



МИХАИЛ  
ТРОФИМЕНКОВ

КРАСНЫЙ  
НУАР  
ГОЛЛИВУДА

РОМАН-РАССЛЕДОВАНИЕ

ЧАСТЬ II

ВОЙНА  
ГОЛЛИВУДА

# Михаил Сергеевич Трофименков

## Красный нуар Голливуда.

### Часть II. Война Голливуда

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=55876860](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=55876860)*

*Трофименков М. С. – Красный нуар Голливуда. Часть II: Война*

*Голливуда: Сеанс; СПб.; 2019*

*ISBN 978-5-9500453-8-7*

#### **Аннотация**

Документальный роман «Красный нуар Голливуда» рассказывает о политической борьбе, которая велась на «фабрике грез» в 1920–1960-х годах. Несколько десятилетий Америка жила в страхе перед коммунистическим заговором. Итогом «красной паники» стали «охота на ведьм» и крах Старого Голливуда.

Вторая часть тетралогии охватывает период с середины 1930-х по 1945 год. Голливудские красные борются с агентами влияния нацистской Германии и с Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности. Начинается Гражданская война в Испании, а потом Вторая мировая, и кинозвезды отправляются на фронт.

# Содержание

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| От автора                         | 5  |
| Глава 14                          | 16 |
| Глава 15                          | 56 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 72 |

**Михаил Трофименков**  
**Красный нуар Голливуда.**  
**Часть II. Война Голливуда**  
***Роман-расследование***

© 2019 Михаил Трофименков

© 2019 Центр культуры и просвещения «Сеанс»

# От автора

«Война Голливуда» – второй документальный роман из цикла «Красный нуар Голливуда» – продолжает начатый «Голливудским обкомом» рассказ о политических страстях, раздиравших «фабрику грез» в 1920–1950-х годах. Их кульминацией станет «охота на ведьм» (1947–1962) – грандиозный антикоммунистический погром, которому подвергся не только Голливуд, но и весь шоу-бизнес.

«Красный нуар» – не только название цикла, но и жанр этого, если перейти на академический язык, «очерка политической истории Голливуда». Это именно что нуар, и именно что красный.

Почему так?

Вселенная нуара больна паранойей. Это мир предательства, страха, грязной игры, больших денег, непреодолимых соблазнов. И – прежде всего – двуличный мир: за блестящим фасадом – гнилое закулисье. Идеалисты и стоики, которые сопротивляются этому миру, зачастую неотличимы – на первый взгляд – от своих антагонистов и в любом случае не чужды соблазнам.

Америка 1920–1950-х переживала нуар наяву. Несколько десятилетий прошли под знаком паранойи, страха перед колоссальным заговором красных, пытающихся, как «похитители тел», подчинить себе подсознание и сознание амери-

канцев. Не то чтобы заговора против «сердца» капиталистической системы не существовало. Коминтерн – пусть и не на всем протяжении своей истории – делал ставку на мировую революцию, хотя главным его оружием были не бомбы, а идеи. Причем и охранители, и революционеры искренне считали себя рыцарями американской мечты, незамутненного американизма. И те и другие были правы: американская мечта допускает прямо противоположные интерпретации.

Америка боролась сама с собой и в конечном счете саму себя победила. Поскольку ее сознание и подсознание формировалось прежде всего кинематографом, борьба за Америку вылилась в борьбу за Голливуд, объявленный эпицентром «красного заговора». Ее можно было выиграть, лишь уничтожив сам Голливуд.

Эта книга, как заправский нуар, населена разведчиками, провокаторами и оперативниками Коминтерна, меняющими имена, как перчатки. Беспринципными магнатами и их наемниками, владеющими искусством решать любые вопросы. Искренними сумасшедшими, спятившими от страха перед мировым коммунизмом и неприметными гениями сыска, бухгалтерами террора, величайшим из которых был шеф ФБР Гувер. Беженцами с невнятным прошлым и яростными агитаторами, не чурающимися кулачных боев. Коммивояжерами и волонтерами мировой революции и роковыми кинозвездами, неспособными сопротивляться их революционному шарму. Нацистами, гангстерами и очень специальными

корреспондентами.

Как в заправском шпионском триллере, действие перемещается с Бродвея и Беверли-Хиллз на Лубянку, в окопы Испании, партизанские районы Югославии и Китая, дипломатический квартал Шанхая, французские тюрьмы и на огромный нудистский пляж в Москве. Бурлеск и трагедия следуют рука об руку.

Отличия моего нуара от классических образцов незначительны.

Во-первых, все его персонажи и события сугубо реальны.

Во-вторых, в неожиданном амплуа выступают исключительно респектабельные мастера культуры. Луис Бунюэль пересекает границы с пистолетом в кармане и чемоданами, набитыми черным налом, Джозеф Лоузи предлагает свои услуги советской разведке (и не факт, что она это предложение отвергла), Фриц Ланг работает «почтовым ящиком» Коминтерна, а Грето Гарбо – на британскую разведку.

Неправдоподобно? Конечно, неправдоподобно, если исходить из современных стерильных, антикоммунистических – и неизбежно антиисторичных – представлений о том, что такое хорошо, а что такое плохо. Но раскаленные годы между двумя мировыми войнами не ведали рефлексии, принуждая к выбору между красным добром и черным злом.

Ощущения, которые я испытывал, погружаясь в межвоенные годы, выходят за рамки академического опыта историка. Описать их можно, только прибегнув к патетическим – так ведь и время было патетическое – метафорам.

Орфей в фильме Жана Кокто получал по радио туманные фразы, адресованные ему одному, – потусторонняя станция транслировала обрывки стихов его мертвого собрата-поэта. Среди советских радиолюбителей бытовала городская легенда о другой, не менее потусторонней радиостанции, которая 30 января 1934 года вела с Землей переговоры от лица экипажа стратостата «Осоавиахим-1» на протяжении нескольких часов после его гибели. Я ощущал себя таким же радиолюбителем, ловящим обрывки фраз из прошлого, голоса мертвых, но неупокоенных – поскольку не упокоены обуревавшие их политические страсти – людей.

Это было тем более странно, что голоса доносились из Голливуда Золотого века, по расхожему представлению, населенного небожителями в смокингах и вечерних платьях, чурющимися уличных страстей. Голоса заглушали и звон бокалов на церемониях Киноакадемии, и чечетку, которую Фред Астер отбивал на потолке, презрев закон всемирного тяготения, и даже треск автоматных очередей из гангстерских фильмов.



Прислушайтесь, что доносилось сквозь радиопомехи.

Когда правительство США возглавит коммунист – а то, что этот день настанет, так же несомненно, как восход солнца, – правительство будет опираться на Красную армию для утверждения диктатуры пролетариата...

Голливуд – величайший очаг подрывной деятельности в Соединенных Штатах. Мы идем по следу тарантула и намерены дойти до конца. Мы выведем на свет божий элементы, которые впрыскивают... яд в умы наших детей...

Что мы будем делать, если Луис Б. Майер выставит в окна пулеметы и сметет нас к чертовой матери...

Быть коммунистом – это был шик...

Найдется Самсон, который разрушит возводимый вами большевистский храм...<sup>1</sup>

Оглянитесь: половина людей в вашей гостиной – члены партии...

Фашизм уже здесь. Мы в Калифорнии это знаем...

Голливудская компартия была как Сансет-стрип. Лучший светский клуб Голливуда. Вы познакомились с уймой интересных людей, вас приглашали на

---

<sup>1</sup> Имеется в виду киностудия Paramount.

вечеринки...

Кровавый кинжал СССР пронзил самое сердце США...

Самые красивые девушки Голливуда состоят в компартии.

\* \* \*

О чем, собственно говоря, шла речь в «Голливудском обкоме», где и прозвучали все вышеприведенные слова? Назовем это очень кратким синопсисом «первой серии красного нуара».

Тридцатые вошли в историю как «красные годы Америки». На самом деле красными они – как и двадцатые – были во всем мире. Кого ни возьми из великих деятелей культуры – особенно в США, – он окажется коммунистом, попутчиком или человеком, сочувствующим великому советскому эксперименту.

Для людей первой четверти XX века был несомненен крах старого мира. Цивилизация парламентской демократии, свободного рынка и церковной морали ухитрилась – на протяжении каких-то полутора десятилетий – дважды покончить с собой, насмерть придавив тяжестью своего мертвого тела миллионы простых людей.

Первое самоубийство – Первая мировая война, убедив-

шая выживших участников и свидетелей в том, что с этим миром по-хорошему нельзя. Большевизм – выстраданная философия «потерянного поколения».

Второе – великий экономический кризис, разразившийся в 1929 году и особенно беспощадный к США, где с 1870-х по 1940-е годы шла жесточайшая гражданская война между трудом и капиталом.

Мир вывихнут, мир сошел с ума. Единственной философией, способной дать человеку опору в этом мире, объяснить происходящее и указать выход из тупика, был марксизм. Компартия США, в конце 1920-х не насчитывавшая и десяти тысяч человек, неимоверно усилилась за счет сочувствующей интеллигенции.

Если какие-то слова и могут полно характеризовать 1930-е годы, то это слова «массы», «пролетариат», «дело рабочих» и «товарищ». – *Аарон Копленд*.

Голливуд игнорировал политику, но она опалила и его, когда совпали по времени три фактора.

В марте 1933 года кризис не то чтобы накрыл, а, казалось, похоронил Голливуд. Киностудии просто закрылись, что означало символическую смерть американской мечты.

В том месяце в должность вступил величайший президент Франклин Делано Рузвельт. Одни чаяли увидеть в нем своего Сталина, другие – своего Муссолини. Разочаровав и тех и других, он взялся за спасение капитализма социалистическими методами, вызвав искреннюю ненависть тех, кого спа-

сал. Первым делом ФДР уравнил профсоюзы в правах с нанемателями.

Наконец, тогда же в Голливуде сценаристы создали свою гильдию во главе с Джоном Говардом Лоусоном. За ними последовали другие творческие цеха, порвавшие с Киноакадемией, которая изначально – о чем сейчас забыли – была фейковым, продюсерским профсоюзом. Драматическая борьба за права «творцов» шла с переменным успехом до начала 1940-х. Реакция продюсеров на их вполне умеренные требования – именно тогда студии завели политические черные списки – кажется сейчас чрезмерной. Но продюсеры, увидевшие за спинами сценаристов «призрак коммунизма», руководствовались логикой одного из персонажей «Гроздьев гнева» Стейнбека. Он считал красным любого, кто, получая 25 центов в день, имеет наглость требовать 30.

Будем последовательными марксистами. То, что именно сценаристы выступили зачинщиками смуты и составили примерно половину из примерно трехсот членов компартии, работавших в Голливуде в 1935–1945 годах, объясняется просто – превалированием базиса над надстройкой. Проще говоря, технологическим прогрессом.

С кризисом совпал приход в кино звука. Студиям срочно требовались сценаристы. Настоящие сценаристы, умельцы диалогов, а не мастера сочинять титры, комментирующие действие немых фильмов. Найти их можно было только на Бродвее. А Бродвей был в те годы территорией красных.

