

Майя ТУРОВСКАЯ

ГОЛЛИВУД В МОСКВЕ, или СОВЕТСКОЕ И АМЕРИКАНСКОЕ КИНО 30-х–40-х ГОДОВ

Уподобление корпуса кинофильмов сталинской эпохи Голливуду стало в России одним из общих мест и сегодня может быть упомянуто в придаточном предложении. В целом, в рамках сформулированного Д.Бордвеллом с соавторами понятия «классического голливудского кино»¹ или, точнее, Голливуда, как классики кино, это выглядит логично. «Великое советское кино» поставангардной поры отвечало сумме необходимых, если и не достаточных признаков киноклассики: ведущей роли сюжета (нарративности); реализму (в аристотелевской ли модальности «вероятного» или в исторической «случившегося»); в прозрачности (или невидимости формы изложения), а также общедоступности. Правда, советский фильм не обладал ни той широтой и общечеловечностью посыла, ни желанностью образа жизни, ни манкостью жанров, ни могущественной повторяемостью, которые сделали Голливуд кинематографией всеобщей мечты, эталоном киноклассики и чемпионом кассы. Советский фильм остался Голливудом-для-себя. Но трюизмом это стало нынче. Нам приходилось добывать это неочевидное и небесспорное знание вручную. Сначала из-под спуда советской идеологии («мы впереди планеты всей»); после из-под завалов антисоветской мифологемы о сугубой уникальности «совка». Меж тем, трюизм по сю пору не обеспечен рефлексией хотя бы потому, что «золотой век» Голливуда, синхронный «великому советскому кино», остался белым пятном в опыте отечественного зрителя. Он был «дан в ощущении» разве что сотрудникам Госфильмофонда, узким специалистам и энциклопедистам. Сейчас, когда экран затоплен американской продукцией (чаще всего третьесортной), сравнение нередко осуществляется в режиме подражания. И тогда оказывается, что сделать простой, как мычание, «классический фильм» даже труднее, чем впечатляющий фильм *d'auteur*. **Как же быть тогда с трюизмом о Голливуде 30-х?**

Кажется, Оруэлл заметил, что тоталитарный режим избегает сравнений, недаром он называется «закрытым обществом». Сравнение есть всего лишь методика исследования, а не идеологическая диверсия.

1. Прежде и теперь

Мысль о сравнительной ретроспективе советских фильмов с нацистскими пришла нам с соавтором Ю.Ханютиным во времена, теперь уже незапамятные, когда для фильма «Обыкновенный фашизм» мы проглядывали в «спецхране» Госфильмофонда «пропагандистские» ленты из архива Геббельса. Напомню, что основная продукция была по преимуществу

развлекательной (впоследствии в качестве «трофейной» она разнообразит советский экран). Мы с удивлением обнаруживали, сколь ленты под грифом «секретно»—какой-нибудь военно-патриотический «Концерт по заявкам», шпионский «Предатель» или молодежный «Якко»—напоминают нам советское кино. Эта зеркальность (очевидная, по-видимому, и цензорам «спецхрана») дала нам мысль о наглядности сравнительной ретроспективы, которая в 60-е была, понятно, вещью-в-себе. Только четверть века спустя (ни Юры, ни Ромма уже на свете не было) мне удалось в рамках Московского кинофестиваля 1989 г. с помощью FIPRESCI реализовать нашу старую затею. Ретроспективу мы составляли с К.Разлоговым, экс-госфильмофондовцем и энциклопедистом кино, и наши просмотры были в основном прицельны (хотя выпадали нечаянные и от этого особенно лакомые находки).

Программы перекликающихся фильмов довольно стройно складывались в иерархическую, сакрально-подобную структуру. Обе идеологии, при всех несовпадениях и острой вражде, претендовали на роль квазирелигии, которую они сумели собою заместить. Структура эта задана была не столько нами, сколько самой логикой материала, и соответствовала наиболее общему описанию религии (см. Элиаде).

Ретроспектива вызвала шок не только у советской стороны, но и у европейских «левых», которые не были готовы к сравнению диктатур. В известном смысле тема до сих пор дискуссионна: каждая из сторон опасается «банализации» своего худшего из зол. Тогда, разумеется, шокировало сходство, хотя сравнение им вовсе не исчерпывается. Тогда же немецкая славистка Сабина Хэнсен постулировала составление сравнительной ретроспективы как один из возможных и плодотворных методов исследования, способов сравнительного изучения культур. Представить себе в короткое, но интенсивное время Перестройки—фильма «Покаяние», «соцарта», «чернухи» и посыпания главы пеплом—сравнение подвергнутого остракизму советского кино с вожделенным Голливудом казалось неуместно. Тем более, сравнивать было не очень с чем: как сказано, «золотой век» Голливуда обошел нас стороной, оставив по себе воспоминание в масштабе ВГИКа, «трофейного фильма» и кинотеатра «Иллюзион».

