

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 Хрустальной.

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 работал 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.

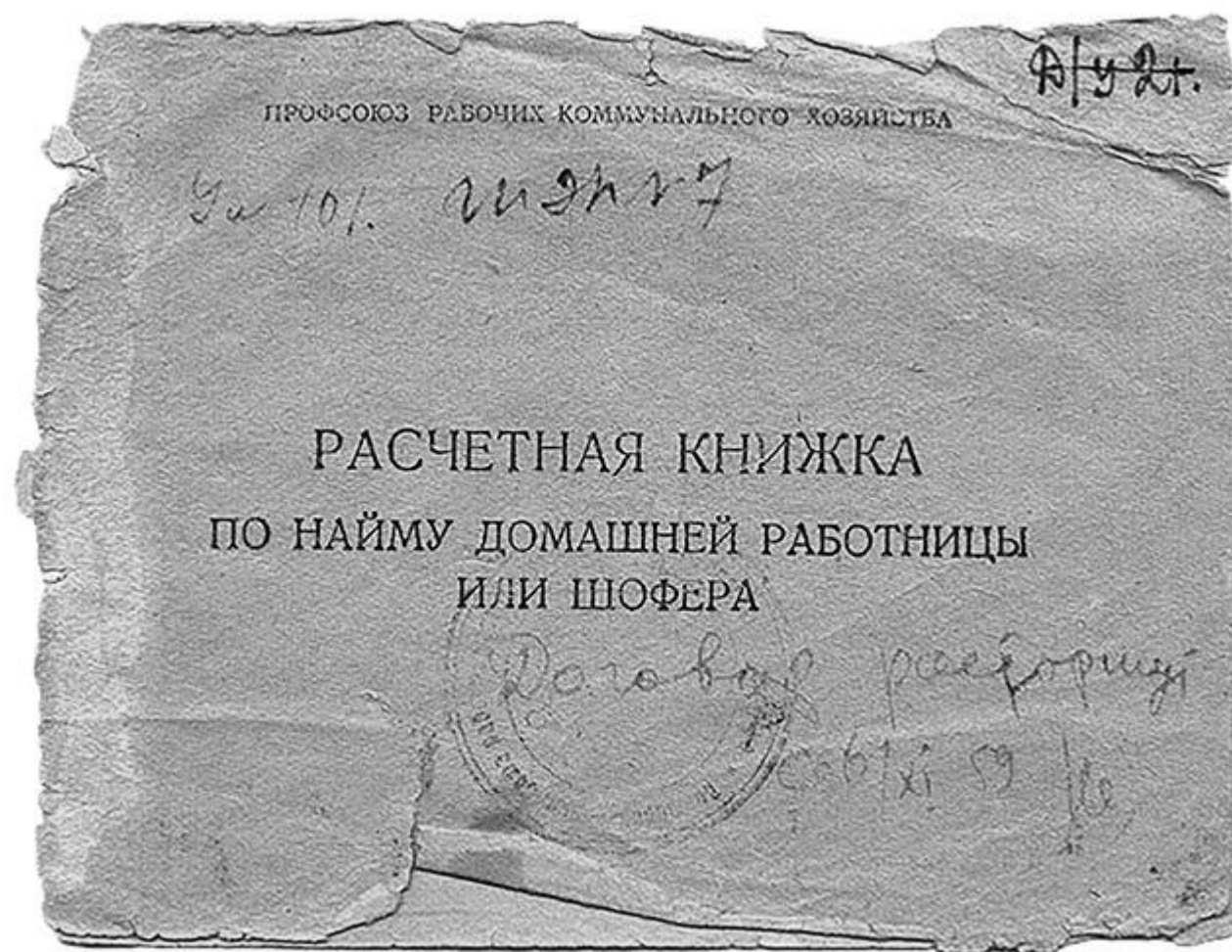
– Ты понимаешь, что у вашего ребенка нет трудовой книжки, – сказала Майя по телефону, – формально он тунеядец, его в любую минуту могут выслать из Москвы, и вы ничем ему помочь не сможете!

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 должен 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 собственная 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 издавека 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 профессиональным 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 личности, 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 Фритьофа 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 неспособность 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 «пятилетку в четыре года» – я попытался самостоятельно создать и освоить пятилетний 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 наук?». 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 университет 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 докупить на *Amazon* и *eBay*, но двух или трех я так и не нашел. «Будем искать в библиотеке Конгресса, – сказала Майя. – Это далеко от Нинино 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 поролона, 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 видеомэгнитофон. Проект произвел на американского водопроводчика такое сильное впечатление, что он предложил бесплатно починить наш видеомэгнитофон. 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 видеомэгнитофон, 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 видеомэгнитофон, 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 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». 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, чтобы 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 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



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.

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 Александра, 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. Были 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 мифологические 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» Александра, 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



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 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 заграницей. Советские представители свободных профессий циркулировали между Москвой, Берлином и Парижем. Упростились процедуры заключения и расторжения брака, а теория «стакана воды»¹⁷ приравняла 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 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 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 Fleurus*²¹.

«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 последует 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 повествованию. 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 Панофский. «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.

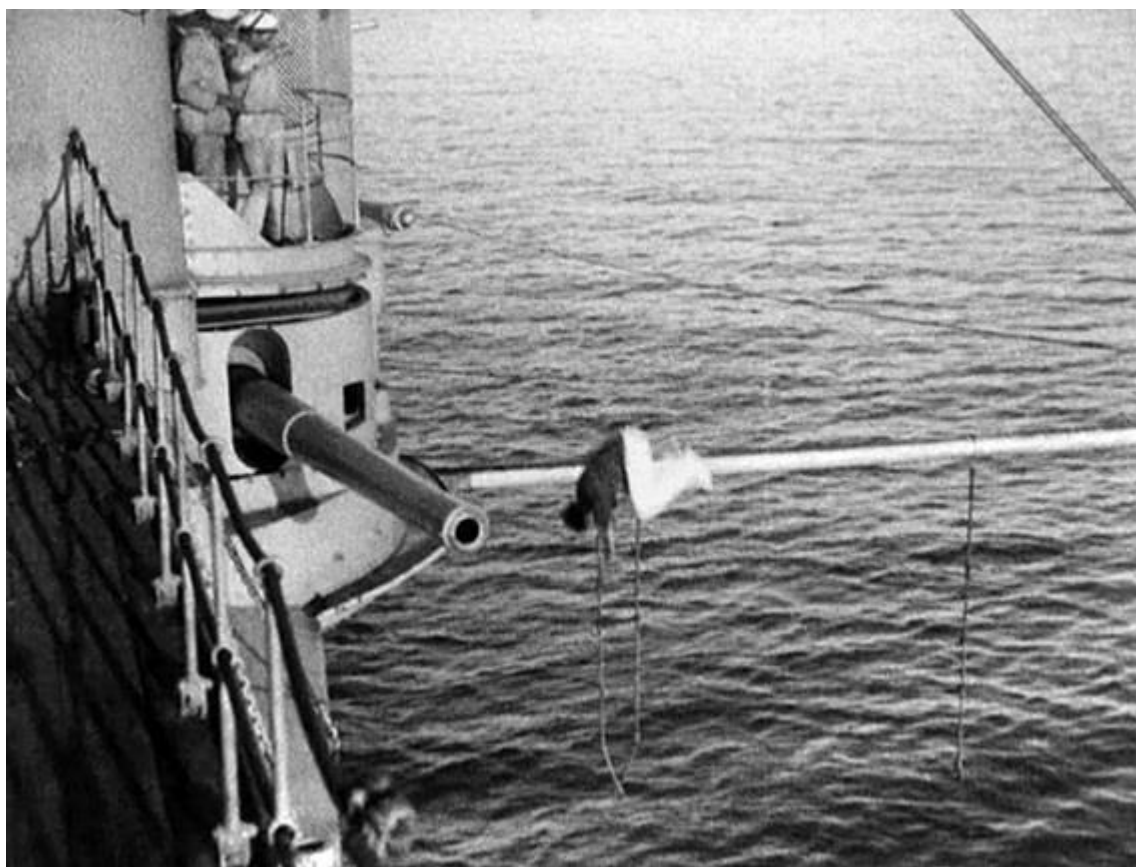
На американском сайте *IMDb (Internet Movie Database)* в разделе «100 лучших фильмов 1920-х»²⁵ в первую десятку вошел один советский фильм («Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова), один фильм датского режиссера Карла Теодора Дрейера, снятый во Франции («Страсти Жанны д'Арк»), два немецких фильма («Метрополис»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

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 «нечистью 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 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 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



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 (подавление «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 и был принят в недавно построенном *Кремлевском дворце*³⁷.

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 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 Ричарда 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» Хироши Тэсигахара и два фильма Акиры Кurosавы («Телохранитель» и «Рай и ад»); шведский фильм «Персона» Ингмара 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 ужасов 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.

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 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 Эрхарт Освальд Ханс Карл Мария фон Штрогейм и Норденваль (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.

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 идеологией, 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 «Серенада 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 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».



Реваниш 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 кинематографистов 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.



В этой пародийной фотографии 1940 года голливудский фотограф А. Л. Шейфер сумел показать сразу несколько запрещенных 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 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 ребята</i> 1. Волга-Волга	1. <i>Night in Oper</i> 1. 42nd Street Goldiggers of '33	19. Антон 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. Тринацать	21. The Lost Patrol
4. Шуми горолок	4. Ruggles of Red Gap (Earthworm Tractors)	22. Цирк	22. Ninotchka
5. <u>Заключенные</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 Горьково	30. Gone With the Wind
13. <u>Остров сокровищ</u>	13. Treasure Island	31. Джильбарс	31. The Lone Defender
14. Аэроград	14. Spawn of the North	32. Светлый путь Член правительства	32. The Farmer's Daughter
15. Одна	15. Mountain Justice	33. <u>Подвиг разведчика</u>	33. 13 Rue Madeleine
16. Подкидыш	16. Curly Top	34. Мелвиль	34. Breakfast for Two
17. Ленин в Октябре	17. Abe Lincoln in Illinois	35. Возвращение Вас. Бортнякова	35. The Best Years of Our Lives
18. Сердца четырех	18. Moon over Miami	36. Кубанские казаки	36. State Fair
		37. <u>Член правительства</u>	37. Cimarron
		38. <u>Мечта</u>	38. <i>Shop Over the Corner</i>

Мы с Майей добросовестно просмотрели большую часть этих пар и отобрали шесть наиболее убедительных. Одним из критериев была не только перекличка 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 эппловских 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 стилистическим 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 тоталитарной эпохи», американский фильм не предлагал. Сходные мотивы располагались *всеером, 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 выводу, 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 всеером, в разных направлениях». 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.

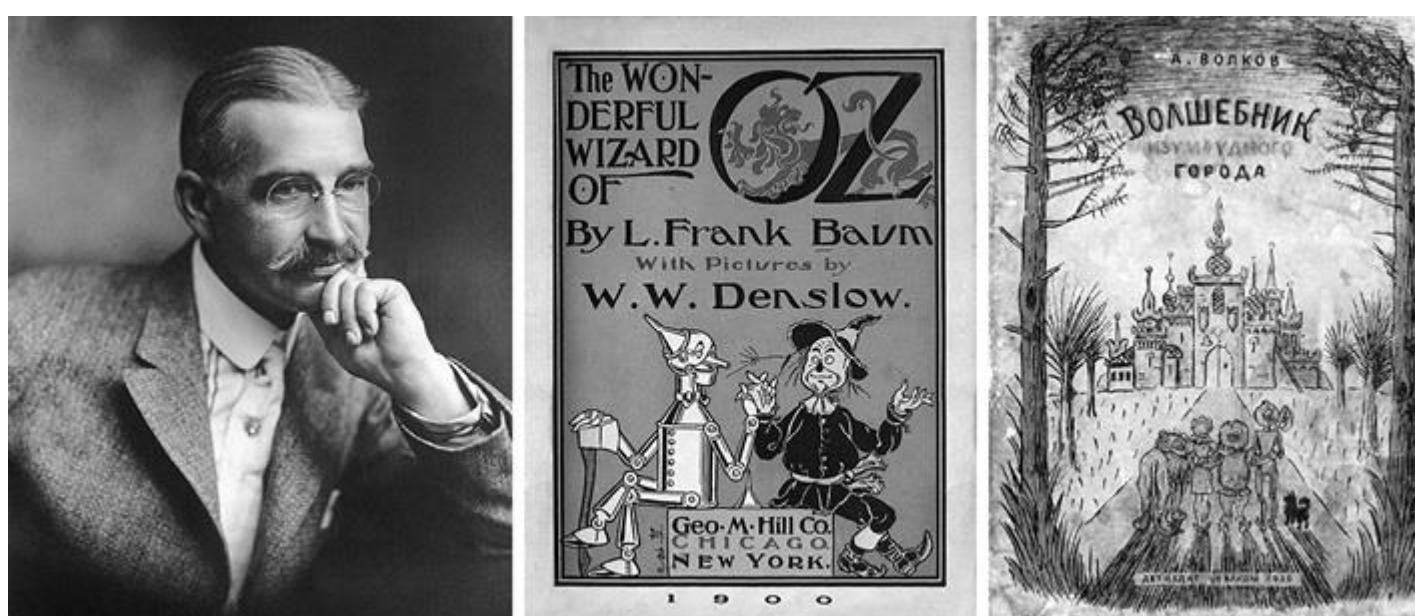
Надо отдать должное Волкову – некоторые изменения он внес. Собачка Тото стала Тотошкой. Дороти стала Элли (хотя тоже из Канзаса). Она больше не сирота, дядя и тетя превратились в папу и маму. Волшебник-обманщик Оз стал Гудвином, который оказался бывшим соседом Элли. В конце Гудвин возвращается в Канзас, 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 тетушка Эм никогда не улыбались. Когда Дороти впервые пришла к ней, тетушка 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

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 полторачасового 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.



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». 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 назвали 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 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 неизменные⁷³. 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 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 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, оттуда 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



Туфельки 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.

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.

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



Король: Обожаю, обожаю эти волшебные чувства, которым 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 спросят: 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!».

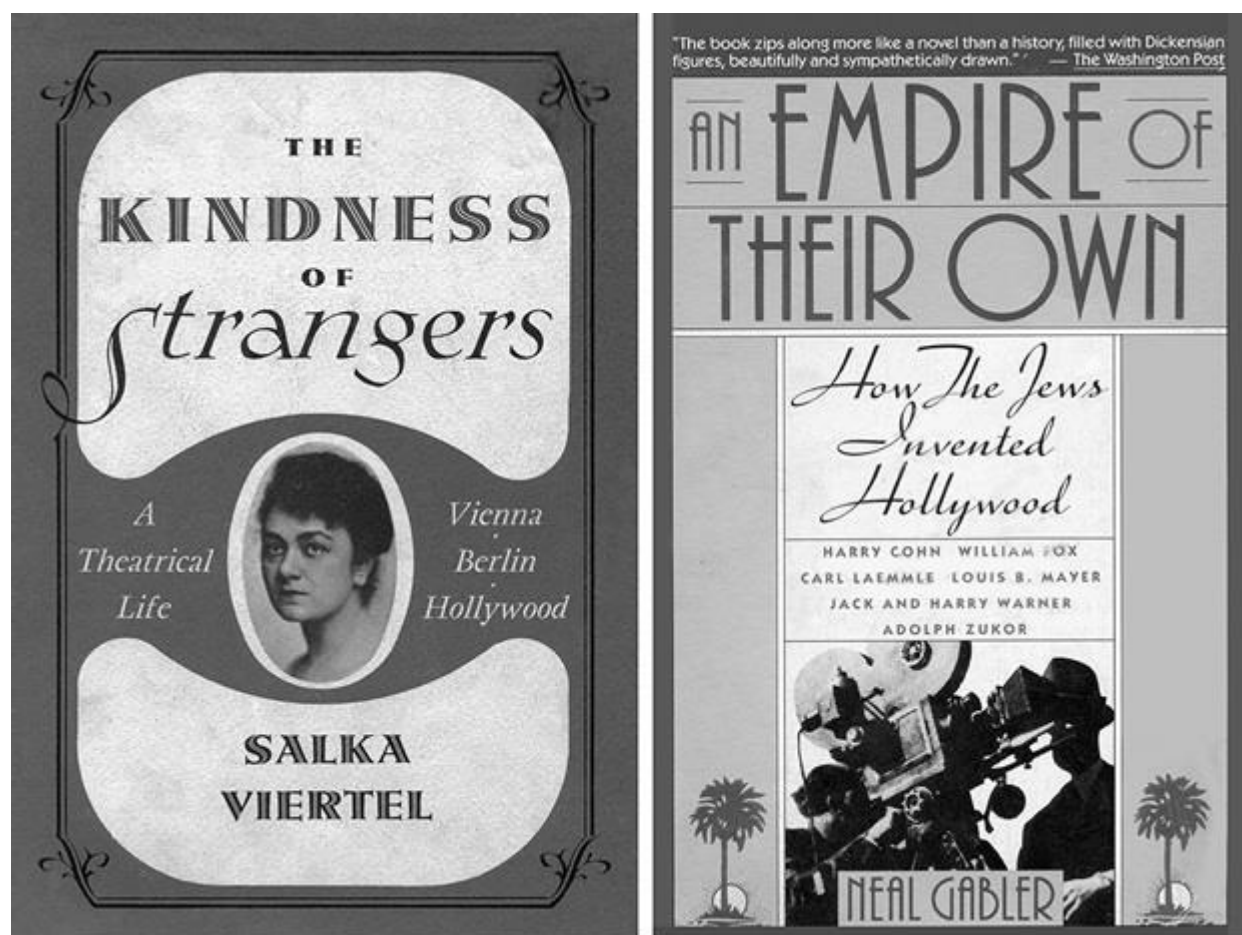
В этот момент жизнь врывается в пространство сказки, и на экране, опровергая короля и вполне в стиле Евгения Шварца, появляется слово «КОНЕЦ». Можно предположить, что для советского зрителя 1947 года это слово было вдвойне печальным: кончался замечательный фильм, и надо было возвращаться в трудную послевоенную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

Пожалуй, самым ярким представителем этой группы был Луис Б. Майер, вторая буква *М* 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 названии 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, сбривает бороду, меняет одежду, англизирует свое 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-мицву мальчика из знакомой мне семьи еврейских иммигрантов из СССР в той самой синагоге.



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.

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 Магнина 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 фильмы. 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 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 Фланаган: «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 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 Фланагану 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 Большевской трудовой коммуны, просуществовавшей с 1926 до 1937-го. Фильм основан на книге Погребинского «Фабрика людей», которая вышла с предисловием Горького.

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



«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,

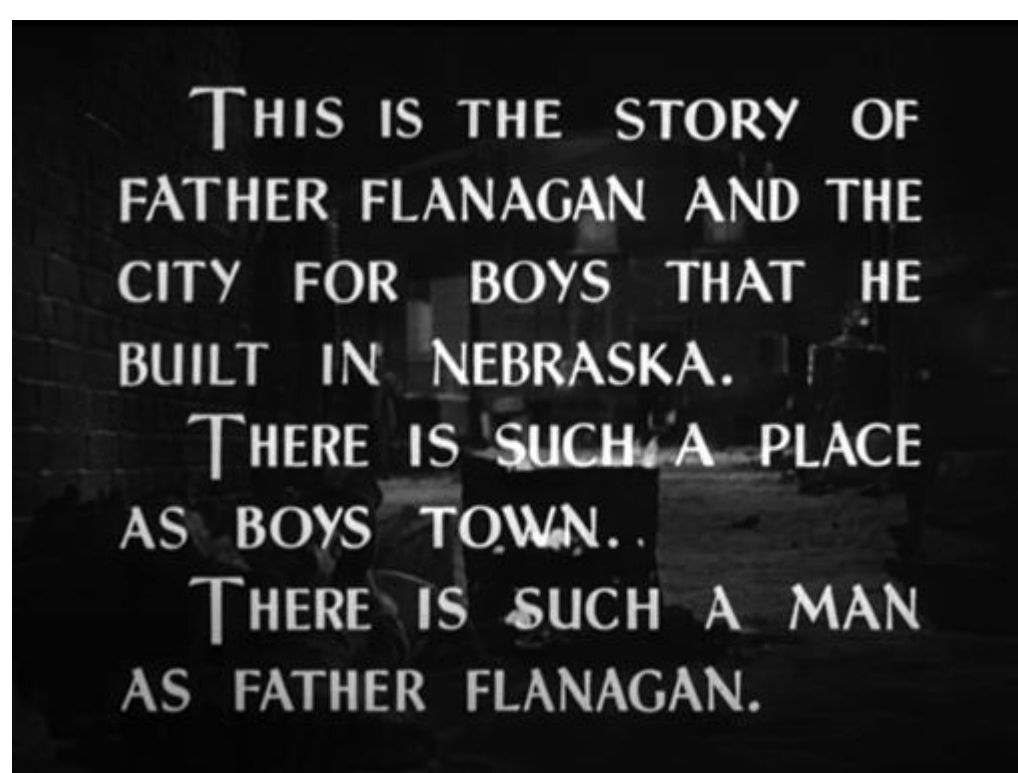
Экк совмещает риторику публицистического пролога, дореволюционную эстетику мелодрамы, документализм авангарда и его же революционную патетику (когда тело убитого Мустафы везут на первом паровозе), ораторский жест посвящения фильма ВЧК и бюст «железного наркома» Дзержинского в эпилоге⁹⁷.

В фильме участвовали известные актеры – рано умерший Николай Баталов (Николай Сергеев), Михаил Жаров (Фомка Жиган), в эпизоде появляется Рина Зеленая (девушка 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, формализм, аполитичность и халтурное приспособленчество», которые он находит и в советском киноискусстве в целом, и в фильме Экка в частности⁹⁹.

Boys Town, 1938



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.

«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». «Путевка» 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 драматической 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): Искупить 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 (ВОПРА 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, вышибает 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, некоторая 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 (Реевее), 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?

Уайти: 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.

Уайти выбирают мэром.

Уайти (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.

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 отличает как раз отсутствие 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 Блазетти¹⁰⁶, «Юный гитлеровец Квекс» немецкого режиссера Ганса Штайнхоффа¹⁰⁷ и уничтоженный фильм Эйзенштейна «Бежин 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)



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.

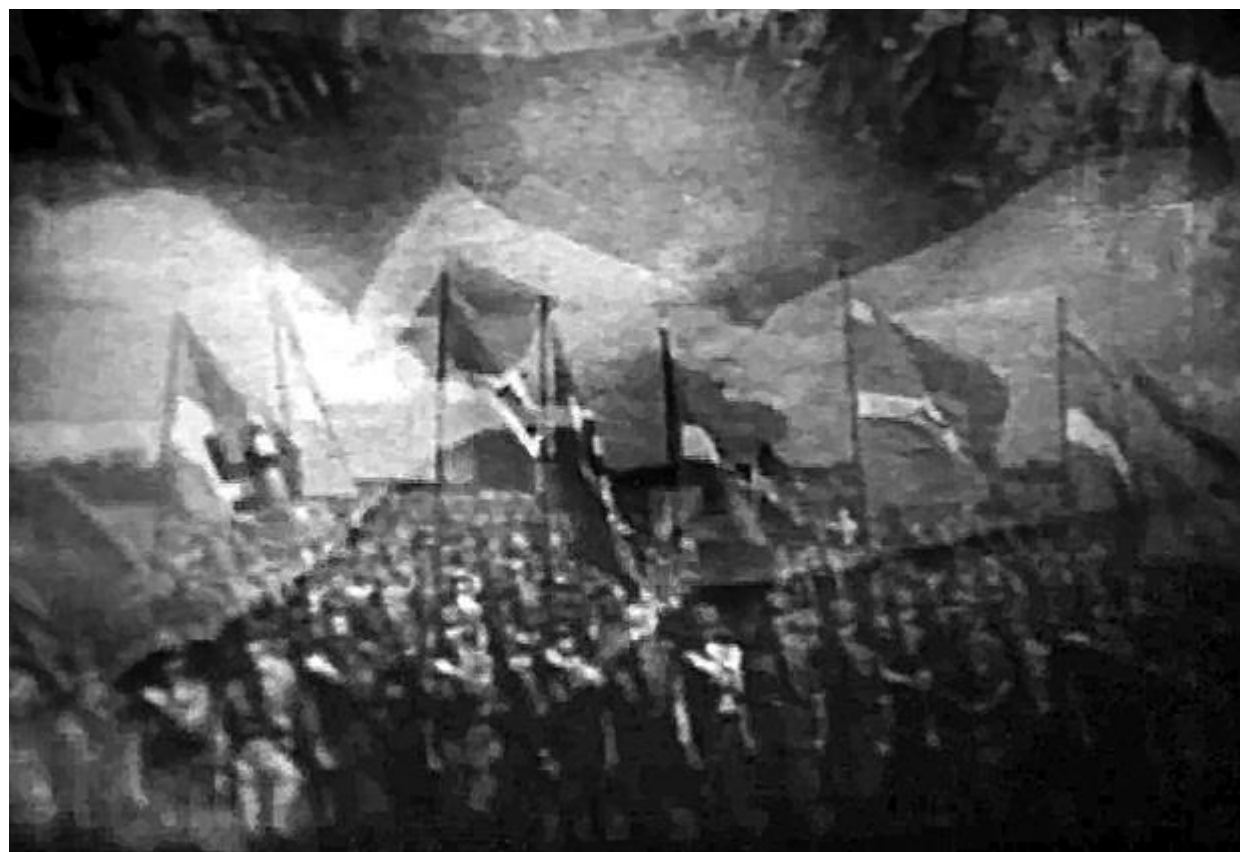
Хайни Фёлкер: Флаг указывает нам путь!

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 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 пронцательно заметила Майя¹¹¹, этот коллаж может 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.*



Финальный кадр из фильма Hitlerjunge Quex

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.



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



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 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.

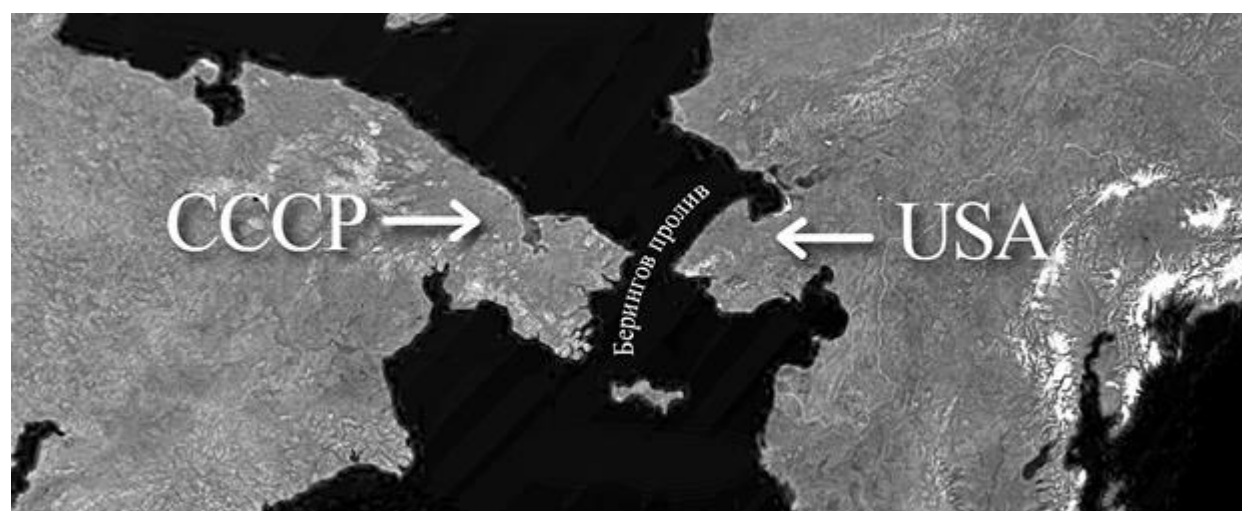
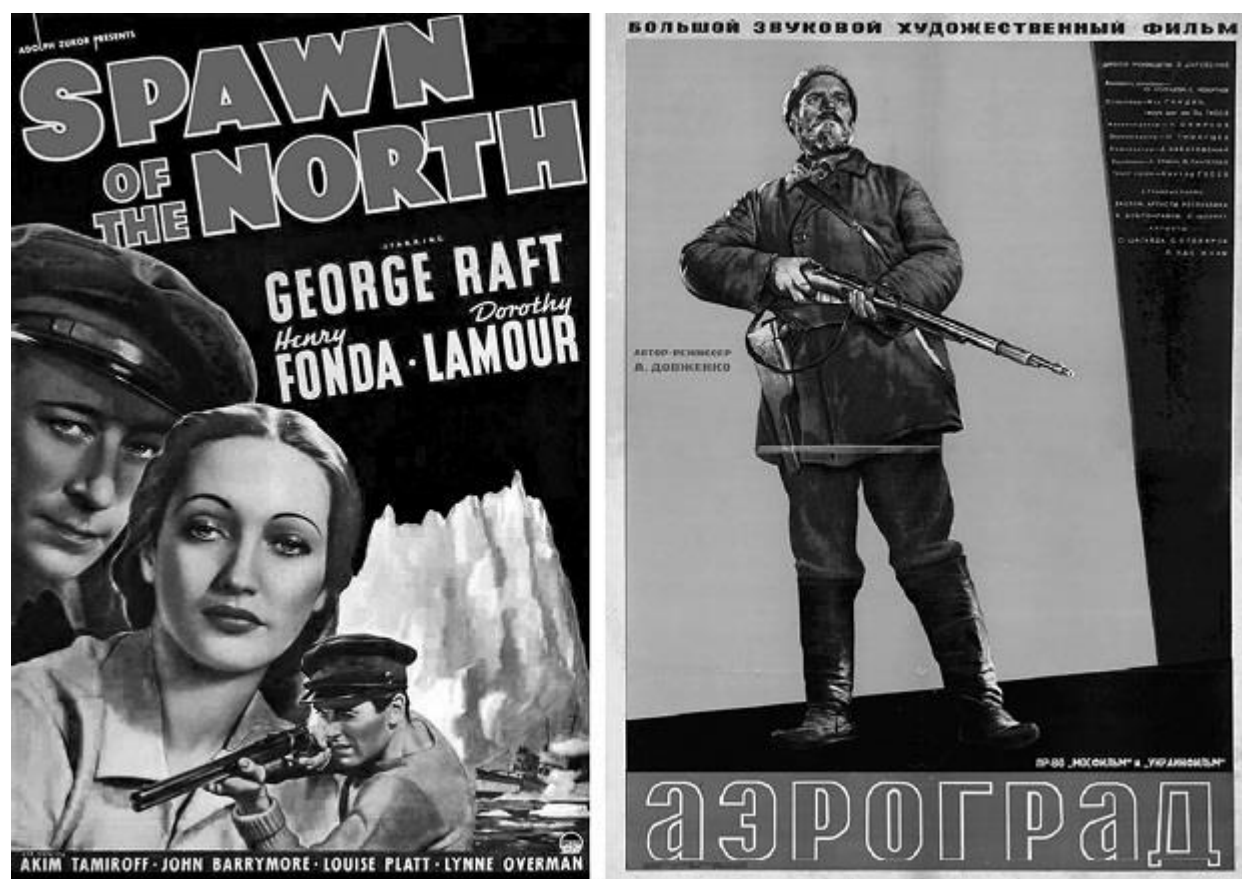
Что касается побежденного и униженного Эйзенштейна, он вскоре получит две Сталинские премии – за «Александра Невского» (1941) и за первую серию «Ивана Грозного» (1946).

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 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 книге 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



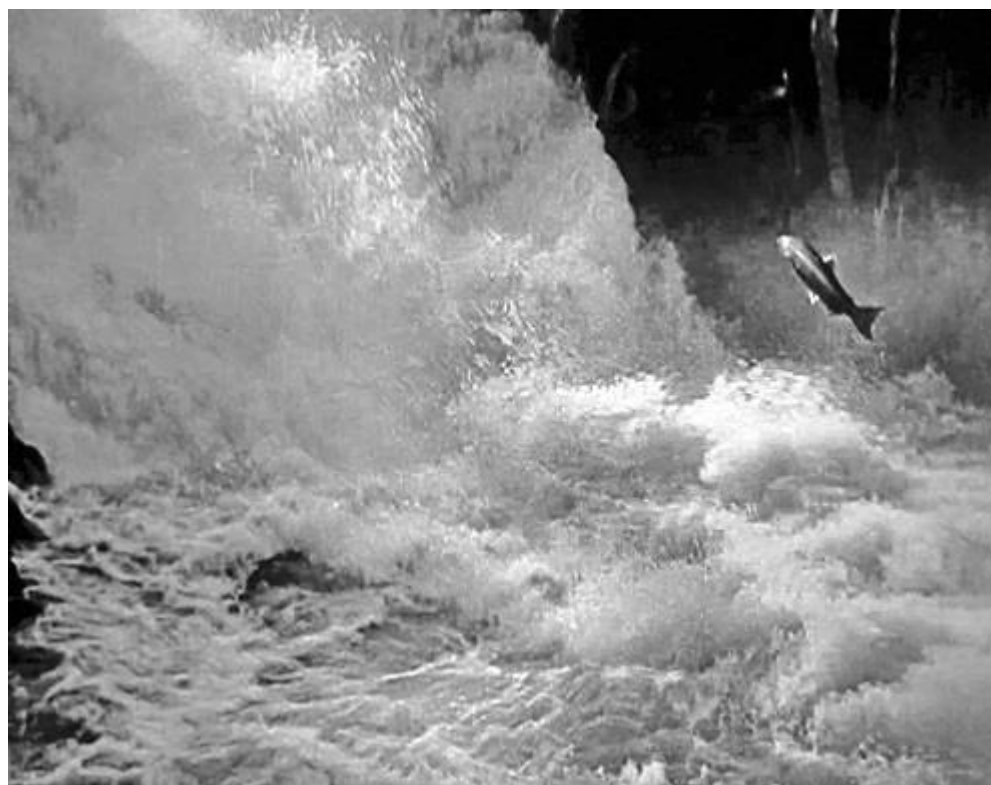
Местный шаман.

«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 Хэтзуэй 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 вестерна, 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*.

Своей единственный «Оскар» Фонда получит только в 1981 году за фильм «На золотом пруду». Ему довелось сыграть мерзавца Фрэнка в «Однажды на Западе», но здесь он честный и принципиальный Джим. Когда Тайлер, которого играет Рафт, вступает на путь преступления, Джим в него стреляет.

Для съемки водных баталий студия *Paramount* построила в Калифорнии гигантский железобетонный бассейн на полторы тысячи тонн воды. За использование спецэффектов фильм получил «Оскар». Важную роль в фильме играет музыка, подсказывая, а местами навязывая зрителю запланированную режиссером реакцию.

Композитор фильма *Dimitri Tiomkin*, он же Дмитрий Зиновьевич Тёмкин, родился в Кременчуге в 1894 году. Сразу после революции он работал в политуправлении Петроградского военного округа, где создавал гигантские музыкальные спектакли. Один из них назывался «Мистерия освобожденного труда», а другой, более масштабный, был музыкальной инсценировкой «Взятие Зимнего дворца», где участвовало пятьсот музыкантов и больше шести тысяч артистов.

После отъезда сначала в Берлин, а потом в США, он снова стал сотрудничать с военными. По заказу американской армии он написал музыку для двенадцати пропагандистских фильмов. Видимо, склонность к политической пропаганде сохраняется при пересечении границ. В Голливуде она оказалась востребованной. За свою музыку Тёмкин получил несколько «Оскаров». Его последняя, 22-я номинация была за фильм Игоря Таланкина «Чайковский» (1970). Для работы над этим фильмом Тёмкин – впервые после 1921 года и в последний раз в жизни – посетил СССР. Роль Тёмкина описана в титрах так: «Музыкальное оформление композитора и дирижера Дмитрия Тёмкина» – что конкретно он там делал, не очень понятно, скорее всего отбирал музыку Чайковского для фильма и дирижировал оркестром. Судя по его фотографиям на фоне Кремля и Царь-пушки, от поездки он получил большое удовольствие. За завтраком в ленинградской гостинице «Европейская» Тёмкин оказался за одним столом с Майей и ее мужем Борисом Медведевым. Услышав их разговор, Тёмкин представился, и они довольно долго беседовали. О чем – увы, неизвестно¹¹⁹.



Хотя некоторые критики упрекали Генри Хэтэуэя в излишней мелодраматичности, мне кажется, что как раз иллюстративная музыка Тёмкина была одной из составляющих успеха «Рожденных Севером».

«Аэроград» Александра Довженко – его пятый полнометражный фильм. Действие происходит на Дальнем Востоке, в центре Сихотэ-Алинской горной страны. До этой территории по побережью Японского моря и в таежной части бассейна реки Бикин советская власть не могла добраться довольно долго. Здесь укрывались от преследований староверы, зажиточные крестьяне, офицеры Белой армии и торговцы. К ним примыкали заинтересованные в этой территории японцы, которые пытались вербовать союзников среди врагов советской колонизации¹²⁰.

За три года до выхода «Аэрограда» в этих краях произошло так называемое Улунгинское восстание¹²¹. Оно началось 6 мая 1932 года в селе Улунга в верховьях реки Бикин. Организаторы восстания, главным образом староверы, сняли советские флаги, арестовали представителей власти, объявили населению, что «власть дьявола» свергнута, и захватили магазин Госторга, куда местные жители должны были сдавать меховое сырье.

Забегая вперед, отметим, что тема мехов возникнет в американском фильме «Ниночка», где комиссар Разинин пожалуется, что его агенты «сидят в Константинополе уже шесть недель и не продали ни одного мехового изделия!» Экспорт мехов, леса, шедевров Эрмитажа, конфискованного зерна у крестьян и драгоценностей у дворян должен был финансировать «стахановскую» индустриализацию.

Войскам ОГПУ понадобилось четыре месяца, чтобы подавить Улунгинское восстание. Довженко, который был не только режиссером фильма, но и автором сценария, очевидно, знал и про восстание, и про ситуацию в Приморском крае в целом, потому что все основные конфликты в «Аэрограде» строятся вокруг этих событий.

В обоих фильмах дружба главных героев подчеркнута совместным пением (в «Рожденных») и совместной мелодекламацией (в «Аэрограде»), где слова Степана и Василя звучат в неожиданной для приключенческого фильма былинной эстетике.



Джим и Тайлер: «...и вверх по течению, и вниз по течению, и вверх по течению...»

«Аэроград», 1935



Степан и Василь: Пятьдесят лет нашей дружбы прошумели в тайге, как один день.

Степан: И все спрашиваю себя, есть ли на свете еще такая красота и такие богатства?

Степан и Василь: Нет, такой красоты и таких богатств на свете нет.

Роль главного злодея в «Рожденных Севером», русского вора и пирата по прозвищу Красный Скот, играет *Akim Tamiroff*, он же Аким Михайлович Тамиров. Он родился в 1899 году в армянской семье в Тифлисе. Был актером МХАТа. В 1923 году во время гастролей остался в США. Ильф и Петров встречались с ним в Голливуде в декабре 1935 года и описали его успехи с плохо скрываемым презрением. Русские в Голливуде, писали они, «чувствуют себя виноватыми в том, что сидят здесь, а не в Москве. Они не говорят об этом, но *это видно по всему*»¹²². Мне трудно поверить, чтобы в 1935 году Тамиров мечтал оказаться в Москве, где в январе уже начался процесс «Московского центра», а с февраля наказания для преступников стали распространяться на детей с двенадцати лет. Даже если предположить, что он не

читал газет, маловероятно, чтобы ему хотелось бросить стремительно развивающуюся карьеру.

«Так как он иностранец и говорит по-английски не совсем чисто, — продолжали Ильф и Петров, — то играет тоже иностранцев — мексиканцев, испанцев, итальянцев. Только и знай, что меняй бачки с испанских на итальянские. Так как лицо у него сердитое, а глаза черные, то играет он преимущественно негодяев, бандитов и перевозданных хамов». Это правда, но именно это сделало его успешным и плодовитым «характерным актером»: он снялся в 150 фильмах и дважды номинировался на «Оскар».

Первое столкновение между Джимом и Красным Скотом происходит уже в самом начале фильма. Красный Скат с сообщниками пытается причалить к вершам Джима. Джим, метко бросив топор, перерубает канат.

Красный Скат: Я ловлю рыбу там, где я ее вижу (хватает топор, угрожающе надвигается на Джима, Тайлер встает рядом с Джимом). Мне всегда было любопытно выяснить, насколько вы с Джимом хорошие друзья.

Тайлер: Надеюсь, тебе не придется этого узнать.

Последняя фраза приобретет смысл только в самом конце фильма.

В «Аэрограде» главные злодеи — самураи и староверы. Несмотря на разницу религий, идеологий и конечных целей, они вынужденные союзники в войне с советской экспансией. В «Рожденных Севером» религия практически отсутствует. Хотя белые американцы Аляски — христиане (по крайней мере, номинально), единственный христианский ритуал в фильме — молитва православного священника на похоронах (со сбрасыванием тел в океан) убитых сообщников Красного Ската. В этой сцене даже сам Скат, вынув изо рта сигарету, целует икону.

Spawn of the North, 1938



Враг: местный русский.

Джексон: Хочу тебя предупредить, мой русский друг, сейчас здесь ходит патруль. Поймают с товаром — заказывай похороны.

Красный Скат: Рыба не принадлежит никому. Аляску вам, янки, удалось украсть у моей страны. Рыбу – не удастся.

«Аэроград», 1935



Враг: местный самурай.

Самурай: Большая Азия моя! И золото, и хлеб, и зверь, и города от моря до Байкала!

Spawn of the North, 1938



Друзья: индейцы. Посмотреть на языческие ритуалы индейцев приходит все население маленького городка.

«Аэроград», 1935



Враг: старовер.

Старовер: Какая дается народу наука? Чему научают? Волхвованию! Пляскам. Песням. Нам, староверам, боящимся бога, лучше оказалось в лесах со зверьми жить, нежели в красных городах при власти дьявола!

В обоих фильмах один из друзей совершает измену. В обоих случаях измена связана с собственностью. В «Рожденных» у Тайлера не хватает денег на покупку моторной шхуны. В «Аэрограде» Василь не может смириться с отобранными у него для колхоза оленями и становится союзником самурая. При этом обращается к нему как к русскому дворянину «Ваше благородие» – территориальный враг сливается с классовым.

У Довженко, которого иногда называют авангардистом, основные действия и переживания героев передаются словами, что диаметрально противоположно эстетике «монтажа» и приближается скорее к русскому лубку. Это особенно очевидно в сравнении с голливудскими фильмами. В «Рожденных Севером» дружба Джима и Тайлера показана через пение дуэтом, а драма выстрела в лучшего друга показана только движениями и мимикой актера (плюс, конечно, программная музыка Тёмкина). В «Аэрограде» – дружба не показана, а рассказана («Пятьдесят лет нашей дружбы прошумели как один день»), а в сцене убийства и переживания стреляющего, и страдания умирающего тоже названы, но не показаны.

В драматической финальной сцене «Рожденных Севером» Джим на своей шхуне, вместе с подругами двух друзей Никки и Дианой, преследует Красного Ската, не зная, что раненный им Тайлер находится на той же шхуне. Красный Скат заряжает гарпун и собирается стрелять в приближающуюся шхуну Джима. Тайлер узнает Джима и принимает решение. Ему удастся запереть Красного Ската в кабине и развернуть судно на 180 градусов. Он начинает подавать громкие сигналы. Джим отвечает ему. Такими же сигналами они с Джимом обменивались в начале фильма, но сейчас цель у Тайлера другая: он знает, что громкие звуки могут вызвать ледяную лавину. Красный Скат разбивает окно и несколько раз стреляет в Тайлера. Шхуна с умирающим Тайлером и запертым Красным Скотом гибнет в лавине льда.

Spawn of the North, 1938



Измена. *Красный Скот*: Ты уже заплатил за свою новую шхуну? Если тебе нужны деньги, я могу помочь...

«Аэроград», 1935



Василь (самураю): Вот таких, Ваше благородие, 70 голов отобрали и прицепили ярлычки. Ох!

Spawn of the North, 1938



Выстрел в лучшего друга. Тайлер вместе с Красным Скотом отстреливается от патруля. Несколько он уже ранил. Он готов выстрелить еще раз. В этот момент Джим стреляет и ранит Тайлера.

«Аэроград», 1935



Степан: Убиваю изменника и врага трудящихся, моего друга Василия Петровича Худякова. Будьте свидетелями моей печали (стреляет).

Василь (падая): Мама!

Spawn of the North, 1938



Тайлер погибает, спасая друга. Он запирает Красного Ската в кабине и направляет шхуну к леднику.



Шхуна Красного Ската несется к леднику. На шхуну обрушиваются глыбы льда, и она исчезает в пучине.

В этой сцене слова, которые Тайлер сказал Скату в начале фильма: «Надеюсь, тебе не придется узнать, хорошие ли мы с Джимом друзья», – «выстреливают», как чеховское ружье.

Эпизоды обоих фильмов, на первый взгляд, сходны. В «Аэрограде» текст песни суммирует и разъясняет содержание фильма: враг подползает, а украинцы, белорусы и москвичи строят небывалые города. В «Рожденных Севером» монолог Уинди Тёрлона кажется аналогом финальных кадров «Аэрограда».

В финале «Рожденных Севером» патетика снижается дважды.

1. На всем протяжении фильма мы видим Тёрлона либо с бутылкой, либо со стаканом. Его монолог можно считать просто высокопарной болтовней алкоголика.
2. Но это не просто монолог. Тёрлон, владелец газеты, диктует Джексону, редактору газеты, некролог Тайлера. Джексон слушает своего босса скептически, а когда Тёрлон просит повторить то, что тот успел записать, Джексон сокращает весь

монолог до двух фраз. Даже в газете, по мнению редактора, нет места высокопарной патетике.

Закадровая песня в «Аэрограде» посвящена бдительности: «Часовые перекликнулись в ночи, подползает враг сквозь ветер и туман». К 1948 году идея «подползающего врага» достигнет апогея, чтобы потом частично угаснуть в оттепели. Как воскликнет летчик Астахов в антисталинском фильме 1961 года «Чистое небо»: «Кто это сказал, что бдительность — это всеобщая подозрительность?»

Другая строчка из закадровой песни — «украинцы, белорусы, москвичи» — напоминает, что колонизация была одним из процессов по воссозданию многонациональной империи. К 1935 году в СССР, кроме упомянутых в песне России, Украины и Белоруссии, входила, например, Закавказская республика, состоящая из Азербайджана, Армении и Грузии. Похоже, что в представлении Довженко западные соседи России, то есть Украина и Белорусия, были важнее, чем остальные советские республики.

«Реконкиста» Дальнего Востока стала темой многих песен¹²³. Сюжет «Аэрограда», например, перекликается с «Маршем дальневосточных партизан» 1922 года:

*По долинам и по взгорьям
Шла дивизия вперед,
Чтобы с бою взять Приморье —
Белой армии оплот...*

Spawn of the North, 1938



Тёрлон: В этом меняющемся мире Тайлер Досон потерял душу. Но он нашел ее. Он помог сохранить страну чистых вод и сияющих гор. Аляска, твои дети сегодня строят форпост нации. Пусть же вечно живет наша республика, величие которой оплачено жизнями ее героев. (Джексону) Прочти мне, что ты записал.

Джексон: Вчера умер Тайлер Досон. Он был одним из тех, кто помог построить Аляску.

«Аэроград», 1935



Часовые перекликнулись в ночи,
Подползает враг сквозь ветер и туман.
Украинцы, белорусы, москвичи,
Вылетаем мы на Тихий океан.
Мы летим на Тихий океан.

Автором слов был Петр Парфенов, расстрелянный в 1937 году, а его текст — одной из вариаций «Марша Сибирского полка», написанного Владимиром Гиляровским в 1915 году, где экспансионистские амбиции простирались еще дальше:

*Эх, Сибирь, страна родная,
За тебя ль мы постоим,
Волнам Рейна и Дуная
Твой привет передадим!*

Что касается слова «Аэроград», то оно было придумано Александром Довженко для фильма. Но мало кто знает, что настоящий Аэроград был все-таки построен, но не в России, а в Америке. И построил его тот самый Витя Фишер, с которым Майя училась в московской школе. Подробнее об этом по моей просьбе расскажет Владимир Туровский.



*Ученики школы № 110 Майя Туровская, Вадим Попов (сидит) и Виктор Фишер.
Москва, 1993*

Отступление № 3: Аэроград-на-Юконе *Владимир Туровский*

В Москве второй половины 1930-х Арктикой бредили, кажется, все — и тем более ученики школы № 110 имени Фритьофа Нансена, куда в 1937 году пришли сразу несколько новеньких из немецкой школы имени Карла Либкнехта. В 1938 году школа Либкнехта была расформирована, почти все учителя и большинство родителей, немецких коммунистов, были к этому моменту арестованы, а многие расстреляны. В мамином классе оказались трое: немцы Конрад (Кони) Вольф и Лотар (Лотка) Влох и американец Виктор (Витя) Фишер. Старший брат Кони —

Маркус Вольф (Миша) учился на класс старше, а старший брат Вити – Джордж (Юра) Фишер учился в другой школе. В школу № 110 Кони, Лотар и Витя пришли уже неразлучной троицей, вплоть до драматичного отъезда, даже, скорее, бегства Влохов и Фишеров из Москвы в 1939 году – как оказалось, на всю жизнь.