Впрочем, продюсерам было плевать на политический радикализм наемных работников. Сценаристы – винтики в студийном механизме – были зажаты в тиски тотальной цензуры и самоцензуры: красные не позволяли себе ничего лишнего. Вкупе с литературным даром это позволило многим из них войти в голливудскую элиту.

Катастрофическая безработица вызвала массовую – речь идет о десятках тысяч человек – иммиграцию в СССР. Одновременно с безработными инженерами и рабочими паломничество в Москву совершали сценаристы, фотографы, режиссеры, актеры. Благодаря коминтерновской киностудии «Межрабпомфильм» Москва становилась столицей мирового киноавангарда. Да что там говорить: даже физкультурный парад на Дворцовой площади в июле 1936 года ставила юная американка Полин Конер, будущая звезда модернистской хореографии. Отнюдь не вездесущее ГПУ отнюдь не демонстрировало паломникам «потемкинские деревни». Советский быт не мог напугать американцев, насмотревшихся на ужасы кризиса у себя дома. Зато СССР был для них территорией реализованной утопии, воплотившей то, о чем Америка могла только мечтать: расовое и национальное равноправие, сексуальную революцию и революцию культурную.

До поры до времени компартия не интересовалась Голливудом, казавшимся неприступной твердыней капитализма, и ограничивалась параллельным, агитпроповским кино

Рабочей кинофотолиги. Лицом к Голливуду она повернулась после победы нацистов в Германии, которая опровергла все расчеты на то, что пиррова победа фашизма возможна лишь в краткосрочной перспективе. Верность принципу «кто не с нами, тот против нас» была отныне самоубийственна. Дилемма «капитализм или социализм» отступила перед дилеммой «демократия или фашизм». В 1935-м Коминтерн провозгласил «политику Народного фронта», объединения всех антифашистских сил. До того компартия считала ФДР вождем «социал-фашизма», теперь же провозгласила неформальным лидером Народного фронта, а коммунизм – «американизмом XX века». К 1938 году численность партии достигла исторического пика – 75 тысяч человек; еще 25 тысяч состояли в комсомоле.

В 1935 году был создан Голливудский партийный комитет. Среди привилегий, предоставленных «творцам», была возможность состоять в партии под заемными именами. Не потому, что им предстояла разведывательная или диверсионная работа. Просто в обстановке мистического антикоммунизма утечка информации о партийности «творца» могла стоить ему карьеры. Ничем предосудительным на партсобраниях голливудские большевики и не занимались. Стыдно сказать: штудировали труды по диамату и политэкономии.

Голливуд интересовал компартию как место силы, концентрации национальных кумиров. По ее инициативе возникли десятки «фронтов» – общественных организаций,

объединявших красных, «розовых», консерваторов Голливуда. Их голоса могли радикально влиять на общественное мнение, переломить его от традиционных изоляционистских настроений к антифашизму. Фронты собирали щедрые пожертвования на защиту политзаключенных, помощь Испанской республике или беженцам из Германии.

Впрочем, Голливуд конца 1930-х был не только красным, но и изрядно черным. «Война Голливуда» посвящена как раз борьбе голливудских красных со «своими» фашистами, с созданной в 1938-м году Комиссией палаты представителей по расследованию антиамериканской деятельности и – уже настоящей – мировой войне.

## Глава 14

# «У нас это возможно». – «Легкая кавалерия» Виктора Маклаглена. – Свастика над Голливудом. – Рейх в гостях у Фицджеральда

Было странно слушать, как лощеные фашистские молодчики на Пятой авеню обращались с речами к кучкам слушателей. Один из этих ораторов заявил следующее:

– Философия Гитлера основана на глубоком и вдумчивом изучении нашего индустриального века, в котором не остается места для полукровок или евреев.

Какая-то женщина перебила его.

– Что это вы говорите? – вскричала она. – Здесь же Америка! Где вы, по-вашему, находитесь?

Красивый молодой оратор вежливо улыбнулся.

– Я нахожусь в Соединенных Штатах, и, кстати, я американский гражданин, – ответил он невозмутимо. – *Чаплин.*

Нацистский бунд анонсировал демонстрацию в Йорквиле, немецком районе Манхэттена. <...> Коммунисты, социалисты, троцкисты и либералы нехотя объединились. <...> Мы выстроились вдоль



маршрута бунда, толпясь под своими транспарантами, подозрительно поглядывая друг на друга. Появились бундовцы, маршировавшие по широкой улице немецких ресторанов. Они не выглядели грозно, они выглядели заурядно. Но некоторые нацепили повязки со свастикой, и этого было достаточно, чтобы объединить левых. Мы начали насмехаться над ними, обзывая нацистами и фашистами. Они орали в ответ, называя нас грязными еврейскими коммунистами. Маленькая седая женщина выскочила из наших рядов и начала колотить их книжкой карманного формата. Кто-то толкнул ее на землю, и тогда ряды смешались, началась драка. Наблюдавшая полиция вмешалась, никого не обоядя дубинками. Я научился орудовать туго свернутой газетой – не наносить удары, а тыкать в глаза. – *Уолтер Бернстайн.*

1930-е – годы, столь же черные, сколь красные. «Чрево выносило гада», стопроцентно американского: США кишели нацистскими и паранацистскими группами.

«Америка прежде всего» стала первой легитимной, влиятельной, сильной пронацистской партией в США. Тысячи людей собрались в Мэдисон-сквер-гарден перед сценой с нацистскими флагами. Великая журналистка Дороти Томпсон осмелилась прорваться на трибуну, устроила скандал, обратившись к людям: «Случилось самое страшное». <...> Они были достаточно умны (это же американские наци), чтобы догадаться не бить ее: все снимала кинохроника. Они вывели ее, она вырывалась,

пиналась. — *Сэмюэл Фуллер.*

Тот митинг, на котором ораторы именовали «новый курс» «еврейским курсом», а ФДР — «Франклином Д. Розенфельдом», собрал (20 февраля 1939-го) 22 тысячи человек. Маниакальный антифашизм Дороти Томпсон питался комплексом вины перед невольно обманутыми ею читателями: интервью, которое она взяла у Гитлера для *Cosmopolitan* в марте 1932-го — сплав блестящего стиля и провальной аналитики. За год до победы нацизма она не оставила мокрого места от «бесформенного, почти безликого», «бескостного», «образцового маленького человека», недоразумения, не имеющего никаких шансов стать диктатором.

Заразившись антифашизмом жены, Синклер Льюис написал сенсационный роман «У нас это невозможно». Американского Гитлера он, как и многие, видел в самородке-сенаторе Хьюи Лонге, экс-губернаторе Луизианы и вероятном сопернике ФДР на выборах 1936-го. Роман не успел выйти в свет, как Лонга застрелили при мутных обстоятельствах, но актуальности не утратил: на место Лонга нашлись десятки претендентов.

Лицом «Америки прежде всего» стал кумир человечества, трогательно нескладный и застенчивый Чарльз Линдберг, первым в одиночку перелетевший Атлантику. Подумать только: недавно, в 1929-м, радиопьесу во славу героя сочинял сам Брехт. Строго говоря, это было изоляционистское движение, но изоляционизм подразумевал косвенную,

если не прямую поддержку Германии, на которую евреи и англичане пытаются натравить Штаты.

В исполком движения вошли «сиротка бури» Лилиан Гиш, Дисней, Каммингс – «американский Хлебников» и один из немногих «паломников», разочарованных Советским Союзом. Порывался вступить престарелый Фрэнк Ллойд Райт, но его отвергли за «аморальное поведение». В студенческой секции комитета состоял Гор Видал.

Фашизм как состояние ума распространился еще шире.

Мелвин Дуглас ужасался в 1936-м повсеместным симпатиям к Гитлеру в Европе, но настоящий шок испытал, возвращаясь в Америку на борту трансатлантического лайнера.

Я сидел за капитанским столом и слушал разговоры бизнесменов со Среднего Запада об очень эффективном парне, который заправляет Германией, и о том, как <...> чертовски плохо, что у нас нет такого парня вместо этого калеки в Белом доме.

Голливуд – это вам не Средний Запад, однако и здесь люди «легко становятся жертвами фашизма» (Полетт Годдар, октябрь 1936-го).

\* \* \*

Гитлер, однако, был обречен на вечное второе место в голливудском рейтинге диктаторов. Когда он пришел к власти, роман киногорода с Муссолини длился уже десять лет, со

времен «Вечного города» (реж. Джордж Фицморис, 1923).

Душераздирающая мелодрама повествовала о жене ватиканского гвардейца, которая утопилась, ошибочно уверившись в измене мужа, и их сыне, ставшем вором и побирушкой на лондонской панели. Дуче был такой же звездой экрана, как Лайонел Бэрримор и Барбара ла Марр, хотя лишь появлялся в компании Виктора Эммануила в сцене войскового смотра. Изюминка заключалась в том, что Фицморис не использовал хронику: король и дуче снизошли до эксклюзивных съемок.

О золотой свастике за лацканом пиджака Эррола Флинна ходили лишь слухи, зато на столе Гарри Кона стояло фото Муссолини с дарственной надписью. По приглашению дуче он посетил Рим, получил из его рук медаль в благодарность за «Говорит Муссолини» (1933) и заверения, что дуче будет счастлив вложить миллион долларов в любой фильм Капры.

Капру дуче тоже принимал, когда тот представлял в Европе фильм «Недозволенное» (1932): Муссолини гордился каждым итальянцем, преуспевшим в Голливуде. Невозможно представить Гитлера не то что подчиняющегося указаниям какого-то Фицмориса, но даже почтившего память голливудской звезды. Муссолини же прислал огромный венок на похороны Рудольфа Валентино в августе 1926-го. Почетный караул чернорубашечников вскинул руки в римском салюте у гроба «шейха». Дело не только и не столько в национальности Валентино, не в том, что дуче считал себя великим

драматургом (по его сценариям и пьесам сняты три фильма), не в латинском позерстве.

По большому счету искренняя, щедрая и умная забота Муссолини об итальянском кино подготовила его послевоенный расцвет. Относясь к Голливуду и как к конкуренту, с которым лучше дружить, и как к образцу для подражания, Муссолини ловко играл с ним. В конце 1936-го новый закон о поддержке итальянского кино так встревожил Голливуд, что в Италию отправился сам Хейс. По ходатайству ФДР ему удалось получить аудиенцию у Муссолини. Сделав вид, что идет на жертвы, дуче снизил объявленные квоты, позволив Хейсу ощутить себя победителем.

Весной 1936-го прогрессист Уолтер Вангер дал пресс-конференцию в апартаментах нью-йоркского отеля Waldorf-Astoria: даже путешествие через Атлантику не охладило его восторгов от двадцатиминутной беседы с дуче:

Он изумительный! Изумительный! Такой простой! Доступный! Симпатичный! Изумительный! Он все знает! [В Италии нет] ни бедных, ни попрошаек! Нет уличных мальчишек! Все в униформе! Новые здания! Новые дороги! Потрясающе! Чистый, здоровый, вежливый народ!