2. У нас и у них

Волею судеб оказавшись в Америке (причем с упомянутой выше ретроспективой), я стала «насматривать» голливудское кино той же поры. Оно было неисчерпаемо. Но, как ни странно, перекличек с малочисленным отечественным оказалось больше, чем можно было а priori предположить. И даже не столько с «советским Голливудом» Александрова, сколько с той отечественной разновидностью масскультуры, которую В.Паперный удачно окрестил «культура 2»².

В киноделе ее становлению предшествовал фактический переворот 1929 года—одно из проявлений второй сталинской революции. Киносистема времен НЭПа, основанная на сложном балансе отечественного и импортного фильма (паритет был достигнут лишь к 1928 г.); на сочетании инновационного авангардного проекта и дореволюционной традиции кино;

на взаимодополнительности частного и государственного секторов производства и проката—была радикально ревизована. Спустя десять лет после ленинского декрета кинодело было реально монополизировано государством. Студийные портфели были вычищены от «безыдейных» лент (как едва запущенных в производство, так и готовых). Очевидная тенденция к росту продукции (1928 г. дал высшую цифру—128 картин) была редуцирована, производство упало вполтину и никогда в сталинское время за эти рамки уже не вышло. Импорт прекратился почти совсем, в частности, по валютным соображениям. В прокате наступил режим автаркии. Революционный авангард, требовавший экзорцизма «буржуазности», впрочем, тоже остался в накладе. Если он и считался массовым, то роль кассового кино он выполнить не мог. Меж тем, в малограмотной стране, вступившей в пору урбанизации, кино действительно было «важнейшим из искусств». Переходу к «классическому» фильму способствовал и технический переворот: наступление эры звука. «Говорящее кино» стало более повествовательным, «прозрачным» и общедоступным, приблизившись к типу американского «классического» же фильма. На повсеместное озвучание советского проката уйдет, впрочем, еще десятилетие.

Эпоха Sturm und Drang, сделавшая имя Эйзенштейна флагманским, а советский авангард явлением, оставившим свой след, в том числе, в Голливуде, больше не была столбовой дорогой, а ее порождения при случае могли подпасть под ярлык «формализма».

Эти местные, «отраслевые» последствия сталинской революции делают сравнение лент советского и голливудского кино, с одной стороны, легче, с другой— проблематичнее. Во многих отношениях они стали антиподами. Например:

<i>Американская система производства и проката:</i>	<i>Советская система производства и проката:</i>
Частнокапиталистическая	Госмонополистическая
Студийная, остро-конкурентная	Студийная, но тавтологичная
Продюсерская	Режиссерская
Ориентированная на систему жанров	Ориентированная на темпланирование
Ориентированная на систему «звезд»	Ориентированная на артистов
Ориентированная на развлечение и кассу	Ориентированная на идеалы и дидактику
Высокотехнологичная, индустриальная	Технически слабая, кустарная
500–700 фильмов в год	50–70 фильмов в год

Это, разумеется, только кончик айсберга, но он обозначает границы сравнимости. Особенно трудным делает сравнение, как ни странно, количественный фактор, десятикратный масштаб американской продукции, разброс жанров, категорий, уровней и проч. Действительно, Голливуд был «фабрикой грез»—ударение на обоих словах. При всей каноничности жанрового кино, все-таки уровень вариативности был несравненно выше. Ка-

жется, нет такой страты, профессии, группы или закоулка общества, куда бы не заглянуло американское кино той поры (не говоря о фантастических жанрах).

Президенты, судьи, миллионеры, коррупционеры, владельцы латифундий, генералы и солдаты, газетчики, юристы, полисмены и частные детективы, провинциальные барышни, деловые женщины, герлс, клерки, погонщики коров (ковбой), бродяги-хобо, черная прислуга, полубеспорядочные подростки, бутлегеры, джи-мены, шерифы, фермеры, сезонные рабочие, старлетки и звезды, джазмены, продавцы, брокеры, инженеры, летчики и летчицы, спортсмены, а также хорошие и плохие мужья и жены, отцы, матери, дочери и сыновья, не говоря о прочих, заполнили поделенный между компаниями и расчерченный на жанры экран. Напротив, ориентированный на «новое», на уникальность и «искусство», советский экран оказался в этом смысле куда однообразнее. Если Катерина Кларк, исследуя феномен социалистического романа, вывела алгоритм «большой семьи» со «стихийными» сыновьями, которые дисциплинируются отцом³, то архетип фильма, выпаренный независимо от нее Л.Маматовой, выглядит еще примитивнее⁴. В треугольнике «простой человек», «партийный лидер» и «вредитель», второй, подобно отцовской фигуре у Кларк, наставляет первого на путь труда и разоблачения вредителя. Впрочем, последнего может и не быть, он фигура факультативная. Зато наставничество на путь идейности и трудового подвига и есть «столбовая дорога» (на которую, кстати, отнюдь не виртуальные руководители постоянно наставляли не всегда послушных деятелей искусства). Так что, в конце концов, список советско-американских оппозиций в кино можно свести к общему знаменателю: бедность—богатство.