Отец Вити и Юры Фишеров, Луис Фишер, в семье появлялся нечасто, а детьми практически не интересовался. Блестящий международный журналист, в двадцатых годах – убежденный коммунист, он позднее разочаровался и в коммунизме, и в СССР, написав об этом в сборнике «Бог, который потерпел неудачу»¹²⁴. Он предпочитал путешествовать по миру, живя в дорогих отелях, играя в покер и приятельствуя с крупными политиками. Дети жили в основном с мамой по прозвищу Маркуша. Больше, чем дома, дети проводили «в полных тайн и приключений дворах предвоенной Москвы»¹²⁵.

Одним из развлечений школьников предвоенного времени были походы в кино. Вполне вероятно, что мамыны одноклассники видели вышедший в 1935 году фильм «Аэроград». Так или иначе, идеи освоения дальних земель тогда носились в воздухе. В книге об актрисе Марии Бабановой мама так описывала атмосферу этого времени:

романтика дальних дорог, освоения Дальнего Востока, тяжелой работы, осененной, как радугой, стройными воздушными очертаниями будущего города. <...> Сама эта мечта, это настроение, этот порыв молодежи в будущее существовали, были подлинной эмоцией эпохи, имели имя. Арбузов назвал несуществующий город, на строительство которого попадает Таня, «Стальград». Поэт экрана Довженко поименует его «Аэроград». Реалист Герасимов даст своему молодежному фильму документальный заголовок: «Комсомольск»¹²⁶.

Разумеется, Витя Фишер и его компания испытали и впитали эту романтику в полной мере. Но московская жизнь 1937–1939 годов шла своим жутковатым чередом. Был арестован и расстрелян отец Лотара, Вильгельм Влох, сотрудник разведки Коминтерна. Фридрих Вольф отправился воевать в Испанию, спасшись тем самым от репрессий (до Испании, правда, не добрался). Туда же уехал уже разочаровавшийся в СССР Луис Фишер. Его жена Маркуша, которой в Москве становилось все более страшно, подала на отъезд – она все-таки была американской гражданкой – и получила отказ. В конце концов Луис обратился за помощью к Элеоноре Рузвельт, которая сумела помочь, и в начале 1939 года Фишеры – Маркуша, Юра (отныне снова George) и Витя (отныне снова Victor или Vic) покинули Советский Союз.

Окончив одну из лучших школ Нью-Йорка, Джордж, а на следующий год за ним и Вик пошли учиться в Университет штата Висконсин. Студенческая жизнь – насыщенная и веселая – и американизация говоривших по-английски с акцентом братьев пошла вовсю. Там же, в университете, Вик встретил свою будущую жену Глорию. Когда Америка вступила в войну, Фишеры оказались в армии. Вик смог вернуться в университет только в 1946 году.

Теперь он точно знал, чем хочет заниматься, – городским планированием. Не исключено, что на это решение повлияло детство в советской школе и знакомство с «Генеральным планом реконструкции Москвы» 1935 года, о котором писали все газеты. Был и другой источник – знаменитая книга Зигфрида Гидиона

«Пространство, время, архитектура» (1941), которую он нашел в корабельной библиотеке на морском транспорте, возвращаясь с войны после демобилизации.

Через два года Виктор перевелся на специализированный курс «Городское планирование» в Массачусетский технологический институт. Послевоенное экономическое чудо повсюду набирало обороты. После двух лет интенсивного обучения на блестящего выпускника посыпались предложения работы. Вик никак не мог выбрать – пока ему не предложили работу на Аляске. Его с детства волновали и Север, и Дикий Запад. Аляска, еще не полностью освоенная, представляла безграничные просторы для новоиспеченного планировщика. Выбор был сделан, и дальнейшая судьба Виктора Фишера оказалась навсегда связанной с Аляской.

Он начал работать в Федеральном бюро по управлению земельными ресурсами, а романтика Севера вошла в его жизнь с первого дня на Аляске. Молодой чиновник с женой поселились в утепленном гараже на окраине Анкориджа – 35 квадратных метров, печка для отопления и готовки, химический туалет, воду носили от соседей, у них же и душ, в единственном огромном окне – только леса, а до даунтауна около мили пешком. Несмотря на бытовые трудности, Вик с женой были в восторге.

Вик перезнакомился едва ли не со всеми жителями «территории», как тогда называлась Аляска, которая еще не была штатом. Встретил и русского, как будто сошедшего с экрана «Рожденных Севером». Не красного пирата, нет – попа: на собрании в городке Диллингем молодой православный священник, плохо говоривший по-английски, никак не мог взять в толк разъяснений по приобретению земли, на которой стояла его церковь. Вик подошел и заговорил с ним по-русски. Батюшка бросился ему на шею, облобызал, и проблема решилась за пять минут. Русская Православная Церковь в Америке получила причитающуюся ей землю, а отец Амвросий, возведенный впоследствии в сан епископа Ситкинского и Аляскинского, на всю жизнь остался другом Вика.



Вик Фишер подписывает конституцию Аляски, февраль 1956.

Через два года мэрия города Анкоридж пригласила Вика занять должность главного городского планировщика, и он принялся за построение города-сада. Среди прочего Вик отстоял неприкосновенность природного ареала в центре города, ставшего Центральным парком и городской достопримечательностью. Можно сказать, что ему удалось построить город будущего, «американский Аэроград» с почти социалистической заботой о трудящихся, — только с другой стороны Берингова пролива.

Возмущенный отсутствием прав (жители «территории», а не штата, не имели представительства в Конгрессе США и не могли участвовать в президентских выборах), Вик с присущей ему увлеченностью бросился в борьбу за присвоение Аляске статуса штата. Для начала было решено создать Конституцию будущего штата. Вик Фишер решил баллотироваться в Конституционное Собрание и был избран, став едва ли не самым молодым из Отцов Конституции Аляски. Ему было немного за тридцать.

В 1956 году он был избран в Законодательное собрание Территории Аляска (Конгресс США проголосовал за принятие Аляски в США как штата только в 1958 году), чтобы голосовать за ратификацию только что написанной Конституции. Вот что он говорил в своей предвыборной речи:

В дополнение к поддержке гражданских прав личности, у нас есть обязанность защищать и ее другие права: право получать пристойную зарплату, право на образование, на минимальный уровень жизни и другие. Равенство экономических возможностей — фундаментальное право. Как бы это право ни нарушалось, установкой ли рыбных вершей или путем расовой дискриминации, долг законодателей — предпринять все возможные шаги для исправления такого безобразия¹²⁷.

Это кредо Виктора Фишера в какой-то степени синтезирует нереализованные советские идеалы со столь же нереализованными идеалами американской конституции.

Виктор Фишер всю жизнь что-то строил. Дом и города на Аляске, конституцию и государственные службы этого штата, законодательство, ограничивающее влияние нефтяных компаний на Аляске (с предсказуемо ограниченным успехом). В годы работы в администрации Кеннеди, а потом Джонсона в ранге замминистра Фишер отвечал за федеральные проекты социального планирования. В этот период Вику пришлось и отстраивать Аляску после сильнейшего землетрясения 1964 года — он был назначен руководителем программы восстановления штата от своего ведомства (US Housing and Home Finance Agency). Отказавшись от дальнейшей карьеры крупного вашингтонского чиновника, Вик с семьей вернулся на Аляску — создавать Институт социальных и экономических исследований в Университете Аляски в Фэрбенксе. Наладив работу только что созданного института, Вик было заскучал, но тут его попросили баллотироваться в сенат штата, чтобы выбить оттуда укорененного коррупционера. В новом качестве сенатор Виктор Фишер распределял нефтяные доходы штата (на Аляске было открыто гигантское месторождение) в пользу трудящихся (американского) Севера.

После распада СССР Вик Фишер слетал на Чукотку, встретился в Москве со старыми одноклассниками по 110-й школе и принялся налаживать помощь

брошенной и разграбляемой Чукотке. Его даже было уговорили баллотироваться в губернаторы Чукотки – требуемое российское гражданство Вику одним росчерком пера выдал Борис Ельцин. От этого губернаторства 76-летнего Фишера отговорил Роман Абрамович, уверяя, что он, Абрамович, будет более эффективным губернатором Чукотки, чем американец Фишер. Возможно, Абрамович был прав. Несмотря на трагические аспекты жизни в СССР, Москва 1930-х оставалась плавильным котлом, где все еще работали иностранные специалисты и выросли их дети. Вернувшись на Запад, эти дети попытались воплотить идеологические образы, воспринятые ими с искренностью юношеского идеализма. Вику Фишеру это удалось в большей степени, чем многим – но именно в Америке. В Советском Союзе «социализм (даже „город юности“ Комсомольск) в существенной степени строился руками заключенных...»¹²⁸

Смена идеологии: «Ниночка»¹²⁹, 1939 – «Цирк», 1936¹³⁰

Отец Эрнста Любича¹³¹ Симон родился в городе Гродно. Я чувствую себя почти его родственником. К юго-востоку от Гродно расположено местечко Гайсин, где родился мой отец; к востоку – Глуск, где родился мой дед; еще ближе – деревня Мерчыцы, где я работал фотографом в фольклорной экспедиции; а на западе – Берлин, где родился Любич. Гродно был частью Российской империи, поэтому и Симон, и Эрнст были записаны «русскими». Это оказалось очень кстати, когда во время Первой мировой войны Эрнсту грозил призыв в немецкую армию – русских туда не брали.

Матери было уже больше сорока, когда он родился. Старшие дети были недовольны его появлением и дразнили его «овощем второй свежести»¹³². Он был застенчивым и вместе с тем дерзким, самоуверенным и заносчивым. Кое-что из этих качеств он сохранил в режиссуре. У отца был небольшой магазин одежды, в котором Эрнсту довелось поработать в детстве. Этот факт найдет отражение в его фильме 1940 года «Магазин за углом».

Его молодость проходила в Берлине 1920-х. Атмосфера того времени хорошо известна по романам Ремарка и Ишервуда¹³³ – поражение в войне, растущая инфляция, попытка военного переворота, политические убийства. Возможно, именно в этой атмосфере родилось то, в чем потом упрекали Любича в Америке, – смесь цинизма с сентиментальностью и понимание истории как процесса, лишённого смысла.



Эрнст решил стать актером и записался на вечерние курсы актерского мастерства. Познакомился с австрийцем Максом Голдманом, сменившим в Берлине имя на Макс Рейнхардт, который вскоре стал его учителем. Стал получать небольшие роли в театре Рейнхардта. Принципы режиссуры, которые Любич усвоил в этом театре, сводились к трем правилам: тщательный выбор актеров, тщательная подготовка, «мягкий» контроль.

Из политического хаоса Любич бежал в эротическое кино. Свой первый немой фильм «Мисс Мыльная Пена» (*Fräulein Seifenschäum*), в котором он был и актером, и режиссером, 22-летний Любич снял в 1914 году (фильм не сохранился). За следующие девять лет он сделал примерно сорок немых фильмов («Кукла», «Принцесса устриц», «Горная кошка» и т. д.). В некоторых из них он был и актером, и сценаристом, и продюсером, а главную роль несколько раз играла звезда польского происхождения Аполлония Халупец, больше известная по псевдониму Пола Негри. В общей сложности она снялась в семи фильмах Любича.



Эрнст Любич, Мэри Пикфорд, ее мать и адвокаты подписывают контракт. Нью-Йорк, 1921

Тем временем в Америке фильмы Любича стали пользоваться спросом — пока кино было немым, импорт и экспорт фильмов не представлял трудностей, заменить межкадровые титры, в отличие от дублирования звукового кино, ничего не стоило. Радикальный поворот в его жизни произошел, когда американская кинокомпания *Associated First National* неожиданно решила купить его фильм 1919 года «Мадам ДюБарри». Сюжет был из жизни Людовика XVI и его любовницы, которую играла Пола Негри. Вскоре после этого канадско-американская актриса Мэри Пикфорд, которая скучала по серьезной роли и серьезному режиссеру, пригласила Любича в Америку.

В Америке в это время царила «эпоха джаза». Значение слова «джаз», как писал Фицджеральд, менялось. Сначала оно обозначало секс, потом танец, и только потом музыку¹³⁴. Все эти три ипостаси джаза вполне устраивали Любича. Он был одержим сексом, обожал танцевать, хотя и не успевал следить за новыми танцами (стоило ему освоить тустеп, как Америка переключилась на чарльстон), довольно хорошо знал музыку и с удовольствием брэнчал на рояле, если таковой оказывался на съемочной площадке.

Любич прибыл в Нью-Йорк в ночь накануне Рождества 1921 года. Через два месяца, 22 февраля, в Голливуде должна была состояться премьера его нового фильма «Любовь Фараона» (*The Loves of Pharaoh*). Договор с Мэри Пикфорд был подписан, но ехать в Голливуд на премьеру он не решился. Журнал *Variety* сообщил о потоке звонков и писем против присутствия в Америке Любича, названного «недружественной личностью и врагом американских актеров». Формулировка заставляет предположить, что за этой кампанией стояли профсоюзные интересы.

17 января он отплыл назад в Германию. Там он наконец решил вступить в брак с Хелен «Лени» Соннет, начинающей актрисой, вдовой и матерью двоих детей. Они познакомились на вечеринке студии *UFA*. Любич пригласил ее к себе домой, и там она осталась надолго. Лени была блондинкой и не была еврейкой, как и все объекты его предыдущих и последующих увлечений. «Я не могу жениться на еврейке, — объяснял друзьям Любич, — это все равно что жениться на своей сестре». В свадебное путешествие они поехали в Будапешт. Любич был страстно увлечен Венгрией, венгерским театром, венгерской культурой и, самое главное, венгерской кухней. В отпуск он всегда ездил в Будапешт, где у него были сотни друзей. Венгрия незадолго до того перестала быть частью Австро-Венгерской империи, поэтому проблем с немецким языком не возникало. Действие его фильма «Магазин за углом» (1940) будет происходить в Будапеште.

Прежде чем все-таки уехать в Америку, он успел снять еще один фильм «Пламя» (*Die Flamme*). Позднее фильм вышел и в Америке под названием «Монмартр». Любич начал строить дом для новой семьи, но пожить в нем так и не удалось. 2 декабря 1922 года вся семья отправилась в Новый свет. Любич вернется на родину только дважды, в 1927-м и 1932-м, и оба раза будет чувствовать себя неуютно. За пять лет он станет стопроцентным американцем, хотя и с сильным немецким акцентом.

Брак с Лени закончился ее изменой и скандалом. Они развелись в 1930-м. В 1935-м он женился на агенте, а впоследствии актрисе Вивьен Гей. Ему было сорок три, ей

двадцать семь. Она была высокой, стройной, «царственной» блондинкой, он — невысоким немецким евреем с брюшком и выпученными глазами. В свадебное путешествие они поехали в Европу, сначала в Вену, а потом в Москву. Мать Вивьен была русской, но сама Вивьен в России никогда не была, и ей было любопытно. Хотя это был частный визит, их встретил сам «начальник кино» Борис Шумяцкий, а в журнале «Советское кино» появилось сообщение: «В Москве сейчас находится известный немецкий режиссер Эрнст Любич, работавший в Голливуде последние четырнадцать лет».



Сергей Эйзенштейн и Залка Фиртель на пляже в Санта-Монике, 1930-е

В Москве Любич встретил старых немецких друзей, актерскую пару Инге и Густава фон Вангенхайм, которые пригласили новобрачных на обед в свой дом на Кузнецком мосту. Количество икры на этом обеде поразило Любича. Но еще больше его поразил бесконечный монолог Инге о том, как прекрасен Советский Союз. Он слушал не отрываясь, и в голове возникала идея кинофильма...

Залка Фиртель¹³⁵, чья книга уже упоминалась в предисловии, в 1930-х жила в Калифорнии. Ее салон в доме № 165 на улице Мейбери в Санта-Монике был местом, где встречались европейские знаменитости — композиторы Арнольд Шёнберг и Курт Вайль, физик Альберт Эйнштейн, писатели Лион Фейхтвангер, Бертольд Брехт и Олдос Хаксли, режиссеры Сергей Эйзенштейн, Эрнст Любич, Жан Ренуар, Джон Хьюстон, Чарли Чаплин, Фриц Ланг и юный Фред Циннеманн (о котором нам еще предстоит говорить в связи с фильмом *High Noon*), актеры Хамфри Богарт, Морис Шевалье, Марлен Дитрих, Джудит Гарланд и Грета Гарбо.

Когда в 1960 году многолетняя подруга Греты Гарбо поэтесса Мерседес де Акоста опубликовала книгу воспоминаний, в которой откровенно рассказала о своих интимных связях со знаменитыми женщинами, с ней порвали отношения не только героини книги, но и большинство читателей. Проблема была не в однополый любви. «В тридцатые годы все должны были быть лесбиянками, даже если они этого не хотели, — писал один знакомый с Залкой арт-дилер, — наряжаться и ходить в лесбийские бары было модно»¹³⁶. Проблема была в публичном назывании

имен, *naming names*, что и в ранние свободные 1930-е, и в поздние драконовские 1940-е в Америке считалось непорядочным.

Когда Залка писала свою книгу *The Kindness of Strangers*, она, напуганная опытом Мерседес, вычеркнула из рукописи многие детали своей американской жизни, в частности впечатление от первого знакомства с Гретой Гарбо, которое повлияло на всю ее жизнь. Это знакомство произошло в начале 1930-х на приеме в доме Любича. Залка с мужем и Гарбо вышли на террасу с бутылкой шампанского и проговорили там весь вечер, мешая английский язык с немецким, так и не вернувшись к остальным гостям. На следующее утро кто-то постучал в окно дома Фиртелей. Это была Грета. Ей захотелось продолжения разговора. Очевидно, Залке хотелось того же самого. Они провели весь день, гуляя по пляжу Санта-Моники.

Их мгновенно возникшая дружба переросла в многолетнюю связь. В 1978 году Гарбо навестила умирающую Залку в Швейцарии, когда та уже была не в состоянии ни говорить, ни слышать, а потом в течение десяти лет приезжала, чтобы положить цветы на ее могилу¹³⁷.

Однажды Бертольд Брехт заехал к Залке на своем разбитом «форде» и сказал: – Неужели два таких умных человека, как ты и я, не могут написать успешный коммерческий сценарий и решить проблему денег? Почему мы не можем сделать то, что делают десятки голливудских халтурщиков?



Грета Гарбо в роли *Anna Christie* (слева) и Залка Фиртель в роли *Marthy Owens* в немецкой версии фильма *Anna Christie* (MGM, 1930)

– А потому, – ответила Залка, – что продюсеру нужно, чтобы сценарий был оригинальным, но узнаваемым; необычным, но привычным; моралистичным, но эротичным; правдоподобным, но нереальным; нежным, но жестоким;

развлекательным, но высоколобым. А получив такой сценарий, они тут же начнут превращать его в «коммерческий», чтобы оправдать свои огромные зарплаты¹³⁸.

В 1932 году Грета Гарбо познакомила Залку с уже известным нам Ирвингом Тальбергом, к тому времени главным продюсером *MGM* и партнером Луиса Б. Майера. Благодаря такому знакомству талантливая Залка, в прошлом немецкая актриса, скоро сама начала писать сценарии для Голливуда¹³⁹. Иными словами, она хорошо знала, как пишутся и продаются сценарии. Могли ли в описанных ею условиях выходить хорошие фильмы? Оказывается, могли – чаще всего, когда их создавали иностранцы. Хотя многие иммигранты из Восточной Европы, создавшие Голливуд, в большей степени были талантливыми бизнесменами, чем творцами, ореол европейской славы был им понятен. Поэтому они охотно приглашали известных режиссеров, сценаристов и актеров, многие из которых бежали из Германии. Бежали от растущей угрозы нацизма.

Фильм «Ниночка» родился из московского монолога Инге фон Вангенхайм, который удачно наложился на сюжет иммигранта из Венгрии, сценариста по имени Мелхиор Ленгиель¹⁴⁰. Сюжет состоял из трех фраз: «Русская девушка, пропитанная большевистскими идеями, попадает в пугающий капиталистический Париж. Там она находит любовь и попадает в водоворот удовольствий. Капитализм, оказывается, не так уж плох». Залка, которую незадолго до этого попросили найти сюжет для нового фильма с Гретой Гарбо, решила, что это именно то, что нужно. Она договорилась с Мелхиором, что он попытается продать идею Грете, пока та будет плавать в своем бассейне. Идея сработала. Залка написала черновик сценария, который потом многократно переписывался разными сценаристами – как это было принято на голливудских студиях. Официально авторами сценария считаются Билли Уайлдер, Чарльз Брэкетт, Уолтер Райш и Мелхиор Ленгиель. Ни Любич, который тоже поработал над сценарием, ни Залка в официальный список не вошли¹⁴¹.

Билли Уайлдер был одним из самых ярких и успешных голливудских сценаристов, режиссеров и продюсеров. Он написал сценарии к шестидесяти двум фильмам, в двадцати шести из которых был и режиссером, а в четырнадцати еще и продюсером. Получил семь «Оскаров» и бесчисленное количество других наград. Он был на четырнадцать лет младше Любича и считал его своим учителем.

Уайлдер родился в 1906 году в Польше, которая тогда была частью Австро-Венгрии. Какое-то время работал наемным танцором в Берлине. Был автором сценария экспериментального документально-игрового фильма «Люди в воскресенье» (*Menschen am Sonntag*), оказавшего значительное влияние и на немецкое, и на американское кино. После прихода Гитлера к власти переехал в Париж, где в 1934 году успел снять фильм *Mauvaise Graine* (мой вольный перевод – «С червоточинкой»), после чего бежал в Америку. Оставшиеся в Австрии родственники стали жертвами Холокоста. Успех в Америке принесла ему как раз «Ниночка», за которую они с Чарльзом Брэкеттом были номинированы на «Оскар» за лучший сценарий¹⁴². Я подозреваю, что самые смешные диалоги в «Ниночке» придумал Уайлдер.

Про участие Греты Гарбо в этом фильме существуют разные версии. По одной из них Гарбо устала изображать трагических героинь – утонувших, раздавленных, расстрелянных, брошенных под поезд или умерших от туберкулеза. Она заявила продюсерам, что если ей не дадут сняться в комедии, она уедет к себе в Швецию¹⁴³.

Когда Мелхиор Ленгиель изложил ей свою идею, все завертелось. Сначала Майер был против участия Гарбо в этом фильме, он сомневался в ее комедийных способностях, но когда студия *Paramount* согласилась уступить на время своего лучшего режиссера Эрнста Любича, большого поклонника Гарбо, Майер согласился. Полное взаимопонимание между Любичем и Гарбо, по мнению критиков, и создало «магию фильма».

По другой версии, капризная и непредсказуемая Гарбо находила Любича вульгарным. Когда она приехала на студию на переговоры, то отказалась выходить из машины. Любичу пришлось сесть к ней в машину и провести там два часа в переговорах с ней. После выхода фильма Гарбо жаловалась, что фильм получился несмешной, а работа с Любичем не доставила ей никакого удовольствия. С другой стороны, ее подруга Мерседес де Акоста рассказывала:

Никогда еще я не видела ее в таком счастливом расположении духа, как во время съемок «Ниночки». Она говорила, что впервые в Голливуде работает с действительно великим режиссером¹⁴⁴.

Сюжет «Ниночки» повторяет схему Ленгиеля, но сценаристы вносят туда много веселья. Комиссар Нина Якушова отправлена в Париж. Она должна выяснить, почему три агента, посланные туда продавать бриллианты, конфискованные большевиками у Великой княгини Сваны, вместо этого сняли самый дорогой номер в гостинице и весело проводят время. (Здесь, как заметила Майя, сценаристы продемонстрировали прозорливость, описав будущее поведение постсоветских русских за границей.) Агенты Иранов, Бульянов и Копальский встречают ее на вокзале. Эта комическая тройка несколько напоминает американских *Marx Brothers*¹⁴⁵. Им не приходит в голову, что посланный комиссар может оказаться женщиной. В сцене на перроне на этом построены шутки сценаристов и виртуозные мизансцены Любича.

Трое агентов бросаются к первому мужчине, похожему, как им кажется, на «товарища», но как только мужчина подходит к встречающей его женщине, оба отдают нацистский салют и радостно восклицают: *Heil Hitler!*

Иранов (задумчиво): Похоже, это не он.

Бульянов: Точно не он!

Иранов (растерянно): Мы, наверное, пропустили его.

Все трое поворачиваются и видят одиноко стоящую женщину с двумя саквояжами. Трое растерянно шепчутся. Женщина уверенной походкой направляется к ним.

Женщина: Я ищу Михаила Семеновича Иранова.

Иранов: Я Михаил Семенович Иранов.

Женщина: Я Нина Ивановна Якушова, чрезвычайный эмиссар комиссара Разинина.

Иранов (подхалимским тоном): Какая очаровательная идея – прислать нам товарища женщину!

Копальский: Если бы мы знали заранее, мы бы встретили вас с цветами.

Женщина: Забудьте о моей женственности. Мы здесь для работы. Не будем тратить время.

Иранов: Носильщик!

Сценарий «Цирка» написали Ильф и Петров (при участии Валентина Катаева), переработав свою пьесу «Под куполом цирка», поставленную в Московском мюзик-холле¹⁴⁶.

Ninotchka, 1939



Ниночка: Почему вы должны носить чужие саквояжи?

Носильщик: Это моя работа, мадам.

Ниночка: Это не работа, это социальная несправедливость.

Носильщик: Зависит от чаевых.

«Цирк», 1936



Мэри, белая женщина с черным ребенком, бежит от расистской толпы на Юге США. В последний момент успевает впрыгнуть в отходящий поезд. Вбегает в купе, где сидит немецкий предприниматель фон Кнейшиц.

«Стачка», 1924



«Цирк», 1936



Фильм снимался как раз в то время, когда Ильф и Петров путешествовали по Америке, изучая, среди прочего, американскую деловитость. Отсутствие писателей дало Александрову возможность переписать сценарий по-своему. Помочь со сценарием, как уже происходило с «Бежиным лугом», пригласили Исаака Бабеля¹⁴⁷. Вернувшись из Америки, Ильф и Петров увидели почти законченный фильм и потребовали, чтобы их имен не было в титрах. В результате фильм вышел вообще без авторов сценария – достаточно необычная ситуация в кино. При этом Александров получил за сценарий «постановочные», что вызвало возмущение Ильфа и Петрова.

«Цирк» начинается с пролога, действие которого происходит где-то на Юге США. Первое, что мы видим, это страница местной газеты с заголовком (сначала по-английски, потом по-русски) «Сенсационный скандал. Мэрион Диксон – человек-снаряд». Ниже, под фотографией Орловой в роли Мэрион: «Мэрион Диксон ответственна за величайший в истории скандал».

Сцена знакомства с героиней, как и в «Ниночке», связана с поездом. Мэрион Диксон, белая женщина, родила черного ребенка. Разъяренная толпа бежит за ней с

криками «Бей ее!». Мэрион с ребенком на руках успевает впрыгнуть в уходящий поезд. Она в изнеможении вваливается в купе, где сидит немецкий предприниматель фон Кнейшиц. Поезд загадочным образом привозит их в СССР. Пролог имитирует американское кино 1920-х. Парадокс состоит в том, что стиль съемки здесь неотличим от «Стачки» Эйзенштейна, фильма, в котором Александров участвовал и как сценарист, и как актер. Так называемый «русский монтаж» — Кулешова, Пудовкина, Эйзенштейна и других — заметно повлиял на американское кино 1920-х. В 1936-м Александров возвращает этот стиль в СССР, но теперь стиль уже представляет Америку.

Александров хорошо знал Америку и ее кино. Вместе с Эйзенштейном он участвовал в качестве сценариста в неудавшемся сотрудничестве со студией *Paramount* и столь же неудачном сотрудничестве с компанией Эптона Синклера, работая над фильмом о Мексике. Эйзенштейну по приказу Сталина пришлось вернуться в Москву, Александров остался еще на год. Как писала Майя, «Эйзенштейн приехал *учить* Голливуд революции, а Александров стал *прилежным учеником* Голливуда»¹⁴⁸.

Из пролога мы узнаем, что карьера Мэрион, «человека-снаряда», началась в Америке. В СССР она повторит свой цирковой номер сначала с Кнейшицем, а потом с режиссером Мартыновым, любовь к которому заставит ее сменить идеологию. В ее случае, среди прочего, это будет отказ от религии — перед первым представлением в Московском цирке она крестится, причем по-католически, слева направо, а в ее шкатулке с макияжем мы успеваем заметить распятие¹⁴⁹.

Еще раз процитирую Майю:

В качестве пружины сюжета — бегства американской звезды цирка с Запада — режиссер избирает самый впечатляющий аргумент довоенной пропаганды: расовую сегрегацию. Черный ребенок Мэрион Диксон едва не делает ее жертвой суда Линча, а затем отдает во власть эксплуататора-антрепренера Кнейшица, как бы умножая в имидже Запада американский расизм на немецкий фашизм¹⁵⁰.

Первая встреча Ниночки с героем, французским графом Леоном д'Альгу, происходит при переходе улицы в Париже. Графа играет известный актер Мелвин Дуглас. Он родился в Америке, но его отец был эмигрантом из Латвии. Леон — обаятельный бездельник и любовник Великой княгини Сваны, за счет которой он, похоже, и живет. Происходит диалог представителей двух практически несовместимых цивилизаций:

Ниночка: Вы, пожалуйста!

Леон: Я?

Ниночка: Не могли бы вы дать мне некоторую информацию?

Леон (приподнимая шляпу): Охотно.

Ниночка: Сколько времени мы должны ждать?

Леон: Хм... пока полицейский не даст второй свисток.

Ниночка: В каких интервалах происходят эти свистки?

Леон: Что?

Ниночка: Сколько минут проходит между первым и вторым свистком?

Леон: Забавно, я никогда не задумывался об этом.

Ниночка: Вы никогда не оказывались в подобной ситуации?

Леон: Оказывался. Поразительно! Если сложить все это время, выяснится, что я провел годы в ожидании второго свистка. Подумайте, важная часть моей жизни проведена между двумя свистками.

Ниночка: Иными словами, вы не знаете.

Леон: Нет.

Ниночка: Спасибо. (Отворачивается.)

Первая встреча Мэрион, она же Мэри, с Мартыновым происходит в московском цирке. Изобретательный фон Кнейшиц успел восстановить ее американский номер, полет из пушки на Луну, а заодно влюбиться в нее. Мартынов поражен ее атлетизмом, танцем и пением с обаятельным акцентом:

Я из пушки в небо уйду!

How do you do, How do you do!

Это любовь с первого взгляда. Мартынов вырывает букет из рук растерянного Шурика Скамейкина и бросает его Мэри, летающей по кругу на металлической «луне». Мэри вынимает из букета розу и бросает обратно Мартынову. Объяснение в любви состоялось.

В обоих фильмах сцена первого поцелуя начинается с вида на город сверху: в одном случае это вид ночного Парижа с Эйфелевой башни, в другом – утренняя Красная площадь из гостиницы «Москва». Диалог между эмоциональным и красноречивым Леоном и рациональной Ниночкой заканчивается у него дома страстным поцелуем, который она находит *restful* (успокаивающим). Комиссар Ниночка воспринимает этот поцелуй как физиотерапию¹⁵¹.

В «Цирке» поцелуй так и не происходит до самого конца фильма, почти по «кодексу Хейса». Мартынов обучает Мэри песне «Широка страна моя родная». В комнату входит черная служанка и что-то шепчет Мэри. Слышен плач ребенка. Это черный сын, существование которого Мэри пытается скрыть, считая, что ее «грех» не простят и в этой стране. Ее страхом цинично пользуется фон Кнейшиц, пугая ее раскрытием тайны, если она не ответит на его ухаживания, которые, разумеется, не предполагают брака. «На таких, как вы, не женятся», – объяснит он Мэри в конце фильма.

Ninotchka, 1939



Ниночка: Я слышала про высокомерных мужчин в капиталистическом обществе. Такими вас сделали власть и деньги.

Леон: Русская! Обожаю русских. Товарищ, я восхищаюсь вашим пятилетним планом вот уже пятнадцать лет!

Ниночка: Ваш тип скоро вымрет.

«Цирк», 1936



Мэри под куполом цирка. Мартынов бросает ей букет.

Ninotchka, 1939



Леон: Вы должны признать, что эта обреченная цивилизация сверкает.

Ниночка: Я не отрицаю ее красоты, но какой бессмысленный расход электроэнергии!

«Цирк», 1936



Мартынов (за роялем поет):

Над страной весенний ветер веет.

С каждым днем все радостнее жить.

И никто на свете не умеет

Лучше нас смеяться и любить...

Ninotchka, 1939



Леон: Ниночка, Ниночка не можете же вы не испытывать хоть какие-то симптомы божественной страсти, тепло в ваших ладонях, странную тяжесть членов, жар ваших губ...

Ниночка: Вы очень многословны.

Леон (страстно целует Ниночку): Это было многословно?

Ниночка: Нет. Это было успокаивающе. Еще.

«Цирк», 1936



Мартынов выскакивает на балкон. Он влюблен. Поцелуй не состоялся.

Чтобы Мартынов ни о чем не догадался, Мэри бросается к роялю и начинает громко играть только что выученную мелодию с бурным виртуозным аккомпанементом¹⁵², стараясь заглушить плач ребенка. Требуемый по ситуации поцелуй Александров заменяет «гэгом»: переполненный чувствами, Мартынов выбегает на балкон, и у него вырастают нарисованные крылья – ироническая дань немому кино.

Трансформация, или, говоря по-советски, «перековка» Ниночки начинается со смеха. Когда в 1930 году Гарбо снялась в своем первом звуковом фильме *Anna Christie*, рекламная кампания строилась вокруг слогана *Garbo Talks!* (Гарбо говорит!) «Ниночка», где Гарбо впервые хохочет на экране, потребовал другого слогана: *Garbo Laughs!* (Гарбо смеется!). Леон пытается развеселить ее самыми

смешными из известных ему анекдотов. Ниночка слушает без выражения, но когда Леон раздраженно раскачивается на стуле и падает на пол, она разражается безудержным хохотом¹⁵³. Как писала Майя, мудрость Любича, прирожденного комедиографа, кажется прозорливее, чем *message* фильма: вместе с неуязвимым имиджем *светскости* Леона рушится и оборонительная линия *советскости* Ниночки – смех освобождает, он непочтителен к любой догме¹⁵⁴.

Следующий этап трансформации Ниночки связан с одеждой. Если Мэри приобщается к коллективности через любовь, то Ниночка приобщается к любви через освобожденную индивидуальность. Затейливая «буржуазная» шляпка, которую она замечает в витрине, сначала вызывает у нее недоумение: «Как может выжить цивилизация, если она позволяет женщинам надевать на голову такое?» После «освобождения смехом» мы застаем ее в гостинице. Она запирает дверь и достает тщательно спрятанную «ту самую» шляпку, надевает ее и долго с растерянной обреченностью смотрится в зеркало. Звучит главная лирическая тема композитора фильма Вернера Хейманна (еще одного участника фильма, бежавшего из нацистской Германии).

Ninotchka, 1939



Ниночка: Это что?

Копальский: Это женская шляпа, товарищ.

Ниночка: Как может цивилизация выжить, если она позволяет женщинам надевать на голову такое? Долго не протянет.



После встречи с Леоном.

Окончательное примирение Ниночки с роскошью происходит перед ее вынужденным возвращением на родину. Она танцует с Леоном в дорогом ресторане в роскошном платье, потом, после нескольких бокалов шампанского, как докладывают Леоноу, произносит «пропагандистскую» речь в женском туалете, потом оба, едва удерживаясь на ногах, возвращаются в ее гостиницу. Ниночка достает из сейфа диадему Великой княгини Сваны, надевает ее и произносит еще одну речь: «Дайте нам хоть немного побыть счастливыми!»¹⁵⁵

После этого Ниночка засыпает, забыв запереть и дверь, и сейф. Служитель гостиницы «из бывших», верный монархист, крадет драгоценности и возвращает Сване. Утром ревнивая Свана ставит Ниночке ультиматум: если Ниночка немедленно улетит в Москву, драгоценности будут ей возвращены. Чувство вины и ответственность перед родиной заставляют Ниночку взять драгоценности, отказаться от любви и улететь.

«Перековка» Мэри происходит в обратном направлении. Ей хочется отказаться от роскоши и стать «как все». Лишь потеряв свою исключительность, она становится советской. Как писала Майя,

в элегантной работе оператора Владимира Нильсена мотив трансформации обозначен через постепенный переход от черного к белому. Например, от черного искусственного парика к натуральным белокурым волосам и ярко-белым спортивным одеждам — идеалу социалистической утопии¹⁵⁶.

Можно ли считать «Ниночку» антисоветским фильмом? Достоверно ли изображен в фильме Советский Союз? Эти вопросы обсуждались, начиная с выхода фильма, и продолжают интересовать критиков до сих пор. Начнем со свидетельства Залки Фиртель. «Во время съемок „Ниночки“, — рассказывала она, — Любич забегал в мой офис каждый день и говорил, что, несмотря на его возмущение пактом Сталина с Гитлером, фильм не будет антисоветским»¹⁵⁷.



Ниночка: Товарищи! Революция на марше. Я знаю, банки лопнут, цивилизации разрушатся. Но не сейчас! Пожалуйста! Куда спешить? Дайте нам хоть немного побыть счастливыми.

«Цирк», 1936



Мужской голос за кадром поет: Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек...

«Цирк», 1936



Мэри: Я хочу остаться в Москве!

Кнейишц: На таких, как вы, не женятся, но я... Все эти вещи я купил для вас, Мэри!

Мэри: Той Мэри больше нет!



В Москве Мэри испытывает счастье от возможности выглядеть как все.

«Фильм настолько добрый и беззубый, — считает историк кино Тед Сеннетт, — что его надо считать скорее дружеской пародией, чем серьезной сатирой»¹⁵⁸. Фильм «Ниночка» действительно не сатира. Это комедия. Сценаристы ухитряются острить даже по поводу сталинского террора. Когда Копальский спрашивает Ниночку, как дела в Москве, она отвечает: «Очень хорошо. Последние массовые процессы были успешными». Юмор следующей фразы, *there are going to be fewer but better Russians*, построен на том, что к слову *Russians* даны два прилагательных в сравнительной степени — *fewer but better*. Это смешно, потому что эти два прилагательных не могут быть противопоставлены — это примерно то же самое, что «яблоко зеленое, но круглое». Точный перевод «русских будет меньше, но они будут лучше» звучит тяжеловесно и не смешно.

Разумеется, жертвам сталинского террора и их потомкам такой юмор может показаться кощунственным. Хотя я один из таких потомков, я не согласен. Пародии и остроты, в частности моего отца, участвовали в трансформации советского

сознания не меньше, чем тексты диссидентов. «Весь наш скепсис и цинизм по поводу власти, – говорила мне Майя, – никогда бы не был осознан и сформулирован, если бы не было Зямы». Потому что смех, как она писала, «непочтителен к любой догме».

Идея «беззубости» фильма опровергается советской реакцией. В начале 1950-х советские дипломаты пытались оказать давление на владельцев кинотеатров в Вене, чтобы те не показывали «Ниночку», а в качестве контрпропаганды размещали на венских билбордах рекламу «Падения Берлина». Примерно то же самое происходило в Риме¹⁵⁹. Кроме того, фильм был запрещен в Эстонии и Литве (под советским нажимом), в Болгарии (под немецким нажимом), в Италии (под фашистским нажимом) и во Франции (под нажимом своих коммунистов, правда, на короткое время)¹⁶⁰.

Что касается достоверности, то два профессора, Майкл Страда и Харольд Топпер, таковой в фильме не обнаружили: «Не ищите в „Ниночке“ информации о том, что реально происходило в СССР в это время, – писали они в 1997 году. – Этого вы там не найдете. Если главные герои выглядят одномерными, то в образе страны нет даже и этого»¹⁶¹. Это мне кажется заблуждением. На мой взгляд, творческая компания венгерских, австрийских, немецких и других беженцев от нацизма сумела даже в форме «беззубой пародии» довольно глубоко проникнуть в атмосферу советского быта, не выходя за рамки «легкого жанра».

В «Цирке» мы видели цитату из американского кино. В «Ниночке» мы видим почти дословную (хотя и пародийную) цитату из советского.

То же самое можно сказать о сценах с Ниночкой, вернувшейся из роскошного парижского отеля в свою коммунальную квартиру. Не покидая пределов пародии, Любич демонстрирует глубокую осведомленность о поведении людей, вынужденных годами сосуществовать в тесном пространстве одной комнаты. Понятно, что у американца Страда и канадца Топпера, на их счастье, нет подобного опыта.

В следующей пародийной сцене комиссар Разинин опрометчиво посылает Ниночку в Константинополь. Фамилия Разинин, как в пьесах XVIII века, оказывается «говорящей», Билли Уайлдер и Эрнст Любич наверняка знали несколько русских слов.

Что касается «Цирка», как писала Майя, обличая Запад, Григорий Александров тайно объясняется ему в любви. Аранжировка советского аттракциона «Полет в стратосферу» обнаруживает очевидное пристрастие к пышным композициям *Busby Berkeley*¹⁶².

В конце фильма «Цирк» фон Кнейшиц, отчаявшись завоевать любовь Мэри, решает ей отомстить и выбегает на арену цирка с ее черным ребенком.

За этим следует знаменитая сцена, когда черного ребенка передают из рук в руки, и каждый поет ему колыбельную на своем языке – армянском, украинском, грузинском и на идиш¹⁶³.

Пьянство Иранова, Бульянова и Копальского было стратегически организовано Леоном. Он точно рассчитал, что именно Ниночку пошлют наставлять их на правильный путь. Встретив Ниночку в Константинополе, Иранов, Бульянов и

Копальский приглашают ее в их собственный ресторан. Ниночка в шоке. «Вы стали изменниками родины? Кто внушил вам такую идею?» Появляется Леон. Иранов, Бульянов и Копальский деликатно оставляют их наедине. Леон уговаривает ее остаться.

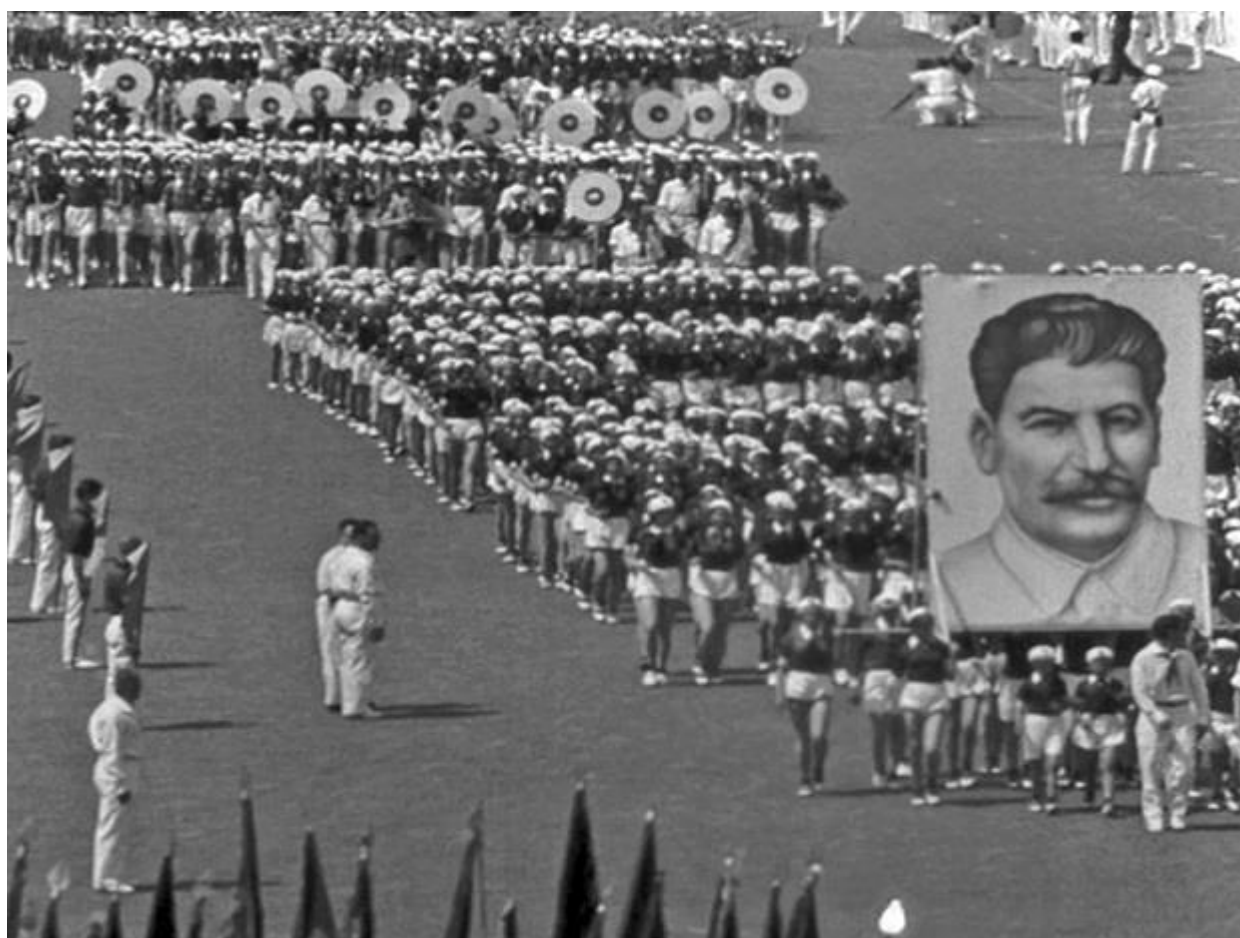
Леон: Если ты не останешься, я буду продолжать борьбу. Я объезжу все страны, где есть представители России. Всех их я превращу в Иранова, Бульянова и Копальского. Весь мир будет покрыт русскими ресторанами. В России не останется никого.

Ninotchka, 1939



Любич цитирует Александрова?

«Цирк», 1936



Ninotchka, 1939



Все четверо поют:
Я все еще люблю тебя, Париж!
Я все еще мечтаю о тебе!



Комиссар Разинин: Это трое не продали ни одного мехового изделия! Они напились настолько, что выкинули из окна гостиницы ковер и пожаловались менеджеру, что он не летает. Вы едете в Константинополь немедленно!

Footlight Parade, 1933



Хореограф и режиссер Басби Беркли.

«Цирк», 1936



Александров показывает, чему он научился в Голливуде. Орлова на вершине пирамиды.

«Цирк», 1936



Михоэлс поет: Сон приходит на порог. Крепко-крепко спи ты. Сто путей, сто дорог, для тебя открыты.



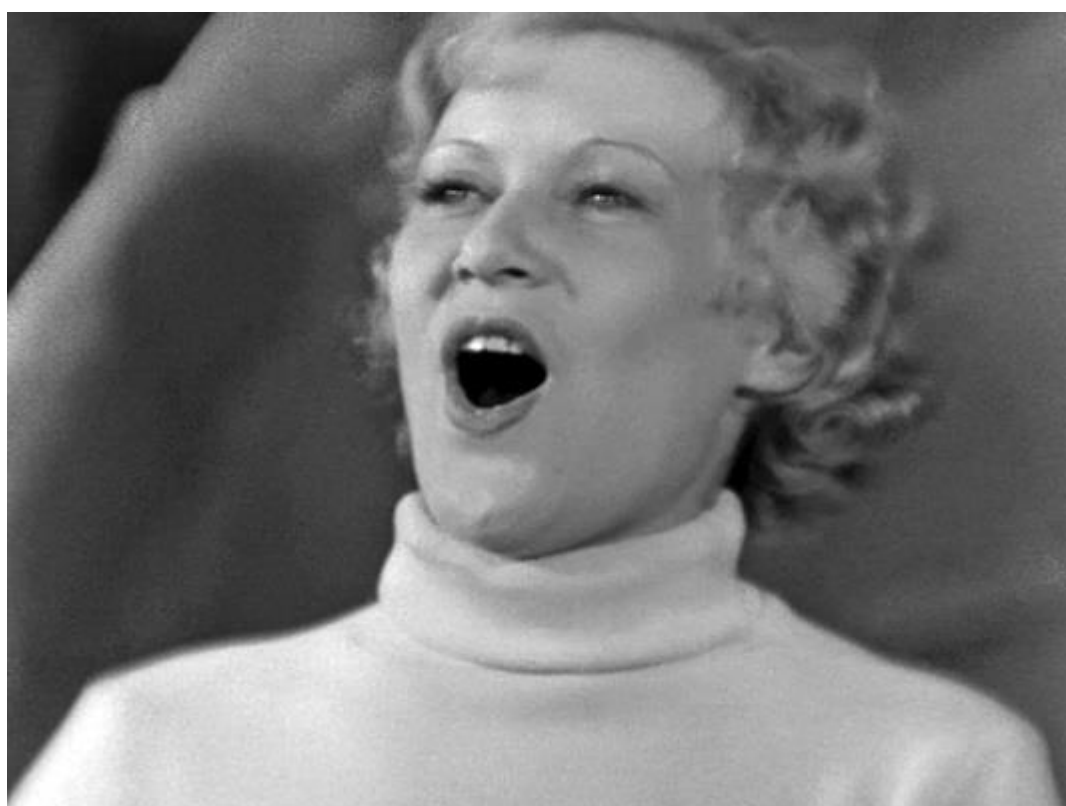
Фон Кнейшиц: Господа! У белой женщины черный ребенок! Ей не место в цивилизованном обществе!

