

БОГАТЫРЁВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYREVA

| Кинообраз «а-ля рюс» |

БОГАТЫРЁВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYREVA

Россия, Москва.

Российский институт культурологии.

Ведущий научный сотрудник, доктор философских наук.

Russia, Moscow.

Russian Institute for Cultural Research.

Leading Researcher, Doctor in Philosophy.

bogatyreva@ricur.ru

КИНООБРАЗ «А-ЛЯ РЮС»

ИЗ ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ ПО ОБЕ СТОРОНЫ ГРАНИЦЫ

В статье рассматриваются проявления кинообраза «а-ля рюс» и его динамика на материале кино 1920-х гг. и современного кино. Образ анализируется в контексте системы координат, сложившейся в эпоху модерна. Обсуждается вопрос о субъекте данного представления: является ли условный образ а-ля рюс результатом впечатлений, составленных другими, то есть представителями других культур, или это результат самоописания и самопрезентации? Особенности конструирования образа другой культуры анализируются с помощью бахтинских понятий «другой-для-меня» и «я-для-другого». Образ а-ля рюс не является статичным, он возникает «на границе», на пересечении разнонаправленных интенций: взгляда другого (с доминантой «другой-для-меня») и самопрезентации («я-для-другого»).

Ключевые слова: а-ля рюс, идентичность, киноискусство 1920-х гг., современное европейское кино, образ «другого»

Cinema Imagery “à la russe”: Glimpses of History of Perception on Both Sides of the Boundaries

The article discusses occurrences and trends of imagery “à la russe” in movies from the 1920s and contemporary cinema. The image is analyzed according to the coordinate system, developed in the modern era. In this article, the question of the subject of this representation is significant. Here, two options are possible. This image either reflects impressions of “others” or is a result of self-description. The image of the “other culture” is discussed through Bakhtin’s concepts of “other-for-me” and “me-for-other”. The image “à la russe” is not static. This image appears at the crossroads of divergent intentions (“other-for-me” and “me-for-other”).

Key words: à la russe, identity, film art of the 1920s, contemporary European cinema, the image of “the other”

В выражении «а-ля рюс» герменевтичен уже сам факт его иноязычного происхождения. Описание, использующее галлицизмы, служит как бы косвенным свидетельством того, что его содержание широко известно, что ассоциирующий с ним образ опознаётся как нечто определённое и само собой разумеющееся. Иноязычная формулировка воспринимается как подтверждение и обоснование, полученное из вторых рук. Поэтому возникает вопрос о субъекте этого представления: является ли условный образ а-ля рюс результатом впечатлений, обобщённых и представленных другими, то есть представителями других культур, или это результат самоописания и самопрезентации? И если речь идёт о впечатлениях других, то как объяснить эти просвечивающие в переводе выражения на русский язык оттенки «как будто», «наподобие», подвергающие сомнению аутентичность образа? Чтобы обсудить эти вопросы, будем исходить из следующих предпосылок.

«Тема самопрезентации, то есть построения собственного образа в диалоге с “другим”, никогда не была периферийной или случайной темой для нашей философской или культуроло-

гической рефлексии. Более того, можно сказать, что проблема “я-для-другого” (пользуясь терминологией раннего М. Бахтина) или “я в глазах другого” стала в некотором смысле отправной точкой для отечественной философии. ... Само разделение философии на два направления — западничество и славянофильство в качестве основных течений общественной мысли свидетельствовало о том, что тема вполне конкретного “другого” и становления собственного образа на фоне и в глазах этого самого другого, в диалоге с ним стала одной из основных тем, инициировавших отечественную философскую и литературную мысль практически по сей день¹, — примем этот тезис в качестве одной из посылок в обсуждении темы образов других культур, присутствующих в самосознании любой культуры и существенно на неё влияющей.