В надежде на преференции Вангер поинтересуется у Марио Лупорини, главы компании Artisti Associati, контролировавшей американский прокат в Италии, оценила ли итальянская сторона его вклад в пропаганду фашизма.

В Америке [Муссолини] популярнее, чем где бы то ни было. – *Эмиль Людвиг*.

Лично мы не встречались с дуче, но ощущали его присутствие. Он столько сделал для своего народа, что народ боготворит его. – *Кларенс Браун, 1934*.

Италия всегда рождала великих людей, и, когда такой человек был жизненно необходим, появился Муссолини. *Vivo fascismo! Viva il Duce!*<sup>2</sup> – *Мэри Пикфорд, New York Times, 24 марта 1934 года*<sup>3</sup>.

Борцы с культом личности дуче оконфузились. Лоусон и Одетс проникли в 1935-м в номер Луиджи Пиранделло в Waldorf, надеясь добиться от него порицания фашизма как такового и бойни в Эфиопии в частности, но великий драматург замахал на них руками: что вы, что вы, я вне политики. Трудно сказать, на что они рассчитывали. Пиранделло – де-факто личному посланнику дуче – предстояло объяснить Америке великий смысл агрессии против Эфиопии как священной войны цивилизации против варварства.

Я фашист, потому что я – итальянец. – *Пиранделло*.

Раздосадованным Лоусону и Одетсу оставалось только – вкупе с Гореликом, Элмером Райсом и Сидни Кингсли – гневно осудить Пиранделло на страницах New Theater.

---

<sup>2</sup> «Да здравствует фашизм! Да здравствует дуче!» (итал.).

<sup>3</sup> Впрочем, в интервью New York World Telegraph 3 мая 1937-го Пикфорд и Гитлера назовет «классным парнем».

Пикфорд, Кон, Браун достойны снисхождения. Дуче покорял не только бесхитростных киноработников, но и изощренных интеллектуалов (включая Рабиндраната Тагора): с каждым находил общий язык, перед каждым представал в ином, неизменно неотразимом облики. Честертон думал о нем, когда писал о Фоме Аквинском:

Когда видишь такие головы – большие, с тяжелым подбородком, римским носом и куполом лысеющего лба, – так и кажется, что в них есть полости, какие-то пещеры мысли. Такая голова венчала коротенькое тело Наполеона. Такая голова венчает теперь тело Муссолини.

Саша Гитри, «король бульваров», самый тонкий и остроумный стилист Франции, «желал просто увидеть его, потому что есть люди, на которых так же интересно смотреть, как на портрет кисти Мемлинга или прекрасный пейзаж».

Акутагава сожалел, что у китайских «националистических романтиков» «нет человека, подобного Муссолини, который был бы способен дать им железное воспитание».

Муссолини (до Эфиопии и до союза с Гитлером, которому он сначала оппонировал) не вызывал идиосинкразии даже у людей «одной крови» с Лоусоном и Одетсом. Линкольн Стеффенс уличал в лицемерии тех, кто осуждал «божественного диктатора», сравнимого с Лениным, за подавление демократии: разве Муссолини обещал вам демократию? Судите его (как художника) по законам, им самим над собой

установленным. Кстати, демократия умерла под Верденом, не так ли?

Самоубийство несостоятельной демократии – это острое, всеобщее чувство.

Скульптор Джо Давидсон был членом КДР, сторонником ФДР, в конце 1940-х он возглавит последний из фронтов – Независимый гражданский комитет художников, ученых и профессионалов. Это в его парижской мастерской состоялся в 1919-м легендарный диалог Стеффенса с банкиром Барнадом Барухом, чей бюст лепил Давидсон.

– Вы были в России?

– О нет, гораздо дальше: я совершил путешествие в будущее, и оно прокладывает себе дорогу!

Позже Стеффенс варьировал ту же мысль: «Я видел будущее, и оно действует». В 1927-м Давидсон лепил бюст Муссолини и делился со Стеффенсом: «В нем, безусловно, ощущается сила».

Муссолини можно было уважать, Гитлера – только бояться.

Интересно, как чувствует себя бюст Муссолини среди других работ Давидсона – бюстов Эммы Гольдман, Долорес Ибаррури, Чаплина, Эйнштейна, Тито?





Самые бдительные «фронтовики» готовились к худшему: актер Виктор Маклаглен сколотил штурмовые отряды, в любой момент готовые к погромам.

Бряцающие саблями банды активно вербуют новых членов. <...> Воинство, изначально состоявшее из экс-военнослужащих канадской и британской армии, вдруг проявило удивительный интерес к американской политике. <...> По словам мистера Маклаглена, новое формирование к услугам властей штата, городских и федеральных. <...> «Легкая кавалерия» внимает на митинге ораторам, специализирующимся на изощренной травле красных. – *Кейри Макуильямс, «Голливуд играет с фашизмом», Nation, 1935.*

«Голливудскую (по другим источникам, Калифорнийскую) бригаду легкой кавалерии» из восьмисот английских, шотландских и ирландских ветеранов британский подданный, отставной капитан Маклаглен сколотил еще в 1932-м, присвоив себе по этому случаю звание полковника. Задачи этой военизированной организации он определил как продвижение американизма и борьбу с коммунизмом и радикализмом.

Он смотрелся экстравагантно даже в интерьере эпохи, населенной мастерами, которым было чем похвастать и

прихвастнуть: участием в мексиканской революции (Уолш, Хьюстон), службой у Пинкертона (Хэммет) или в эскадрилье «Лафайет» (Уэллман).

В четырнадцать лет сын англиканского епископа из Кента сбежал на войну с бурами, добежал до нее и даже вступил в армию. Когда начальство выяснило (далеко не сразу: больно ражий был мальчик), сколько Виктору лет, его прогнали восвояси.

В восемнадцать лет он уехал в Канаду, где, презрев место в адвокатской конторе, обеспеченное ему отцом, сделал карьеру борца и боксера-тяжеловеса. На ярмарках и в кабаках тому, кто продержится против него три раунда, сулили 25 долларов, но награда так и не нашла героя, а в 1909-м Маклаглен одолел в Ванкувере чемпиона мира – тяжеловеса Джека Джонсона.

В 1913-м, переболев австралийской золотой лихорадкой, он вступил в ряды ирландских стрелков. В мировой войне участвовали все семеро его братьев (один из них погиб), причем один вступил в армию тринадцатилетним, а другой – четырнадцатилетним; сестра Лили пела перед солдатами. По всей Англии – даже в кабинете Георга v – висели плакаты, славившие «Сражающихся Маков» и их мать-героиню.

Войну Виктор закончил помощником шефа военной полиции Багдада и армейским чемпионом по боксу. В Африке он охотился на слонов, в Индии охранял раджу. Когда гость раджи случайно прострелил Маклаглену ногу, его в утеше-

ние производили в придворные дегустаторы. Маклаглену повезло: не успел он вступить в должность, как раджу отравили.

В общем, к 34 годам он разве что в кино не снимался, хотя актерский опыт накопил, участвуя в шоу «Римские братья: величайшие в мире представители физической культуры греческого искусства»: обнаженные богатыри, покрытые серебряным кремом, принимали картинные позы, изображая античных героев.

Дебютировав в кино в 1920-м на родине, он вскоре перебрался в Голливуд. В 1928-м его с первого взгляда полюбил Джон Форд, испытывавший слабость к брутальным ирландцам. Роль отщепенца, предавшего товарищей по Ирландской республиканской армии («Осведомитель», 1935), принесла Маклаглену «Оскар».

Насколько велики были глаза у страха перед «кавалеристами»? Чем они, собственно говоря, занимались?

В ожидании форс-мажора, когда их призовет на помощь Вашингтон, кавалеристы в пошитых по спецзаказу мундирах красовались на вечеринках и лихо чеканили шаг на Голливудском бульваре, маршируя к облюбованным барам. Однажды они хором исполнили под окнами офиса Херста (Макуильямс считал его закулисным кукловодом бригады) гимн в честь его непреклонного антикоммунизма.

Самым реалистическим из их военно-политических замыслов было вторжение в Грузию, которую гусары, очевид-

но, путали с Азербайджаном, если не с Джорджией. Маклаглен пообещал некоему миллионеру вернуть национализированные большевиками нефтяные прииски, а тот в благодарность финансировал бригаду.

Так излагают геополитические амбиции Маклаглена современные историки. На самом деле все обстояло гораздо смешнее. Экипировку кавалеристов оплатили целых два беженца-миллионера-нефтяника, но миллионерами они были в той же мере, что и «князьями» и даже «членами династии Романовых», за которых многие в Голливуде их принимали.

Наперсники Маклаглена и звезды светской хроники – братья Давид и Сергей Мдивани – были известны во всем мире (вкуче с третьим братом – Алексеем) как «женящиеся Мдивани». Проще говоря, как жиголо высочайшего полета. Их отец Захарий действительно был генерал-майором из свиты Николая II и даже военным министром независимой Грузии, бежавшим от большевиков в Париж, но посмеивался: «Я – единственный в мире князь, получивший титул в наследство от своих детей». Справку о княжеском титуле выдал или продал братьям Евгений Гегечкори, экс-министр иностранных дел Грузии и дядя жены Лаврентия Бери. Характерно, что Ной Жордания, премьер-министр Грузии в изгнании, ранее решительно отказал Мдивани в подобном сертификате.

Действительно ли Захарий вывез в изгнание пакет акций нефтяных промыслов, одному богу ведомо. Но к нефтяному бизнесу его дети отношение имели. В январе 1934-го Давид

и Сергей предстали перед Верховным судом Лос-Анджелеса по обвинению в хищении тридцати тысяч долларов из бюджета ими же основанной Pacific Shore Oil Company. Даже странно, что братья покусились на такие «копейки». Обычно они ворочали миллионами: Мдивани женились на богатейших женщинах мира и пускали по ветру их состояния, что – вкуче с рукоприкладством – стоило им затяжных бракоразводных процессов.

Сергей уже побывал мужем (1927–1931) Полы Негри, богатейшей дивы Голливуда, и любовником Глории Свенсон. Но к моменту встречи с Маклагленом братья пребывали на стадии охоты на невест: осенью 1933 года они оба развелись. Сергей – со знаменитой сопрано Мэри Маккормик. Давид – с Мэй Мюррей: звезда «Веселой вдовы» (1925) Штрогейма, прозванная «девушкой с распухшими губами», обвиняла мужа в растрате трех миллионов за пять лет супружества.

Единственный боевой эпизод с участием голливудской кавалерии – инцидент перед Китайским театром Граумана: когда Маклаглен оставлял отпечаток ноги на «площадке звезд», из толпы в него бросили два яйца. Террористом оказался актер массовки, которому Маклаглен на съемках сломал нос. Выяснив, что он не агент Коминтерна, гусары, обнявшись с хулиганом, отправились обмывать примирение.

Бригада считается ныне безобидным «мальчишником», вроде яхт-клуба Джона Форда или конных клубов Гари Купера и Джорджа Брента. Культуру клубов привили Голливу-

ду наводнившие его в 1920-х британцы, относившиеся к Калифорнии как своей колонии, населенной дикарями.