Ninotchka, 1939



Ниночка: Ну, если я должна выбирать между моими личными интересами и спасением моей страны, какие могут быть сомнения! Никто не сможет сказать, что Ниночка не была патриоткой!

«Цирк», 1936



Мэри марширует и поет в колонне демонстрантов рядом с Мартыновым: Широка страна моя родная...

В финальных кадрах «Цирка» мы видим почти всех персонажей фильма среди марширующих по Красной площади колонн демонстрантов.

— Теперь понимаешь? — спрашивает Раечка у Мэри, кивая в сторону невидимого зрителю мавзолея.

— Теперь понимаешь! — улыбается Мэри, глядя туда же.

Нетрудно догадаться, чье присутствие на мавзолее должно обеспечить «понимание». Возможно, именно за это понимание и Александров, и Орлова получают за фильм Сталинские премии. Тот же прием — показать зрителю невидимого Сталина — Александров позднее использует в фильме «Светлый путь». Таня-Золушка получает орден в Кремле, кто-то невидимый пожимает ей руку,

отблески ордена возникают на ее лице, и она едва не падает в обморок, а потом танцует с невидимым принцем в Кремлевском дворце. Хотя в песне поется «И Калинин самолично орден Золушке вручил», невозможно представить себе, чтобы Калинин мог вызвать у Золушки такой «экстаз св. Терезы», почти обморок. Хотя Калинин старше Сталина всего на три года, у него другое амплуа – он не принц, а «добрый дедушка», Сталин же по определению не имеет возраста. Александров – мастер показывать Сталина «исподтишка». В фильме «Волга-Волга» при вхождении парохода в шлюз показаны гигантские статуи Ленина и Сталина по обе стороны канала. В 1950-е годы кадры со статуей Сталина были вырезаны – в фильме оставлен только борт корабля с названием «Иосиф Сталин», написанным крупными буквами. Слова, как мы знаем, в 1930-е годы стали важнее изображения, поэтому оставшегося названия парохода вполне достаточно.

Для Любича, – заканчивает Майя свою неопубликованную статью, – прямолинейный, но возвышенный демократизм Ниночки в чем-то милее алчной светскости Великой княгини и ее присяжных. Женщина, как свидетельствуют обе картины, наиболее мобильная часть общества. И не столько элегантный граф перевоспитывает наивную Ниночку, сколько она изменяет светского фата, превращая его в мужчину¹⁶⁴.

«Цирк», 1936



Раечка: Теперь понимаешь?

Мэри: Теперь понимаешь!

«Светлый путь», 1940



Тане кто-то вручает орден. От ордена исходит сияние. Таня близка к обмороку.

Оба фильма рассказывают нам примерно одну и ту же историю. Если пересказать ее с лаконизмом Мелхиора Ленгиеля, она будет звучать так: «Героиня попадает в пугающую непонятную страну. Там она находит любовь. Новый *-изм*, оказывается, не так уж плох». Но в конечном счете фильмы ведут нас в противоположные стороны. Мэрион Диксон, верующая американка, полюбив русского инженера Мартынова, потеряет интерес к потреблению, откажется от дорогой одежды, купленной ей фон Кнейшицем, и будет маршировать по Красной площади в белой спортивной одежде, такой же как у всех, в одной колонне с друзьями и любимым Мартыновым. Ее черного ребенка теперь наконец можно не скрывать, он, как «сын полка», уже на руках директора цирка, идущего в той же колонне. Мэрион, конечно, порвет с религией, потому что она уже «понимает» нечто более сакральное, хотя и неназываемое — просто глядя на мавзолей, на котором, как можно догадаться, стоит Сталин.

Комиссар Ниночка путешествует в обратную сторону. Она открывает, что любовь — это не только «романтическое название самого обычного биологического процесса», как ее учили в раннюю советскую эпоху, а еще и что-то другое. Это впервые испытанное новое чувство заставляет ее заинтересоваться собственной внешностью. Она тайно покупает легкомысленную французскую шляпку, которая еще недавно казалась ей символом гибнущей цивилизации. Она с удовольствием примеряет бриллиантовую диадему Великой княгини Сваны, что почти приводит ее к потере любимого Леона. И самое главное, любовь пробуждает в ней чувство юмора, а смех, как говорила Майя, непочтителен к любой догме. Ниночка теперь способна пародировать советские формулы: «Если я должна выбрать между моими личными интересами и спасением моей страны, как я могу колебаться!»¹⁶⁵

Две мечты: «Магазин за углом», 1940 – «Мечта», 1941 ¹⁶⁶

Его режиссерский стиль вошел в историю как «прикосновение Любича» (*The Lubitsch touch*). Поклонник Любича Билли Уайлдер однажды решил объяснить студентам, что это такое. Это было в 1976 году на семинаре Американского института киноискусства, почти через тридцать лет после смерти его кумира¹⁶⁷. В моей вольной интерпретации рассказ Уайлдера звучал примерно так. «Представьте себе, что вам надо написать сценарий короткой сцены с таким сюжетом: три персонажа, король, королева и адъютант короля, королева изменяет королю с адъютантом, и король неожиданно об этом узнает. Я уверен, что все вы напишете интересные сценарии, но боюсь, что никто из вас не достигнет неожиданности и лаконичности, которую продемонстрировал Любич в фильме „Веселая вдова“»¹⁶⁸. Не буду пересказывать содержание эпизода, его можно посмотреть на *YouTube*¹⁶⁹, скажу только, что сцена построена на постоянном ожидании скандала, который все время откладывается, а когда наконец происходит, то совсем не так, как ждет зритель.

Сам Любич никогда не мог понять, что имеется в виду под его «прикосновением». «Это существует только в чьем-то воображении», – говорил он. Его метод работы состоял в тщательной работе над сценарием, как когда-то учил его Макс Рейнхардт. «Когда сценарий закончен, – говорил Любич, – фильм готов, остается только перенести его на пленку». Он часто обходился одним дублем, которому предшествовали долгие репетиции. Иногда они доводили актеров до изнеможения. Когда указания режиссера не помогали, Любич, у которого был безусловный талант комического актера, сам показывал, что надо делать. В этих случаях на съемочной площадке царило веселье.



Современный американский режиссер Кевин Бар считает, что термин «прикосновение Любича» был придуман маркетологами для его немых фильмов.

Реальный смысл этого выражения можно увидеть в одном из его самых простых и трогательных фильмов, – пишет Бар. – Эрнст Любич любил людей, и ему нравилась сама идея любви. Вернувшись в простой европейский магазин за углом, Любич, наконец, смог выразить на пленке то, что было для него самым важным в жизни: дружбу, работу и любовь¹⁷⁰.

Остается добавить, что возвращение в «простой европейский магазин за углом» в каком-то смысле было для Любича возвращением в детство, в берлинский магазин отца, где ему когда-то приходилось работать.

Сложная история фильма «Магазин за углом» начинается с пьесы под названием *Illatszertár*, что в переводе с венгерского значит «Парфюмерия». Молодой человек и девушка работают в парфюмерной лавке, они с трудом переносят друг друга и постоянно пикируются. Оба переписываются с анонимными адресатами и постепенно влюбляются в своих корреспондентов, никогда не видев их. Кто эти корреспонденты и чем пьеса кончается, догадаться нетрудно.

Пьеса была написана в 1937 году человеком по имени Leitner László Nicholas. Вскоре после премьеры в Будапеште автор понял, что ему как еврею опасно оставаться в Европе, и сумел быстро перебраться в Нью-Йорк. Там он сменил имя на Miklós László, а вскоре упростил свое имя, убрав из него лишние значки. В Нью-Йорке Миклош познакомился с Эрнстом Любичем и сценаристом Самсоном Рафаэльсоном, которые превратили его пьесу в сценарий «Магазина за углом». Но история пьесы на этом не кончается. Вот список (скорее всего, не окончательный) метаморфоз по мере ее воплощения.

1937 – премьера пьесы *Illatszertár* в Будапеште.

1940 – фильм «Магазин за углом», режиссер Эрнст Любич, в ролях Джеймс Стюарт и Маргарет Саллаван.

1949 – фильм «В доброе старое летнее время» (*In the Good Old Summertime*), режиссер Роберт Леонард, в главной роли Джуди Гарленд.

1963 – бродвейский мюзикл «Она меня любит» (*She Loves Me*), тексты песен – Шелдон Харник, музыка – Джерри Бок.

1998 – «Вам письмо» (*You've Got Mail*), режиссер Нора Эфрон, в ролях Том Хэнкс и Мэг Райан.

2001 – «Магазин за углом» (*La Boutique au Coin de la Rue*), пьеса по сценарию Любича и Рафаэльсона, театр «Монпарнас», Париж.

2009 – «Парфюмерный магазин» (*The Perfume Shop*), театр «Асоло», Сарасота, Флорида.

Самсон Рафаэльсон сотрудничал с Любичем на нескольких фильмах¹⁷¹. Сначала он работал в рекламе. Потом написал короткий рассказ про американского певца и актера, родившегося в Литве, – Эла Джолсона. Фильм «Певец джаза»¹⁷², основанный на рассказе Рафаэльсона, с Джолсоном в роли самого себя, прославил обоих. Рафаэльсон пытался заинтересовать сюжетом Любича, тот почти согласился,

но его конфликт с братьями Уорнер, у которых в тот момент Любич был на контракте, привел к тому, что братья отдали фильм другому режиссеру. В результате контракт с *Warner Brothers* был расторгнут, и Любич стал работать со студиями *MGM* и *Paramount*.

«Певец джаза» известен как фильм, который «убил немое кино». Это был первый в истории фильм с синхронным звуком¹⁷³. Для сегодняшнего зрителя фильм выглядит шокирующе – Эл Джолсон с покрашенным черной краской лицом изображает афроамериканца. В 1920-х фильм считался антирасистским. Сейчас критики чаще видят в нем нечто прямо противоположное¹⁷⁴.

В фильме «Магазин за углом» принимала участие еще одна легендарная личность – Бен Хект, «великий голливудский сценарист, который ненавидел Голливуд»¹⁷⁵.

«Восемьдесят процентов того, чем пользуется сегодня Голливуд, – говорил Жан-Люк Годар в 1968 году, – изобретено Хектом»¹⁷⁶. Бен родился в Минске. Родители перевезли мальчика сначала в Нью-Йорк, потом в штат Висконсин. На бар-мицву сделали ему неожиданный подарок, который определил его дальнейшую судьбу, – четыре ящика с книгами Шекспира, Диккенса и Марка Твена. Начитавшись классиков, Бен написал роман «Эрик Дорн»¹⁷⁷. Роман получил высокую оценку у критиков, но денег не принес. Когда в 1925 году Бену грозило выселение из квартиры за неуплату, неожиданно пришла телеграмма от знакомого сценариста из Голливуда по прозвищу Манк¹⁷⁸: «Ты готов поработать на студию *Paramount* за 300 долларов в неделю?». Это было больше четырех тысяч в сегодняшних деньгах. С этого момента проблем с деньгами у Хекта не возникало никогда.

Его имя редко фигурирует в титрах – в «Магазине за углом» он не упомянут. Он вообще мало интересовался славой, называл Голливуд «сортиром на Парнасе», но не был безразличен к своим баснословным гонорарам. Называл себя «мальчиком на побегушках с доходом нефтяного магната», что его вполне устраивало. Его обычно приглашали, когда работа над фильмом заходила в тупик. Быстрота и неожиданность его решений часто оказывались спасительными даже для таких мастеров, как Любич и Рафаэльсон.

Главную мужскую роль в фильме играл Джеймс Стюарт, который за свою долгую жизнь снялся в 92 фильмах. Главную женскую играла Маргарет Саллаван. У них со Стюартом было несколько совместных фильмов, причем именно они считаются наиболее успешными в ее карьере. Некоторые объясняют это тем, что Джеймс много лет был в нее безнадежно влюблен. Маргарет относилась к нему как к близкому другу, но романтических чувств не испытывала. Возможно, именно благодаря сложности отношений на съемочной площадке между ними возникало что-то вроде электрического поля.

У них были диаметрально противоположные политические взгляды. Джеймс был ярким республиканцем, поддерживал Барри Голдуотера и войну во Вьетнаме, а Маргарет однажды ухитрилась довести антикоммуниста Сэма Вуда¹⁷⁹ до инфаркта, отказавшись уволить сценариста за левые взгляды¹⁸⁰. В Голливуде ее побаивались. Как-то в ресторане за соседним столиком Генри Фонда громко сказал о ней что-то критическое. Она тут же встала и вылила на него кувшин воды со льдом. Это не помешало ей потом выйти за него замуж. Или помогло.

Композитор фильма Вернер Хейманн был вундеркиндом, написал свои первые композиции в восемь лет, отстав от Моцарта только на три года. Работал с театром Макса Рейнхардта, писал музыку к фильмам Фридриха Мурнау и Фрица Ланга. Бежал из Германии после прихода Гитлера к власти. Стал успешным американским композитором. Он написал музыку к пяти фильмам Любича, включая, как мы помним, «Ниночку», а также антифашистскую «черную» комедию 1942 года «Быть или не быть», о которой нам еще предстоит говорить.



Трейлер к фильму «Магазин за углом» сделан не совсем обычно, но вполне в стиле «прикосновения Любича». Из дверей будапештского магазина кожаных изделий *Matuschek es Co.* выходит сам мистер Матушек. Судя по одежде, действие происходит в первой четверти XX века.

— Посмотрите на эту витрину, — говорит Матушек, — вы увидите, что мы продаем замечательные вещи. Конечно, это может быть далековато для вас, в Будапеште, но скидки, которые мы вам предложим, безусловно оправдают вашу поездку. Изделие, которое стоит три пятьдесят, вы найдете у нас за... три сорок восемь! А теперь, если позволите, я познакомлю вас с теми, кто у меня работает.

После представления всех героев появляется невысокий человек в светлом клетчатом пиджаке и с сигарой в руке. Он хлопает Матушека по плечу и укоризненно показывает на часы.

Shop Around the Corner, 1940



Город снизу: Будапешт.

«Мечта», 1941



Город сверху: Львов.

— О, я думал, это клиент, — говорит Матушек извиняющимся тоном. — Леди и джентльмены, разрешите представить вам нашего режиссера Эрнста Любича, того самого который дал вам Гарбо в фильме «Ниночка», который заставил вас смеяться, и сейчас даст вам Моргана, который заставит вас смеяться...

— Надеюсь, — мрачно перебивает Любич.

— Да, — говорит Матушек с нервной улыбкой, — я тоже надеюсь.

Шутка состоит в том, что роль мистера Матушека как раз играет Морган, знаменитый американский актер Фрэнк Морган, сыгравший, помимо множества других ролей, Волшебника страны Оз.

Сюжет развивается по уже известной нам схеме: неприязнь и конфликты главных героев, дружеская переписка незнакомцев, перерастающая во влюбленность, счастливый финал. Фильм не вполне достигает уровня «Ниночки», но Рафаэльсон и Хект, не говоря уже о Любиче, вносят в известную историю несколько неожиданных поворотов сюжета и хорошо сделанных сцен.

Действие обоих фильмов происходит в Восточной Европе, в одном случае в Будапеште, в другом во Львове, незадолго до раздела Восточной Европы между Гитлером и Сталиным. В Будапеште, как мы знаем из трейлера, действие происходит в магазине кожаных изделий. Во Львове – в меблированных комнатах, овощной лавке и ресторане «Мечта», которыми владеет немолодая мать-одиночка Роза Скороход (Фаина Раневская).

Альберт Кралик (Джеймс Стюарт), главный продавец магазина, и начинающая продавщица Клара Новак (Маргарет Саллаван) ведут анонимную любовную переписку, не зная друг друга. Они оставляют друг другу письма в почтовом отделении в ящике номер 237 (запомните эту цифру). Конфликт между ними показан со сценарной и режиссерской изобретательностью.

Матушек спрашивает Альберта, стоит ли магазину закупить партию сигаретных шкатулок, играющих «Очи черные». Альберт довольно резко говорит, что идея ему совсем не нравится. Матушек обижен. В магазин входит незнакомка, это Клара. Альберт пытается продать ей что-нибудь, но, когда выясняется, что она ищет работу продавщицы, резко говорит ей, что работы нет.

Матушек решает спросить незнакомку, что она думает про музыкальную шкатулку. – О, это так романтично, – отвечает Клара.

Матушек торжествующе смотрит на Альберта. Тот пожимает плечами. В магазин входит толстая дама. Клара решает продемонстрировать свое мастерство и протягивает ей шкатулку. Та в восторге.

Клара и Матушек торжествующе смотрят на Альберта.

Клара открывает шкатулку, дама слышит музыку и говорит:

– О, нет. Если я буду хранить там конфеты и каждый раз слышать эту музыку, я сойду с ума.

Альберт торжествующе смотрит на Клару.

– Мы все любим конфеты, – говорит Клара даме. – Иногда даже слишком. Иногда кто-то должен нам сказать: «Стоп. Довольно конфет на сегодня».

– Вы абсолютно правы, – отвечает толстая дама. – Сколько?

– Пять пятьдесят, – называет Клара явно завышенную цену. – Цена снижена с шести девяносто пяти.

– Беру, – говорит дама.

Матушек торжествующе смотрит на Альберта и берет Клару на работу.

Shop Around the Corner, 1940



Магазин «Матушек и Ко.».

Клара: А можно мне видеть босса?

Альберт: Не советую, мистер Матушек сейчас в плохом настроении.

«Мечта», 1941



Меблированные комнаты «Мечта».

Хозяин: Пива 63 бутылки. Ветчины 12 порций. 28 селедок. Анна, давай свои два злотых.

Анна: Вот они. Теперь можно идти?

Хозяин: Можешь идти.

Конфликт продолжается до самого конца фильма, и разыгран он все через те же самые музыкальные шкатулки. Через несколько дней в витрине появляется объявление «Цена на шкатулки снижена до двух двадцати девяти».

В одной из финальных сцен Клара ждет в кафе свидания с незнакомцем. Кто он, она еще не знает. В кафе заходит Альберт, уже знающий, что Клара и есть его незнакомка. Он садится неподалеку и, несмотря на ее протесты, заводит разговор. Прежде чем открыться, он хочет понравиться ей в реальной жизни, но никак не может выйти из привычной конфронтации. Оркестр играет «Очи черные».

Альберт (пытается исправить положение и продолжает разговор): Люди редко стараются проникнуть за поверхность, найти за ней внутреннюю правду...

Клара: Я прекрасно знаю, что я найду за вашей поверхностью, мистер Кралик. Вместо сердца сумочку, вместо души чемодан, вместо ума зажигалку. Которая не работает.

Альберт: Зажигалка, которая не работает. Неплохо сказано. Вполне в духе того, как вы как-то пытались изображать меня в раздевалке. К вашему сведению, мисс Новак, я не хожу как утка, и у меня не кривые ноги!

Клара: Нет? А мистер Вáраш уверял меня...

Альберт (вскакивая): Ложь! Мистер Вараш! Нашли, кому верить. Давайте выйдем, я задеру брюки, и вы посмотрите!

Shop Around the Corner, 1940



Альберт: Напоминает вам что-нибудь эта музыка?

Клара (обиженно): Спасибо, да. Две дюжины непроданных шкатулок.

В финальной сцене Альберт обнимает растерянную Клару.

Альберт: Дорогая Клара, я не могу больше! Пожалуйста, возьмите ключ, откройте почтовый ящик 237, достаньте меня из конверта и поцелуйте меня...

Клара отрицательно качает головой, потом до нее медленно доходит смысл сказанного.

Это пародия на эротическую сцену и издевательство над «кодексом Хейса». Если бы в фильме что-то похожее сделала женщина, сцена была бы вырезана.

Аналогичную игру с цензурой Любич уже позволял себе раньше, когда, например, комиссар Ниночка рассказывала Леону о себе: «Я была сержантом в кавалерийской бригаде. Хотите взглянуть на мою рану?» Леон взволнованно шепчет: «Мечтаю». Рана оказывается на шее под затылком. Такое хождение по краю дозволенного — один из элементов «прикосновения Любича». Это безусловно повышало популярность его фильмов, но иногда вызывало раздражение. Кларк Гейбл, например, называл Любича «похотливым гунном» (*the horny Hun*), но это, возможно, объясняется тем, что Любич никогда не приглашал его в свои фильмы, хотя приглашал одну из его пяти жен, Кэрол Ломбард (мы увидим ее в фильме Любича *To Be or Not to Be*).

Shop Around the Corner, 1940



Клара: Это вы???

Альберт: Ваш «дорогой друг». Вы разочарованы?

Клара: Психологически... я в растерянности. Но лично я... совсем не против. Тогда в кафе я была груба с вами. Мне так стыдно. Я назвала вас кривоногим.



Альберт: А я предложил задрать штаны и показать вам.

Клара (неуверенно): Что если я попрошу вас сделать это сейчас?

Shop Around the Corner, 1940



Матушек: Никто не понимает, откуда мистер Вадаш берет деньги, чтобы так элегантно одеваться. На зарплату, которую я ему плачу, это невозможно.

«Мечта», 1941



Коморовский: А вам, пан прощельга, я советую брать с собой деньги, когда идете до ресторации!

«Процесс о трех миллионах», 1926



Вторая сюжетная линия связана с супружеской изменой. Матушек приходит к выводу, что жена, с которой они прожили двадцать два года, ему неверна (в фильме мы ее так и не увидим). Матушек подозревает Альберта Кралика, который бывал в их доме, этим объясняется неожиданное увольнение Кралика. Но зрители начинают подозревать холеного и фатоватого Вараша.

В обоих фильмах действуют мужчины, живущие или пытающиеся жить за счет женщин. Мистер Вараш, как скоро выяснится, действительно любовник жены Матушека и живет за ее (скорее за его) счет. В «Мечте» абсолютно нищий Станислав Коморовский (Михаил Астангов) держит в идеальном состоянии один костюм и пытается через брачную газету найти состоятельную жену. Тем не менее он высокомерно поучает такого же неудачника Лазаря Скорохода, живущего за счет матери.

Стоит отметить, что назидательный жулик — устойчивый образ советского кино 1920-х. Вспомним Ильинского в фильме Протазанова 1926 года.

Shop Around the Corner, 1940



Детектив: Миссис Матушек покинула свой дом в восемь сорок пять вечера и села в такси. К ней присоединился мистер Вадаш.

Матушек: Вадаш???



Пети: Мистер Матушек!!!

Shop Around the Corner, 1940



Матушек: Теперь, когда вы директор, сделайте прибавку к своему жалованию.

Альберт: Сэр, я поговорю об этом с самим собой. Если не потребую слишком много денег, я соглашусь.



Пепи: Это агентство по трудоустройству? Это господин Катона из «Матушек и компания». У нас есть вакансия для мальчика на побегушках. Мне нужен образованный здоровый мальчик из хорошей семьи и без вредных привычек.

Убедившись в измене жены, Матушек решает застрелиться. Его спасает Пепи Катона, мальчик на побегушках. Это нахальный самоуверенный мальчишка, каким по воспоминаниям был сам Любич, когда работал в магазине отца. Пепи неожиданно вернулся в магазин после закрытия, заглянул в офис хозяина и успел вырвать у него из рук пистолет.

Матушек с нервным расстройством попадает в больницу. Спасший ему жизнь Пепи повышен до продавца. Матушек уговаривает Кралика вернуться и делает его директором магазина.

Как можно сравнивать эти два фильма? «Магазин за углом» — это комедия, где счастливый конец связан с процветанием бизнеса. «Мечта» — это трагедия, где относительно счастливый конец связан с отменой частной собственности.

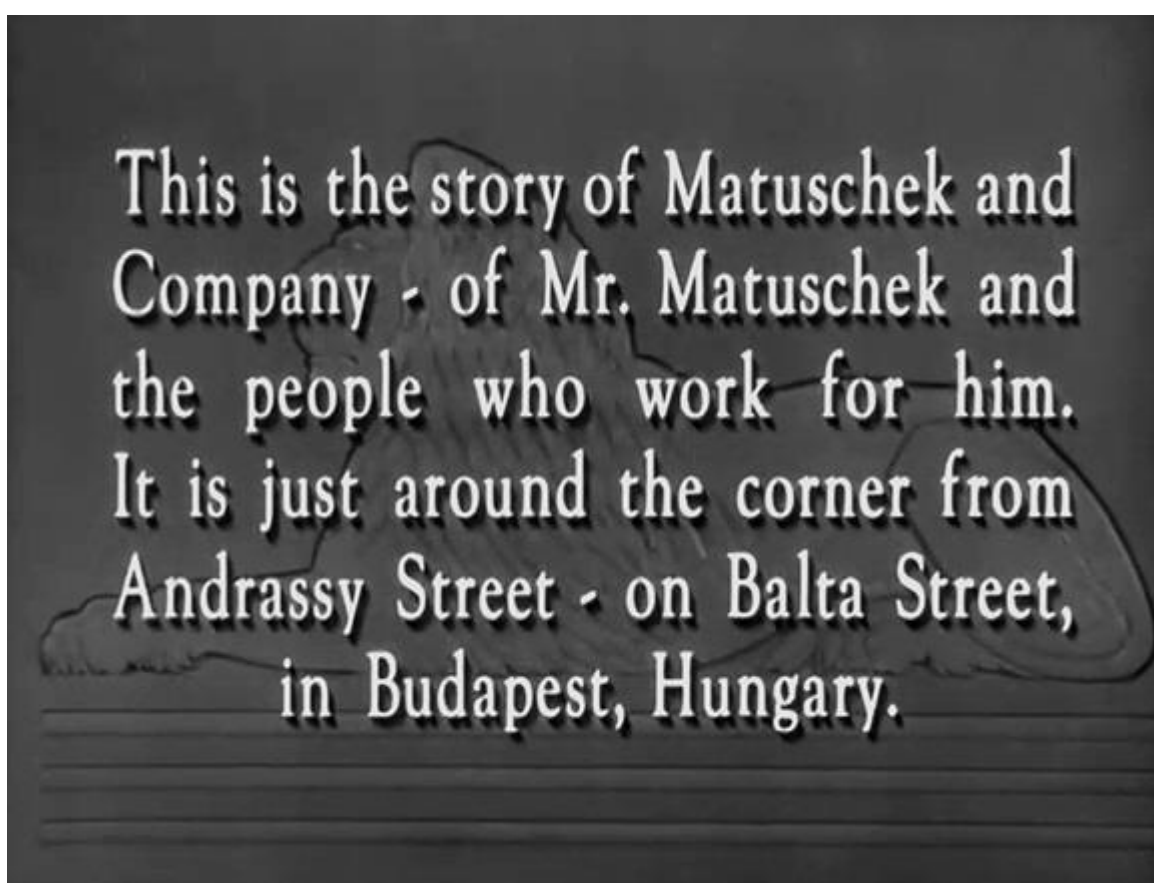
Оба фильма сделаны в тот момент, когда Вторая мировая война уже началась, Польша поделена между Германией и СССР, нацификация западной части Восточной Европы и советизация восточной уже происходят — со всеми трагическими последствиями. Любимая Любичем Венгрия — союзник Гитлера. Реакция режиссера — эскапизм. В то время как выходцы из Восточной Европы создавали на голливудских экранах свою американскую мечту, Любич создает свою ностальгическую мечту о счастливом городе Будапеште, где самая большая трагедия — измена жены или увольнение с работы.

Осенью 1939 года Михаил Ромм был, по его собственным словам, «направлен» в Западную Белоруссию, чтобы сделать фильм о счастливой жизни присоединенных к СССР частей Белоруссии и Украины. Это не было принуждением, он верил в то, что делал. «Я пробыл там около двух месяцев, — вспоминал он позднее, — и сила полученных впечатлений была огромна. Это было путешествие не только в пространстве, но и во времени. Я увидел людей с иным отношением к жизни,

иными целями, иной психологией»¹⁸¹. Это был старый мир, а Ромм уже принадлежал к новому.

Разница между отношением этих двух фильмов к истории видна в двух текстовых прологах. У Любича все происходит «прямо здесь», на углу, в небольшом магазинчике, среди тех, кто там работает. Что происходит за стенами магазинчика, в большом мире, мы не знаем. Ни режиссера, ни персонажей фильма это не интересует.

Shop Around the Corner, 1940



Это история про фирму «Матушек и Компания», про мистера Матушека и людей, работающих у него. Здесь, в Будапеште, на углу улиц Андраши и Балта.

«Мечта», 1941



У Ромма пролог – это политический лозунг, ответом которому служит такой же текстовый эпилог: «Прошли года, и сбылись мечты многих поколений украинского народа. Земля Украины воссоединилась в единое государство».

В «Мечте» происходит неожиданное – таланты режиссера, сценариста и актеров пробивают жесткие рамки политического лозунга и создают поразительную по глубине человеческую драму. Как им это удастся? Частично на этот вопрос ответил сам Ромм:

Моя семья происходит из Вильно... я не раз бывал в Вильно еще до революции. Евгений Габрилович тоже хорошо знает мелкую буржуазию... Михаил Астангов до революции жил в Польше... Ада Войчик – полька. И Фаина Георгиевна Раневская, и Ростислав Янович Плятт близко знали не только социальную, но и национальную природу картины «Мечта». Может быть, поэтому им удалось найти живые, осязаемые детали¹⁸².

Роль Розы Скороход в этом фильме играла Раневская. Это одна из ее лучших ролей. За всю долгую жизнь, – вспоминала она позднее, – я не испытывала такой радости ни в театре, ни в кино, как в пору нашей второй встречи с Михаилом Ильичом. Такого отношения к актеру – не побоюсь слова, – нежного, такого доброжелательного режиссера-педагога я не знала, не встречала. Его советы-подсказки были точны и необходимы. Я навсегда сохранила благодарность Михаилу Ильичу за помощь, которую он оказал мне в работе над ролью пани Скороход в «Мечте», и за радость, когда я увидела этот прекрасный фильм на экране¹⁸³.

Композитором фильма был Генрих Варс, известный также как *Henryk Warszawski*, Хенрик Варс и *Henry Vars*. Он родился в 1902 году в Варшаве, которая была частью Российской империи. Окончил Варшавскую консерваторию и стал популярным польским композитором, работая в области джаза, эстрады и музыки для кино. Служил в Польской армии, и в 1939 году был взят немцами в плен, из которого ему удалось бежать. В 1947 году сумел перебраться в Америку, где после нескольких лет нищеты и голода снова стал процветающим композитором.

На мой взгляд, в его польский период ему особенно удавались сентиментальные танго. В «Мечте» его сентиментальность уступает место драме, что вполне соответствует характеру фильма. Это не столько кино, сколько театр. Большая часть съемок сделана в достаточно условных декорациях. В фильме участвуют прекрасные театральные актеры, которые знают, как надо играть со сцены, где надо донести переживания героя до самого последнего ряда. В кино это выглядит преувеличением. Такой стиль игры приближает «Мечту» к немецкому экспрессионизму, в частности к фильму «М» Фрица Ланга 1931 года.

Позднее это отмечал и сам М. И. Ромм.

К сожалению, – писал он, – в «Мечте» есть сторона, резко выражающая условную манеру и стиль того времени, когда ставилась картина... Себя я должен упрекнуть в чрезмерной экспрессивности актерской работы¹⁸⁴.

В «Мечте» несколько пересекающихся сюжетных линий. Одна из них связана с владелицей пансиона «Мечта», ресторана и овощной лавки Розой Скороход и ее сыном Лазарем. Он смысл и цель ее жизни, ради него она занималась поденной

работой, накопила денег и стала владелицей. Временами она ведет себя, как холодная и алчная акула капитализма. Он талантливый инженер, мечтатель, идеалист, слабый и безвольный человек, живет на иждивении матери, но мечтает бежать из этого мещанского мира. Проект завода, над которым он работал много лет, не принят. Лазарь объявляет дома, что проект принят, крадет у матери деньги и ведет в ресторан Ванду (Ада Войцик).

Ванда католичка, она накопила деньги на приданое и несколько лет безуспешно дает объявления в брачную газету. Она влюблена в Лазаря, но понимает, что связывать с ним жизнь было бы безумием. Поверив, что он разбогател, идет с ним в ресторан. В ресторане Лазарь заказывает все самое дорогое. Он уже сам поверил в собственную ложь.

– Мы уедем в Швейцарию, – говорит он Ванде.

М, 1931



Экспрессионизм.

«Мечта», 1941



«Мечта», 1941



Ванда: Это вы?!!!



Коморовский: Простите. Это я.

«Мечта», 1941



Ванда: Господи! Помоги! Набожная католичка с девичьей кожей и нежным телом ищет солидного покровителя, христианина. Все не то! Все это было!



Роза Скороход (заглядывает в комнату Ванды): Аааааааа!!!

Украденных денег не хватает. Пиджак, шляпу и Ванду приходится оставить под залог.

Станислав Коморовский ведет двойную жизнь. Он нищий, живущий в мансарде под крышей. Его единственное состояние — костюм, шляпа, ботинки и трость. В этом наряде он ходит на встречи с богатыми невестами из брачной газеты. У него уже была одна встреча с Вандой, где он внимательно расспрашивал ее, где и как она хранит свои деньги. После унижения с Лазарем она решает снова встретиться с Коморовским. Его она застает в мансарде на шестом этаже, стирающим в тазу носки.

Оскорбленная и униженная Ванда, потерявшая в лице Коморовского последнюю надежду, возвращается в свою комнату в пансионе «Мечта». Ее жизнь потеряла смысл.

Лазарь решает идти пешком в Россию, где его инженерный талант найдет применение. Анна (Елена Кузьмина), живущая и работающая в пансионе «Мечта», уговаривает его взять ее с собой в качестве прислуги. По дороге их арестовывают за бродяжничество и сажают в тюрьму. Роза за деньги добивается освобождения сына. Анна проводит в тюрьме год.

Главная сюжетная линия – несостоявшаяся любовь Анны и Томаша. Анна — необразованная деревенская девушка. На вопрос, есть ли у нее мечта, она отвечает: «Чтобы батяня лошадь купил, а мне – накопить денег и выйти замуж». Томаш – рабочий и подпольный революционер. Их знакомство начинается практически с драки. Анна работает в «Мечте» и официанткой, и одновременно кем-то вроде швейцара. Томаш пытается убежать из ресторана, где за ним следит полиция. Анна своими сильными крестьянскими руками задерживает Томаша, и его арестовывают. – Дура! Корова! – злобно бросает он ей.

Брат Анны Василь, тоже революционер, узнав о происшедшем, произносит те же слова: «Дура! Корова!»

Анна и сама называет себя дурой, когда, решившись пригласить Томаша на прогулку, тут же с деревенской кокетливостью говорит ему: «Выдумали тоже, мне некогда», – и он уходит.

В другом эпизоде Томаш убегает от полиции, видит Анну и решает использовать ее как статистку. Анна воспринимает этот фиктивный поцелуй всерьез, сначала дает ему пощечину, а потом с гордостью говорит брату: «Он меня поцеловал».

«Мечта», 1941



Первое знакомство. Томаш пытается убежать от полиции. Анна его задерживает.



За Томашем гонится полиция. Он сталкивается с Анной, обнимает ее, и они изображают влюбленных.

«Мечта», 1941



Анна: Не знаю я его.

Томаш: Я очень благодарен вам, что вы меня познакомили с этой девушкой. Если бы не наручники, я бы с удовольствием пошел бы с ней гулять в парк или хоть на край света. Не смейте ее бить!!!



Анна (приходит в себя): Гулять. Сам гулять позвал...

«Мечта», 1941



Роза Скороход: Ганка говорила сейчас речь. Перед всем городом. Там было две тысячи человек. Откуда у нее столько слов? Это же простая деревенская девка!



Анна: Пане Лазарь, я хотела у вас узнать об одном человеке. Помните Томаша? Мы вместе с ним сидели в тюрьме.

Лазарь: Разве ты не читала в газетах? Его казнили.

Последняя встреча с Томашем происходит в тюрьме, где от Анны требуют его опознать. Она с неожиданным правдоподобием говорит, что не знает его, и потом, жестоко избитая полицейскими, приходит в себя в камере с почти счастливой улыбкой.

После года в тюрьме Анна опять пошла пешком в Россию и на этот раз дошла. Теперь она возвращается в город, но не одна, а вместе с советской властью. В пансионате «Мечта» все по-прежнему. Лазарь, отказавшись от идеализма, торгует в лавке. Он не сразу узнает зашедшую Анну.

Услышав известие о смерти Томаша, Анна замирает. Кажется, все, чего она добилась, было сделано, чтобы быть достойной его.

Анна: А вы все еще торгуете в лавке?

Лазарь: Да, я все еще торгую в лавке. Что ни говори, а жизнь и мечты – это совсем разные вещи. Ты всегда мечтала о какой-то ерунде. Кстати, купил твой отец лошадь? *(Анна отрицательно качает головой.)* Замуж ты, конечно, тоже не вышла? *(Анна отрицательно качает головой.)* Так я и знал. Ну, где ж ты работаешь? *(Она протягивает ему фотографию.)* Какой прекрасный завод. Где это? В Познани?

Внезапно Лазарь вздрагивает. На экране появляется фотография цеха, украшенного портретом Ленина.

Лазарь: Так значит, ты все-таки ушла туда.

Анна: Ушла. Пешком. Солнца не было. Лил дождь. Шла и шла и дошла.

Лазарь: И сейчас ты оттуда?

Анна (с посветлевшим лицом): Да, оттуда.

Звучит бравурная музыка Генрика Варса. Конец фильма.

Меня трудно заподозрить в симпатии к сталинизму-ленинизму, но в этом месте я испытал радость за Анну. Это, видимо, и есть магия искусства.

Героиня «Магазина за углом» находит счастье в любви. Героиня «Мечты» теряет любимого, но приобретает коллектив. По аналогии с «Христовыми невестами», она в каком-то смысле становится «невестой Ленина» – примерно как Мэрион Диксон в «Цирке», влившись в шеренгу демонстрантов, становится «невестой Сталина».

Shop around the Corner, 1940



Счастливым конц.

«Мечта», 1941



Счастливым конц?

Когда думаешь о «Магазине за углом», больше всего поражает, с каким усердием Эрнст Любич старается забыть о том, что происходит в Европе, пока он снимает свой милый, легкий и талантливый фильм. Способность режиссера «не заметить» распространение нацизма в Европе выглядит особенно драматичной, если сравнить «Магазин за углом» с другим американским фильмом – «Смертельный шторм»¹⁸⁵, выпущенным в том же году, той же студией, с теми же актерами в главных ролях – но этот фильм критик журнала *Variety* назвал «резким обличением политических и социальных теорий Гитлера»¹⁸⁶.

В «Мечте» поражает прямо противоположное – какие усилия прилагают Михаил Ромм и Евгений Габрилович, чтобы по-мичурински «привить» политическое содержание к психологической драме хорошо знакомых и понятных им людей,

оказавшихся на оккупированных территориях Восточной Европы. Даже в 1940-х этот сплав подлинной трагедии и вымученной политики не выглядел органичным. А в постсоветскую эпоху счастливый конец уже выглядел просто цензурным довеском. «Меня концовка взбесила», — признавалась потом Раневская¹⁸⁷.

«Магазин за углом» — это в конечном счете веселая картина с естественным и органичным *happy ending*. «Мечта» — картина скорее грустная, а идеологический счастливый конец приклеен к ней достаточно искусственно. Но оба этих фильма объединяет любовь талантливых режиссеров к своим разным, порой нелепым героям.

Две мечты: «Магазин за углом», 1940 — «Мечта», 1941 ¹⁶⁶

Его режиссерский стиль вошел в историю как «прикосновение Любича» (*The Lubitsch touch*). Поклонник Любича Билли Уайлдер однажды решил объяснить студентам, что это такое. Это было в 1976 году на семинаре Американского института киноискусства, почти через тридцать лет после смерти его кумира¹⁶⁷. В моей вольной интерпретации рассказ Уайлдера звучал примерно так. «Представьте себе, что вам надо написать сценарий короткой сцены с таким сюжетом: три персонажа, король, королева и адъютант короля, королева изменяет королю с адъютантом, и король неожиданно об этом узнает. Я уверен, что все вы напишете интересные сценарии, но боюсь, что никто из вас не достигнет неожиданности и лаконичности, которую продемонстрировал Любич в фильме „Веселая вдова“»¹⁶⁸.
Не буду пересказывать сод

Две мечты: «Магазин за углом», 1940 — «Мечта», 1941 ¹⁶⁶

Его режиссерский стиль вошел в историю как «прикосновение Любича» (*The Lubitsch touch*). Поклонник Любича Билли Уайлдер однажды решил объяснить студентам, что это такое. Это было в 1976 году на семинаре Американского института киноискусства, почти через тридцать лет после смерти его кумира¹⁶⁷. В моей вольной интерпретации рассказ Уайлдера звучал примерно так. «Представьте

себе, что вам надо написать сценарий короткой сцены с таким сюжетом: три персонажа, король, королева и адъютант короля, королева изменяет королю с адъютантом, и король неожиданно об этом узнает. Я уверен, что все вы напишете интересные сценарии, но боюсь, что никто из вас не достигнет неожиданности и лаконичности, которую продемонстрировал Любич в фильме „Веселая вдова“»¹⁶⁸. Не буду пересказывать содержание эпизода, его можно посмотреть на *YouTube*¹⁶⁹, скажу только, что сцена построена на постоянном ожидании скандала, который все время откладывается, а когда наконец происходит, то совсем не так, как ждет зритель.

Сам Любич никогда не мог понять, что имеется в виду под его «прикосновением». «Это существует только в чьем-то воображении», – говорил он. Его метод работы состоял в тщательной работе над сценарием, как когда-то учил его Макс Рейнхардт. «Когда сценарий закончен, – говорил Любич, – фильм готов, остается только перенести его на пленку». Он часто обходился одним дублем, которому предшествовали долгие репетиции. Иногда они доводили актеров до изнеможения. Когда указания режиссера не помогали, Любич, у которого был безусловный талант комического актера, сам показывал, что надо делать. В этих случаях на съемочной площадке царило веселье.



Современный американский режиссер Кевин Бар считает, что термин «прикосновение Любича» был придуман маркетологами для его немых фильмов. Реальный смысл этого выражения можно увидеть в одном из его самых простых и трогательных фильмов, – пишет Бар. – Эрнст Любич любил людей, и ему нравилась сама идея любви. Вернувшись в простой европейский магазин за углом, Любич, наконец, смог выразить на пленке то, что было для него самым важным в жизни: дружбу, работу и любовь¹⁷⁰.

Остается добавить, что возвращение в «простой европейский магазин за углом» в каком-то смысле было для Любича возвращением в детство, в берлинский магазин отца, где ему когда-то приходилось работать.

Сложная история фильма «Магазин за углом» начинается с пьесы под названием *Illatszertár*, что в переводе с венгерского значит «Парфюмерия».

Молодой человек и девушка работают в парфюмерной лавке, они с трудом переносят друг друга и постоянно пикируются. Оба переписываются с анонимными адресатами и постепенно влюбляются в своих корреспондентов, никогда не видев их. Кто эти корреспонденты и чем пьеса кончается, догадаться нетрудно.

Пьеса была написана в 1937 году человеком по имени Leitner László Nicholas. Вскоре после премьеры в Будапеште автор понял, что ему как еврею опасно оставаться в Европе, и сумел быстро перебраться в Нью-Йорк. Там он сменил имя на Miklós László, а вскоре упростил свое имя, убрав из него лишние значки. В Нью-Йорке Миклош познакомился с Эрнстом Любичем и сценаристом Самсоном Рафаэльсоном, которые превратили его пьесу в сценарий «Магазина за углом». Но история пьесы на этом не кончается. Вот список (скорее всего, не окончательный) метаморфоз по мере ее воплощения.

1937 – премьера пьесы *Illatszertár* в Будапеште.

1940 – фильм «Магазин за углом», режиссер Эрнст Любич, в ролях Джеймс Стюарт и Маргарет Саллаван.

1949 – фильм «В доброе старое летнее время» (*In the Good Old Summertime*), режиссер Роберт Леонард, в главной роли Джудит Гарленд.

1963 – бродвейский мюзикл «Она меня любит» (*She Loves Me*), тексты песен – Шелдон Харник, музыка – Джерри Бок.

1998 – «Вам письмо» (*You've Got Mail*), режиссер Нора Эфрон, в ролях Том Хэнкс и Мэг Райан.

2001 – «Магазин за углом» (*La Boutique au Coin de la Rue*), пьеса по сценарию Любича и Рафаэльсона, театр «Монпарнас», Париж.

2009 – «Парфюмерный магазин» (*The Perfume Shop*), театр «Асоло», Сарасота, Флорида.

Самсон Рафаэльсон сотрудничал с Любичем на нескольких фильмах¹⁷¹. Сначала он работал в рекламе. Потом написал короткий рассказ про американского певца и актера, родившегося в Литве, – Эла Джолсона. Фильм «Певец джаза»¹⁷², основанный на рассказе Рафаэльсона, с Джолсоном в роли самого себя, прославил обоих. Рафаэльсон пытался заинтересовать сюжетом Любича, тот почти согласился, но его конфликт с братьями Уорнер, у которых в тот момент Любич был на контракте, привел к тому, что братья отдали фильм другому режиссеру. В результате контракт с *Warner Brothers* был расторгнут, и Любич стал работать со студиями *MGM* и *Paramount*.

«Певец джаза» известен как фильм, который «убил немое кино». Это был первый в истории фильм с синхронным звуком¹⁷³. Для сегодняшнего зрителя фильм выглядит шокирующе – Эл Джолсон с покрашенным черной краской лицом изображает афроамериканца. В 1920-х фильм считался антирасистским. Сейчас критики чаще видят в нем нечто прямо противоположное¹⁷⁴.

В фильме «Магазин за углом» принимала участие еще одна легендарная личность – Бен Хект, «великий голливудский сценарист, который ненавидел Голливуд»¹⁷⁵.

«Восемьдесят процентов того, чем пользуется сегодня Голливуд, – говорил Жан-Люк Годар в 1968 году, – изобретено Хектом»¹⁷⁶. Бен родился в Минске. Родители перевезли мальчика сначала в Нью-Йорк, потом в штат Висконсин. На бар-мицву

сделали ему неожиданный подарок, который определил его дальнейшую судьбу, – четыре ящика с книгами Шекспира, Диккенса и Марка Твена. Начитавшись классиков, Бен написал роман «Эрик Дорн»¹⁷⁷. Роман получил высокую оценку у критиков, но денег не принес. Когда в 1925 году Бену грозило выселение из квартиры за неуплату, неожиданно пришла телеграмма от знакомого сценариста из Голливуда по прозвищу Манк¹⁷⁸: «Ты готов поработать на студию *Paramount* за 300 долларов в неделю?». Это было больше четырех тысяч в сегодняшних деньгах. С этого момента проблем с деньгами у Хекта не возникало никогда.

Его имя редко фигурирует в титрах – в «Магазине за углом» он не упомянут. Он вообще мало интересовался славой, называл Голливуд «сортиром на Парнасе», но не был безразличен к своим баснословным гонорарам. Называл себя «мальчиком на побегушках с доходом нефтяного магната», что его вполне устраивало. Его обычно приглашали, когда работа над фильмом заходила в тупик. Быстрота и неожиданность его решений часто оказывались спасительными даже для таких мастеров, как Любич и Рафаэльсон.

Главную мужскую роль в фильме играл Джеймс Стюарт, который за свою долгую жизнь снялся в 92 фильмах. Главную женскую играла Маргарет Саллаван. У них со Стюартом было несколько совместных фильмов, причем именно они считаются наиболее успешными в ее карьере. Некоторые объясняют это тем, что Джеймс много лет был в нее безнадежно влюблен. Маргарет относилась к нему как к близкому другу, но романтических чувств не испытывала. Возможно, именно благодаря сложности отношений на съемочной площадке между ними возникало что-то вроде электрического поля.

У них были диаметрально противоположные политические взгляды. Джеймс был ярким республиканцем, поддерживал Барри Голдуотера и войну во Вьетнаме, а Маргарет однажды ухитрилась довести антикоммуниста Сэма Вуда¹⁷⁹ до инфаркта, отказавшись уволить сценариста за левые взгляды¹⁸⁰. В Голливуде ее побаивались. Как-то в ресторане за соседним столиком Генри Фонда громко сказал о ней что-то критическое. Она тут же встала и вылила на него кувшин воды со льдом. Это не помешало ей потом выйти за него замуж. Или помогло.