И все же полтора десятилетия спустя после очередной—ныне капиталистической—русской революции фраза «великое советское кино», помимо стебного смысла, сохранила то же терминологическое значение, что и «классический фильм» в Голливуде. И «рессентимент», как говорят социологи, или «реставрационная ностальгия», если воспользоваться выражением Светланы Бойм⁵, его все же не исчерпывают. В отличие от нечитаемых романов, оставшихся историкам, немалая часть этого наследия сохраняет свою витальность. Его «заслуженные» и «народные», которых нынче величают «звездами»; задор его музыкальных комедий (они же «мюзиклы»); его эмансипированный женский пол всех возрастов и состояний и мужской, чаще всего героический; его убогий, но прихорашивающий быт; его юмор, разбредшийся в актуальном языке на паремии, а главное, энергетика—делают его полноценной советской «маскультурой» многомерных 30-х (ни советский тезис всеобщего энтузиазма, ни постсоветский—поголовного страха не описывают их сколь-нибудь полно). Теряя вместе с инновационным порывом авангарда мировой статус, советское кино зато приобретало отечественного зрителя. Не требуя от него рефлексии, оно взамен предлагало эмоциональную вовлеченность. Рассказывая свои незатейливые истории, оно придавало им ранг мифологии.

Парадокс в том, что «американизм», которым клялся авангард, привел к созданию феномена, получившего известность как «русский монтаж». Между тем как смена парадигмы в сторону «классического» фильма, перефрази-

руа Грэма Грина, обернулась «тихой американизацией» советского кино. Даже в условиях свирепства «инстанций» оно не свелось к «пропаганде». Слишком много было вложено в него суммы таланта и той «достижительности», дефицит которой констатируют социологи нынче. Революционный взрыв—худо или бедно—на мгновение открыл вертикальную мобильность. Силой этой взрывной волны еще вибрировали 30-е. Сталинский режим, с одной стороны, широко утилизировал эти импульсы, глорифицировал их; с другой—острасткой «большого террора» старался укротить их до стадии «винтика». Но никогда «укрошение искусств» не может получиться до конца.

3. Good Day, America!

При всех оппозициях кинодела в Америке и в СССР между ними можно усмотреть точки соприкосновения, хотя и приблизительные, исходящие из разных причин.

Разумеется, знаменитый «Кодекс Хейса» ведет свое происхождение как от голливудских скандалов, так и от активистов католической церкви. Но мелочностью опеки и моралистическим пафосом он живо напоминает все советские «инстанции» разом. Не забудем, что он так же был инициирован продюсерским корпусом, как вытеснение «буржуазного» фильма—советским режиссерским. Акт самозащиты легко становится актом самозапрета. Феномен послевоенного «маккартизма» не только синхронен «борьбе с космополитами», но имеет в анамнезе ту же «холодную войну». Но гораздо существеннее то малозаметное обстоятельство, что сведение проката иностранных фильмов почти до нуля отнюдь не свело на нет отношения советского кинематографа с Западом.

Именно тогда сложилась та памятная модель, когда западный фильм, ставши почти невидимкой на экране, сделался привилегией руководства и отраслевой элиты.

Меж тем, как западный фильм стал редкостью, советское кино не вовсе ушло с мирового экрана вместе с триумфами авангарда. Первые венецианские смотры (1932, 1934) принесли успех советским программам и прокат таким фильмам, как «Путевка в жизнь» и «Веселые ребята». А в 1935 г., вслед за Венецией, состоялся первый Московский международный кинофестиваль (кое-что от него, в виде австрийского «Петера» с Франческой Гааль, диснеевских «Трех поросят» или цветной «Кукарачи», не говоря о Чаплине, перепало и нам, зрителям). Но в основном отношения с мировой кинематографией ушли за рамку кадра.

Тощий и бледный «отраслевой» журнал («Пролетарское кино»—«Советское кино»—«Искусство кино»), при всей инфицированности идеологией, отличался не только завидным вниманием к вопросам профессии, но не упускал возможности оглянуться (критически, конечно) на Запад. Старалась не отставать и газета «Кино», дожившая до 1940 г. Датируя рубежом 30-х автаркию проката, американский исследователь Джон Римберг отмечает «бесчисленные посещения США» посланцами советской киноиндустрии⁶. Это может показаться парадоксом, если не принять во внимание, что модернизационный порыв первой пятилетки совершался в терми-

нах американизации: «фордизма», «тейлоризма», не говоря о вечной мечте «догнать и перегнать». Разумеется, идея, что «стихийный» Степашка из некогда знакового спектакля театра Революции «Поэма о топоре» сварит лучшую нержавеющей сталь, нежели американские инженеры, не оправдалась, как не оправдается надежда, что «Шостка» превзойдет «Кодак». Тем более важно было закупать оборудование и обмениваться опытом.