По версии Макуильямса, Херст втянул в кавалерийскую авантюру еще и Купера, чтобы прельстить американцев гламурностью фашизма. На самом деле Купер связался с конкурирующей и малочисленной (от 70 до 150 «сабель») фирмой – «Голливудскими гусарами» другого «полковника», Артура Гая Эмпи. Отставной капитан, шесть лет отслуживший в кавалерии, в 1915 году вступил добровольцем в британскую армию, был тяжело ранен в мясорубке битвы на Сомме. На гражданке он сочинял песни и отпетый pulp fiction<sup>4</sup>, продюсировал и ставил фильмы, в том числе о собственных подвигах, где сам себя играл. По слухам, возмущенный предательством друга, вместе с которым он придумал «кавалерию», гигант Маклаглен заперся с тщедушным Эмпи в своем офисе и жестоко его избил. Впрочем, неоднократные процессы по обвинениям в рукоприкладстве Маклаглен неизменно выигрывал.

Американская лига против войны и фашизма пригрозила Куперу бойкотом фильмов с его участием. Агенты звезды в панике буквально «оттащили» его от гусар. Купер убедительно разыграл смущение наивного американиста, не подозревавшего, что он участвует в чем-то большем, нежели светские и благотворительные игры, но был далеко не без греха. Круг его общения включал не только нацистского кон-

---

<sup>4</sup> Бульварное чтение (англ.).

сула Гисслинга и сына дуче – Витторио, но и личного представителя фюрера, обергруппенфюрера Карла Эдуарда, герцога Саксен-Кобург-Готского, лишённого трона революцией 1918-го, президента германского Красного Креста, бесменного имперского комиссара добровольной медицинской службы. Прием, который дал в честь венценосного эсэсовца Гисслинг 5 апреля 1940-го, проигнорировали, кажется, все звезды, кроме Купера и Диснея. Они были честнее многих: не разразись в Европе война, прием был бы гораздо многочисленнее.

\* \* \*

Если бы Гитлер не набросился на евреев, Майер был бы его лучшим другом, поскольку был еще большим фашистом, чем он. – *Ходоров.*

Майер в июне 1939-го орал на Мирну Лой: не распускай язык о нацистских бесчинствах, что ты там наболтала в Амстердаме!

Я так взбесилась, что едва не начала плевать. Я там борюсь за евреев, а они мне велят заткнуться, потому что сделали в Германии еще не все деньги. – *Лой.*

Пятью годами раньше Тальберг, посетив Германию, невозмутимо констатировал: «Многие евреи потеряют жизнь». Ничего страшного:

Гитлер и гитлеризм пройдут, а евреи останутся.

За простых единоверцев магнаты не очень переживали. К тому же ущемление, травля и выталкивание в эмиграцию евреев еще не предвещали геноцид. Евреи были второстепенной мишенью нацистов по сравнению с красными. Магнатов, естественно, не волновала судьба десятков тысяч коммунистов, социал-демократов, анархистов, синдикалистов, зверски и бессудно убитых в первые недели нацистского режима. Не волновали страдания политзаключенных – «болотных солдат». Более того: их не могла не восхищать крутизна нацистов в решении «красного вопроса».

Кто сказал, что антисемитизм не носит классового характера?

С любых хозяев Германии, второго после Великобритании иностранного кинорынка, магнатам следовало сдувать пылинки. А хозяева даже Веймарской Германии били мировые рекорды обидчивости, для чего у них были основания. Как ни отвратительно пруссачество, оно ничем не хуже шовинизма держав-победительниц. Германию мало того что обложили заведомо невыносимыми, осознанно оскорбительными репарациями и санкциями: на мировом экране ее представляли исключительно дегенераты и садисты, которых выразительнее всех наострился играть Штрогейм.

По большому счету, все народы мира могли предъявить Голливуду претензии за расистское экранное воплощение – но осмелились только немцы.



С начала 1920-х Германия ежегодно ужесточала квоты на иностранные фильмы. В 1930-м на седьмой день проката был запрещен фильм Майлстоуна «На Западном фронте без перемен». Немецкий МИД выставил Голливуду беспрецедентный ультиматум: вырезать оскорбительные для немцев места из всех копий, находящихся в мировом прокате. Уже в 1932-м была оформлена законодательная база для будущего нацистского шантажа Голливуда. Геббельсу ничего не нужно было придумывать: хватало статьи 15 новой редакции закона Веймарской республики о квотировании иностранной кинопродукции, принятой 5 июля 1932 года.

В прокатном удостоверении может быть отказано фильмам, продюсеры которых, пренебрегая предупреждениями компетентных германских органов, продолжают прокатывать на мировом рынке фильмы, направленность или воздействие на зрителя которых наносят вред престижу Германии.

Победа нацистов вызвала в Голливуде вздох облегчения, хотя беспорядки на премьере Майлстоуна 5 декабря 1930-го, послужившие поводом для правительственного демарша, учинили именно штурмовики. Но наци клялись смягчить квоты во имя международного сотрудничества и клятву сдержали. В 1933-м в Германии вышли 65 голливудских фильмов против 54 в 1932-м.

По принципиальным соображениям немецкий рынок оставили United Artists и Уорнеры, представителя которых

– Фила Кауфмана – весной 1933-го штурмовики избили и ограбили. Берлин извинился, утверждая, что беднягу с кем-то перепутали, но через несколько месяцев Кауфман умер в Стокгольме – возможно, от последствий избиения. Джек Уорнер в мемуарах (1964) его гибелью мотивировал свой уникальный для магната антифашизм – однако ухитрился при этом назвать Кауфмана Джо и датировать инцидент 1936 годом.

Тогда же на пять часов угодил в тюрьму выдернутый штурмовиками из собственной постели Макс Фридланд, представитель Universal, любимый племянник самого Леммле. Менеджер Columbia предпочел сбежать из Германии. Нацисты, поняв, что переборщили, клятвенно заверили: подобные инциденты не повторятся, и вновь не соврали. Они были так же заинтересованы в Голливуде, как Голливуд в них: немецкое кино впало в депрессию после изгнания неблагонадежных профессионалов и не могло насытить рынок. Эксцессы вроде расправы с Кауфманом были именно что эксцессами стихийного террора штурмовых отрядов.

После институционализации террора незатейливые арийцы могли пикетировать залы, где шли «дегенеративные» фильмы о любви белых мужчин к цыганкам или китайкам. Могли закидать гнилыми фруктами премьеру (8 марта 1934 года) английской «Екатерины Великой» с еврейской-эмигранткой Элизабет Бергнер в заглавной роли. Могли протестовать против цветного кино, в котором негры выгля-

дели вызывающе черными. Эти домашние радости не мешали прокату в 1933–1940 годах свыше четырехсот американских фильмов.

Другое дело, что наци регулярно проверяли Голливуд на вшивость и неизменно убеждались: нет таких уступок, на которые плутократы не пойдут ради прибыли. Когда немцы наложили вето на «Веселую вдову» (1934) еврея-эмигранта Любича, Майер пригрозил уйти с немецкого рынка – но только если компанию ему составят конкуренты из Paramount и Fox, то есть никогда.

Насилие штурмовиков было прологом к требованию в апреле 1933-го уволить евреев из представительств голливудских фирм. Служащие-арийцы с энтузиазмом принялись их терроризировать, подарив менеджерам гуманный повод расстаться с евреями ради их «психологического комфорта». Голливуд это решение отменил, спровоцировав скоротечный бойкот своих фильмов, инициированный невнятным «профсоюзом продавцов», выторговал право сохранить «особо ценных» евреев, и то лишь до 1 января 1936-го.

После аншлюса Австрии Fox, Paramount и MGM уже безропотно уволят евреев из своих венских контор. Менеджер MGM Фриц Стренгхольт даже разведется с женой-еврейкой: она погибнет в концлагере.

В 1935-м наци дали понять, что не потерпят фильмов с участием евреев. Безумные претензии (много ли фильмов в Голливуде «юденфрай»?) подкрепило удорожание – с пяти

до двадцати тысяч рейхсмарок – прокатных удостоверений. Но и этот кризис разрешился к обоюдному удовлетворению. Удостоверения подорожали лишь вдвое, а магнаты учинили «этническую чистку» своей продукции. Paramount вычеркнул из титров фильма «Генерал умер на рассвете» имя режиссера Майлстоуна, а музыку Эриха Корнгольда («Подари нам этот вечер») предложил заменить арийской партитурой.

Магнатов не слишком смутил даже запрет на вывоз валюты. Paramount и Fox реинвестировали в хронику, которой торговали по всему миру. Так Голливуд работал на нацистскую пропаганду: состояла-то хроника из съемок официальных мероприятий.

Майер хроникой не занимался и долго ломал голову, как выволить деньги. Немецкие банки покупали марки за доллары, но по курсу, который не назовешь даже грабительским: только убийственным. Поэтому, найдя в декабре 1938-го способ вывести деньги из рейха всего лишь с 40-процентным ущербом, Майер ликовал. Комбинация заключалась в кредитовании немецкой – как легко догадаться, военной – промышленности. Так Голливуд финансировал мировую войну.

К тому времени отзвенела «хрустальная ночь», а нацистский шантаж вышел на качественно новый уровень. Der Angriff 22 ноября 1938-го – в статье под немислимым прежде заголовком «Треть голливудских звезд – евреи» – насчитала в Калифорнии одних только продюсеров по фамилии Кон семь штук, и перечислила фамилии 64 известней-

ших киноевреев.

Назавтра Геббельс обнародовал официальный черный список из 62 евреев и публичных антифашистов, фильмы с участием которых категорически запрещались в Германии: Шервуд Андерсон, Джин Артур, Кинг Видор, Эл Джолсон, Драйзер, Мелвин Дуглас, Джордж Кауфман, Кегни, Бинг Кросби, Джоан Кроуфорд, Фриц Ланг, Синклер Льюис, Любич, Фредерик Марч, Майлстоун, Пол Муни, Дадли Николс, Дональд Огден Стюарт, Хемингуэй, Норма Ширер.

\* \* \*

«Творцы» могли быть не в курсе неопрятных сделок с нацистами, но нацистская цензура настигала их в самом Голливуде.

Еще в январе 1932-го дипломат Мартин Фрейденталь договорился с магнатами об их «дружеском сотрудничестве» с германским агентом, уполномоченным предотвращать появление «фильмов ненависти». Эту вакансию заполнили только нацисты: в должность немецкого консула в Лос-Анджелесе вступил в марте 1933-го сорокалетний Георг Гислинг. Карьерный дипломат шесть лет отработал консулом в Нью-Йорке, с 1931-го состоял в НСДАП и слыл умелым пропагандистом.