Композитор фильма Вернер Хейманн был вундеркиндом, написал свои первые композиции в восемь лет, отстав от Моцарта только на три года. Работал с театром Макса Рейнхардта, писал музыку к фильмам Фридриха Мурнау и Фрица Ланга. Бежал из Германии после прихода Гитлера к власти. Стал успешным американским композитором. Он написал музыку к пяти фильмам Любича, включая, как мы помним, «Ниночку», а также антифашистскую «черную» комедию 1942 года «Быть или не быть», о которой нам еще предстоит говорить.



Трейлер к фильму «Магазин за углом» сделан не совсем обычно, но вполне в стиле «прикосновения Любича». Из дверей будапештского магазина кожаных изделий *Matuschek es Co.* выходит сам мистер Матушек. Судя по одежде, действие происходит в первой четверти XX века.

– Посмотрите на эту витрину, – говорит Матушек, – вы увидите, что мы продаем замечательные вещи. Конечно, это может быть далековато для вас, в Будапеште, но скидки, которые мы вам предложим, безусловно оправдают вашу поездку. Изделие, которое стоит три пятьдесят, вы найдете у нас за... три сорок восемь! А теперь, если позволите, я познакомлю вас с теми, кто у меня работает.

После представления всех героев появляется невысокий человек в светлом клетчатом пиджаке и с сигарой в руке. Он хлопает Матушека по плечу и укоризненно показывает на часы.

Shop Around the Corner, 1940



Город снизу: Будапешт.

«Мечта», 1941



Город сверху: Львов.

— О, я думал, это клиент, — говорит Матушек извиняющимся тоном. — Леди и джентльмены, разрешите представить вам нашего режиссера Эрнста Любича, того самого который дал вам Гарбо в фильме «Ниночка», который заставил вас смеяться, и сейчас даст вам Моргана, который заставит вас смеяться...

— Надеюсь, — мрачно перебивает Любич.

— Да, — говорит Матушек с нервной улыбкой, — я тоже надеюсь.

Шутка состоит в том, что роль мистера Матушека как раз играет Морган, знаменитый американский актер Фрэнк Морган, сыгравший, помимо множества других ролей, Волшебника страны Оз.

Сюжет развивается по уже известной нам схеме: неприязнь и конфликты главных героев, дружеская переписка незнакомцев, перерастающая во влюбленность, счастливый финал. Фильм не вполне достигает уровня «Ниночки», но Рафаэльсон и Хект, не говоря уже о Любиче, вносят в известную историю несколько неожиданных поворотов сюжета и хорошо сделанных сцен.

Действие обоих фильмов происходит в Восточной Европе, в одном случае в Будапеште, в другом во Львове, незадолго до раздела Восточной Европы между Гитлером и Сталиным. В Будапеште, как мы знаем из трейлера, действие происходит в магазине кожаных изделий. Во Львове — в меблированных комнатах, овощной лавке и ресторане «Мечта», которыми владеет немолодая мать-одиночка Роза Скороход (Фаина Раневская).

Альберт Кралик (Джеймс Стюарт), главный продавец магазина, и начинающая продавщица Клара Новак (Маргарет Саллаван) ведут анонимную любовную переписку, не зная друг друга. Они оставляют друг другу письма в почтовом отделении в ящике номер 237 (запомните эту цифру). Конфликт между ними показан со сценарной и режиссерской изобретательностью.

Матушек спрашивает Альберта, стоит ли магазину закупить партию сигаретных шкатулок, играющих «Очи черные». Альберт довольно резко говорит, что идея ему совсем не нравится. Матушек обижен. В магазин входит незнакомка, это Клара. Альберт пытается продать ей что-нибудь, но, когда выясняется, что она ищет работу продавщицы, резко говорит ей, что работы нет.

Матушек решает спросить незнакомку, что она думает про музыкальную шкатулку.

– О, это так романтично, – отвечает Клара.

Матушек торжествующе смотрит на Альберта. Тот пожимает плечами. В магазин входит толстая дама. Клара решает продемонстрировать свое мастерство и протягивает ей шкатулку. Та в восторге.

Клара и Матушек торжествующе смотрят на Альберта.

Клара открывает шкатулку, дама слышит музыку и говорит:

– О, нет. Если я буду хранить там конфеты и каждый раз слышать эту музыку, я сойду с ума.

Альберт торжествующе смотрит на Клару.

– Мы все любим конфеты, – говорит Клара даме. – Иногда даже слишком. Иногда кто-то должен нам сказать: «Стоп. Довольно конфет на сегодня».

– Вы абсолютно правы, – отвечает толстая дама. – Сколько?

– Пять пятьдесят, – называет Клара явно завышенную цену. – Цена снижена с шести девяносто пяти.

– Беру, – говорит дама.

Матушек торжествующе смотрит на Альберта и берет Клару на работу.

Shop Around the Corner, 1940



Магазин «Матушек и Ко.».

Клара: А можно мне видеть босса?

Альберт: Не советую, мистер Матушек сейчас в плохом настроении.

«Мечта», 1941



Меблированные комнаты «Мечта».

Хозяин: Пива 63 бутылки. Ветчины 12 порций. 28 селедок. Анна, давай свои два злотых.

Анна: Вот они. Теперь можно идти?

Хозяин: Можешь идти.

Конфликт продолжается до самого конца фильма, и разыгран он все через те же самые музыкальные шкатулки. Через несколько дней в витрине появляется объявление «Цена на шкатулки снижена до двух двадцати девяти».

В одной из финальных сцен Клара ждет в кафе свидания с незнакомцем. Кто он, она еще не знает. В кафе заходит Альберт, уже знающий, что Клара и есть его незнакомка. Он садится неподалеку и, несмотря на ее протесты, заводит разговор. Прежде чем открыться, он хочет понравиться ей в реальной жизни, но никак не может выйти из привычной конфронтации. Оркестр играет «Очи черные».

Альберт (пытается исправить положение и продолжает разговор): Люди редко стараются проникнуть за поверхность, найти за ней внутреннюю правду...

Клара: Я прекрасно знаю, что я найду за вашей поверхностью, мистер Кралик. Вместо сердца сумочку, вместо души чемодан, вместо ума зажигалку. Которая не работает.

Альберт: Зажигалка, которая не работает. Неплохо сказано. Вполне в духе того, как вы как-то пытались изображать меня в раздевалке. К вашему сведению, мисс Новак, я не хожу как утка, и у меня не кривые ноги!

Клара: Нет? А мистер Вараш уверял меня...

Альберт (вскакивая): Ложь! Мистер Вараш! Нашли, кому верить. Давайте выйдем, я задеру брюки, и вы посмотрите!

Shop Around the Corner, 1940



Альберт: Напоминает вам что-нибудь эта музыка?

Клара (обиженно): Спасибо, да. Две дюжины непроданных шкатулок.

В финальной сцене Альберт обнимает растерянную Клару.

Альберт: Дорогая Клара, я не могу больше! Пожалуйста, возьмите ключ, откройте почтовый ящик 237, достаньте меня из конверта и поцелуйте меня...

Клара отрицательно качает головой, потом до нее медленно доходит смысл сказанного.

Это пародия на эротическую сцену и издевательство над «кодексом Хейса». Если бы в фильме что-то похожее сделала женщина, сцена была бы вырезана.

Аналогичную игру с цензурой Любич уже позволял себе раньше, когда, например, комиссар Ниночка рассказывала Леону о себе: «Я была сержантом в кавалерийской бригаде. Хотите взглянуть на мою рану?» Леон взволнованно шепчет: «Мечтаю».

Рана оказывается на шее под затылком. Такое хождение по краю дозволенного — один из элементов «прикосновения Любича». Это безусловно повышало популярность его фильмов, но иногда вызывало раздражение. Кларк Гейбл, например, называл Любича «похотливым гунном» (*the horny Hun*), но это, возможно, объясняется тем, что Любич никогда не приглашал его в свои фильмы, хотя приглашал одну из его пяти жен, Кэрол Ломбард (мы увидим ее в фильме Любича *To Be or Not to Be*).

Shop Around the Corner, 1940



Клара: Это вы???

Альберт: Ваш «дорогой друг». Вы разочарованы?

Клара: Психологически... я в растерянности. Но лично я... совсем не против. Тогда в кафе я была груба с вами. Мне так стыдно. Я назвала вас кривоногим.



Альберт: А я предложил задрать штаны и показать вам.

Клара (неуверенно): Что если я попрошу вас сделать это сейчас?

Shop Around the Corner, 1940



Матушек: Никто не понимает, откуда мистер Вадаш берет деньги, чтобы так элегантно одеваться. На зарплату, которую я ему плачу, это невозможно.

«Мечта», 1941



Коморовский: А вам, пан прощелыга, я советую брать с собой деньги, когда идете до ресторации!

«Процесс о трех миллионах», 1926



— Важны не перчатки, важен
священный принцип
СОБСТВЕННОСТИ!

Вторая сюжетная линия связана с супружеской изменой. Матушек приходит к выводу, что жена, с которой они прожили двадцать два года, ему неверна (в фильме мы ее так и не увидим). Матушек подозревает Альберта Кралика, который бывал в их доме, этим объясняется неожиданное увольнение Кралика. Но зрители начинают подозревать холеного и фатоватого Вáраша.

В обоих фильмах действуют мужчины, живущие или пытающиеся жить за счет женщин. Мистер Варащ, как скоро выяснится, действительно любовник жены Матушека и живет за ее (скорее за его) счет. В «Мечте» абсолютно нищий Станислав Коморовский (Михаил Астангов) держит в идеальном состоянии один костюм и пытается через брачную газету найти состоятельную жену. Тем не менее он высокомерно поучает такого же неудачника Лазаря Скорохода, живущего за счет матери.

Стоит отметить, что назидательный жулик – устойчивый образ советского кино 1920-х. Вспомним Ильинского в фильме Протазанова 1926 года.

Shop Around the Corner, 1940



Детектив: Миссис Матушек покинула свой дом в восемь сорок пять вечера и села в такси. К ней присоединился мистер Вадаш.

Матушек: Вадаш???



Пети: Мистер Матушек!!!

Shop Around the Corner, 1940



Матушек: Теперь, когда вы директор, сделайте прибавку к своему жалованию.

Альберт: Сэр, я поговорю об этом с самим собой. Если не потребую слишком много денег, я соглашусь.



Пепи: Это агентство по трудоустройству? Это господин Катона из «Матушек и компания». У нас есть вакансия для мальчика на побегушках. Мне нужен образованный здоровый мальчик из хорошей семьи и без вредных привычек.

Убедившись в измене жены, Матушек решает застрелиться. Его спасает Пепи Катона, мальчик на побегушках. Это нахальный самоуверенный мальчишка, каким по воспоминаниям был сам Любич, когда работал в магазине отца. Пепи неожиданно вернулся в магазин после закрытия, заглянул в офис хозяина и успел вырвать у него из рук пистолет.

Матушек с нервным расстройством попадает в больницу. Спасший ему жизнь Пепи повышен до продавца. Матушек уговаривает Кралика вернуться и делает его директором магазина.

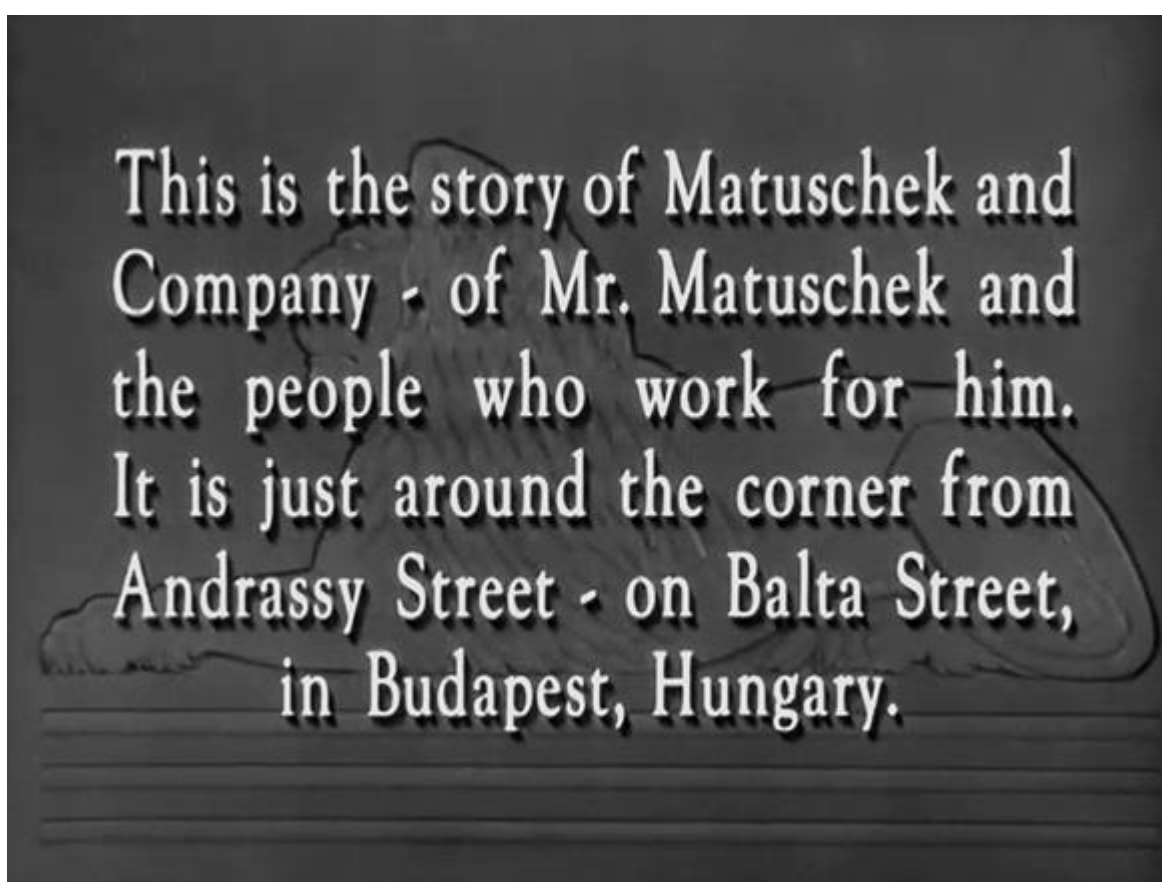
Как можно сравнивать эти два фильма? «Магазин за углом» — это комедия, где счастливый конец связан с процветанием бизнеса. «Мечта» — это трагедия, где относительно счастливый конец связан с отменой частной собственности.

Оба фильма сделаны в тот момент, когда Вторая мировая война уже началась, Польша поделена между Германией и СССР, нацификация западной части Восточной Европы и советизация восточной уже происходят — со всеми трагическими последствиями. Любимая Любичем Венгрия — союзник Гитлера. Реакция режиссера — эскапизм. В то время как выходцы из Восточной Европы создавали на голливудских экранах свою американскую мечту, Любич создает свою ностальгическую мечту о счастливом городе Будапеште, где самая большая трагедия — измена жены или увольнение с работы.

Осенью 1939 года Михаил Ромм был, по его собственным словам, «направлен» в Западную Белоруссию, чтобы сделать фильм о счастливой жизни присоединенных к СССР частей Белоруссии и Украины. Это не было принуждением, он верил в то, что делал. «Я пробыл там около двух месяцев, — вспоминал он позднее, — и сила полученных впечатлений была огромна. Это было путешествие не только в пространстве, но и во времени. Я увидел людей с иным отношением к жизни, иными целями, иной психологией»¹⁸¹. Это был старый мир, а Ромм уже принадлежал к новому.

Разница между отношением этих двух фильмов к истории видна в двух текстовых прологах. У Любича все происходит «прямо здесь», на углу, в небольшом магазинчике, среди тех, кто там работает. Что происходит за стенами магазинчика, в большом мире, мы не знаем. Ни режиссера, ни персонажей фильма это не интересует.

Shop Around the Corner, 1940



Это история про фирму «Матушек и Компания», про мистера Матушека и людей, работающих у него. Здесь, в Будапеште, на углу улиц Андраши и Балта.

«Мечта», 1941

ЭТО БЫЛО В ГОДЫ,
ПРЕДШЕСТВОВАВШИЕ
ВОССОЕДИНЕНИЮ
УКРАИНСКИХ ЗЕМЕЛЬ.
ИЗ БЕДНЫХ СЕЛ
ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ
ТЯНУЛИСЬ В ГОРОД
ТЫСЯЧИ ЛЮДЕЙ
В ПОИСКАХ РАБОТЫ
И СЧАСТЬЯ.

У Ромма пролог – это политический лозунг, ответом которому служит такой же текстовый эпилог: «Прошли года, и сбылись мечты многих поколений украинского народа. Земля Украины воссоединилась в единое государство».

В «Мечте» происходит неожиданное – таланты режиссера, сценариста и актеров пробивают жесткие рамки политического лозунга и создают поразительную по глубине человеческую драму. Как им это удастся? Частично на этот вопрос ответил сам Ромм:

Моя семья происходит из Вильно... я не раз бывал в Вильно еще до революции. Евгений Габрилович тоже хорошо знает мелкую буржуазию... Михаил Астангов до революции жил в Польше... Ада Войчик – полька. И Фаина Георгиевна Раневская, и Ростислав Янович Плятт близко знали не только социальную, но и национальную природу картины «Мечта». Может быть, поэтому им удалось найти живые, осязаемые детали¹⁸².

Роль Розы Скороход в этом фильме играла Раневская. Это одна из ее лучших ролей. За всю долгую жизнь, – вспоминала она позднее, – я не испытывала такой радости ни в театре, ни в кино, как в пору нашей второй встречи с Михаилом Ильичом. Такого отношения к актеру – не побоюсь слова, – нежного, такого доброжелательного режиссера-педагога я не знала, не встречала. Его советы-подсказки были точны и необходимы. Я навсегда сохранила благодарность Михаилу Ильичу за помощь, которую он оказал мне в работе над ролью пани Скороход в «Мечте», и за радость, когда я увидела этот прекрасный фильм на экране¹⁸³.

Композитором фильма был Генрих Варс, известный также как *Henryk Warszawski*, Хенрик Варс и *Henry Vars*. Он родился в 1902 году в Варшаве, которая была частью Российской империи. Окончил Варшавскую консерваторию и стал популярным

польским композитором, работая в области джаза, эстрады и музыки для кино. Служил в Польской армии, и в 1939 году был взят немцами в плен, из которого ему удалось бежать. В 1947 году сумел перебраться в Америку, где после нескольких лет нищеты и голода снова стал процветающим композитором.

На мой взгляд, в его польский период ему особенно удавались сентиментальные танго. В «Мечте» его сентиментальность уступает место драме, что вполне соответствует характеру фильма. Это не столько кино, сколько театр. Большая часть съемок сделана в достаточно условных декорациях. В фильме участвуют прекрасные театральные актеры, которые знают, как надо играть со сцены, где надо донести переживания героя до самого последнего ряда. В кино это выглядит преувеличением. Такой стиль игры приближает «Мечту» к немецкому экспрессионизму, в частности к фильму «М» Фрица Ланга 1931 года.

Позднее это отмечал и сам М. И. Ромм.

К сожалению, — писал он, — в «Мечте» есть сторона, резко выражающая условную манеру и стиль того времени, когда ставилась картина... Себя я должен упрекнуть в чрезмерной экспрессивности актерской работы¹⁸⁴.

В «Мечте» несколько пересекающихся сюжетных линий. Одна из них связана с владелицей пансиона «Мечта», ресторана и овощной лавки Розой Скороход и ее сыном Лазарем. Он смысл и цель ее жизни, ради него она занималась поденной работой, накопила денег и стала владелицей. Временами она ведет себя, как холодная и алчная акула капитализма. Он талантливый инженер, мечтатель, идеалист, слабый и безвольный человек, живет на иждивении матери, но мечтает бежать из этого мещанского мира. Проект завода, над которым он работал много лет, не принят. Лазарь объявляет дома, что проект принят, крадет у матери деньги и ведет в ресторан Ванду (Ада Войчик).

Ванда католичка, она накопила деньги на приданое и несколько лет безуспешно дает объявления в брачную газету. Она влюблена в Лазаря, но понимает, что связывать с ним жизнь было бы безумием. Поверив, что он разбогател, идет с ним в ресторан. В ресторане Лазарь заказывает все самое дорогое. Он уже сам поверил в собственную ложь.

— Мы уедем в Швейцарию, — говорит он Ванде.

М, 1931



Экспрессионизм.

«Мечта», 1941



«Мечта», 1941



Ванда: Это вы?!!!



Коморовский: Простите. Это я.

«Мечта», 1941



Ванда: Господи! Помоги! Набожная католичка с девичьей кожей и нежным телом ищет солидного покровителя, христианина. Все не то! Все это было!



Роза Скороход (заглядывает в комнату Ванды): Аааааааа!!!

Украденных денег не хватает. Пиджак, шляпу и Ванду приходится оставить под залог.

Станислав Коморовский ведет двойную жизнь. Он нищий, живущий в мансарде под крышей. Его единственное состояние – костюм, шляпа, ботинки и трость. В этом наряде он ходит на встречи с богатыми невестами из брачной газеты. У него уже была одна встреча с Вандой, где он внимательно расспрашивал ее, где и как она хранит свои деньги. После унижения с Лазарем она решает снова встретиться с Коморовским. Его она застаёт в мансарде на шестом этаже, стирающим в тазу носки.

Оскорбленная и униженная Ванда, потерявшая в лице Коморовского последнюю надежду, возвращается в свою комнату в пансионе «Мечта». Ее жизнь потеряла смысл.

Лазарь решает идти пешком в Россию, где его инженерный талант найдет применение. Анна (Елена Кузьмина), живущая и работающая в пансионе «Мечта», уговаривает его взять ее с собой в качестве прислуги. По дороге их арестовывают за бродяжничество и сажают в тюрьму. Роза за деньги добивается освобождения сына. Анна проводит в тюрьме год.

Главная сюжетная линия – несостоявшаяся любовь Анны и Томаша. Анна — необразованная деревенская девушка. На вопрос, есть ли у нее мечта, она отвечает: «Чтобы батька лошадь купил, а мне – накопить денег и выйти замуж». Томаш – рабочий и подпольный революционер. Их знакомство начинается практически с драки. Анна работает в «Мечте» и официанткой, и одновременно кем-то вроде швейцара. Томаш пытается убежать из ресторана, где за ним следит полиция. Анна своими сильными крестьянскими руками задерживает Томаша, и его арестовывают. – Дура! Корова! – злобно бросает он ей.

Брат Анны Василь, тоже революционер, узнав о происшедшем, произносит те же слова: «Дура! Корова!»

Анна и сама называет себя душой, когда, решившись пригласить Томаша на прогулку, тут же с деревенской кокетливостью говорит ему: «Выдумали тоже, мне некогда», — и он уходит.

В другом эпизоде Томаш убегает от полиции, видит Анну и решает использовать ее как статистку. Анна воспринимает этот фиктивный поцелуй всерьез, сначала дает ему пощечину, а потом с гордостью говорит брату: «Он меня поцеловал».

«Мечта», 1941



Первое знакомство. Томаш пытается убежать от полиции. Анна его задерживает.



За Томашем гонится полиция. Он сталкивается с Анной, обнимает ее, и они изображают влюбленных.

«Мечта», 1941



Анна: Не знаю я его.

Томаш: Я очень благодарен вам, что вы меня познакомили с этой девушкой. Если бы не наручники, я бы с удовольствием пошел бы с ней гулять в парк или хоть на край света. Не смейте ее бить!!!



Анна (приходит в себя): Гулять. Сам гулять позвал...

«Мечта», 1941



Роза Скороход: Ганка говорила сейчас речь. Перед всем городом. Там было две тысячи человек. Откуда у нее столько слов? Это же простая деревенская девка!



Анна: Пане Лазарь, я хотела у вас узнать об одном человеке. Помните Томаша? Мы вместе с ним сидели в тюрьме.

Лазарь: Разве ты не читала в газетах? Его казнили.

Последняя встреча с Томашем происходит в тюрьме, где от Анны требуют его опознать. Она с неожиданным правдоподобием говорит, что не знает его, и потом, жестоко избитая полицейскими, приходит в себя в камере с почти счастливой улыбкой.

После года в тюрьме Анна опять пошла пешком в Россию и на этот раз дошла. Теперь она возвращается в город, но не одна, а вместе с советской властью. В пансионате «Мечта» все по-прежнему. Лазарь, отказавшись от идеализма, торгует в лавке. Он не сразу узнает зашедшую Анну.

Услышав известие о смерти Томаша, Анна замирает. Кажется, все, чего она добилась, было сделано, чтобы быть достойной его.

Анна: А вы все еще торгуете в лавке?

Лазарь: Да, я все еще торгую в лавке. Что ни говори, а жизнь и мечты — это совсем разные вещи. Ты всегда мечтала о какой-то ерунде. Кстати, купил твой отец

лошадь? (*Анна отрицательно качает головой.*) Замуж ты, конечно, тоже не вышла? (*Анна отрицательно качает головой.*) Так я и знал. Ну, где ж ты работаешь? (*Она протягивает ему фотографию.*) Какой прекрасный завод. Где это? В Познани?

Внезапно Лазарь вздрагивает. На экране появляется фотография цеха, украшенного портретом Ленина.

Лазарь: Так значит, ты все-таки ушла туда.

Анна: Ушла. Пешком. Солнца не было. Лил дождь. Шла и шла и дошла.

Лазарь: И сейчас ты оттуда?

Анна (с посветлевшим лицом): Да, оттуда.

Звучит бравурная музыка Генрика Варса. Конец фильма.

Меня трудно заподозрить в симпатии к сталинизму-ленинизму, но в этом месте я испытал радость за Анну. Это, видимо, и есть магия искусства.

Героиня «Магазина за углом» находит счастье в любви. Героиня «Мечты» теряет любимого, но приобретает коллектив. По аналогии с «Христовыми невестами», она в каком-то смысле становится «невестой Ленина» – примерно как Мэрион Диксон в «Цирке», влившись в шеренгу демонстрантов, становится «невестой Сталина».

Shop around the Corner, 1940



Счастливый конец.

«Мечта», 1941



Счастливым концом?

Когда думаешь о «Магазине за углом», больше всего поражает, с каким усердием Эрнст Любич старается забыть о том, что происходит в Европе, пока он снимает свой милый, легкий и талантливый фильм. Способность режиссера «не заметить» распространение нацизма в Европе выглядит особенно драматичной, если сравнить «Магазин за углом» с другим американским фильмом – «Смертельный шторм»¹⁸⁵, выпущенным в том же году, той же студией, с теми же актерами в главных ролях – но этот фильм критик журнала *Variety* назвал «резким обличением политических и социальных теорий Гитлера»¹⁸⁶.

В «Мечте» поражает прямо противоположное – какие усилия прилагают Михаил Ромм и Евгений Габрилович, чтобы по-мичурински «привить» политическое содержание к психологической драме хорошо знакомых и понятных им людей, оказавшихся на оккупированных территориях Восточной Европы. Даже в 1940-х этот сплав подлинной трагедии и вымученной политики не выглядел органичным. А в постсоветскую эпоху счастливый конец уже выглядел просто цензурным довеском. «Меня концовка взбесила», – признавалась потом Раневская¹⁸⁷.

«Магазин за углом» – это в конечном счете веселая картина с естественным и органичным *happy ending*. «Мечта» – картина скорее грустная, а идеологический счастливый конец приклеен к ней достаточно искусственно. Но оба этих фильма объединяет любовь талантливых режиссеров к своим разным, порой нелепым героям.

В фашистском тылу: «Быть или не быть», 1942

– «Подвиг разведчика», 1947 188

Первоначально у нас с Майей предполагалась другая пара к «Подвигу разведчика» – «Улица Мадлен, 13» режиссера Генри Хэтэуэя¹⁸⁹, уже известного нам по фильму «Рожденные Севером». Одна сцена в обоих фильмах – расстрел подпольной радистки нацистами – повторялась с такой точностью, что их смело можно было бы поменять местами, никто бы не заметил¹⁹⁰.

Совпадение жанров было бы более точным – оба фильма рассказывают о разведчиках в фашистском тылу. Обоих разведчиков играют прекрасные и популярные на родине актеры. Роль советского разведчика играет актер, режиссер и сценарист, лауреат трех Сталинских премий, Народный артист СССР, Герой Социалистического труда и любимец публики Павел Кадочников, снявшийся в более чем семидесяти фильмах. Роль американского разведчика играет актер, танцор и чемпион Нью-Йорка по боксу Джеймс Кэгни. Он уступает Кадочникову по количеству фильмов (всего шестьдесят с лишним), зато был трижды номинирован на «Оскар» и даже получил одного. В списке «величайших актеров всех времен» Американского института киноискусства он занимает восьмое место.

Сходство фильмов «Улица Мадлен, 13» и «Подвиг разведчика» было настолько самоочевидным, что не давало, как мне показалось, увидеть за внешней похожестью принципиальную разницу «месседжей». Страны-союзницы временно «положили на полку» свою идеологию. СССР – антиамериканизм, а США – антикоммунизм. И все это, чтобы объединиться против общего врага.

13 Rue Madeline, 1946



Радистка в тылу врага.

«Подвиг разведчика», 1947



Между фильмами, которые выбрал я, – «Быть или не быть» и «Подвиг разведчика», – есть принципиальная разница. «Подвиг разведчика» показывает победу советского разведчика над туповатыми нацистами и счастливое возвращение героя с арестованным им нацистским генералом. «Быть или не быть» рассказывает о подпольной войне варшавской театральной труппы с немецкими оккупантами. Поскольку это комедия, здесь туповаты все. В конце концов талант актеров побеждает упертость нацистов.

Почему для сравнения с драмой я выбрал комедию? Во-первых, менее очевидные переключки, между разными жанрами, более интересны для анализа. Во-вторых, не могу скрыть от читателя, что для меня пересматривать фильмы Любича – ни с чем

не сравнимое удовольствие. В этом мы полностью совпадали с Майей. Не сомневаюсь, что она одобрила бы мой выбор.

«Быть или не быть» – это циничная комедия, где сценаристы острят даже по поводу бомбардировки Варшавы. «То, что он сделал с Шекспиром, – говорит нацист Эрхардт про Йозефа Ту́ру, игравшего Гамлета, – мы сделаем с Польшей». Не все критики фильма были в восторге от такого юмора. Когда после предварительного просмотра съемочная группа отправилась в ночной клуб для обсуждения, жена Любича Вивьен робко предложила выкинуть эту фразу. Друзья Любича Чарльз Брэккетт, Билли Уайлдер и Уолтер Райш ее поддержали. Любич побледнел от обиды, но фразу не выкинул. Я его понимаю: уж если ты решил превратить трагедию в фарс, нет смысла уступать из-за одной фразы.

Сценаристами фильма названы Эдвин Майер (*Edwin Justus Mayer*) и уже известный нам Мелхиор Ленгиель, но идея фильма принадлежит Любичу. Сюжет оказался настолько увлекательным, что через сорок лет его блистательно повторят Мел Брукс и его жена Энн Бэнкрофт в фильме с тем же названием¹⁹¹.

Действие фильма Любича начинается в Варшаве за несколько дней до раздела Польши 1939 года и вступления в город немецкой армии. Действие «Подвига разведчика» происходит в основном в украинской Виннице примерно в восьмистах километрах от Варшавы.

Муж и жена Йозеф и Мария Тура – актеры. Их роли исполняют известный комик Джек Бенни¹⁹² и голливудская звезда Кэрол Ломбард¹⁹³. Главная интрига связана со склонностью Марии к флирту и патологической ревнивостью мужа. У Йозефа нереализованные актерские амбиции. Его любимая роль – монолог Гамлета «Быть или не быть». Он произносит его так медленно, что Мария успевает пригласить к себе в примерку влюбленного в нее лейтенанта Станислава Собинского. Ничего предосудительного между ними не происходит, Мария любит мужа, но не может отказать себе в удовольствии побыть объектом любви молодого офицера. Лейтенант с гордостью сообщает ей, что его бомбардировщик может сбросить три тонны динамита за две минуты.

To Be or Not to Be, 1942



Варшава, 1939.

«Подвиг разведчика», 1947



Винница, 1942.

To Be or Not to Be, 1942



Йосеф Тура (медленно): Быть или не быть?

Лейтенант Собинский выходит из зала.



Мария Тура: Я бы поцеловала тебя, но боюсь испортить свой макияж.

— Простите, если я вел себя неловко, — говорит он, уходя, — я первый раз знакомлюсь с актрисой.

— А я, — задумчиво отвечает Мария, — первый раз знакомлюсь с мужчиной, способным сбросить три тонны динамита за две минуты.

Это опять типичный Любич. Ничего непристойного в этой фразе нет, но интонация, с которой Мария говорит о мужчине, способном сбросить три тонны динамита за две минуты, создает ощущение двусмысленности.

Постоянные исчезновения лейтенанта из первого ряда, как только начинается монолог, доводят Йозефа до истерики.

Кроме «Гамлета», театр репетирует антинацистскую пьесу, где действует Гитлер. Наличие у актеров нацистской формы и своего загримированного Гитлера создает все трагикомические ситуации фильма и приводит к счастливому концу.

Драматическое развитие сюжета начинается, когда в мирную буржуазную Польшу входит немецкая армия. Уютный город превращается в груды развалин. Лейтенант Собинский вместе с другими польскими офицерами оказывается в Лондоне.

Появляется профессор Силецкий, нацистский шпион, изображающий агента польского подполья. Он предлагает офицерам передать письма их родственникам, оставшимся в Польше. Офицеры доверчиво отдают ему письма, потом начинают подозревать, что профессор не тот, за кого себя выдает. Лейтенанту Собинскому поручено срочно парашютировать в Варшаву и предупредить подполье, что профессору доверять нельзя.

Собинский должен прийти в книжный магазин «Сталуга», спросить, есть ли у них роман «Анна Каренина»¹⁹⁴, и незаметно положить фотографию профессора Силецкого на страницу 105.

Лейтенант приземляется на окраине Варшавы, но немцы его замечают. Начинается погоня. Удалось ли ему скрыться? Об этом мы узнаём, когда Мария Тура заходит в тот самый книжный магазин, произносит сигнальную фразу и незаметно кладет фотографию на страницу 105. Эта сцена уже готовит нас к следующей, когда Йозеф возвращается домой и находит в своей кровати спящего лейтенанта.

Когда Йозефу объясняют, какую важную миссию выполнил Собинский, он успокаивается. Они теперь соратники.

Дальше начинается почти цирковая серия переодеваний, разоблачений, провалов и счастливых спасений. Актеры театра вешают на служебный вход театра надпись «Штаб Гестапо» и привозят туда профессора Силецкого. Его встречает в своем кабинете Йозеф Тура, изображающий полковника Эрхардта. Тура играет роль так плохо, что Силецкий все понимает, вынимает пистолет, ставит Йозефа к стенке, а сам убегает через заднюю дверь, ведущую в партер театра. Актеры гонятся за ним по всему театру и в конце концов убивают прямо на сцене. Смертельно раненный профессор-шпион театрально падает.

Тура, теперь загримированный под профессора Силецкого, не зная, что настоящий профессор мертв, приходит к полковнику Эрхардту, которому уже доложили, что Силецкий убит. Эрхардт устраивает Туре очную ставку с телом мертвого Силецкого. Тура проявляет чудеса находчивости и доказывает, что настоящий профессор – это он, а убитый – самозванец и шпион. В кабинет Эрхардта врывается толпа актеров в нацистской форме. Они отрывают у Туры фиктивную бороду, «арестовывают» его, вся труппа садится в самолет Гитлера и улетает. Лейтенант Собинский сменяет за штурвалом немецких пилотов.

Режиссером «Подвига разведчика» был Борис Барнет¹⁹⁵. Он учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, расположенном в здании Дома Юшкова и позднее превратившемся во ВХУТЕМАС. Был профессиональным боксером. Его увидел на ринге режиссер и автор теории монтажа Лев Кулешов и пригласил сниматься в роли ковбоя Джедди в немом фильме 1924 года «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».

В одной сцене ковбой Джедди должен был перелезть по натянутой проволоке между двумя восьмиэтажными домами. Кулешов никогда не использовал каскадеров и не придавал значения технике безопасности. В результате во время съемки Барнет завис на большой высоте и висел там, пока не приехала пожарная команда с лестницей. На этом закончилось участие Барнета в фильме, а заодно и его отношения с Кулешовым. Впрочем, их расхождение было связано не только с техникой безопасности. Они по-разному понимали природу кино. Кулешов был режиссером формального приема, он ненавидел «психоложество», а кино Барнета было более сложным, и психология там играла важную роль.

To Be or Not to Be, 1942



Лондон.

Глава военной разведки: Сколько времени у вас займет полет до Варшавы?

Собинский: шесть-семь часов.



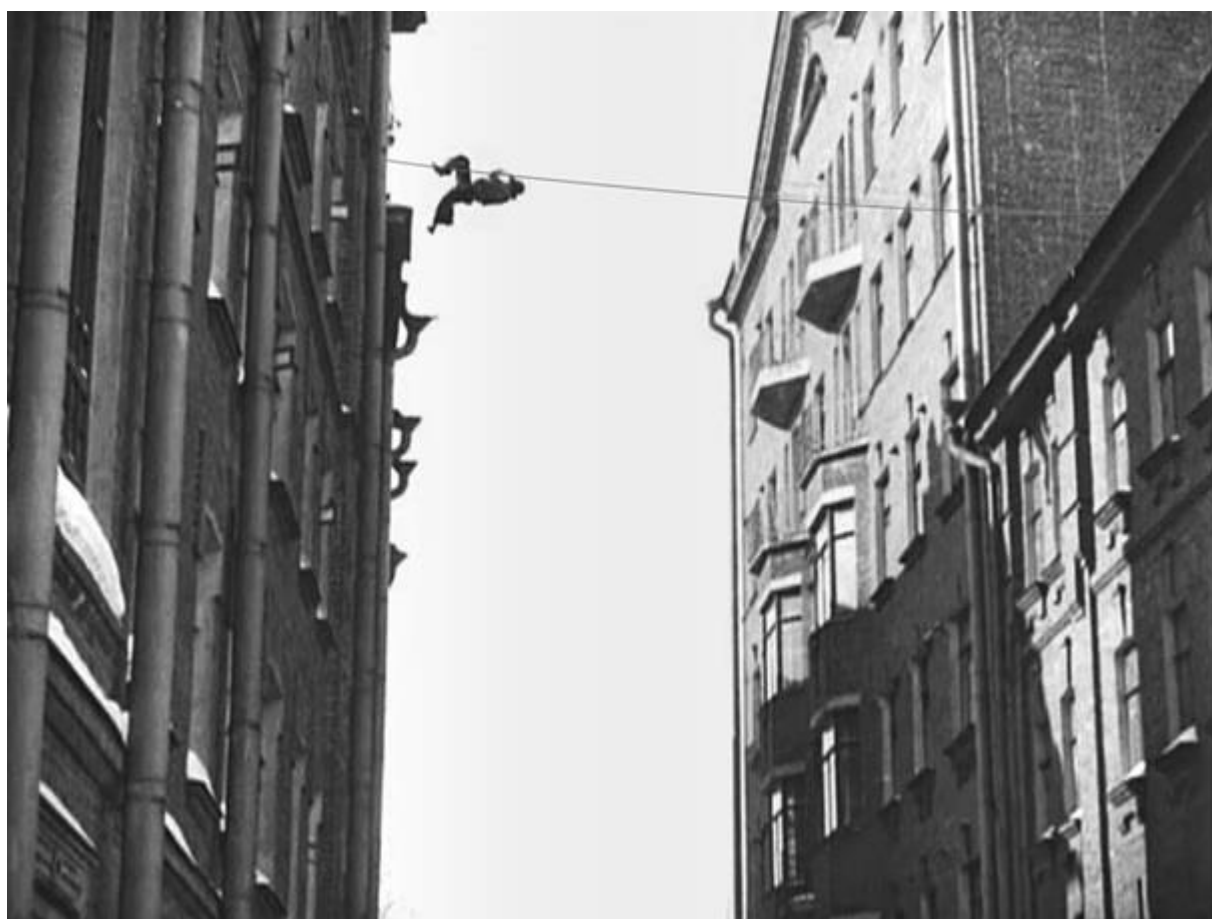
Варшава.

Йосеф Тура: Что он делает в моей кровати?

«Необычайные приключения мистера Веста...», 1924



Борис Барнет в роли ковбоя.



Борис Барнет: опасный трюк.

To Be or Not to Be, 1942



Лейтенант Станислав Собинский: с парашютом в тыл врага.

«Подвиг разведчика», 1947



Майор Алексей Федотов: с парашютом в тыл врага.

Первой режиссерской работой Барнета (совместно с Федором Оцепом) был многосерийный фильм «Мисс Менд». Его лучшим фильмом считается «Окраина» (1933) об отношениях между жителями небольшого городка и пленными немцами во время Первой мировой войны. Фильм получил Кубок Муссолини на Втором Венецианском кинофестивале в Италии в 1934 году.

«Подвиг разведчика» стал эталоном советского фильма о разведчике, умело побеждающем не слишком сообразительных врагов, а майор Алексей Федотов — прототипом будущего Штирлица. Прототипом самого Федотова считается разведчик Николай Кузнецов, работавший в «Особой группе» при НКВД под руководством Павла Судоплатова. Кузнецов с партизанами захватили генерала фон

Ильгена, но вывезти его в Москву, как это показано в фильме, не удалось, поэтому после допроса он и его шофер были расстреляны.

Фильм начинается со сцены возвращения Алексея домой к любимой жене после сложного задания. Возвращение оказывается коротким. Раздается звонок в дверь, и Алексей получает приказ немедленно явиться в кабинет генерала. Там он присутствует на допросе шпиона Карповского, он же Штюбинг, который называет имена других тайных агентов. Воронок, везущий Штюбинга обратно в тюрьму, попадает под бомбежку, и ему удается бежать.

В кабинете генерала Федотов получает задание лететь в Винницу и установить связь с подпольем.

Пароль, по которому Алексей вступает в связь с подпольщиками, стал популярным советским мемом.

В Виннице Алексею грозит провал. Он сталкивается со Штюбингом, на этот раз оба в нацистской форме.

– Какая приятная встреча, господин майор! – саркастически говорит Штюбинг. – За вас я получу чин гауптштурмфюрера.

To Be or Not to Be, 1942



Мария Тура: Нет ли у вас случайно романа Толстого «Анна Каренина»?

«Подвиг разведчика», 1947



Алексей Федотов: У вас продается славянский шкаф?

«Подвиг разведчика», 1947



Москва. *Шпион Карповский* (Штюбинг): В настоящее время Руммельсбург является руководителем охраны ставки Гитлера.



Винница. *Карповский* (Штюбинг): Какая приятная встреча, господин майор!
Федотов: Вы болван, Штюбинг!

Be of Not to Be, 1942



Нацистский шпион профессор Силетский разоблачает Йозефа Туру, переодетого нацистом (Джек Бенни).

«Подвиг разведчика», 1947



Майор Алексей Федотов, переодетый нацистом, арестовывает генерала Кюна (Борис Барнет).

To Be of Not to Be, 1942



Полет победителей.

Бронский (в роли Гитлера): Прыгай!

Оба пилота: Хайль Гитлер! (Прыгают.)

Бронский: Удивительно послушные молодые люди!

«Подвиг разведчика», 1947



To Be of Not to Be, 1942



Счастливый конец (комедия)

«Подвиг разведчика», 1947



Счастливый конец (драма)

Алексей сохраняет хладнокровие.

– Вы болван, Штюбинг, – отвечает он. – Фон Руммельсбург с интересом выслушает, как вы предали всех – Мюллера, Кройзинга, Шихматова, Бауэра.

Похожую фразу «Вы болван, мистер Хилл» через два года произнесет Любовь Орлова в роли американской разведчицы Джанет Шервуд в фильме Григория Александрова «Встреча на Эльбе». Похоже, что сценаристы «Подвига разведчика» Михаил Блейман, Константин Исаев и Михаил Маклярский создали стиль, в котором должны разговаривать разведчики в кино, что позднее можно будет увидеть и у Штирлица.

Перепуганный Штюбинг начинает сотрудничать с Федотовым.

Польские актеры в оккупированной Варшаве тоже несколько раз оказываются на грани провала.

Благодаря смелости и находчивости Алексею удастся арестовать и привезти в Москву нацистского генерала Кюна. Благодаря актерскому мастерству и способности к импровизации польским актерам удастся благополучно бежать в Шотландию.

Финалы двух фильмов полностью соответствуют их жанрам. «Подвиг разведчика» заканчивается трогательной встречей выполнившего задание Алексея с женой. Финал «Быть или не быть» заканчивается, как положено хорошей комедии, еще одним неожиданным поворотом любовного сюжета. Самолет приземляется в Шотландии. Актеров встречают как героев и спрашивают, чем наградить их за подвиг. Тура говорит, что хотел бы сыграть Гамлета. Начинается спектакль. Во время монолога «Быть или не быть» Тура внимательно следит за лейтенантом Собинским, сидящим, как всегда, в первом ряду. Тот не двигается с места. Тура воодушевленно продолжает монолог. Внезапно во втором ряду молодой шотландский офицер встает со своего места и решительно пробирается к выходу. Тура и Собинский растерянно смотрят ему вслед.

Конец фильма.

Холодная война

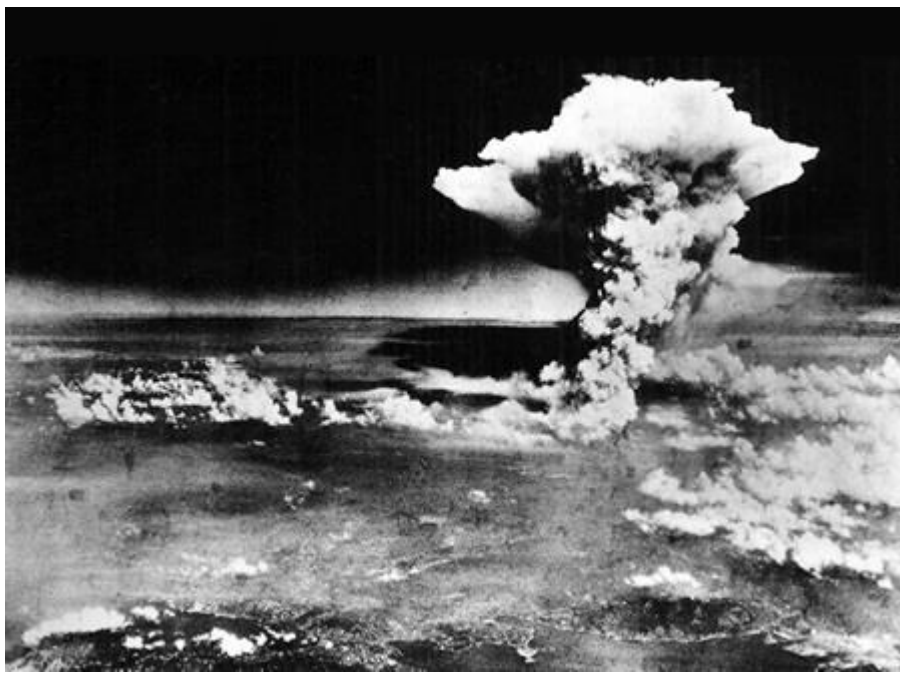
Как могло получиться, что недавние союзники, СССР и США, внезапно стали врагами? Обе стороны довольно быстро забыли, что друг без друга они не победили бы нацистскую Германию, как это потом признавали в своих воспоминаниях и советские, и американские генералы.

И начало, и конец этой драматической трансформации обозначены взрывами атомных бомб. Первые два взрыва произошли в 1945 году, шестого августа в Хиросиме и девятого в Нагасаки. Третий взрыв произошел 29 августа 1949 года недалеко от Семипалатинска в Казахстане.

Секретный американский «Манхэттенский проект» по разработке атомной бомбы начался 13 августа 1942 года. Как только советская сторона получила подробную информацию о проекте — усилиями просоветски настроенных сотрудников проекта Клауса Фукса, Теодора Холла и Давида Грингласса это произошло очень быстро, — работы над созданием советской атомной бомбы резко интенсифицировались. Уже через полтора месяца появилось постановление Государственного комитета обороны «Об организации работ по урану», которое потребовало от специалистов «представить к 1 апреля 1943 года доклад о возможности создания урановой бомбы».

Бомбы, сброшенные на Хиросиму и Нагасаки в 1945 году, радикально изменили военную, политическую и культурную атмосферу в обеих странах. В Государственном комитете обороны началась паника. Надо было принимать экстренные меры. 20 августа был создан «Специальный комитет» для руководства всеми работами по атомной энергии с почти неограниченными полномочиями.

