

«БОЛЬШОЙ ЛЕБОВСКИ» И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА КОНЦА 1990-Х ГОДОВ

ЕЛЕНА ЧИЧИНА

Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)

Старший преподаватель

Контакт: chichinaelena@mail.ru

АННОТАЦИЯ. Статья сопоставляет знаменитый фильм Джоэла Дэвида Коэна и Итана Джексона Коэна (братьев Коэн) «Большой Лебовски» с отечественной кинематографической культурой конца 1990-х годов. Рассматривается стиль кинорежиссуры братьев Коэнов, сравниваются типы героя этого фильма и российского кино 1998 года. Затрагивается проблема смешения элитарной и массовой культур.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: киноискусство, культовый фильм, стиль, симулякр, постмодернизм, массовое искусство, элитарное искусство.

***THE BIG LEBOWSKI* AND THE RUSSIAN CINEMA CULTURE OF THE END OF THE 1990-S**

ELENA A. CHICHINA

Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia)

Senior Lecturer

Contact: chichinaelena@mail.ru

ABSTRACT. The article compares the well-known film by Joel David Coen and Ethan Jesse Coen (the Coen brothers), *The Big Lebowski*, with the Russian cinema culture of the end of the 1990-s. The style of the Coen brothers' film is examined, and types of the heroes in this movie and the Russian cinema of 1998 are compared. The problem of contamination of the elite and mass cultures is considered.

KEY WORDS: cinema art, cult movie, style, simulacrum, postmodernism, mass art, elite art.

Фильм Джозла Дэвида и Итана Джексона «Большой Лебовски» отметил свое двадцатилетие. Его давно признали культовым. По поводу термина «культовый фильм» существует довольно много мнений [1, 2]. Мы согласны с Александром Павловым, который полагает, что «культовое кино — это кино, к которому определенная аудитория (она может быть определена с разной степенью точности) испытывает устойчивый, неослабевающий и высокий интерес» [2]. Культовый фильм пересматривается постоянно. «Чтобы войти в историю культового кинематографа, нужно пройти проверку временем и сохранить любовь самых преданных поклонников» [3]. Фильм «Большой Лебовски» прошел эту проверку и сохранил любовь преданных поклонников. При этом фильм также явно ответил на вызов времени, а персонаж, сыгранный Джеффом Бриджесом, стал его несомненным героем.

Цель нашей статьи – показать место этого фильма в контексте отечественной кинематографической культуры.

Фильм «Большой Лебовски» рассказывает о приключениях некоего весьма своеобразного по поведению мужчины, очень похожего на постаревшего хиппи, по имени Джеффри Лебовски и по прозвищу «Чувак» (англ. Dude, в дубляже – Дюдя, хотя чаще и желаннее для большинства зрителей – именно Чувак). В начале фильма его путают с другим Джеффом Лебовски, слывущим миллионером-инвалидом в коляске, женатым на молодой женщине по имени Банни (этот герой и есть «большой» Лебовски из названия фильма), исходя из чего и складываются все хитросплетения криминального сюжета, который основан на известном детективном романе Рэймонда Чандлера «Глубокий сон», написанном в 1939 году. Авторы фильма братья Козн – знаменитые востребованные американские кинорежиссеры. Кроме рассматриваемого нами фильма, они сняли такие ленты как «Перекресток Миллера» (1990), «Бартон Финк» (1991), «Фарго» (1996), «Человек, которого не было» (2001), «Старикам тут не место» (2007), и «Баллада Бастера Скраггса» (2018) и др. Также они получили четыре премии «Оскар».

В целом в фильме «Большой Лебовски» все сумбурно, и это принципиально для режиссеров. Это тот самый стиль фильма, от которого получают удовольствие его поклонники. Ленту очень сложно вписать в какой-то определенный жанр: это и детектив-нуар, о чем свидетельствуют случайно впутанные в историю простак, миллионер-симулянт, роковая женщина, и рассказ о дружбе и приключениях («бадди-муви»), и вестерн, что подкрепляет вступительная речь за кадром, и черная комедия, в которой царствует ирония. Весьма важно отметить время действия ленты – 1991 год и событие, которое тогда произошло: войну в Персидском заливе. Это, кстати, единственная военная операция в мире, в которой вместе выступали не только США с их союзниками, но и СССР. Дело в том, что именно Саддам Хусейн появляется в снах Чувака, олицетворяя эту самую агрессию по отношению к герою.

