеполитического курса правительства США. В ноябре 1990 г. начались активные боевые действия в Персидском заливе, и эти события «возвратили» государственную власть и американское общество к памяти о Вьетнаме. Дж. Буш заявил, что после успеха в Кувейте ушли старые призраки, и снова никто во всем мире не поставит под сомнение мужество и решимость Америки [Beattie, 1998, p. 112]. На этой волне появились картины с иным взглядом на итоги войны во Вьетнаме.

Некоторые из них продолжают транслировать зрителю антивоенный месседж — например, знаменитый «Форрест Гамп» (Forrest Gump, 1994) Роберта Земекиса (Robert Zemeckis) [Ромашин, 2016]. Отметим, что во «вьетнамской» сюжетной арке фильме нет ни одного вьетnamца — ни друга, ни врага, даже во время атаки и гибели людей пули и снаряды прилетают «из ниоткуда». Зато в финале невестой лейтенанта Дэна оказывается девушка Сьюзен азиатского происхождения — оставшийся без ног герой Вьетнама не питает ненависти к «чужой».

Однако в этот период также появляются фильмы, переоценивающие итоги войны, «выигрывающие» ее задним числом. Один из них — «Операция “Слон”» (*Operation Dumbo Drop*, 1995, реж. С. Уинсер), возвращающая нас к «Зеленым беретам» — фактически это фильмы-близнецы.

Рядом с горной деревней Дак Нэ пролегает тропа Хо Ши Мина, вьетконговцы убивают священное животное монтаньяров — слона, без которого не может состояться важная религиозная церемония. Капитаны Кэхилл и Дойл, стремясь установить дружественные отношения между армией США и коренными народами южного Вьетнама, решают добыть для жителей деревни нового слона. «Зеленые береты» покупают слониху Бо Тат, к которой «прилагается» проводник — 12-летний сирота по имени Линь, уроженец той же деревни. Путешествуя с «важным грузом» по земле, по воде и по воздуху, «коммандос» успешно выполняют свою гуманитарную миссию, попутно помогая мальчику вернуться домой и захватывая в плен командный состав вьетконговцев.

В смысловом и идейном отношении Саймон Уинсер «повторил» картину Джона Уэйна 25-летней давности. Оба фильма показывают вьетконговцев как абсолютное зло, а храбрых американцев как безусловное добро, защищающее бессловесных мирных обывателей и заботящееся о детях-сиротах. Отметим, что критика приняла этот фильм крайне негативно. Хэл Хинсон назвал картину «странным видом временной деформации» [Hinson, 1995]. Критик отметил, что, вероятно, авторы фильма закладывали в него глубокий культурологический и сакральный смысл: возвращение слона, который в восточной мифологии является отцом всех богов (а фильме в буквальном смысле спускается с небес — на грузовом парашюте), призвано символизировать некое культурное сближение между Америкой и Вьетнамом; а опека и возвращение на родину ребенка-сироты — «семейные узы, связывающие всех людей на земле». Однако, «Операция “Слон”», — подытожил Хинсон, — «смехотворная фантазия о войне, сложности которой не могут содержаться в простых метафорах» [Hinson, 1995].

Роджер Эберт тоже высказался о фильме гативно: «Как семейный фильм «Операция «Слон» — это своего рода развлечение. Но как история это бесстыдно» [Ebert, 1995]. Эпоха изменилась, в массовом сознании Вьетнамская война уже выглядела иначе.

В начале XXI в. тема была уже не столь популярной у кинематографистов, но отнюдь не являлась исчерпанной. В картинах этого времени отношение к врагу демонстрировалось как подчеркнуто уважительное. Так, в титрах фильма «Мы были солдатами» (*We Were Soldiers*, 2002, реж. Р. Уоллес) стоит посвящение не только американцам, павшим в долине Йа-Дранг, но и «членам Народной армии Северного Вьетнама, погибшим в этом месте». Создатели картины предприняли попытку «дать лицо» и подчеркнуть проницательность и ум подполковника Нгуен Хыу Ана — командира соединения, противостоящего американцам. Кинокритик Роджер Эберт назвал эту попытку «замечательной» [Ebert, 2002]. Лайза Шварцбаум также отметила справедливое отношение фильма к обеим воюющим сторонам. Она написала, что режиссер великодушно отнесся «как ко все еще живущим американским ветеранам Вьетнамской войны и их семьям, так и к их вьетнамским противникам» [Schwarzbaum, 2002].