Началось соперничество с Америкой по вывозу из Германии специалистов и оборудования. В СССР были вывезены сотни немецких ученых, имевших отношение к атомным исследованиям и к ракетной технологии. Выдающихся советских физиков, занимающихся ядерной проблематикой, таких как Зельдович, Харитон, Гинзбург, Сахаров и другие, собрали в секретном центре под названием Арзамас-16¹⁹⁶ недалеко от города Горький¹⁹⁷. Несмотря на почти подневольный труд, фактическая незаменимость и особый статус иногда позволяли советским физикам диктовать условия. В 1939 году Капице удалось добиться освобождения арестованного и подвергаемого пыткам Льва Ландау, а через несколько лет Курчатов разрешил Аркадию Мигдалу не заниматься бомбой, а сосредоточиться на мирных реакторах¹⁹⁸.



Хиросима, 6 августа 1945.



Семипалатинск, 9 августа 1949.

Вопреки мнению американских экспертов, считавших, что русские получат свою бомбу не раньше 1952 года, экстренные меры, включавшие эффективный шпионаж, привели к быстрому успеху. 29 августа 1949 года на полигоне в Семипалатинской области Казахстана была испытана первая советская атомная бомба. Сохранить этот взрыв в секрете оказалось невозможным. К уверениям ТАСС, что «строительные работы больших масштабов вызывают необходимость больших взрывных работ», в Америке не отнеслись всерьез, пробы воздуха в районе Камчатки показали изотопы. Скорее всего, заявления ТАСС о строительных работах были дипломатической

формальностью, Сталин, конечно, хотел, чтоб Америка знала: у нас тоже есть бомба.

Тут паника началась уже в США. Сенатор МакМахон был убежден, что теперь у Америки остался только один способ избежать глобальной катастрофы – «превентивный атомный удар по СССР». Журналист Менкен¹⁹⁹ призывал к немедленной войне с «этими варварами». В случае победы, писал он, «если нам повезет, возникнет нечто похожее на цивилизованный христианский мир»²⁰⁰.

Как только стало понятно, что атомные бомбы есть у обоих бывших союзников, надо было либо начинать третью мировую войну, которая вполне могла оказаться самоубийственной, либо направить агрессивно-патриотический зуд на что-то другое. Объект нашелся в обеих странах – свои собственные граждане, а именно те, у которых этот зуд был выражен недостаточно.

В СССР это началось в 1946 году с постановления «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“», где Анну Ахматову обвинили в нежелании «идти в ногу со своим народом», а у Михаила Зощенко обнаружили «хулиганское изображение нашей действительности» и «антисоветские выпады».

В 1947 году в СССР были запрещены браки с иностранцами. В этом же году Сталин похвалил мудрость Ивана Грозного, который «иностранцев в свою страну не пускал». Для поднятия патриотизма в Москве было решено поставить памятник Юрию Долгорукому.

В 1948 году стали глушить русскоязычные передачи «Голоса Америки», начавшиеся годом ранее. Генетика была объявлена «лженаукой». Был ликвидирован Еврейский антифашистский комитет, в январе 1949 года убит Соломон Михоэлс, а позднее почти все остальные члены комитета.

1 марта 1949 года агитпроп ЦК потребовал от советской прессы «систематического печатания материалов», показывающих «лживость буржуазной демократии, маразм буржуазной культуры и нравов современной Америки»²⁰¹.

Похожие события происходили в Америке. В октябре 1947 года комиссия по расследованию антиамериканской деятельности *HUAC*²⁰², созданная в 1938 году, устроила выездную сессию в Голливуде, который комиссия считала «центром красной пропаганды». Тем более что он был создан евреями, которых сенатор Маккарти и его единомышленники не любили. Десять работников киноиндустрии, вызванные в качестве свидетелей, отказались отвечать на вопросы комиссии, ссылаясь на конституцию. В результате они провели в тюрьме от 6 до 12 месяцев, заплатили по тысяче долларов штрафа (больше 10 тысяч в сегодняшних деньгах), оказались в «черном списке» и на многие годы потеряли возможность заниматься профессиональной деятельностью. Иногда им удавалось сделать что-то через подставных лиц. Почти то же самое происходило в СССР с евреями, когда началась «борьба с космополитизмом», как иносказательно называли антисемитизм. Многим, включая Майю Туровскую, тоже приходилось работать через подставных лиц²⁰³.

Поразительно, как быстро и синхронно антисемитизм был экспортирован из нацистской Германии в обе страны-победительницы.

В 1949 году в Нью-Йорке прошла конференция «в защиту мира» (*Cultural and Scientific Conference for World Peace*). Конгрессмен Дональд Джексон категорически возражал, но не против самой конференции, финансируемой Советским Союзом, а

против участия в ней композитора Шостаковича. «У Шостаковича, – заявил Джексон, – такие же права на участие в конференции по культуре, как у гремучей змеи на посещение церковного алтаря»²⁰⁴.

В сталинскую эпоху от выступающих на собраниях требовали не только «правильных» слов, но и демонстрации «страсти». В 1946 году архитектор Каро Алабян говорил коллегам: «Недостаточно быть лояльным к советской действительности», нужно еще быть «активным борцом». В 1949 году секретарь правления Союза писателей Анатолий Софронов объяснял критикам, что дело не только в том, что именно сказано, надо еще слышать, «с какой интонацией ведется критика».

Примерно того же требовали борцы с коммунизмом в Америке. В начале 1950-х бывший троцкист, философ Джеймс Бернхем напал на Джорджа Кеннана (того самого, чьим именем назван институт, где побывали мы с Майей) за недостаток страсти: «Ваш анализ коммунизма выглядит бледно и абстрактно, я не вижу сильных чувств, ненависти к коммунизму!»²⁰⁵. Позднее, в 1956 году, когда в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности вызвали драматурга Артура Миллера, конгрессмен Клайд Дойл говорил ему с отеческой заботой: «Почему бы вам не направить ваш яркий талант на борьбу против подрывных коммунистических заговоров?»²⁰⁶. С этими же словами генерал КГБ Виктор Ильин, курировавший Союз писателей, мог бы обратиться к Борису Пастернаку, заменив всего только одно слово.

Друзья-враги: «Берлинский экспресс», 1948 – «Встреча на Эльбе», 1949 ²⁰⁷

Разница между временем выхода этих двух фильмов – всего один год, но, по существу, они принадлежат разным эпохам. «Берлинский экспресс» – это все еще эпоха дружбы²⁰⁸. «Плохие» в фильме – подпольные нацисты, а «хорошие» – союзники, то есть американцы, англичане и русские. Теоретически там должен был появиться и француз, и он действительно появляется, но оказывается членом подпольной нацистской организации, и его в конце убивают²⁰⁹.

Что касается главной идеи фильма, надо помнить, что стандартная мудрость Голливуда той эпохи звучала так: «Хочешь послать месседж – пользуйся телеграфом»²¹⁰. При этом ясно, что ни послать телеграмму, ни сделать фильм без месседжа невозможно. Главная идея «Берлинского экспресса» такая: теперь, когда мы уничтожили нацизм, давайте дружить и стараться понять друг друга.

«Встреча на Эльбе» – это уже классический фильм холодной войны. Идея фильма прямо противоположна: хватит дружбы, Америка – враг, она укрывает нацистских преступников, немногие «честные американцы» должны прилагать все усилия, чтобы изменить свое «плохое» правительство.



Съемки обоих фильмов происходили в руинах разбомбленной Германии.

«Берлинский экспресс» – это прежде всего детектив. Он начинается с пролога. Париж, 1945 год. «Здесь проходит секретная конференция по объединению Германии, – объясняет закадровый голос. – Сюда должен прибыть с докладом профессор Генрих Бернхардт, известный борец с нацизмом. Американец Линдли впервые в Париже. Он поражен – город потрясающий, захватывающий, спокойный...»

Одновременно со словом «спокойный» мы слышим звук выстрела и видим падающего почтового голубя. Голодные парижские дети находят голубя и относят маме на кухню. К голубю прикреплена записка с загадочными словами и цифрами. Мать относит записку в полицию. Начинается расследование. Цифры 21:45 в записке – это время отправления Берлинского экспресса, на котором должен прибыть профессор. Подпольные нацисты пытаются его убить. Американская и английская оккупационные армии пытаются его защитить. Советский лейтенант Кирошилов им помогает.

Berlin Express, 1948



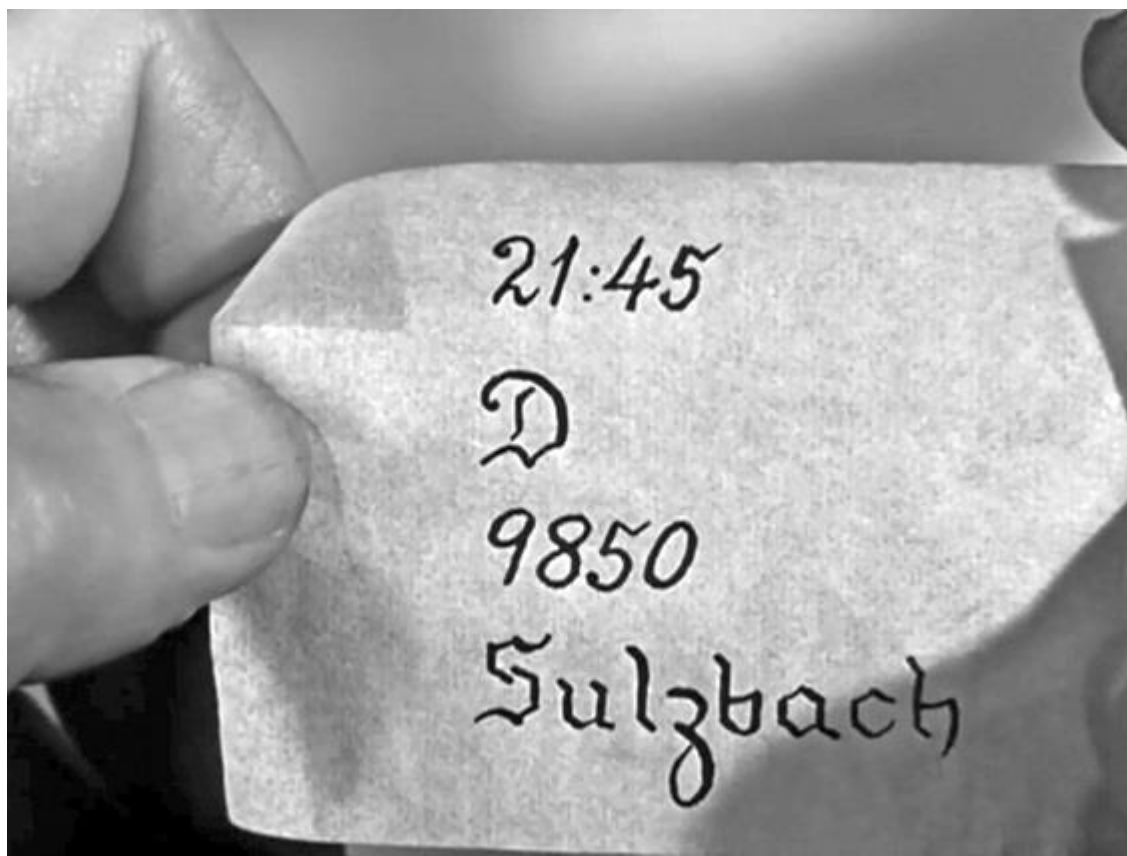
Из титров фильма: «Сцены во Франкфурте и Берлине были сняты с разрешения Оккупационной армии США, Британской оккупационной армии и Советской оккупационной армии».

«Встреча на Эльбе», 1949



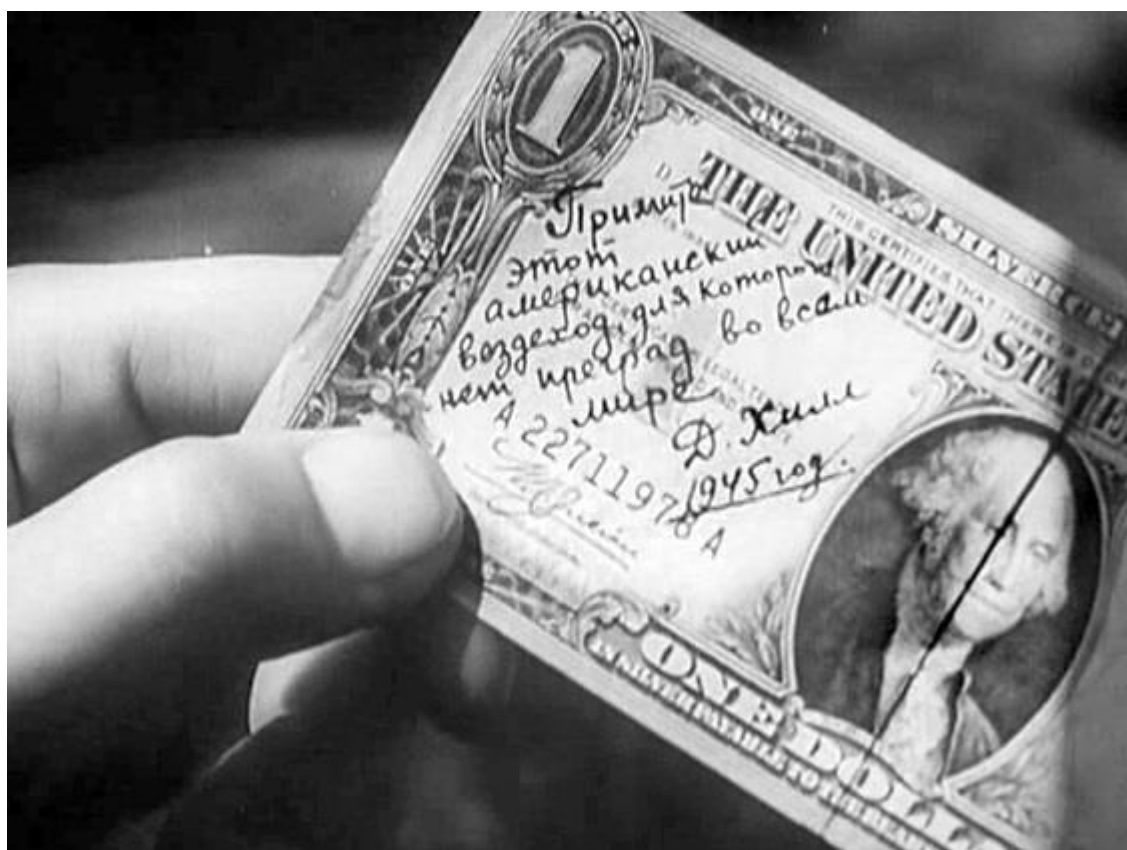
Съемки происходили в городе Кенигсберге, переименованном в честь Михаила Калинина, хотя Калинин не имел к нему никакого отношения, а в СССР к этому времени уже были города Калинин и Калининград.

Berlin Express, 1948



Детективная драма. Загадочное послание, найденное в почтовом голубе.

«Встреча на Эльбе», 1949



Идеологическая драма. Майор Хилл дарит доллар майору Кузнецову.

«Встреча на Эльбе» – тоже в некотором смысле детектив, хотя скорее идеологический. Сценарий Льва Шейнина и братьев Тур основан на пьесе братьев Тур 1947 года «Губернатор провинции». Одна из идей пьесы – связь американизма с нацизмом. «Прогрессивная» американка в пьесе говорит, что «содрогнулась от ужаса, когда представила себе, что будет через пять или десять лет здесь, в Германии, когда получится чудовищная амальгама из нашего американского гангстеризма и бизнесменства и немецкого педантизма и тупого упорства». Другой персонаж пьесы, французский корреспондент, убежден, что «если американцы будут господами Германии, тут вырастет такая порода, перед которой гитлеровские бандиты покажутся младенцами»²¹¹.

В фильме эта идея становится основой сюжета. История строится вокруг немецкого профессора Отто Дитриха. У него есть патенты, полученные за его изобретения,

поэтому американцы, сговорившись с подпольными нацистами, стараются привлечь его на свою сторону. Русские тоже стараются привлечь его на свою сторону, хотя не проявляют большого интереса к патентам. Когда нацисты крадут у профессора его патенты и сваливают это на русских, русские находят их и возвращают профессору. Майя занималась историей с немецкими патентами. Ее версия была такая. Советский Союз активно вывозил из Германии специалистов по ядерной физике, промышленное оборудование и целые заводы²¹². Американцы были дальновиднее, они тоже вывозили немецких специалистов по ядерной физике и ракетной технике. Но заводы их не интересовали. Их интересовали патенты. В результате в СССР были вывезены устаревшие немецкие заводы, а американцы с помощью немецких патентов быстро построили на месте вывезенных в СССР новые, модернизированные.

В начале фильма советская и американская армии встречаются на берегах реки Эльбы. Американский майор Джеймс Хилл дарит советскому майору Никите Кузнецову доллар с наивно-патриотической надписью: «Примите этот американский вездеход, для которого нет преград во всем мире». В конце фильма Хилл попросит вернуть ему этот доллар и допишет на нем: «Оказывается, в мире есть правда, которая сильнее доллара». Перевоспитание «хорошего», но несознательного американца – один из сюжетов фильма. Другой сюжет – разоблачение «плохой», но притворяющейся хорошей американской разведчицы из ЦРУ.

«Встреча на Эльбе», 1949



Братание солдат на берегу Эльбы.



Лейтенант: Так могли бы жить люди всего мира!

Генерал: Могли бы... Если бы им не мешали.

Несознательность Хилла в начале фильма показана Александровым с помощью жестов. Хилл и Кузнецов пожимают друг другу руки и обмениваются поздравлениями. Хилл, не оглядываясь, взмахивает правой рукой, давая сигнал своему солдату подать два стакана виски. Тот подает, а Хилл небрежным движением головы, не глядя, отсылает его назад. Едва заметная деталь, но месседж зрителю послан – в американской армии нет демократии.

По контрасту советский солдат смело обращается к генералу и произносит фразу, противоречащую официальной советской позиции о дружбе с Америкой: «Хоть в последний день войны на „второй фронт“ посмотреть». Его смелость, конечно, относительная – между официальной и реальной позициями существует зазор.

На берегу Эльбы происходит стихийное братание союзников. За этой сценой наблюдают в бинокли советские и американские офицеры. Реакция американского генерала резко негативная. «Это самые тяжелые последствия войны», – мрачно замечает он. Советский лейтенант, наоборот, воодушевлен: «Так могли бы жить люди всего мира».

Во «Встрече на Эльбе» американцы беззастенчиво грабят побежденную страну. Жену генерала Мак-Дермота играет Фаина Раневская. Роли отрицательных героинь ей всегда удавались – вспомним мачеху из «Золушки». Здесь для создания образа американской «волчицы» ей сделали вставную челюсть с ослепительно-белыми зубами – с одной стороны, «овеществленная метафора», с другой, шарж на Элеонору Рузвельт. Пока генерал занят упаковкой шедевров живописи для отправки домой, жена позирует голодному немецкому художнику для парадного портрета. Попутно дает указания мужу:

– На вас напялили генеральский мундир не за тем, чтобы вы нянчились с этими вшивыми немцами. Вокруг прекрасные леса с листьями, которые шуршат как доллары. Рубите к черту лес и продавайте его англичанам, пока не поздно!

Внезапно она вспоминает о «гуманитарной миссии» Америки:

Berlin Express, 1948



Американец: Эй, Иван! Полковник! Подлинная подпись Гитлера. Всего две пачки сигарет, сержант!

«Встреча на Эльбе», 1949



Миссис Мак-Дермот: Рубите к черту лес и продавайте его англичанам, пока не поздно!

«Волга-Волга», 1938



И. Ильинский — Бывалов

«Встреча на Эльбе», 1949



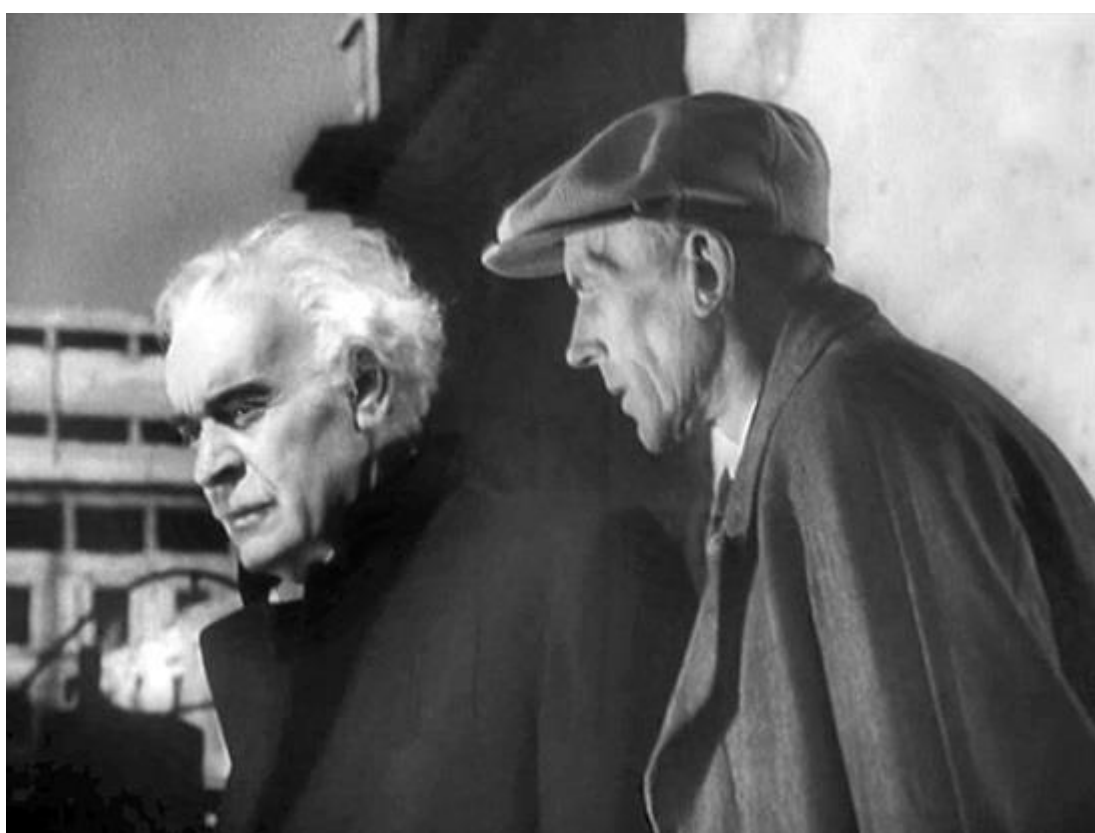
В. Владиславский — Мак-Дермот

Berlin Express, 1948



Нацист и профессор. Мы все еще воюем. Вы нет. Поэтому мы едины. Вы нет. Поэтому мы победим. Вы нет.

«Встреча на Эльбе», 1949



Шранк: Надо бежать на тот берег к американцам. Только там истинная демократия. Только там можно свободно жить и свободно работать.

— Надо дать этому старому маляру две пачки сигарет и банку свиной тушенки. Запишите это в фонд помощи немецкой интеллигенции.

В «Берлинском экспрессе» американские солдаты тоже решают подзаработать, продав доверчивому Кирошилову фальшивый немецкий документ. Масштабы ограбления несопоставимы, цена за документ с подписью Гитлера — две пачки сигарет.

В каком жанре работает здесь Александров? Это уже не веселая сатира из фильма «Волга-Волга», где Игорь Ильинский играл бюрократа Бывалова, это политический памфлет. Владимир Владиславский играет настоящего врага, генерала Мак-Дермота²¹³. При этом актерская манера в обоих фильмах практически одна и та же. В какой-то момент возникает впечатление, что Бывалов снял кепку и косоворотку и на него «напялили генеральский мундир».

Подпольным нацистам из «Берлинского экспресса» удастся похитить профессора Бернхардта. Главарь нацистской банды Кесслер, прежде чем застрелить профессора и его секретаршу Люсьен, вступает с профессором в политический диспут. Это спасает Бернхардта и Люсьен. В подzemелье успевают ворваться американские и английские солдаты.

Во «Встрече на Эльбе» профессор Дитрих жалуется нацисту Шранку (скрывающемуся под маской антифашиста Крауза), что «русские украли у него патенты». Шранк уговаривает профессора бежать в американский сектор, где профессор с ужасом наблюдает за солдатами американской армии, избивающими африканца²¹⁴. Напомню слова Майи о фильме «Цирк»: «Режиссер избирает самый впечатляющий аргумент довоенной пропаганды: расовую сегрегацию». Официально расовая сегрегация в американской армии была отменена в 1948 году, но *de facto* она продолжалась довольно долго. Аргумент довоенной пропаганды продолжал быть беспроегранным и десять лет спустя.

К финалу «Встречи на Эльбе» майор Кузьмин становится полковником. Он разоблачает нациста Крауза и сотрудницу ЦРУ Джанет Шервуд. Любовь Орлова, играющая Шервуд, обычно играла положительных героинь, но были исключения. В фильме «Ошибка инженера Кочина» (1939) она сыграла шпионку Ксению. Во «Встрече на Эльбе» у нее трудная актерская задача. В разговоре с Кузьминым ей надо сыграть роль жертвы нацизма. С одной стороны, это надо сделать достаточно убедительно, чтобы зрители вместе с Кузьминым ей поверили, с другой – вызвать у зрителей некоторую подозрительность. Бегающий взгляд Орловой посылает зрителю предупреждающий сигнал.

«Встреча на Эльбе», 1949



В американском секторе.

Шранк: Ну вот мы и на свободе.

Профессор в ужасе наблюдает, как американские солдаты избивают негра под звуки буги-вуги.



Профессор просится обратно.

Дитрих: Со мной мои друзья, инженеры. Господин Майер, господин Бауэр, господин Бернхард. Они просят... Я прошу.

Кузьмин: Хорошо.

Под песню Шостаковича²¹⁵ на слова Долматовского Кузьмин возвращает профессору украденные нацистами патенты:

*Ветер мира колышет знамена побед,
Обагранные кровью знамена,
Озарил миру путь нашей Родины свет.
Мы на страже стоим непреклонно.*

Профессор Дитрих прочувствованно произносит: «Я остаюсь на этом берегу» – и отдает патенты назад Кузьмину.

В «Берлинском экспрессе» профессор Бернхардт спасен, и вся компания снова оказывается в том же вагоне, чтобы продолжать поездку в Берлин. Мужчины предлагают разделить купе с профессором, чтобы не оставлять его ночью одного. Француз Перро, связь которого с нацистами уже известна зрителям, но еще не известна героям, уговаривает остальных дать именно ему возможность охранять профессора. Перро и профессор удаляются. Американец Линдли беседует с Люсьен, секретаршей профессора (возможно, не только секретаршей, но это остается неясным до конца фильма). Линдли равнодушен к ней, но держит себя в руках. Ей он тоже нравится, но сейчас ее главная забота – довезти профессора до Берлина живым.

Люсьен: Вы стали жителем Европы всего за два дня. Может быть, слишком быстро. Мы, европейцы, научились контролировать страх, незащищенность, подозрительность ко всем и ко всему.

Линдли: Когда-нибудь я приеду к вам в гости. Вы мне нравитесь. Спокойной ночи.

Berlin Express, 1948



Линдли разговаривает с Люсьен, секретаршей профессора, и внезапно в отражении от другого поезда видит, что происходит соседнем купе.

«Встреча на Эльбе», 1949



Кузьмин: Передаю вам гражданку Шервуд, изобличенную в преступных действиях... Она заявила, что ее отец господин Шранк...

Хилл: Крауз!

Кузьмин: Его фамилия Шранк. Это нацист, глава концерна, гестаповец...

Все это время зритель видит в окне соседнего поезда отражение их поезда, где за спиной сидящего профессора Перро достает платок, сворачивает его в тугую жгут и начинает душить Бернхардта. Линдли и Люсьен не видят этого. Только когда Линдли на секунду останавливается в дверях, он замечает, что происходит. Он бросается в соседнее купе, ударом кулака сбивает Перро с ног. Тот выскакивает из

купе. Погоня. В нее включаются американские солдаты. Перро убит. Его безжизненное тело повисает на последней площадке последнего вагона.

Во «Встрече на Эльбе» разоблачение шпионки Джанет Шервуд не состоялось.

Вы болван и плохой политик, – говорит она Хиллу перед посадкой в специальный самолет, посланный за ней ЦРУ. – Вам давно надо было понять, кому и зачем понадобился Шранк. Понять, что это дело не вашей компетенции. Вам дорого обойдется ваша несообразительность и особенно ваша дружба с этим русским офицером. Кстати, я уважаю этого Кузьмина. Он хороший дипломат и настоящий мужчина.

Перед отправкой в США Хилл хочет проститься с Кузьминым.

Кузьмин: Что случилось?

Хилл: Я разжалован и уволен из армии. Завтра меня отправляют в Штаты, в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности.

Кузьмин: Сделайте все, чтобы мы в будущем не встретились как враги.

Учитывая, что Хилла, возможно, ждет тюрьма, не совсем понятно, как именно он мог бы последовать совету полковника. Разве что стать советским шпионом.

Месседж фильма тем не менее понятен: чтобы две страны снова стали друзьями, меняться нужно Америке.

«Встреча на Эльбе», 1949



Шервуд: Вы болван, мистер Хилл, и плохой политик. Кстати, я уважаю этого Кузьмина. Он настоящий мужчина.



Кузьмин: Сделайте все, чтобы мы в будущем не встретились как враги.

Berlin Express, 1948



Советский полковник делает выговор Кирошилову за нарушение субординации. Друзья бросаются на помощь. Все заканчивается благополучно.



Линдли: Макс, я пытаюсь понять, что движет тобой, что движет всеми вами. Мы пытаемся понять вас. Почему бы вам не попытаться понять нас?

«Берлинский экспресс» — это прежде всего увлекательная детективная история. Если идеология в ней и присутствует, то в чем-то вроде принципов ООН: «Поддержание и укрепление международного мира и безопасности и развитие сотрудничества между государствами». В финальной сцене Роберт Линдли формулирует эти принципы в лаконичной форме: «Мы пытаемся понять вас. Почему бы вам не попытаться понять нас?»

«Встреча на Эльбе» — тоже в некотором смысле детективная история, но она полностью подчинена идеологической задаче. Эта задача уже была сформулирована в пьесе братьев Тур 1947 года, по которой написан сценарий, — показать советскому зрителю нового врага: «чудовищную амальгаму из американского гангстеризма и немецкого педантизма».

Невозвращенцы: «Железный занавес», 1948 — «Прощай, Америка», 1951 216

Оба фильма сделаны на пике холодной войны, и оба посвящены перебежчикам. «Железный занавес» — Игорю Гузенко, шифровальщику советского посольства, попросившему в Канаде политического убежища. «Прощай, Америка» — сотруднице американского посольства в Москве Аннабелль Бюкар, которая попросила политического убежища в СССР. В данном случае советский фильм был сознательным ответом на американский.

История Игоря Гузенко хорошо известна, и «Железный занавес» пересказывает ее достаточно близко к реальным событиям. Гузенко родился в 1919 году в деревне Рогачево около города Дмитрова Московской губернии. Учился в архитектурном институте, был отличником. Его пригласили в школу военной разведки, где он получил профессию шифровальщика. Благодаря тому, что в 1936–1938 годах Сталин уничтожил чуть ли не всех компетентных командиров, молодой Гузенко очень быстро продвигался по военной службе и летом 1943 года с женой и сыном был послан в Канаду. Официально он работал секретарем и переводчиком советского посольства. На самом деле он был начальником шифровального отдела.

В одном из сообщений из Москвы, которые Гузенко должен был расшифровать, говорилось, что его с семьей посылают обратно в Москву. У него началась паника. «Мы все жили в постоянном страхе, что нас отзовут в Москву, – вспоминал он позднее, – поскольку это могло означать не только продвижение по службе, но и Сибирь или даже полное исчезновение». Поэтому он не спешил передать шифровку своему начальнику, полковнику ГРУ Николаю Заботину.



Фотографий Игоря Гузенко практически не существует. Эта случайно сохранилась в публичной библиотеке Торонто





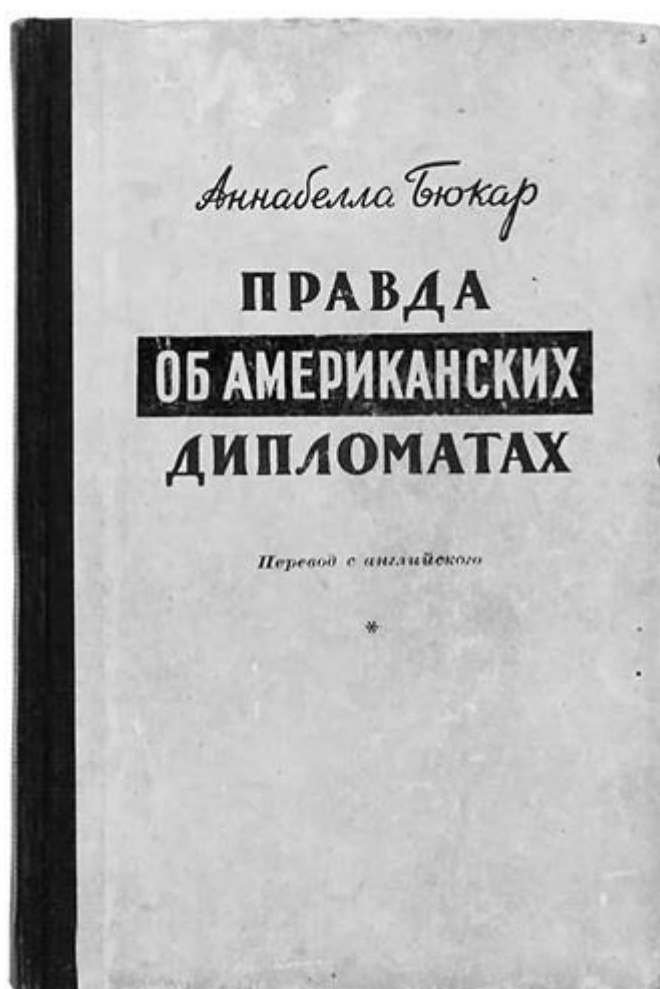
Это единственная фотография Аннабель Бюкар и ее мужа Константина Лапина, которую мне удалось разыскать.

Полковник, не сознавая этого, сильно облегчил бегство Гузенко. Семьи Гузенко и Заботина жили в разных квартирах в одном тщательно охраняемом и наблюдаемом здании на улице Сомерсет в Оттаве, где жили все сотрудники посольства.

Новорожденный ребенок Гузенко плакал по ночам и не давал спать жене Заботина. Заботливый Заботин переселил семью Гузенко в дом подальше²¹⁷.

5 сентября 1945 года Гузенко передал правительству Канады в Оттаве 109 секретных документов о советских агентах и их канадских сообщниках и попросил политического убежища.

В истории Аннабель Бюкар много неясного. Она родилась в 1915 году в городе Клэйтон, штат Пенсильвания, в семье фермера, югославского иммигранта. Работала в разведке военно-воздушного флота США. С 1946 года была секретаршей в американском посольстве в Москве. Один из немногих доступных источников информации о ее «бегстве» из посольства и романтической связи с артистом оперетты Константином Лапиным — книга одиозного журналиста Федора Раззакова²¹⁸.



...35-летний Лапшин стал сотрудничать с чекистами в начале сороковых, когда пришел в труппу Театра оперетты, — пишет Раззаков. — ...Используя обаяние и красоту Лапина, чекисты давали ему задания встречаться на всевозможных

светских раутах с иностранками и делать их своими любовницами... С Аннабелль Бюкар Лапшин познакомился в начале 1947 года на одной из вечеринок в ресторане гостиницы «Метрополь»...

Замначальника советской контрразведки Леонид Райхман

подвел к женщине Лапшина, который, само собой, ничего не боялся. Между ними сразу вспыхнула любовь, которая в итоге приведет к беременности Бюкар, а спустя девять месяцев на свет появится прекрасное дитя – мальчик... Когда Райхман предложил ей работать на МГБ, американка быстро согласилась.

Молодых поселили в Доме правительства.

Фильм о Гузенко вышел в 1948 году. Через год появилось постановление агитпропа ЦК «по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время». В частности, в этом постановлении предлагалось «создать кинофильм, в основу сценария которого положить книгу А. Бюкар „Правда об американских дипломатах“».

Как мы сегодня знаем, в конце 1940-х сотрудникам американского посольства не была доступна полная информация о том, чем реально занимались их сослуживцы. Поэтому очень подробные биографии коллег, приведенные в книге, не могли быть написаны самой Аннабелль. Кроме того, язык книги поразительно напоминает передовые статьи советских газет. Почерк советского журналиста виден, например, в таких оборотах: «Руководящая антисоветская клика госдепа», «под руководством друзей с Уолл-стрита организация превратилась в гнездо реакции», «враждебные действия против СССР отвечают интересам финансовых тузов США». Досталось и нашему Джорджу Кеннану, его идеи «поразительно напоминали идеологию гитлеровских „философов“». Фразу на обложке «Перевод с английского» трудно заподозрить в подлинности.

Фигура работника информационной службы Джона Дэвиза, как мы увидим, почти буквально перенесена из книги в сценарий:

Он снабжал корреспондентов хитроумной ложью собственного изготовления о советской жизни и Советском Союзе. Большинство из этих корреспондентов были очень довольны, что им не нужно самим трудиться над стряпней подобной клеветы.

Еще один персонаж из книги вошел в фильм. Начальник бюро информации посольства Арманд Уиллис, по словам Бюкар, «наивно считал, что он послан сюда для того, чтобы действительно содействовать укреплению культурных связей и отношений между советским и американским народами». В книге сказано, что Уиллис был уволен из посольства за симпатию к СССР²¹⁹. В фильме к его судьбе добавлен драматический финал. Его вызывают в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, но под давлением прогрессивной общественности оправдывают. На следующий день Уиллис входит в бар, все посетители бара начинают ему аплодировать, за его спиной появляются два мрачных типа. Звучат выстрелы – Уиллис убит²²⁰.

Режиссер «Железного занавеса» Уильям Уэллман не был типичным голливудским режиссером: он не был ни евреем, ни иммигрантом. Он был сыном «бостонского брамина», как иронически называли представителей бостонской элиты. Подпись одного из его предков стояла под Декларацией независимости США. Несмотря на знатное происхождение, в детстве Уэллман был хулиганом – воровал машины, его даже исключили из школы. Во время Первой мировой войны был летчиком во Французском легионе и сбил немало немецких самолетов, за что получил прозвище Дикий Билл. Вернувшись в США, он заинтересовался кино, стал сначала актером, потом режиссером и снял около восьмидесяти фильмов. За немой фильм 1927 года «Крылья» (*Wings*) он получил первый в истории «Оскар» «за лучший фильм». Второй «Оскар» фильм получил за мастерские съемки воздушных сражений, что тоже, конечно, заслуга режиссера-летчика. В 1937-м Уэллман получил еще один «Оскар» «за оригинальную историю» знаменитого фильма «Рождение звезды» (*A Star is Born*).

По некоторым воспоминаниям, Сталин лично поручил Довженко сделать фильм по книге Бюкар. Почему Довженко согласился снять фильм, столь далекий от его любимых сюжетов и стилистики? С одной стороны, от поручений Сталина не отказываются. С другой стороны, режиссер хотел работать. Его сценарий 1944 года «Украина в огне» был разгромлен тем же Сталиным: «Киноповесть Довженко, содержащая грубейшие ошибки антиленинского характера, – это откровенный выпад против политики партии»²²¹.

Довженко перенес инфаркт, а потом вернулся к задуманному до войны сценарию, первоначально называвшемуся «Жизнь в цвету», а потом ставшему «Мичуриным». К несчастью для Довженко, работа над фильмом совпала с кампанией по разоблачению генетики и «вейсманистов-морганистов», достигшей кульминации в печально известной сессии ВАСХНИЛ, на которой генетика была официально объявлена лженаукой, а Трофим Лысенко – непререкаемым авторитетом в биологии. После реплики Сталина «Лысенко – это Мичурин сегодня» сценарий фильма был переориентирован на то, чтобы показать Мичурина как предшественника Лысенко²²². После многолетнего переписывания сценария, пересъемок и еще одного инфаркта режиссера изуродованный фильм вышел на экраны и даже получил Сталинскую премию, хотя и второй степени.

С книгой американской перебежчицы Сталин давал Довженко еще одну возможность стать «правильным» советским постановщиком. Фильм должен был стать цветным ответом черно-белому «Железному занавесу», а цветную пленку в те годы давали только для ответственных проектов.

Довженко понял, что книга никуда не годится, – рассказывал историк кино Кирилл Разлогов, – и начал переписывать сценарий по-своему, пытаясь придать истории какую-то человеческую окраску. В отличие, скажем, от Калатозова, у которого был опыт работы в Америке, у Довженко такого опыта не было. Его представление о том, как ведут себя американцы, было основано только на советском кино²²³.

Антиамериканский характер фильма не только не смущал Довженко, но, наоборот, вызывал у него прилив вдохновения. Вот что он писал в своем дневнике:

Июнь. 15-го: Сегодня много работал над сценарием «Прощай, Америка». Хочу назвать его кинопоэмой. Я взял публицистическую тему для выражения ее языком искусства.

Июнь. 19-го: Продолжаю работать над материалами к сценарию «Прощай, Америка». В фильме должны быть показаны «люди в наручниках». Может быть, это сама Аннабела. Может быть показан в Америке суд над руководителями компартии, что должно напоминать суд над Димитровым.

Июнь. 21-го: С вдохновением разрабатываю сюжетную линию: «Аннабела Бюкар — Мери Ситон». Кажется, это будет одна из лучших находок в сценарии²²⁴.

В 1951 году, когда было снято около 70% материала, по личному распоряжению Сталина съемки были остановлены. Скорее всего, это было связано с некоторым заигрыванием с Западом, которое происходило в 1951–1952 годах. С января по март 1950-го, например, в Восточном Берлине был проведен Международный фестиваль молодежи. В апреле Сталин заявил, что «мирное сосуществование капитализма и коммунизма вполне возможно», а в Москве прошло Международное экономическое совещание, целью которого было «налаживание экономических отношений с широким кругом стран и прежде всего с капиталистическими»²²⁵. В этот момент фильм Довженко был скорее вреден. Частота колебаний политики партии превышала возможности их художественного воплощения.

Незаконченный фильм «Прощай, Америка» был восстановлен в 1995 году. Против восстановления неожиданно выступила сама Аннабелль, которая продолжала жить в России, но в постсоветском контексте и она сама, и ее мнение мало кого интересовали.

«Железный занавес» во многом основан на документах и воспоминаниях самого Гузенко. Хотя американские критики либерального направления часто называют «Железный занавес» первым «фильмом холодной войны», процент пропаганды в нем заметно ниже, чем в фильме Довженко. По поводу фильмов холодной войны в американской прессе часто обсуждался вопрос, какой из трех мотивов преобладал в Голливуде: искренняя ненависть к коммунизму, страх перед комиссией по расследованию антиамериканской деятельности или финансовый успех. По мнению историка Даниэля Либа, в той или иной степени присутствовали все три мотива, но главным чаще всего оказывался именно финансовый. В случае «Железного занавеса», считал Либ, мотивы главы студии *Fox* Дэррила Занука не были связаны ни со страхом, ни с идеологией, а исключительно с коммерческим успехом фильма. По мере работы над сценарием идеологии оставалось все меньше и меньше. Статья в «Литературной газете» 1947 года, где сказано, что студия *Fox* получала инструкции от все той же комиссии по расследованию, по мнению Либа, не подтверждается фактами²²⁶.

Из статьи Либа мы узнаём еще один интересный факт. В фильме использована музыка советских композиторов Хачатуряна, Мясковского, Прокофьева и Шостаковича. Композиторы через американского адвоката подали в суд на студию и проиграли, главным образом потому, что СССР не входил в международную

конвенцию по авторским правам. В «Известиях» появилось их возмущенное письмо: «Американские реакционеры решили украсить свои антисоветские фальшивки, присвоив себе наши произведения»²²⁷. Нетрудно догадаться, что участия самих авторов музыки во всех этих акциях не требовалось.

При всех различиях, между двумя фильмами есть сходство. Прежде всего, в описании атмосферы в посольстве. И там, и тут правило номер один – никаких близких контактов с местными жителями – то самое правило, которое с помощью обаятельного Константина Лапшина, вернее его руководства из МГБ, нарушила Аннабелль Бюкар.

Строгие меры принимаются против возможного прослушивания. В обоих посольствах проверенным средством является музыка.

Оба посольства уделяют серьезное внимание советским попыткам догнать Америку в области ядерного вооружения. Действие обоих фильмов происходит после бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, которые заставили Сталина активизировать усилия по созданию советской бомбы.

Что в конечном счете заставило Гузенко и Бюкар стать изменниками? Из обеих историй следует, что причины были скорее личными. С одной стороны, Аннабелль Бюкар говорит в книге: «Мои недруги ищут эти причины в моей личной жизни, но это совершенно не соответствует действительности». Тем не менее в заявлении об отказе от американского гражданства она писала, что на ее решение повлиял тот факт, что она «нашла свое личное счастье на земле Советов, влюбившись в русского»²²⁸. С этим русским она прожила до его смерти, пережив его на несколько лет.

The Iron Curtain, 1948



Игорь Гузенко майору МГБ: Я нахожусь в чужой стране и всегда должен быть начеку. Я не должен вступать в личные разговоры с иностранцами. Бдительность.

«Прощай, Америка», 1951



Инструкции советника *Марроу*: Не верьте здесь ни одному человеку, мой вам совет. Это страшные люди. Бойтесь русских, Фрэнсис. Вы немного доверчивы.

The Iron Curtain, 1948



И не просите, чтобы выключили музыку! Это утвержденное правило. Музыка должна звучать всегда, чтобы никто не мог слышать, что говорят в других помещениях.

«Прощай, Америка», 1951



Марроу: Возможности подслушивания нет.

Скотт: А я не уверен здесь ни в чем! Этот стиль послевоенного благодушия пора забыть. Включить радиолу!

The Iron Curtain, 1948



Шифровка в центр майора МГБ: Срочно. Профессор докладывает о новом проекте, связанном с производством урана. Уран может быть использован для атомной бомбы. Американцы вложили в проект шестьсот шестьдесят миллионов долларов.

«Прощай, Америка», 1951



Скотт: Что мы знаем об их атомной бомбе?

Марроу: Эксперты утверждают, что...

Скотт: Что она будет у них не раньше 1954 года? А вы уверены, что она не взорвется вдруг?

The Iron Curtain, 1948



Агент МГБ вербует профессора: Вы не можете отказаться, доктор Норман. Это будет ваш вклад в безопасность человечества!



Профессор Норман осужден на 10 лет.

The Iron Curtain, 1948



Игорь: Ну, вот мы и дома!

Анна: Спасибо!

Игорь: Наша спальня.

Анна: Красота! Даже не знаю, что сказать!

«Високосный год», 1961



Андрей: Это наша новая квартира.

Юля: Вода холодная?

Андрей: Сейчас, сейчас.

Юля: Теплая!



Юрий Пименов, «Лирическое новоселье». Александр Лактионов, «Переезд на новую квартиру».

В «Железном занавесе» эмоциональная реакция Анны Гузенко на скромную квартиру среднего класса с одной спальней становится понятной, учитывая, что в Москве семья молодого военного почти наверняка жила в коммунальной квартире. Даже в эпоху оттепели реакция советских людей, проживших всю жизнь в коммуналках и попавших наконец в отдельную квартиру, с собственной спальней, ванной и горячей водой, была не менее эмоциональной, что видно в фильме Анатолия Эфроса 1961 года.

Подобная реакция сохранялась в СССР довольно долго. В картине Юрия Пименова 1965 года восторг от обладания отдельной квартирой выражен еще более эмоционально. Интересно сравнить его «Лирическое новоселье» с картиной Александра Лактионова 1952 года «Переезд на новую квартиру». У Лактионова на переднем плане женщина с узлом, одетая с деревенской нарядностью, возможно «колхозница-ударница». У Пименова героиня – явно городская девушка в обтягивающих брюках. У молодой пары больше книг, вместо деревенского узла мы видим городской чемодан. Мы застали их в «длительном и чувственном поцелуе»,

чего еще недавно нельзя было показывать ни в кино, ни в живописи — ни в пуританской Америке, ни в стахановском СССР.

И тем не менее радость от обладания отдельной квартирой после нескольких десятилетий коммуналок та же самая.

В «Железном занавесе» Анна Гузенко беспокоится о судьбе сына. Она первая произносит крамольную мысль, что ей страшно возвращаться домой. Сначала Игорь не желает даже слышать о такой возможности, но когда узнает, что их отправляют домой, его решение созревает мгновенно.

«Встреча на Эльбе», 1949



Кузьмин: Госпожа Шервуд имела задание вывезти этого гестаповца в Америку.

Хилл: А зачем он нужен Америке?

«Прощай, Америка», 1951



«Честный американец» Анне: Вы заметили, как мы стали похожи на немецких фашистов? Тот же стиль, методика.