Кроме того, события в Персидском заливе – это первая виртуальная (тогда – «телевизионная») война в истории человечества, о которой часто говорят, что ее выиграли не союзники, а масс-медиа, потому что рассказ об этой войне стал началом новой информационной эры [4]. Кроме того, это еще и намек на одну из эстетических характеристик картины. Речь о том, что она отличается постмодернистским характером повествования, в ней задействованы только симулякры. Даже этические принципы оборачиваются ими. Так, друг главного героя Уолтер Собчак постоянно представляется ветераном вьетнамской войны и рьяным адептом иудаизма. Он, следуя своему имиджу бравого вояки, призывает Чувака ответить на вторжение в его дом бандитов: «Существует граница, которую нельзя переступать». Но в одной из последних сцен фильма сам Чувак развенчивает, как оказывается, ложный пафос высказываний своего друга, бросая ему фразу о том, что тот вообще никогда и не служил во Вьетнаме. Выступает симулякром и иудейская вера Собчака, так как он всего лишь был женат на еврейке. Симулятивна и вся ситуация с миллионером-тезкой, он оказывается совсем не миллионером, да и все похищение вовсе не похищением.

А вот Чувак как раз не симулятивен. Его личностные характеристики в данной социальной ситуации, которая никак не отличается гуманизмом, очень легко позволяют ему обрести эмпатию со стороны зрителя. В определенной мере он несет черты очень многих представителей современного общества. Он небогат, что, в общем-то, характерно для подавляющего большинства населения, он явный лентяй, причем просто потому, что ему так хочется. Среди всех тех, кто предстает не теми, кто они есть, а кем хотят казаться, он – единственный живой и – получается – нормальный человек. Михаил Трофименков весьма справедливо, на наш взгляд, пишет о нем: «Чувак, единственный достойный этого имени герой нашего времени. Пусть он бездельник, пусть воплощенная гордая и ленивая пустота, напоминающая разом и землю-матушку, и перекасти-поле, и шары, которые Чувак катает в кегельбане в компании педофила по имени Иисус и сбрендившего кореша, воображающего себя то кошерным хасидом, то вьетнамским ветераном. Он имеет полное право презирать всех остальных, живущих мифами, пестующих фантазии, давящихся обманами. Это их проблемы, если Чувак кажется им не тем, кто он есть. А если он не спорит, то только потому, что хорошо воспитан. У него есть так мало и так много одновременно: чувство собственного достоинства, пособие по безработице и персидский ковер. Ну, может быть, не совсем персидский. Все равно – горе тому, кто решит, что можно смело пускать струю на вытертое лежбище укуренного кита» [5]. Да, герой симпатичен. Но все-таки тот уморительный факт, что главным стимулом поступков героя (которые, собственно, и составляют содержание ленты) является попытка возвращения похищенного у него «персидского» ковра, в общем-то, свидетельствует о

крайнем снижении этических стимулов поведения человека, о явной тенденции движения субъекта к духовному остыванию.

Любопытно, что герой фильма «Большой Лебовски» встретил одобрение и на западе, и в мире российской культуры. Никто из серьезных искусствоведов и эстетиков никогда не оспаривал наличие талантов во всех уголках планеты, а не только на родной земле, никто никогда не отрицал взаимопроникновения и диалога разных культур, но когда неожиданно фиксируешь восхищение произведением, в котором архетипические особенности героя принципиально отличаются от национальных, то понимаешь, что общественное сознание изменилось. Фильм Коэнов с культурологической точки зрения является ответом на вызов времени американской культуры и во многом представляет собой насмешку (стеб) над обществом потребления. Собственно, только этот смысловой оттенок не позволяет нам причислить ленту к абсолютно постмодернистскому дискурсу, а скорее к постреализму.

Поскольку этот фильм вызвал особый интерес и в нашей стране, то сразу возникает вопрос: почему? Ю.М. Лотман говорит, что фильм всегда «принадлежит идеологической борьбе, культуре, искусству своей эпохи» [6]. Иными словами, в любой картине выразятся те идейные ценности, которые преобладают в обществе. Американский кинематограф интересен нашему зрителю многими составляющими: зрелищностью, связанной с технической оснащенностью, особыми, нетрадиционными для нашей страны героями, в большей мере, героями-одиночками, которые всегда побеждают, а с другой стороны, яркими отрицательными персонажами (бандитами, террористами, наркоторговцами и т.п.), и, конечно, растиражированными «системой звезд» актерами. Главное же, что американское кино умеет давать публике, – это желанный мир иллюзий, противостоящий застою и скуке, к тому же идейной.