Полагаю, что с этими оценками можно согласиться лишь отчасти: в реальности до спокойного отношения между прежними врагами еще далеко. Во Вьетнаме фильм был запрещен к показу, а актер Дон Дуонг, сыгравший подполковника Ана, обвинен в «предательстве родины» и вынужден был эмигрировать в США.

Отношение к вьетнамцам главного героя картины полковника Мура, на мой взгляд, вряд ли можно назвать уважительным, вот, например, его молитва — некая «договоренность» с Богом:

«Отец Наш небесный, уходя в бой, каждый солдат обратится к Тебе, каждый посвоему. И враги наши тоже, в соответствии со своим пониманием, станут просить тебя о покровительстве и победе. Мы преклоняемся перед Твоей бесконечной мудростью и молимся Тебе, как можем. Я прошу: позаботься о ребятах, ... которых я поведу в бой. <...> Аминь! Да, и еще одно, Боже! Я про врага. Прошу, помоги нам отправить этих ублюдков прямо в ад. И снова аминь. Спасибо!» [*We Were Soldiers*, 2002].

Кроме того, обратим внимание на сюжетный ход, не отмеченный никем из кинокритиков. 7-й кавалерийский полк армии США (именно об этом соединении в фильме идет речь) в 1890 г. участвовал в событиях, известных как «Бойня на ручье Вундед-Ни» — последнем крупном вооруженном столкновении Индейских войн [Кемеров, 2016]. В фильме данную параллель проводит главный герой: полковник Мур эмоционально реагирует на сообщение о номере боевой части, в которую он назначен, а затем разглядывает соответствующую иллюстрацию в книге по истории войн. «Бойня» — говорит он задумчиво, давая намек и «прогноз» на будущее, которое ждет его отряд.

Столкновение на ручье Вундед-Ни известно тем, что оно было спровоцировано случайным выстрелом, замешательством и взаимным непониманием сторон, стрельба

велась в полном хаосе, с очень близкого расстояния, шли рукопашные схватки с применением холодного оружия, было много погибших. Большинство индейцев были безоружны и обречены.

Отсылка в кинофильме к тем давним событиям может быть «расшифрована» двояко: с одной стороны, война — это «бойня», которой никто не хочет; с другой — не смотря на жертвы, враг будет сломлен и побежден доблестной американской армией. И в том, и в другом случае, эта сюжетная линия ставит под сомнение «уважение» к врагу, считанное критиками в фильме. Полковник Мур не сожалеет и не раскаивается в содеянном — он выполняет свой долг солдата.

Более поздние фильмы о Вьетнаме — «Секретное досье» (*The Post*, 2017, реж. С. Спилберг); «Пятеро одной крови» (*Da 5 Bloods*, 2020, реж. Ли Спайк); «Суд над чикагской семеркой» (*The Trial of the Chicago 7*, 2020, реж. Аарон Соркин) — практически не показывают боевых действий, демаркационная линия основного конфликта в них проходит не через борьбу с «чужими» (будь то представители иной расы или иной идеологии), но через противостояние войне как таковой.