Уже 16 июня MGM показала ему фильм «Взят в плен» о страданиях узников немецкого лагеря для военноплен-

ных. Консул взял быка за рога, потребовав радикальных купюр. MGM царственно проигнорировала претензии. Гисслинг вынес студии предупреждение на основе статьи 15. Майер самонадеянно решил найти на него управу в лице консула в Нью-Йорке, беспартийного Густава Мюллера. Тот оказался приятным и уступчивым партнером, однако Майеру это не помогло. Гисслинг оповестил Министерство пропаганды и МИД, что «Взятый в плен» – самый германофобский фильм в мире. Последовали оргвыводы: хит MGM «42-я улица» не пустили на немецкий экран.

Влияние Гисслинга сравнялось с влиянием Джозефа Бри-на, верховного цензора, портновским сантиметром измерявшего длину юбок у актрис. Отныне магнаты заискивали перед ним, а об антифашистском кино не могло быть и речи, в чем убедились далеко не самые наивные и вполне влиятельные персоны. И первым из них – сценарист Герман Манкевич, будущий соавтор «Гражданина Кейна».

Уже в мае 1933-го антисемитские эксцессы в Германии навели его на здравую мысль: тот, кто снимет первый фильм на жгучую тему, сорвет банк. Продюсеру RKO Сэму Джаффе эта безнадежная авантюра тоже показалась беспроигрышной лотереей. Опасаясь, что идею антинацистского фильма украдут, Джаффе 12 июля 1933-го разместил в Hollywood Reporter обращение (на целую полосу) «Ко всей киноиндустрии».

Я искренне уверен, что «Бешеный пес Европы» –

ценнейший из фильмов, правами на которые я когда-либо обладал. Поскольку на его подготовку и съемки – с достойной сюжета бесконечной тщательностью – потребуется длительное время, я от всего сердца прошу индустрию уважать мои приоритетные права.

Тщательность тщательностью, но драматург Линн Рут, будущий автор знаменитого негритянского мюзикла «Хижина в небе», изготовил сценарий за месяц.

Этот фильм снят во имя Демократии – идеала, вдохновлявшего людей на самые благородные поступки.

Шедевром сценарий не назовешь, но Рут создал нечто гораздо более важное: архетип антинацистской мелодрамы.

Еврей-учитель Мендельсон и немец Шмидт – закадычные друзья и пылкие патриоты. Двое сыновей Мендельсона па-ли за фатерланд. Генрих, сын Шмидта, вернулся живым, но преисполненным горечи и ненависти к предателям, вступил в НСДАП, участвовал в «пивном путче» и делил тюремную камеру с Гитлером. Фюрер пригрозил «вычеркнуть его из своего сердца», если тот не порвет с невестой, дочерью Мендельсона. Генрих повиновался, да еще и проклял брата, за которого вышла брошенная Ильза. В 1933-м он, возглавив родной город, лютовал, но, узнав об убийстве старика Мендельсона и его младшего сына, прозрел и погиб, прикрывая побег за границу Ильзы с мужем.

Напугать РКО санкциями Гисслинг не мог по той простой

причине, что в Германии студия не была представлена. Зато он пообещал, что, буде фильм снят, Германия будет потеряна для всего Голливуда. Хейс обвинил Джаффе и Манкевича в том, что они желают Голливуду гибели, те пожали плечами: наш бизнес – развлекать публику.

Хейс принял соломоново решение: велел Брину мобилизовать еврейскую общественность, напугав неизбежными после выхода фильма погромами. Апеллировать к Американскому еврейскому конгрессу (АЕК) было бесполезно: он уже призвал к бойкоту немецких товаров. Зато Антидиффамационная лига полагала, что евреям лучше не будоражить страсти, не то их обвинят в использовании экрана для своекорыстной пропаганды. 16 августа руководство Лиги рекомендовало Голливуду самый нелепый выход из ситуации: перенести действие из Германии в абстрактную страну. Апофеоз же абсурда наступил, когда Ричард Гутштадт, президент Лиги, мотивировал еврейское вето на фильм мнением дочери: девочка «разбирается в литературе и довольно остро о ней судит».

Так сложился изумительный союз нацистов, магнатов и профессиональных евреев.

Бизнес счел новые правила игры недолговечным морокком. Права на фильм выкупил агент Эл Розен – продувная бестия, не знавшая поражений. Фредерика Марча, например, перепугала его манера заявляться к магнатам без приглашения, да еще в их отсутствие, да через черный ход, и



ждать хозяев, развалившись в гостиной. Марч смирился с перспективой ареста за незаконное проникновение, но Майер, застав незваных гостей, изобразил неземное счастье от встречи с лучшим другом Элом.

Вплоть до июня 1934-го Розен при поддержке АЕК шел напролом. Приобрел десять тысяч футов кинохроники. Нашел новичка-актера – вылитого Гитлера. В интервью Еврейскому телеграфному агентству обвинил немецких дипломатов в давлении на Хейса и здраво заметил: фильм вряд ли причинит евреям большие страдания, чем те, что они уже испытывают. Подал на Хейса в Верховный суд Лос-Анджелеса за «злонамеренное вмешательство в [чужие] контракты и преступный сговор». Не совсем понятно только, с кем сговаривался Хейс: с нацистами, Лигой или и теми и другими одновременно. Ущерб он оценил в 1 022 200 долларов: 7 200 стоил сценарий, 15 тысяч – ущерб от невыполненных обязательств, миллион – моральный ущерб.

Только вот ни один продюсер финансировать фильм не захотел. Розен сдался, когда Майер популярно объяснил «лучшему другу»:

У нас в Германии финансовые интересы. Пока это зависит от меня, этот фильм никогда не будет снят.

А тут еще и вступил в силу кодекс Хейса, параграф которого мотивировал табу на антифашизм:

Необходимо справедливо изображать историю, органы власти, выдающихся людей и всех граждан

других стран.

\* \* \*

Не прошло и несколько месяцев, как Хейс и Антидиффамационная лига выступили уже в защиту евреев в связи с выходом на Fox «Дома Ротшильдов», продукции Дэррила Занука – кажется, единственного магната-арийца. Впрочем, коллеги искренне считали его «своим», а он устал их разубеждать.

Фильм – в силу своего объективизма – производил двусмысленное впечатление: отрывки из него используют нацисты в антисемитском манифесте «Вечный жид» (1940). Несимпатичные манеры и нечистые стратегии финансистов-евреев детерминировались их борьбой за выживание, никак не становясь от этого симпатичнее и чище.

«Еврейский вопрос» на «фабрике грез» был решен не менее радикально, чем в Германии. Если в 1900–1929 годах Голливуд выпустил 230 фильмов о еврейской жизни, включая легендарного «Певца джаза», то отныне евреи – в порядке борьбы с антисемитизмом – исчезли с экрана. Героя «Успеха любой ценой» (по пьесе Лоусона) перекрасили в янки. Майер отменил съемки «Венецианского купца» и пеплума «Два разбойника». С экрана больше не доносился идиш, не кудахтали еврейские мамы, не переругивались смачно бруклинские таксисты. Комики больше не травили еврей-

ские анекдоты на эстраде и радио.

Единственное упоминание о евреях в фильмах 1935–1940 годов – недосмотр продюсеров «Жизни Эмиля Золя». В феврале 1937-го на Warner позвонил Гисслинг, встревоженный слухами о подготовке фильма о деле Дрейфуса. Консула заверили: пресловутое дело – ничтожный эпизод фильма байопика о Золя. Он выразил искреннее удовлетворение, и на студии надеялись больше о нем никогда не услышать.

Однако через несколько дней Джек Уорнер распорядился о купюрах.

Сцена 80. Из монолога начальника Генштаба после слов «Он человек!» убрать слова «И еврей!». Сцена 190. Слово «еврей» в монологе коменданта Парижа заменить именем Дрейфуса. Сцена 235. Заменить именем Дрейфуса слова «этот еврей».

Загадочная история. С чего бы Уорнеру, три года как разорвавшему связи с рейхом, чистить сценарий? Но о национальности несчастного капитана все-таки можно догадаться: из фильма не сообразили вырезать план, в котором мелькает бумага с указанием вероисповедания Дрейфуса.

\* \* \*

Я не верю, что мы способны устроить фашизм. –  
*Дороти Томпсон, 1935.*

Я написал «У нас это невозможно», но начинаю думать, что это, безусловно, возможно. — *Синклер Льюис, 1936.*

Фиаско потерпела и попытка экранизации «У нас это невозможно», хотя Майер, уверенный в успехе, купил права на книгу еще до ее выхода в свет (октябрь 1935). Сыграть Доремуса Джессапа, провинциального газетчика-либерала, вождя антифашистского восстания, предстояло Лайонелу Бэрримору. «Американского Гитлера» Базза Уиндрипа — Уоллесу Бири.

Майер не жадничал: подготовительный период обошелся ему в двести тысяч (из них 75 — гонорар живого классика Льюиса). Сидни Ховард был не только экспертом по Льюису (сценарий «Эрроусмита» номинировался на «Оскар», инсценировка «Додсворта» шла по всей Америке), но и одним из самых дорогих сценаристов. Но даже он еще не видел таких гонораров, какой получил за «У нас это невозможно»: 22 500 плюс три тысячи за каждую неделю работы. Но и работа предстояла адова. Умозрительная, механистичная проза не давалась Ховарду, он проклинал Льюиса и себя самого, маялся депрессией, жаловался:

Любой может уложить в постель двух марионеток, но между ними ничего не произойдет, и вам придется самому делать им маленькую марионетку.

Ховард все же победил книгу: его фирменный метод «эк-

вивалентной драматизации» доказал свою эффективность.

Прочитав сценарий, Брин растерялся. Кодекс защищал общественную мораль, но был бессилен против откровенно политического проекта, ощутимо, но неопределенно опасно-го. Экранная гражданская война в США оскорбить иные государства не могла: бессилен был и Гисслинг. Брин переложил ответственность на Хейса, не менее озадаченного: его молчание тянулось несколько недель, за которые Бэрримор отрастил характерную бороду Джессапа. Ховард, боясь, что Майер превратит фильм в памфлет против ФДР, согласился писать сценарий по «Додсворту» лишь для того, чтобы, оставаясь в Голливуде, держать руку на пульсе событий.

За две недели до съемок Брин нарушил молчание:

История по своей природе носит столь поджигательский характер и содержит столь опасный материал, что лишь величайшая осторожность может спасти фильм.

Не имея права запретить фильм, Брин потребовал шестьдесят поправок. Ховард в рекордные сроки удовлетворил все его требования, купировав, в частности, упоминания об антисемитизме и евреях: отныне диктатура преследовала абстрактных «иностранцев». 12 февраля 1936-го он записал: «Сдал наконец сценарий и молю бога, чтобы на этом все закончилось!»

Ховард не знал, что пятью днями раньше в игру вступила пресловутая еврейская общественность. Некий агент

по нежизнелюбности Альберт Либерман, жертва «синдрома Антидиффамационной лиги», обратился с встревоженным письмом к своему раввину. Им, на беду, оказался Уильям Файншрайбер, Глава кинокомитета Центрального совета американских раввинов, видный борец за нравственность. 7 февраля он обратился к Майеру, Хейсу и Николасу Шенку, варьируя нехитрую мысль:

Я убежден, что в критические – здесь и повсюду – для еврейского народа дни мы не должны выставлять на всеобщее обозрение евреев и их проблемы. <...> Единственный мудрый способ выжить в эпоху яростного антисемитизма – не теребить еврейский вопрос. <...> Я уверен, что фильм будет замечательным проеврейским и антифашистским высказыванием, но уверен и в том, что сейчас время хранить молчание.