В качестве следующей посылки будем исходить из тезиса, согласно которому в эпоху модерна определилась характерная для

¹ Богатырёва Е. А. Обмен (опыт анализа жанра культурного обмена) // Россия и Запад: Диалог или столкновение культур. Сб. ст. М., 2000. С. 76.



БОГАТЫРЁВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYREVA

| Кинообраз «а-ля рюс» |

европейских культур «категориальная сетка», система видения, в рамках которой окружающий мир воспринимается и структурируется как пространственная конфигурация в категориях «Я» («европейское человечество») и «Другой» (представители *других культур*)². Эта перспектива нашла отражение, например, в искусстве романтизма, наглядно продемонстрировавшем, как европейское человечество включило в своё самосознание и своё экзистенциальное бытие тему *другого* — представителя прежде всего *неевропейских* культур. Художественная практика романтизма свидетельствовала о распространившемся интересе к проявлениям *других культур*. Не случайно в искусстве романтизма оформляются и приобретают популярность образы условной «экзотики», условного «Востока» и т. д.³ (Как соотносится с ними не менее условный образ «а-ля рюс»?) Впоследствии искусство рубежа XIX–XX веков, а именно, художественные течения, зародившиеся в рамках *модернизма*, пойдут дальше, реконструируя уже *другой способ видения*.

Эта система координат (назовём её европейской) была воспринята близкими (не столько в смысле расстояния, сколько с точки зрения разделяемых ценностей) к европейскому ареалу культурами. То есть культурами, находящимися в зоне притяжения европейских культур. Особенности культурной самоидентификации субъектами этих различных, но близких в смысле принадлежности европейскому культурному пространству культур, можно передать с помощью ряда понятий, предложенных М. М. Бахтиным. Специфику этической и эстетической установок, а вместе с ними оттенки диалогических отношений автора и героя в эстетической деятельности, Бахтин описал с помощью понятий «я-для-себя», «другой-для-меня» и «я-для-другого». Последнее означает, что в процессе самоосознания, или культурной самоидентификации, как сказали бы сейчас, превосходящийся нами «другой» выступает в роли той инстанции, которая опосредует наши представления о себе. Эти же понятия могут быть экстраполированы и на более широкий круг явлений, поскольку позволяют зафиксировать разные типы *самовосприятия* и разные варианты культурной *самоидентификации* в рамках указанного масштаба. Например, когда Поль Гоген в своих полотнах таитянского периода обратился к плоскостному изображению, символическому использованию цвета и т. д., создавая изображения, которые, по его замыслу, должны были восприниматься в качестве признаков оригинального таитянского искусства, то он воссоздавал *другое видение* в перспективе «другой для меня». А представители русского авангарда Наталья Гончарова и Михаил Ларионов в своих неопримитивистских произведениях, используя сходные приёмы, тоже реконструируют *другой* (отличный от сложившегося в эпоху Возрождения) способ изображения, но уже с целью выявить и воссоздать специфические черты отечественного изобразительного искусства. В этой реконструкции доминантной, на наш взгляд, является интенция «я-для-другого», «я» с точки зрения превосходящего взгляда *другого*.

Итак, чьё видение запечатлено в образе *а-ля рюс*: является ли он проявлением установки «*другой-для-меня*» или, может быть, «*я-для-другого*»? Примеры воплощения образа *а-ля рюс* рассмотрим на материале визуальных изображений, зафиксированных в первые десятилетия XX века средствами самого молодого на тот момент искусства — кино. Оставим за скобками вопрос о том, когда рассматриваемый образ возник. Более значимо для нас то, что с изобретением кинематографа появилась возможность тиражирования и популяризации его визуального воплощения. Эта возможность реализовалась в действительность уже в 20-е гг. XX века. Различные вариации визуального образа, ассоциирующегося с выражением *а-ля рюс*, получили распространение благодаря киноискусству. Журнал «Советский экран», выходящий с 1925 г., публикует отклики на зарубежные экранизации, в той или иной степени посвящённые русской культуре. Помимо удивления, недоумения, иронии, а также язвительных замечаний в адрес эмигрантов, которые, как сказано в одной из журнальных заметок, «всячески поддерживают “экзотику” России и сеют развесистую клюкву»⁴, тексты содержат описания самих фильмов или отдельных сцен. Сообщения, как правило, сопровождают фотографии соответствующих кинокадров. И все эти отклики могут служить материалом для анализа как истории восприятия, так и самого рассматриваемого кинообраза.