Но является ли этот фильм ответом и на вызов русской культуры? Здесь, на наш взгляд, складывается следующая ситуация. Представители теоретического среза общественного сознания, в частности интеллектуальные кинематографические круги, прославляют ленту Коэнов, обращая внимание на ее эстетическую составляющую и на отражение в ней современной постмодернистской парадигмы мышления.

Вместе с тем любопытно, что отечественные художники, в частности кинематографисты, представляли на экране в 1998 году совсем других героев. Российское кино в 90-е годы вообще находилось в очень тяжелом положении. Это был период «кризиса среднего возраста» [7]. До него был период «покаяния», когда кино в союзе с другими видами искусства и публицистикой СМИ кино ринулось в бой с пороками советской системы, как они ей казались: с отсутствием в ней духовных составляющих («Маленькая Вера», режиссер Василий Пичул, киностудия им. М. Горького, 1988; «Авария – дочь мента», режиссер Михаил Туманишвили, 1989, «Мосфильм»; «Интердевочка», режиссер

Петр Тодоровский, 1989, «Мосфильм», Filmstallet AB), с удушающим действием государственной машины, разрушающей все уникальное и индивидуальное, с замалчиванием преступлений высших эшелонов власти, с бесчеловечностью и преступностью режима как такового, особенно в годы правления Сталина («Покаяние», режиссер Тенгиз Абуладзе, 1984, «Грузия-фильм»; «Увидеть Париж и умереть», режиссер Александр Прошкин, 1992, Мосфильм; «Белые одежды», режиссер Леонид Белозорович, 1992, «Белорусьфильм»). Тогда кино слишком мощно качнулось в эту сторону и затмило все позитивное, что есть в любом обществе (и в советском – тоже), поэтому развитие этой тематики вылилось в так называемую «чернуху» на экране и положило начало развалу отечественного киноискусства. Неслучайно кинорежиссер Александр Велединский (р. 1959) вспоминает: «Наша учеба пришлась на пресловутые 90-е годы. С одной стороны, это время было очень ярким, каждый день что-то происходило. Рушилась привычная жизнь. Но на кино тогда все плюнули, никому до него не было никакого дела, оно никому не было нужным. Помню, тогда к нам на курсы приехал с лекцией Кшиштоф Занусси. И в ходе лекции он вдруг сказал нам, что смысла читать ее нет и что *никто из нас никогда не будет работать в кино* (курсив мой – Е.Ч.). Что кино в России умерло...» [8].

Период в развитии российского кино, названный «кризисом среднего возраста», отмечен тем, что кинематографисты «впали в разочарование»: в новых условиях творить было не так-то легко – государство отстранилось, спонсоры помогали выборочно; кинематографисты реально почувствовали новые ограничительные механизмы (в данном случае, финансовые) и порой воспринимали их как ущемляющие свободу творчества. Мировое признание тоже было затруднено. Только некоторые имена закрепились на Западе (скажем, А. Сокуров, Н. Михалков, из среднего поколения – А. Звягинцев). С приходом на наши экраны в процессе перестройки и позже массы зарубежных фильмов вполне закономерно (хотя для многих отечественных кинематографистов отчасти неожиданно) проявилась профессиональная слабость отечественного кинематографа на фоне изощренного ремесла западных и восточных коллег. В частности, в фильме Кознов «Большой Лебовски» столь ярко была заявлена амбивалентность сочетания нестандартности и нормальности героя, что противостоять этому творческому (и коммерческому!) натиску оказалось нелегко. И если раньше отечественное (советское) кино, возможно, проигрывая в технологии кинопроцесса, выигрывало в нестандартном идейном содержании, то побеждать в 90-е стало, в общем-то, нечем. Но главное, что российское постперестроечное кино перестало чувствовать болевые точки эпохи. Речь не о злободневности, а об умении глубоко слышать время: понимать и принимать его со всеми сложностями и тягостями. В первую очередь, не свобода, предоставленная художнику, а социокультурная идентичность является гарантом существования искусства, как ее отсутствие – гарантом кризиса

творчества. У каждого отдельного художника это тоже случается, но когда аналогичный процесс касается целого вида творчества, тогда ясно, что это проблема социальная, тотальная.

