

Владимир Паперный

При участии Владимира Туровского

КИНО, КУЛЬТУРА И ДУХ ВРЕМЕНИ

Памяти Майи Туровской



Новое
Литературное
Обозрение

Владимир Паперный

Кино, культура и дух времени

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68690952

Кино, культура и дух времени: Новое литературное обозрение; Москва;

2023

ISBN 9785444821107

Аннотация

Ведущий культуролог Владимир Паперный, автор книги «Культура Два», и Майя Туровская, известный кинокритик и соавтор сценария документального фильма «Обыкновенный фашизм», в 2008 году создали совместный проект, посвященный сравнительному анализу советского и американского кино 1930–1940-х годов XX века. После смерти Туровской в 2019 году Паперный продолжил исследование, расширив его хронологические рамки до эпохи оттепели. Сопоставление двух кинотрадиций выявило удивительные переклички в сюжетах, культурных мифологиях и даже построении кадра. Сравнивая «Волшебника из страны Оз» с «Золушкой» или «Встречу на Эльбе» с «Берлинским экспрессом», авторы приходят к важным наблюдениям о том, как схожесть социальных процессов, протекавших в обеих странах, рождала порой противоположные идеологические меседжи, заложенные в сопоставляемых картинах. Серьезный культурологический анализ фильмов США и СССР в контексте драматической эпохи сочетается в книге с

воспоминаниями об увлекательном сотрудничестве Владимира Паперного и Майи Туровской.

Содержание

Благодарности	7
Предисловие	8
Рассказ Майи Туровской Владимиру Паперному об истоках проекта б	25
Дух места и дух времени	38
Как можно сравнивать фильмы, сделанные в разных условиях?	58
Как мы отбирали фильмы	68
Сходство и различие мифов	72
Две сказки: «Волшебник страны Оз», 1939 – «Золушка», 1947	76
Отступление № 1: «Их собственная империя»	102
Воспитание подростков: «Город мальчиков», 1938 – «Путевка в жизнь», 1931	110
Отступление № 2: Необходимость жертвы	146
Колонизация: «Рожденные Севером», 1938 – «Аэроград», 1935	157
Конец ознакомительного фрагмента.	166

Владимир Паперный

Кино, культура и дух времени

*Памяти Майи Иосифовны Туровской (1924–
2019)*



Майя Туровская и Калерия Озерова, Польша, 1969

Благодарности

Я благодарен друзьям и коллегам, которые прочли черновик этой рукописи и сделали ценные замечания. Это прежде всего сын Майи Иосифовны Владимир Туровский, который исправил множество фактических ошибок и неточных формулировок, написал новую главу, обратил мое внимание на фильм *High Noon* и нашел способ сделать общую конструкцию книги более логичной. Считаю своим приятным долгом выразить благодарность Джулиану Грэффи (*Julian Graffy, UCL*), Евгению Добренко (*Evgeny Dobrenko, Ca' Foscari University*), Оксане Булгаковой (*Oksana Bulgakowa, Johannes Gutenberg University*) и Михаилу Ямпольскому (*Michail Iampolski, NYU*). Я благодарен издательству НЛО, Ирине Прохоровой, Яну Левченко и их коллегам, которые в наши трудные времена сумели довести эту книгу до публикации. Эта книга не была бы написана без помощи моей жены Марины Хрусталевой.

Владимир Паперный

Благодарю Андрея Шилова и Розмари Титце за неоценимую помощь.

Владимир Туровский

Предисловие

В 1961 году мне исполнилось семнадцать лет. Этот год был полон драматических событий. В январе в СССР была проведена денежная реформа, в Америке Эйзенхауэр порвал дипломатические отношения с Кубой, а сменивший его Кеннеди напомнил американцам об «угрозе коммунизма». В феврале «Битлз» первый раз выступили в ливерпульском клубе «Каверна». В марте Поль Робсон пытался покончить с собой в гостинице «Советская» в Москве. В апреле Гагарин летал в космос, у памятника Маяковскому в Москве начали разгонять поэтов, американцы безуспешно пытались высадиться на Кубе, а в Израиле начался процесс над Эйхманом. В июне Рудольф Нуреев стал первым советским артистом-невозвращенцем. В июле Хрущев пообещал построить коммунизм за двадцать лет. В августе вместо этого построил Берлинскую стену и снял со всех постов Фурцеву, а Титов стал космонавтом номер два. В ночь на 1 ноября из мавзолея вынесли Сталина.

В этом же году вышло несколько «оттепельных» фильмов, среди них «Каток и скрипка» Андрея Тарковского, «Человек идет за солнцем» Михаила Калика и, конечно, самое главное, «Високосный год» Анатолия Эфроса, где я снимался в роли Сережи Борташевича. Съемки начались в 1959-м и продолжались полтора года. Потом я несколько месяцев ра-

ботал в слесарной мастерской («трудовой стаж» давал преимущества для поступления в институт), потом уволился и поступил на подготовительные курсы Строгановского училища. Трудовой книжки в тот момент у меня не было.

4 мая 1961 года вышел указ о тунеядстве. Пересказывать советские указы своими словами – это все равно, что играть Баха на барабане, поэтому процитирую:

Совершеннолетние трудоспособные граждане, не желающие выполнять важнейшую конституционную обязанность – честно трудиться по своим способностям, уклоняющиеся от общественно полезного труда, извлекающие нетрудовые доходы от эксплуатации земельных участков, автомашин, жилой площади или совершающие иные антиобщественные поступки, позволяющие им вести паразитический образ жизни, подвергаются по постановлению районного (городского) народного суда выселению в специально отведенные местности на срок от двух до пяти лет с конфискацией имущества, нажитого нетрудовым путём, и обязательным привлечением к труду по месту поселения».

Когда вышел указ, Майя Иосифовна Туровская тут же позвонила моей маме, Калерии Озеровой. Она была близкой подругой семьи. Когда мой отец, Зиновий Паперный, читал друзьям свои гомерически смешные, но идеологически опасные пародии, он всегда просил, чтобы Туровская пришла с

мужем, Борисом Медведевым – так заразительно, как он, не смеялся никто.

– Ты понимаешь, что у вашего ребенка нет трудовой книжки, – сказала Майя по телефону, – формально он тунеядец, его в любую минуту могут выслать из Москвы, и вы ничем ему помочь не сможете!

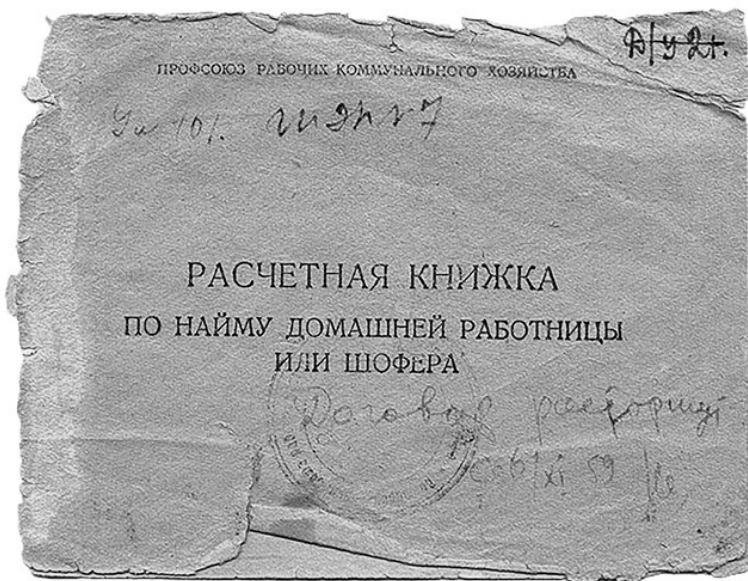
Ее интуиция была безошибочной. Три года спустя именно с помощью указа о тунеядстве Иосифа Бродского отправили в ссылку, и вмешательство известных писателей ему не помогло. В моем случае опасность для никому не известного подростка, конечно, была преувеличена.

– Я член двух творческих союзов, – продолжала Майя, – поэтому имею право нанять литературного секретаря. Мы оформим вашу крошку моим секретарем, делать ему ничего не придется, платить ему я, естественно, не буду, но у него будет трудовая книжка. Пусть завтра приедет ко мне, и мы составим договор.

Эксплуатация труда в СССР была запрещена законом, но к членам творческих союзов это не относилось. Художник, например, имел право эксплуатировать натурщицу, но только после вступления в Союз художников.

Я всю жизнь обращался к Майе Иосифовне по имени и отчеству. Потом она много раз предлагала забыть отчество, но мне трудно было отказаться от привычной с детства формы. Я же всегда оставался для нее «Вадиком». Теперь, после

ее смерти, я решил наконец воспользоваться ее разрешением и отбросить отчество.

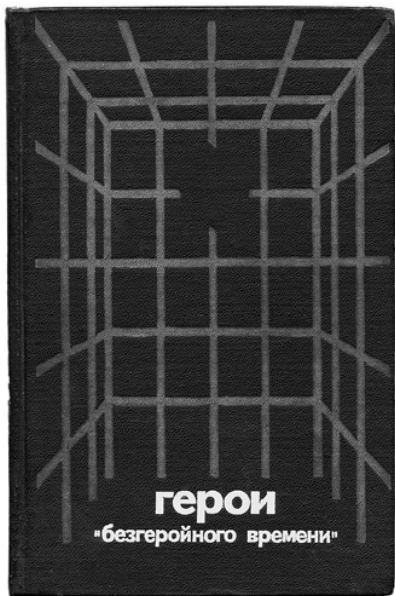
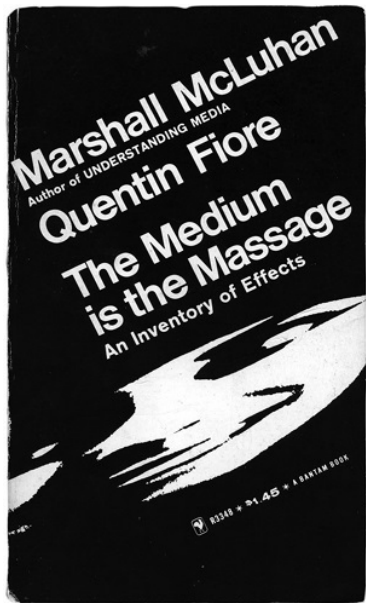


Шофер или домработница?

Итак, я приехал к Майе, мы составили и подписали договор, с которым я тут же помчался в профсоюз рабочих коммунального хозяйства. Кажется, это было где-то в районе улицы Разина. Мне выдали два документа – «Трудовую книжку» и «Расчетную книжку по найму домашней работницы или шофера». Мне объяснили, что раз в месяц я дол-

жен буду приехать и заплатить страховой взнос, что-то около 40 копеек, а в мою расчетную книжку вклеят страховую марку. От чего меня страховал этот взнос, я до сих пор не знаю, но его вклеивали на страницу «страховых взносов за домашнюю работницу», и это немного прояснило мой статус – по крайней мере, я не был шофером.

Эта фиктивная и, возможно, криминальная деятельность продолжалась до 1964 года, когда я поступил в Строгановку – обучение в государственном учебном заведении считалось «общественно полезным трудом». Я перестал ездить на улицу Разина, а профсоюз, если и пострадал от потери моих страховых взносов, то никаких действий по этому поводу не предпринял.



В течение примерно семнадцати лет между поступлением в Строгановку и моим отъездом из СССР Майя занималась интеллектуальным развитием своего бывшего секретаря. Она давала мне книги, ксерокопии статей, свои переводы и многое другое. Наиболее сильное впечатление произвела статья Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» и две книги: *The Medium is the Massage* Маршалла Маклюэна¹ и ее собствен-

¹ Книга первоначально называлась *The Medium is the Message*, но автору так понравилась опечатка, что он сохранил *Massage* (Bantam Books, 1967). Подзаголо-

ная книга «Герои „безгеройного времени“»².

Книга Маклюэна произвела впечатление – не только на меня, но и на друзей-дизайнеров – главным образом, оформлением Квентина Фиоре. Это был не авангард Лисицкого и Родченко, а какой-то новый, неизвестный нам авангард, построенный по принципам коммерческой рекламы. Майина книга оказала на меня более серьезное влияние. Эта книга – взгляд на мир западной массовой культуры из СССР. А уже переехав на этот Запад, она с удивлением обнаружила, что ее взгляд издалека был точным, и это привело ее к неожиданному открытию: «две системы, разделенные железным занавесом, зеркально отражаются друг в друге».

В 1985 году моя диссертация «Культура Два» была опубликована по-русски в американском издательстве *Ardis*. Майя ее прочла. В 1992-м она позвонила мне из Мюнхена, куда приезжала к сыну.

– Вадик, – сказала она, – ты все знаешь про историю советской культуры, а я все знаю про кино. Мы с тобой должны сделать совместный проект.

Предложение мне чрезвычайно польстило, но зачем я понадобился Майе, я не очень понимал. Сейчас я думаю, что причин было две. С одной стороны, я был профессиональ-

вок *An inventory of Effects* сознательно или бессознательно отсылает к «монтажу аттракционов» Эйзенштейна.

² Туrowsкая М. Герои «безгеройного времени». М.: Искусство, 1971.

ным дизайнером, а Майя всегда мечтала видеть свои книги в виде сложной вербально-визуальной конструкции. Эта мечта обычно наталкивалась на нежелание или неспособность советских, а затем российских издательств ее воплотить³.

С другой стороны, Майя – блестящий эссеист. Ее книги – это или собрания отдельных эссе, более или менее связанных общей темой, или биографии (Бабанова, Книппер-Чехова), или более традиционные монографии («Брехт и кино», «71/2, или Фильмы Андрея Тарковского»). Она не создавала глобальных конструкций, потому что слишком много знала – из работы в архивах, из разговоров с выжившими участниками событий, из чтения «запрещенных» книг на разных языках. Она не позволяла себе страстно увлечься какой-нибудь одной идеей и сделать ее конструкцией целой книги. В каждом собственном тезисе она сразу видела несколько антитезисов.⁴

Эта способность связана, с одной стороны, с типом лич-

³ Для главы «SOV-AM или Голливуд в Москве» своей последней книги она попросила меня сделать несколько иллюстраций, что я с удовольствием сделал, но пришел в ужас от того, как с ними обошлись в издательстве (см.: Зубы дракона: Мои 30-е годы. М.: АСТ: CORPUS, 2015).

⁴ Это, конечно, не значит, что у нее не было глобальных *проектов*. Можно вспомнить международный документальный блокбастер «Обыкновенный фашизм» (1965) – она был соавтором сценария с Юрием Ханютиным, и именно ей удалось уговорить Михаила Ромма, пятикратного лауреата Сталинской премии, стать режиссером фильма. Ей же принадлежала идея знаменитых выставок 1996 года, посвященных искусству и культуре 1900–1950-х, «Москва – Берлин» (Москва) и «Берлин – Москва» (Берлин).

ности, с другой – с историей ее формирования. С раннего детства Майя была погружена в интернациональную среду. С помощью «бонны» она читала и писала по-немецки, даже готическим шрифтом. Она училась в уникальной школе № 110 имени Фрицьофа Нансена на углу Мерзляковского переулка, где ее друзьями были венгр Габор Рааб, немец Кони Вольф и американец Витя Фишер. В этой школе, с одной стороны, учились дети высшего советского начальства, но в 1930-х эти дети часто становились ЧСР, что значило «членами семьи репрессированных». Директор школы Иван Кузьмич Новиков⁵ опекал и не давал в обиду этих детей, среди них были Майины подруги Светлана Бухарина и Мира Уборевич. Мир ее детства был сложным и противоречивым.

Мое детство прошло отнюдь не в интернациональной атмосфере, а в самые мрачные годы послевоенного сталинизма. Мир моего детства не был сложным, но был пугающим. Процесс освобождения, начавшийся в конце 1950-х, привел меня в конце концов в Строгановку и сделал «художником-конструктором», как написано у меня в дипломе. В академический мир я попал только в возрасте тридцати лет. В Институте теории и истории архитектуры, где я оказался в 1975 году, работали архитекторы и искусствоведы. Искусствоведы презирали архитекторов за незнание новейших теорий, а архитекторы презирали искусствоведов за неспо-

⁵ См. документальный фильм Марины Голдовской (1941–2022) при участии Майи Туровской «Дети Ивана Кузьмича». <https://vimeo.com/699695258>.

способность рассчитать сечение балки. Я был аутсайдером и для тех, и для других. Архитекторы смотрели на меня свысока, потому что дизайн, с их точки зрения, не относился к «высокому искусству», а был инженерной деятельностью. Искусствоведы относились ко мне скорее доброжелательно, как к младшему. Они рекомендовали книги, называли неизвестные мне имена и теории, приглашали на семинары.

В течение четырех лет, пока я писал диссертацию, я практически не выходил из библиотек и архивов, а уникальная советская система позволяла мне заниматься самообразованием и получать за это зарплату. Это была реализация лозунга «пяtilетку в четыре года» — я попытался самостоятельно создать и освоить пяtilетний университетский курс культурологии за четыре года. Отсутствие глубоких знаний позволило «художнику-конструктору» погрузиться в конструирование *grand narrative*. Судя по всему, именно это и привлекло Майю. Ее серьезность и стремление к точности в сочетании с моим легким и в какой-то степени безответственным художественным конструированием должны было породить новое качество.

Майино предложение сотрудничества пришло не в самый подходящий момент. Моя диссертация была опубликована, но степени кандидата наук у меня не было. Когда заходил разговор о преподавании в американском университете, первым вопросом всегда был «У вас есть диплом кандидата на-

ук?». Я пытался объяснить, что кандидатские экзамены у меня сданы, диссертация написана и одобрена руководителем, но защитить ее в СССР было невозможно по политическим причинам. Мне повторяли: «Вы не поняли вопроса, у вас есть диплом кандидата наук?». Я опять: «Нет, но...» Они снова: «Вы не поняли вопроса...» Идею преподавания пришлось на время оставить.

Надо было срочно зарабатывать деньги. Выяснилось, что спрос на художников-графиков был намного больше, чем на промышленных дизайнеров. Строгановское образование оказалось уникально широким. Я нагло объявил, что я *graphic designer*, довольно быстро получил работу помощника арт-директора в журнале и, как выяснилось, неплохо с ней справлялся. К 1992 году, когда Майя позвонила из Мюнхена, я уже сменил несколько работ от помощника арт-директора до начальника отдела рекламы и маркетинга, а потом открыл собственный дизайнерский бизнес. Тут, к своему огорчению, я обнаружил, что владелец бизнеса, тем более мелкого, отличается от наемного работника тем, что работает не восемь часов в день, а иногда и все шестнадцать. К тому же, ко мне только что переехал двадцатилетний сын, который все эти годы оставался в Москве с моей первой женой. Параллельно я занимался переездом ко мне из Москвы моей мамы. Все это я объяснил Майе. Она не удивилась.