В обоих фильмах жители враждебной стороны делятся на «хороших» и «плохих». Если попытаться реконструировать отношение авторов «Железного занавеса» к русским (хотя прямо оно не высказано), большинство русских – скорее хорошие, но у них плохая власть и ужасная тайная полиция. В фильме «Прощай, Америка», как, впрочем, и в других советских фильмах холодной войны, все наоборот – есть небольшая группа «честных американцев», но они в меньшинстве, а в целом американцы показаны жадными, лишенными культуры и сочувствующими нацистам. Американская военная и экономическая помощь СССР на сумму 11,3 миллиардов долларов²²⁹ (более 160 миллиардов в сегодняшних деньгах) и 450 тысяч американских солдат, погибших во Второй мировой войне, никогда не упоминаются. Официальная позиция пропаганды такова: американцы нарочно тянули с открытием второго фронта, чтобы обескровить будущего врага²³⁰.

Советское кино холодной войны настойчиво проводило идею об альянсе американских капиталистов с нацистами. В конце «Встречи на Эльбе» полковник Кузьмин разоблачает сотрудницу ЦРУ, пытавшуюся вывезти в Америку нациста. В фильме Довженко «честный американец» Арманд Уиллис делится с «честной американкой» Анной Бэдфорд своими наблюдениями о сходстве нацистских и американских методов²³¹. Нечто похожее мы уже видели в фильме Александрова «Цирк». Мэрион Диксон, бежавшая от американского расизма, попадает в лапы немецкого эксплуататора Кнейшица, «умножая, – как писала Майя, – в имидже Запада американский расизм на немецкий фашизм».

«Встреча на Эльбе», 1949



Мак-Дермот вывозит сокровища.

– Что это?

– Это «Похищение Европы». Очень дорогая итальянская картина.

– Я вижу, что дорогая картина. Отметьте ее и не перепутайте.

«Прощай, Америка», 1951



- Пятьсот рублей за эту дрянь? Где ты ее взял?
- Столешников-стрит.
- Я бы не дал за нее и десяти центов!
- Бросьте, это настоящий китайский Будда.
- Глупости, этот Будда сделан в Вене!



Что касается жадности и отсутствия культуры у американцев, здесь Довженко следует модели, созданной Александровым во «Встрече на Эльбе»²³².

Игорю Гузенко удалось убежать от чекистов из посольства. Гораздо труднее оказалось убедить канадских журналистов и политиков принять у него секретные советские документы. Премьер-министр Канады Маккензи Кинг не хотел ссориться с Советским Союзом и давать ход этому делу, но заместитель министра иностранных дел Норман Робертсон, игнорируя премьер-министра, предоставил Гузенко и его семье статус беженцев. Семье была назначена ежемесячная пенсия в пятьсот долларов и постоянная охрана.

Гузенко опубликовал две книги – «Мой выбор» (*This is My Choice*), которая послужила основой сценария фильма, и «Падение Титана» (*The Fall of a Titan*), беллетризованную биографию Горького. Он часто выступал по канадскому телевидению, но всегда в маске, полностью закрывающей лицо.

– Почему, прожив 25 лет в Канаде, вы сейчас в маске? – спросил ведущий канадского канала *CBC TV*. – Неужели вы думаете, что, сняв эту маску прямо сейчас, вы подвергнете свою жизнь опасности?

– Безусловно, – ответил Гузенко²³³.

После смерти Гузенко канадский журналист Джеймс Дабро сказал: «Он вел себя как параноик, но его паранойя была оправдана»²³⁴.

Игорь Гузенко умер от разрыва сердца в 1982 году. Подозрения о насильственной смерти не подтвердились. Жена умерла в Канаде в 2001 году. Восемь его детей и шестнадцать внуков живут в Канаде и США.

Не только судьбы двух фильмов, но и судьбы режиссеров радикально различны. После «Железного занавеса» Уильям Уэллман снял еще около пятнадцати фильмов (всего, как мы помним, он снял около восьмидесяти) и получил звезду на Голливудском бульваре.

Александр Довженко больше не снял ни одного. В документальных кадрах в приложении к фильму «Прощай, Америка!» мы видим его на юбилее, где он говорит со сцены:

– Меня, товарищи, сегодня только одно удивило, скажу вам откровенно, когда вы называли картины, сделанные мною, написанные и поставленные. Я где-то внутренне горько улыбался сам себе. Потому что я их мало сделал. Я как-то мало, преступно мало их сделал!

Довженко продолжал работать. Преподавал во ВГИКе, писал сценарии. Умер 25 ноября 1956 года от инфаркта перед первым съемочным днем нового фильма «Поэма о море»²³⁵.

Конец холодной войны

Разрушение сталинизма, по существу, начал сам Сталин, который за несколько лет до смерти решил немного улучшить отношения СССР с внешним миром. В кино, как мы видели, это проявилось в остановке съемок фильма «Прощай, Америка!». В то же время по тем же причинам была остановлена работа над еще шестнадцатью фильмами, включая «Совесть мира» Абрама Роома, «Второй караван» Амо Бек-Назарова, «Победители» Эрмлера и сценарий нового фильма Довженко «Открытие Антарктиды».

Этот сдвиг не отменял, разумеется, растущей борьбы с внутренними врагами – так называемыми космополитами. В октябре 1951-го Сталин вызвал к себе на юг министра госбезопасности Семена Игнатьева и дал ему указание «убрать» из МГБ

«всех евреев». На вырвавшийся у Игнатьева вопрос «Куда?» Сталин растолковал неопытному министру: «Я не говорю, чтобы вы их выгоняли на улицу. Посадите и пусть сидят»²³⁶.

В августе 1952-го были расстреляны члены Еврейского антифашистского комитета, а в декабре подписано постановление ЦК «О вредительстве в лечебном деле», с которого началось «дело врачей». В феврале 1953-го СССР разорвал дипломатические отношения с Израилем – с государством, которое не возникло бы без голосов СССР и трех советских республик (РСФСР, Украины и Белоруссии).

Настоящая десталинизация началась через несколько дней после смерти Сталина 5 марта 1953 года. Вечером 10 марта Маленков на заседании Президиума ЦК КПСС сказал: «У нас были крупные ненормальности, многое шло по линии культа личности <...> считаем обязательным прекратить политику культа личности»²³⁷. 16 марта Маленков продолжал: «В настоящее время нет таких запутанных или нерешенных вопросов, которые нельзя было бы решить мирными средствами на базе взаимной договоренности заинтересованных стран. Это касается наших отношений со всеми государствами, включая Соединенные Штаты Америки»²³⁸. 26 марта вышел Указ Президиума Верховного Совета СССР «Об амнистии».

Инициатором его принятия был Берия. 3 апреля были освобождены арестованные по делу «врачей-убийц». 26 ноября отменен указ 1947 года «О воспрещении браков между гражданами СССР и иностранцами».

Приказом Генерального прокурора СССР от 27 сентября 1953 года ограничивалась власть Министерства госбезопасности²³⁹.

В региональных прокуратурах создавались отделы по надзору за следствием в органах государственной безопасности. Теперь, став поднадзорными, органы государственной безопасности стали практически полностью отчитываться по всем своим действиям, соблюдать исполнение всех предписанных процессуальных норм²⁴⁰.

За расстрелом в декабре 1953 года Лаврентия Берии, многолетнего главы госбезопасности, конечно, стояла борьба за власть, но он был симптомом того же явления – временной победы партии над тайной полицией.

В июле 1954 года делегация Министерства сельского хозяйства СССР во главе с министром провела около двух месяцев в США и Канаде, изучая опыт американских фермеров, а через пять лет в Москве открылась Американская выставка, после чего Хрущев полетел в США, где провел две недели в беседах с Эйзенхауэром и Никсоном. В 1957 году в Москве прошел Фестиваль молодежи и студентов – практически со всего мира.

В июле 1958 года в Ленинграде прошла Международная конференция студентов-архитекторов. В сентябре – IV Международный съезд славистов в Москве.

В железном занавесе стали появляться трещины.

Первой оттепельной картиной, где иностранцы не были показаны как враги, стал фильм 1956 года «Убийство на улице Данте»²⁴¹. Действие происходит в Париже 1940 года, оккупированном нацистами. Большинство французов в фильме – герои Сопротивления. Драма состоит в том, что сын главной героини Мадлен Тибо – Шарль – становится нацистом, и его друзья-нацисты убивают его мать. Фильм был неудачным, успехом не пользовался, и это отчасти подтолкнуло Михаила Ромма

принять предложение Майи Туровской и Юрия Ханютина поработать над «Обыкновенным фашизмом».

Четыре года спустя выйдет еще один фильм Александрова с Орловой в главной роли, «Русский сувенир», который ждет почти полный провал. Несмотря на свою художественную слабость, он представляет значительный интерес как зеркало эпохи. Мы сравним его с американским фильмом, вышедшим на шесть лет позднее.

Враги-друзья: «Русские идут, русские идут», 1966 – «Русский сувенир», 1960 ²⁴²

Канадского режиссера Нормана Джуисона многие считают евреем из-за фамилии *Jewison*, но это ошибка, он из протестантской семьи. На его счету несколько прославленных фильмов: «Душной южной ночью» (*In the Heat of the Night*, 1967), с Сиднеем Пуатье и Родом Стайгером; «Скрипач на крыше» (*Fiddler on the Roof*, 1971), который получил три «Оскара» и был номинирован еще на пять; «Иисус Христос Суперзвезда» (*Jesus Christ Superstar*, 1973); «Очарованные луной» (*Moonstruck*, 1987) с Шер и Николасом Кейджем в главных ролях и много других. Многочисленные награды включают мемориальный приз имени уже упомянутого Ирвинга Тальберга (*The Irving G. Thalberg Memorial Award at the 71st annual Academy Awards*, 2016).

«Русские идут» – это комедия о том, как советская подводная лодка садится на мель около вымышленного острова Глостер в районе Кейп-Кода в штате Массачусетс. Название фильма, *The Russian are coming*, у американцев, учившихся в школе, может вызвать в памяти эпизод Войны за независимость, когда в 1775 году Пол Ревир скакал несколько часов, чтобы предупредить о наступлении англичан, крича «*the Regulars are coming out*». Сцена фильма, в которой полицейский Норман Джонас пытается отделаться от назойливого алкоголика, выглядит пародией на этот эпизод.

– Садись на лошадь, – говорит Джонас, – скачи по городу и кричи, что русские уже здесь.



В течение всего фильма нетвердо стоящий на ногах алкоголик безуспешно пытается поймать свою капризную лошадь. Только в самых последних кадрах, когда все драматические конфликты, чуть на приведшие к третьей мировой войне, успешно разрешены – советские моряки благополучно вернулись на свою подлодку, погрузились и уплыли, – алкоголику наконец удастся поймать лошадь и промчаться по городу с криком «*The Russians are coming!*».

Фраза стала популярным американским мемом и журналистским клише.

Фильм был номинирован на «Оскар» в четырех категориях, включая «лучший фильм». Он основан на романе американского писателя Натаниэля Бенчли «Чужие на острове»²⁴³. Бенчли в молодости служил в американском военно-морском флоте, поэтому хорошо знал, как устроены подводные лодки.

Не исключено, что на сюжет и романа, и фильма повлияла катастрофа с советской атомной подводной лодкой К-19, которая произошла 4 июля 1961 года в семидесяти милях от норвежского острова Ян-Майен. Катастрофа широко освещалась западной прессой, но до начала 1990-х была практически неизвестна советским гражданам. В отличие от кинокомедии, история К-19 закончилась трагически: девять человек скончались от облучения²⁴⁴. Авторы фильма, скорее всего, были знакомы с событиями в Норвегии. На это указывает фраза замполита Розанова перепуганным жителям острова: «Мы... хм... норвежцы».

The Russians Are Coming, 1966



Алкоголик на лошади: Русские идут!

Thomas Addis (1828–1919) Paul Revere's ride



В фильме советский капитан старается подвести подлодку как можно ближе к острову Глостер, потому что ему хочется увидеть через перископ, что собой представляет загадочная Америка. Он настолько поглощен этим занятием, что отказывается слышать крики команды, предупреждающие, что глубина под лодкой стремительно сокращается.

Лодка предсказуемо садится на мель. Капитан посылает группу матросов под руководством замполита Юрия Розанова на остров, чтобы они раздобыли какое-нибудь моторное судно, которое могло бы сдвинуть с мели их застрявшую подлодку. Начинается серия комических (иногда трагикомических) недоразумений, в результате все немногочисленное население маленького острова охвачено паникой. Местный житель Фендалл Хокинс, одетый в форму времен войны Севера и Юга, с саблей в руках призывает мужчин в ополчение. Женщины грузят имущество

и детей в автомобиле и устремляются в неизвестном направлении. Куда они собираются уехать с острова в автомобиле, ни им, ни зрителям не ясно.

В фильме Александрова все русские хорошие. Хотя американцы тоже в глубине души хорошие, но их испортил... страх. «Очень трудно отвыкнуть от холодной войны, – говорит Гомер Джонс. – Мы привыкли жить в условиях вечного страха». Это типичный перенос, то, что Фрейд называл *Übertragung*. Жить в условиях вечного страха доводилось как раз советским людям. У американцев было много своих проблем, но жить в вечном страхе им точно не приходилось²⁴⁵.

The Russians Are Coming, 1966



Фендалл Хокинс с саблей в руке призывает мужчин в ополчение.



Женщины грузят имущество и детей и устремляются в неизвестном направлении.

Русские моряки в американском фильме показаны бестолковыми, но достаточно безобидными, хотя они время от времени пугают местных жителей пистолетами и

автоматами. Реальная попытка убийства в фильме только одна – писатель Уолт Уиттакер, приехавший с семьей на остров отдохнуть, стреляет в замполита Розанова. К счастью, он промахивается, Розанов назидательно говорит ему: «Больше так не делай», после чего они пожимают друг другу руки и объявляют «мир».

Опасность серьезного кровопролития в какой-то момент все-таки возникает, когда капитан подлодки дает жителям острова три минуты, чтобы те вернули ему исчезнувших советских моряков, «иначе от вашего острова останется груда развалин». Возникает напряженная сцена, где ополченцам острова с допотопными двустволками противостоит советская подводная лодка с пушкой и пулеметами.

Конфликт разрешается, когда местный мальчик, залезший на крышу церкви, чтобы наблюдать за происходящим, падает, но повисает на большой высоте, зацепившись штанами за крюк. Американцы и русские, бросив оружие, кидаются его спасать, а капитан с мостика подводной лодки знаками дает рекомендации. Мужчины образуют живую пирамиду, а реальным спасителем оказывается матрос Алексей Колчин, окрыленный любовью к американской девушке Алисон Палмер. Ему удается залезть по человеческой пирамиде на самый верх и благополучно спуститься вниз с невредимым малышом.

Готов ли был советский капитан стрелять в жителей острова? Скорее всего, нет. Капитан, что называется, «вспыльчив, но отходчив». Он искренне радуется спасению ребенка, а в финальных кадрах посылает воздушные поцелуи маленькой американской девочке.

В самом конце возникает еще одна неожиданная угроза миру. Придурковатый Фендалл Хокинс, оказывается, сумел дозвониться до американской военной базы, и те высылают два бомбардировщика, чтобы уничтожить советских оккупантов. Перевоспитавшиеся жители не могут допустить гибели новых друзей, и флотилия местных лодок и катеров эскортирует уплывающую подлодку. На сверхзвуковой скорости проносятся два бомбардировщика. Мы слышим диалог пилота и базы:

Пилот: Лодка обнаружена на поверхности. Ее сопровождает эскорт.

База: Повторите.

Пилот: Ее сопровождает эскорт. От пятнадцати до двадцати маленьких лодок.

База: Возвращайтесь на базу. Потом разберемся.

The Russians Are Coming, 1966



Жители острова готовы к бою.



Советские моряки ждут команды.

The Russians Are Coming, 1966



Третья мировая не состоялась.



Капитан «вспыльчив, но отходчив».

The Russians Are Coming, 1966



Кто победит?



Побеждает любовь.

Благодаря трезвости и благоразумию всех участников третья мировая война не состоялась. Главный месседж фильма прозвучит в диалоге влюбленных советского матроса Алексея Колчина и американки Алисон Палмер:

Алексей Колчин (на ломаном английском): Когда я был мальчиком, мне говорили, что американцы плохие люди, они обязательно нападут на Россию. Так что я относился к американцам с недоверием. Но я думаю, что я не доверяю американцам... не совсем искренне. Я не хочу ненавидеть... никого! Ты согласна, Алисон Палмер?

Алисон Палмер: Ну, конечно. Нет смысла ненавидеть людей. Это пустая трата времени.

Диалог заканчивается поцелуем.

В фильме снимались известные американские актеры. Роль писателя Уолтера Уиттакера, автора музыкальных комедий, играл умерший в 2020 году в возрасте 98 лет Карл Райнер, комик, актер, режиссер, сценарист и продюсер. Он получил девять

премий «Эмми» и несколько «Грэмми». В каком-то смысле в этом фильме он играл самого себя, он тоже участвовал в многочисленных музыкальных комедиях и как актер, и как автор. В роли замполита подводной лодки снимался Алан Аркин, за эту роль он был номинирован на «Оскар» как «лучший актер», но получил «Оскар» как «лучший актер второго плана» за другие фильмы – «Маленькая мисс Счастье» (*Little Miss Sunshine*, 2006) и «Арго» (*Argo*, 2012).

Грубого, бестолкового, но в душе доброго капитана подводной лодки играл всемирно известный композитор, певец и борец за гражданские права Теодор Бикель.

Здесь я позволю себе еще одно отступление.

Отступление № 4: Theodore Bikel

Впервые я услышал имя Теодора Бикеля в 1961 году, когда мне было семнадцать, а моей сестре Тане – девять. Музыкальные передачи «Голоса Америки» тогда не глушили, и я по вечерам слушал и иногда записывал их на магнитофон. В одной передаче рассказывали про Бикеля. Он родился в 1924 году в Вене в еврейской семье. Его называли Теодором в память о сионисте Теодоре Герцле. Он был актером, музыкантом, композитором и политическим деятелем. Пел песни народов мира примерно на двадцати языках. В этой передаче, в частности, рассказывалось о пластинке, которую они выпустили с израильской певицей Геулой Гилл. Одна песня мне особенно понравилась, и я ее записал. Это была канадско-французская народная песня *Ah! si mon moine voulait danser* («Ах, если бы мой монах хотел танцевать»). Записав, я еще несколько раз ее прослушал.

– Что это было вчера вечером? – спросила Таня на следующее утро. – *Danse, mon moine, danse! Danse, mon moine, danse!* Это вертелось у меня в голове всю ночь.

Я дал ей прослушать всю передачу, и она с тех пор часто просила повторить эту песенку.

Прошло много лет. Я уехал в Америку, начал работать дизайнером, подружился с профессором дизайна Калифорнийского университета Натаном Шапиро, который иногда приглашал меня читать лекции о советском дизайне его студентам. Натан родился в Румынии, жил и работал во многих странах, в результате говорил почти на всех европейских языках. По-русски он тоже немного говорил, но не так свободно, как на немецком, английском, французском, итальянском и, разумеется, румынском. Однажды, примерно в 1990 году, он позвонил и позвал меня в гости.



Теодор Бикель с гитарой в перерыве на съемках фильма «Африканская королева», 1951.

Сидят Джон Хьюстон, Кэтрин Хепберн и Хамфри Богарт.

– Захвати гитару, – сказал он, – у меня будет Теодор Бикель.

– Как, тот самый? – недоверчиво переспросил я.

– Тот самый. Мы с ним старые друзья.

Теодор оказался веселым доброжелательным и очень молодым для своих 60 с чем-то лет. Увидев мою гитару, он тут же сказал по-русски:

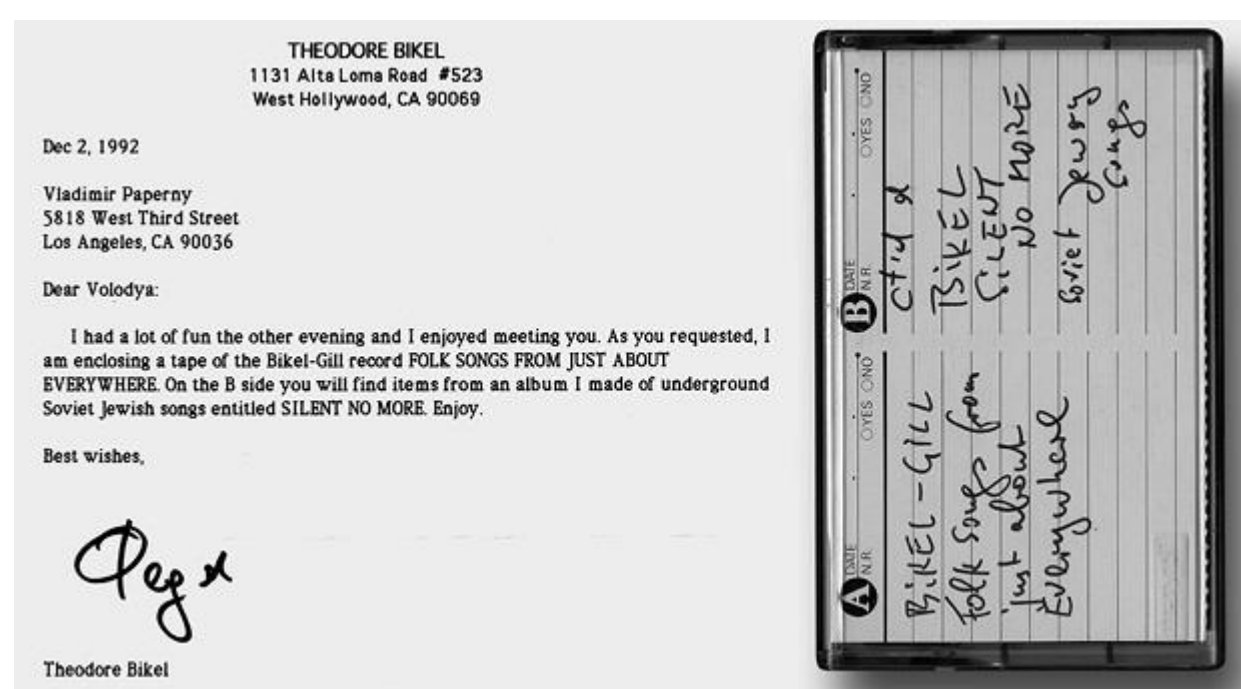
– Обожаю старые советские песни! Ты знаешь «Темную ночь»?

– Конечно!

Я попытался передать гитару профессионалу, но он замахал руками.

– Играй, играй, ты лучше помнишь эти песни.

После этого мы с ним, к удовольствию Натана и, в еще большей степени, к своему собственному, несколько часов подряд пели старые советские песни – жалко, ни у кого не нашлось видеокамеры или хотя бы магнитофона.



На прощанье я рассказал ему историю, как мы с младшей сестрой стали фанатами их с Геулой Гилл песни про монаха.

На следующий день я пошел в библиотеку и прочел все, что удалось найти про Теодора. Вместе с Бобом Диланом, Джоан Баэз и Питом Сигером Бикель участвовал во многих фестивалях протеста 1960-х. Не меньше двух тысяч раз сыграл Тевье-молочника в знаменитом бродвейском мюзикле «Скрипач на крыше». Боролся за право советских евреев эмигрировать и даже был арестован перед советским посольством в Вашингтоне. В 1977 году встречал на аэродроме только что выпущенного диссидента Владимира Буковского. В 2005-м получил звезду на Голливудском бульваре.

Через месяц от него пришел пакет. В нем было письмо, где он любезно благодарил за наш вечер, и кассета. На стороне «В» были записаны песни в защиту советских евреев, на стороне «А» — тот самый альбом с Геулой Гилл. Письмо было подписано «Федя».

Враги-друзья: «Русские идут, русские идут», 1966 — «Русский сувенир», 1960 (продолжение)

Одну из проблем тандема Александров—Орлова сформулировал немецко-американский историк кино Питер Роллберг.

Амбициозная Орлова безуспешно пыталась справиться со старением, — писал он, — в этом ее поддерживал Александров. Проблема принимала все более гротескную форму. В военном фильме 1942 года «Одна семья» (вышел в 1945) она играла студентку. Ее двойная роль ученого и актрисы в «Весне» (1947) и роль Варвары Комаровой в провальном «Русском сувенире» (1960) доказали, что официальный имидж актрисы стал анахронизмом, несмотря на продолжающееся восхищение миллионов зрителей. Последняя попытка Александрова возродить магию Орловой в шпионском триллере «Скворец и лира» (1974) снова не была успешной, и фильм не был выпущен²⁴⁶.

По предположению Майи, фильм был не просто «не выпущен», а по какой-то причине запрещен. «Мне пришлось знакомиться с ним в Госкино под строгим секретом, одной в зале», — писала Майя. Не исключено, что «фильм раскрывал какую-то гостайну»²⁴⁷.

Другой проблемой, очевидно, был сам Григорий Васильевич. Он пережил эпоху, но сохранил репутацию, влияние и способность пробивать свои проекты. Блестящий сатирик, автор фильмов «Веселые ребята», «Волга-Волга» и «Цирк», Александров попытался перенести отработанные приемы в политическую пропаганду. Если в

фильме «Светлый путь» за счет полусказочного сюжета это еще как-то работало, то во «Встрече на Эльбе», особенно в сравнении с элегантной режиссурой Жака Турнёра, сатира выглядела топорной и несмешной. Даже великая Раневская с ее искусственной волчьей челюстью не смогла внести жизнь в образ отвратительной жены отвратительного американского генерала.

Теперь, в эпоху оттепели, Александров попытался сделать сатиру доброй. Получилось еще хуже.

Сценарий «Русского сувенира» Александров написал сам, хотя во всех предыдущих фильмах у него были соавторы – иногда такого уровня, как Ильф и Петров, Николай Эрдман и Исаак Бабель. Как шел процесс, продолжавшийся больше десяти лет, подробно рассказано в биографии Любви Орловой, которую написал Александр Хорт²⁴⁸. Идея возникла у Александрова в 1953 году. Сначала в сценарии участвовали братья Тур, соавторы «Встречи на Эльбе». Фильм должен был называться «За железным занавесом» – часто бывающий за границей Александров наверняка слышал о фильме Уэллмана «Железный занавес» 1948 года, так что название, возможно, было выбрано сознательно. Сюжет был такой:

Несколько респектабельных туристов из капиталистических стран летят из Китая в Советский Союз, в Москву. По пути у самолета случилась поломка, и он срочно приземлился на первом попавшемся месте, в глухой тайге. Дальше иностранцы начинают выбираться оттуда в Москву, по пути становясь свидетелями грандиозных свершений советского народа. Их проводником становится член экипажа буфетчица Маша Снигирева²⁴⁹, вынужденная взять на себя функции экскурсовода, Министерства иностранных дел и Всесоюзного общества культурных связей с заграницей²⁵⁰.

По требованию Мосфильма начались переделки. Следующий вариант сценария назывался «Пилигримы». Мосфильм потребовал новых переделок. Новый вариант назывался «Шиворот-навыворот». Братья Тур отказались от сотрудничества. Замечания и переделки продолжались. Буфетчица Маша Снигирева стала Варварой Комаровой, инженером по зажиганию звезд на башнях Московского Кремля. Название сменилось на «Русский сувенир».

Переделки, съемки, новые поправки, пересъемки продолжались до марта 1960-го. Фильм был практически закончен, когда в МИД СССР прошло письмо из китайского посольства, требующее изменить сюжет:

КНР не имеет с США никаких отношений, а отношения с Англией и Францией носят крайне ограниченный характер. Туристы из этих стран, а тем более шпионы, в Китай не ездят²⁵¹.

Сюжет фильма пришлось срочно менять и кое-что переснимать и переозвучивать. Самолет теперь летел не из Пекина, а из Владивостока.

В конце концов фильм вышел на экраны и закончился провалом. Одну из причин неудачи справедливо называет Александр Хорт: к этому времени появилось новое поколение молодых талантливых режиссеров. Да и старшее поколение уже научилось работать по-другому. В 1957 году уже вышел фильм Михаила Калатозова

«Летят журавли» с драматической съемкой Сергея Урусевского – единственный советский фильм, когда-либо получивший «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах. В том же году вышел фильм Александра Зархи «Высота», в котором, возможно, впервые в советском кино, появилась любовная сцена в постели. Хотя молодожены в исполнении Николая Рыбникова и Инны Макаровой в этой сцене лежат одетые и между ними ничего не происходит, а Макарова все время подтягивает одеяло, чтобы скрыть от мужа (и зрителя) бретельки ночной рубашки, тем не менее по советским меркам это была дерзкая эротика. Год спустя вышел фильм Григория Чухрая «Баллада о солдате», получивший специальный приз жюри Каннского фестиваля и номинацию на «Оскар» за сценарий Чухрая и Ежова.

На этом фоне «Русский сувенир» выглядел динозавром. Несколько положительных рецензий все-таки появилось, правда в таких изданиях, как «Водный транспорт», «Омская правда», «Челябинский рабочий», «Удмуртская правда», «Ставропольская правда», «Биробиджанская звезда» и других того же уровня²⁵². Остальные рецензии были или кисло-сладкими, или откровенно негативными.

Самый болезненный удар был нанесен журналом «Крокодил». Фельетон, подписанный псевдонимом «Кузьма Блуждающий-Маскин»²⁵³, доктор кинематографических наук», звучит издевательски. Герои фильма, пишет автор, поодиночке или все вместе на протяжении фильма тонут и всплывают, падают с горных круч и покоряют таковые, путешествуют на плотках и в ковше шагающего экскаватора, укрываются звериными шкурами и даже время от времени садятся друг на друга верхом. Их моют дожди, осыпает их пыль. Самосвалы сбрасывают их из кузова на полном ходу, когда они бодрствуют, и медведи, недвусмысленно облизываясь, вылезают из-под их кроватей, когда они спят. Железная рука режиссера неумолимо толкает их то в парилку сибирской бани, то на ракетную площадку, то в механизм часов Спасской башни. Но мало того. Среди всех этих фантастических коловращений интуристы успевают еще усердно шпионить друг за другом, коварно усыплять один другого, обмениваться звонкими пощечинами и, наконец, они доходят до того, что бьют своего попутчика – доктора Адамса головой об один из кремлевских колоколов. Доктор выдерживает. Колокол тоже. Зритель – не всякий²⁵⁴.

Как ни печально, Блуждающий-Маскин прав. Начнем с того, что мастер кинокомедии Григорий Александров переоценил свою способность писать смешно. Шутки кажутся вымученными, особенно если сравнивать их с шедеврами мастеров этого жанра, таких как Билли Уайлдер, Евгений Шварц, Николай Эрдман или Ильф и Петров. Вот несколько примеров юмора из «Русского сувенира»:

Мария-Пандора: Доктор, она потеряла сознание.

Гомер Джонс: Господин фрейдист, подойдите сюда, может быть, вы обнаружите у нее подсознание.

Гомер Джонс: Не известно, откуда у нас появилась русская тень!

Эдлай Скотт: Мы же находимся в стране спутников.

Мария-Пандора (в темных очках): Почему так темно и сумрачно в Сибири?

Варвара Комарова: А вы снимите очки.

Эдлай Скотт: Без книги я не засну. У вас нет чего-нибудь на ночь?

Варвара Комарова: Возьмите вон ту.

Эдлай Скотт (вертит книгу в руках): «Капитал».

Варвара Комарова (улыбаясь): Здесь научно доказана его гибель.

Оба фильма начинаются с анимации. В американском фильме анимация построена на графической игре с флагами. Она заставляет вспомнить эксперименты 1950-х годов американского художника Джаспера Джонса²⁵⁵. Анимация сопровождается веселым музыкальным коллажем Джонни Манделя²⁵⁶, где «кощунственно» соединены «Эй, ухнем», «Полюшко, поле» и *Yankee Doodle*.

В «Русском сувенире» Александров обращается в прошлое, к стилю рисованной анимации «Светлого пути» 1940 года, а музыка секретаря правления Союза композиторов СССР Кирилла Молчанова напоминает джаз Утесова из «Веселых ребят» 1934 года. В 1961 году это уже выглядит и звучит как довольно унылый анахронизм.

Действие обоих фильмов начинается с катастрофы – советская подводная лодка врежется в песчаную отмель, а самолет Владивосток–Москва попадает в бурю и совершает вынужденную посадку. Пассажиры самолета и их багаж в беспорядке раскиданы по салону.

Среди них американский писатель-миллионер Эдлай Скотт (Андрей Попов), который едет писать разоблачительную книгу о России. Его секретарь Гомер Джонс, тоже писатель, но бедный и рожденный в Канаде, поэтому сочувствующий русским. Его роль играет главный советский киногерой Павел Кадочников, знакомый нам, в частности, по фильму «Подвиг разведчика», но постаревший на тринадцать лет. У Гомера возникает что-то вроде романа с единственной советской гражданкой этого рейса Варварой Комаровой, которую играет никогда не стареющая Любовь Орлова. На этом же рейсе оказываются англичанин Джонс Пиблс (Эраст Гарин), магистр теологии, убежденный женоненавистник и принципиальный холостяк, и доктор Адамс (Александр Барушной), фрейдист (значит, шарлатан). Его помощница Мария-Пандора Монтези (Элина Быстрицкая), итальянская графиня, по указанию доктора Адамса тайно записывает все разговоры. Французский композитор Клод Жерар (Валентин Гафт) в конце женится на графине Марии-Пандоре Монтези. Обряд проводит магистр теологии Джон Пиблс, и совершается он в Успенском соборе Кремля...

The Russians are coming, 1966



«Русский сувенир», 1960



The Russians are coming, 1966



Розанов: Товарищ капитан! Глубина 28!!!

Капитан: Прочь с мостика, или я вас арестую!!!

«Русский сувенир», 1960



The Russians are coming, 1960



Уолт Уиттакер: Кто вы?

Юрий Розанов: Мы... норвежцы.

«Русский сувенир», 1960



Эдлай Скотт: Гомер, вы мне обещали: как только приземлимся, я увижу социализм.

— Где мы находимся? — спрашивает Эдлай Скотт, когда самолет успешно приземляется где-то в тайге.

— Сибирь! — радостно отвечает Комарова.

— Терпеть не могу двух слов, — мрачно заявляет Скотт, — пропаганда и Сибирь.

Что он имел в виду, мы так и не узнаем. Похоже, что это опять фрейдистский *Übertragung*, американцам не очень свойственно бояться Сибири.

Скотт все время попадает впросак. Иностранцев приводят в бывшую тюрьму, превращенную в турбазу, — тюрьма, разумеется, была царская. Откуда-то доносится хоровое пение.

— Русские песни унылы и тоскливы, — говорит Эдлай Скотт Гомеру Джонсу. — В них отражается чувство угнетенного народа. Запишите это для нашей книги.

— Я не могу записать это, сэр, — отвечает тот. — Это американская песня!

— Вот дьявольщина! — восклицает Скотт.

Действительно, советские туристы поют по-русски американскую песню «Старая река»²⁵⁷, хорошо известную в СССР по концертам и пластинкам Поля Робсона.

Драматический поворот сюжета происходит, когда графиня Мария-Пандора Монтези признается Варваре Комаровой, что она никакая не графиня, а актриса, оставшаяся без работы. Она пыталась покончить с собой, доктор Адамс случайно помешал ей, превратил в самозванную графиню, сделал своей помощницей и, судя по некоторым признакам, любовницей. Теперь, вся опутанная микрофонами, она должна тайно записывать для него разговоры, а он будет использовать эти записи для платных сеансов телепатии и чтения мыслей на расстоянии.



Эдлай Скотт: Русские песни унылы и тоскливы. В них отражается чувство угнетенного народа.



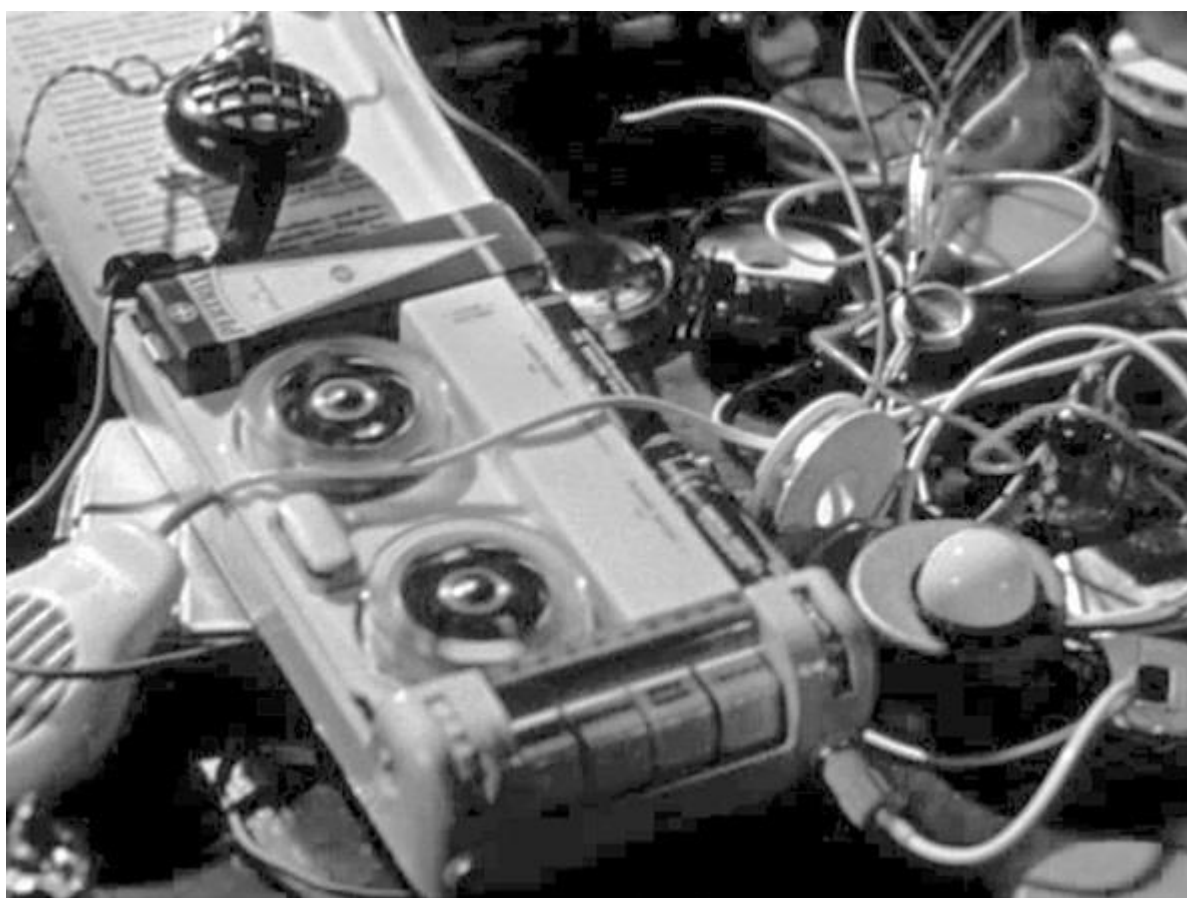
Ol' Man River, Dat Ol' Man River,
He mus' know sumpin', But don' say nothin';
He jes' keeps rollin', he keeps on rollin' along.

The Russians are coming, 1966



Юрий Розанов: Перерезать телефонный провод! Быстро!

«Русский сувенир», 1960



Гомер Джонс: Господин Адамс записывает все наши разговоры.

«Русский сувенир», 1960



Американцы перевоспитаны.

Журналистка: Вы можете сделать заявление для западной прессы?

Эдлай Скотт: Храните деньги в сберегательной кассе. Здесь революция уже была, я спокоен за эти деньги.



Гомер Джонс: Вы думаете, мы не можем быть счастливы?

Варвара Комарова: Можем! Если этого больше никогда не будет! (Показывает на фреску.)

Эдлай Скотт и Гомер Джонс решают, что доктор Адамс – приставленный к ним шпион. Они отнимают у него все записывающие устройства и, как нам уже сообщил Блуждающий-Маскин, бьют доктора Адамса головой об один из кремлевских колоколов. Потом выясняется, что он не шпион. Настоящий шпион к ним действительно был приставлен, но не получил советской визы, поэтому они остались без шпиона.

Вся эта свистопляска с записывающими устройствами и шпиономанией – еще один фрейдистский *Übertragung*. Всякому советскому человеку ясно, что никакой поездки за границу без «сопровождающего» быть не может.

В конце фильма американцы полностью перевоспитываются. Миллионер Эдлай Скотт решает написать «честную» книгу о России и назвать ее «Русский сувенир»²⁵⁸. Как бы в награду за правильное решение он выигрывает деньги по лотерейному билету и решает хранить их в сберкассе. А его секретарь Гомер Джонс

теперь уже мечтает соединить судьбу с инженером по зажиганию кремлевских звезд Варварой Комаровой.

На его вопрос, могут ли они быть счастливыми, Комарова отвечает:

– Можем, если *этого* больше никогда не будет.

В кадре появляется фреска, на которой изображен ангел с крыльями, убивающий врагов. Это упрощенная художниками Мосфильма версия фрески XVII века из Архангельского собора московского Кремля «Посечение войска мадианитян израильтянами во главе с Гедеоном». Смысл понятен: «этого» – значит войны. В этом Александров солидарен со сталинской «войной за мир», которая шла параллельно по двум направлениям – в марте 1949-го Агитпроп ЦК, как мы помним, требовал печатания материалов, статей, памфлетов, разоблачающих агрессивные планы американского империализма, а в августе в Москве прошла Всесоюзная конференция сторонников мира с делегатами из 14 стран и был создан советский Комитет защиты мира.

На фоне фрески Комарова произносит короткую речь о любви. Возникает любопытная перекличка с речью Ниночки, перебравшей шампанского, в фильме Любича. Ниночка обращается к «товарищам и людям всего мира» и просит их *не торопиться*, чтобы дать ей с Леоном «немного побыть счастливыми». Комарова обращается к «господам» и, наоборот, просит их *поторопиться*, потому что от этого зависят «любовь и счастье».

«Русский сувенир», 1960



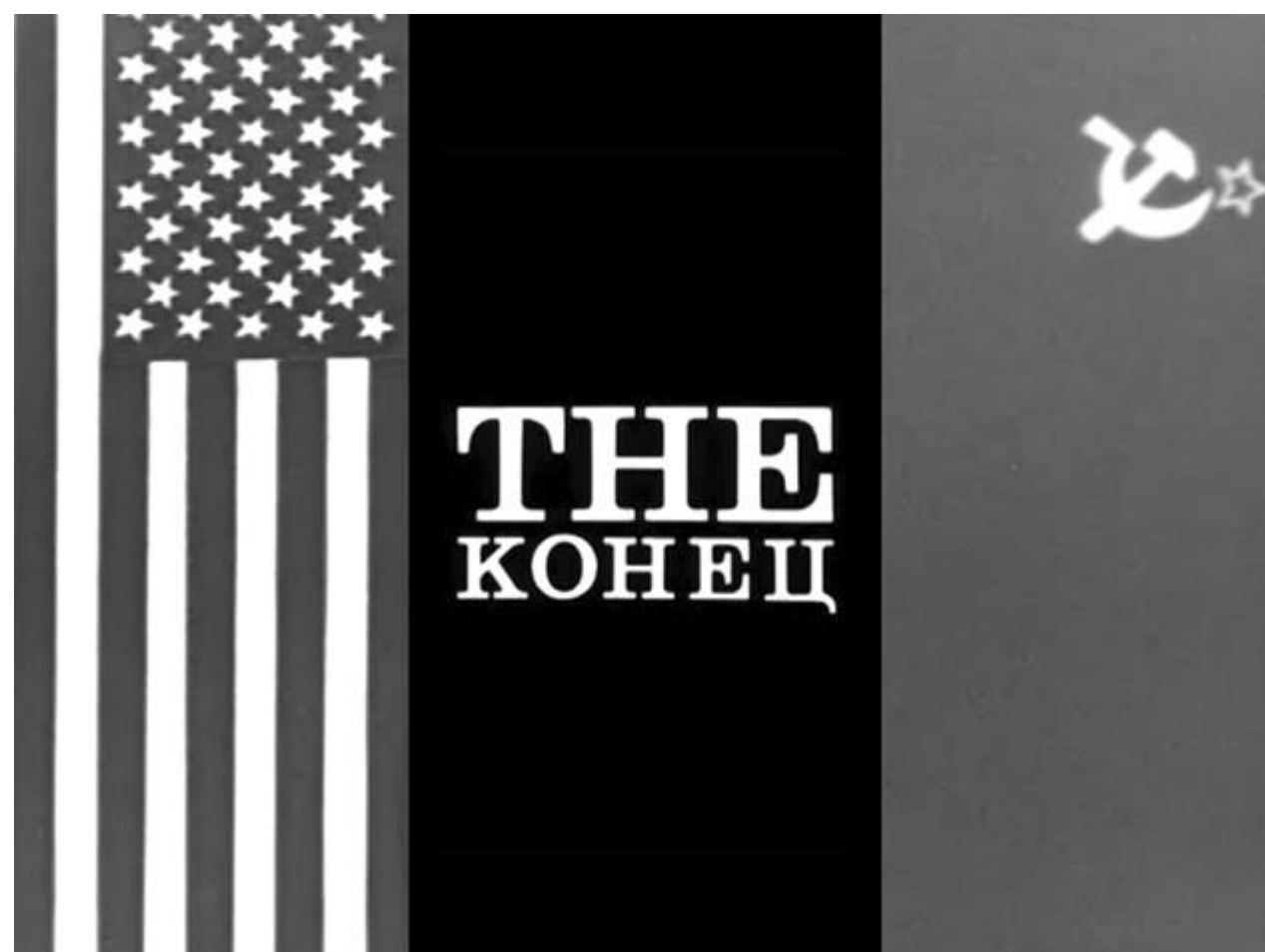
Комарова: Господа президенты! Господа министры иностранных дел! Когда вы обсуждаете судьбы мира, вы, вероятно, забываете о любви. А любовь и счастье каждого человека зависит от этого. Пожалуйста, поторопитесь договориться.

Ninotchka, 1939



Ниночка: Товарищи! Люди всего мира! Революция на марше. Я знаю, банки лопнут, цивилизации разрушатся. Но не сейчас! Пожалуйста! Куда спешить? Дайте нам немного времени. Дайте нам побыть счастливыми.

The Russians are coming, 1966



«Русский сувенир», 1960



Александров здесь снова повторяет советскую идею, высказанную полковником Кузьминым во «Встрече на Эльбе»: чтобы две страны опять стали друзьями, меняться надо не «нам», а «им».

Финальные кадры еще раз подчеркивают разницу между двумя фильмами. Американский финал возвращается к графической игре с флагами и уже знакомому нам музыкальному коллажу Джонни Манделя.

«Русский сувенир» кончается открыточной фотографией Кремля под звуки кремлевских курантов.

«Русский сувенир» Александрова — это в каком-то смысле *road movie*, то есть фильм-путешествие, каким был и его фильм «Волга-Волга» (1938). Там вместо дороги была река, здесь — тайга и бездорожье. Там получился смешной и талантливый фильм. Здесь — несмешной и неталантливый. Что-то происходило с великими режиссерами сталинской эпохи, когда они пытались адаптироваться к эпохе оттепели. Та же проблема была у Михаила Ромма с фильмом «Убийство на улице Данте» 1956 года. Ромму удалось реабилитировать себя сначала «Девятью днями одного года» (1962), а потом, поддавшись на уговоры Майи и Юрия Ханютина, документальным, точнее смонтированным из хроники, «Обыкновенным фашизмом» (1965). Григорию Васильевичу, к сожалению, его поздние фильмы ничего, кроме насмешек, не принесли.

Оттепель

Либерализация в области культуры тоже началась сразу после смерти Сталина. 16 апреля 1953 года известная, неоднократно репрессированная поэтесса Ольга Берггольц опубликовала в «Литературной газете» статью «Разговор о лирике», где впервые за много лет обсуждались такие идеи, как «самовыражение», «лирический герой» и право поэзии на выражение всего спектра человеческих эмоций.

В августовском номере журнала «Новый мир» появилась статья малоизвестного писателя Владимира Померанцева «Об искренности в литературе»²⁵⁹. Недостатком

советской литературы он считал «неискренность» и «шаблонность». Померанцев призывал писать честно и «не думать о выражении лиц высоких и невысоких читателей...» Фактически он был первым, кто открыто выступил против зависимости писателя от партийного контроля. В результате этой публикации – впервые за двадцать лет – в печати началась реальная дискуссия. С одной стороны, официальная пресса осуждала зарвавшегося писателя за то, что он «выступает против принципа партийности, против идейности советской литературы», с другой – большинство читательских писем, приходивших в журнал, поддерживали Померанцева. О реакции на статью рассказывала Раиса Орлова, тогда еще не диссидентка:

Вокруг меня все читали, перечитывали эту статью, спорили о ней. Я приняла ее сразу и полностью. Позднее моя радость казалась странной. Ведь Померанцев лишь утверждал, что литератор должен писать то, что он действительно думает²⁶⁰.