Поэтому успех в России «Большого Лебовски», конечно, неслучаен и связан с социальной ситуацией безвременья и крушением былых идеалов. Лента, в которой буквально все высмеивается и в которой герой несмотря ни на какие удары судьбы остается собой, не могла не вызвать симпатии. Но вот что интересно. Героев, аналогичных Чуваку, в нашем кинопространстве не было. Были те, кто был «ушиблен» временем, опустошен им, убит, кто «ударялся во все тяжкие», но такого самодостаточного лентяя наша культурная ситуация не создала. Отечественные кинематографисты представляли на экране в те годы совсем других персонажей, следуя старой русской литературной традиции, согласно которой герои если и были лентяями, то от безысходности, а в общем-то всегда были одержимы поисками смысла жизни. Как, например, главный лентяй нашей словесности – Обломов. Особенно ярко такая трактовка была дана в фильме Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1977), она опиралась на размышления Юрия Лоцица.

И многие ленты, вышедшие в 1998 году на экраны нашей страны, тоже рассказывали о думающих персонажах. Например, фильм «Две луны, три солнца» Романа Балаяна, касающийся событий чеченской войны, повествует о человеке, который в связи с этой войной попадает в ситуацию экзистенциального выбора. Фильм «День полнолуния» Карена Шахназарова этого же года, демонстрируя эстетически новаторским киноязыком калейдоскопическое путешествие по времени истории нашей страны, представляет разных ее героев, с одной стороны, совершенно различных, а с другой – связанных в единый род. Удивительно пронзительный фильм «Женская собственность» Дмитрия Месхиева, поднимающийся до настоящей трагедии, рассказывает о размышляющих и чувствующих людях в нестандартных, но искренних и высоких отношениях любви. Первый фильм Алексея Балабанова «Про уродов и людей» представил попытку воспроизвести на экране запретное и безобразное (Игорь Манцов) в мире людей. Фильм Кирилла Серебренникова «Раздетые» (тоже первый для него) рассказывает о неуловимо меняющихся гранях человеческих чувств. Картина Валерия Тодоровского «Ретро втроем» возвращала к героям старого фильма 20-х годов Абрама Роома «Третья Мещанская» и опять пыталась проанализировать многогранность «странностей любви». Фильм «Страна глухих» (тоже Валерия Тодоровского) почти притчеобразно рассказывал о времени, в котором, наверное, лучше быть глухим, чем погруженным в страшные антигуманные реалии современности. Лента опытного мастера Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник» в который раз раскрывала грани национального характера, замешанного на целостности натуры. Фильм Алексея Германа

«Хрусталева, машину!» – сложная с точки зрения киноязыка рефлексия об отношении к человеку в тоталитарном обществе.

Наконец, нельзя не отметить знаменитую ленту Александра Рогожкина «Особенности национальной охоты» и его героев. В том числе и потому, что персонажи (или коллективный герой) этого фильма в 1998 году и последующие десятилетия в русском культурном пространстве вызвали особо горячее принятие. Этот коллективный герой был совсем не «пофигистом-лентяем». Конечно, можно, посетовать, что русского человека в который раз представляют как горького пьяницу, но трудно не заметить, что этот пьяница всегда выигрывает. И главное, коллективному герою «Охоты» (и «Рыбалки») русские люди, прекрасно понимающие, что пьянство – зло, бесконечно сочувствовали. Действительность-то была для думающего и переживающего человека экзистенциально ужасна, и поэтому глубокое погружение в алкогольное неистовство принималось безоговорочно. Но в фильме «Особенности национальной охоты» это было не трагическое, хоть и с очевидным комизмом, и безысходное пьянство Венички Ерофеева, а – рискнем сказать – оптимистичное, поскольку что бы ни делали герои фильма Рогожкина, все оборачивалось удачей (даже когда случайно запускали ракету, она точно попадала, куда надо). Очень точно сказала об этом коллективном герое Анна Долгарева; «...страна, на которой не осталось живого места от катаклизмов, способна породить только такого культурного героя» [9]. Этому герою не все равно, ему на самом деле больно, если он не видит, ради чего жить. Если это осознание приходит, то герой преображается.

В общем, героя, аналогичного Чуваку, наша художественная культура не выявила.

Особый интерес к фильму Кознов у массового российского общества (конечно, не всех, но тех, кто позиционирует себя активными пользователями сети) и безмерное восхищение им, на наш взгляд, связаны (осознано или подсознательно) с тем, что оно явно пытается «играть в бисер». Игровое сознание сегодня – и на западе, и у нас в стране явно доминирует в интеллектуальном поле. Но те, кто по-настоящему близки «игрокам в бисер» Гессе – это известные художники и философы (М.Хайдеггер, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Д. И. Хармс, С. Дали, У. Эко, С. А. Губайдулина, А. Г. Штитке и др.), т. е. элитарный мир. А любой элитарный мир – это мир избранных, и он всегда манит обывателя, он очень хочет быть к нему причастным. Мир загадочных художественных смыслов именно таков. Для того, чтобы войти в это святилище, на полях интернета разыгрываются нешуточные «интеллектуальные» войны, этого вполне достаточно, ведь чтобы быть причисленным к «лику святых», благородная кровь предков уже не требуется. Зрители-обыватели с удовольствием создают собственные смыслы-интерпретации, думая, что они тоже оттуда – из башни слоновой кости. Но, во-