– Это нормально, – сказала она. – я тоже не могла бы начать прямо сейчас. Но я скоро еду в Америку, сначала в уни-

верситет Дьюка, а потом на год в институт Кеннана, где ты был в 1984-м. В какой-то момент постараюсь заехать к вам в Калифорнию, тем более что у меня там несколько встреч. Надеюсь, моя подруга Лера уже будет с тобой.

Лера, моя мама, действительно довольно скоро воссоединилась с сыном и внуком. Майя несколько раз побывала в Америке, дважды жила у моей мамы в ее субсидированной квартире на берегу океана. Во время наших встреч мы с Майей всегда обсуждали наш совместный проект. И каждый раз эти обсуждения заканчивались оптимистическими заявлениями с обеих сторон: «Непременно сделаем».

Так прошло много лет.

В 2007 году Майя позвонила мне из Мюнхена, где она уже жила постоянно.

– Вадик, – сказала она решительно, – мне скоро восемьдесят три. Если мы с тобой не займемся нашим проектом прямо сейчас, он не состоится никогда. Садись и пиши заявку в институт Кеннана. Скажи, что мы оба получали у них гранты, а сейчас нам необходим еще один на двоих, чтобы закончить то, что ты и я там в разное время начинали.

Как это уже происходило с профсоюзом шоферов и домработниц, Майя стала решительно мной руководить. Я бросил все дела, и у нас началась бурная переписка между Лос-Анджелесом, Мюнхеном и Вашингтоном. Мы обрушили на Вашингтон все наши козыри: «Обыкновенный фашизм» по

сценарию Майи с Юрием Ханютиным, издание «Культуры Два» по-английски, рекомендательные письма от влиятельных людей и все остальные мелкие достижения, которые мы смогли припомнить. Институт Кеннана держал оборону долго, но, узнав про Майино восьмидесятитрехлетие, дрогнул. Нам дали три тысячи долларов на месяц пребывания в институте летом 2008 года. Мгновенное ликование быстро сменилось унынием: выяснилось, что эти три тысячи были на двоих, ни перелеты, ни жилье в столице не оплачивались.

– Подожди отчаиваться, – сказала Майя. – Билеты нам придется покупать самим, тут вариантов нет, на это уйдет половина из этих трех тысяч. Вторая половина – нам на еду и на покупку кассет и дисков с фильмами. Остается жилье. У меня есть друзья в Вашингтоне, я с ними поговорю.

У Майи, как я много раз убеждался, друзья были раскиданы по городам и весям, и столица США не оказалась исключением. Майя позвонила через неделю и сообщила, что у ее подруги Нины есть трехэтажный дом в пригороде Вашингтона, там много комнат и туалетов, и как раз летом 2008 года там не будет никого, так что мы можем там жить совершенно бесплатно и даже, если нужно, пользоваться ее «мерседесом», который стоит в гараже.

Я проверил свое оборудование и посмотрел, каких фильмов из Майино списка у меня нет. Кое-что удалось купить на *Amazon* и *eBay*, но двух или трех я так и не нашел. «Будем искать в библиотеке Конгресса, – сказала Майя. –

Это далеко от Нининого дома, но на „мерседесе“ мы доедем». Как потом выяснилось, этих фильмов не было даже там. Майя написала нескольким друзьям в разных странах, и через некоторое время недостающие фильмы стали поступать к нам в Вашингтон по почте и через интернет.

Майя летела из Мюнхена, я из Лос-Анджелеса. Я прилетел на несколько часов раньше и смог встретить ее в аэропорту. Очаровательная Нина оказалась совладелицей компании, которая помогала американцам усыновлять больных детей из российских детских домов. Нина приехала со своей фермы и ждала нас дома. Она приготовила роскошный ужин, и мы провели приятный вечер.

На следующее утро мы начали распаковывать чемоданы, и тут выяснилось, что наше главное орудие производства, мультисистемный видеомэгнитофон, не вынес перелета, и из него стали вываливаться детали. Перед отлетом из Лос-Анджелеса я, конечно, обмотал его одеждой и даже кусками поролонa, но для атлетических работников аэропорта Кеннеди это не стало препятствием. Я еще, помню, восхищался, с какой легкостью они швыряют на конвейер пятидесятикилограммовые тюки и чемоданы.

Наш проект оказался под угрозой. Спасение пришло в виде водопроводчика Джона. Оказывается, прошлым вечером Нина заметила подтекающий кран в одном из многочисленных туалетов и послала Джону эсэмэс. Джон пришел, за пять

минут починил кран и завел с нами беседу. Ему было любопытно, зачем эта странная пара поселилась в Нинином доме. Мы рассказали ему о нашем проекте и заодно пожаловались на сломанный видеоманитофон. Проект произвел на американского водопроводчика такое сильное впечатление, что он предложил бесплатно починить наш видеоманитофон. Мы с Майей переглянулись – бывает же в жизни *happy ending*. Но дальше все происходило по Хармсу:

Пушкин пришел, осмотрел часы и положил их обратно на стол.

«Что скажешь, брат Пушкин?» – спросил Петрушевский.

«Стоп машина», – сказал Пушкин.



Майя Туровская и Владимир Паперный в доме у Нины, Вашингтон, 2008

Починить сломанный прибор оказалось невозможно, но из уважения к такому эзотерическому занятию, как сравнительное киноведение, Джон обещал порыться у себя в гараже. Как он думал, там мог валяться точно такой же видеомагнитофон, и если он его найдет, он даст нам его на месяц, а денег не возьмет. Перед уходом он стал расспрашивать, как обстояли дела с водопроводом в СССР. Я рассказал ему, как в конце 1960-х я жил в деревянном доме в Сокольниках, где была только холодная вода, а кран зимой должен

был оставаться открытым круглосуточно, иначе замерзали и лопались трубы. Он слушал внимательно, но явно не поверил.

Мы начали работу. На три дня нам хватило наших *DVD*, а на четвертый Джон притащил точно такой же видеомагнитофон, как наш сломанный, но работающий.

Жизнь продолжалась!

Рассказ Майи Туровской Владимиру Паперному об истоках проекта ⁶

ВП: Почему вообще возможно сравнение советского и американского кино?

МТ: Началось это давно. Мы с Юрой Ханютиным работали над фильмом «Обыкновенный фашизм». Смотреть немецкую хронику было сложно, все это было под грифом «секретно». Гораздо проще оказалось в том же самом спецхране смотреть игровые немецкие фильмы. Когда мы с Юрой посмотрели там с десяток фильмов, мы совершенно обалдели. Это же просто советское кино! Похожие сюжеты, похожие герои, похожие модели.

Когда мы показали несколько фильмов Михаилу Ильичу Ромму, он сказал:

– А где там фашисты?

Мы стали объяснять:

– Никто же не думает о себе: «Я плохой». Мы о себе говорим: «Мы хорошие», и они о себе говорят, что они хорошие.

Ромма это не убедило, и он решил не использовать игровое кино. Я до сих пор думаю, что версия, построенная на

⁶ Сокращенная версия. Полная видеoversия, записанная автором 27 декабря 2008 года, находится здесь: <https://vimeo.com/422277928>.

игровых немецких фильмах, была бы вполне возможна, но в конце концов наш «Обыкновенный фашизм» был построен на хронике.

Прошло много лет, умер Юра, умер Михаил Ильич, от этой компании осталась я одна. Наступил восемьдесят девятый год – гласность, перестройка и т. д. Мне говорят:

– Майя, будет международный кинофестиваль в Москве. Какую ретроспективу ты бы хотела сделать?

– У меня есть заветная мечта, – говорю я. – Ретроспектива советского и нацистского кино.

Мы с Кириллом Разлоговым⁷ начали отбирать фильмы и сделали четырнадцать программ. Нацистское кино отличалось от советского тем, что у них было огромное количество чисто развлекательных фильмов и очень немного идеологических. Но структурно эти идеологические фильмы образовывали такую же «вертикаль», как и у нас.

Меня всегда раздражала одна вещь – и тогда, и теперь. Мы сами всегда рассматривали все свое – литературу, кино, все на свете – как что-то особенное. Мы были «необыкновенные», «неповторимые», ни у кого другого такого не было и быть не могло. Кстати сказать, немцы с которыми я много на эту тему спорила, мне говорили примерно то же самое: «Вы релятивизируете фашизм, а его нельзя релятивизировать».

⁷ Кирилл Эмильевич Разлогов (1946–2021), известный кинокритик и культуролог, был директором Российского института культурологии с 1989 по 2014 год, когда учреждение было ликвидировано.

В каком-то смысле его действительно нельзя релятивизировать, но при этом он все-таки очень похож на многое другое. Когда я писала хорошо тебе известную книжку «Герои „безгеройного времени“», мои побуждения были советские. Структура того, о чем я писала, была советская. Но серьезно анализировать советское тогда было нельзя. Поэтому-то и твою диссертацию нельзя было ни защитить, ни опубликовать в СССР.

Я исследовала что-то, что происходит в мире, исходя из своего внутреннего советского опыта. И тогда я поняла одну странную вещь, которая заключается в следующем: причины могут быть разные, даже противоположные, а следствия часто получаются те же самые. Например, молодежные движения 60-х годов. Это было движение парижских студентов, вполне белых, вполне обеспеченных, которые восстали против старых ценностей. Это было не от бедности, это было от богатства. В России было то же самое, но это было от бедности.

ВП: На западе они восстали *против* потребительского общества, а в России они восстали *за* потребительское общество.

МТ: В России против потребительского общества было трудно восстать, не имея его. Тем не менее сам процесс был очень похожий. Я помню, Володя Лакшин⁸ мне сказал, что-

⁸ Владимир Яковлевич Лакшин (1933–1993), критик, заместитель главного редактора журнала «Новый мир».

бы я убрала слова «советские стилиаги». Стилиаги были всюду, в Германии они назывались *Halbstarke*, в Японии тоже (забыла, как они там назывались), а у нас это были стилиаги. Я сказала: «Володя, давайте отдадим это в цензуру, если они захотят, они уберут. Я своей рукой убирать этого не буду». Статья сначала была опубликована в «Новом мире», потом в книге. Интересно, что в одной публикации цензура «советских стилиаг» вырезала, а в другой они остались.

Есть процессы, которые происходят на уровне идеологии, а есть процессы, которые происходят «на шарике», помимо идеологий. Это то, что я называю «дух времени». Он сильнее идеологии. Потом, когда я приехала в Америку, то дала свою книгу «Герои „безгеройного времени“» человеку по имени Джордж Фишер⁹. У нас он назывался Юра Фишер, он был братом моего одноклассника Вити Фишера. Я ему говорю:

– Джордж, скажи мне, что тут не так? Я же писала о Западе с совершенно другой стороны, из СССР.

Он прочел и сказал:

– Ничего. Все так.

Это говорит о том, что где-то внутри эти процессы необыкновенно схожи, при внешней противоположности.

Когда я была в университете Дьюка, я полгода имела возможность смотреть американское кино. Американское кино тридцатых годов мы почти не знали, это было белое пятно

⁹ George Fischer (1923–2005), американский социолог. Подробнее о нем и его брате Вите Фишере, см. Отступление № 3.

в нашем опыте. Я вдруг с удивлением увидела, что сходство есть не только с немецким, но и с американским кино.

Мы с тобой это проверили на себе – где-то это обязательно совпадет, в какой-то детали, которую ты заранее даже придумать не можешь. Вот маленький пример из хорошо тебе известных фильмов «Китти Фойл» и «Машенька»¹⁰. Три девушки в России живут в общежитии – почему? Потому что кроме общежития никаких других возможностей у них нет. В богатой Америке три девушки живут в одной комнате – почему? Потому что они бедные девушки. Они снимают комнату на троих. Механизм разный – здесь они сами снимают эту комнату на троих, а там их *поселяют* в общежитие. А результат один и тот же.

Kitty Foyl, 1940

¹⁰ *Kitty Foyl*, Sam Wood, *RKO*, 1940. «Машенька», Юлий Райзман, Мосфильм, 1942.



Когда к героине приходит гость, две подруги прячутся в ванной, потом по очереди из любопытства выходят.

«Машенька», 1942



В общежитии, где живет Машенька с подругами, никакой ванной комнаты, разумеется, нет.

Когда я стала в эту тему зарываться глубже, то я обнаружила, что между американским и советским кино связи были всегда, несмотря на железный занавес. Советских режиссеров, актеров, операторов все равно посылали в Америку и все равно для них моделью – не для одного какого-то фильма, а общей моделью – был Голливуд. И не мог не быть Голливуд¹¹.

¹¹ Вспоминается фраза из неоконченного романа Ф. С. Фицджеральда «По-

В России все кино авторское, там неавторского нету. Никто не говорит: это фильмы «Мосфильма», или это фильмы «Ленфильма». Все говорят: фильмы такого-то. В Америке, если это *MGM*, это одни фильмы, а если это *Warner Brothers*, это другие фильмы, а если *Columbia*, то это третьи¹². В России же есть фильмы Александрова, фильмы Пырьева, фильмы Ромма и так далее. Тем не менее и то и другое относится к области голливудского кино.

Почему авангард задушили? Он и сам бы сошел на нет, потому что двадцатые годы во всем мире, не только в России, поменялись на тридцатые, и потому что это естественный процесс. Авангард – это искусство не для народа, а нужно было искусство для народа. Вот как только нужно кино для народа, оно обязательно голливудское, потому что никакого другого кино для народа нет.

В России это было особенно важно, потому что вообще-то она была неграмотная. Людей учили читать, но они все еще читать не умели. А кино можно было показывать везде. Бы-

следний магнат»: «Вы можете принимать Голливуд таким, какой он есть, а можете отвергнуть его с презрением, с которым мы обычно относимся к тому, чего не понимаем». (Здесь и далее все переводы автора, кроме специально оговоренных случаев.) Майя, безусловно, понимала.

¹² «Каждая студия имела свою собственную физиономию, свой стиль, – вспоминал режиссер и сценарист Билли Уайлдер. – Тебя можно было ввести в кинозал с завязанными глазами, но стоило тебе взглянуть на экран, как ты уже знал: это фильм *RKO*, это фильм *Paramount* или это фильм *MGM*. У каждой был свой почерк» (*Gabler N. An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. NY: Doubleday, 1988. P. 187).

ли деревенские кинопередвижки, конечно, их было мало, до тридцать пятого года процент звуковых установок был ничтожный. И тем не менее единственное, что можно было предложить народу, это было кино, в этом смысле оно было «важнейшим из искусств».

Когда вышла книжка Нила Гейблера про то, как евреи изобрели Голливуд¹³, она для меня была интересна не потому, что именно евреи сделали Голливуд, а потому что приехали люди, которые были париями и изгоями и которые – чтобы уважать себя, чтобы акклиматизироваться в этой стране – создавали то, что было их мечтой о месте, куда они приехали, мечтой о земле обетованной. Эта мечта была у каждого своя. Для *MGM* это была красивая богатая Америка, для *Warner Brothers* это были гангстерские войны, черный лимузин, автоматы и Америка дна. Все равно это была «мечтаемая» страна. Они создали свою американскую мечту, а она потом стала мечтой американского народа.

Но ведь в России было то же самое! Кто эти люди, которые делали кино в СССР? Это интеллигентные люди, значит они уже неполноценные. Они тоже уже в чем-то парии. Они «лишенцы», или по крайней мере частичные «лишенцы». А что такое для них социализм? Это тоже земля обетованная, это тоже то, о чем мечтают. Иначе говоря, советское кино – тоже воплощение какой-то своей мечты. Поэтому мифоло-

¹³ *Gabler N. An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood. NY: Doubleday, 1988.*

гические структуры, к которыми они обращались, были похожи на американские. Потому что они во всем мире похожи. Других нет. Сюжет Золушки – это вечный сюжет, советский он или антисоветский.

Другая сторона тоже очень интересна. Вот наша с тобой пара, «Нинóчка»¹⁴ Любича и «Цирк» Александрова, две системы – социалистическая и капиталистическая. Между ними железный занавес. Но на самом деле они смотрятся друг в друга, зеркально отражаются друг в друге. Индустриализация, эмансипация женщины – эти процессы так или иначе происходили и там, и тут. И оказалось, что советское кино, которое так похоже на нацистское кино, – это на самом деле американское кино. И вот это было для меня самым интересным открытием.

ВП: Еще один важный момент – и там, и тут это конец эпохи. В Америке это конец идеологии капитализма, который сам себя лечит, и *New Deal*, а в России – конец идеологии мировой революции. Мы это видели в двух фильмах¹⁵.

Kitty Foyl, 1940

¹⁴ В фильме имя *Ninotchka* произносится с ударением на втором слоге.

¹⁵ *Kitty Foyl*, Sam Wood, *RKO*, 1940. «Великий гражданин», Фридрих Эрмлер, Ленфильм, 1937.



Внимание! Штаб Республиканской партии только что признал, что следующим президентом США будет Франклин Делано Рузвельт! (1932)

«Великий гражданин», 1937



История меняет свой ход. Вся наша стратегия родилась из расчета на мировую революцию. И еще хотим уговорить себя и других, что мы строим социализм! (1934)

МТ: Безусловно! Граница между 29-м и 30-м годами – это везде, во всем мире, момент слома. В Америке это конец *laissez-faire* капитализма. В России это конец мечты о мировой революции – надо было или переходить к капитализму, или строить социализм в одной стране, потому что другого не дано. И в том и в другом случае это действительно «конец прекрасной эпохи».

То, чем мы с тобой занимаемся, важно еще потому, что это разрушает, я бы сказала, мифологию себялюбия. Каждый думает, что он неповторим, но на самом деле мы все повторимы.

Дух места и дух времени

Термин «дух места» (*genius loci*) появился в Древнем Риме. Это было мифическое существо, охраняющее дом или местность, часто изображаемое с рогом изобилия, чашей или змеей. Позднее дух места стали понимать менее буквально, скорее как метафорическую «душу местности».

С «духом времени» (*genius seculi*) сложнее. Идея появилась у немецких романтиков в XVIII веке. Иоганн Гердер перевел этот латинский термин на немецкий как *Zeitgeist*. У него дух времени и дух места почти совпадали по смыслу, он понимал дух времени как дух времени *конкретного места*. Литература, считал он, зависит от климата, языка, нравов, образа мыслей народа. Гомер, Эсхил и Софокл, полагал Гердер, никогда не написали бы своих произведений, если бы жили в современной ему Германии. Позднее Гегель усложнил *Zeitgeist*, разделив его на *Weltgeist* (мировой дух) и *Volksgeist* (национальный дух) – последний уже близок к *genius loci*.

«Есть процессы, – говорила Майя, – которые происходят на уровне идеологии, а есть процессы, которые происходят „на шарике“, помимо идеологий». Она спорила с немецкими коллегами, которые отстаивали уникальность своего опыта, говоря ей: «Вы релятивизируете фашизм, а его нельзя релятивизировать». – «В каком-то смысле его действительно

нельзя релятивизировать, – отвечала Майя, – но при этом он все-таки очень похож на многое другое».