Эти же темы «искренности» и «лирики» стали появляться в кино. С этим же связано снижение масштаба – от героического, монументального к частному и личному. Оценивая один из первых «оттепельных» фильмов, «Весна на Заречной улице»²⁶¹, критики с удовлетворением отмечали «обилие жизненных наблюдений и очень личных лирических раздумий»²⁶². В ставшей популярной песне, исполняемой Николаем Рыбниковым, поется о любви не к стране, вождю или идеологии и даже не к городу, а к «родной улице»:

*Когда весна придет – не знаю,
Пройдут дожди, сойдут снега...
Но ты мне, улица родная,
И в непогоду дорога*²⁶³.

Сталинизм разрушался. Но что советские люди, родившиеся и выросшие в условиях почти полной изоляции, могли противопоставить сталинизму? Окружающий мир был практически неизвестен. Большинство из тех, кому было позволено выезжать за границу, не слишком интересовалось жизнью других стран, тем более что, как правило, не владело иностранными языками. Заграница была местом, откуда можно привозить «хорошие» вещи, произведенные «плохой» системой, – для себя или на продажу. У музыкантов, которых часто посылали на гастроли, было даже специальное выражение «бежать стометровку». Это значило найти магазин, где можно купить сто метров тюля. Как было установлено опытным путем, у этого материала был на тот момент самый высокий *resale value*, то есть цена перепродажи на родине...

Не так много было тех, кто мог противопоставить сталинизму религию, как это сделал, например, Солженицын в рассказе 1959 года «Не стоит село без праведника»²⁶⁴. Для большинства советских интеллигентов атеизм был едва ли не более неприкасаемым, чем марксизм. Что же оставалось? Для многих, в том числе для моих родителей, это был идеализированный Ленин и возвращение к мифическим «ленинским нормам».

Борьба с потребительством: «Застава Ильича», 1962 – «Шумный день», 1960 – «Выпускник», 1967 ²⁶⁵

В этой главе я поставил себе сложную задачу. Я попытаюсь сравнить не два, а три фильма, рассмотрев два советских фильма, сходных по духу и по месседжу, и сравнив их с американским фильмом примерно той же эпохи. Я чувствую себя цирковым артистом, который привык жонглировать двумя гирями, а теперь должен жонглировать тремя.

Три друга из фильма «Застава Ильича»²⁶⁶ (Валентин Попов, Николай Губенко и Станислав Любшин) отсылают зрителя к роману Ремарка «Три товарища», переведенному и изданному в СССР в 1958-м и ставшему культовой книгой. Когда Николай, один из трех друзей, жалуется двум другим, что встречи с ними превратились в привычку, Сергей иронически отвечает: «Это называется Эрих Мария Ремарк. Если хочешь, я могу примчаться к тебе в тумане на гоночном автомобиле». Николай обижен, мужская дружба и книга Ремарка относятся к вещам, над которыми не шутят.

Сергей, главный герой фильма, противопоставляет мещанству и западничеству советской «золотой молодежи» свою добросовестно сохраненную веру в советскую систему знаков эпохи оттепели.

– Я серьезно отношусь к революции, – говорит он участникам молодежной вечеринки, – к песне «Интернационал», к тридцать седьмому году, к войне, к солдатам, к тому, что почти у всех нас нет отцов, и к картошке, которой мы спасались в голодное время.



Хотя масштаб и количество жертв с августа 1937-го по ноябрь 1938 года были выше, чем в предыдущие и последующие пики террора, понятно, что советский террор начался не в 1937 году. Слова «тридцать седьмой год» стали дозволенной формулой для разговора о терроре. Трагическая эпоха была сокращена до одного года. Что касается войны, солдат и поколения без отцов – здесь все понятно. Я хорошо помню свой детский сад 1948 года. Мы разучивали песню «Три танкиста», и одна девочка неожиданно заплакала.

– Моего папу убили на войне, – проговорила она сквозь слезы.

– Плакса! – сказал один мальчик. – Моего папу тоже убили на войне.

– И моего, и моего, и моего, – раздалось со всех сторон.

Я оказался одним из немногих, у кого отец был жив.

В 1960-х слова «серьезно отношусь к войне и солдатам» не содержали того, что позднее станет циничным использованием жертв войны и героизма советских солдат в политических целях. В этом превращении Хуциев и Шпаликов не виноваты.

Тема картошки относится к эпизоду вечеринки, когда представитель «золотой молодежи» Юра (его играет настоящий представитель тогдашней «золотой молодежи» Андрей Кончаловский) приносит из «Метрополя» котелок с картошкой. Игра в русский стиль на этом не заканчивается. Подруга Сергея Аня (ее играет Марианна Вертинская) скидывает туфли и танцует рок-н-ролл в деревенских лаптях. Сергей с ужасом смотрит, как танцующие топчут рассыпанную по полу картошку, и произносит тост «за картошку».

«Застава Ильича», 1962



Юра: Прямо из «Метрополя». Блюдо по спецзаказу, картошка *à la russe*.



Сергей: Я серьезно отношусь к революции, к песне «Интернационал», к тридцать седьмому году, к войне, к солдатам, к тому, что почти у всех нас нет отцов, и к картошке, которой мы спасались в голодное время.

— Может быть, лучше за репу? — иронически вставляет гость (Андрей Тарковский). — Как вы относитесь к репе?

Гости слушают монолог Сергея скептически. Даже подруга Аня не очень понимает, что он хотел сказать.

— Квасной патриотизм, — говорит один из гостей.

— А как вы относитесь к репе, вы мне так и не ответили? — снова спрашивает Тарковский — и тут же получает звонкую пощечину от единственной девушки, на которую монолог Сергея произвел впечатление.

Самая яркая сцена фильма — разговор Сергея с убитым на фронте отцом. Вот несколько отрывков из диалога²⁶⁷.

Сергей: Мне надо, чтоб ты мне много объяснил.

Отец: Что я тебе могу объяснить?.. Я понимаю, что у тебя свои сложности. Я не знаю какие. Наверное, вам не просто...

Сергей: Я бы хотел тогда бежать рядом.

Отец: Не надо.

Сергей: А что надо?

Отец: Жить.

Сергей: А как? Как?

Отец: Сколько тебе лет?

Сергей: Двадцать три.

Отец: А мне двадцать один. Ну как я могу советовать!

Эта сцена вызвала возмущение Хрущева (который не видел фильма, но ему пересказали).

Серьезные принципиальные возражения вызывает эпизод встречи героя с тенью своего отца, погибшего на войне. На вопрос сына о том, как жить, тень отца в свою очередь спрашивает сына — а сколько тебе лет? И когда сын отвечает, что ему

двадцать три года, отец сообщает — а мне двадцать один... и исчезает. И вы хотите, чтобы мы поверили в правдивость такого эпизода? Никто не поверит! Все знают, что даже животные не бросают своих детенышей. Если щенка возьмут от собаки и бросят в воду, она сейчас же кинется его спасать, рискуя жизнью. Можно ли представить, чтобы отец не ответил на вопрос сына и не помог ему советом, как найти правильный путь в жизни?²⁶⁸

В результате этой речи из фильма были выкинuty самые яркие и интересные эпизоды и диалоги, включая вечер поэтов в Политехническом музее, где, кроме модных Евтушенко, Вознесенского и Ахмадулиной, можно было увидеть и услышать обаятельное выступление автора «Каховки» Михаила Светлова. Почему эпизод в Политехническом, снятый по рекомендации Фурцевой, был вырезан, не очень понятно²⁶⁹.

Некоторые сцены, например мистический разговор Сергея с убитым отцом, были сняты заново с другим актером и другим текстом. Теперь встреча кончалась такими словами отца: «Я тебе завещаю Родину, и моя совесть до конца чиста перед тобой». В оригинальной версии фильма высокопарность отсутствовала.

Обе версии фильма кончаются не квасным, а скорее советским оттепельным патриотизмом. По Красной площади маршируют трое солдат — очевидная перекличка с началом фильма. Происходит смена караула у мавзолея, из которого незадолго до съемок было вынесено тело Сталина, а его имя убрано с фасада. Финальный монолог Сергея, видимо, понравился начальству — он остался без изменений:

Ничего не страшно, если ты не один, и у тебя есть во что верить. Просыпаясь утром знать, что стоит начинать этот день. Я так хотел вас видеть, ребята! Я ведь очень дорожу тем, что вы есть у меня на свете, что мы живем здесь и нигде бы больше жить не смогли. И как бы иногда нам трудно ни приходилось, я знаю, что ничего дороже у нас нет. Это все наше. Единственное возможное. И мы будем верны этому до конца. Я это знаю.

«Застава Ильича», 1962



Три солдата: начало.



Три солдата: конец.

Сергей: Мы живем здесь, и нигде бы больше жить не смогли... Это все наше. Единственное возможное. И мы будем верны этому до конца.

Идея, что советский человек не смог бы жить за пределами СССР, – устойчивый мотив советской пропаганды. Мы видели это в мелодекламации друзей в «Аэрограде»: «Нет, такой красоты и таких богатств на свете нет». Этому посвящена пьеса Михалкова «Я хочу домой» про советских детей, которых насильно держат в Англии. Это звучит и в песнях: «Не нужен мне берег турецкий и Африка мне не нужна», «Хороша страна Болгария, а Россия лучше всех» и многих других.

Сергей разочаровался в Ане, оказавшейся неспособной уйти из благополучной жизни, обеспеченной ее циничным отцом. Примерно так же, как Мэрион Диксон в «Цирке», он находит счастье в коллективе, в его случае в коллективе друзей. Его монолог происходит под звуки «Интернационала» и бой кремлевских курантов.

Перенесемся на несколько лет назад. Теме борьбы с мещанством была посвящена пьеса Виктора Розова 1957 года «В поисках радости», позднее превращенная в кинофильм «Шумный день» (1960), снятый по его же сценарию. Режиссером фильма первоначально был Георгий Натансон. Неожиданно ему позвонил Розов: «Георгий Григорьевич, у меня к вам большая просьба. Театральный режиссер Анатолий Эфрос мечтает снять кинофильм. И он очень хотел бы поработать с вами над экранизацией „В поисках радости“. Я уверен, вы с ним найдете общий язык»²⁷⁰.

К этому времени Розов уже несколько лет работал с Эфросом – на их счету было уже четыре спектакля в Центральном детском театре, включая «Поиски радости». Содружество Натансона с Эфросом оказалось успешным. «С Анатолием Васильевичем, – вспоминал Георгий Григорьевич, – умным, талантливым, добрым, веселым человеком, большим мастером, работать было очень интересно. Он многому научил меня».

Когда фильм был готов, надо было получить разрешение министра культуры, которым к этому времени стала Фурцева. После должности секретаря ЦК для нее

это было серьезным понижением. Фильм вызвал у нее серьезные претензии. Олег, которого играл юный Табаков, выгнал из квартиры одноклассниц с криком: «Все Фиры и Веры дуры без меры!». Этого Фурцева допустить не могла. «Эти слова будут повторять школьники, оскорбляя девочек», – сказала она²⁷¹.

В результате Розов заменил «дуры» на «глупы», и фильм был принят. В фильме, как и в пьесе, рассказывается про семью Клавдии Васильевны, чей муж погиб на гражданской войне, и ее детей Федора, Татьяны, Николая и Олега. Основной конфликт связан с женитьбой старшего сына Федора на красивой мещанке Леночке, которая проводит большую часть времени в очередях за предметами импортной мебели. Этой мебелью заставлена вся квартира Клавдии Васильевны, потому что Федор и Леночка временно живут у нее, пока строится их кооперативная квартира. Чтобы дать возможность любимой жене покупать мебель, Федор публикует статьи в популярных журналах, за которые платят больше, чем за его научную работу.

Главная сцена фильма носит символический и, как всегда у Розова, назидательный характер. Олег нечаянно проливает чернила на новый полированный стол. Возмущенная Леночка выбрасывает в окно его любимый аквариум с рыбками. В ответ Олег хватает висящую под портретом саблю отца и начинает рубить ненавистную мебель.

Этот прием можно назвать «метафорой для несообразительных» – для зрителей, которые до сих пор не поняли, что многочасовое стояние в очередях за заграничной мебелью – это измена революции. И, соответственно, писание статей в популярные журналы, чтобы оплачивать эту мебель, – это измена собственному таланту и призванию.

В результате конфликта Леночка с Федором уезжают жить к их другу Леониду. Олег прощается со старшим братом и напоминает ему про Фиру и Веру, в которых по очереди был влюблен.

Олег: Я двоих выгнал, а ты одну не можешь! Эх, ты.

Федор: Олежка, я еще вернусь. Ты знаешь, может быть.

У зрителя появляется надежда, что противную Леночку (которую замечательно играет Лилия Толмачева) тоже рано или поздно выгонят вместе с ее буржуазной мебелью, а Федор вернется к научной работе.

Отступление № 5

С Анатолием Васильевичем Эфросом я познакомился в 1960 году. Он пригласил меня сниматься в фильме «Високосный год» по роману Веры Пановой «Времена года»²⁷². Даже если смотреть фильм сегодня, не возникнет сомнений, что фильм сделан талантливым режиссером и что в нем играют замечательные актеры, особенно Иннокентий Смоктуновский. Но сегодняшний зритель увидит в фильме и кое-то еще – любопытную смесь сталинского и оттепельного кино.

Я играл там Сережу Борташевича, а Марианна Вертинская – мою сестру Катю. Через год она сыграла Аню в «Заставе Ильича» и постепенно стала звездой и театра, и кино.

Через восемь лет, когда я окончил Строгановское училище, Эфрос позвонил мне.

– Мой сын Дима, – сказал он, – талантливый художник. Он никак не может решить, куда ему поступать. Можешь приехать к нам и рассказать ему про Строгановку?

– Конечно!

– А ты, кстати, видел мои «Три сестры»?

– Нет.

– Позор! Завтра в семь вечера на Малой Бронной. Оставлю тебе билет.

После спектакля я позвонил.

– Анатолий Васильевич, спасибо, замечательный спектакль! Мне все очень понравилось... кроме декораций.

– Что?! – Эфрос не привык к таким нахальным заявлениям. – Что именно тебе не понравилось?

– Мне кажется, что их надо было делать не так.

– А ты знаешь, как надо?

– Конечно!

– Тогда приезжай завтра к нам. Я буду ставить новую пьесу Розова. Я собирался пригласить Боровского, но готов выслушать твои идеи. Заодно расскажешь Диме про Строгановку.

Диму Строгановка не увлекла, а у нас с его отцом начался долгий процесс работы над макетом для пьесы «Брат Алеша», которая была инсценировкой главы «Мальчики» из «Братьев Карамазовых». Происходило это так. Я привозил очередной вариант макета и ставил на стул. Эфрос садился в кресло напротив и молча смотрел на макет. Долго, иногда полчаса. Потом говорил:

– Не шевелится.

– Что?

– Смотрю, и ничего во мне не шевелится.

– А что сделать, чтоб зашевелилось?

– Не знаю.

Моя идея была связана с игрой масштабов. Задник сцены должен был быть огромной черно-белой фотографией города Старая Русса (у Достоевского в романе его родной город назван Скотопригоньевском). Посредине сцены должен был стоять огромный куб без двух стенок, его можно было бы поворачивать. Наружные стенки тоже были оклеены фотографиями Старой Руссы, а внутренние – интерьерами той эпохи. Внутри находился куб поменьше, тоже без двух стенок, обклеенный фотографиями предметов. Его тоже можно было поворачивать.

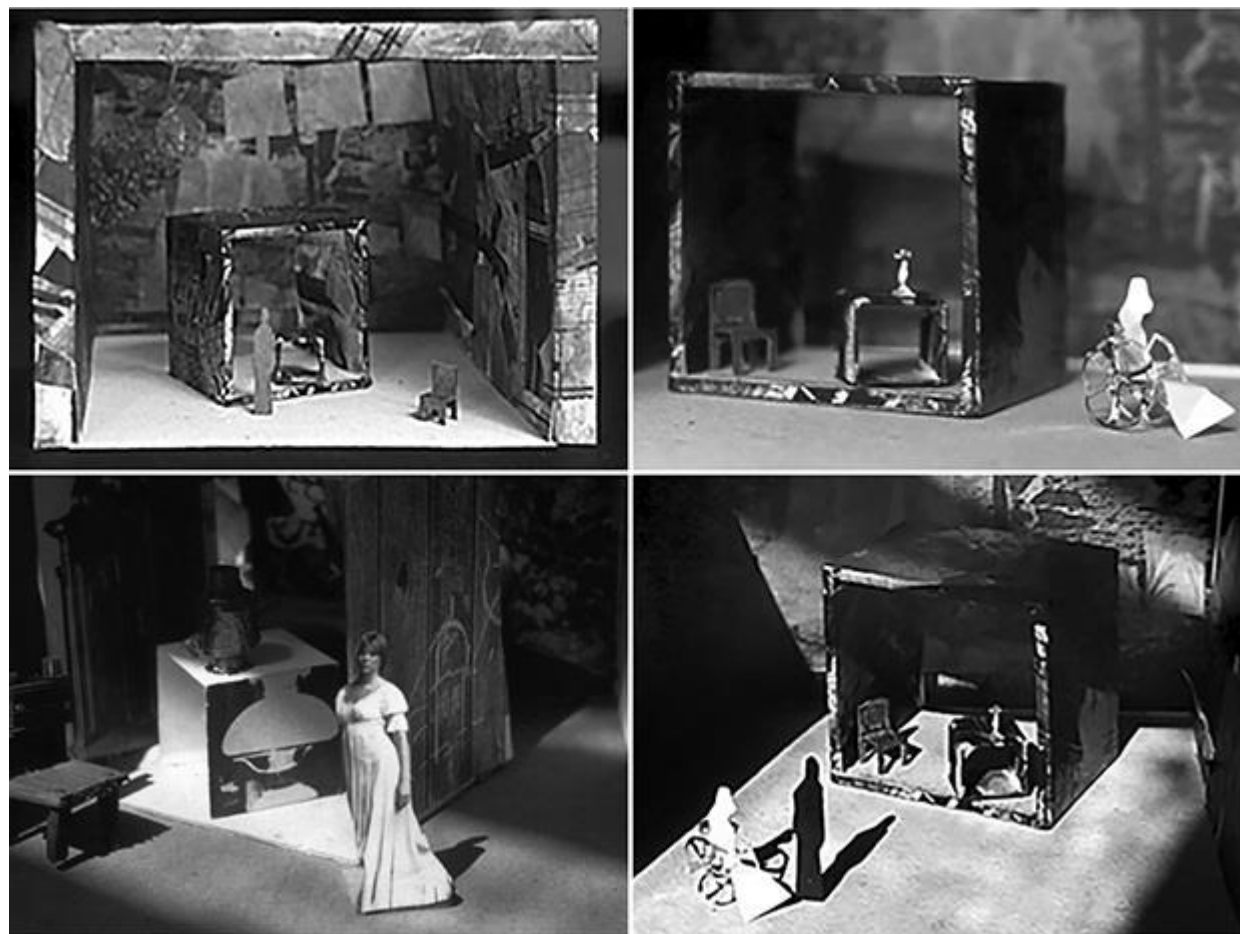
Сначала это были маленькие бумажные макетики, которые помещались в портфеле. Потом возник большой картонный макет. Теперь возить его можно было только на такси. Оплачивали такси, конечно, родители.

Один раз Эфрос рассматривал очередную версию макета дольше обычного.

— Чего-то здесь не хватает, — сказал я, — какого-то предмета из бронзы. Все слишком черно-белое.

— Какого предмета? — спросил он.

— Любого. Скажем, самовара, — тут я достал из портфеля маленький бронзовый колокольчик и поставил на большой куб, чтобы показать, как бронза сочетается с черно-белым макетом.



Прошло довольно много времени в полном молчании. Потом Эфрос встал.

— Все! — сказал он. — Больше ничего не трогай. Оставь все как есть.

— Но макет не готов! — испуганно заговорил я. — Там на заднике обрывки фотографий, колокольчик не подходит по размеру, в натуре он будет гигантским и задавит все...

— Меня все устраивает, — сказал он. — Ничего не трогай.

Давид Боровский никогда бы не позволил режиссеру использовать недоделанный макет. Но я для Эфроса все еще был мальчиком, которого он когда-то выбрал для фильма. А у меня, только что получившего диплом художника-конструктора, не было уверенности в себе, чтобы бороться.

Спектакль был встречен критиками с восторгом. Лев Дуров, замечательно игравший штабс-капитана Снегирева, вспоминал:

Когда-то мы играли спектакль «Брат Алеша» по Достоевскому. В один из вечеров в театр пришел Бондарчук. Когда по окончании спектакля он поднялся в гримуборную, он был весь сбитый. Сел на стул. Долго молчал. А потом произнес: «Спектакль потрясающий, но, братцы, нельзя же так: воткнуть нож и держать. Дайте зрителям выдохнуть». И ушел²⁷³.



Когда Анатолий Васильевич впервые увидел уже построенные декорации, у него возникли сомнения. Он стал приглашать других художников для консультаций и какие-то незначительные изменения внес. Реакция критиков на декорации была сочувственная, но сдержанная. Меня самого больше всего разочаровала гигантская псевдобарочная рама на стене большого куба. Я нарисовал ее в последний момент, явно не ощущая масштаба. Ее фрагмент виден на правой фотографии внизу.

Как ни странно, мое сотрудничество с Эфросом на этом не кончилось. Через год он позвонил:

— Я сейчас репетирую пьесу Розова «Ситуация», — сказал он. — Там никаких особенных декораций не требуется, но если хочешь, приходи завтра в театр.

Все декорации, как оказалось, он уже придумал, причем хорошо. Они состояли из четырех вертикальных щитов на колесиках, их легко было передвигать и поворачивать. Если их сдвинуть вместе, то с одной стороны на белом фоне можно было прочесть слово СИ-ТУ-АЦ-ИЯ, написанное большими буквами, по две на каждый щит. Вся моя работа свелась к шрифту и выбору фактуры для обратной стороны.

Но потом мне пришла в голову идея.

— Было бы гораздо интереснее, — сказал я Эфросу, — если бы пьеса начиналась не со слова «СИТУАЦИЯ», как у вас сейчас, а без букв. Щиты сначала повернуты к зрителю обратной стороной, а потом по ходу действия, сначала кто-то поворачивает один щит, на котором написано, скажем, АЦ. Через несколько минут другой, ТУ, потом ИЯ, а потом СИ. Была бы драма появления названия.

— Идея интересная, — сказал Эфрос, — но я этого делать не буду.

Когда спектакль вышел, я позвонил ему.

— Анатолий Васильевич, — сказал я неуверенно, — я практически ничего не сделал, но в афише написано «Художник В. Паперный». Значит ли это, что я могу получить какие-то деньги?

— Если в афише написано, значит можешь, — сказал он. — Иди к директору театра и требуй.

Как сын бывших марксистов, я считал, что требовать денег стыдно и недостойно, и предпочитал выпрашивать деньги у мамы, как это делал молодой Карл Маркс. Хотя деньги были очень нужны, к директору я не пошел и денег не получил, чего не могу простить себе до сих пор.

Через несколько лет я опять позвонил Эфросу.

– Вы будете смеяться, но я написал пьесу.

– Как называется?

– Сначала я назвал «Ну, оглянись, по крайней мере», но теперь хочу поменять на «Все образуется».

– Да, это звучит лучше. Давай, привози.

Я привез. Эфрос позвонил через три дня.

– Ты знаешь, – сказал он, – мне понравилось. Кое-что ты уже придумал для постановки. С кинопроектором, например. У меня сейчас четыре пьесы, которые мне хотелось бы поставить. Твоя пятая. Я подумаю и позвоню через неделю.

Эфрос позвонил, как обещал, через неделю и сказал, что он будет ставить другую пьесу, а эту он отдал молодому режиссеру (фамилию не помню), который собирается поставить ее там же на Малой Бронной, но на малой сцене. Какое-то время мы переговаривались с этим режиссером, а потом все заглохло.

В начале 1970-х где-то, кажется, в Софрине должно было проходить совещание молодых писателей.

– Там будет секция драматургов, – сказала мне мама. – Пошли им свою пьесу.

Я послал, и меня приняли. Потом позвонила какая-то дама из оргкомитета и сказала, что вышла ошибка и что меня не приняли.

– Странно, – удивился отец. – Я тут столкнулся со Штейном, и он мне сказал, что пьеса понравилась, и они тебя приняли. Я спрошу у него, что произошло.

Как выяснилось, меня вычеркнули по чьему-то таинственному звонку. Скорее всего, это было направлено не столько против меня, сколько против отца, много лет дразнившего гусей своими пародиями. Узнав, что меня вычеркнули, лауреат двух Сталинских премий Александр Штейн стукнул кулаком по столу, и меня восстановили.

Секцией драматургов руководили Виктор Розов и Михаил Роцин. Несмотря на то что я был художником двух постановок Розова, с ним самим я ни разу не встречался. А с Роциным меня в свое время познакомила мама – когда он еще не был известным драматургом, он работал вместе с ней в «Новом мире».

Нас было человек семь или восемь. Занятия проходили так. Каждый день кто-нибудь читал свою пьесу, а потом все по кругу ее обсуждали. Первые несколько дней Розов вообще не появлялся, и Роцин отдувался за двоих. Одна из пьес называлась «Строительство Байкало-Амурской магистрали». Закончив чтение, молодой автор окинул всех нас взглядом, в котором отчетливо читалось: «Попробуйте, суки, сказать что-нибудь против!».

Воцарилось молчание. Через некоторое время Роцин заговорил.

– Я предлагаю оставить в стороне идеологическое содержание пьесы и сосредоточиться на ее драматургических достоинствах и недостатках. Посмотрим, как развивается сценическое действие...

Тут я не выдержал.

– Михаил Михайлович, – сказал я, – какое там сценическое действие! Это просто циничная попытка пролезть в драматургию по комсомольской линии. В пьесе обсуждать нечего, но мы вполне могли бы поговорить о более серьезных вещах – об отношениях между искусством и политикой, например. Можем вспомнить Маяковского, который становился «на горло собственной песне», а потом сам понял, что лучше «Облака в штанах» ничего не написал. А когда попытался заняться политической сатирой, на «Клопа» и «Баню» накинудись все, не только рапповцы, но и «Правда»...

Не вполне отдавая себе отчет, я поставил Рощина в сложное положение. Все, включая автора пьесы, смотрели на него выжидающе. Михаил Михайлович задумался, и тут (почти как в фильме Росселлини «Генерал делла Ровере»²⁷⁴) в нем проснулся герой.

– Владимир прав, – сказал он негромко. – Нельзя играть в игры со своей совестью. Нельзя торговать литературой. Нельзя использовать ее для карьеры. Я это понял на своей шкуре. Мои лучшие пьесы до сих пор не пропускают, но я не сдаюсь. Кстати, «Седьмой подвиг Геракла» очень понравился Солженицыну...

Похоже, что тот, кто хотел вычеркнуть меня из списка участников, лучше знал, каких пакостей можно от меня ждать.

Через несколько дней приехал Розов, собрал все пьесы и ушел к себе в номер читать. Потом поговорил с каждым. Мне он сказал, что моя пьеса ему особенно не понравилась.

– Вы сделали такие хорошие декорации к «Брату Алеше». Зачем вам заниматься не своим делом?

Я недавно нашел эту пьесу в своем архиве. Это комедия. В ней есть сентиментальность и несколько смешных диалогов. Чего в ней нет – это морали и назидательности. Это, как написали бы советские критики, «голое смехачество». По существу, Розов упрекал меня в том же, в чем американские критики упрекали Эрнста Любича, то есть в смеси цинизма с сентиментальностью, что можно даже считать лестным. Но его совет – не заниматься не своим делом – я принял и больше ни одной пьесы не написал.

Последняя встреча с Розовым произошла через много лет в Лос-Анджелесе. Не помню, как это получилось, но я оказался в роли шофера и переводчика группы писателей из России. Несколько дней в своей крохотной «хонде» я возил по городу Михаила Жванецкого, Татьяну Толстую и Виктора Розова, а иногда даже переводил их встречи. На прощанье Розов спросил, как мои дела. Забыв мудрость Виктории

Токаревой (зануда — это человек, который на вопрос «как дела?» начинает рассказывать, как дела), я стал увлеченно рассказывать ему, что открыл для себя захватывающий мир коммерческой рекламы.

Виктор Сергеевич слушал меня не перебивая, а потом добавил со своей характерной назидательной интонацией:

— А театр-то все-таки лучше.

Борьба с потребительством: «Застава Ильича», 1962 — «Шумный день», 1960 — «Выпускник», 1967 (продолжение) ²⁷⁵

Майка Николса в детстве звали Игорь Михаил Пешковский. Он родился в Германии в 1931 году. Отец был из русских евреев, мать из немецких. По линии матери он был праправнуком анархиста Густава Ландауэра и троюродным братом Альберта Эйнштейна. Когда в 2010 году Американский институт киноискусства вручал ему свою самую престижную награду²⁷⁶, на сцене и в зале можно было увидеть и услышать практически всех голливудских знаменитостей. Элейн Мэй, его многолетний соавтор и друг, произнесла речь в стиле их с Майком комических импровизаций конца 1950-х.

— Когда Альберт Эйнштейн поговорил с маленьким Игорем, тот объяснил ему, как мальчик и девочка могут переглядываться, находясь в двух поездах, несущихся в одном направлении с одинаковой скоростью. Тогда Альберт понял, что ему придется оставить мечты о режиссуре и сосредоточиться на физике. И хотя Эйнштейну так и не удалось создать единую теорию поля, сейчас, глядя на всех нас с небес, он наверняка утешается тем, что он, по крайней мере, троюродный брат Майка Николса²⁷⁷.

Но чтобы подняться до такого уровня признания, славы, восхищения и любви, маленькому Игорю пришлось пройти через серьезные испытания. В возрасте трех лет от осложнения после коклюша у него выпали все волосы, включая брови и ресницы, и больше не выросли. У этого аутоиммунного заболевания есть



Игорь с матерью, Берлин, около 1936 года ²⁷⁸.

красивое латинское название *alopecia universalis*, причины его неизвестны, а лечения нет. В детстве Игорь старался не снимать с головы кепку. Когда много лет спустя он уже был состоятельным режиссером и продюсером, он заказывал себе наборы париков с волосами разной длины. Он их менял, создавая впечатление постепенно растущих волос. Брови он тоже заказывал, но их менять приходилось реже.

Легко представить, каким неполноценным должен был чувствовать себя Игорь, когда пошел в школу, тем более что к этому времени положение евреев в Германии стало катастрофическим. В апреле 1939-го семилетнего Игоря и его трехлетнего брата Роберта одних отправили на корабле в Америку. Отец ждал их там, а мать лежала в берлинской больнице, и ей в конце концов удалось бежать через Италию. К прибытию в Нью-Йорк Игорь успел выучить две английские фразы: «Я не говорю по-английски» и «Пожалуйста, не целуйте меня».

В нью-йоркской школе отсутствие волос и ломаный английский язык сделали его изгоем. «С момента приезда в Нью-Йорк, – вспоминал он позднее, – до поступления в Чикагский университет у меня не было ни одного друга». Перемена произошла только в 1950 году, когда ему было девятнадцать лет. К этому



Элейн Мэй и Майк Николс, 1958 ²⁷⁹

времени он уже превратил одно из своих русских имен (Михаил) и отчество отца (Николаевич) в Майка Николса.

«В каждую жизненную ситуацию он входил, ожидая нападения, — рассказывал его многолетний друг фотограф Ричард Аведон, — вооруженный, готовый к бою. Но если вы оказывались его другом, вы становились другом на всю жизнь».

Мерил Стрип, которая играла во многих фильмах Николса ²⁸⁰, говорила о нем так: Он играл всю жизнь. Он играл американца. Он играл блондина. Он играл уверенного в себе человека. Он играл самого умного человека в комнате. В этом суть актерской игры: если вы отчаянно хотите, чтобы какие-то вещи стали реальностью, вы живете в них, и они становятся вами. Я не понимаю, как это работает, но он понимал.

«Когда Майк входил в комнату, — вспоминала Натали Портман, снявшаяся в фильме Николса *Closer*, — он был как светящийся шар, к которому тянулись все».

Первой работой Майка в кино был фильм «Кто боится Вирджинии Вульф?» ²⁸¹ с Элизабет Тейлор и Ричардом Бёртоном. Каким образом Николс, не снявший до этого ни одного фильма, смог получить эту работу? Во-первых, четыре его нью-йоркских спектакля нравились публике, а во-вторых, и это решило дело, они понравились Элизабет Тейлор, которая к этому времени была одной самых высокооплачиваемых актрис в мире, поэтому с ее мнением считались. Сам Николс позднее признавался: «Я подлизывался к ней, как мог».

Фильм оказался феноменально успешным, что нечасто случается с начинающими режиссерами. Он был номинирован на «Оскар» во всех тринадцати категориях ²⁸²,

хотя получил только два — за обе женские роли. Николс тоже получил свою долю наград «за лучший фильм» от британской киноакадемии. Фильм был включен в архив Библиотеки Конгресса (*National Film Registry*) и Зал славы кино (*Motion Pictures Hall of Fame*).

«Выпускник», второй фильм Николса, снят по повести Чарльза Уэбба 1963 года с тем же названием²⁸³. Она стала культовой книгой целого поколения — примерно так же, как это произошло с романом Сэлинджера «Над пропастью во ржи» на двенадцать лет раньше, хотя по литературному мастерству Уэбб, конечно, уступает Сэлинджеру. Повесть Уэбба построена на отрицании ценностей американского среднего класса.

Герой повести, выпускник колледжа Бенджамин (Бен) Брэддок, вернувшись в дом преуспевающих родителей, впадает в депрессию. Мир их ценностей — работа, успех, потребление — его не привлекает. У него с отцом происходит такой диалог.

Отец: Что с тобой?

Бен: Я не знаю! Но всё вокруг вдруг стало гротескным.

Отец: Гротескным?

Бен: Люди гротескные. Ты гротескный.

Отец: Бен!

Бен: Я гротескный. Этот дом гротескный.

Бен принят в аспирантуру, но образование для него — одна из ложных буржуазных ценностей. «Я не хочу больше видеть свой колледж, — говорит он. — Я больше не хочу видеть в своей жизни ни одного образованного человека. Мне нужны простые честные люди, которые даже не могут прочесть или написать свое имя». (Тут снова вспоминается «Облако в штанах»: «Никогда ничего не хочу читать. Книги? Что книги!»)

В повести Уэбба свой протест Бен выражает достаточно необычным способом — вступив в связь с миссис Робинсон, немолодой женой адвоката, партнера отца. Потом он влюбляется в их дочь Элейн. Она тоже влюблена в Бена, но когда узнает про его связь с ее матерью, порывает с ним и собирается выйти замуж за положительного Карла. Во время бракосочетания Бен врывается в церковь, хватая Элейн за руку, и они убегают. *Happy ending*.

Повесть во многом автобиографична. Чарльз Уэбб был сыном богатого калифорнийского хирурга. Влюбился в девушку, мать которой (прототип миссис Робинсон) была категорически против их брака. Уэбб тоже был против брака, поскольку считал его буржуазным предрассудком. Невеста разделяла его радикальные взгляды. Они все-таки поженились, но потом в знак протеста против института брака развелись, продолжая жить вместе. Позднее опять поженились. Уэбб отказался от наследства отца и раздал все свое имущество. Они с женой и детьми переехали в Англию, где прожили совершенно нищенскую жизнь.

Когда Николс решил взять на главную роль Дастина Хоффмана, все, включая самого Хоффмана, его отговаривали.

— Мистер Николс, — сказал Дастин по телефону. — Вам нужен кто-нибудь вроде Роберта Редфорда. В романе это же типичный WASP²⁸⁴, блондин с голубыми глазами.

Дастин не знал, что Редфорд уже пробовался на эту роль. Когда Майк спросил Редфорда, как он реагирует, если девушка его отвергает, красавец Редфорд вообще не понял вопроса. Стало ясно, что Роберт не подходит для роли нервного и ранимого Бена.

— Ты отказываешься, потому что ты еврей? — спросил Николс Дастина.

— Да.

— Тогда давай представим, что Бенджамин *чувствует* себя евреем.

Дастин не смог сходу придумать хорошего ответа и согласился прилететь на пробу.

Кэтрин Росс, которая сыграла Элейн, дочь миссис Робинсон, вспоминает, как прилетевший из Нью-Йорка Хоффман появился в Голливуде среди ярко одетых загорелых красавцев: «Все киноактеры тогда старались быть похожими на Роберта Редфорда. Дастин был во всем черном. У него не было машины. Он не хотел иметь машину. Жил с родителями. Выглядел, как будто выполз из пещеры».

Даже на первых просмотрах готового фильма критики из «Нью-Йорк таймс» говорили Майку: «Каким замечательным был бы этот фильм с другим актером в главной роли». Но похоже, что Майк понимал что-то, чего и сам Хоффман, и эти критики не понимали. Популярность фильма превзошла все ожидания, для целого поколения он продолжает быть культовым. «Выпускник» был номинирован на семь «Оскаров», включая Хоффмана за лучшую мужскую роль. «Оскар», правда, достался только режиссеру, но Хоффман получил награды Британской киноакадемии и «Золотой глобус».

Наконец-то, — писали критики про Николса, — появился серьезный кандидат на членство в привилегированной группе, куда входят Феллини, Трюффо и Антониони²⁸⁵.

Успеху фильма способствовала музыка дуэта Simon & Garfunkel. К этому времени дуэт уже был известным, но после фильма, особенно после премии «Грэмми» за специально написанную для фильма песню «Миссис Робинсон», его популярность резко выросла.

The Graduate, 1967



Возвращение.

«Застава Ильича», 1962



Продюсер «Выпускника» Лэрри Тёрман считал успех фильма парадоксом. Роман был написан протестантом, — говорил он, — действие происходило в Пасадене, там селились преимущественно белые протестанты. Мы же снимали в Беверли Хиллз, где жили в основном евреи. Продюсер — еврейский атеист. Майк Николс — еврей. Дастин Хоффман — еврей. Джо Левин, на чьи деньги мы снимали, — еврей.

Он забыл добавить, что Пол Саймон и Арт Гарфанкел — тоже евреи. Как в этой ситуации получилось, что фильм стал культовым для поколения, отнюдь не состоявшего из одних евреев? Один из ответов можно найти в книге Нила Гейблера «Их собственная империя», о которой мы говорили в Отступлении № 1. Евреи, создавшие Голливуд, создавали на экране свою американскую мечту, которая стала мечтой американского народа. У травмированного жизнью Майка Николса тоже

была мечта — казаться, а потом и стать стопроцентным американцем. Эта мечта осуществилась сначала с помощью их с Элейн Мэй блестящих комических импровизаций, потом через режиссерскую работу в театре и наконец в кино и на телевидении.

И «Выпускник», и «Застава Ильича» начинаются с возвращения главного героя. Бен возвращается в Калифорнию после четырех лет в университете где-то на Восточном побережье. Сергей возвращается в Москву после трех лет в армии.

В обоих фильмах это возвращение в прежнюю жизнь, но в какую драматически разную! Бен возвращается в дом состоятельных родителей, где его ждет дорогой подарок — итальянский спортивный автомобиль²⁸⁶. Одетый в костюм и галстук, он выходит из здания аэропорта. Сергей все еще в солдатской форме, и прибыл он, скорее всего, в общем вагоне.

Но Бен подавлен. Как и в повести Уэбба, ценности поколения родителей его не привлекают, герой принят в аспирантуру, но не видит смысла продолжать образование. Друзья родителей пытаются давать советы, которые кажутся ему бессмысленными. Мистер Магуайер произносит слово «пластик», имея в виду, что у бизнеса по производству пластика есть будущее, но для Бена это слово олицетворяет весь искусственный образ жизни его родителей и их друзей.

The Graduate, 1967



Мистер Магуайер: Бен! Я скажу тебе только одно слово. Ты готов?

Бен: Да.

Мистер Магуайер: Пластик!

«Застава Ильича», 1962



Отец Ани: Мне кажется, ребята, что пора взрослеть. Вот с этого и начинается то, что называют идеологической ревизией. Все это не идет на пользу ни вам, ни нашему строю в целом.

В «Заставе Ильича» отец Ани советует Сергею начать взрослеть, потому что нежелание взрослеть может стать враждебным «нашему строю». В версии «Мне двадцать лет» из текста отца Ани убраны обвинения в «идеологической ревизии»²⁸⁷. Он теперь говорит: «Надеяться вы можете только на себя, никто вам не поможет, ни один человек. Людям в общем наплевать друг на друга». Он, как понятно зрителю, неправ, потому что его тезис повторяет слова песни из кинофильма «Последний дюйм» 1959 года: «Какое мне дело до всех до вас? А вам до меня!». В фильме песня символизирует буржуазный мир, где «человек человеку волк»²⁸⁸.

В обоих фильмах «мудрые взрослые» советуют одно и то же – отбросить идеализм и стремиться к благополучию, но и это благополучие, и путь к нему совпадают только частично. Для обоих благополучие включает материальные блага. Если с точки зрения Магуайера лучший способ получить эти блага – это заняться перспективным бизнесом (в 1960-х это «пластик»), то для отца Ани путь к материальному благополучию – это умение произносить правильные речи. И уж, конечно, не произносить неправильных.

Бен, как Олег в «Шумном дне», часами наблюдает за любимыми рыбками. Это мир, в который оба героя уходят от чуждого им мира, с которым они не в состоянии справиться.

За этим занятием его застаёт миссис Робинсон. Она замужем за алкоголиком, партнером отца Бена. Она пытается его соблазнить. В конце концов Бена втягивают в адюльтер. Судя по его неловкому поведению, это его первый сексуальный опыт. Это довольно странно для двадцатилетнего молодого человека, окончившего американский университет в эпоху сексуальной революции. При этом неловкость и неопытность Бена, в сочетании с опытностью и прагматизмом его партнерши, создает богатый материал для комедии.

The Graduate, 1967



Эскапизм: рыбы.

«Шумный день», 1960



Бен знакомится с Элейн, дочерью мистера и миссис Робинсон, и у них начинается роман. Бен признается ей в своем адюльтере. Миссис Робинсон говорит дочери, что Бен ее изнасиловал, дочь верит ей, порывает с Беном и решает выйти замуж за положительного Карла Смита. В конце фильма Бен гоняет с бешеной скоростью на своей ярко-красной гоночной машине между Лос-Анджелесом, Санта-Барбарой и Сан-Франциско, пытаясь успеть до начала церковного бракосочетания Элейн с Карлом.

В повести Уэбба он успевает. В фильме Николса он на несколько минут опаздывает и фактически увозит замужнюю женщину – с точки зрения протестантской морали,

это преступление. Чарльз Уэбб был против такого изменения сюжета. Судя по его реакции, один из лозунгов Маяковского – «долой вашу религию» – не был ему близок. Когда в конце повести Уэбба Бен замахивается крестом на Карла, мы воспринимаем этот жест не как антирелигиозный, а скорее наоборот – Бен спасает любимую девушку от брака с нелюбимым женихом. Некоторые критики даже увидели в этой сцене повести аналогию с изгнанием торговцев из храма.

Майк Николс делает протест Бена более радикальным. Бен отбивается крестом от родственников жениха и невесты, которые уже *de jure* муж и жена. Николс добавляет еще одну деталь, которую в какой-то степени можно считать антиклерикальной: этим же крестом Бен запирает церковные двери, что позволяет ему с Элейн убежать от преследователей.

Символизм сцены с крестом заставляет вспомнить сцену с саблей в «Шумном дне». Олег восстает против мещанского потребительства, обращаясь к предполагаемой «духовности» отца-большевика. В «Выпускнике» Бен тоже вроде бы восстает против потребительства, но с каких позиций? Вряд ли он апеллирует к духовности отцов-основателей американской конституции, отделенных от него двумя столетиями, и к тому же рабовладельцев. Это скорее американский протест, «бессмысленный и беспощадный».

«Счастливый конец» повести Уэбба тоже оставлял много вопросов без ответа. Внезапно проснувшаяся любовь Бена к Элейн, любовь, которая призвана решить все их проблемы, не кажется понятной ни ему, ни ей. В повести у них происходит такой диалог:

Бен (берет ее за руку): Мы поженимся.

Элейн: Я не понимаю, чем я тебя так привлекаю.

Бен: Просто привлекаешь, и все.

Элейн: Но чем?

Бен: Ты достаточно интеллигентна. Ты потрясающе выглядишь.

Элейн: Потрясающе?

Бен: Конечно.

Элейн: У меня слишком большие уши.

Бен (хмуро разглядывает ее уши): Уши о'кей.

The Graduate, 1967



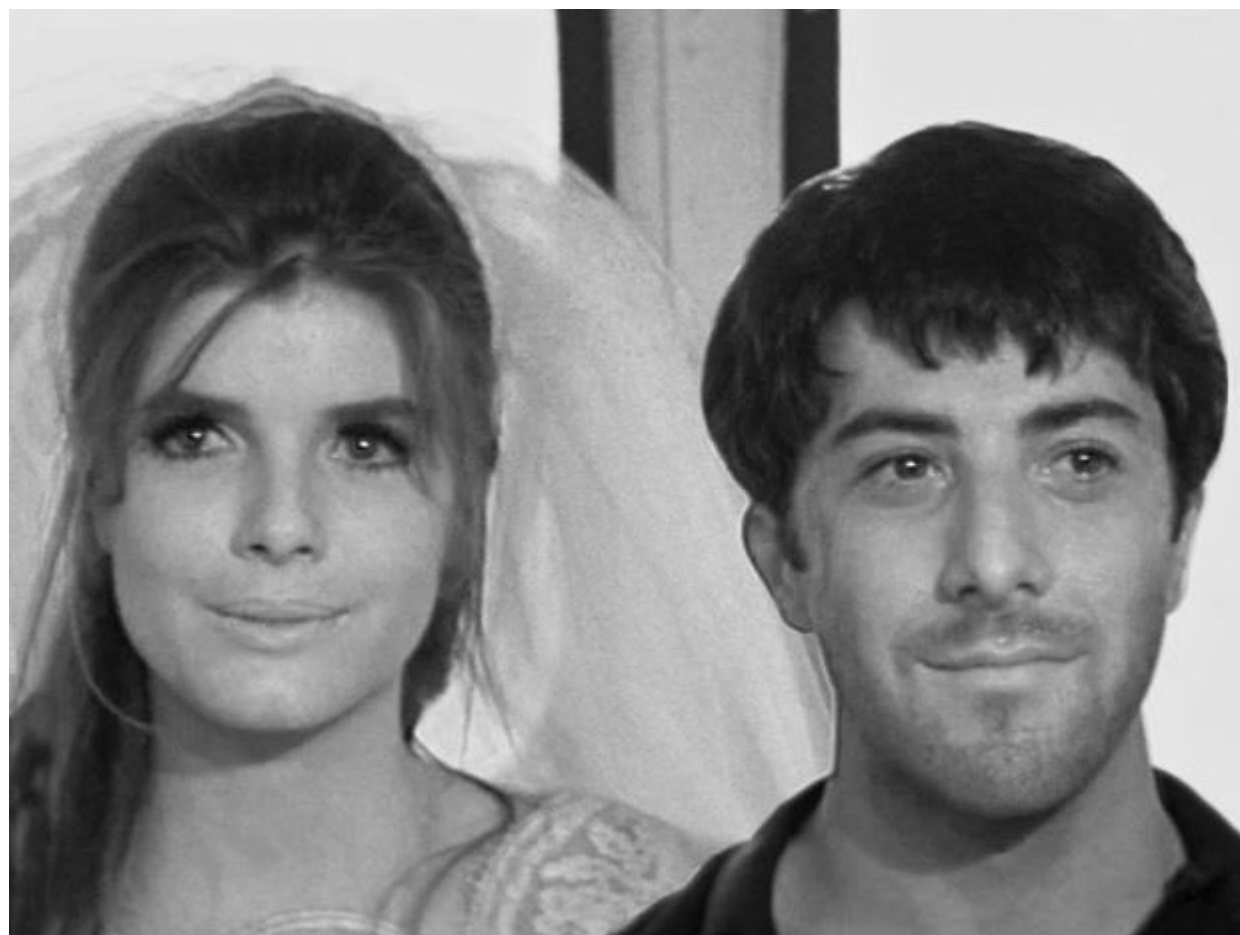
Символизм: крест.

«Шумный день», 1960



Символизм: сабля отца.

The Graduate, 1967



«Шумный день», 1960



«Шумный день» заканчивается неопределенно. Федор, возможно, и хотел бы вернуться в квартиру матери и к своим научным трудам, но мы видим, что Леночка крепко держит его за руку.

В «Выпускнике» финальная сцена в автобусе должна была кончиться на несколько минут раньше, но помреж забыл крикнуть «стоп», и оператор продолжал снимать. Мы видим слегка растерянных актеров Кэтрин Росс и Дастина Хоффмана, которые не знают, что им теперь делать. Кэтрин в какой-то момент поворачивает голову и внимательно смотрит на Дастина, но он смотрит куда-то в пространство и не поворачивается. Кэтрин отворачивается и тоже смотрит в пространство.