После легендарного прорыва «Броненосца “Потемкин”» (кстати, Голливуд не преминул учесть опыт авангарда, как и немецкого экспрессионизма), «Path» или «Road to Life», как и «Jolly Fellows», они же «Moscow Laughs», еще имели прокатную судьбу в Штатах. Но удивляться можно не тому, что в дальнейшем советские фильмы шли в специальных кинотеатрах, таких, как «Cameo» или «Eight Street Playhouse» в Нью-Йорке. Удивительно, что советское кино все же продолжало бытовать на американских экранах, привлекая «рядового зрителя». Тот же Римберг приводит данные: в 1937–38 годах 450 американских кинотеатров показали советские фильмы; за ноябрь 1938 г. их просмотрели 200 000 человек⁷. Со своей стороны в архиве РГА-ЛПИ сохранились кое-какие документы (ныне рассекреченные) о прокатной деятельности Союзинторгкино и треста Амкино за тот же 1938 г. Список стран-партнеров содержит 27 названий, на первом месте США (57 фильмов, 1 млн. 600 000 посетителей). Список возглавляет «Ленин в Октябре»⁸.

Впоследствии, когда на посту начальника ГУКА Дукельский сменил арестованного Шумяцкого, он напишет на имя Сталина, Молотова и Ежова ябеду, где инкриминирует предшественнику как раз экономический характер экспортной деятельности: «Прежнее руководство ГУК <...> исходило главным образом из необходимости выполнения экспортных и валютных планов, и поэтому продвижение советских фильмов на zahraniчные экраны происходило на чисто коммерческих началах <...>», в то время, как «размер выручки не должен был вытеснять политическую сторону вопроса»⁹. Таким образом, фильму отводилась всего лишь роль агитки. Меж тем с именем Б.Шумяцкого, весьма неоднозначным в истории отечественного кино, связан один из самых ярких эпизодов советско-американских отношений на ниве седьмого искусства.

Отступление первое:

Киногород, или Who's Afraid of the Big Bad Wolf?

Старый большевик Борис Захарович Шумяцкий был откомандирован в кино как администратор и хозяйственник в 1930 году. Он был назначен начальником вновь созданного «Союзкино», в 1933 г.—начальником ГУКФ, в 1936 г.—заместителем председателя Комитета по делам искусств. Однако, ставши автором книги «Кинематография миллионов», он примет на себя также роль идеолога массового кино. Наступившее резкое падение производства не отвечало этой парадигме.

Идея советского «Киногорода», подобного Голливуду, возникла на той волне пятилетки, когда оппонент «монтажного» и адвокат «сюжетного» и «актерского» кино С.Юткевич на Всесоюзном творческом совещании (1935) еще не боялся возводить драматургию «Чапаева» к классическим образцам американского кино¹⁰. (Кстати, «Чапаев» и вправду получил приз

американской Национальной ассоциации критиков). Понятно, что, обещая дать стране 100–150, а то и 200 фильмов в год, Шумяцкий обратил взор в сторону «фабрики грез».

Возможность соревнования систем в ту пору Депрессии на Западе и ускоренной индустриализации в СССР еще не казалась абсурдной. Хёрстовская пресса не без опаски писала о «всячески вооруженном спруте» советского кино¹¹. Кинематографисты (даже такой коммерческий режиссер, как Сесиль Де Милль), отправлялись в страну «Потемкина» на поиски сюжетов. Со своей стороны, советские деятели (не забывавшие смотреть на буржуев «свысока») выезжали за рубеж обмениваться опытом.

Кульминацией «производственных отношений» двух систем стало путешествие делегации Шумяцкого летом 1935 года. Часть делегации отправилась домой еще из Европы, но Эрмлер (тогдашний руководитель «Ленфильма») и оператор В.Нильсен сопровождали Шумяцкого в США. Два месяца делегация—точнее, Нильсен—знакомилась с практикой студий. Нильсен досконально изучил весь процесс создания фильма—этапы, сроки, разделение труда, оборудование и технику. Помимо бойких репортажей в «Комсомолке», он написал высокотехнологичную книгу, которая, правда, не увидела света (она хранится в РГАЛИ, в его архиве). Поскольку история «Киногорода» полностью еще не изучена, приведем, нарушая беглость, два документа, очерчивающих границы.

4 июля 1936 г. газета «Кино» опубликовала сообщение: «ГУКФ признал наиболее подходящим местом для строительства киногорода район Байдары—Ласпи—Форос—мыс Фиоклета в Крыму <...>. По положительным климатическим данным долина Ласпи намного превосходит все обследованные районы не только Абхазии, но и Крыма. Это обстоятельство даст возможность использовать долину для круглогодичных натуральных съемок». А еще год спустя очередные визитеры—на этот раз из Голливуда в Москву—сценарист Роберт Рискин и режиссер Фрэнк Капра (под прозвищем Каприскин они составляли «движитель» студии «Коламбия») будут встречно уговаривать того же Нильсена, а также Г.Александрова и Л.Орлова (съемочная группа «Волги-Волги») не повторять американских ошибок и перенести кинематографию на юг, ибо никакая техника не заменит солнце. Впрочем, насчет техники Капра пояснил, что новейшее оборудование слишком дорого для малых студий. «Наши студии производят от 30 до 70 картин в год каждая <...>. Сколько произвела в этом году картин ваша студия “Мосфильм”?»). Покривив душой, Александров ответил, что 12. «При такой программе дешевле делать картины старым кустарным способом, как в Европе,—сказал Капра и добавил:—Мне кажется, что именно в плановом государстве следовало бы давно перенести кинематографию на юг». «Кто поедет на юг?»,—возразил Александров. «То же говорили в Америке, в 24–25 годах, когда шло великое переселение в Голливуд»¹².