Релятивизировать – значит соотносить явление с чем-то более общим, в наших терминах – соотносить фильмы с духом места и духом времени. Позицию Майи можно сформулировать так: дух времени – это таинственная сила, которая носится «вокруг шарика», воплощаясь на каждой конкретной территории в дух места. В ее словах важно не только то, что фашизм «похож на многое другое», но и то, что его можно и нужно «релятивизировать». Иными словами, исследователь не может позволить себе фокусироваться только на уникальности исследуемого объекта или только на его включенности в теоретическую конструкцию. Исследователь должен видеть и то и другое одновременно.

Попытаемся проследить, как дух времени трансформировался в разные эпохи и как эти трансформации проявлялись в двух странах – и в культуре, и в кино. Я буду пользоваться терминами из своей диссертации 1979 года «Культура Два»¹⁶, где Культура Один связана с растеканием, свободой передвижения и разрушением иерархии, а Культура Два ей противоположна. Для меня инструментализм этих терминов был легитимирован тем, что ими активно пользовалась

¹⁶ Паперный В. Культура Два (Ardis, 1985; Новое литературное обозрение, 2000–2016); Architecture in the Age of Stalin: Culture Two. Cambridge University Press, 1992; Kultura 2: Architektura stalinské epochy. Arbor Vitae, 2014; Cultura Due: L'Architettura al tempo di Stalin. Artemide, 2017.

Майя в своей последней книге «Зубы дракона».

1900–1920-е

Россия. Эпоха растекания началась в России примерно с середины 1900-х и закончилась в 1928–1932 годах принудительной коллективизацией и постепенным возведением «железного занавеса». Если вынести за скобки насилие и террор, эта эпоха связана со свободой передвижения и отказом от патриархальных норм. Даже в советские 20-е годы еще сохранялись почти свободные контакты с границей. Советские представители свободных профессий циркулировали между Москвой, Берлином и Парижем. Упростились процедуры заключения и расторжения брака, а теория «стакана воды»¹⁷ приравнивала потребность в сексе к жажде.

В области кино идея освобождения выразилась в поисках собственного языка. «Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств – от живописи, театра, – писал Тынянов в 1926 году. – Теперь оно должно освободиться от литературы»¹⁸. Для Дзиги Вертова это означало отказ от игрового кино. «В фильмах не должно быть: актеров, реквизита, павильонных съемок, декораций», – писал он в 1922 году. Для

¹⁷ Истоки этой теории относят к французской писательнице Жорж Санд: «Любовь, как стакан воды, дается тому, кто его просит». В России ее обычно связывают с Александрой Коллонтай.

¹⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 323.

Кулешова и Эйзенштейна освобождением от театра и литературы был монтаж. Этот прием сталкивал чужеродные визуальные образы, чтобы извлечь из этого столкновения новый смысл.

При этом надо помнить, что между 1921 и 1928 годами в стране параллельно действовали две экономические системы: с одной стороны, политическая и экономическая диктатура партии, с другой, внедренная по инициативе Ленина «новая экономическая политика», то есть частичное возвращение к капитализму. Экспериментальное кино Кулешова, Эйзенштейна и их единомышленников было идеологическим и ориентировалось на поддержку партии. Коммерческое кино Протазанова¹⁹ и других ориентировалось на массового зрителя и было намного более популярным. Это было развлекательное кино, слегка прикрытое антибуржуазной и антирелигиозной идеологией.

Америка. С легкой руки Скотта Фицджеральда эпоху растекания называли «эрой джаза» (*The Jazz Age*). У эпохи есть и другое название – «бурные двадцатые» (*The Roaring Twenties*). Эпоха, по мнению Фицджеральда, имела точные временные границы: она началась с первомайской демонстрации 1919 года в Кливленде, переросшей в столкновения с полицией, а закончилась в так называемый «черный

¹⁹ Яков Протазанов (1881–1945), «Процесс о трех миллионах» (1926), «Праздник святого Иоргена» (1930) и др.

четверг» 29 октября 1929 года, когда рухнула нью-йоркская биржа. При всем уважении к великому писателю, должен сказать, что «эпоха джаза» началась на несколько лет раньше²⁰. Эта эпоха была, как и на другой стороне земли, связана с освобождением от ограничений. Возник интерес к другим странам и чужим языкам. Париж на несколько лет стал Меккой для американских писателей, среди них – Эрнест Хемингуэй, Скотт Фицджеральд, Синклер Льюис, Эзра Паунд, Торнтон Уайлдер, Шервуд Андерсон и другие посетители салона Гертруды Стайн на 27 rue de Fleurus²¹.

«Это была эпоха чудес, это была эпоха искусства, это была эпоха излишеств, и это была эпоха сатиры», – писал Фицджеральд. Но главное, это была эпоха освобождения от старых моральных норм, где «поцелуй означал, что за ним следует предложение руки и сердца»²².

В кино аналогом (и, до какой-то степени, антиподом) советской теории монтажа можно считать идею «непрерывного монтажа» (*continuity editing*) Дэвида Уорка Гриффита. Он стремился не к драматическому столкновению элементов, взятых из разных контекстов, а к последовательному повест-

²⁰ В 1917 году в Новом Орлеане уже можно было купить пластинки *Original Dixieland Jazz Band*.

²¹ Этот салон стал темой фильма Вуди Аллена «Полночь в Париже» (*Midnight in Paris*, Sony Pictures Classics, 2011), получившего множество наград, включая «Оскар» за лучший сценарий.

²² Fitzgerald F. S. Echoes of the Jazz Age // Scribner's Magazine. November 1931. Vol. XC. № 5.

вованию. Его теория монтажа и использование крупных планов для передачи эмоционального состояния героя оказали большое влияние на американское кино.

Увлечение машинами и механизмами было свойственно и советскому, и американскому кино начала 1920-х. Это отмечал, в частности, историк и теоретик искусства Эрвин Пановский. «Трудно забыть героизацию разного рода машин в ранних советских фильмах, – писал он. – Неслучайно вошедшие в историю два шедевра немого кино, один комический, другой серьезный, увековечили имена кораблей: „Навигатор“ Бастера Китона и „Потемкин“ Сергея Эйзенштейна»²³.

Репутация «Броненосца Потемкина» не нуждается в комментариях, но про «Навигатор» Бастера Китона стоит добавить, что он был включен в список «100 самых смешных фильмов» Американского киноинститута²⁴.

На американском сайте *IMDb* (*Internet Movie Database*) в разделе «100 лучших фильмов 1920-х»²⁵ в первую десятку вошел один советский фильм («Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова), один фильм датского режиссера Карла Теодора Дрейера, снятый во Франции («Страсти Жанны д'Арк»), два немецких фильма («Метрополис» Фрица Ланга и

²³ Panofsky E. Style and Medium in the Motion Pictures // Critique. Vol. 1. № 3. January-February 1947. P. 24.

²⁴ AFI's 100 Years... 100 Laughs.

²⁵ <https://www.imdb.com/list/ls026659297>.

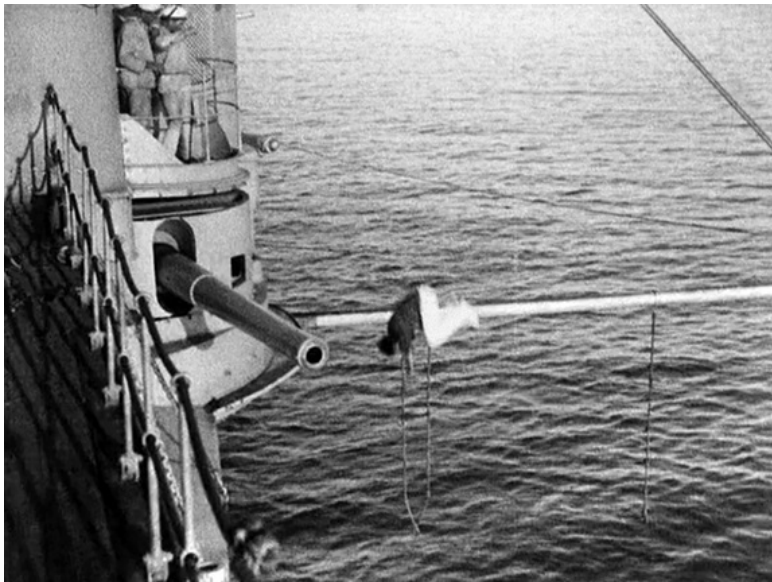
«Восход» Фридриха Мурнау), один французский («Наполеон» Абеля Ганса) и пять американских комедий – две Чарли Чаплина, две Бастера Китона и одна Гарольда Ллойда. Как видим, довольно пестрая интернациональная компания.

Navigator, 1924



Пара богатых людей на военном корабле, дрейфующем в неизвестном направлении.

«Броненосец Потемкин», 1925



Восставшие матросы сбрасывают офицеров в море.

Настоящий расцвет американского кино начнется позднее, с массового десанта режиссеров и продюсеров из Европы.

1930–1950-е

Россия. Напомню слова Майи из нашего разговора 2008 года: «Граница между 29-м и 30-м годами – это везде, во всем мире, момент слома. В Америке это конец *laissez-faire*

капитализма. В России это конец мечты о мировой революции – надо было или переходить к капитализму, или строить социализм в одной стране, потому что другого не дано».

Одной из ключевых дат можно считать постановление ЦК ВКП(б) 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», которое фактически ликвидировало все негосударственные творческие союзы. Границы страны постепенно стали «нерушимыми». Как гласило постановление ЦИК 1934 года: «Бегство или перелет за границу караются высшей мерой уголовного наказания – расстрелом с конфискацией всего имущества»²⁶.

В кино Культура Два началась с повышения роли сценария. Текст стал важнее изображения, а процесс его утверждения стал начинаться с самых первых заявок на сценарии. Все содержание фильма теперь должно было быть выражено словами, причем не титрами, как это было в 1920-е, а голосами актеров. В фильме Михаила Ромма «Русский вопрос» журналист Гарри Смит написал «правдивую книгу» об СССР. Содержание и меседж фильма суммированы в финальном монологе Смита: «В нашей стране, стране свободы печати, нет издательства, которое решилось бы ее напечатать. За то, что я написал эту книгу, меня лишили работы и вышвырнули на улицу». По той же логике к фильму ученика

²⁶ Имеется в виду постановление ЦИК СССР от 08.06.1934 «О дополнении Положения о преступлениях государственных (контрреволюционных и особо для Союза ССР опасных преступлениях против порядка управления) статьями об измене родине». – *Примеч. ред.*

Мейерхольда Николая Экка «Путевка в жизнь», сделанному в эстетике 1920-х, были добавлены монологи Качалова, объясняющие, как надо понимать фильм.

Америка. Не все американцы разделяли восторги по поводу свободных нравов «бурных двадцатых». «Молчаливое большинство» было напугано и возникающим образом жизни, и в еще большей степени тем, как этот образ жизни проникал в кино – и на экране, и в скандальной жизни кинозвезд. Раздавались требования ввести государственную цензуру. Чтобы утихомирить консерваторов, но при этом избежать федеральной цензуры, которая фактически уничтожила бы кинобизнес, студии начали постепенно добавлять своей собственной организации «Американские кинопродюсеры и дистрибьюторы»²⁷ функции самоцензуры. Глава организации Уильям Хейс идеально подходил для этой роли: выходец со Среднего Запада, трезвенник, старейшина пресвитерианской церкви. Он, казалось, «принес респектабельность средней Америки в киноиндустрию, где доминировали евреи»²⁸. Он не был врагом кино, он скорее выполнял роль буфера между студиями и голосами «молчаливого большинства».

²⁷ *The Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)*. Организация была создана в 1922 году как профессиональный союз.

²⁸ *Black G. D. Hollywood Censored. Morality, Codes, Catholics and the Movies*. Cambridge University Press, 1994. P. 31.

Свободные нравы Голливуда были во многом результатом массовой иммиграции актеров и режиссеров из Европы, поток беженцев резко увеличился с приходом к власти Гитлера. «Бурные двадцатые» в Европе в 1920-х были куда более бурными, чем в Америке. «В Европе, – объясняла Марлен Дитрих смущенным американцам, – нам все равно, мужчина ты или женщина. Мы занимаемся любовью с любым, кто нам кажется привлекательным»²⁹.

Верховный суд США, ссылаясь на «свободу печати», никогда не поддерживал местные суды, требовавших запретить тот или иной кинофильм за «аморальность». Атаку на «аморальный» Голливуд повела католическая церковь, создав в 1933 году для этой цели «Легион приличия» (*The Legion of Decency*). Руководить этой организацией Хейс назначил ирландского католика Джозефа Брина, который сочетал высокие моральные требования к кино с патологической ненавистью к евреям – их он называл не иначе как «грязными вшами» и «нечистой земли». «Еврейский» Голливуд, с точки зрения активистов-католиков, был «зловонной ямой, заражающей всю страну непристойными фильмами, эту яму следует очистить и дезинфицировать»³⁰. Рост антисемитизма в Америке совпал с тем, что происходило в Германии, но опередил СССР, где антисемитизм все еще был уголовным

²⁹ *Añó N.* The Salon of Exiled Artists in California: Salka Viertel took in actors and intellectuals in exile fleeing from Nazism. Independently published. P. 73.

³⁰ *Black G. D.* Op. cit. P. 144.

преступлением.

Что касается роли слова в кино, то американская ситуация резко отличалась от советской – роль движущихся картинок (*moving pictures*) здесь почти всегда была важнее слов. Как писал Эрвин Панофский, говоря о разнице между театром и кино, «появление звука в кино не смогло изменить того факта, что движущиеся картинки, даже когда они научились говорить, остаются движущимися картинками, а не превращаются в текст, сыгранный актерами»³¹.

В конце фильма «Касабланка»³² префект полиции Луи Рено бросает бутылку *Vichy Water* в мусорную корзину, что, с точки зрения Панофского, было символическим финалом, не требующим слов³³. Однако по настоянию продюсера к финалу была добавлена фраза главного героя Рика: «Луи, я думаю, что это начало прекрасной дружбы»³⁴. Мы видим, что не только советское, но и американское начальство не верило в способность массового кинозрителя понимать визуальные символы. Любопытно, что эта слащавая фраза – абсолютно не в характере сурового и немногословного Рика, которого играл Хамфри Богарт, – стала не только американским мемом, но и одним из эпизодов фильма, который запомнили

³¹ *Panofsky E. Op. cit. P. 20.*

³² *Casablanca, Michael Curtiz, Warner Bros., 1942.*

³³ *Vichy* – имеется в виду Виши – французский коллаборационистский режим, сотрудничавший с нацистами (1940–1945).

³⁴ *Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship.*

все³⁵.

Идея *happy ending* (счастливого конца) характерна для американского кино в большей степени, чем для советского. Это можно увидеть, например, в том, как переведено название фильма по сценарию Туровской и Ханютина «Обыкновенный фашизм» – *Triumph Over Violence*, «Победа над насилием», хотя никакой победы в фильме нет.

Casablanca, 1942



³⁵ Другие фразы из фильма, вошедшие в американский обиход: *Play it again, Sam* («Сыграй еще раз, Сэм»); *Here's looking at you* («Вот смотрю на тебя»); *Round up the usual suspects* («Арестуйте обычных подозреваемых»).

Капитан Луи Рено бросает бутылку с водой *Vichy* в мусорную урну.



Рик Блэйн: Луи, я думаю, что это начало прекрасной дружбы.

1950–1970-е

Россия. В СССР вторая волна растекания началась со смерти Сталина и закончилась где-то между 1968-м (по-

давление «пражской весны») и 1974 годом (разгон «бульдозерной выставки» и высылка Солженицына). Сталину был противопоставлен идеализированный Ленин, а возрождению Российской империи – упрощенный марксизм («коммунизм будет построен к 1980 году») и новый взлет антирелигиозной пропаганды.

Кино 1960-х ответило на разрушение сталинизма, с одной стороны, возвращением к «ленинским нормам» («Застава Ильича», «Шумный день») и к романтике «комиссаров в пыльных шлемах» («Комиссар»³⁶, «Белое солнце пустыни»), с другой – снижением масштаба и вниманием к личным чувствам героев («Весна на Заречной улице», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство»). «Растекание» культуры видно, в частности, в появлении фильмов с лирическим или, наоборот, драматическим показом локальной субкультуры («Жил певчий дрозд», «Тени забытых предков», «Не горюй».)

В 1969 году вышел, наверное, самый популярный фильм эпохи растекания, 20-минутный рисованный мультфильм «Бременские музыканты». Все в фильме было вызовом «Моральному кодексу строителя коммунизма», от мини-юбки и джинсов до текстов песен: «нам *дворцов* заманчивые своды не заменят никогда свободы», – «Моральный кодекс» как раз

³⁶ Фильм Александра Аскольдова 1967 года был запрещен в СССР до 1988-го. Еврейские темы фильма были признаны неуместными.

и был принят в недавно построенном Кремлевском дворце³⁷.

Но и тут реакция на освобождение от запретов не была однозначной. Режиссера Инессу Ковалевскую обвинили в «тлетворном влиянии Запада» и не приняли в Союз кинематографистов, а некоторые критики называли «Бременских музыкантов» «марихуаной для детей»³⁸. Влияние Запада безусловно присутствовало и в музыке, и в одежде героев. Костюм трубадура, например, был срисован из иностранного модного журнала, где Ковалевская «увидела мальчика-блондина с прической под „Битлз“ и втиснутого в узкие джинсы».

Успех первого фильма заставил директора московского кинотеатра «Баррикада» послать телеграмму в «Союзмультфильм» с требованием продолжения. Мультфильм «По следам Бременских музыкантов» вышел через четыре года после первого, в 1973 году. В отличие от первого фильма, он был сделан на более высоком профессиональном и техническом уровне. Роли озвучивал не один Олег Ануфриев, а четыре певца, включая Муслима Магомаева. Тем временем хрущевская оттепель кончилась, и началась эпоха брежневского застоя. В новом фильме увидели «намеки», и он был показан в ограниченном числе кинотеатров и ограниченное

³⁷ «Имелся в виду Дворец Съездов!!!» – признавался позднее автор текста Юрий Энтин («Меня критиковали практически за все песни...» // Interview. Беседы с интересными людьми. 17.02.2004. <http://www.inter-view.org/inv/3743.htm>).

³⁸ Этот эпизод кочует из одного пересказа в другой, например: https://www.beatles.ru/books/articles.asp?article_id=1718.

время.

Не надо думать, что советское кино 1960-х состояло только из «оттепельных» фильмов с многозначительными метафорами, вроде сноса старого дома в «Катке и скрипке» Тарковского или сабли отца в «Шумном дне» Натансона и Эфроса. Большая часть фильмов, как и в 1920-е, была чисто развлекательной. Из игровых фильмов самыми популярными в 1960-х были комедии Леонида Гайдая, которые по жанру ближе к американским комедиям братьев Маркс, чем к фильмам с глубокими раздумьями о судьбах страны. «Оттепельными» их делало как раз отсутствие идеологии, хотя какие-то вполне беззубые политические шутки Гайдай себе позволял.