Итак, анализ игрового кино 1962–2020 гг. позволил нам проследить динамику отношения американского общества к вьетнамцам: от полного неприятия и игнорирования в начале войны — через страх и демонизацию врага на пике эскалации конфликта — к последующему «очеловечиванию» и уважению. Для аккумуляции, реконфигурации и репрезентации представлений о жителях Юго-Восточной Азии как «иных» Голливудом был использован целый набор специфических изобразительных решений: сюжет, выбор героев, композиция кадра, ракурс, цветовые и световые решения, язык и др. Анализ данных маркеров позволил говорить о том, что границы фрейма «чужой» постепенно размывались. Обратим внимание, что в сюжете и выборе героев слом стереотипов проходил через образы женщин и детей — вероятно, так и авторам, и зрителям легче принять «чужого»: от патернализма к искренним доброжелательным отношениям, взаимопомощи, любви и дружбе. Подчеркнем, что сегодня жесткие «рамочные» отношения бывших врагов не преодолены окончательно, но прогресс в них несомненен. Фрейм кинокадра не только разделяет, но и объединяет людей — разных, но в главном одинаковых.

## ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Кемеров И. 1890. Бойня на ручье Вундед-Ни. 2016. URL: <https://fishki.net/1858560-1890-bojnja-na-ruche-vunded-ni.html> (дата обращения — 13 мая 2022 г.).

Колесникова А. Г. «Бой после победы»: образ врага в советском игровом кино периода холодной войны. М.: РГГУ, 2015. 232 с.

Корте Г. Введение в системный киноанализ. Пер. с нем. М. Юдсон, Е. Смирновой; под науч. ред. И. Кушнаревої; предисл. А. Павлова. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. 360 с.

Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. Пер. с англ., предисл. Р. Юренева. М.: Искусство, 1977. 321 с.

Кузнецов Д. В. Война во Вьетнаме и ее отражение в американском кинематографе // *Актуальные проблемы современности: 7-я всероссийская научно-практическая конференция «Альтернативный мир»*. Ред. Д. В. Буяров. Благовещенск, 2013. С. 102–134.

Куренной В. Философия фильма: пояснения и пролегомены // *Философия фильма: упражнения в анализе*. М.: НЛО, 2009. С. 5–34.

Ромашин М. И. Отношение американского общества к Вьетнамской войне через призму кинематографа (1960–1970-е гг.) // *Время науки*. 2016. № 4. С. 23–35.

Сенявская Е. С. Проблема «свой – чужой» в условиях войны и типология «образа врага» // «Наши» и «чужие» в российском историческом сознании. СПб.: Нестор, 2001. С. 13–15.

Соколов В. С. Киноведение как наука. Сост. Н. А. Изволов, С. М. Смагина. М.: НИИ киноискусства, 2008. 326 с.

Тищенко Н. В. Развитие исследований кинематографа: от «языка кино» к «языку социума» // *Теория и практика общественного развития*. 2014. № 15. С. 89–91.

Федоров А. В. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2010). М.: Информация для всех, 2010. 201 с.

Эйзенштейн С. М. Метод постановки рабочей фильмы // *Избранные произведения*: В 6 т. Глав. ред. С. И. Юткевич. Т. 1. Сост. П. М. Аташева, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. М.: Искусство, 1964. С. 117–119.

Эйзенштейн С. М. Средняя из трех // *Избранные произведения*: В 6 т. Глав. ред. С. И. Юткевич. Т. 5. Сост. П. М. Аташева, Ю. А. Красовский и В. П. Михайлов. М.: Искусство, 1968. С. 53–78.

Beattie K. *The Scar That Binds: American Culture and the Vietnam War*. New York, London: New York University Press, 1998. 230 p.

Ebert R. Operation Dumbo Drop (1995) // *Chicago Sun-Times*. July 28. 1995.

Ebert R. We were soldiers // *Chicago Sun-Times*. March 1. 2002.

Hinson H. Operation Dumbo Drop // *Washington Post*. July 28. 1995.

Kleinen J. Framing 'the Other'. A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese // *Asia in Europe, Europe in Asia*. Ed. Srilata Ravi, Beng-Lan Goh, Mario Rutten. Singapore, 2004. Pp. 137–166.

Llacer E. V., Enjuto E. Coping Strategies: Three Decades of Vietnam War in Hollywood // *Film-Historia*. 1998. Vol. VIII. № 1. Pp. 3–27.