Беседа эта состоялась 7 мая 1937 года, а 10 октября Нильсен (в феврале получивший орден) был арестован. И та же газета «Кино», которая иначе как «орденоносцем» его не именovala, теперь называла Нильсена «наглым проходимцем», который «разжигал ажиотаж вокруг порочной идеи создания киногорода, которая на практике привела бы к омертвлению крупней-

ших капиталов». Ну и, конечно, о «чуждых» методах «конвейерного» производства фильмов»¹³. Идея киногорода была, таким образом, похоронена еще до ареста и расстрела Шумяцкого вкупе со всем руководством кино в следующем 1938 году.

Смешно, конечно, теперь—по окончании советской власти, столетия и даже тысячелетия—когда злосчастный Форос вообще оказался в другом государстве, обсуждать в сослагательном наклонении вероятность советского Голливуда. С одной стороны, построили ведь ДнепрогЭС, Магнитку, ЧТЗ и СТЗ. С другой—как ни кинь, «конвейер» действительно не отвечает установке на «искусство», «душу» и проч. С третьей—кто и вправду согласился бы покинуть столицы? Но с четвертой—почему бы не случиться кинематографическому Новосибирску?

Закончим это гадание на гуще советской истории курьезом из книги Шумяцкого. В зените кинематографических мечтаний, на Московском фестивале 1935 г. (кстати, старейшем после Венеции) «бронзу» получили мультики Диснея, в том числе «Три поросенка». Они даже вышли на экран, оставив на память песенку «Нам не страшен серый волк». Может быть, этим подарком мы, советские дети, были обязаны тому, что в розовых поросятах идеологически бдительный нач-ГУК увидел типичный пример «аполитичности». Меж тем, как на самом деле именно неунывающие поросята озвучили своей залихватской мелодией «Who's afraid of the big bad wolf» «Новый курс» («New Deal») Рузвельта, став его эмблемой и, значит, политическим шлягером. Кое о чем Шумяцкий все же догадывался. «Мораль дисневских фильмов,—пишет он,—невысока. Это обычная капиталистическая мораль». Если два братца были разгильдяями, «то третий брат, отличавшийся трудолюбием, как и полагается капиталисту, построил каменные палаты»¹⁴. Эта оговорка по Фрейду (трудолюбие—капиталист) как нельзя лучше демонстрирует различие между американскими values и российской версией «американизма»—не трудолюбие, а энтузиазм, подвиг, дело чести, доблести и геройства. Так, может быть, и вправду—не подошел бы советскому экрану киногород с его бесперебойными съемками и десятикратной продукцией? Может быть, недаром заметил Капра, что американская техника обгоняет режиссеров—зато советская отсталость располагала и их к подвигу?

Отступление второе: Big Deal

Перефразируя рузвельтовский «New Deal», американская исследовательница Вера Данэм определила послевоенное сталинское время, как «big deal»¹⁵. Этот каламбур («new deal»—новый курс, «big deal»—большая сделка) относится к неявному возвращению в советскую жизнь «ценностей среднего класса». На самом деле (автор упоминает об этом), ценности эти были амнистированы еще в 30-х, когда вождь провозгласил, что «жить стало лучше», а «Огонек» стал рекламировать меха и антиквариат. Послабление было не столь уж большим—отмена карточек на необходимое и чуть-чуть возможности лишнего (по выражению В.Роговина, «сталинский неонэп»¹⁶). Внутри этой ситуации Данэм выделяет ценности интеллигенции и культуры vis-a-vis мещанства и «культурности». Но нас в этом негласном рамочном соглашении власти и «нового класса» (по Джиласу¹⁷) будет

интересовать то, что И.Бродский назовет «трофейное»¹⁸. И уже—феномен «трофейных фильмов». Впервые после рубежа 1930 г. в прокат—открытый, кинотеатральный и закрытый, клубный (тоже, впрочем, коммерческий)—хлынули иностранные ленты: немецкие (нацистские), итальянские (фашистских времен) и американские (уже не «союзнические»).