Несмотря на оттепель, базовая российская установка на осуждение Запада сохранялась довольно долго. В кинофельетоне «Иностранцы» (1961), например, высмеивалось «низкопоклонство». В «Игре без правил» (1965) речь шла о страданиях советских людей, оказавшихся в американской оккупационной зоне Германии. В «Мертвом сезоне» (1968) действовали хорошие советские *разведчики* и плохие американские *шпионы*. В «Нейтральных водах» (1969) экипаж советского крейсера «Горделивый» успешно пресекает американские провокации в нейтральных водах Средиземного моря.

Америка. В США вторая волна растекания началась в конце 1950-х и закончилась между 1969 (избрание Ричар-

да Никсона) и 1981 годом (избрание Рональда Рейгана). Атмосфера этой эпохи связана с разрушением патриархальных норм (*make love not war*), непопулярностью вьетнамской войны, широким распространением и доступностью наркотиков и борьбой против сегрегации. Это время часто называют «эпохой хиппи», но хиппи были лишь одним из полюсов культуры. На другом полюсе находились такие консерваторы, как Стром Термонд, сенатор из Южной Каролины, который в 1957 году произнес 24-часовую речь против билля о Гражданских правах; Барри Голдуотер, сенатор из Аризоны, активный борец против «Нового курса» Франклина Рузвельта³⁹; и Джордж Уоллес, губернатор Алабамы, с лозунгом «Сегрегация сегодня, сегрегация завтра, сегрегация всегда».

В списке лучших 100 фильмов 1960-х⁴⁰ среди фильмов с рейтингом выше 8.0 баллов – два итальянских фильма Серджио Леоне («Хороший, плохой, злой» и «Однажды на Западе»); три японских фильма («Женщина в песках» Хиро-си Тэсигахара и два фильма Акиры Куросавы («Телохранитель» и «Рай и ад»); шведский фильм «Персона» Ингма-

³⁹ New Deal (Новое дело) – так принято в истории США называть первый срок президентства Рузвельта (1933–1939), когда государство существенно расширило сферу своего вмешательства в дела промышленности, сельского хозяйства, энергетики, финансов и трудовых отношений. В целях преодоления последствий Великой Депрессии государство впервые взяло курс на структурные реформы всех сфер жизни ради преодоления бедности и сокращения безработицы.

⁴⁰ <https://www.imdb.com/list/ls070213744/>.

ра Бергмана; французский фильм «Взлетная полоса» Криса Маркера; «Психо» англичанина Хичкока, снятый в Америке; «Квартира» Билли Уайлдера (давно ставшего американцем); и «настоящие» американские фильмы «Убить пересмешника» Роберта Маллигана, «Лоуренс Аравийский» Дэвида Лина и два фильма Стэнли Кубрика – «Доктор Стрейнджлав» и «2001». В эпоху растекания, как видим, американский список лучших фильмов, как и в 1920-х, оказывается вполне интернациональным.

Что можно увидеть в этих списках? Дух времени проявляется и в советских, и в американских фильмах периодов растекания в форме *освобождения*. Но то, от чего освобождается эпоха, не всегда совпадает.

Совпадает стремление освободиться от пуританских норм, очевидное в обеих странах. Совпадает и реакция на это освобождение в 1930-х. В США это «Легион приличий», созданный в 1933 году, и «Кодекс Хейса», действующий с 1934 года. В СССР это не кодифицированное, хотя и всем понятное пуританство сталинской цензуры.

Совпадает интерес к другим странам и чужим языкам. Советский интерес к другим странам насильственно обрывается и в 1934 году приравнивается к преступлению. Американский интерес к европейской культуре в сильной степени пропадает с началом Второй мировой войны.

Советская оттепель 1960-х была освобождением от ужа-

сов террора и медленно возникающей возможностью говорить то, что думаешь, и то, что знаешь. Горизонт был ограничен советским опытом и советским образованием, поэтому оттепель началась с возвращения к «ленинским нормам», а потом продолжилась в диссидентском лозунге «соблюдайте вашу конституцию». Фраза из конституции о руководящей роли партии делала это требование лишенным смысла.

Американская «оттепель» (хотя так ее никто не называл) была освобождением от маккартизма и антикоммунизма⁴¹. Поездки в СССР стали популярными – как реальные (Билл Клинтон, 1969), так и фиктивные («Битлз», *Back in the U. S. S. R.*, 1968). Одним из поворотных событий с далеко идущими последствиями для обеих стран стала Американская выставка 1959 года в Москве⁴².

⁴¹ Знаменитая фраза Довлатова «После коммунистов я больше всего ненавижу антикоммунистов» была написана в Нью-Йорке и, как мне кажется, близка к позиции умеренного американского либерала.

⁴² Подробнее о выставке см. мой сборник «Мос-Анджелес» (М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 169–172).

Как можно сравнивать фильмы, сделанные в разных условиях?

Производство и распространение фильмов	
США	СССР
Частное производство	Государственная монополия
Продюсер	Режиссер
Жанр	Тематический план
Звезды	Актеры
Прибыль	Пропаганда
Высокая технология	Низкая технология
500–700 фильмов в год	50–70 фильмов в год

В этой таблице, составленной Майей⁴³, перечислены параметры, по которым можно сравнивать кинопроизводство в двух странах. Разница между частным производством и государственной монополией очевидна и не требует пояснений. Столь же очевидна разница в уровне технологии и количестве фильмов. Но пара *продюсер–режиссер* нуждается в комментариях. В России, как заметила Майя, все кино авторское⁴⁴, «никто не говорит: это фильмы Мосфильма, или

⁴³ В «Зубах дракона» Майя немного усложнила эту таблицу, хотя ее суть не изменилась.

⁴⁴ Это относится и к европейскому кино.

это фильмы Ленфильма, – все говорят: фильмы такого-то». Поэтому роль режиссера в советском кино значительно выше, чем в американском, где режиссер обычно занят только работой с актерами (исключения бывают). Что касается продюсера в СССР – это всегда государство, в том или ином облики.

Роль продюсера в американском кино становится понятной из следующего эпизода. Австрийский режиссер граф Эрх-Освальд Ханс Карл Мария фон Штрогейм и Норденвалль (придумавший себе этот звучный титул после переезда в США) считал, что наличие титула и талант дают ему право диктовать свои условия и быть хозяином на съемочной площадке. Работая в 1920-х на студии *Universal*, он постоянно выходил за рамки бюджета. В конце концов главный продюсер студии Ирвинг Тальберг⁴⁵ просто уволил его и отдал фильм другому режиссеру. Этот эпизод произвел сильное впечатление на всю американскую киноиндустрию. По словам режиссера Рубена Мамуляна,

Тальберг, человек небольшого роста, одним решительным ударом утвердил первенство студии над режиссером и навсегда изменил баланс сил в производстве кино⁴⁶.

⁴⁵ В этом эпизоде Тальбергу всего 24 года. Позднее он станет главным продюсером студии *MGM*.

⁴⁶ *Flamini R. Thalberg: The Last Tycoon and the World of M-G-M. NY: Crown, 1994. P. 36.*

А что такое американская кинозвезда, доходчиво объяснил глава студии *MGM* Луис Б. Майер:

Идея, что кинозвездами рождаются, — полная чушь. Звезд делают, тщательно и хладнокровно, из ничего и из никого. У нас работают гении макияжа и причесок, хирурги, чтобы убирать лишнее, тренеры, которые учат всему — фехтовать, танцевать, ходить, говорить, сидеть и даже плевать⁴⁷.

В этом смысле кинозвезд в СССР не было. Единственной актрисой, которая могла бы претендовать на эту роль, была Любовь Орлова. Григорий Александров пытался контролировать жену по методике Луиса Майера, в частности строго следил за ее диетой, а она, по слухам, сопротивлялась и жаловалась на него Сталину. Но какие-то заветы Майера Александров все-таки смог воплотить — танцы Орловой в фильме «Цирк» явно поставлены профессиональными хореографами.

Что касается прибыли и пропаганды в этой таблице, то это, конечно, упрощение. Оба критерия были важны в обеих странах, но в разной степени. Красивый миф о том, что доходы от кино в бюджете СССР составляли третью по величине статью дохода после нефти и водки, давно развеян. При этом полного безразличия к доходности кинопроката тоже не было. Когда возникало противоречие между деньгами и идео-

⁴⁷ *Eyman S. Lion of Hollywood: The Life and Legend of Louis B. Mayer.* NY: Simon & Schuster, 2005. P. 265.

логией, предпочтение отдавалось идеологии. Если законченные фильмы не успевали следовать за быстро меняющейся «линией партии», они запрещались, перемонтировались или даже уничтожались.

Но бывало и наоборот. Сразу после войны, когда экономика была почти полностью разрушена, так называемые «трофейные» фильмы с вырезанными «вредными» кусками демонстрировались по всей стране и приносили в бюджет миллионы рублей⁴⁸. К августу 1948 года в советском прокате находилось больше полутора тысяч трофейных фильмов. «Большой вальс» посмотрело больше 25 миллионов, а «Серенаду Солнечной долины» около 20 миллионов⁴⁹.

Такое временное невнимание партии к опасности иностранных фильмов было отмечено неизвестным автором письма в ЦК ВКП(б). Его приводит Майя:

Так как американские фильмы часто сделаны очень занимательно внешне, вред их особенно велик. Показывая эти фильмы из коммерческих соображений, кинопрокатчики думают, что они выбирают безобидные фильмы. Но сейчас уже

⁴⁸ «Обеспечить чистый доход государству от проката в сумме не менее 750 миллионов рублей» (Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выпуске на экран заграничных фильмов из трофейного фонда» // Россия. XX век. Документы. Власть и художественная интеллигенция. М., 2002. № 55. 639–649).

⁴⁹ *Tsvetkova N., Tsvetkov I., Barber I. Americanization versus Sovietization: Film exchanges between the United States and the Soviet Union, 1948–1950.* <https://www.cogentoa.com/article/10.1080/23311983.2018.1471771>.

давно безобидных фильмов нет. Вопрос только в том, насколько тщательно замаскирована волчья империалистическая идеология⁵⁰.

Несмотря на драматические различия, есть несколько возможных точек зрения, с которых советские и американские фильмы можно сравнивать и анализировать. Две из них Майя уже упомянула в нашем разговоре:

- в обеих странах граница между 1920-ми и 1930-ми была концом эпохи;
- и там и тут кино создавали «чужие», которые мечтали стать «своими».

⁵⁰ «Зубы дракона». С. 213.



Реванш пуритан. Активист замеряет длину купальника на пляже в начале 1930-х годов

К этим двум можно добавить еще три:

- советские официальные командировки в Голливуд;
- интерес левых американцев к советскому кино;
- пуританизм.

Неудачный опыт Эйзенштейна и Александрова в Голливуде положил конец американским попыткам привлечь режиссеров из СССР для работы, но советских кинематогра-

фистов продолжали посылать в Голливуд. Летом 1935 года начальник Главного управления кинофотопромышленности Борис Шумяцкий, режиссер Фридрих Эрмлер и оператор Владимир Нильсен поехали изучать практику американских киностудий. Владимир Нильсен написал книгу, которая не была опубликована⁵¹, но была доступна для работников Мосфильма. При этом советское кино, как писала Майя,

продолжало бытовать на американских экранах, привлекая рядового, пусть и не массового, зрителя, а американская критика умудрялась регулярно рецензировать текущую советскую продукцию. <...> В 1937–1938 годах 450 американских кинотеатров показали советские фильмы; за ноябрь 1938 года их просмотрели 200 тысяч человек⁵².

⁵¹ После возвращения из Америки Нильсен и Шумяцкий были арестованы и в 1938 году расстреляны. Подробнее о судьбе Бориса Захаровича Шумяцкого см.: «Зубы дракона». С. 362–374.

⁵² «Зубы дракона». С. 361.



В этой пародийной фотографии 1940 года голливудский фотограф А. Л. Шейфэр сумел показать сразу несколько за-

прещенных тем: внутреннюю часть бедра, кружевное белье, наркотики, алкоголь, азартные игры, попрание закона и др.

53

И наконец, пуританизм. Почти во всем мире *The Roaring Twenties*, бурные двадцатые с их сексуальной свободой, теорией «стакана воды», упрощенными процедурами заключения и расторжения брака сменились на эпоху с патриархальными и даже пуританскими ценностями. В 1930-х на американских пляжах полиция линейками измеряла расстояния от женской коленки до нижнего края купального костюма. Если расстояние превышало норму, владелицу купальника арестовывали и штрафовали⁵⁴.

В СССР новые нормы не были официально кодифицированы, а в Америке с 1934 по 1968 год существовал достаточно подробно составленный *Motion Picture Production Code*, известный как «кодекс Хейса» (*Hays Code*)⁵⁵, где было подробно перечислено все, чего нельзя показывать в кино: наготу (включая силуэт), длительные и чувственные поцелуи, танцы с непристойными движениями, нарушение супружеской

⁵³ Photo by A. L. «Whitey» Schafer from: <http://www.openculture.com/2019/09/thou-shalt-not.html>.

⁵⁴ Не исключено, что эта многократно публиковавшаяся фотография была постановочной. В любом случае атмосферу тех лет она передает точно.

⁵⁵ Сам William Harrison Hays (1879–1954) не был автором текста. Его написали два католика – Father Daniel Lord (1888–1955) и Joseph I. Breen (1888–1964). Иногда код называют «кодом Лорда».

верности (его нельзя было показывать «привлекательным»), оскорбление религии и флага, секс между представителями черной и белой расы и многое другое.

Как мы отбирали фильмы

Когда мы начали наш проект, у Майи уже был список из 38 пар, который она составила за год своего пребывания в институте Кеннана. Все фильмы относились к 1930–1940-м годам.

Comprehensive List of Films-M. Turovskaya

- | | | | |
|--------------------------------------|---|--|---------------------------------|
| 1. <i>Все победы</i>
1. Воля-Воля | 1. <i>Night in Oper</i>
1. 42nd Street
Goldiggers of '33 | 19. Алтон Иван, сердится | 19. Babes in Arms |
| 2. Валерий Чкалов | 2. Only Angels Have Wings
(Test Pilot) | 20. Великий Гражданин | 20. Citizen Kane |
| 3. Юность Максима | 3. Mr. Smith Goes to Washington
Mr. Deeds Goes to Town | 21. Тринадцать | 21. The Lost Patrol |
| 4. Шуми горолок | 4. Ruggles of Red Gap
(Earthworm Tractors) | 22. Цирк | 22. Ninotchka |
| 5. <u>Заклочённые</u> | 5. I Am a Fugitive from a Chain Gang | 23. Великий утешитель | 23. Anna Karenina |
| 6. <u>Путевка в жизнь</u> | 6. Boys Town | 24. Девушка с характером | 24. It Happened One Night |
| 7. Партийный билет | 7. The Roaring '20s or
Angels with Dirty Faces
Pittsburgh | 25. Золушка | 25. The Wizard of Oz |
| 8. <u>Встреча на Эльбе</u> | 8. Berlin Express | 26. Нашествие | 26. Casablanca |
| 9. <u>Машенька</u> | 9. Kitty Foyle | 27. Сельская учительница | 27. The Corn is Green |
| 10. Чапаев | 10. Sergeant York and The Plainsman
Viva Villa | 28. Гармонь | 28. Hallelujah |
| 11. Комсомольск | 11. Union Pacific | 29. Музыкальная история | 29. 100 Men and a Girl |
| 12. Большая жизнь | 12. How Green was my Valley | 30. Клятва
Детство Горького | 30. Gone With the Wind |
| 13. <u>Остров сокровищ</u> | 13. Treasure Island | 31. Джульбарс | 31. The Lone Defender |
| 14. Аэроград | 14. Spawn of the North | 32. Светлый путь
Член правительства | 32. The Farmer's Daughter |
| 15. Опа | 15. Mountain Justice | 33. <u>Подвиг разведчика</u> | 33. 13 Rue Madeleine |
| 16. Подкидыш | 16. Curly Top | 34. Мелочь | 34. Breakfast for Two |
| 17. Ленин в Октябре | 17. Abe Lincoln in Illinois | 35. Возвращение Вас. Бортникова | 35. The Best Years of Our Lives |
| 18. Сердца четырёх | 18. Moon over Miami | 36. Кубанские казаки | 36. State Fair |
| | | 37. <u>Член правительства</u> | 37. Cimarron |
| | | 38. Мечта | 38. Shop over
the corner |

Мы с Майей добросовестно просмотрели бо́льшую часть этих пар и отобрали шесть наиболее убедительных. Одним из критериев была не только переключка сюжетов, но и возможность найти кадры, где смысл сопоставлений читался бы сразу, до чтения текста:

«Рожденные Севером», 1938 – «Аэроград», 1935

«Волшебник страны Оз», 1939 – «Золушка», 1947

«Город мальчиков», 1938 – «Путевка в жизнь», 1931

«Нинóчка⁵⁶», 1939 – «Цирк», 1936

«Магазин за углом», 1940 – «Мечта», 1941

«Берлинский экспресс», 1948 – «Встреча на Эльбе», 1949

Наша самая первая презентация была сделана с помощью двух эпшловских программ – *Final Cut Pro* и *Keynote* – и показана в институте Кеннана в том же 2008 году. Технология позволила нам, во-первых, использовать реальные эпизоды из фильмов со звуком, во-вторых, добавить к советским фильмам английские субтитры и, в-третьих, когда это было возможно, запускать советские и американские эпизоды одновременно, что делало и сходство, и различие особенно наглядным. Реакция академической аудитории превзошла наши ожидания. Время от времени в зале возникало то, что в Америке называется *Aha! effect*, то есть вздох мгновенного узнавания.

Нам не пришлось заниматься ни киноведением, ни сти-

⁵⁶ Именно так это имя произносится в фильме, с ударением на втором слоге.

листическим анализом. Точно отобранные кадры позволяли зрителям доделывать эту работу за нас. Понятно, что достичь такого эффекта в книге невозможно. Отсутствие «движущихся картинок» (*moving pictures*) и звука заставило меня еще внимательнее отнестись к отбору парных кадров, которые теперь должны работать с двойной нагрузкой. В этой книге сопоставления кадров из советских и американских фильмов – не просто иллюстрации к тексту, а неотъемлемая часть текста.

В моих лекциях об этом проекте и в России, и в других странах один из часто повторяющихся вопросов был: «А что вы можете сказать про 1950–1960-е годы?» Мой ответ был: «К сожалению, пока ничего». Когда я продолжил эту работу уже в одиночестве, я решил раздвинуть хронологические рамки и добавить холодную войну и оттепель – еще пять пар (правда, одна из этих «пар» включала три фильма). Эти фильмы (за исключением «Подвига разведчика») мы не обсуждали с Майей, но думаю, что она бы одобрила выбор своего ученика.