Заметка «Развесистая клюква 1925 года» представляет собой пояснение к фотографии, на которой изображены каменные постройки, напоминающие довольно симпатичный средневековый замок со стеной и башнями (и совсем не ассоциирующиеся с «развесистой клюквой»). В заметке, в частности, говорится: «В одной из последних германских фильм “Странник” изображается “русская улица”, построенная в Нейбальсберге специально для этого приглашенными знатоками археологами-архитекторами. И самое пикантное то, что немцы страшно довольны этой постановкой и считают ее вполне правдоподобной. Так ли это — убедитесь по нашей фотографии»⁵. Сетования на *отступления от правдоподобия* являются главной претензией к создателям той или иной версии «сцен из русской жизни» (образов «а-ля рюс»). Отступления от правдоподобия, насколько можно судить по откликам, вызваны *преувеличениями* двух видов. С одной стороны, это приписываемая конструируемому стилю *а-ля рюс избыточность* в смысле экзотичности и преувеличенной роскоши, особенно в контексте изображения сцен из крестьянской жизни. Например, в заметке под названием «Еще русская фильма» сообщается, какими видят картины крестьянского быта создатели одного из зарубежных фильмов, в котором крестьянка предстаёт «в ботинках, с бриллиантовыми кольцами, с разрезом юбки...»⁶. Рядом с заметкой помещена соответствующая фотография кадра из фильма. В другом тексте под названием «Россия глазами иностранцев» говорится: «Русские темы заняли в иностранной кинематографии почетное место: Почти каждую неделю появляются новые фильмы, где действие происходит в России. Конечно, Россия эта достаточно экзотична. В Сибири, по пред-

² См., напр.: Богатырёва Е. А. Завершён ли «проект» постмодерна? // Вопросы философии. 2009. №8. С. 56–65.

³ См., напр.: Шапинская Е. Н. Культура Другого в классических и постклассических теоретических исследованиях // Культура «своя» и «чужая»: Материалы международной интернет-конференции / Под общ. ред. И. М. Быховской, О. И. Горяиновой. М., 2003.

⁴ «Настоящая Россия» // Советский экран. 1927. №15. С. 15. (Орфография и стиль источников в цитатах сохранены).

⁵ Т. Развесистая клюква 1925 года // Советский экран. 1925. №7(17)

⁶ Еще русская фильма // Советский экран. 1925. №7. С. 15



БОГАТЫРЁВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYREVA

| Кинообраз «а-ля рюс» |

ставлению иностранцев, женщины щеголяют в кокошниках (верхняя фотография из картины «Сибирь» реж. Шерцингер), а на вывесках трактиров — кстати, построенных в сомнительно русском стиле — красуется непрменный самовар, тоже не совсем обычной формы (нижняя фотогр. из картины Марселя Лербие «Соля»)». Заметка также иллюстрирована фотографиями из фильма. На первой фотографии (той, что из картины «Сибирь») запечатлены три женщины с балетной осанкой, на одной из них надет кокошник. Кадр напоминает сцену бала. Заметка из другого номера журнала под названием «Настоящая Россия» является пояснением к фотографии, на которой пять женщин в длинных сарафанах, кокошниках и туфлях на каблуках позируют рядом с актёром Лоном Чейни (Lon Chaney). Текст под снимком гласит: «На фотографии участники русского великосветского хора, снявшиеся в одном из ателье с Лон Чаннеем. Интересно отметить, что одеты русские не для съёмки, а явились они осмотреть ателье в «обычных своих костюмах». Американцы не предполагают, что у нас в эти дикие костюмы не наряжаются даже в опере»⁷.