Короткая передышка совместной антифашистской борьбы уже допустила обмен хроникой и покупку нескольких американских развлекательных лент¹⁹. Их зрительский (а значит, кассовый) потенциал был очевиден. Операция «трофейный фильм» была призвана «починить» бюджет. Идею этой «большой халявы» кинематографическое предание приписывает крупному разведчику, впоследствии сценаристу и чиновнику Госкино В.Маклярскому (ведь отказ от импорта в 1930 г. был функцией не только идеологии, но и экономики). Так или иначе, но Голливуд, пропущенный в опыте советского зрителя, был отчасти допущен на экран: под другими названиями, без титров, часто с другим message. Перемонтаж, который некогда авангард (и сам Эйзенштейн) осуществлял не по щучьему веленью, а по собственному революционному хотенью, теперь делался по административному велению Политбюро ЦК ВКП(б) (это называлось «произвести в фильмах необходимые редакционные исправления»). При этом высокая инстанция не забывала обязать министра Большакова обеспечить «чистый доход от проката не ниже 750 млн. руб. за 1948—49 г.»²⁰. Перипетии этого скандального пятилетия «украденного Голливуда» со всеми его переговорами купли-продажи, незаконными показами, протестами, искажениями фильмов и проч. сами по себе составляют авантюрный сюжет «как в кино». Но купленные или трофейные, перемонтированные, анонимные, лишенные имен и ауры своих «звезд» и какие угодно, голливудские ленты оставались тем, чем они были—универсальной «фабрикой грез», лучшим видом «буржуазной пропаганды». Свидетельства этого дошли до нас от зрителей разной ориентации—как «за», так и «против». Еще задолго до Веры Данэм гражданин, более бдительный, чем Политбюро, почувствовал в «трофейном» привкус «большой сделки» (пусть и в интересах казны) и не замедлил создать монументальную кляузу в КПК ЦК ВКП(б) «о пропаганде американского образа жизни через советский экран» (напомним, что к 1950 г. выпуск советских фильмов почти сошел на нет). «Американцы хотят того, чтобы их фильмы проникли во все уголки земного шара, неся свое тлетворное влияние, и, к сожалению, советские экраны тоже завоеваны гнусными американскими фильмами. Эти <...> фильмы показываются не на основных городских экранах столицы, но они широко показываются на экранах провинций, в рабочих клубах Москвы и провинции. 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 давно безобидных фильмов нет. Вопрос только в том, насколько тщательно замаскирована волчья империалистическая идеология.

Все эти фильмы во всяком случае пропагандируют американский образ жизни, «красивую» жизнь в капиталистических странах»²¹. Далее на нескольких страницах идет политически грамотный разбор картин. Быть мо-

жет, жалоба принадлежит старому большевику, оскорбленному еще со времен НЭПа уступками мещанству; может быть, кинематографисту, отвыкшему от конкуренции. Так или иначе, ни именем, ни званием она не подписана. Как ни странно, доброволец, над которым теперь легко потешаться, оказался прозорливее вяло оправдывавшихся партчиновников (они-то знали, что список фильмов утвержден «наверху»). Подтверждение—как будто «ответ анониму»—находим у столь авторитетного свидетеля, как Иосиф Бродский. Как все «дети войны», он был прилежным зрителем авантюрного жанра. «Сеанс начинался так. Гас свет, и на экране белыми буквами на черном фоне появлялась надпись: ЭТОТ ФИЛЬМ БЫЛ ВЗЯТ В КАЧЕСТВЕ ТРОФЕЯ ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ. Текст мерцал на экране минуту-другую, а потом начинался фильм. Рука со свечой освещала кусок пергаментного свитка, на котором кириллицей было начертано: КОРОЛЕВСКИЕ ПИРАТЫ, ОСТРОВ СТРАДАНИЙ или РОБИН ГУД <...>. Конечно, это было воровство, но нам, сидевшим в зале, было наплевать. Мы были слишком заняты—субтитрами и развитием действия.

Может, это было и к лучшему. Отсутствие действующих лиц и их исполнителей сообщало этим фильмам анонимность фольклора и ощущение универсальности. Они захватывали и завораживали нас сильнее, чем все последующие плоды неореализма и “новой волны”. В те годы—в начале пятидесятых, в конце правления Сталина,—отсутствие титров придавало им несомненный архетипический смысл. И я утверждаю, что одни только четыре серии “Тарзана” способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде и впоследствии²². Действительно, кто из нас не помнит поголовную «тарзанизацию» юного населения страны. Кто только не летал на веревках, привязанных к любому подходящему суку, не прыгал в воду, подражая знаменитому кличу Джонни Вайсмюллера! «Прибавьте к этому вид Нью-Йорка <...>, когда Тарзан прыгает с Бруклинского моста, и вам станет понятно, почему чуть ли не целое поколение социально самоустранилось»²³.

Мое поколение—постарше—выбирало «Судьбу солдата в Америке» («Roaring Twenties»), вовсе не подозревая, что это лишь молекула гангстерской саги, симфонии ручных пулеметов и черных лимузинов. Но живая ртутная энергия незнакомого солдата, уцелевшего на войне и не нужного дома, короткий взлет бутлегерского шика и бесславная смерть на ступеньках—все было и «про нас». (Много лет спустя, делая серию о «звездах» для болгарского ТВ, мы с Ханютиным без раздумья смонтировали знаменитого Джеймса Кэгни-гангстера и Кэгни-джи-мэна, стреляющих друг в друга, и назвали «Человек с гарденией»). Америка оживала в нашем воображении, становясь «землей людей», прорывая автаркию.