«Быть или не быть», 1942 – «Подвиг разведчика», 1947
«Железный занавес», 1948 – «Прощай, Америка», 1951
«Русские идут, русские идут», 1966 – «Русский сувенир», 1960

«Застава Ильича», 1962 – «Шумный день», 1960 – «Выпускник», 1967

«Ровно в полдень», 1952 – «Чистое небо», 1961

Смысл выбора – и для первых шести пар, и для остальных пяти – оставался одним и тем же. Его можно сформулировать в виде двух взаимоисключающих утверждений.

1. Процессы, происходящие в двух странах, как говорила Майя, «где-то внутри необыкновенно схожи, при внешней противоположности».

2. Чем глубже мы анализируем внешнее сходство фильмов, тем яснее мы видим драматическую разницу в их месседжах.

Сходство и различие мифов

Когда Майя занималась сравнением нацистского и советского кино, у нее сравнительно легко выстраивалась схема сходных мифов:

- миф вождя, фюрера;
- миф героя;
- миф юной жертвы;
- миф нации («корней»);
- миф коллективности;
- миф предателя;
- миф врага⁵⁷.

С советским и американским кино все оказалось сложнее.

Киномифология Голливуда не выращивала квазирелигиозной вертикали, – писала Майя, – на то Америка была христианской⁵⁸. <...> Разумеется, столь стройной системы соответствий, как «кино

⁵⁷ «Зубы дракона». С. 166.

⁵⁸ Тут необходимо сделать одно уточнение. Америка действительно всегда была в той или иной степени христианской, с преобладанием в разные времена католицизма или протестантизма. Тем не менее в США никогда не было официальной религии. Попытки вводить христианские молитвы и выставлять религиозные символы в школах предпринимались, но они редко приводили к успеху. В 1930–1940-х годах католическая церковь, не имея власти запрещать, могла призывать прихожан к бойкоту «аморального» фильма, что приводило к серьезным убыткам для студий.

тоталитарной эпохи», американский фильм не предлагал. Сходные мотивы располагались *веером, в разных направлениях*. Если что их и объединяло, то месседж в его самом общем виде⁵⁹.

Сопоставление мифов в случае с американским кино чаще показывает расхождение, чем сходство, и это расхождение чаще всего сводится к дихотомии «индивидуального и коллективного». Советский герой, например, не может быть одиночкой, он обязан быть членом группы, управляемой сверху. Пример – история романа «Молодая гвардия». Согласно легенде, Сталин сказал Фадееву: «Разве могла существовать и эффективно бороться с врагом на оккупированной территории организация без партийного руководства?» Фадееву пришлось полностью переписать роман, что нашло отражение и в фильме Герасимова 1948 года. В американском кино герой почти всегда одиночка, а миф фюрера практически отсутствует.

Что касается мифа предателя, то он существует и в советском, и в американском кино, но у них разная природа. В советском кино предатель всегда предает группу, а не (или не только) отдельного человека. В «Чистом небе» летчик Астахов объявлен предателем родины, потому что попал в немецкий плен, хотя обязан был застрелиться, в соответствии с приказом Сталина⁶⁰. Но как только Астахов приходит к вы-

⁵⁹ «Зубы дракона». С. 354–367. Курсив мой.

⁶⁰ «Об ответственности военнослужащих за сдачу в плен и оставление врагу

воду, что он не предатель, поскольку «не усомнился в партии», то есть остался членом группы, у него появляется решимость ехать в Москву и добиваться приема в ЦК. В ответ на доверие к партии партия принимает его обратно. В американском вестерне «Ровно в полдень» все наоборот: маршала Кейна предают почти все жители города, оставляя его одного сражаться с четырьмя бандитами. Это индивидуальное предательство, и у каждого жителя свои личные мотивы.

Это же относится к мифу врага. В советском кино враг или пришел из-за границы, или получил оттуда задание, или принадлежит к побежденным классам. В «Путевке в жизнь» это бандит Жиган, представитель криминального мира дореволюционной России. В «Аэрограде» это японские самураи и русские староверы. В «Подвиге разведчика» это советский офицер, перешедший на сторону немцев. В «Цирке» это немецкий капиталист Кнейшиц. В американском кино образ врага в сильной степени зависит от эпохи. В десятилетие 1946–1956 возникает удивительное сходство между врагами из советских и американских фильмов. И там, и тут враг – это интеллектual, приехавший из Европы, или побывавший там, или близко связанный с европейской культурой. Иногда это еврей, иногда атеист, иногда оба в одном лице.

В советском и американском кино, как говорила Майя, «сходные мотивы располагались веером, в разных направле-

оружия» – приказ Ставки Верховного Главного Командования Красной Армии за № 270 от 16 августа 1941 года.

ниях». Именно поэтому в каждом случае сравнение фильмов происходило по разным параметрам. Это могло быть сходство фабул, например, смена идеологии в паре «Ниночка» – «Цирк» или колонизация в паре «Рожденные Севером» – «Аэроград». Это могло быть видимое отсутствие идеологии в двух сказках – «Волшебник страны Оз» и «Золушка». Общей темой могла быть роль наследственности и среды в воспитании подростков (*nature vs. nurture*) в фильмах «Город мальчиков» и «Путевка в жизнь». Фильмы могло объединять или разъединять соотношение между частной жизнью бизнеса и большой политикой вокруг в паре «Магазин за углом» – «Мечта». Их могло объединять или разъединять разное понимание вражды и дружбы между странами, как в фильмах эпохи холодной войны «Берлинский экспресс» и «Встреча на Эльбе».

Две сказки: «Волшебник страны Оз», 1939 – «Золушка», 1947 ⁶¹

С конца 1920-х началось постепенное возведение «железного занавеса» (практически с обеих сторон), что не мешало «нам» добывать у «них» полезные вещи, давая им другие названия. Автомобиль «форд» стал «Эмкой»; Пиноккио превратился в Буратино; фильм Джона Форда «Потерянный патруль»⁶² Михаил Ромм по указанию Сталина превратил в не менее увлекательный фильм «Тринадцать»⁶³; а книгу Лаймена Фрэнка Баума 1900 года «Чудесный волшебник страны Оз» Александр Волков, школьный учитель, а позднее доцент кафедры высшей математики, издал по-русски под своей фамилией, без ссылки на оригинал, под названием «Волшебник Изумрудного города»⁶⁴.

Надо отдать должное Волкову – некоторые изменения он внес. Собачка Тото стала Тотошкой. Дороти стала Элли (хотя тоже из Канзаса). Она больше не сирота, дядя и тетя превратились в папу и маму. Волшебник-обманщик Оз стал Гу-

⁶¹ *The Wizard of Oz*, Victor Fleming, MGM, 1939. «Золушка», Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро, Ленфильм, 1947.

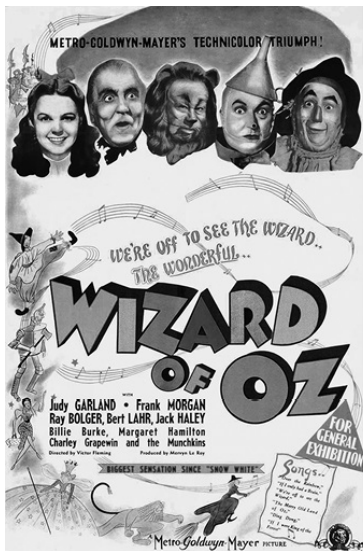
⁶² *The Lost Patrol*, John Ford, RKO, 1934.

⁶³ «Тринадцать», Михаил Ромм, Мосфильм, 1936.

⁶⁴ Можно допустить, что решение не ссылаться на оригинал исходило не от самого Волкова.

двином, который оказался бывшим соседом Элли. В конце Гудвин возвращается в Канзас, и Элли видит его выступающим в цирке. Злых ведьм по-прежнему две, но единственная добрая фея Баума раздвоилась, теперь это Виллина и Стелла.

Лаймен Фрэнк Баум (1856–1919) родился в городке Читтенаго, штат Нью-Йорк. Был актером, журналистом, разводил кур, женился на феминистке. Свою знаменитую книгу, созданную в соавторстве с иллюстратором Уильямом Денслоу, он издал в 1900 году, после чего написал еще много других книг, где действие тоже происходит в стране Оз. Название страны, как он объяснил позднее, произошло от этикетки одного из его каталожных ящиков: O–Z.

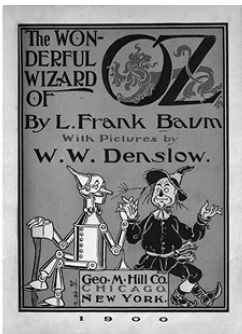
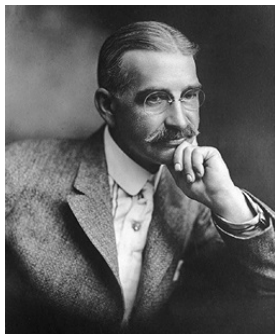


Баум вырос в религиозной методистской семье, и суровая протестантская этика чувствуется с самых первых страниц его книги. Дядя Джон и тетюшка Эм

никогда не улыбались. Когда Дороти впервые пришла к ней, тетюшка была поражена смехом ребенка. Она вскрикивала и прижимала руку к сердцу всякий раз, когда слышала веселый голос Дороти. Она смотрела на девочку с удивлением: где она нашла что-то, над чем можно смеяться?⁶⁵

⁶⁵ *Baum L. F. The Wonderful Wizard of Oz. Chicago & New York: Geo M. Hill Co., 1900. P. 12–13.*

Начиная с 1900 года главную книгу Баума бесконечно анализировали, находя в ней прототипы («Алиса в стране чудес»), личные воспоминания (Чикагская Всемирная выставка 1893 года), феминизм жены и многое другое. Социологи решили, что *Scarecrow* (пугало) символизирует американского фермера, *Tin Man* (жестяной человек) – рабочего сталелитейной промышленности, а *Cowardly Lion* (трусливый лев) – демократа Уильяма Дженнингса Брайана. Очевидно, что Волков ничего похожего не имел в виду и политических намеков себе не позволял.



Фильм «Волшебник страны Оз» сохраняет основной сюжет книги Баума, упростив его для полуторачасового фильма. Фильм сохраняет и протестантский дух, но, в соответствии с нормами двадцатого века, делает его намного веселее. На ферме тетушки Эм

все было одинакового серого цвета, – писал Баум в 1900 году. – Когда-то дом был покрашен, но краска потрескалась от солнца, дожди ее смыли, и теперь дом стал таким же скучным и серым, как все остальное⁶⁶.

Радость Дороти от возвращения в такой дом, где к тому же никто не улыбается, кажется не очень правдоподобной. В фильме черно-белые эпизоды подкрашены сепией, а в самом конце, когда Дороти приходит в себя, ей улыбаются все родственники и друзья.

«Волшебника страны Оз» несколько раз причисляли к «величайшим фильмам всех времен и народов». Он входит в постоянную коллекцию Библиотеки Конгресса США. Для этого есть основания. Его иногда называют «первым цветным фильмом», что, конечно, ошибка: первые цветные фильмы стали появляться в самом начале XX века. Но качество цвета в этом фильме поражает даже сегодня, и заслуга в этом принадлежит компании *Technicolor*. В целом сочетание сценария, режиссуры, актеров, новаторских спецэффектов и музыки вполне оправдывает выдвижение его на шесть «Оскаров», включая «лучший фильм». Правда, получил он только три: за музыку, за песню и за несовершеннолетнюю актрису Джуди Гарленд.

⁶⁶ Ibid.



Судя по иллюстрациям Уильяма Денслоу, Дороти в книге Баума гораздо ближе по возрасту к героине «Алисы в Стране Чудес», чем к семнадцатилетней Джудии Гарленд в фильме.

«Оскар» за лучший фильм достался другому цветному фильму этой же студии, «Унесенные ветром»⁶⁷. Режиссер «Волшебника» – Виктор Флеминг. Режиссер «Унесенных» – тоже Виктор Флеминг. История запутанная. Когда в «Волшебнике» оставалось доснять только черно-белые кадры (позднее тонированные сепией), у режиссера «Унесенных» Джорджа Кьюкора начались конфликты с продюсером и актерами. Продюсер «Унесенных» Дэвид Селзник попросил Флеминга помочь. Тот, в свою очередь, попросил своего друга, режиссера Кинга Видора, помочь с оставшимися кадрами. Кинг Видор отказался от авторства, считая, что его вклад слишком скромнен, а Селзник отказался упоминать Кьюкора. В результате Флеминг проиграл соревнование на главного «Оскара» самому себе.

Фильм «Волшебник» дает еще бóльшие возможности для политических интерпретаций, чем книга Баума. Одни видят в фильме прославление Рузвельта и его «Нового курса». Черно-белые кадры фермы на Среднем Западе можно рассматривать как символ экономической депрессии, а сияющий Изумрудный город – как результат «Нового курса».

⁶⁷ *Gone with the Wind*, Victor Fleming, MGM, 1939.

Поскольку противники Рузвельта обвиняли его в «социализме», тот факт, что автором текстов песен и части диалогов фильма был социалист Эдгар Харбург, давал дополнительные аргументы для такой интерпретации.

А можно и наоборот – в образе Волшебника увидеть сатирическое изображение Рузвельта. Дороти и ее друзья поняли, что кажущийся могущественным Волшебник – это просто не очень ловкий фокусник, и называли его словом *humbug* (жулик, обманщик). Он согласился, добавив: «Вообще-то я хороший человек, просто плохой волшебник»⁶⁸. Интересно, что консервативный журналист Генри Луис Менкен (к нему мы еще вернемся в связи с холодной войной) публично называл Рузвельта тем же самым словом *humbug*, так что такая интерпретация тоже имеет основания⁶⁹.

Была ли «Золушка» ответом на «Волшебника»? Интересно, что первоначально фильм тоже должен был быть цветным, а цветную пленку тогда давали только для важных фильмов. Об этом вспоминала исполнительница роли Золушки: «Акимов даже все эскизы делал в цвете. Большаков⁷⁰

⁶⁸ Не исключено, что фраза мальчика, пажа доброй феи, «Я не волшебник, я только учусь» была ответом Шварца на признание американского «волшебника».

⁶⁹ Что касается интерпретаций фильма, существует обширная литература, посвященная его психоаналитическому истолкованию. Я ее здесь не рассматриваю.

⁷⁰ Иван Григорьевич Большаков – министр кинематографии с 1946 по 1953. Я с ним сталкивался в Институте технической эстетики, куда он был «сослан» в эпоху оттепели. Очень жалею, что не решился расспросить его о прошлом, хотя

с этим согласился. Но режиссеры испугались дополнительных трудностей и отказались от цвета»⁷¹. Были ли режиссеры «Золушки» Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро знакомы с американским фильмом? Вполне возможно, но их мотивом, скорее всего, была сказка. Если представить себе жизнь в СССР в послевоенные 1940-е, то потребность в сказке становится понятной.

Реальность тех дней была совсем не похожа на сказку:

В 1947 году в СССР умерло 508 тысяч детей в возрасте до одного года. Колхозницы воровали хлеб с полей, собирали колоски. Законы ужесточились. По официальным данным, в конце 1948 года за подобные «кражи» в местах заключения содержалось 23 790 матерей, вместе с которыми за колючей проволокой отбывали «срок» малолетние дети. По стране прокатилась волна нищенства, которое достигло невиданных прежде размеров. По самым приблизительным подсчетам, число нищих составило 2–3 миллиона человек⁷².

Для многих писателей и кинематографистов сказка в эти годы стала спасительным жанром, позволяющим уйти в мир, где категории добра и зла показаны как вечные и неизмен-

он, скорее всего, отказался бы отвечать.

⁷¹ Жеймо Я. Длинный путь от барабанщицы в цирке до Золушки в кино. М.: Альпина нон фикшн, 2020.

⁷² Детство 45–53: А завтра будет счастье / Сост. Людмила Улицкая. М.: АСТ, 2013.

ные⁷³. Неудивительно, что сказка была излюбленным мотивом совместного творчества Кошеверовой и Шапиро. В 1944 году они поставили фильм-сказку «Черевички» по Гоголю, а позднее, в 1963-м, ставший популярным «Каин XVIII». У этой пары режиссеров постепенно сложилась своя команда. Сценаристом часто был Евгений Шварц. Художником – Николай Акимов, режиссер, сценограф, книжный график, педагог, а также бывший муж Кошеверовой, они расстались в 1934 году, но продолжали сотрудничать. В их фильмах снимались известные артисты. В «Золушке» участвовали Эраст Гарин, Фаина Раневская, Василий Меркурьев, Сергей Филиппов, а главную роль исполняла знаменитая травести Янина Жеймо, которой к началу съемок было 37 лет. Глядя на экран, в это невозможно поверить.

В уже упомянутых воспоминаниях Янины Жеймо есть драматический эпизод ее спора с Евгением Шварцем. Советская актриса не может понять, почему ее героиня безропотно соглашается втиснуть ногу сводной сестры в хрустальную туфельку. Нашим детям, говорит она, «будет непонятно, почему Золушка, когда ее бьют по одной щеке, безропотно подставляет другую. Почему она не борется? Не протестует?». Шварц не согласен. Начинается съемка. «Сейчас или никогда!» – решает актриса и вместо слов «Хорошо, матушка, я

⁷³ Это не осталось незамеченным. В 1947 году, в год выхода «Золушки», Большаков опубликовал статью под названием «Год перестройки», где упрекал кинематографистов в том, что они увлеклись сказками и отвернулись от жизни («Искусство кино». 1947. № 6).

попробую» произносит: «Ни за что!». «Раневская, – продолжает Жеймо, – которая идеально вошла в образ, настолько возмутилась моей наглостью, что от ярости буквально завизжала: „Если ты сейчас же не наденешь туфельку Анне, то я... я... выгоню из дома твоего отца!“» Теперь сцена устраивала Янину – Золушка приносила себя в жертву, спасая отца. Евгений Шварц сделал вид, что так и задумано. А великая Фаина Раневская дала наглядный урок системы Станиславского, показав, как актер должен вести себя «в предлагаемых обстоятельствах»⁷⁴.