Munn M. John Wayne: The Man Behind the Myth. New York: Penguin Publishing Group, 2005. 400 p.

Nguyen N. *Representation of Vietnam in Vietnamese and U.S. War Films: A Comparative Semiotic Study of Canh Dong Hoang and Apocalypse Now*. Presented to the School of

*Journalism and Communication and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts*, 2009. 137 p.

Pike S.L. *Racism at the movies: Vietnam war films, 1968–2002. In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts Specializing in History*. The University of Vermont, 2008. 91 p.

Rosenstone R.A. History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film // *The American Historical Review*. 1988. Vol. 93. № 5. Pp. 1173–1185.

Schwarzbaum L. We Were Soldiers // *Entertainment Weekly*. February 28. 2002.

## REFERENCES

Kemerov I. 1890. *Boinya na ruch'e Vunded-Ni*. 2016 [1890. Wounded Knee Massacre]. Available at: <https://fishki.net/1858560-1890-bojnja-na-ruche-vunded-ni.html> (accessed 13 May 2022).

Kolesnikova A.G. *“Boi posle pobedy”: obraz vraga v sovetskom igrovom kino perioda kholodnoi voyny* [“Fight after victory”: the image of the enemy in the Soviet feature films of the Cold War period]. Moscow.: RGGU, 2015. 232 p. (in Russian).

Korte G. *Vvedenie v sistemnyi kinoanaliz* [Einführung in die systematische Filmanalyse]. Per. s nem. M. Yudson, E. Smirnovoi; pod nauch. red. I. Kushnarevoi; predisl. A. Pavlova. Moscow: Izd. dom Vysshei shkoly ekonomiki, 2018. 360 p. (in Russian).

Krakauer Z. *Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino: ot Kaligari do Gitlera* [A Psychological History of German Cinema: From Caligari to Hitler]. Per. s angl. s sokr., predisl. R. Yureneva. Moscow: Iskusstvo, 1977. 321 p. (in Russian).

Kuznetsov D.V. *Voina vo V'etname i ee otrazhenie v amerikanskom kinematografe* [The Vietnam War and its reflection in American cinema], in *Aktual'nye problemy sovremennosti: 7-ya vseros. nauchno-praktich. konf. “Alternativnyi mir”*. Red. D.V. Buyarov. Blagoveshchensk, 2013. Pp. 102–134 (in Russian).

Kurennoi V. *Filosofiya fil'ma: poyasneniya i prolegomeny* [Film Philosophy: Explanations and Prolegomena], in *Filosofiya fil'ma: uprazhneniya v analize*. Moscow: NLO, 2009. Pp. 5–34 (in Russian).

Romashin M. I. *Otnoshenie amerikanskogo obshchestva k V'etnamskoj vojne cherez prizmu kinematografa (1960–1970-e gg.)* [The attitude of American society to the Vietnam War through the cinema prism (1960–1970s)], in *Vremya nauki*. 2016. No. 4. Pp. 23–35 (in Russian).

Senyavskaya E.S. *Problema “svoi – chuzhoi” v usloviyakh voyny i tipologiya “obraza vraga”* [The problem of “friend or foe” in the conditions of war and the typology of the “image of the enemy”], in *“Nashi” i “chuzhie” v rossiiskom istoricheskom soznanii*. St. Petersburg: Nestor, 2001. Pp. 13–15 (in Russian).

Sokolov V.S. *Kinovedenie kak nauka* [Film studies]. Sost. N.A. Izvolov, S.M. Smagina. Moscow: NII kinoiskusstva, 2008. 326 p. (in Russian).

Tishchenko N.V. Razvitie issledovaniy kinematografa: ot "yazyka kino" k "yazyku sotsiuma" [The development of cinema research: from the "language of cinema" to the "language of society"], in *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*. 2014. No. 15. Pp. 89–91 (in Russian).