Анонимный автор доноса был прав: даже в изначально неравных условиях «соревнования» безымянный Голливуд побеждал. Впрочем, в этом СССР не был исключением.

4. An Empire of Their Own

Советско-американские киноотношения, как «отраслевые», так и «общественные» (не говоря об известной любви Сталина к Голливуду)—это

отдельная, полная тайн, обманов, страстей и бюрократических изысков тема для исследования. «Великое советское кино», живущее в автономном режиме «соцреализма», если и было отделено «железным занавесом», то с глазком на Голливуд. Но сличение отдельных лент прямого отношения к этому не имеет. Случаи перелицовки сюжета встречались, но нечасто. Прямые влияния тоже были избирательны (Александров). Наше сравнение зиждется не на этом. В основе его—смыслообразующий мотив фильмов, некий pattern, указывающий на message. Подобные мотивы диктуются чем-то более универсальным, чем текущая идеология или система. Иногда они принадлежат «духу времени» (например, «индустриальная эпоха» или «шестидесятые»). Они актуализируют «созвучные» мотивы из кладовых культуры, обогащая их на свой лад.

При этом мы будем основываться не только и не столько на формуле «большой семьи», выведенной Катериной Кларк для соцреалистического романа, или «простой человек—партийный лидер», предложенной Л.Маматовой для кино, сколько на факте наличного бытования киномифологии—американской и советской—сумевшей «овладеть массами».

Не расширяя контекст слова «мифология», мы отнесемся к версии, аргументированной на страницах книги Нила Гэблера «Собственная империя. Как евреи изобрели Голливуд».

Заголовок ее извлечен из романа Скотта Фитцджеральда «Последний магнат», а презумпция постулирована уже в эпиграфах («"Американскую мечту" изобрели евреи»). «Эта книга начинается с парадокса,—пишет автор,—как, впрочем, и сам Голливуд. Парадокс состоит в том, что американская киноиндустрия—которую Уилл Хейс, президент первой Ассоциации кинопродюсеров и кинопрокатчиков Америки <...> назвал “квинтэссенцией” того, что мы понимаем под словом “Америка”,—была основана и более тридцати лет управлялась евреями, выходцами из стран Восточной Европы: вряд ли можно сказать, что этот тип подходит под определение “квинтэссенция Америки” <...>. [Меж тем, более всего] этим беглецам из старого света хотелось быть—и слыть—американцами, а не евреями: им хотелось заново создать себя на новом месте»²⁴.

Разумеется, в наши дни общемировой вспышки этничностей на пороге глобализации, излагая биографии голливудских отцов-основателей, автор формулирует тему в ныне модных этнических терминах, оставляя за кадром немодные социальные. Это придает книге оттенок сенсации. Меж тем, чем-то эти парадоксы нам неуловимо знакомы. Создание «нового человека»; видения революции, навеянные детьми из «хороших семей»; «Пролеткульт», создатели которого были чем угодно, только не пролетариями...

Бедные иммигранты из Восточной Европы, которым было высокомерно отказано в способности понять «ценности» Нового света, оказались, тем не менее, на его берегах, когда новорожденный аттракцион движущегося изображения остался не замечен ни финансами, ни культурой—изобретен, но не востребован. Они усыновили малолетку-беспризорника, перевезли с неласкового восточного побережья в солнечную Калифорнию, построили киноподгород. И если в реальности они не могли осуществить свою преданность новой родине, войти в коридоры ее власти и денег (интегрироваться в об-

щество, как нынче говорят), то в павильонах студий и на экране («евреи могли просто-напросто строить новую страну—империю, в которой они имели гарантии не только быть принятыми, но еще и править. Они стали строить свою собственную империю по образцу Америки. <...> Они создали ценности и мифы, традиции и архетипы <...>. Это была их Новая Земля, и открытие ее останется, пожалуй, главным взносом еврейских иммигрантов в историю Соединенных Штатов. Экранная Америка—их самое долговечное наследство. <...> Поразительно, что продукт, ими созданный, идеальную “копию” Америки <...> голливудским евреям удалось внедрить в сознание и самих американцев <...> Об Америке уже невозможно думать, не думая о кино»²⁵. Говоря коротко: создавая образ страны на пленке, они тем самым преображали ее в жизни, и это наименее кровавый вид утопии. Вынесем за скобки слово «еврей», вечно чреватое избытком эмоций, и извлечем корень из постулатов Гэблера, развернутых в биографиях первого и второго поколения киномагнатов. Группа изгоев, наделенная способностями, но лишенная соответствующей ментальности и статуса, заморожена, подобно фицджеральдовскому Гэтсби, зеленым огоньком, светом «будущего невероятного счастья». Зато, как его же Стару, им достался эрзац волшебной палочки—целлулоидная пленка для исполнения желаний. Это своего рода компенсаторный механизм; но именно поэтому он апеллирует ко всем и в этом виде становится «американской мечтой». Разумеется, всякая аналогия условна и неполна, она лишь местами соприкасается со своим двойником, но что-то она проявляет. В России так называемая «творческая интеллигенция» (в нашем случае кинематографисты) устремилась в революцию, замороженная обещанием будущего невероятного—и притом всеобщего—счастья. На правах в лучшем случае «попутчика», социального отщепенца, но с той же потребностью причаститься «великому чувству по имени класс», куда, напомним, ее не принимали (происхождение, индивидуализм, моральный облик и проч.). Их первый компенсаторный порыв создал на экране возвышенный образ революции—и великое советское кино (без кавычек) покорило мир. Гораздо меньше это относилось к населению и кассе, ведь они были революционерами в том числе кинематографии (недаром «Парамаунт» отвергнет эйзенштейновский проект фильма о Зуттере как некоммерческий).