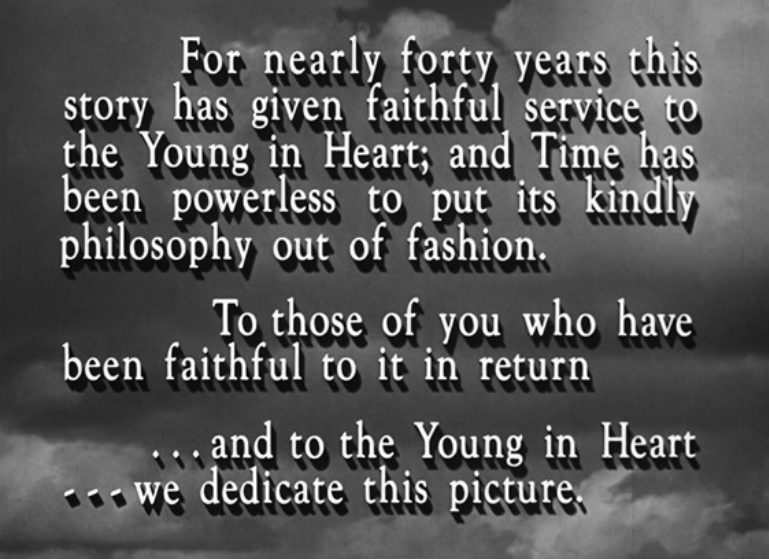
Что общего у этих двух фильмов? Оба начинаются с пролога со сходным текстом – старая сказка и сегодня учит нас добру. Это можно рассматривать как еще один аргумент в пользу того, что советский фильм находится в диалоге с американским. «Волшебник» напоминает зрителю о книге Баума, а «Золушка» отсылает зрителя на много веков назад. У Баума тоже есть пролог, где, в частности, сказано: «Книга написана для сегодняшних детей. Это модернизированная сказка, в которой чудеса и радости сохранены, а страдания и кошмары исключены». В обоих фильмах страдания и кошмары тоже в значительной степени исключены.

Героини обоих фильмов – сироты. Каждая поет о своей

⁷⁴ «Я бывала частым соавтором и режиссером многих моих ролей, – вспоминала Раневская. – Если актер не импровизирует – ремесло, мерзкое ремесло!» (Щеглов Д. Фаина Раневская: Судьба-шлюха. М.: Астрель, 2003. С. 14–43).

мечте уйти из серой обыденной жизни. Разница в том, что Золушка с самого начала находится в сказке и остается в ней до конца. Еще до волшебного превращения в принцессу она разговаривает с кухонными предметами, а они ей отвечают. А Дороти мы встречаем на ферме в штате Огайо, откуда она уходит в сказку, а потом возвращается назад. В книге Баума Дороти говорит просто: «Я так рада вернуться домой». В фильме эмоции по поводу возвращения домой значительно усилены.

The Wizard of OZ, 1939



For nearly forty years this
story has given faithful service to
the Young in Heart; and Time has
been powerless to put its kindly
philosophy out of fashion.

To those of you who have
been faithful to it in return

... and to the Young in Heart
... we dedicate this picture.

В течение сорока лет эта сказка верно служила тем, кто

молод сердцем. Мы посвящаем этот фильм тем, кто сохранил верность сказке, и всем тем, кто молод сердцем.

«Золушка», 1947

З О Л У Ш И К А

старинная сказка,
которая родилась много
веков назад и с тех пор
всё живет, да живет,
и каждый рассказывает
её на свой лад.

Пролог.

The Wizard of Oz, 1939



Дороти: Там, где радуга встала в вышине,
В той стране я летала в детском забытом сне.
Светят радугой птицы той страны,
И что решится тебе присниться – сбудутся сны.
(Пер. А. А. Мигдала)

«Золушка», 1947



Золушка: Хочу, хочу, чтобы счастье вдруг пришло ко мне. Мне так надоело делать самой себе подарки ко дню рождения и на праздники. Добрые люди, где же вы?

The Wizard of OZ, 1939



Тфельки от доброй ведьмы.

«Золушка», 1947



Туфельки от мальчика-пажа.

Дороти (со слезами): Я дома, дома, это моя комната, и вы все здесь, и я больше никогда, никогда не покину вас! Потому что я всех вас люблю, потому что нет ничего лучше родного дома!

Звучит финальная патетическая музыка композитора Гарольда Арлена⁷⁵.

⁷⁵ Сын кантора Хайман Арлук, сменивший имя на Гарольда Арлена (*Harold Arlen*), получил «Оскар» за песню «За радугой» (*Over the Rainbow*) вместе с автором текста Эдгаром Харбургом (*Edgar Harburg*).

Сюжет в обоих фильмах связан с туфельками – хрустальными туфельками Золушки (как в сказке Перро) и рубиновыми туфельками (*ruby slippers*) Дороти. И у Баума, и у Волкова это были «серебряные башмачки» (*silver shoes*). Я подозреваю, что в фильме туфельки стали рубиновыми по настоянию художника – на фоне желтых кирпичей, по которым шагает Дороти, серебряные бы совсем не смотрелись.

Как и в книге Баума, в фильме две злые ведьмы и одна добрая фея. Когда унесенный ураганом дом Дороти приземляется в стране Оз, он падает на одну из злых сестер, ведьму Востока, и убивает ее. Перефразируя Толстого, можно было бы сказать, что все Добрые феи добры одинаково, а каждая Злая фея зла по-своему.

Ведьма Запада из «Волшебника» – настоящее сказочное страшилище, а Злая мачеха из «Золушки», в отличие от всех остальных персонажей, полностью выпадает из сказочного мира. Раневская создает понятный советскому зрителю образ самоуверенной скандалистки из коммунальной квартиры⁷⁶. «А еще корону надел!» – злобно кричит она королю – реплика, в которой нельзя не увидеть почерк Шварца. И конечно, его почерк нельзя не заметить в диалоге мачехи с солдатом, который ищет принцессу, потерявшую хрустальную туфельку.

⁷⁶ Как заметил Евгений Добренко, здесь Раневская во многом повторяет образ Ляли из фильма «Подкидыш» (1939). Ляля и Муля из «Подкидыша» – это Мачеха и Отец-лесничий из «Золушки».

Смешение сказочного сюжета с советским бытовым языком – классический прием Шварца. Его можно найти практически во всех его пьесах.

В самом конце сходство между фильмами кончается, сюжеты расходятся в противоположные стороны. Дороти убегает из сказки и возвращается домой, в обычную жизнь. Последняя фраза фильма *There is no place like home* («Нет ничего лучше родного дома») давно стала мемом в американской культуре. Зрителю, читавшему Толстого, это возвращение домой может напомнить «Войну и мир». Что-то похожее испытывает Пьер Безухов после освобождения из французского плена:

Он испытывал чувство человека, нашедшего искомое у себя под ногами, тогда как он напрягал зрение, глядя далеко от себя. Он всю жизнь свою смотрел туда куда-то поверх голов окружающих людей, а надо было не напрягать глаза, а только смотреть перед собой.

The Wizard of OZ, 1939



Добрая ведьма: Вы добрая ведьма?

Дороти: Я вообще не ведьма!

Добрая ведьма: А я ведьма.

Дороти: Прошу прощения, я никогда не слышала, что ведьмы бывают красивыми.

«Золушка», 1947



Добрая фея: Хочешь поехать на бал?

Золушка: Да, крестная, очень, но я не могу.

Добрая фея: Не спорь, не спорь, ты поедешь туда. Ужасно вредно не ездить на балы, когда ты этого заслуживаешь.

The Wizard of Oz, 1939



Злая ведьма хочет похитить туфельки.

«Золушка», 1947



Злая мачеха (солдату): Туфелька как раз по ноге одной из моих дочек. Зовите короля! Я вам буду очень благодарна! Ну! Вы понимаете меня? Озолочу!

Солдат: Без примерки нельзя!

Злая мачеха (первой дочери): Подожди большой палец.

Злая мачеха (второй дочери): Подожди пятку.

Злая мачеха (солдату): У вас нет других размеров?

The Wizard of OZ, 1939



There is no place like home!
Нет ничего лучше родного дома!

«Золушка», 1947



КОНЕЦ

Король: Обожаю, обожаю эти волшебные чувства, которыми никогда, никогда не придет конец.

И в книге Баума, и в фильме Флеминга, и в романе Толстого можно увидеть отголоски протестантства: простая черно-белая жизнь на ферме лучше цветной, но фиктивной; надо верить сердцу, а не лжепророкам; не надо напрягать зрение, глядя куда-то «за радугу», потому что искомое у тебя под ногами.

В отличие от «Волшебника», сюжет «Золушки» остается

в пространстве сказки.

Король: Ну вот, друзья, мы и добрались до полного счастья. Все счастливы, кроме старухи-лесничихи. Ну она, знаете, сама виновата. Связи связями, но надо же в конце концов и совесть иметь. Когда-нибудь спрысят: а что вы, собственно говоря, можете предъявить? И никакие связи не помогут сделать ножку маленькой, душу большой и сердце справедливым.

Счастье теперь возможно, потому что Злая мачеха, единственный персонаж из реальной жизни, изгнана из королевства. Последняя фраза монолога еще раз подтверждает, что сказка не кончилась: «Обожаю, обожаю эти волшебные чувства, которым никогда, никогда не придет конец!».

В этот момент жизнь врывается в пространство сказки, и на экране, опровергая короля и вполне в стиле Евгения Шварца, появляется слово «КОНЕЦ». Можно предположить, что для советского зрителя 1947 года это слово было вдвойне печальным: кончался замечательный фильм, и надо было возвращаться в трудную послевоенную жизнь.

Отступление № 1: «Их собственная империя»

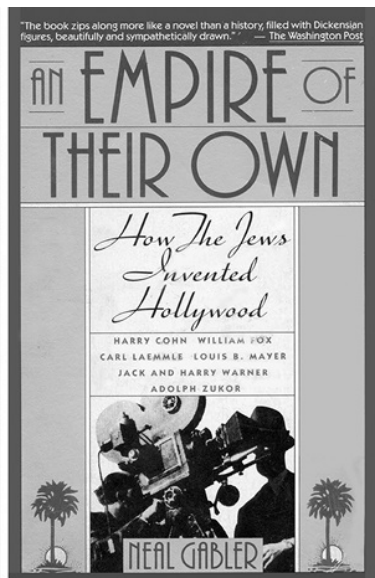
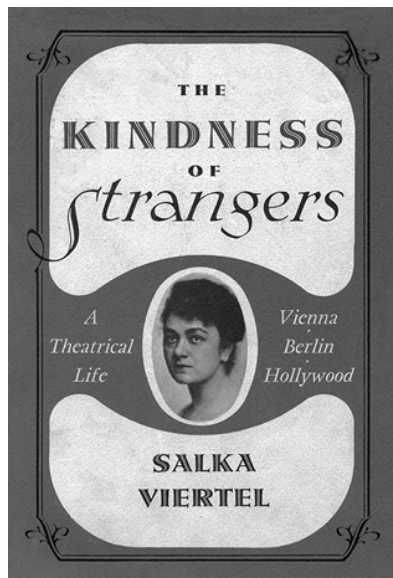
Майя прекрасно владела английским языком – про немецкий я уже не говорю. В общей сложности она провела около двух лет в Америке, где узнала все, что было можно узнать про американское кино. К 2008 году я прожил в Америке почти три десятилетия и какие-то вещи об Америке уже знал лучше, что дало мне возможность вернуть Майе небольшую часть моего «интеллектуального долга». Когда мы обсуждали победу Рузвельта на выборах, я рассказал ей, кто такой Джон Кейнс и какое отношение он имел к «Новому курсу». Но Майя не была бы Майей, если была бы готова смириться с *незнанием* – через три дня она уже знала про Кейнса больше, чем я.

Иногда я посылал ей в Мюнхен книги. Помню, как я долго охотился за книгой 1969 года «Доброта незнакомцев»⁷⁷. Ее написала Залка Фиртель, жена немецкого писателя и режиссера Бертольда Фиртеля (о ней нам еще предстоит говорить). Когда наконец удалось добыть потрепанный экземпляр, я начал перепечатывать и посылать Майе отдельные страницы.

⁷⁷ Viertel S. The Kindness of Strangers. NY: Holt, Rinehart & Winston, 1969. Хотя ее родным языком был немецкий, после многолетней работы сценаристкой в Голливуде она написала эту книгу по-английски.

Майя восхитилась книгой и тут же нашла немецкий перевод у себя в Мюнхене.

Вторая книга, которую я послал, тоже оказалась важной, это была та самая книга Нила Гейблера, которую Майя упоминала в нашем разговоре (см. Предисловие). Об этой книге стоит поговорить подробнее.



Заголовок «Их собственная империя» взят из неоконченного романа Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Последний

магнат»⁷⁸. В герое романа, киномагнате Монро Старе, который «создал свою собственную империю», можно узнать Ирвинга Тальберга, «вундеркинда», ставшего главным продюсером студии *MGM* в 26 лет⁷⁹. Это тот самый Тальберг, который, как мы помним, уволил Эриха фон Штрогейма со студии *Universal*.

Гейблер начинает книгу с цитаты из Уильяма Харрисона Хейса, известного как создателя «кода Хейса», запретившего показывать в кино кружевное белье и многое другое. Американская киноиндустрия, сказал Хейс, это «квинтэссенция того, что мы называем Америкой». Парадокс состоит в том, пишет Гейблер, что эту индустрию создали восточно-европейские евреи, не имевшие ни малейшего отношения к «квинтэссенции Америки».

Членов этой группы объединяло многое. Почти все они выросли в относительной бедности, в атмосфере антисемитизма и погромов, в семьях с отцом-неудачником и любящей, но бесправной матерью.

Для молодых еврейских иммигрантов нет ничего необычного в желании полностью ассимилироваться, — пишет Гейблер, — но эту группу отличало фанатическое, даже можно сказать патологическое желание упасть в объятия Америки и полностью забыть свое прошлое⁸⁰.

⁷⁸ *Fitzgerald F. S. The Last Tycoon*. NY: Scribner, 2020.

⁷⁹ Из-за врожденной болезни сердца Тальберг умер в возрасте 37 лет.

⁸⁰ *Gabler N. Op. cit.* P. 4.

Пожалуй, самым ярким представителем этой группы был Луис Б. Майер, вторая буква *M* в названии студии *MGM* – *Metro-Goldwyn-Mayer*. Его в равной степени любили и ненавидели. Он мог быть добрым, сентиментальным и заботливым папашей для своих любимых актеров и режиссеров. «Для меня, – вспоминала Джоан Кроуфорд, – он был и отцом, и лучшим другом. Джуди Гарленд и Лана Тёрнер всегда бежали к нему, когда у них возникали проблемы»⁸¹.

Гейблер рассказывает историю, как режиссер Пандро Берман принес ему сценарий антифашистского фильма «Седьмой крест»⁸². Голливудские евреи избегали антифашистских тем, чтобы никто не мог сказать: «Своими разборками с Гитлером они втягивают Америку в войну». «Ты совершаешь большую ошибку, – сказал Майер, – идея ужасная. Но ты мой мальчик. Если очень хочешь – делай»⁸³.

Но Майер мог быть холодным и жестоким. «Дьявол во плоти, – говорила о нем актриса Хелен Хейс, – самый большой злодей, которого я встречала в жизни». С ней соглашался актер Ральф Беллами: «Еврейский Гитлер, фашист»⁸⁴. Согласно легенде, самую убийственную фразу на похоронах Майера произнес его партнер Сэмюэл Голдвин (буква *G* в на-

⁸¹ Gabler N. Op. cit. P. 211.

⁸² Фильм по роману Анны Зегерс *The Seventh Cross* вышел в 1944 году и был успешным.

⁸³ Gabler N. Op. cit. P. 213.

⁸⁴ Ross S. J. *Hollywood Left and Right: How Movie Stars shaped American Politics*. NY: Oxford University Press, 2011. P. 53.

звании студии): «Почему так много людей пришли на его похороны? Они хотели убедиться, что он умер». Самые сложные отношения у Майера сложились с его партнером Ирвингом Тальбергом. Они нуждались друг в друге, что не мешало каждому стараться избавиться от другого⁸⁵.

Майер упорно настаивал, что не помнил ни места, ни дня своего рождения (он родился в городе Дымер на Украине). В конце концов стал утверждать, что родился 4 июля, в День независимости США. Он был страстным антикоммунистом и активным членом республиканской партии. Как ни странно, одно качество советского искусства его привлекало – стремление переделать общество⁸⁶. То же самое он хотел бы проделать с Америкой – сдвинув ее, разумеется, в противоположном, патриархальном направлении.

Одну из глав своей книги Гейблер начинает с эпитафии из неизвестного романа неизвестного автора под названием «Раввин Бёрнс»:

Страстное желание американизироваться, чтобы гои приняли его за своего, заставляет его отказаться от всего еврейского. Он избавляется от акцента, сбрасывает бороду, меняет одежду, англизирует свое

⁸⁵ В черновиках Фицджеральда к «Последнему магнату» Монро Стар (Тальберг) собирается устранить Пэта Брейди (Майера) с помощью наемных убийц. Потом в самолете решает отменить заказ, но самолет разбивается, Стар погибает, и убийство Брейди теперь неизбежно. Эпизод явно вымышленный, но какие-то реалии, возможно, отражает. См.: *The Last Tycoon*. P. xvii.

⁸⁶ Как рассказывал его внук. См.: *Gabler N. Op. cit.* P. 216.

имя и фамилию, играет в гольф и теннис, принимает протестантство. И тут до него доходит, что от его личности не осталось ничего⁸⁷.

Полностью ассимилировавшись, восточноевропейские евреи в конце концов вспомнили про религию своих отцов-неудачников, но ни один раввин в Лос-Анджелесе не хотел иметь дела с «заблудшими детьми», которые не соблюдали еврейских обрядов, ели некошерную еду и ко всему прочему женились на *шиксах*. Исключением оказался «высокий, тяжелый, как бы высеченный из ствола секвойи»⁸⁸, амбициозный раввин Эдгар Магнин. «Что хорошо для евреев, – сказал им Магнин, – хорошо для иудаизма». В 1929 году его синагога «Бней-Брит» переехала на бульвар Уилшир в монументальное здание в византийском стиле и стала называться *Wilshire Boulevard Temple*, а сам Магнин стал «раввином для звезд».

У меня в архиве сохранилась фотография, где Эдгар Магнин в свои 92 года проводит бар-мицу мальчика из знакомой мне семьи еврейских иммигрантов из СССР в той самой синагоге.

⁸⁷ Ibid. P. 266. К этому списку можно добавить наблюдение Фицджеральда: «Почти все голливудские евреи завели конюшни. На их старой родине верховые казаки избивали пеших евреев, и теперь владение лошадьми стало символом их нового статуса» (The Last Tycoon. P. 74).

⁸⁸ Gabler N. Op. cit. P. 266.



Эдгар Магнин проводит бар-мицву в синагоге Wilshire Boulevard Temple, Лос-Анджелес, 1982

Магнин стал раввином, другом и даже в каком-то смысле сообщником этой группы.

Это был нужный раввин в нужной синагоге в нужный момент, – писал сценарист Бадд Шульберг, посещавший эту синагогу в детстве. – Если бы его не оказалось рядом, Бог и Луис Б. Майер (чьи сферы

влияния в данном случае совпадали) должны были его выдумать. Возможно, именно это они и сделали⁸⁹.

Голливудские сценаристы, как видим, умели находить хлесткие формулировки.