первых, их интерпретации слабенькие, повторяющие друг друга, а во-вторых, осуществляя свой профанный анализ, они подрывают статус элитарной культуры, омащивая ее. Ведь любая интерпретация сегодня абсолютна легитимна. В этом во многом проявляется характерное для постмодернизма слияние массовой и элитарной культур.

В российском обществе на протяжении последних 30 лет постепенно сознательно или спонтанно распространялись самые элементарные американские ценности, например крайний индивидуализм, приоритет и незыблемость личной свободы, потребительство и демократизм в общении, поэтому успех «Большого Лебовски» с его прославлением «пофигизма» вполне предсказуем. Но все это, вклиниваясь в другую парадигму мышления, грозит ее уничтожить.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Самутина Н.В. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу. Логос. 2002. № 5–6. С. 1–9.
2. Павлов А. Какие фильмы мы считаем культовыми? URL: <https://postnauka.ru/video/39723>. Дата обращения: 14.12.2019.
3. Павлов А. Постыдное удовольствие. Философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=218408&p=17>. Дата обращения: 14.12.2019.
4. Дединский С. «Тут не Вьетнам, это — боулинг, здесь есть правила». URL: <http://distantlight.tv/index.php/ru/blog/item/120-vyborg>. Дата обращения: 14.12.2019.
5. Михаил Трофименков о фильме «Большой Лебовски». URL: <https://www.afisha.ru/movie/165940/?reviewid=145441>. Дата обращения: 14.12.2019.
6. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973.
7. Чичина Е.А. Современный отечественный кинематограф: новая идентичность // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2014. № 1. С. 17–24.
8. Русское кино – это кино любви. Интервью В. Шурыгина с режиссером А. Велединским // Газета «Завтра». Выпуск № 46 (1043).
9. Долгарева А. «Иван-дурак русского поля экспериментов». URL: <https://vz.ru/opinions/2019/5/5/974506.html>. Дата обращения: 14.12.2019.

REFERENCES

1. Samutina N.V. Kul'tovoe kino: dazhe zritel' imeet pravo na svobodu [Cult films: even the spectator has the right of freedom]. Logos. 2002. № 5–6. S. 1–9. (In Russian)
2. Pavlov A. Kakie fil'my my shchitaem kul'tovymi? [What films do we consider as the cult ones?] URL: <https://postnauka.ru/video/39723>. Access date: 14.12.2019. (In Russian)
3. Pavlov A. Postydnoe udovol'stvie. Filosofskie i social'no-politicheskie interpretatsii massovogo kinematografa [Guilty pleasure. Philosophic and social and political interpretations of mass cinema]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=218408&p=17>. Access date: 14.12.2019. (In Russian)
4. Dedinskiy S. "Tut ne V'etnam, eto – bouling, zdes' est' pravila" ['This is not 'Nam, this is bowling. There are rules']. URL: <http://distantlight.tv/index.php/ru/blog/item/120-vyborg>. Access date: 14.12.2019. (In Russian)
5. Mikhail Trofimenkov o fil'me "Bol'shoy Lebovski" [Mikhail Trofimenkov about the Big Lebowski]. URL: <https://www.afisha.ru/movie/165940/?reviewid=145441>. Access date: 14.12.2019. (In Russian)
6. Lotman Yu.M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. Tallin: Jejesti Raamat, 1973. (In Russian)
7. Chichina E.A. Sovremenniy otechestvenniy kinematograf: novaya identichnost' [The new Russian cinema: a new identity] // Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Severo-Kavkazskiy region. Obshchestvennye nauki. 2014. № 1. S. 17–24. (In Russian)
8. Russkoe kino – eto kino lyubvi. Interv'yu V. Shurygina s rezhisserom A. Veledinskim [The Russian cinema is the cinema of love. V. Shurygin's interview with the director A. Veleninskiy] // Gazeta «Zavtra». Vypusk № 46 (1043). (In Russian)
9. Dolgareva A. "Ivan-durak russkogo polya eksperimentov" [Ivan the Fool of the Russian field of experiments]. URL: <https://vz.ru/opinions/2019/5/5/974506.html>. Access date: 14.12.2019. (In Russian)