Преувеличения другого рода связаны скорее с гротескными, пародийными эпизодами, напоминающими мифы о «глухих местах», где по улицам разгуливают медведи. В статье «Берлинское кино-лето» публицист и писатель Роман Гуль, материалы которого довольно часто публикуются в журнале «Советский экран» середины 20-х гг., сообщает, что в числе фильмов, демонстрировавшихся на экранах берлинских кинотеатров в прошедшем сезоне, присутствуют «несколько фильмов с — «чисто русским содержанием»». Об одном американском фильме автор заметки, живущий в эмиграции в Берлине, отзываясь иронически: «По глупости и несообразности — шедевр «развесистых клюкв». Чего тут только нет: — Сибирь, революция, «звери-комиссары», «аристократка-девушка», которую спасает американец и проч. (...) Помимо идеологической тенденциозности и общей пошлости содержания в этих фильмах «русский герой» обычно не подходит к обеденному столу, а подъезжает верхом на лошади (Альдини⁹, Rhoebus-Film) вино пьет не из стакана, а прямо из ведра. Это называется «выдержать чисто русский стиль». Подобных фильмов не единицы, а десятки, может быть, сотни, — сообщает Гуль. — Им будет положен конец, видимо, только тогда, когда фильмы подлинно русского советского производства начнут широко проникать в Европу»¹⁰. И далее автор статьи обращается к ещё одному фильму с участием Альдини уже под заголовком «Юмористические фильмы».

В этом последнем случае, помимо гротескных описаний, присутствует явная идеологическая подоплёка, на которую обращает внимание сам автор заметки, Роман Гуль. Идеологическая и политическая составляющие в реконструкциях образов *другой культуры* — это самостоятельный, обширный сюжет, который мы сейчас оставим за скобками нашего рассмотрения. Остановимся лишь на приписывании значений, которое характерно для предшествующих примеров.

⁷ Россия глазами иностранцев // Советский экран. 1927. №19. С. 15

⁸ «Настоящая Россия» // Советский экран. 1927. №15. С. 15.

⁹ Актёр Карло Альдини (Carlo Aldini), снимался в Германии.

¹⁰ Гуль Р. Берлинское кино-лето // Советский экран. 1925. № 18(28). С. 12.

Различные (в том числе упомянутые в первом случае) вариации кинообраза *а-ля рюс* обозначились на пересечении двух перспектив, двух разнонаправленных интенций: с одной стороны, это представление, выраженное бахтинским понятием «*другой-для-меня*», а с другой стороны, представление «*я-для-другого*», в котором, действительно, присутствует момент самопрезентации. Нет ничего удивительного в том, что в первые десятилетия XX в. в роли посредника, то есть субъекта представления «*я-для-другого*», выступили представители эмиграции как носители определённой национальной культуры, компактно проживающие в другой культурной среде. Актуализации подобного диалога способствовал ряд обстоятельств. Во-первых, прибывшим в страны Европы иммигрантам было очень непросто вписаться в сложившуюся социально-экономическую структуру. Возможностью профессиональной занятости для них в ситуации послевоенной безработицы 20-х гг. оказалось освоение новых сфер производства. Одной из таких сфер стал кинематограф. Во-вторых, характерная для профессиональной деятельности эмигрантов «первой волны» особенность состояла в том, что вписаться в среду пребывания оказалось проще именно совместно, в качестве диаспоры. Отсюда рефлексия по поводу сознательно воссоздаваемой коллективной обособленности и своеобразия, по поводу собственной культурной самоидентификации. Не случайно «созданные выходцами из России сферы деятельности стали играть роль окошка в другой мир и одновременно конструировать характерный образ этого другого мира»¹¹.