Хотя в сценарии не оставалось и намек на евреев, 13 февраля Майер поставил на фильме крест. Удовлетворительных объяснений он так и не дал, если не считать ими ссылки на дороговизну проекта и трудности с кастингом. Разъяренный Льюис обрушился на Хейса, даже растерявшегося от столь – в кои-то веки – несправедливых обвинений. Нацисты тоже были ни при чем: Германия и Италия лишь задним числом поддержали Майера, осудив «чистокровного коммуниста» Льюиса.

Коммунисты тем временем действительно пытались Льюиса приручить, устроив обед в его честь, но пропитой скан-

далист был верен себе:

Ребята, я вас всех люблю, все писатели любят, когда хвалят их новые книги. Но позвольте сказать, что это не очень удачная книга – я писал и лучше – и, кроме того, я не верю, что вы ее читали; иначе бы вы заметили, что я послал вас ко всем чертям. А теперь, ребята, возьмемся за руки, встанем и споем гимн во славу Иисуса.

Пара партаппаратчиков сбежала, оставшиеся не стали перечить Льюису.

Ховард выплатил ипотеку за ферму своей мечты, где и погиб 23 августа 1939-го, попав под трактор.

\* \* \*

В 1937-м рейх пришел в гости к Фицджеральду.

MGM взялась за «Трех товарищей» Ремарка – роман о том, как наступающий нацизм растоптал циничный идеализм фронтовиков. Сценарий, вышедший из-под пера Эдварда Парамора-младшего, удовлетворил цензора (она лишь посоветовала героям меньше пить), но продюсера Джозефа Манкевича разочаровал. Он поручил его переработку Фицджеральду, задавшемуся целью воплотить дух, а не букву романа: «ни одну историю не должно вырывать из контекста, словно она случилась или может случиться в Америке вне времени и пространства».

Сценарий звучал как антифашистский манифест, но

Манкевич по-прежнему был недоволен:

На меня набросились за то, что я переписал диалоги Фицджеральда. Но что мне с ними было делать! Актеры не смогли бы их выговорить. Это были очень литературные диалоги, лишённые всех качеств диалогов экранных.

Новый «доктор» вылечил сценарий от литературных достоинств и психологической тонкости, отчего идеология стала еще более выпуклой. Брина засыпал превентивными предостережениями Гисслинг, окончательно обнаглевший от безнаказанности. Только что он кастрировал другую экранизацию Ремарка – «Возвращение». Лишь одно требование Гисслинга не было тогда выполнено: вычеркнуть из титров само имя Ремарка.

Сценарий «Возвращения», валявшийся на Universal с 1932 года, был обречен на заклание. В 1936-м Леммле во главе студии сменил финансист и спортсмен Джон Чивер Коудин, нацелившийся на германский рынок. В феврале 1937-го он посетил Берлин, где информировал чиновников:

[Студия] ранее находилась под еврейским влиянием, но после реорганизации ее нееврейский характер несомненен. <...> Он сумел убедить их, и они рассмотрели план, по которому компания, вероятно, учитывая германские интересы, зайдет на германский рынок. – *Сообщение посла Уильяма Додда.*

«Возвращение» Коудин реанимировал лишь для того,



чтобы продемонстрировать немецким партнерам, как сделать из антифашистского сценария аполитичную штучку. Гисслинг, не зная об этом, приписал победу над Ремарком своей не только непристойной (он проводил воспитательные беседы с режиссером Джеймсом Уэйлом), но де-юре криминальной настойчивости. В апреле 1937-го он разослал шестидесяти участникам съемочной группы – вплоть до костюмеров – предупреждение о том, что отказ выполнить его претензии приведет к запрету в рейхе всех фильмов с их участием. Использование федеральной почты для угроз и запугивания – это уже федеральное преступление.

Студия велела адресатам писем помалкивать, но несколько актеров пожаловались в Госдеп, даже в офисе Хейса кое-кто вслух надеялся, что Гисслингу наконец дадут по рукам. Представитель Госдепа, попросив ни в коем случае не считать его обращение официальным протестом, поинтересовался у советника немецкого посольства, выполнял ли Гисслинг инструкции руководства. Советник подтвердил это, а МИД прислал письмо, нет, не с извинениями, а с сухой информацией: Гисслингу велено впредь не угрожать гражданам США. Сам консул без затей назвал слухи об угрозах враньем (Los Angeles Times, 16 июня 1937-го).

Несмотря на расторопность Universal, нацисты, поразмыслив, решили не баловать ее преференциями.

И вот пришел черед «Трех товарищей».

Совместными усилиями Гисслинг, Брин и Майер соста-

вили список претензий к сценарию, буквально повторявший претензии к «Возвращению».

Так, время действия следовало опрокинуть из конца 1920-х в первые послевоенные годы, что позволяло вычеркнуть нацистскую тему, убрать с экрана свастики и костры из книг. Мелодраматическая линия от этого не страдала: вот и славно.

Гисслинг счел неприемлемыми слова одного из товарищей о необходимости бороться за «демократическую, свободную, новую Германию»:

Удалить упоминания о демократии в сценах 3, 31 и 75.

Умри, Гисслинг, лучше не скажешь. И ведь удалили.

Камнем преткновения стал эпизод, в котором несчастный вид пожилой пары настолько удручил героев, обзаведшихся автомастерской, что они уступили ей автомобиль за гроши, а один не сдержал эмоций: «Германия – гниющее, истекающее тело». Клиент дал ему отповедь:

Ой, не говорите так. Я люблю свою страну. Мамочка и я, мы отдали Германии двух сыновей. Одного убили в Польше, другого на море. Все хорошо. Я не жалею. Теперь Германия слишком бедная, чтобы прокормить меня и мамочку после войны, – но все хорошо... И вы знаете, почему? Потому, что Германия остается моим фатерландом. Она по-прежнему защищает меня и мой народ. Я, знаете ли, еврей.

Местечковое юродство взбесило Манкевича: сын немецких евреев, бывший берлинский корреспондент Chicago Tribune, осведомленный о степени эмансипации евреев в Германии, он втолковал Фицджеральду: «Забудь, что он еврей. Он не называет жену мамочкой. Он не носит бороду и так не изъясняется. Он не преисполнен жалости к себе».

Переписанный Манкевичем монолог звучал так:

Прошу вас, не говорите так. Конечно, нам было очень горько потерять сыновей, но ведь это ради фатерланда – ради нашей страны... И знаете, почему? Потому, что Германия дала нам нечто большее, чем все, что мы можем отдать ей взамен. Дом. Мир и безопасность. Видите ли, мы – евреи.

Но Брин транслировал волю Гисслинга: никаких евреев! Монолог должен после слов «отдать ей взамен» закончиться так: «Дом и безопасность. Страну, которой всегда можно гордиться».

Сценарий без нацистов и евреев не мог уязвить рейх. Но аппетит приходит во время еды. Гисслингу захотелось, чтобы фильм еще и осрамил коммунистов. Тут Манкевич наконец швырнул сценарий на стол и пулей вылетел из кабинета, прорывав, что расторгнет контракт, если фильм поправят в нацистском духе.

На следующий день я встретил в столовой Скотта. Он вскочил, обнял меня и поцеловал. – *Манкевич.*

Последнее пожелание Гисслинга было только пожеланием.

ем. Но не взорвись Манкевич, Майер исправил бы сценарий по стандартам Геббельса.

\* \* \*

Только очень независимые – ничтожные, бедные, случайные – студии могли позволить себе антифашистскую роскошь и позволили ее целых два раза. Оба антифашистских фильма 1930-х годов сочетали в себе безосновательную надежду заработать на актуальной и табуированной теме, искреннее желание частных лиц, столкнувшихся с практикой рейха, «разбудить» общественность, и профессиональную беспомощность.

В основу 55-минутного «Гитлеровского царства террора» (1934) легли любительские 16-миллиметровые съемки Корнеулиса Вандербильта IV. Прапраправнук короля железных дорог и пароходств сбежал из общества «скучных, безнадежно посредственных» миллионеров на Первую мировую. Оказавшись на фронте единственным, кто умел водить «роллс-ройс», воевал он генеральским шофером.

Семья лишила его наследства за желание заниматься журналистикой, все его проекты терпели крах, но от идеи фикс он не отступался, замыслив серию интервью с европейскими диктаторами. Средства позволяли ему арендовать камеру и ангажировать двух французских операторов, а семейные связи открыли двери Гогенцоллернов и Дольфуса. Толь-

ко встрече с Гитлером его связи никак способствовать не могли.

Вандербильт снял австрийских наци, праздновавших победу фюрера, его отчий дом, могилы его родителей. Но приблизиться к фюреру удалось только 5 марта 1933-го на митинге в берлинском Дворце спорта.

Услышав, что перед ним янки, Гитлер выпалил:

– Передайте американцам, что жизнь движется вперед, всегда вперед, необратимо вперед. Передайте им, что час Адольфа Гитлера пробил не потому, что Гинденбург назначил его канцлером, а потому, что больше некого было назначать. Передайте им, что Всевышний послал его нации, которой на протяжении пятнадцати долгих лет угрожали распад и бесчестие.

– А как насчет евреев, ваша честь?

Тут Гитлер вспомнил, что «его народ его ждет», и переадресовал репортера к Ханфштанглю, который, убедившись, что с Вандербильта нечего взять, утратил к нему интерес.

Motion Picture Daily предрекла, что фильм Вандербильта о преследованиях евреев приведет Гитлера в бешенство. Странная уверенность, принимая во внимание, что собрать из снятого материала что-то вменяемое предстояло Майклу Миндлину, известному фильмом о колонии нудистов «Этот голый век» (1932). Материала – даже вкупе с профессиональной хроникой – катастрофически не хватало, и Миндлин снял постановочные эпизоды, где актеры изобра-

жали Гитлера и Гогенцоллернов. Вандербильт сыграл самого себя – бесстрашного репортера, у которого немецкие пограничники конфискуют аппаратуру. Еще Миндлин снял интервью со слепоглухой писательницей-радикалкой – она состояла еще в ИРМ – Хелен Келлер, чьи книги штурмовики бросали в костер, и антинацистское обращение к зрителям конгрессмена Дикстайна.

Премьера фильма 30 апреля 1934-го стала громким светским событием – но и только. Лучшая рецензия на него – циркуляр нацистского Министерства пропаганды посольству в Италии 9 июня 1934-го:

Плох с технической точки зрения. Фильм состоит из быстро сменяющихся и, как правило, невнятных сцен. <...> Даже наши враги, рассчитывавшие увидеть череду сцен жестокости, будут разочарованы.

В Нью-Йорке фильм, однако, запретили после двух недель проката, а в Чикаго по просьбе немецкого консула переименовали в «Царство Гитлера».