⁸⁹ *Gabler N. Op. cit. P. 280.*

Воспитание подростков: «Город мальчиков», 1938 – «Путевка в жизнь», 1931 ⁹⁰

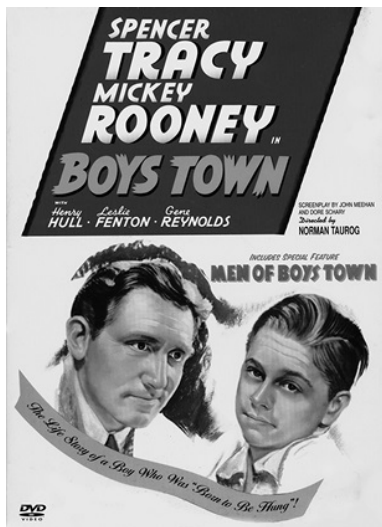
Лучшим фильмом своей студии *MGM* Луис Б. Майер считал «Город мальчиков», главным героем которого был католический священник. Майер любил католицизм, более того, попав в больницу после падения с лошади, он всерьез подумывал об обращении в католичество, правда, не решился. Для члена конгрегации, «звездного раввина» Эдгара Магница все это может показаться неожиданным. В любви Майера к католицизму соединились эстетика и бизнес. С одной стороны, его привлекала драма и роскошь католической службы. С другой, дружба с кардиналом Нью-Йорка Фрэнсисом Спеллманом давала ему возможность обращаться к нему за помощью, когда католическая церковь запрещала его filmy. И, конечно, быть личным другом знаменитого и влиятельного кардинала было престижем. Когда Спеллман однажды зашел к нему в гости, Майер тут же позвонил спящей дочери и потребовал, чтобы та немедленно приехала, – ему был нужен свидетель его социального успеха.

И «Город мальчиков», и «Путевка в жизнь» посвящены

⁹⁰ *Boys Town*, Norman Taurog, *MGM*, 1938. «Путевка в жизнь», Николай Экк, Межрабпомфильм, 1931.

перевоспитанию беспризорных подростков. Оба основаны на реальных событиях. «Путевка в жизнь» исходит из убеждения, что «человека создает среда». В «Городе мальчиков» эту же идею, хотя и другими словами, выражает отец Фланган: «Не существует плохих мальчиков».

Интересно, что идея среды, формирующей личность, вызывавшая такое раздражение у Достоевского, стала основой и для католического, и для большевистского сюжета. В 1873 году Достоевский рассуждал в «Дневнике писателя»:



Делая человека ответственным, Христианство тем самым признает свободу его. Делая же человека зависящим от каждой ошибки в устройстве

общественном, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения его от всякого нравственного личного долга, от всякой самостоятельности, доводит до мерзейшего рабства, какое только можно вообразить⁹¹.

Отец Фланаган спорит с Достоевским (даже если он его не читал), когда говорит: хороших мальчиков действительно испортила среда, но в глубине души они все равно хорошие, и пробудить к жизни это хорошее может только любовь и вера.

Режиссер и сценаристы «Путевки в жизнь» тоже спорят с Достоевским (которого они, возможно, читали), но с других позиций, когда говорят: только новая среда, только радикальное переустройство общества и физический труд могут сделать из беспризорников сознательных граждан.

«Город мальчиков» получил два «Оскара»: за лучшую оригинальную историю и за лучшего актера, который достался Спенсеру Трейси, игравшему отца Фланагана. У Трейси было девять номинаций на лучшего актера, рекорд, который он разделил с Лоуренсом Оливье, но «Оскара» он получил только два – за «Мужественных капитанов»⁹² уже известного нам Виктора Флеминга и за «Город мальчиков».

Награда Трейси мне кажется вполне справедливой. Менее

⁹¹ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 12. СПб.: Наука, 1994. С. 18.

⁹² *Captains Courageous*, Victor Fleming, MGM, 1937.

справедливым мне кажется то, что она не досталась семнадцатилетнему Микки Руни, игравшему перевоспитавшегося подростка Уайти Марша. Руни, который начал сниматься в шесть лет и умер в 2014 году в возрасте 93 лет, был актером поразительного диапазона. Трудно забыть его, например, в роли нервного «мистера Юниоши», японского соседа сверху, в трогательном фильме «Завтрак у Тиффани»⁹³.

Отец Эдвард Джозеф Фланаган действительно существовал. Он родился в Ирландии в 1886 году, переехал в США в 1904-м. Основал Город мальчиков в 1921 году. Умер в Германии в 1948-м. Когда Спенсеру Трейси вручали «Оскар» за эту роль, он сказал, что принимает награду только как знак уважения к своему герою. Американская киноакадемия послушно изготовила второго «Оскара» и отправила отцу Фланангану в штат Небраска.

За «Путевкой в жизнь» тоже стоит реальный человек и реальная история, но значительно более трагическая. Прототипом Николая Сергеева, организатора трудовой коммуны ОГПУ для беспризорников, был комиссар госбезопасности 3-го ранга Матвей Погребинский, основатель и руководитель Болшевской трудовой коммуны, просуществовавшей с 1926 до 1937-го. Фильм основан на книге Погребинского

⁹³ *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, *Paramount*, 1961. По повести Трумена Капоте. В главной роли Одри Хепберн. Генри Мансини написал для фильма одну из своих лучших песен (на слова Джонни Мерсера) *Moon River*, за которую они получили «Оскар».

«Фабрика людей», которая вышла с предисловием Горького.

Когда сталинский террор перекинулся на империю Генриха Ягоды, именем которого была названа Болшевская коммуна, Погребинский понял, что тучи над ним сгущаются, и 4 апреля 1937 года застрелился⁹⁴. Книги Погребинского были изъяты из библиотек и уничтожены. Болшевская коммуна была ликвидирована, часть ее членов арестована, некоторые расстреляны.

⁹⁴ Погребинский застрелился в разгар террора и оставил откровенное письмо Сталину, ставшее тогда известным. В нем он писал, что «сперва пробовал делать бывших преступников честными людьми, а потом его самого заставили объявлять преступниками подлинных революционеров» (*В. В. Иванов. Загадка последних дней Горького // Знамя. 1993. № 1. С. 153*).

М. ПОГРЕБИНСКИЙ ФАБРИКА ЛЮДЕЙ



■ ■ ■
БИБЛИОТЕКА „ОГОНЕК“

№ 454

АКЦ. ИЗД. О-ВО „ОГОНЕК“

МОСКВА—1929

«Путевка в жизнь» считается одним из первых советских звуковых художественных фильмов. Звук записывался

системой «Тагелефон», разработанной советским инженером Павлом Тагером. Качество звука в фильме ужасное⁹⁵. Впоследствии Тагер усовершенствовал свое изобретение и даже получил за него Сталинскую премию.

Режиссер фильма Юрий Витальевич Ивакин был офицером царской армии. После революции это могло иметь серьезные последствия, ему надо было срочно менять биографию. Знакомый доктор дал ему метрику своего сына Николая Владимировича Экка, родившегося в 1902 году. Так режиссер сменил имя и стал на шесть лет младше⁹⁶.

Одно время он работал режиссером-лаборантом в театре Всеволода Мейерхольда. Как писала Майя,

Экк совмещает риторику публицистического пролога, дореволюционную эстетику мелодрамы, документализм авангарда и его же революционную патетику (когда тело убитого Мустафы везут на первом паровозе), ораторский жест посвящения фильма ВЧК и бюст «железного наркома» Дзержинского в эпилоге⁹⁷.

В фильме участвовали известные актеры – рано умерший Николай Баталов (Николай Сергеев), Михаил Жаров (Фомка Жиган), в эпизоде появляется Рина Зеленая (девушка

⁹⁵ «Фильм был полностью переозвучен в 1957 году. Оригинальную фонограмму можно услышать на копии Госфильмофонда. На кассете или DVD она не издавалась. Но качество звука все равно ужасно» (Оксана Булгакова в письме автору, 6 февраля 2021).

⁹⁶ https://ru.wikipedia.org/wiki/Экк,_Николай_Владимирович.

⁹⁷ «Зубы дракона». С. 181.

из шайки Жигана). Актера, играющего перевоспитавшегося подростка Мустафу, звали Йыван Кырла. Это еще одна трагическая история. Он родился в бедной марийской семье. У него рано проявились артистические и литературные способности. Его пригласили в массовку «Путевки в жизнь», но Экку он настолько понравился, что тот назначил Йывана на главную роль.

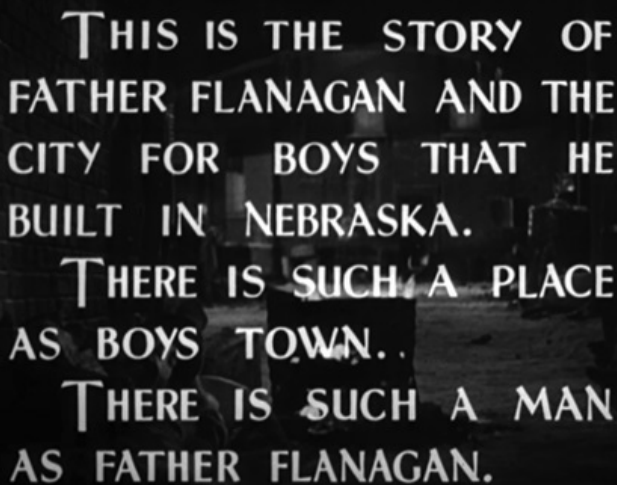
Кырла опубликовал несколько сборников стихов на марийском языке. В 1936 году сыграл роль ламы в фильме «Наместник Будды». В 1937 году, вместе с другими членами Болшевской коммуны, был арестован как «враг народа» и приговорен к десяти годам лагерей. Участвовал в строительстве Беломорско-Балтийского канала, был узником Соловков и Кандлага. Умер в лагере 3 июля 1943 года⁹⁸.

Судьба фильма тоже драматична. После первого просмотра 1 июня 1931 года Главрепетком и Деткомиссия ВЦИКа фильм запретили. В конце концов он все-таки вышел на экраны, а в 1932 году Николай Экк был признан лучшим режиссером по опросу зрителей на международном кинофестивале в Венеции. После самоубийства Погребинского и разгона коммуны судьба фильма снова была под угрозой. Его удалось сохранить, вырезав из него все прямые упоминания Болшевской коммуны, но критика продолжалась. Пролетарский критик Александр Михайлов в рецензии на «Путевку в жизнь» сетует на «буржуазно-мещанские тенденции, форма-

⁹⁸ Энциклопедия Республики Марий Эл. Йошкар-Ола, 2009. С. 409.

лизм, аполитичность и халтурное приспособленчество», которые он находит и в советском киноискусстве в целом, и в фильме Экка в частности⁹⁹.

Boys Town, 1938



THIS IS THE STORY OF
FATHER FLANAGAN AND THE
CITY FOR BOYS THAT HE
BUILT IN NEBRASKA.
THERE IS SUCH A PLACE
AS BOYS TOWN..
THERE IS SUCH A MAN
AS FATHER FLANAGAN.

Это история про отца Фланагана и про город для мальчиков, который он построил в штате Небраска. Город мальчиков реально существует. Отец Фланаган тоже реально существует.

⁹⁹ Михайлов А. «Путевка в жизнь» // Пролетарское кино. 1931. № 5–6. С. 25.

«Путевка в жизнь», 1931



Василий Качалов: «По городам они скитались злым, голодным волчьим стадом. Что их спасет? Благотворительность? Нравоучения? Им и нам смешно все это! Мы знаем больше: человека создает среда».

Как и в предыдущей паре, оба фильма начинаются с пролога. В «Городе» это относительно нейтральный информационный текст, а в финале отец Фланаган произносит свою любимую фразу: «Не бывает плохих мальчиков». «Путев-

ка» начинается с монолога Качалова¹⁰⁰, произнесенного преувеличенно мхатовским голосом – «как трагик в провинции драму Шекспирову», сказал бы Пастернак. Подобным же монологом Качалова фильм и заканчивается. Тот редкий случай, когда хочется согласиться с критиком из «Пролетарского кино»:

Это кричащая эклектика, беззаботно объединяющая ложноклассицизм Качалова, плохое подражание экспрессионистской графике и стиху Маяковского¹⁰¹.

Говоря о прологе, Михайлов сочувственно цитирует Карла Радека:

Вместо коротких, как удар бича, обвинительных слов по адресу капитализма, мы имеем лирическую апелляцию к сердцам зрителя. Такое вступление было бы на месте в любой буржуазной фильме филантропического характера, но не в советской фильме¹⁰².

Это был сравнительно короткий период, когда Радека еще можно было цитировать. Он был исключен из партии в 1927-м, восстановлен в 1930-м, арестован в 1936-м и убит в тюрьме в 1939-м.

Знакомство с отцом Фланаганом начинается с драмати-

¹⁰⁰ В прокатном варианте фильма пролог был вырезан, но позднее восстановлен.

¹⁰¹ Михайлов А. Указ. соч. С. 30.

¹⁰² Там же.

ческой сцены в тюремной камере. Приговоренный к смерти потребовал встречи с ним и теперь ждет его для исповеди. Служитель тюрьмы наливает осужденному стакан виски, тот подносит стакан к губам и в этот момент видит сквозь решетку подходящего Фланагана, который отрицательно качает головой. Осужденный тут же отдает нетронутый стакан. Моральный авторитет Фланагана показан режиссером всего лишь двумя жестами персонажей.

Осужденный произносит страстный монолог о том, что его «среда заела» (если воспользоваться выражением Достоевского), поэтому он ни в чем не виноват. Оставшись наедине с отцом Фланаганом, осужденный спрашивает, боится ли тот смерти. Фланаган говорит, что нет, и объясняет почему. Осужденный в слезах смиренно просит прощения. Функция священника выполнена.

Boys Town, 1938



Осужденный (тюремной администрации): Икупить мой долг перед государством? А где было это государство, когда моя мать умерла, а мне было 12 лет и я голодал?



Осужденный (в панике): Сколько у меня осталось времени?

Фланаган (мягко): Вечность начнется через сорок пять минут.

Осужденный: Святой отец, я раскаиваюсь в своих ошибках.

Первое знакомство с «заблудшими» подростками сразу показывает пропасть, разделяющую и внешний вид, и образ жизни двух героев. Это понятно, в 1920-х масштаб нищеты и разрухи в двух странах был несопоставим. Уайти Марш –

младший брат гангстера Джо. Старший брат не хочет, чтобы младший повторил его судьбу. Он посылает отцу Фланагану небольшую сумму, чтобы тот взял Уайти в Город мальчиков.

Можно понять, что именно нравится Луису Б. Майеру в характере Фланагана. С одной стороны, это добрый и заботливый пастырь, с другой, когда нужно, он может быть жестким, как в сцене знакомства с Уайти Маршем и тем более в конце фильма, когда ударом кулака он сбивает с ног вооруженного гангстера Джо. Отец Фланаган – это то, каким Луис Б. Майер хотел бы видеть себя.

У Мустафы роль старшего брата выполняет главарь шайки Фомка Жиган, который не только не хочет, чтобы Мустафа перевоспитался, но, как мы увидим, предпринимает действия, в том числе криминальные, чтобы вырвать Мустафу из объятий добра. Критик Михайлов и тут обнаружил идеологическую ошибку:

Концентрируя в образе «злодея» все зло мира, буржуазные фильмы имеют своей целью затушевать социальные причины отрицательного, имеющегося в действительности, и перевести все внимание на надклассового злодея. Жиган носит маску злодея. Художнику-диалектику нечего делать с этой маской. Она взята напрокат из буржуазного искусства¹⁰³.

С конца 1920-х все «пролетарское» постепенно исчезало. Организации пролетарских архитекторов и писателей (ВО-

¹⁰³ Михайлов А. Указ. соч. С. 29.

ПРА и РАПП) были ликвидированы в 1932 году. Журнал «Пролетарское кино», где печатался Михайлов, дотянул до 1933-го и был переименован сначала в «Советское кино», а затем в 1936-м – в «Искусство кино». Эта серия трансформаций – *пролетарское-советское-искусство* – демонстрирует постепенное исчезновение марксизма отовсюду, кроме официальных заявлений. Судьба фильма «Путевка в жизнь», несомненно, связана с этим процессом.

Boys Town, 1938



Отец Фланаган скидывает ноги Уайти Марша со стола, вы-

шибает его сигарету и заставляет его встать.

Фланаган: Когда нужно, я могу быть сильнее тебя. Ты поедешь со мной, потому что этого хочет твой брат, и этого хочу я.

«Путевка в жизнь», 1931



Женский голос: В Серпуховском сидел?

Мустафа (хохочет): Сбежал!

Женский голос: И куда же тебя направить?

Мустафа (мрачно): Все равно убегу.

Boys Town, 1938



Перевоспитание религией. Фланаган расстроен: нет денег на подарки детям. Придется праздновать Рождество только молитвами. Внезапно в дверях показывается мистер Моррис, их состоятельный покровитель.

«Путевка в жизнь», 1931



Перевоспитание трудом. Начальник коммуны Николай Сергеев торжественно открывает ворота подвала, и взгляду изумленных беспризорников открываются сакральные объекты новой цивилизации: рубанки, пилы, топоры.

Boys Town, 1938



Высокомерие и самоуверенность Уайти Марша приводят к поражению. Он решает уйти из Города – его самолюбие уязвлено.

«Путевка в жизнь», 1931



В отсутствие Николая Сергеева начинается разброд. Одна группа коммунаров ломает станки, мебель и бьет стекла. Другая группа пытается их остановить. Это классический «русский бунт, бессмысленный и беспощадный».

В «Городе мальчиков» религия – составная часть сюжета. Все повороты сюжета связаны с принятием или непринятием христианской морали. В случае Уайти Марша мораль подразумевает отказ от самоуверенности и высокомерия.

«Путевка в жизнь» частично снималась в церкви Вознесения в Коломенском. Хотя это антирелигиозный фильм, неко-

торая форма религиозности в нем присутствует. Особенно это очевидно в финальной сцене гибели Мустафы, который становится «мучеником» новой идеологии. Один из ритуалов этой идеологии – физический труд, через который классовое сознание должно проникнуть в души бывших деклассированных беспризорников.

Когда Уайти Марш попадает в Город мальчиков и понимает, что бежать оттуда ему не удастся, он меняет стратегию – ему надо стать здесь главным. В Городе мальчиков решено выбрать мэра города – из самих же мальчиков. Предприимчивый Уайти тут же становится кандидатом и организует рекламную кампанию. Эта смешная сцена пародирует старое американское кино – с кандидатом маленького городка, марширующим с оркестром и размахивающим жезлом.

Проиграв выборы, Уайти Марш уходит из Города мальчиков. Это индивидуальный бунт. Когда бунт возникает в коммуне – это коллективный бунт. Первое, что приходит в голову еще не успевшим перевоспитаться членам коммуны, – разрушение станков и орудий труда. В советском фильме это эквивалент осквернения иконы.

Узнав о бунте, Фомка Жиган решает вернуть коммунаров на путь порока, используя, привычные и понятные как для него, так и для бывших беспризорников средства – секс и алкоголь.