Многочисленные примеры конструирования собственного образа, опосредованного превосходящим взглядом значимого *другого*, можно найти в кинофильмах тех лет. Конструирование осуществлялось путём остранения, остранения и культивирования этой необычности, экзотичности. Тем более, что тема экзотики была столь популярна в искусстве начала века (как в изобразительном искусстве, так и в кино). Визуальное воплощение образа *а-ля рюс* следовало в том же русле проектирования образа «*я-для-другого*». Кроме того, рассматриваемый образ обозначился в процессе интуитивного поиска некоторого обобщённого визуального образа самобытной культуры, в котором затушёваны и смешаны элементы и признаки сословных и иных различий, не актуальные для новой жизни в эмиграции. Поэтому «независимо от принадлежности прибывших к тому или иному общественному лагерю, созданный ими образ получился на удивление однородным. Причина в том, что поиск оснований для самоидентификации осуществлялся за пределами названных (весьма существенных для представителей эмиграции первой волны) различий. Другими словами, речь шла о такой самопрезентации, которая воплощала бы представление о культурной принадлежности представителей диаспоры средствами искусства»¹². Вот такое обобщённое представление нашло выражение в условном образе *а-ля рюс*, воплощённом средствами самого демократичного искусства — кинематографа.

Ещё одно любопытное обстоятельство: со временем некоторые черты рассматриваемого образа обрывают дополнить

¹¹ Богатырёва Е. А. Структура времени в эмиграции // Судьба европейского проекта времени М. 2009. С. 63.

¹² Богатырёва Е. А. Структура времени в эмиграции. С. 65.



БОГАТЫРЁВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYREVA

| Кинообраз «а-ля рюс» |

тельными смыслами и «в представлении метрополии будут ассоциироваться уже, скорее, с “образом Запада”, превращаясь в “буферную зону” этой своеобразной межкультурной коммуникации»¹³. Например, атрибуты растиражированной средствами кинематографа вечеринки *а-ля рюс*: «Можно сказать, что на протяжении всего XX в. эта эстетика будет окрашивать тот образ русской культуры, который и получит распространение в основном на Западе. В качестве одного из самых непосредственных свидетельств тому могут служить кинофильмы, где нет-нет, да и мелькнёт (чаще всего на втором плане) незатейливый персонаж или вечеринка *а-ля рюс*: цыганские песни под гитару и шампанское рекой. То обстоятельство, что исследователю культуры российского зарубежья приходится доказывать, что это совсем не единственный и далеко не главный вид деятельности представителей эмиграции первой волны, тоже весьма показательно. Стереотип сложился и успел стать устойчивой ассоциацией»¹⁴. Реакция на него со стороны метрополии, которая в 20-е гг. проявилась в виде сатирических заметок, фельетонов и статей, объясняется отчасти тем, что здесь этот образ рассматривался и примеривался уже под другим углом зрения — как «я-для-себя».

В один ассоциативный ряд с вечеринкой *а-ля рюс* попадает комедийный образ «заграничной поездки/командировки» в кинофильмах советского времени. Кстати, нельзя сказать, что он совсем устарел. Его отголоски слышны в актуализированном на бытовом уровне представлении, уравнивающим любую зарубежную поездку (особенно деловую с научными целями) со свободным времяпрепровождением. То есть мифологизированное представление о «праздной загранице» и поездках за рубеж как чём-то сомнительном, отзывается эхом и в сегодняшней день.

В качестве современного примера для обсуждения динамики образа *а-ля рюс* возьмём недавний фильм германских кинематографистов «Я нормально супер гуд» («Русская дискотека») ¹⁵. Литературной основой киноистории послужила книга русского язычного автора, эмигрировавшего в Германию ещё из Советского Союза и пишущего по-немецки, — Владимира Каминера «Русская дискотека». Режиссёр и автор сценария фильма — Оливер Цигенбалг, постановка осуществлена силами немецких кинематографистов. В главной роли занят молодой но уже очень известный актёр (германские кинокритики даже сетуют на то, что актёр успел примелькаться) — Маттиас Швайгхёфер. Все остальные роли, в том числе роли иммигрантов из Советского Союза, исполняют германские актёры, выбор которых представляется вполне удачным.