«Великое советское кино» второго призыва приобщит к себе население, создав для него, подобно Голливуду, его собственный идеализированный образ—и в этом «соцреализм» подобен «фабрике грез». Второй призыв осознает, что маяк не революция, а партия; но это не освободит их от изгойства, чисток, покаяний (как у Ильфа и Петрова—«эклექтик, но к эклектизму относится отрицательно»²⁶), арестов и расстрелов. Правда, в 1937 г. их примут в «народ», назвав в Сталинской конституции «советской интеллигенцией», но даже условия «большой сделки» не узаконят интеллигенцию вполне. В памятный период «ждановщины» многие опять окажутся «безродными космополитами» (эвфемизм все того же еврея). Парадоксальным образом, за океаном «маккартизм» приравняет еврея к коммунисту. Быть может, на «зерно» (по Станиславскому) намекнула Марина Цветаева: «поэты—жиды»²⁷, поскольку творчество есть отщепенство. Но и компенсация. Впрочем, наша тема в данном случае вовсе не «о месте поэта в рабочем

строю», а всего лишь разметка территории для сличения отдельных советских фильмов периода сталинизма с отдельными американскими...

1. *Bordwell David, Staiger J. and Thompson Kristin.* The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. London: Routledge, 1988.
2. *Панерный В.* Культура Два. М.: НЛЮ, 2007.
3. *Clark Katerina.* The Soviet Novel: History as Ritual. Indiana University Press, 2000. P. 114–135.
4. *Маматова Л.* Модель киномифов 30-х годов // Кино: политика и люди (30-е годы). М.: Материк, 1995. С. 52–78.
5. *Boym Svetlana.* Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia. Cambridge, London. 1994. Рус. перевод: *Бойм С.* Общие места: мифология повседневной жизни. М., 2002.
6. *Babitsky Paul, Rimberg John.* The Soviet Film Industry. NY: Frederick A. Praeger, 1955. P. 259.
7. *Ibid.* P. 252.
8. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 343.
9. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 48. Л. 9. Цитируемый документ написан на имя М.Шкирятова в Комиссию партийного контроля при ЦК ВКП(б), хотя почти те же выражения Дукельский употребляет спустя две недели в письме на имя Молотова и Сталина (см.: Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 49. Л. 5—*прим. ред.*)
10. За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 93–94.
11. См.: *Leyda Jay.* A History of the Russian and Soviet Film. 3rd Ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983. P. 324.
12. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 200.
13. Выше большевистскую бдительность // Кино. 1937. № 47 (821), 12 октября. С. 4.
14. *Шумяцкий Б.* Кинематография миллионов. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 333–334.
15. *Dunham Vera S.* In Stalin's Time. Middleclass Values in Soviet Fiction. Enlarged and Updated Edition. Duke University Press, 1990. P. 4.
16. *Роговин В.* Сталинский неонэп. М., 1994.
17. *Djilas Milovan.* The New Class. An Analysis of the Communist System. New York: Frederick A. Praeger, 1957. Рус. перевод: *Джilas М.* Лицо тоталитаризма. М.: Новости, 1992.
18. *Бродский И.* Трофейное // *Бродский И.* Собрание сочинений: в 7 тт. СПб: Пушкинский фонд, 2000. Т. 6.
19. *Babitsky Paul, Rimberg John.* Op. cit., P. 256.
20. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выпуске на экран заграничного фильма из трофейного фонда» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Сост. А.Н.Артизов, О.В.Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 2002. № 55. С. 639–649.
21. Документ, хранящийся в РГАСПИ, полностью опубликован в кн.: Кремлевский кино-театр. 1928–1953: Документы. М.: РОССПЭН, 2005. С. 851–856.
22. *Бродский И.* Указ. соч. С. 15.
23. Там же.
24. *Гэблер Н.* Собственная империя // Искусство кино. 1999. № 8. С. 129–130.
25. Там же. С. 131–132.
26. *Ильф И., Петров Е.* Литературный трамвай // *Ильф И., Петров Е.* Собрание сочинений: в 5 тт. М.: Терра–Книжный клуб, 2003. Т. 3. С. 154–158.
27. *Цветаева М.И.* Поэма конца // *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: в 7 тт. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 31–50.