Fedorov A.V. *Transformatsii obraza Rossii na zapadnom ekrane: ot epokhi ideologicheskoi konfrontatsii (1946–1991) do sovremennogo etapa (1992–2010)* [Transformation of the image of Russia on the Western screen: from the era of ideological confrontation (1946–1991) to the present stage (1992–2010)]. Moscow: Informatsiya dlya vsekh, 2010. 201 p. (in Russian).

Eizenshtein S.M. Metod postanovki rabochei fil'my [Method of making a film for workers], in *Izbrannye proizvedeniya*: In 6 vol. Glav. red. S.I. Yutkevich. Vol. 1. Sost. P.M. Atasheva, Yu.A. Krasovskii, V.P. Mikhailov. Moscow: Iskusstvo, 1964. Pp. 117–119 (in Russian).

Eizenshtein S.M. Srednyaya iz trekh [Average of three], in *Izbrannye proizvedeniya*: In 6 vol. Glav. red. S.I. Yutkevich. Vol. 5. Sost. P.M. Atasheva, Yu.A. Krasovskii, V.P. Mikhailov. Moscow: Iskusstvo, 1968. Pp. 53–78 (in Russian).

Beattie K. *The Scar That Binds: American Culture and the Vietnam War*. New York, London: New York University Press, 1998. 230 p.

Ebert R. Operation Dumbo Drop (1995), in *Chicago Sun-Times*. July 28. 1995.

Ebert R. We were soldiers, in *Chicago Sun-Times*. March 1. 2002.

Hinson H. Operation Dumbo Drop, in *Washington Post*. July 28. 1995.

Kleinen J. Framing 'the Other'. A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese, in *Asia in Europe, Europe in Asia*. Ed. Srilata Ravi, Beng-Lan Goh, Mario Rutten. Singapore, 2004. Pp. 137–166.

Llacer E.V., Enjuto E. Coping Strategies: Three Decades of Vietnam War in Hollywood, in *Film-Historia*. 1998. Vol. VIII. No. 1. Pp. 3–27.

Munn M. *John Wayne: The Man Behind the Myth*. New York: Penguin Publishing Group, 2005. 400 p.

Nguyen N. *Representation of Vietnam Vietnamese and U.S. War Films: A Comparative Semiotic Study of Canh Dong Hoang and Apocalypse Now*. Presented to the School of Journalism and Communication and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, 2009. 137 p.

Pike S.L. *Racism at the movies: Vietnam war films, 1968–2002*. In *Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts Specializing in History*. The University of Vermont, 2008. 91 p.

Rosenstone R.A. History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film, in *The American Historical Review*. 1988. Vol. 93. No. 5. Pp. 1173–1185.

Schwarzbaum L. We Were Soldiers, in *Entertainment Weekly*. February 28. 2002.



## ФИЛЬМОГРАФИЯ

Апокалипсис сегодня (*Apocalypse Now*), 1979, реж. Фрэнсис Коппола (*Francis Ford Coppola*).

Доброе утро, Вьетнам! (*Good Morning, Vietnam*), 1987, реж. Барри Левинсон (*Barry Levinson*).

Зеленые береты (*The Green Berets*), 1968, реж. Джон Уэйн, Рэй Келлогг, Мервин ЛеРой (*John Wayne, Ray Kellogg, Mervyn LeRoy*).

Мы были солдатами (*We Were Soldiers*), 2002, реж. Рэндал Уоллес (*Randall Wallace*).

Операция «Слон» (*Operation Dumbo Drop*), 1995, реж. Симон Уинсер (*Simon Wincer*).

Охотник на оленей (*The Deer Hunter*), 1978, реж. Майкл Чимино (*Michael Cimino*).

Рэмбо: Первая кровь – II, (*Rambo: First Blood Part II*), 1985, реж. Дж. Косматос (*George P. Cosmatos*).

Цельнометаллическая оболочка (*Full Metal Jacket*), 1987, реж. Стэнли Кубрик (*Stanley Kubrick*).

Статья принята к публикации 14.11.2022 г.