Особенность этой экранизации в контексте наших рассуждений состоит в том, что литературная основа, очевидно, представляет собой одну из версий самопрезентации, то есть образа «я-для-другого». Фильм, созданный по мотивам книги, разворачивает историю трёх друзей, которые на излёте существования Советского Союза эмигрируют из Москвы в ГДР, в Восточный

Берлин. События происходят в те времена, когда до объединения Германии остаётся совсем немного времени. Рубеж этот (переезд) друзья преодолевают легко и даже весело, действие развивается под звуки гитары (всё той же гитары). Автор одной из рецензий, опубликованной в «Берлинер цайтунг», даже замечает, что главный герой как будто бы «принимает жизнь за своего рода пати»¹⁶. Автор другой рецензии даёт свою версию подобной интерпретации первых шагов в эмиграции: «Веселый, ироничный тон, в котором Каминер описывает свой культурный шок, подхвачен также фильмом»¹⁷. Музыка к фильму критика восприняла как аутентичную. Как отметила одна из рецензенток: «Если языковой атмосферы и близости к реальности не достаёт, то зато ритмичная музыка звучит достаточно по-русски. Без этого роскошного звукового полотна непродуманное высокое настроение трио выглядело бы еще более немотивированным»¹⁸. Хотя по эту сторону границы известными, как мне показалось, являются только пара романсов, особенно про «душу бы развеять от тоски». Узнаваемым выглядит и само исполнение романсов с характерным акцентом.

Экранизация разворачивается на пересечении двух перспектив: первоисточник представляет собой самопрезентацию в образе «я-для-другого», а экранизация стремится к воссозданию образа, который в приведённой выше бахтинской терминологии может быть выражен как «другой-для-меня». Критики фильма, прежде всего в немецких СМИ, сразу же отметили ряд стереотипов и клише, присутствующих в фильме. Но его создатели, похоже, были готовы к корректировке бытующих штампов, поскольку воспроизводили их в стиле дистанцирующего цитирования. Интенция самопрезентации тем самым как бы заключалась в скобки и уравнивалась доброжелательным взглядом *другого*, который с пониманием воспринимает авторскую бравату. Собственно, эффект от фильма можно объяснить высечением искры при пересечении этих двух разнонаправленных интенций.

Возвращаясь к вопросу о сопоставлении образов *Востока*, *экзотики* и *а-ля рюс*, можно заключить, что сближает их то, что все они являются условными и не увязаны жёстко с географическими координатами. Но если образы *Востока* и *экзотики* представляют собой, скорее, результат конструирования образа *другого* в его разновидности «*другой-для-меня*», то образ *а-ля рюс* сложился на пересечении разнонаправленных интенций: взгляда *другого* (с доминантой «*другой-для-меня*») и самопрезентации («*я-для-другого*»). Он так же не является статичным и возникает «на границе», как результат взаимодействия этих двух перспектив. Богатый материал с точки зрения возможности оценить динамику и характер изменений образа *а-ля рюс* предоставляет киноискусство (да и экранная культура в целом), так что эта работа ещё впереди.

¹⁶ Anke Westphal. “Russendisko”: Bunt, nostalgisch und ohne Struktur // <http://www.berliner-zeitung.de/film/kinokritik—russendisko—bunt—nostalgisch-und-ohne-struktur,10809184,12030288.html>

¹⁷ Bianka Piring. Permanent berauscht // <http://www.kino-zeit.de/filme/russendisko>

¹⁸ Bianka Piring. Permanent berauscht // <http://www.kino-zeit.de/filme/russendisko>

¹³ Богатырёва Е. А. Структура времени в эмиграции. С. 67.

¹⁴ Богатырёва Е. А. Структура времени в эмиграции. С. 66.

¹⁵ “Russendisko”, Германия, 2012.