Тем временем в «Городе мальчиков» происходит серия драматических и достаточно запутанных событий. Уайти

Марш бредет по ночному городу и попадает в перестрелку между гангстерами и полицией. Среди гангстеров – его брат Джо. Не узнав Уайти, Джо стреляет ему в ногу. Джо относит раненого Уайти в церковь (!), потом анонимно звонит Фланагану. Уайти забирают обратно в Город мальчиков. Дальше действия начинают развиваться стремительно.

Приходит шериф, который намерен арестовать Уайти, но Фланаган предлагает взять на себя полную ответственность за мальчика. Уайти скрывает от Фланагана, что Джо участвовал в ограблении, потому что обещал Джо молчать. Когда понимает, что его молчание может привести к закрытию Города мальчиков, он разыскивает Джо. Джо освобождает брата от его обещания. Сообщники Джо хотят убить Уайти, но Джо защищает его. Мальчики врываются в дом, где сидят Джо и Уайти. Джо с пистолетом пытается пройти через толпу детей, но Фланаган ударом кулака сбивает его с ног.

Boys Town, 1938



Единственный друг Уайти Марша, Малыш (Peewee), уговаривает его остаться. Уайти грубо отталкивает его. Плачущий Малыш плетется за Уайти и попадает под машину.

«Путевка в жизнь», 1931



Бунт подавлен.

Колька Свист: Сами пришли в коммуну сапоги шить! Эх вы! Гады!

«Путевка в жизнь», 1931



Неподалеку от коммуны Фомка Жиган создает «злачное место».



Коммунары разгоняют притон.

Мустафа: Руки вверх!

Колька «Свист»: Ребят спаивать?!

«Путевка в жизнь», 1931



Жиган (угрожающе): Так-так, Мустафа, легавым стал?!



Жиган развинчивает рельсы. Мустафа едет на дрезине и поет марийскую песню «Ой, луй модеш». Дрезина переворачивается...

Boys Town, 1938



Джо (осматривает его ногу): Не страшно. А почему ты не в школе?

Уйти: Я ушел.

Джо: Что?! Ты возвращаешься! Я тебя не для этого туда устроил!

«Путевка в жизнь», 1931



Рука Жигана с ножом. Драка. Вскрик. Мустафа убит.

Boys Town, 1938



Малыш выздоравливает.

«Путевка в жизнь», 1931



Мустафа погибает.

Boys Town, 1938



Посвящение католическому священнику.

Уйти выбирают мэром.

Уйти (сквозь слезы): Я буду стараться... (плачет) Вы не того выбрали...

Фланаган: Не бывает плохих мальчиков.

«Путевка в жизнь», 1931



Посвящение главе тайной полиции.

Голос Качалова: Тебе, первому председателю деткомиссии ВЦИК, лучшему другу детей, тебе, Феликс Дзержинский, посвящаем этот фильм.

Финальные сцены обоих фильмов еще раз подчеркивают их разнонаправленность. В одном добро побеждает зло с помощью любви и веры. В другом – зло искореняется соратником «железного Феликса». Немалую роль в победе над злом в «Путевке в жизнь» играет принесение главного героя

в жертву¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Историк советского кино Евгений Марголит находил в финальной сцене «Путевки в жизнь» скрытые цитаты из киноавангарда 1920-х: «Мертвый Мустафа на носу паровоза – не перекличка ли это с кадрами мертвого Вакулинчука в „Потемкине“? Даже титры созвучны: „И первым на первом паровозе ...“ („Путевка в жизнь“) – „И тот, кто первым поднял клич восстания, первый же пал от руки палача“» («Броненосец „Потемкин“») (*Марголит Е. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов*. СПб.: Сеанс, 2012. С. 109).

Отступление № 2:

Необходимость жертвы

Почему Мустафа погибает, а Уайти и Малыш – нет? Этот вопрос мы много раз обсуждали с Майей. Приведу несколько отрывков из ее книги.

Структурообразующим для идеологических мифологий был сакральный мотив юной жертвы. Для порядка сошлюсь на Мирчу Элиаде: «В природе всякой религии, претендующей на создание *vita nova*, лежит ритуал одушевляющего ее человеческого жертвоприношения».

Далее Майя пишет, что «Город мальчиков»

радикально отличается как раз отсутствием мотива жертвоприношения: ожесточенное сердце юного скандалиста в критический момент смягчает любовь к нему Малыша – она возвращает его на путь веры¹⁰⁵.

Для фильма о католическом священнике жертва не нужна, она уже была принесена два тысячелетия назад. Новые религии требуют новых жертв. С этой точки зрения мы рассмотрим три фильма, связанные с темой жертвы. Это «Старая гвардия» итальянского режиссера Алессандро Блазет-

¹⁰⁵ «Зубы дракона». С. 187–189.

ти¹⁰⁶, «Юный гитлеровец Квекс» немецкого режиссера Ганса Штайнхоффа¹⁰⁷ и уничтоженный фильм Эйзенштейна «Безин луг».

Действие «Старой гвардии» происходит в маленькой деревне в Италии в октябре 1922 года, накануне фашистского «Марша на Рим», в котором короля Виктора Эммануила III убедили передать власть Муссолини. Марио, сын доктора Кардини, носит фашистскую повязку с надписью *me ne frego* («мне наплевать» – девиз фашистского отряда). Между фашистами и забастовщиками вспыхивают драки. Забастовщикам дают «лечение касторкой» – сюжет, который позднее использовался в кино, в частности в «Амаркорде» Феллини. В одном из сражений маленький Марио убит. «Сегодня никто не может оставаться дома, – говорит доктор Кардини в финале фильма. – Марио с нами!»

Vecchia Guardia, 1934 (Италия)

¹⁰⁶ *Vecchia Guardia*, Alessandro Blasetti, 1933.

¹⁰⁷ *Hitlerjunge Quex*, Hans Steinhoff, 1933.



Марио, малолетний сын фашиста, оказывается жертвой «коварных красных», а его убийство становится сигналом к знаменитому «походу на Рим», который привел к власти Муссолини.

Hitlerjunge Quex, 1933 (Германия)



Хайни Фёлькер хочет примкнуть к молодежному движению *Hitler Jugend*. Он помогает распространять листовки. Коммунисты ловят и жестоко избивают его.

Хайни Фёлькер: Флаг указывает нам путь!

Фильм «Юный гитлеровец Квекс» основан на одноименном романе Карла Шенцингера¹⁰⁸, который в свою очередь основан на реальной истории Герберта Норкуса. Норкус умер от ран, полученных во время столкновения с коммунистами. Несколько человек были осуждены за убийство, но

¹⁰⁸ Karl Aloys Schenzinger, *Der Hitlerjunge Quex*, 1932.

главные участники смогли бежать в Советский Союз. Геббельс решил использовать сюжет для пропаганды. Посещение могилы Норкуса стало обязательным ритуалом юных гитлеровцев.

В фильме герой назван Хайни Фёлькер¹⁰⁹. Сюжет разворачивается в Веймарскую эпоху на фоне «борьбы за улицы». Как писала Майя,

навязать обывателю «новый порядок» – униформы, штандарты, марширующие колонны, всю эту обрядность, столь ценимую фюрером, то есть подчинить себе улицу, значило для *наци* победить. Мальчик из рабочей семьи, за душу которого боролись «красные» и «коричневые», как раз и воплощал эту улицу. «Коричневые» с их скаутскими лагерными сборами и семейными устоями наглядно представляли в фильме силы порядка; «красные» с их аморальной распущенностью – силы анархии и зла¹¹⁰.

Хайни Фёлькера жестоко избивают коммунисты, но он выживает. В фильме его финальная фраза «Наш флаг указывает нам путь» плавно переходит под звуки марша в лирический коллаж из нацистских знамен и марширующих подростков.

Как пронизательно заметила Майя¹¹¹, этот коллаж может

¹⁰⁹ *Heini Völker*, в фамилии содержится слово *Volk*, народ.

¹¹⁰ «Зубы дракона». С. 180–181.

¹¹¹ «Зубы дракона». С. 183.

быть почти буквально описан строчками из поэмы Эдуарда Багрицкого «Смерть пионерки», написанной в том же 1932 году, когда создавался немецкий фильм:

*В дождевом сиянье
Облачных слоев
Словно очертанье
Тысячи голов.*

*Над больничным садом,
Над водой озер,
Двигутся отряды
На вечерний сбор.*



В случае с «Путевкой в жизнь» жертвы героя, как мы видели, оказалось недостаточно. Жертвами стали и актер, исполнявший его роль, и создатель коммуны, и его книга, по которой сделан фильм, и сама коммуна, и многие коммунары.

Главным советским мифом жертвы была история Павлика Морозова. В этой запутанной истории ясно одно – мальчик стал жертвой тех, кто был жертвами коллективизации. А дальше, как с «Путевкой в жизнь», фильм о жертве сам был принесен в жертву. История создания, многократных переделок и, наконец, полного запрещения и физического уничтожения фильма Эйзенштейна «Бежин луг» довольно хорошо известна и многие архивные документы опубликованы¹¹².

¹¹² См.: Забродин В. К истории постановки «Бежина луга»: Монтаж документов // Киноведческие записки. 2008. № 87.



Фальсифицированная и до конца не ясная история убийства Павлика Морозова становится советским мифом жертвоприношения. Сергей Эйзенштейн снимает фильм под названием «Бежин луг», где Павлик Морозов назван Степкой Самохиным.



Фильм запрещен и частично уничтожен. Эйзенштейн пишет покаянную статью в газету. Остатки снятого материала уничтожены немецкой бомбой. Из обрезков фильма, сохраненных монтажером Эсфирью Тобак, Н. И. Клейман и С. И. Юткевич создают слайд-шоу.

Название заимствовано из рассказа Тургенева. В рассказе много красивых описаний природы, но почти ничего не происходит. Рассказчик заблудился и провел ночь с деревенскими детьми, которые рассказали ему про домового и русалку. Одного из мальчиков звали Павел. «Что за славный

мальчик!» – подумал рассказчик. Только в самых последних фразах невнятный сюжет как-то проясняется: «Я, к сожалению, должен прибавить, – заканчивает рассказ Тургенев, – что в том же году Павла не стало. Он не утонул: он убился, упав с лошади. Жаль, славный был парень!»

Как судьба Павлика Морозова (в фильме он Степка) связана с тургеневским рассказом? Практически никак, только через имя героя и его раннюю смерть. Интересно, что в самых первых замечаниях ГУКа¹¹³ к сценарию от авторов требуют «более реально показать тургеневские мотивы рассказа „Бежин луг“»¹¹⁴. Эйзенштейн, однако, пренебрегает этими советами, у него уже возникли новые идеи.

Позднее выдвигаются более серьезные возражения к сценарию:

образу молодого поджигателя приданы черты извечности; это не столько классовые, реальные враги, сколько персонажи из мифологии и древнего искусства; это скорее образы извечных разбойников, чем реальных классовых врагов... Степке приданы черты обреченности, «святости», а не черты мальчугана-пионера из живого молодого поколения на селе¹¹⁵.

Любопытно, что это же отмечает вызванный для исправления ошибок сценария Исаак Бабель. Эйзенштейн, пишет

¹¹³ ГУК – Главное управление кинофотопромышленности.

¹¹⁴ *Забродин В.* Указ. соч. С. 244.

¹¹⁵ Там же. С. 251.

он, «обеспечит всякие ракурсы, *pietà* и проч. Выход пошлый, тысячелетний, но другого при сцене в лоб пока что не видать»¹¹⁶.

Когда читаешь документы, возникает впечатление, что война идет в основном между режиссером и почему-то ненавидящим его главой ГУКа Борисом Шумяцким. Война вокруг «Бежина луга» закончилась полной победой Шумяцкого – 5 марта 1937 года Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) запретило постановку кинофильма «Бежин луг» «ввиду антихудожественности и явной политической несостоятельности». Мы уже отметили знакомую нам схему: фильм о жертве тоже стал жертвой. А за фильмом следует и сам победитель: в январе Шумяцкий арестован, в июле расстрелян.

Что касается побежденного и униженного Эйзенштейна, он вскоре получит две Сталинские премии – за «Александра Невского» (1941) и за первую серию «Ивана Грозного» (1946).

¹¹⁶ Там же. С. 270.

Колонизация: «Рожденные Севером», 1938 – «Аэроград», 1935 ¹¹⁷

Мне однажды пришлось читать лекцию о фильмах «Рожденные севером» и «Аэроград» американским студентам. Увидев слайд с картой, один студент задумчиво сказал: «Если бы у них были очень сильные телеобъективы, каждая съемочная группа могла бы снимать сцены на другой стороне Берингова пролива».

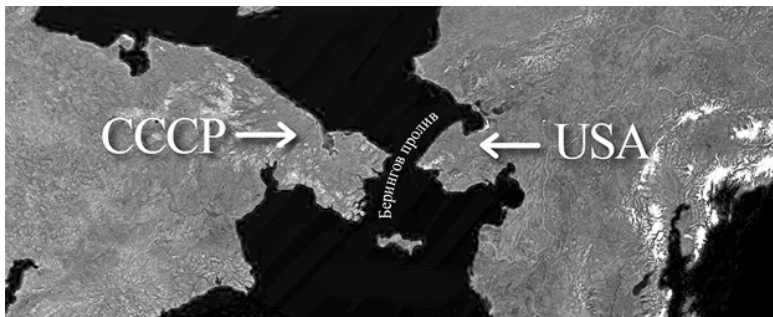
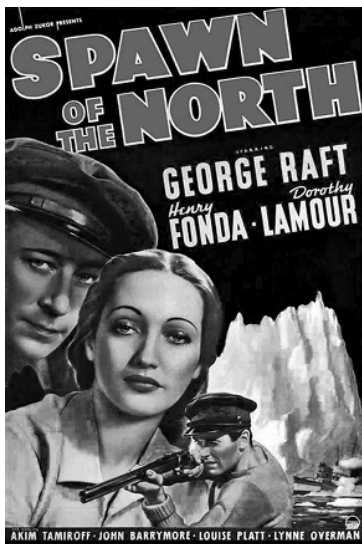
Это, разумеется, была шутка, минимальная ширина пролива 85 километров, не говоря уже о том, что съемки происходили в разные годы, но за этой шуткой стоит история. Начнем с того, что всего 20 тысяч лет назад Берингова пролива не существовало, Евразия и Северная Америка были соединены перешейком. Все коренное население Северной Америки пришло из Евразии. Если индейский шаман в «Рожденных Севером» и чукча в «Аэрограде» выглядят похожими, а их языки для русского уха звучат сходно, это объясняется тем, что оба, скорее всего, потомки палеоиндейцев, прибывших 14–12 тысяч лет назад по Берингову перешейку

¹¹⁷ *Spawn of the North*, Henry Hatawey, Paramount, 1938. «Аэроград», Александр Довженко, Мосфильм и Украинфильм, 1935. Слово *spawn* может означать икру или нерест.

из Сибири.

Советская реколонизация Сибири и Дальнего Востока закончилась к середине 1930-х. Американское освоение Аляски происходило медленнее. Если в 1900 году население составляло 64 тысячи человек, то к 1930-му оно сократилось до 59 тысяч. Относительно быстрый рост населения начался в 1940-х. Сорок девятым штатом Аляска стала только в 1959 году.

Оба фильма объясняют зрителю, чем далекая территория – с одной стороны, Дальнего Востока, с другой – Дикого Запада – привлекает героев. Мотивация, как мы увидим, сходная: нетронутая природа и форпост нации.



Движение колонизации на восток и на запад.

Фильм «Рожденные Севером» снят по одноименной кни-

ге Барретт Уиллоуби¹¹⁸, которая считается «первой настоящей писательницей Аляски». В книге есть атрибуты дамского романа, фильм же, наоборот, подчеркнуто мужской – со стрельбой, погонями и суровой мужской дружбой. В отличие от книги, женщины в фильме играют вспомогательную и даже в какой-то степени декоративную роль. Сюжет строится вокруг двух друзей, Джима и Тайлера. Джим владеет консервным заводом. Группа русских пиратов под руководством Красного Ската постоянно крадет рыбу из его вершей. Джим решает положить этому конец и вступает в конфликт с Красным Скатом. Друг Джима Тайлер промышляет охотой на тюленей. Когда ему не хватает денег на новую моторную шхуну, он одалживает деньги у Красного Ската, а потом вступает в его банду, стараясь скрыть это от Джима.

Spawn of the North, 1938

¹¹⁸ Willoughby B. *Spawn of the North*. NY: Triangle Books, 1932.



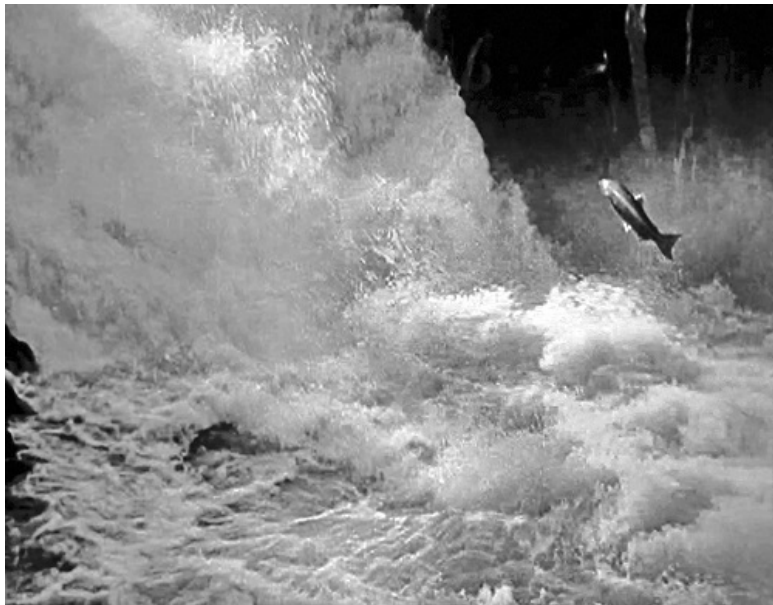
Местный шаман.

«Аэроград», 1935



Местный чукча.

Spawn of the North, 1938



Пролог. В начале лета огромные стаи лосося возвращаются в свои родные реки для нереста.

«Аэроград», 1935



Закадровая песня.

Прощай, мама, вот тебе моя рука.

Улетаю я на Тихий океан.

Там стоит стеною черная тайга,

Там над сопками над серыми туман.

Режиссер «Рожденных Севером» Генри Хэтэуэй родился в Калифорнии, хотя его полное имя было *Henri Léopold de Fiennes Hathaway* – мать была венгерской маркизой. Он знаменит, главным образом, вестернами, в частности с Джоном Уэйном. «Рожденные Севером» тоже относится к жанру ве-

стерна, хотя вместо скакунов местные герои носятся на моторных шхунах и водных «крузерах». В роли Джима снимался Генри Фонда, но на плакате его имя написано более мелким шрифтом, чем имя Джорджа Рафта, когда-то известного ролями гангстеров, а сегодня практически забытого — *sic transit gloria mundi*

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.