Американская критика гордится первородством США в антинацистской теме. Увы, чтобы быть самым первым, фильму не хватило одного дня: 29 апреля 1934 года в СССР вышел действительно первый антинацистский фильм «Карьера Рудди».

Премьера докудрамы «Я была пленницей нацистской Германии» 4 августа 1936-го была приурочена к открытию берлинской Олимпиады: тоже в надежде на гнев фюрера. Но

Гитлер остался в счастливом неведении, что ему испортили праздник.

Режиссер Альфред Мэннон и актеры в титрах даже не были указаны. Вся слава досталась сценаристке и исполнительнице главной роли – самой себя, – 23-летней Изабель Стил. Она училась в Берлине музыке и шлялась по вечеринкам, пока в апреле 1934-го ее не арестовали, обвинив в шпионаже. Через четыре месяца знакомый сенатор выручил ее, и девушка решила поведать миру о своих злоключениях.

Единодушная реакция критики сводилась к: «Не подумайте, что мы за Гитлера, но – о боже – только не это».

# **Глава 15**

## **Антифашистский Голливуд. – Кардинал благословляет коммуниста Каца. – Голливудский кошмар Муссолини и Рифеншталь**

Столкновение с нацизмом как объективной реальностью, данной в ощущениях, определило красный выбор Томаса Вулфа.

Из всех стран, которые я повидал, кроме своей собственной, [Германия] была, пожалуй, самой любимой: там я чувствовал себя совсем как дома, ее жители были мне близки и понятны. И еще эта страна всегда оставалась для меня самой очаровательной и волшебной.

Это была взаимная любовь. Вулф трепетал перед духом германской культуры, млел перед витринами немецких книжных лавок. Когда он впервые побывал в Германии, у него еще не было литературного имени. Когда же он в 1935-м вернулся, власть принадлежала нацистам, а в заветных витринах лежали на почетном месте его романы: Вулф был безумно популярен в Германии.

Он не сразу заметил перемены. Его не смутил ни переиз-



быток коричневых рубашек и оливковой униформы на улицах, ни всепроникающее «звонкое, сочное шлепанье обутых в кожу ног, блеск латуни, звуки дудок». Когда же прошли экстаз воссоединения с любимой страной и головокружение от успеха и наступило время дружбы и флирта, лицо любимой пошло трещинами.

Вулф понял, что не имеет права созвать друзей на вечеринку, устроенную в его честь. Одного не стоит приглашать – объяснили добрые люди – он в любом случае не придет. Его газету вчера запретили, и тот, кто ее запретил, придет непременно. Другого звать бесполезно – он никуда не ходит: Вулфу было невдомек, что затворничество этого друга обусловлено его еврейством. Попытка пригласить подругу ввергла хозяев вечеринки в злую панику, они обрушили на Вулфа град вопросов, уместных в полицейском участке: давно ли он знает девушку, где, при каких обстоятельствах с ней познакомился?

Хотя немцы вели себя странно, в 1936-м Вулф вернулся в Германию, чтобы полюбоваться Олимпиадой. Восхищение ее красотой и организацией не помешало ему прочувствовать угрозу, излучаемую сплотившейся вокруг фюрера нацией. Жизнь стала проще и отчетливее: никаких недомолвок. Евреев называли евреями, и объяснять неуместность их присутствия на вечеринках уже не требовалось. Сохранившие разум друзья встречались с Вулфом тайком или при плотно задернутых шторах.

«Личной жизни больше не существует», – объяснила Вулфу подруга.

Политикой это не назовешь. Впервые в жизни я <...> почувствовал весь ужас чего-то такого, о чем раньше не ведал и по сравнению с чем все вспышки жестокости и страстей Америки, гангстерские союзы, молниеносные убийства, все преступления, разбой и продажность <...> кажутся просто невинными. Налицо была картина великой нации, больной духовно и уязвленной физически: людей, которые заражены чумой вечного страха, придавлены гнетом постоянного подлого принуждения, которых заставили молчать в отравленной атмосфере зловещих тайн, пока души их буквально не начали тонуть в собственных выделениях, умирать от источаемого ими самими яда.

Попробовали бы те, кто утверждает тождество фашизма и коммунизма, рассказать об этом людям 1930-х годов, не просто верившим, но знавшим, что коммунизм – единственная сила, способная остановить абсолютное зло.

\* \* \*

В отличие от Вулфа, Голливуд имел о нацизме смутное представление. О существовании большого мира и чужих страданиях он узнал лишь благодаря немецкой эмиграции.

Как правило, беглецы оседали в сопредельных с Германи-

ей странах, надеясь на скорое возвращение, пока шествие нацизма по Европе не погнало их за океан. Аншлюс пополнил эмиграцию австрийцами. В 1940–1941 годах на землю США ступили те, кто успел вырваться из оккупированной Франции. История не знала такого великого переселения целой национальной культуры. Вот лишь некоторые из тех, кто нашёл убежище лишь в одной – американской – тихой гавани.

Писатели. Бертольт Брехт, Герман Брох, Франц Вайскопф, Франц Верфель, Стефан Гейм, Альфред Деблин, Эмиль Людвиг, Томас, Генрих, Клаус и Эрика Манны, Ганс Мархвица, Эрих Мария Ремарк, Эрнст Толлер, Лион Фейхтвангер, Бруно Франк, Леонгард Франк, Виланд Херцфельде. Сценаристы «Кабинета доктора Калигари» Карл Майер и Ганс Яновиц.

Композиторы. Курт Вайль, Пауль Дессау, Отто Клемперер, Пауль Хиндемит, Арнольд Шенберг, Ганс Эйслер.

Режиссеры. Кертис Бернхардт, Франк Висбар, Эвальд Дюпон, Леопольд Йесснер, Генри Костер, Фриц Ланг, Анатолий Литвак, Джоэ Май. Рихард Освальд, Макс Офюльс, Отто Преминджер, Дуглас Серк, Роберт Сиодмак, Курт Сиодмак. Вильгельм Тиле, Виктор Тривас, Билли Уайлдер, Хайнц Херальд, Пауль Циннер. Авангардисты Эрнё Метцнер, Ласло Мохой-Надь, Ганс Рихтер. Великие реформаторы театра Эрвин Пискатор и Макс Рейнхардт. Режиссер и легендарный импресарио ревю и оперетт Эрик Чарелл.

Актеры. Хелена Вайгель, Оскар Гомолка, Александр Гра-

нах, Фриц Кортнер, Петер Лорре, Луиза Райнер, Конрад Фейдт, Пол Хенрайд. Валеска Герт – актриса, танцовщица, звезда кабаре, подруга Эйзенштейна.

Операторы. Фриц Арно Вагнер, Гюнтер Крампф, Эжен Шюфтан.

Самый успешный продюсер Германии Эрих Поммер.

Художники. Макс Бекман, Георг Гросс, Макс Эрнст.

Архитекторы. Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ.

Философы, социологи, киноведаы, искусствоведаы. Теодор Адорно, Ханна Арендт, Рудольф Арнхайм, Эрнст Кассирер, Зигфрид Кракауэр, Герберт Маркузе, Эрвин Панофский, Вильгельм Райх, Пауль Тиллих, Эрих Фромм, Макс Хоркхаймер.

Калифорнию писатель Манфред Георг назвал «потерянным раем» эмигрантов. New York Times в марте 1941-го размашисто насчитала их там от 6 до 25 тысяч. Половина из полутора тысяч деятелей культуры, эмигрировавших в США, присоединилась к укоренившимся в Голливуде экономическим эмигрантам (Дитерле, Дитрих, Любич, Карл Фройнд), в свою очередь перешедшим в разряд эмигрантов политических. Но и те, кто осел в Нью-Йорке, влияли на настроения киногорода. Вдобавок «за углом», в Мексике, образовалась еще одна колония писателей – коминтерновцев, троцкистов, ветеранов Испании: Александр Абуш, Анна Зегерс, Эгон Эрвин Киш, Густав Реглер, Людвиг Ренн, Бодо Узе. Их свидетельства резко сдвинули Голливуд влево.



В самую первую мою американскую зиму я шел в дождь по бульвару Ван Найса. Дождь хлестал безжалостно, и я укрылся в тупичке. Там я увидел книжную лавку – в Лос-Анджелесе их очень мало, так что я подошел и заглянул в окно. Там лежали два очень редких пражских издания Брехта. Я зашел и разговорился с продавцом, рассказавшим, что он тоже эмигрант и уехал в 1923 году во время инфляции. Мне захотелось купить эти книги, что я и сделал, вернулся домой и забыл об этом.

Шесть лет спустя у меня зазвонил телефон, и голос с немецким акцентом спросил, я ли господин Серк. Он сказал, что он из ФБР и хотел бы прийти ко мне. Он оказался довольно молодым интеллигентным парнем по имени Миллер, совершенно очаровательным. Он не только говорил с немецким акцентом – он был немцем! На самом деле его звали Мюллером. Он сел и сказал: «Вы хорошо знаете Бертольта Брехта, не так ли?» Я сказал: «Не слишком хорошо, так – шапочно». «Но разве вы не...» Тут он залез в карман, вытащил маленький блокнот и принялся зачитывать, что твой гестаповец: «6 января 1940 года вы зашли в книжный магазин на бульваре Ван Найса и купили два тома Брехта». Я сказал: «Да, это так». Миллер спросил: «Можно на них взглянуть?» Я ответил: «Конечно» и снял их с полки. Я спросил: «Не

затруднит ли вас объяснить, что вас привело сюда?» Он ответил: «Нисколько. Господин Брехт запросил американское гражданство, и я его проверяю». Я сказал: «Не лучше ли вам для начала почитать Брехта? Почему бы вам не взять эти книги?» Он ответил, что очень хочет этого. А потом взглянул на меня и сказал: «А у вас самого очень интересное прошлое, мистер Серк». И он снова полез в карман и достал маленький бумажник, набитый газетными рецензиями. «Я тут смотрю, что в 1930 году вы поставили пьесу о Сакко и Ванцетти в Лейпциге, а в 1933 году – весьма подрывную пьесу Кайзера и Вайля „Серебряное озеро“». Я сказал: «Господи, это же у вас нацистские газеты». Он признал это, но упорствовал в том, что мое творчество носило подрывной характер. Я был неприятно удивлен и спросил, откуда у него все это. Он рассказал, что был тем самым парнем, который проверял меня, когда я подал документы на гражданство. – *Дуглас Серк.*

Говорят, что, размышляя об аде,  
мой брат Шелли решил, что это  
место, видимо, похоже на Лондон. Я  
живу не в Лондоне, а в Лос-Анджелесе  
и, размышляя об аде, решаю,  
что он еще больше похож на Лос-Анджелес.

– *Брехт.*

Америка хлестнула беженцев по лицу обвинениями, ко-

торых они уже наслушались в Европе, да так, что «вечными жидами» почувствовали себя даже чистокровные пруссаки. Хедда Хоппер рисовала в октябре 1939-го апокалиптическую картину. Истинные янки в Голливуде без работы: европейские «уличные шуты» вытеснили профессионалов. Циничные охотники за головами за гроши вербуют иностранцев.

Ассоциация продюсеров и режиссеров опровергала навесы с цифрами в руках: из 38 иностранных режиссеров, осевших в 1939–1941 годах в Голливуде, только 14 получили шанс поставить фильм.

Вопиющий пример невостребованности – судьба Брехта и Хелены Вайгель. Америке невероятно повезло стать приемной родиной величайшего драматурга и великой трагической актрисы. И что же?

Известны – иногда только по названиям – едва ли не два-три десятка сценарных замыслов Брехта американского периода: «Друг богатого человека», «Бизнес Юлия Цезаря-младшего», «Муха», «Предатель». Впрочем, в том, что все они – кроме одного – не были реализованы, сам Брехт был виноват в той же степени, что и Голливуд. Единственный художник, сумевший перевести марксистскую философию на язык образов, мыслил вопиюще антиголливудски, антипсихологически, антисентиментально. Взять хотя бы подсказанный Гансом Эйслером сюжет:

Богатый старик (спекулянт пшеницей) перед

смертью обеспокоен господствующей в мире нищетой. Он завещает большую сумму на создание института, который должен исследовать причину нищеты. Причиной этой нищеты, естественно, является он сам.

Единственный фильм по сценарию Брехта, изначально называвшемуся «Верьте народу», – «Палачи тоже умирают» (реж. Фриц Ланг, 1943) об убийстве Гейдриха, гитлеровского наместника в Чехии и Моравии – увенчался скандальным разрывом двух гениев. Ланг был резонно уверен в том, что, в отличие от Брехта, знает, как надо писать для американской публики. А привлеченный к работе Уэксли потребовал, чтобы в титрах он числился единственным сценаристом, а Брехт – лишь автором сюжета.

Он в результате выиграл; хотя мы с Эйслером поклялись перед Гильдией сценаристов, что многие сцены написал Брехт и что никто в мире, кроме него, – и уж точно не мистер Уэксли – не мог написать их. Но они ответили что-то вроде: «О, мистер Брехт вернется в Германию, а мистер Уэксли останется в США. Так что мистеру Уэксли упоминание в титрах гораздо нужнее, чем мистеру Брехту». – *Ланг*.

Специально для жены Брехт написал небольшую, почти бессловесную роль в «Палачах» – Ланг, сам же добавив ей слов, выказал затем недовольство акцентом Вайгель и выкинул ее из фильма. В сценарии (совместно с Владимиром



Познером<sup>5</sup>) «Безмолвный свидетель» – о французском Сопротивлении – тоже была роль для Вайгель.

Это было двойное заблуждение в городе, который предоставлял отличные шансы любой победительнице конкурса на самый красивый бюст и одновременно обрекал на безработицу Людмилу Питову или Хелену Вайгель. – *Познер.*

Единственная американская роль Вайгель – безмолвная уборщица в эпизоде «Седьмого креста» (1944) по повести коммунистки Зегерс о беглецах из концлагеря.

Пауль Дессау удачно устроился чернорабочим на птицеводческой ферме под Нью-Йорком, хотя написал (1926–1939) музыку для тридцати кинолент, включая три «горных» драмы Арнольда Фанка (с участием Лени Рифеншталь) и фильмы товарищей по несчастью изгнания Бернхардта, Офюльса, Серка, Роберта Сиодмака, уже освоившихся в Голливуде. Однако киноиндустрия вспомнила о нем лишь в 1944-м. Дебютировав в «Доме Франкенштейна», он – до отъезда в ГДР – почти не вырывался из гетто категории «Б».

Дессау еще повезло по сравнению с Франком Висбаром, одним из значительных немецких режиссеров 1930-х годов. Студия Producers Releasing Corporation, обитавшая в «трущобах» Голливуда, обрекла его снимать «Дочь дьяволь-

---

<sup>5</sup> Французского коммуниста, писателя Владимира Соломоновича Познера ни в коем случае не следует путать с Владимиром Александровичем Познером, советским функционером и разведчиком, отцом известного тележурналиста.

ской летучей мыши» (1946) и прочих «Болотных душителей» (1946).

Пьеса по роману Леонгарда Франка «Карл и Анна», мелодраматическая история любовного треугольника на фоне военных бедствий, обошла подмостки всего мира, была экранизирована («Возвращение на родину», 1928), озолотила автора. Нацисты, придя к власти, назначили награду за его голову, Франция бросила в концлагерь, откуда он бежал в женском платье. ЛАП устроила Франка техническим консультантом Warner, и он честно пытался исполнить служебные обязанности, придав хоть каплю правдоподобия сценарию «Отель „Берлин“» (1945), перенесшему действие салонного романа Вики Баум в Берлин 1945-го.

*[Продюсер] Лу (прерывая нас, указывает на Франка):* Почему я должен его слушать? Кто он, собственно, такой? Консультант за сто долларов в неделю?! *(Помолчав.)* К тому же он не говорит по-английски.

Мы пытались втолковать нашему продюсеру, что Франк — один из самых известных и почитаемых романистов и драматургов в мире, что он немец и антифашист, человек, прошедший через все то, о чем мы тут пишем. И в качестве последнего аргумента — что он был одним из наиболее преуспевающих и богатых писателей Европы.

*Лу (очень сердито):* Никогда о нем не слышал. А вот Вики Баум — одна из величайших писательниц в мире. —

*Бесси.*

Только в 1947-м Голливуд признал Франка писателем, экранизировав («Возжелай меня»), конечно же, «Карла и Анну».

\* \* \*

Оазисом, штабом, клубом беженцев, наконец, местом, где можно всласть наговориться по-немецки и поесть «настоящего немецкого супа», стал дом сценаристки Залки Фиртель. История клана Фиртелей до конца не расшифрована: творчество в ней переплетено с подпольным сексом и политикой.

Урожденная Саломея Штейерман из галицийского Самбора, Залка играла у Рейнхардта и в Новом Венском театре. В 1918-м вышла замуж за Бертольда Фиртеля, поэта, сценариста, режиссера, автора авангардистского шедевра «Приключения десятимарковой банкноты» (1928) по сценарию красного венгра Белы Балажа. В Голливуд Фиртели перебрались в 1928-м, после краха созданного ими в 1923-м экспрессионистского театра Die Tuppe: Мурнау, друг Бертольда, устроил ему контракт с Fox и поставил по его сценариям «Четырех дьяволов» (1928) и «Городскую девушку» (1930).

Приход Гитлера отсрочил возвращение на родину на неопределенный срок. В Калифорнии выросли три их сына. Самый известный из них – Питер, сотрудник военной разведки, друг Хемингуэя, муж Джигги (в 1942 году он увел

ее у Бада Шульберга) и Деборы Керр. Сценарист «Африканской королевы» (1951) Хьюстона, он вывел его – лунатика, неспособного начать съемки, пока не убьет слона, но и слона-то убить неспособного – в романе «Белый охотник, черное сердце» (1953), экранизированном в 1990-м Клинтом Иствудом.

Фиртель жаждал социального кино, в Голливуде чувствовал себя неуютно, часто и надолго оставляя Залку ради работы на лондонских студиях. Залка же, быстро адаптировавшись, составила изумительно стабильный дуэт со своей подругой (и, очевидно, любовницей) Гретой Гарбо: они с первого взгляда подружились на вечеринке в доме Любича в 1929-м. С приходом звука именно Залка спасла Гарбо от творческой смерти, научив правильному английскому. Друзья отмечали, что Гарбо переняла ее легкий специфический акцент. Залка работала над сценариями всей «золотой серии» Гарбо: «Королева Кристина» (1933), «Расписная вуаль» (1934), «Анна Каренина» (1935), «Завоевание» (1937), «Двулика женщина» (1941).

Бисексуальная Залка считается кем-то вроде теневого «третьего судьи» лесбийского Голливуда, примирявшего различные его «кланы». Столь же подспудную и незаметную роль играла она и в общественной жизни. Многих, включая Деблина и Леонгарда Франка, именно Залка спасла из оккупированной Европы. В ее салоне 1 августа 1943-го эмигранты создали свой комитет (с 1944 года – «Совет за

демократическую Германию») в пандан «Свободной Германии», собранной в СССР из эмигрантов и пленных офицеров вермахта. Его основатели набросали обращение к мировой общественности, содержавшее рискованное, многими не понятое (Томас Манн отозвал свою подпись), «слишком патристичное», но важнейшее для судеб Германии утверждение, легшее в основу идеологии ГДР: немецкий народ – не творец, а первая жертва рейха.

Говорят, у Залки проходили и партийные собрания.

Естественно, письма Фиртелей перехватывались, телефоны – в Голливуде и Нью-Йорке – прослушивались: Гувер считал Бертольда агентом советской разведки.

Когда Гарбо 9 февраля 1951-го примет по настоятельному совету своих адвокатов (иностранцы – слишком лакомая добыча для «загонщиков» независимо от политического бэкграунда) гражданство США, ее допросят об опасных связях: в первую очередь – о Залке. Гарбо ответит: были когда-то знакомы, но с тех пор, как десять лет назад Фиртель отошла от сценарного ремесла, знать ее не знает. А ведь в 1940-м Залка указала Гарбо в своем прошении о предоставлении американского гражданства как своего «ближайшего родственника» в США.

\* \* \*

Именно немецкие эмигранты организовали самый мощ-

ный фронт – Антинацистскую лигу Голливуда (АЛГ) – изумительный пример союза красных не только с «розовыми», но и с патентованными консерваторами.

На почве борьбы с гитлеризмом Лига воззвала к широкому еврейским кругам Южной Калифорнии и получила огромную финансовую поддержку продюсеров. На пике влияния Лиги в ней состояли около четырех тысяч человек. Ее влияние намного превосходило ее численность. – *ФБР, 1940.*

Что-что, а вот АЛГ – родное дитя Мюнценберга. Он окружал себя бойцами себе под стать: один из них – его правая рука, его конгениальный двойник, его тень – весной 1936-го объявился в Голливуде, что твой Воланд в Москве.

Он был некрупным мужчиной с широким, слегка кадаврическим шаром головы и необычно выступающими костями черепа. У него были большие, меланхоличные глаза, сладчайшая улыбка и аура тайны, в которую он был готов посвятить вас и только вас, поскольку никого не любил и не ценил так высоко, как вас. – *Клод Кокберн.*

Вкрадчивый и ловкий оперативник, непонятный и красивый, с каким-то нездоровым обаянием. <...> Зажигая сигарету, он всегда закрывал один глаз, и эта привычка так срослась с ним, что он часто, обдумывая проблему, закрывал левый глаз, даже когда не курил. – *Кестлер.*

Он отводил кого-нибудь в сторонку, обнимал за плечи и заговаривал мягко и таинственно. Даже если он мило и искренне осведомлялся о самочувствии <...> разговор казался присутствующим столь интригующим, словно речь шла по меньшей мере о заговоре против страны. <...> Один знакомый заметил: «Никто не обвинит его в том, что с ним скучно. Множество других грехов ему прощают лишь за отсутствие этого». – *Химен Крафт*

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.