Увидев этот кадр при монтаже, Николс решил, что это гениальный конец и что ничего сокращать не надо. Он почувствовал, что классический *happy ending* тут невозможен. Все по-прежнему неясно. Продолжит ли Бен образование? Где и на что будет жить молодая семья? Как сложатся отношения с родителями? Сохранится ли семья Робинсонов? Сохранится ли семья Бена и Элейн? Позднее на вопрос, что станет с Элейн, Майк Николс цинично ответит: «Станет такой же, как ее мать». По этой логике, Бен должен будет заняться производством пластика.

Один против всех: «Ровно в полдень», 1952 – «Чистое небо», 1961 ²⁸⁹

Два фильма, посвященные конфликту индивида с обществом. В «Ровно в полдень» это конфликт маршала²⁹⁰ небольшого вымышленного городка Хэдливилл в штате Нью-Мексико с местными жителями. В «Чистом небе» – это конфликт советского летчика со сталинской системой. Маршал Уилл Кейн побеждает в перестрелке с бандитами, но проигрывает в конфликте с жителями, которые отказались ему помогать. В драматическом финале он срывает с груди оловянную звезду маршала, швыряет ее в грязь и уезжает с молодой женой, которая только что спасла ему жизнь. В советском фильме раненый летчик Алексей Астахов попадает в немецкий плен, ему удастся бежать, но он теперь, как всякий побывавший в плену, изменник родины. С помощью любящей жены он добивается вызова в ЦК КПСС. Он полностью реабилитирован и даже получает орден – тоже звезду, но золотую. Это Звезда Героя Советского Союза.

Фильм «Ровно в полдень» можно назвать антивестерном. Он основан на повести Джона Каннингема 1947 года «Оловянная звезда»²⁹¹, которая считается его лучшим творением. Повесть написана языком, состоящим, как иронически описывал такой стиль Набоков, из «коротких, сильных, „реалистических“ фраз». Доан, шериф небольшого городка, собирается идти на кладбище, чтобы возложить букет ромашек на могилу жены. Его уговаривают поскорее убраться из города: бандит Джордан, которого Доан когда-то поймал, а суд приговорил к повешению, не только не повешен, но и выпущен из тюрьмы. Но шериф уезжать не намерен – «Это мой город!». В перестрелке шерифу удается убить Джордана и трех его сообщников, но сам он смертельно ранен. Его молодой помощник Тоби тоже ранен, но не смертельно. Теперь Тоби понимает, что его долг – продолжить дело Доана.



Создателям фильма «Ровно в полдень» удалось превратить нехитрую трогательную историю в серьезную драму с политическим подтекстом. Реакция на фильм была неоднозначной. Актер и режиссер Джон Уэйн, сторонник сенатора Маккарти и его расследований, назвал фильм «самым антиамериканским из всех, которые он видел» (это уже второй фильм, который Уэйн назвал «самым антиамериканским», первым был фильм Спилберга 1979 года «1941»). Это неудивительно, учитывая, что взгляды Уэйна считались расистскими и антидемократическими²⁹². С другой стороны, фильм был номинирован на семь «Оскаров», хотя получил только четыре, а в 1989 году Библиотека Конгресса включила его в число первых 25 фильмов для хранения в Национальном реестре «культурно, исторически или эстетически значимых»²⁹³ фильмов США.

High Noon, 1952



Две звезды.

«Чистое небо», 1961



Чтобы понять причину таких противоположных оценок, стоит вспомнить, что происходило в Америке между 1947 и 1953 годами. Это была эпоха так называемой «красной опасности» (*Red scare*). Первый эпизод паники по поводу «красной опасности» произошел в Америке сразу после большевистской революции. Начиная с 1920-х и особенно во время Второй мировой войны, когда США и СССР на короткое время стали союзниками, паника заметно утихла. По мере насильственного включения стран Восточной Европы и Прибалтики в советскую орбиту страх перед «красной опасностью» вспыхнул с новой силой.

Как мы уже знаем из главы «Холодная война», Комитет Конгресса по антиамериканской деятельности, сокращенно *HUAC*, был создан в 1938 году, но по-настоящему развернул работу после 1947-го, когда было создано ЦРУ, объявлена доктрина Трумэна «остановить распространение коммунизма», а от работников федеральной службы потребовали сдать тест на «лояльность»²⁹⁴. Сенатор Джозеф Маккарти формально не имел к этому комитету отношения, он руководил аналогичной организацией в Сенате²⁹⁵, но он был самым активным борцом с реальной и воображаемой «красной опасностью», поэтому этот период часто называют «эпохой маккартизма». 21 марта 1947 года сенатор Маккарти торжественно заявил, что у него есть список из 205 «тайных коммунистов» среди работников Госдепа. Когда его попросили предоставить доказательства, он сократил число до 57, но доказательства предоставить так и не смог²⁹⁶.

Эпоха маккартизма прошла и по салону европейских интеллектуалов уже известной нам Залки Фиртель в доме № 165 на улице Мейбери в Санта-Монике. Все ее телефонные разговоры прослушивались, почта вскрывалась, жителей окрестных домов допрашивали сотрудники ФБР. Когда в 1953 году Залку допрашивали в Нью-Йоркском отделении ФБР по поводу ее желания выехать из страны, ей показали ее дело «толщиной с телефонную книгу Нью-Йорка»²⁹⁷. Из главы «Холодная война» мы помним, как примерно в это же время философ Джеймс Бернхем нападал на

Джорджа Кеннана: «Я не вижу в вас ненависти к коммунизму!». Тот же упрек услышала Залка от сотрудника ФБР в Нью-Йорке: «Все вы антифашисты! Но я ни разу не слышал, чтобы кто-нибудь из вас сказал: я антикоммунист».

Участие в голливудской «антинацистской лиге» теперь было приравнено к антиамериканской деятельности. Чтобы продолжать работать в кино, надо было «называть имена» (*to name names* – была стандартная формула тех лет) тех, кого ты подозреваешь в сочувствии к коммунизму или, на худой конец, в нетрадиционной сексуальной ориентации. Джек Уорнер (*Warner Brothers*) назвал двенадцать человек. Луис Б. Майер (*MGM*) тоже назвал имена и добавил, что сам он никогда в жизни не был в России, – благополучно забыв, что родился в Минске. Среди беженцев из Европы, которые добровольно или принудительно покинули в это время Америку, оказались Чарли Чаплин, Томас Манн, Орсон Уэллс, Бертольд Брехт, композиторы Ханс Эйслер и Отто Клемперер, муж Залки, писатель и режиссер Бертольд Фиртель, и сотни других. В конце концов уехала и Залка. Оставшиеся старались не высовываться. Арнольд Шёнберг, например, сменил написание своей фамилии с Schönberg на Schoenberg – опасные точки над буквой «о» выдавали в нем чужого²⁹⁸.

Готовность, с которой Америка приняла расистские законы нацистов и их подозрительность к «чужим», становится понятной, если вспомнить, что нацистские «нюрнбергские законы» (1935) были созданы после тщательного изучения американских законов Джима Кроу²⁹⁹, в частности законов тридцати американских штатов, запрещавших браки между белыми и черными. Во многих из этих штатов «негром» считался любой, у которого был хотя бы один предок с хотя бы «одной каплей» черной крови. Нацисты оказались чуть гуманнее, у них «евреем» считался каждый с тремя или четырьмя еврейскими дедушками и бабушками, независимо от исповедуемой религии³⁰⁰.

Главным рассадником подрывных идей, по мнению борцов с коммунистической угрозой, был Голливуд. В октябре 1947 года туда прибыла команда *HUAC*, чтобы «искоренить красный пропагандистский центр». А в ноябре десять деятелей Голливуда были внесены в «черный список» за отказ сотрудничать с комиссией и давать показания. Вся эта история стала неявным, но для многих понятным подтекстом фильма *High Noon*.

Сценарий написал Карл Форман³⁰¹, переработав для этого повесть Каннингема. Форман вырос в Чикаго и был одним из тех, кто попал в «черный список» Голливуда. В юности он был членом американской компартии, но, разочаровавшись, вышел из нее. В черный список он попал не из-за членства в партии, которого он не скрывал, а за отказ «называть имена». Для попавшего в этот список о работе в американском кино не могло быть и речи. Форман эмигрировал в Англию, где успешно писал сценарии и получил много наград, в частности за сценарий сенсационно успешного фильма «Мост через реку Квай»³⁰². В Америку он вернулся только в 1975 году, а в 1984-м посмертно получил за «Мост» «Оскар».

Некоторые критики прямо называли *High Noon* аллегорией маккартизма. Хотя сам Форман возражал против такого буквализма, невозможно не заметить, что сюжет фильма перекликается с его собственной биографией.

Режиссером был Фред Циннеманн, родившийся в еврейской семье в Австрии³⁰³. «Еврей в Австрии, – вспоминал он, – всегда был аутсайдером и угрозой национальной культуре». Циннеманн учился во Франции, а его работа в кино началась в Германии, где ему довелось сотрудничать с тогда еще малоизвестным Билли Уайлдером, тоже выходцем из еврейской семьи в Австрии. Одно время работал помощником режиссера у Бертольда Фиртеля, мужа Залки. Позднее был завсегдатаем ее салона в Санта-Монике.

Стиль Циннеманна часто называют социальным реализмом (не путать с социалистическим). Стремление избегать павильонных декораций, снимать на натуре и включать в фильмы непрофессиональных актеров в какой-то степени сближает его с итальянским неореализмом. В общей сложности он снял больше тридцати фильмов, не считая короткометражных. Фильмы Циннеманна были номинированы на «Оскар» шестьдесят шесть раз (в разных категориях) и получили двадцать четыре³⁰⁴.

Если в сценарии фильма «Ровно в полдень» находили аллегорию маккартизма, то в образе маршала Кейна некоторые критики видели самого Циннеманна в конфликте с нацизмом (его родители были жертвами Холокоста).

Продюсером фильма был Стэнли Крамер³⁰⁵, автор фильмов «Скованные одной цепью» (*The Defiant Ones*, 1958), «Нюрнбергский процесс» (*Judgement at Nuremberg*, 1961), «Это безумный, безумный, безумный, безумный мир» (*It's a Mad Mad Mad Mad World*, 1963), «Благослови зверей и детей» (*Bless the Beasts & Children*, 1971) и многих других.

Это один из наших великих режиссеров, – говорил о нем Стивен Спилберг, – не только благодаря искусству и страсти, которые он воплотил на экране, но и благодаря тому влиянию, которое он оказал на сознание всего мира³⁰⁶.

Фильмы Крамера, который бывал и продюсером, и режиссером, а иногда и тем и другим, называли *message films*, фильмы с идеей. В общей сложности с его именем связано более тридцати фильмов. Трудно найти деятеля Голливуда, чьи взгляды были бы до такой степени противоположны взглядам Джона Уэйна.

Гэри Купер, игравший главную роль, был консервативным республиканцем, по взглядам ближе к Джону Уэйну, чем к Карлу Форману. Тем не менее во время съемок они с Форманом подружились. Джон Уэйн и другие консерваторы-экстремисты потребовали, чтобы Купер отказался от этого «антиамериканского» фильма, угрожая, что иначе они добьются, чтобы Купера не только включили в черный список, но и лишили паспорта. Купер вместо этого публично выступил в защиту своего друга Формана. А когда Стэнли Крамер, желая спасти фильм, вычеркнул Формана из титров, Купер и Циннеманн заставили его восстановить имя сценариста, угрожая уходом. Как видим, драм на съемочной площадке было не меньше, чем в самом фильме.

Композитором фильма был *Dimitri Tiomkin*, он же Дмитрий Зиновьевич Тёмкин, который, как мы помним, написал музыку к «Рожденным Севером» (*Spawn of the North*). Два из своих четырех «Оскаров» он получил как раз за песню «Полуденная баллада»³⁰⁷, которая стала одной из самых популярных американских «ковбойских» песен, и за остальную музыку из фильма «Ровно в полдень». Как вспоминал Тёмкин, на первом просмотре фильма для прессы «эксперты сошлись во мнении, что картина

провалилась. Продюсеры не решились ее выпускать»³⁰⁸. Тогда Тёмкин выкупил права на песню и выпустил ее как сингл с певцом Фрэнки Лейном³⁰⁹. Пластинка стала хитом. Популярность песни спасла фильм – интересный пример того, как «низкий» жанр вытягивает «высокий». Позднее многие продюсеры пытались использовать эту схему – протолкнуть фильм, заказав для него песню у модного композитора, – но получалось не у всех.

Антивестерн начинается обманчиво, притворяясь настоящим вестерном. Три ковбоя встречаются под деревом и скачут среди Великих равнин Нью-Мексико (правда, снятых в Калифорнии) под песню Дмитрия Тёмкина и Неда Вашингтона, в которой от лица главного героя рассказывается основное содержание фильма:

*Полуденный поезд привезет Фрэнка Миллера.
Если я мужчина, я должен быть храбрым,
Я должен встретиться с этим страшным убийцей
Или остаться трусом, малодушным трусом,
И трусом лежать в могиле.*

High Noon, 1952



Предчувствие беды.



High Noon, 1952



На станции.

Ковбой: Поезд приходит во время?

Начальник станции (испуганно): Не вижу причин для опоздания.



После венчания.

Начальник станции: Срочная телеграмма для маршала!

Ковбои проезжают через перепуганный и притихший город. Жители знают эту тройцу и догадываются, зачем они приехали. Многозначительный крупный план – пожилая мексиканка смотрит им вслед и крестится.

Тем временем в мэрии происходит венчание маршала Уилла Кейна (Гэри Купер) и его юной невесты Эми Фаулер (Грейс Келли).

Учитывая, что Куперу и Келли в этом фильме соответственно 50 и 21, разница в возрасте между героями очевидна. Кейн – взрослый бывалый мужчина. У него, как мы узнаём позднее, уже бывали романы, в частности с мексиканкой Хелен Рамирез, содержательницей салуна. Невеста Кейна Эми принадлежит к религиозной общине квакеров, поэтому она убежденная противница войн, насилия и оружия.

Тем временем три ковбоя подъезжают к вокзалу и спрашивают начальника станции, вовремя ли приходит поезд. Слегка испуганный начальник говорит, что вовремя. Ковбои отходят в сторону. Начальник, убедившись, что ковбои его не видят, бежит прямо в мэрию.

Гости поздравляют новобрачных.

– Еще одна важная церемония, и Уилл будет свободным, в какой-то степени, – говорит мэр города, глядя на Эми с улыбкой. – Осталось только сдать звезду маршала.

– Честно говоря, – отвечает Кейн, – я не очень хочу этого делать. Новый маршал прибудет только завтра.

– Не волнуйся, – отвечает мэр. – Наш город уж как-нибудь доживет до завтра.

Все весело смеются.

– Ты победил, – отвечает Кейн.

Он снимает звезду и вешает ее на свою кобуру с револьвером, висящую на стене. (В финале этот револьвер возьмет в руки пацифистка Эми, спасая мужа.) В этот момент вбегает начальник станции с телеграммой для Кейна. Тот читает и говорит с помрачневшим лицом: «Они оправдали Фрэнка Миллера».

– Это еще не все, – говорит начальник станции. – Миллер прибывает на поезде ровно в полдень. Друзки уже поджидают его на станции.

Всем ясно, что Миллер едет, чтобы убить маршала, который пять лет назад сдал его правосудию. Кейн смотрит на стенные часы, они показывают 10:40. В распоряжении Кейна до встречи с Миллером остается один час и двадцать минут. Поскольку весь фильм происходит в реальном времени, следующие восемьдесят минут зрители будут находиться в постоянном напряжении. Во многих сценах появятся стенные часы, бесстрастно напоминающие, что дело идет к развязке.

High Noon, 1952



Мужчина: Вот что я хочу знать! Разве никому из вас неизвестно, что между Кейном и Миллером — личная вражда?



Женщина: Что с вами, люди? Разве вы не помните, что при Миллере приличная женщина не могла пройти по улице среди бела дня? Разве вы не помните, что в этом городе было страшно растить детей? Как вы можете сидеть и только говорить и говорить...

Начинается «экшн». Молодая жена и друзья говорят Кейну, чтобы он не корчил из себя героя, а быстро уезжал из города. Он неохотно соглашается. Молодоженам подают коляску, запряженную двумя лошадьми, вещи уже погружены. Коляска несется по бескрайним просторам Нью-Мексико. Внезапно Кейн останавливает лошадей и начинает разворачивать коляску.

— Почему ты остановился? — спрашивает встревоженная Эми.

— Так нельзя, — отвечает Уилл. — Я должен вернуться.

— Почему?

— Они заставили меня бежать, а я никогда ни от кого не бегал.

Маршал пытается найти людей, готовых помочь ему сразиться с бандитами. Один за другим ему отказывают, одни из страха, другие — бывшие друзья и собутыльники Миллера — рады возвращению бандита. Его заместитель ставит условие — назначить его маршалом с завтрашнего дня. Кейн не верит в его способности и отказывается.

Один из помощников маршала убегает, когда узнает, что их только двое. Старый друг объясняет, что не может стрелять, его рука поражена артритом. К Кейну подходит 16-летний подросток и просит дать ему оружие, он хочет сражаться вместе с ним. Маршал растроган, но посылает его домой.

Последняя попытка Кейна происходит в протестантской церкви. Группа молодых прихожан откликается на просьбу Кейна о помощи, но их останавливают старшие, называя разные причины, почему маршалу помогать не надо: мы ему платим деньги, это его проблема, он больше не маршал, он сдал свою звезду, и вообще это личная вражда из-за бабы, которую они не поделили с Миллером. Только одна женщина пытается объяснить мужчинам, что присутствие банды Миллера означало для женщин и детей.

Прихожане просят пастора сказать свое слово.

– В Библии написано: «Не убий», – отвечает пастор. – Я не могу сказать своим прихожанам: возьмите оружие и идите убивать.

High Noon, 1952



Мэр города: Уилл Кейн – это самый лучший маршал, который у нас был, возможно, лучший маршал, который у нас когда-нибудь будет. Это смелый человек. Хороший человек. Его никто не заставлял вернуться... Уилл, уезжай, пока есть время. Так будет лучше для тебя и для города.



Кейн в опустевшем городе.

Эми узнает про давний роман Хелен Рамирез не только с Фрэнком Миллером, но и с ее мужем, и идет к ней. Хелен сначала встречает ее недружелюбно и упрекает за то, что она оставила мужа в трудную минуту. Видно, что ее чувства к Кейну не совсем угасли. Но потом она проникается к молодой девушке сочувствием и говорит, что они поедут в одном поезде.

Поезд приближается. Ковбои заряжают револьверы. Кейн пишет завещание. На часах без двух минут двенадцать. Проезжает коляска с вещами, в которой сидят Эми и Хелен Рамирез. Кейн грустно смотрит им вслед. Коляска подъезжает к станции, и одновременно подходит поезд. Фрэнк Миллер сходит с поезда, скидывает пиджак, дружки дают ему его револьвер, и все четверо идут вдоль состава. В этот момент Хелен Рамирез и Эми поднимаются по ступенькам в вагон. Крупные планы Фрэнка Миллера и Хелен Рамирез, пристально смотрящих друг на друга.

Одинокая фигура маршала в опустевшем городе. Появляются четверо, и начинается перестрелка. Услышав звуки выстрелов, Эми выскакивает из трогаящегося поезда и бежит к мужу. Прямо перед входом в офис маршала она видит лежащий труп. Это один из трех дружков. Перестрелка продолжается. Один из бандитов перезаряжает револьверы. Внезапно раздается выстрел, бандит падает. За ним мы видим окно резиденции маршала, в котором Эми опускает дымящийся револьвер. Между пацифизмом квакеров и мужем она выбрала мужа.

В комнату вбегает Фрэнк Миллер, хватает Эми и, держа ее перед собой в качестве щита одной рукой, с револьвером в другой выходит на площадь и кричит:

— Выходи!

Кейн выходит. В этот момент Эми, которая все еще в подвенечном платье, звериным жестом вцепляется ногтями в лицо Фрэнка. Он отталкивает ее, она падает, в этот момент Кейн стреляет. Фрэнк убит.

Финал фильма нам уже известен. Снова коляска, в которой сейчас наконец уедут молодожены. Под «Полуденную балладу» Тёмкина и Вашингтона их постепенно окружают жители.

Легко раненый Уилл помогает Эми — которая все еще в подвенечном платье, хотя сильно запачканном — подняться в коляску, но прежде чем залезть самому,

окидывает взглядом навсегда оставляемый городок. К нему подходит тот самый подросток, который хотел сразаться. Маршал ласково хлопает его по плечу. По логике классического вестерна, маршал сейчас должен снять свою звезду и прицепить ее на грудь подростка. Но происходит неожиданное – Кейн срывает звезду и великолепным брезгливым жестом бросает ее в дорожную грязь. Конец фильма.

High Noon, 1952



Кейн окликает Миллера – настоящий мужчина не стреляет в спину.



Эми видит бандита, перезаряжающего пистолет, и стреляет ему в спину. Законы мужской чести не распространяются на женщин и бандитов.

High Noon, 1952



Эми звериным жестом вцепляется ногтями в лицо Фрэнка.



Кейн стреляет. Миллер убит.

High Noon, 1952



Молодожены садятся в подъехавшую коляску.



Кейн срывает с груди звезду и...

Как можно сравнивать *High Noon* — с его американскими реалиями и не всем понятными намеками на эпоху маккартизма — с «Чистым небом», советским «оттепельным» антисталинским фильмом? С одной стороны, есть очевидное сходство между главными персонажами — взрослый мужественный герой и влюбленная в него юная девушка, которая в конце концов спасает его. В обоих фильмах от героя отворачиваются почти все, кроме жены. Но чем глубже мы погружаемся в оба сюжета, тем яснее становится, что они направлены в прямо противоположные стороны. Уилл Кейн — это классический американский «одинокый волк», который с оружием в руках сам побеждает врагов. В «Чистом небе» спасение приходит свыше, от своего рода *Deus ex machina*, от ЦК КПСС.

Режиссер «Чистого неба» Григорий Наумович Чухрай (1923–2001) – четырежды раненый герой Отечественной войны, которому несколько раз в жизни приходилось останавливать съемки из-за необходимости лечь на очередную операцию.

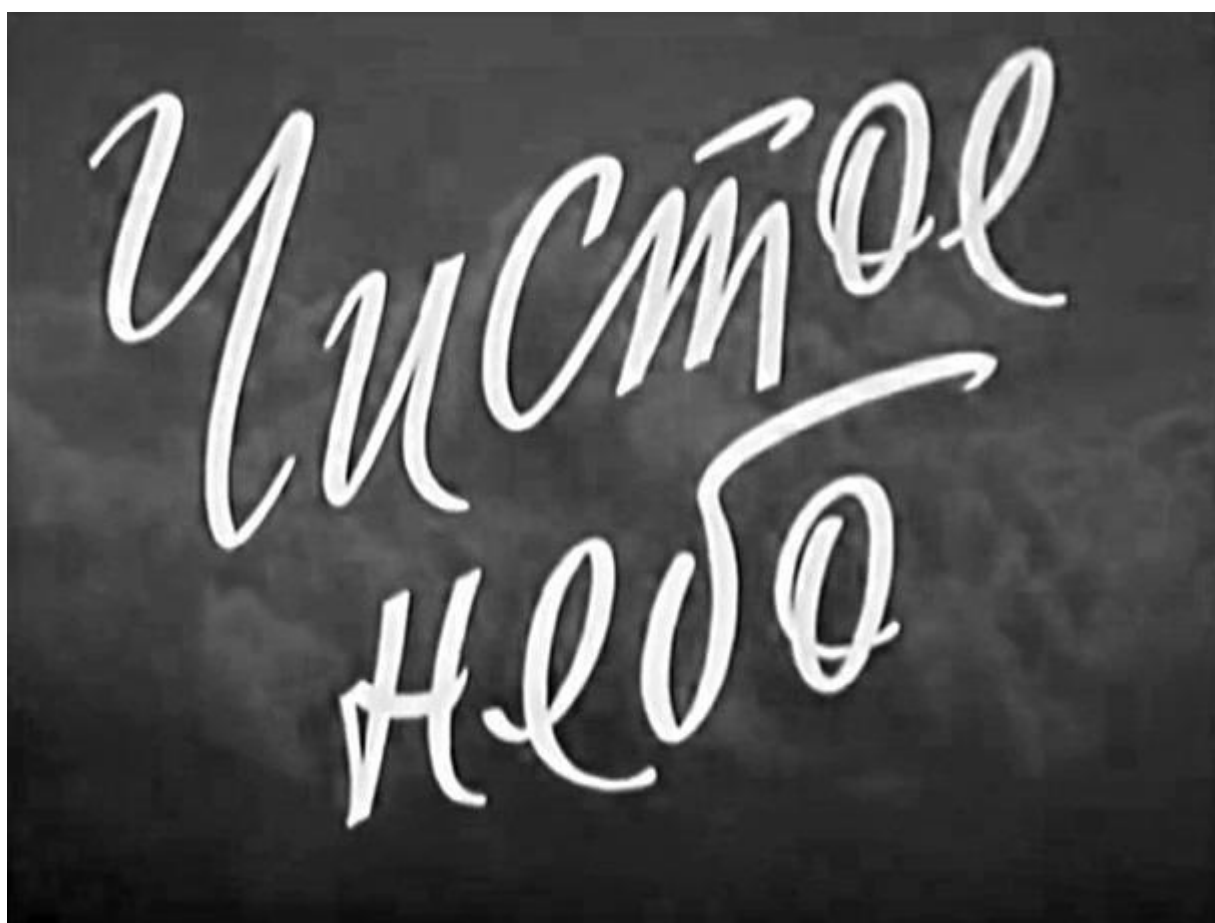
Работа в кино потребовала от бывшего десантника почти такого же напряжения сил и героизма, какого требовала война. Почти все его фильмы были в какой-то момент запрещены, и только вмешательство высших инстанций позволило им выйти на экраны и получить советские и международные награды. Чаще всего этой высшей инстанцией оказывался Никита Хрущев и только в одном случае – Екатерина Фурцева. В этом смысле фильм Чухрая тоже автобиографичен.

«Я в свою ходил атаку», – эту фразу Александра Твардовского Григорий Чухрай вполне мог бы отнести к себе.

«Чистое небо» – третий фильм режиссера. Первыми двумя были «Сорок первый» (1956)³¹⁰ и «Баллада о солдате» (1959)³¹¹. Фильм начинается и кончается одним и тем же эпизодом – под браваурную киномузыку Михаила Зива³¹² летчик-испытатель ведет футуристического вида серебристый самолет на фоне голубого неба.

Останавливается такси, из него выскакивают женщина и водитель, оба внимательно следят за полетом. На всем протяжении фильма в повествование о прошлом время от времени будет вклиниваться этот эпизод из будущего.

«Чистое небо», 1961



Символика: небо и летящий шрифт.



Самолет — сталинский сокол.

С самого начала фильма мы сталкиваемся с противоречием: борьба со сталинской эстетикой ведется с использованием элементов этой эстетики. Размашистый рукописный шрифт названия фильма посылает сигнал «оттепели», но небо и самолеты возвращают к «сталинским соколам»³¹³.

История начинается незадолго до начала войны. Новогодняя ночь. Юная Саша (Нина Дробышева) жалуется старшей сестре Люсе (Наталья Кузьмина), что она не такая красивая, как старшая сестра. Люся пишет кому-то на стекле замерзшей двери: «Приходи! Гоголя д. 12, кв. 3, Люся».

В квартире Люси, Саши и их младшего брата Сережи (Олег Табаков) новогодний карнавал. Раздается звонок в дверь, Люся открывает незнакомому мужчине.

Это знаменитый летчик-испытатель Алексей Астахов (Евгений Урбанский), один из «сталинских соколов». Астахов оказался один в новогоднюю ночь, увидел адрес на стекле и решил зайти.

Люся, которая писала на стекле, очевидно, кому-то другому, держится подчеркнуто холодно. Астахов извиняется и уходит.

— Это же Астахов, — взволнованно кричит Саша и пытается бежать за ним.

Старшая сестра грубо ее останавливает и посылает спать.

Война. Отец Люси, Саши и Сережи уходит на фронт. Саша пишет письмо Астахову и назначает свидание. Он приходит, но, увидев юную Сашу, разочарован:

— Простите, а в каком вы классе?

— Я уже закончила, — гордо говорит Саша.

«Чистое небо», 1961



Саша: Счастливая ты, Люська. Вот если бы я была такая высокая и красивая, как ты!



Люся: Вы, наверное, квартирой ошиблись.

«Чистое небо», 1961



Саша: Когда нет любви, это пошло!



Астахов: Сашенька, давайте каждый день встречаться.

«Чистое небо», 1961



Сталинский сокол впадает в детство.



Невинная эротика.

High Noon, 1952



Не исключено, что религиозная Эми решилась на поцелуй только после венчания.

«Чистое небо», 1961



Саша: Ты мой! Никуда тебя не отпущу! Позвони в часть. Обмани.

Алексей: Не могу обманывать.

Саша: Иногда можно.

Алексей (звонит в часть): Разрешите мне остаться дома до утра. Нет, не родные. Жена. Сашенька.

«Чистое небо», 1961



«Непорочное зачатие».

Раненый Алексей засыпает. Саша смотрит на него и постепенно тоже засыпает. Утром Алексея уже нет.



В родильном доме.

Медсестра: Ну, что ж ты стоишь? Бери своего молодца!

Астахов пытается ее поцеловать. Она его отталкивает, он раздражен, но постепенно начинает испытывать к ней жалость, перерастающую во влюбленность.

За эти четыре дня с юной Сашей бывалый мужчина становится столь же юным и целомудренным. Он с удовольствием играет с Сашей в снежки, а когда она подворачивает ногу и падает, бережно несет ее на руках, потом осторожно поправляет ей ботинок.

Астахов уходит на фронт. Саша слушает радио: «...летчик-испытатель, старший лейтенант Астахов, израсходовав боезапас, пошел на таран немецкого бомбардировщика „Юнкерс-88“ и сбил его. Советский летчик остался жив».

Алексей забегает к Саше проститься.

Саша получает телеграмму от отца с фронта: «СЕГОДНЯ ПЯТЬ ТРИДЦАТЬ ПРОСЛЕДУЮ ЧЕРЕЗ ТОВАРНУЮ ВОЗМОЖНА ОСТАНОВКА ВСТРЕЧА».

Сотни женщин собрались на платформе в 5:30 утра. С грохотом проносятся платформы с пушками и товарные вагоны с солдатами. Разглядеть лиц невозможно. Женщины протягивают руки и выкрикивают имена. Ни остановки, ни встречи не происходит.

Этот эпизод, длящийся около двух минут, с точки зрения работы оператора Сергея Полуянова (тоже, кстати, фронтовика), возможно, самый драматический эпизод фильма. Американский культуролог Александр Прохоров считает, что сцена показывает молодых женщин, смотрящих на проходящий поезд с военнопленными — по всей видимости, их мужьями, — отправляемыми по приказу Сталина из нацистских лагерей прямо в ГУЛАГ³¹⁴.

Это ошибка. Во-первых, в телеграмме отца говорится «возможна остановка встреча». Для пленных, которых везут в ГУЛАГ, ни остановка, ни встреча невозможны. Во-вторых, в этом же составе мы видим платформы с пушками, которые, очевидно, везут на фронт. Но ошибку Прохорова можно, наоборот, считать проницательной догадкой. Учитывая, что основной сюжет фильма связан со сталинским приказом считать попавших в плен изменниками родины (с этим

приказом связана драма Алексея Астахова и весь сюжет фильма), можно предположить, что именно такой эффект и такую ошибку хотел навязать зрителю режиссер.

«Чистое небо», 1961



Поезд 5:30.



Женщины на платформе.

High Noon, 1952



Эми: Вы не любите моего мужа?

Портье: Нет.

Эми: Почему?

Портье: Когда здесь был Фрэнк Миллер, здесь все гудело. Я не один так думаю. Его ждет возмездие.

«Чистое небо», 1961



Саша: Астахов — мой муж.

Николай Авдеевич: Ну какой он муж! Вы даже не зарегистрированы в загсе. У этого человека может быть весьма сомнительное прошлое. У меня уже на работе начинаются неприятности.

High Noon, 1952



Конфликт

Эми: Раз ты не едешь со мной, я уеду на этом поезде.

Уилл: Я должен остаться.

«Чистое небо», 1961



Алексей: А, Сашка. Чего пришла? Видишь, я пьян! Пойдем выпьем?

Война окончена. Выжившие солдаты и офицеры начинают возвращаться. От Астахова – никаких вестей. Саша с маленьким сыном Егоркой продолжают ждать. В квартире появляются выросший брат Сережка и старшая сестра Люся с немолодым лысым мужем Николаем Авдеевичем. У него легко узнаваемая внешность «плохого» бюрократа из советского кино 1930-х. Саша удивлена: а как же Митя, с которым у Люси был такой серьезный роман? Но Люся отмахивается: «Я живу на земле, а не на небе».

Внезапно возвращается Астахов. Его лицо покрыто шрамами. Саша падает в обморок. Алексей, Саша и Егорка поселяются в крохотной комнатке, которую Люся с мужем оставили им, а сами заняли большую. Николай Авдеевич недоволен присутствием Астахова и не скрывает этого. Этот кадр почти цитата из сталинского фильма 1930-х – комсомолка-ударница в косынке против толстого бюрократа в пижаме.

Вечером Саша идет на поиски мужа и находит его недалеко от пивной.

Саша плачет. Она не верила Николаю Авдеевичу, но теперь с ужасом видит, что он был прав. Муж что-то скрывает.

Саша уговаривает Алексея подать заявление в горком КПСС о восстановлении в партии. Алексей соглашается. Его вызывают. Как и у маршала Кейна с протестантским пастором, попытка оканчивается неудачей. Он чужой. Разговор с пастором происходит в церкви на фоне распятия. Разговор с секретарем в здании парткома – на фоне гипертрофированной статуи Сталина. В обоих случаях герой обращается к высшему моральному авторитету своего сообщества и оказывается отвергнутым.

Начинается мучительная попытка героя понять, что и почему с ним произошло. В его распоряжении, как и в распоряжении сценариста Даниила Храбровицкого, ограниченный набор слов. Он не может использовать слова из религиозного лексикона, такие как «сострадание» или «милосердие». Старательно комбинируя стандартные советские лозунги и клише, он сначала приходит к выводу, что действительно виноват. Но позднее находит слова, тоже взятые из официальных текстов, но уже новой эпохи – о ценности человеческой жизни и о разрушительности всеобщей подозрительности. При этом авторам фильма важно сохранить главные советские формулы о «верности партии» и «справедливости наших идей».

Обрадованная Саша бросается собирать его чемодан, и в этот момент в их комнату входит Сережка, младший брат Саши, и растерянно сообщает, что умер Сталин.

«Чистое небо», 1961



Алексей: Ну как я мог тебе сказать об этом. Вот сегодня пришел к одному, служили вместе, говорю: «Хочу летать». – «Но ты был в плену». Да, я был в плену. Я

виноват. Виноват в том, что меня сбили.



Виноват в том, что полумертвого взяли в плен. Виноват в том, что я бежал, а меня поймали и собаками рвали на мне мясо. Виноват в том, что я не подох с голоду. Виноват в том, что меня не пристрелили. Не сожгли в печи. Виноват! Виноват!! Виноват!!!

High Noon, 1952



Святое место. Чужой.

Священник: Вы нечасто бываете в этой церкви, маршал, и когда вы сегодня венчались, вы не сочли нужным венчаться здесь.

«Чистое небо», 1961



Секретарь парткома: Мы тут обменялись с товарищами и не сочли. Понимаешь, не сочли. Одним словом, решили воздержаться.

«Чистое небо», 1961



Саша: Но ты же прав!

Алексей: А все кругом виноваты? Я мог застрелиться. Лес рубят – щепки летят. Идет великая борьба, и неважно, если один, другой, сотый пострадает невинно. И нельзя жалеть никого. Даже себя. Ради этой великой цели.



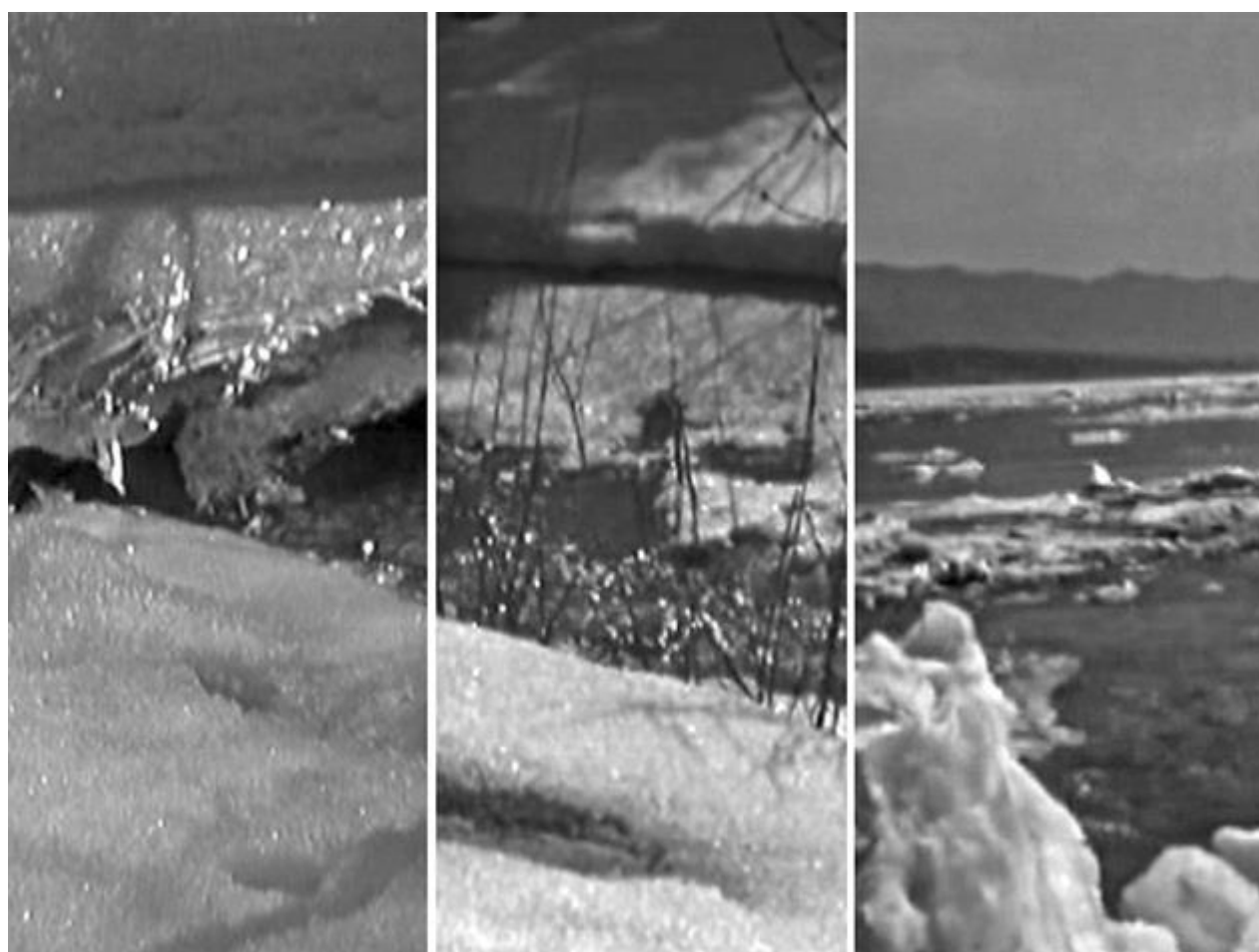
Алексей: Разве мы усомнились в партии, в правоте нашего дела, в справедливости наших идей? «Лес рубят – щепки летят». Кто же это выдумал, что человеческая жизнь не в счет? Что бдительность – это всеобщая подозрительность? Я знаю, что я

сделаю. Я еду в Москву, и я добьюсь, чтобы разобрали мое дело.

«Чистое небо», 1961



Оттепель. *Сергей* (входит в комнату, растерянно): Умер Сталин...



«Светлый путь», 1940



Ударницы.

«Чистое небо», 1961



Оттепель показана в фильме довольно наивной метафорой – последовательностью кадров, в которой под восходящие фортепьянные аккорды Михаила Зива мы видим постепенное таяние льдов и наконец полноводную реку, по которой плывут обломки льда. На память приходят стоп-кадры просыпающегося льва из «Броненосца „Потемкина“». Сознательная ли это цитата, не очень важно – эпоха оттепели с самого начала провозглашает свою связь с «настоящим коммунизмом» 1920-х, еще не испорченным Сталиным.

Сразу после кадров ледохода – два важных эпизода с прямо противоположным смыслом. Саша становится ударницей и управляет сложными станками. Здесь мы снова попадаем в сталинское кино. Саша становится чем-то вроде реинкарнации Тани Морозовой из «Светлого пути».

Тем временем Митя, которому Люся когда-то предпочла «надежного» Николая Авдеевича, приходит к Саше. Он теперь ученый с мировым именем.

– Вы помните, Саша, – говорит он, – когда я был ранен, а вы меня навестили в госпитале, я попросил вас взять на сохранение тетрадку с моими формулами.

– Конечно, – отвечает Саша и приносит тетрадку.

Митя быстро листает тетрадку, радостно находит нужную формулу и решает отблагодарить Сашу подарком – это его книга, вышедшая в Лондоне на английском языке. Публикация в Англии, которая в сталинскую эпоху скорее всего привела бы Митю на скамью подсудимых, в эпоху оттепели – символ престижа. Достаточно сравнить сцену с лондонским изданием Митиной книги с эпизодом из фильма Абрама Роома «Суд чести» 1948 года, созданного по мотивам дела советских биологов Нины Ключевой и Григория Роскина, поделившихся своими материалами с американскими коллегами, чтобы увидеть масштаб изменений, произошедших в советской культуре всего за тринадцать лет.

«Суд чести», 1948



Публикация за границей.

«Чистое небо», 1961



Сашина старшая сестра Люся, по существу, оказывается реинкарнацией потребительницы Леночки из «Шумного дня», вышедшего на год раньше, — хотя пьеса Розова «В поисках радости», по которой снят фильм, была опубликована в 1957 году. В «Шумном дне» Леночка наказана тем, что ее дорогие гарнитуры порублены саблей красного командира. В «Чистом дне» Люся наказана тем, что увидела Митю и Сашу с его книгой лондонского издания. Она в волнении разбивает банку, наступает на осколки и рыдает. В обоих случаях потребление осуждено и наказано.

Финал фильма предсказать нетрудно. Астахова вызывают в ЦК КПСС, и он получает Золотую Звезду Героя. Что удивительно в этом фильме — ни герой, ни сценарист³¹⁵ не в состоянии выйти за пределы официального советского словаря. В какой-то степени это делает фильм 1961 года устаревшим с самого начала. К этому времени страна стала другой. В 1954 году на Втором съезде писателей Маргарита Алигер уже называла вещи своими именами: «Литература наша очень устала от *страшных слов*, от стучания кулаком по столу»³¹⁶. В этом же году были амнистированы советские граждане, сотрудничавшие с немцами во время войны. В 1956-м Хрущев осудил «культ личности». В 1957-м в Москве состоялся Фестиваль молодежи и студентов и вышел фильм Калатозова «Летят журавли» — напомним, ставший единственным советским полнометражным фильмом, который получил главный приз Каннского кинофестиваля.

В обоих фильмах герой на какой-то момент проявляет слабость и уступает большинству. Маршал Кейн поддается уговорам и уезжает с женой из города. Потом находит силу в своей личной модели героизма, говоря: «Я никогда ни от кого не убегал», — и поворачивает обратно. Летчик Астахов проявляет слабость, пытаясь оправдать свалившиеся на него несчастья советскими клише: «Неважно, если один,

другой, сотый пострадает невинно». Потом находит силу в других советских клише, более поздней эпохи: «Разве мы усомнились в партии?».

«Сталинский сокол» Астахов находится в конфликте со сталинизмом, которого к началу съемок формально уже нет. Это конфликт с прошлым. Поэтому финал фильма призван внушать оптимизм.

«Ровно в полдень» описывает конфликт, который происходит в маленьком провинциальном городке, где жизнь меняется медленно, поэтому можно сказать, что это вечный конфликт. Честный, смелый, принципиальный герой оказывается втянутым в войну не только с бандитами, но, по существу, со всеми жителями, которые, за малым исключением, трусы и негодяи. Авторы фильма не верят в изначально добрую сущность человека. Для них маленький городок Хэдливилл — модель всего человечества, где честные, смелые и принципиальные всегда находятся в меньшинстве. Конец фильма совсем непохож на традиционный американский *happy ending*. Это не столько антиамериканский, сколько антиоптимистичный фильм.

Фильм «Ровно в полдень» вызвал к жизни несколько других фильмов, находящихся с ним в той или иной форме диалога. Через девять лет после «Ровно в полдень» вышел фильм «Погоня» Артура Пенна³¹⁷, где местный шериф (Марлон Брандо) находится в смертельном конфликте с криминальными «отцами» небольшого города. Сцена отъезда избитого, окровавленного шерифа с любящей женой заставляет вспомнить финал «Ровно в полдень».

Вестерн «Бродяга высокогорных равнин»³¹⁸ Клинта Иствуда вышел через двадцать один год после «Ровно в полдень», но перекличка между фильмами очевидна. Суровое наказание, которому безымянный герой (Клинт Иствуд) подвергает жителей коррумпированного шахтерского городка где-то на Диком Западе, читается как запоздалая месть за маршала Кейна.

Современному американскому зрителю антимаккартизм фильма «Ровно в полдень» не очень понятен. Большинство отзывов на сайте *IMDb*³¹⁹ его не замечает:

«Ровно в полдень», безусловно, один из самых правдоподобных вестернов в истории кино и, возможно, один из лучших. Даю десять баллов.

«Ровно в полдень» работает благодаря четко написанному сценарию, головокружительному темпу и постоянно растущему напряжению.

Финальная перестрелка поставлена как балет, настолько она хороша. Может быть, лучший эпизод из когда-либо снятых. Описать невозможно, это нужно видеть.

Мрачная баллада, осажденный маршал, холодная жена, которая бросает мужа через час после свадьбы.

Настоящий вестерн!

Если изредка и появляется упоминание маккартизма, то в придаточном предложении:

Конечно, круто любить фильм «Ровно в полдень» за то, что в нем увидели атаку на маккартизм. Но этого недостаточно, чтобы сделать фильм актуальным сегодня.

После снятия Хрущева в 1964 году фильм «Чистое небо» уже мешал идеологическому отделу ЦК, и постепенно стал исчезать с экранов кинотеатров и телевизоров. Для поколения оттепели, не жившего в эпоху сталинизма, основная проблема фильма не очень понятна. О реакции на фильм последних нескольких лет можно судить по отзывам зрителей на сайтах «Кинопоиск»³²⁰ и «Кино-театр»³²¹.

Неожиданно большая группа (около трети всех отзывов), во-первых, отчетливо видит политическую направленность фильма, а во-вторых, возмущена ею:

Фильм выполняет хрущевский заказ на антисталинскую пропаганду, и эта пропаганда лжива.

А фильмец так себе – хрущевская пропаганда.

Чухрай здесь решил немного подпеть в унисон антисталинской конъюнктуре того времени.

Все фильмы режиссера поражает, разрушает и омертвляет большая капля идейного негатива, нуара, нигилизма.

Неудивительно, что подобные фильмы за рубежом получали награды. Такими фильмами, вроде «Чистого неба», а затем и «Покаяние», стали исподволь внедрять в советских людей мысли о преступности и никчемности советской власти и коммунистов.

Хотя сегодня официальная российская идеология не содержит ни марксизма-ленинизма, ни культа «комиссаров в пыльных шлемах», она полна ressentiment по поводу утраченной империи. Поэтому для авторов этих отзывов именно Хрущев (а не Горбачев или Ельцин) – враг номер один. Именно он начал процесс разрушения империи, который закончился в 1991 году распадом СССР. Любопытно, что некогда самый «прозападный» российский режиссер Андрей Кончаловский совершил полный круг и теперь солидарен с такой позицией: «Я согласен с Мао Цзэдуном, который сказал: „Хрущев идиот, он предал коммунизм“»³²².

Подведем итоги

Нам с Майей не удалось найти «вертикальной» переклички мифов, какая была очевидной между нацистским и советским кино. Сходные мотивы в советских и американских фильмах, по выражению Майи, «располагались веером, в разных направлениях». Одно из таких направлений или векторов – это смена эпох между 1920-ми и 1930-ми годами, происходившая в социально-культурной сфере во многих странах. В СССР это был отказ от идеи мировой революции, в США – отказ (как потом выяснится, временный) от идеи капитализма, который сам себя лечит и не нуждается в контроле со стороны правительства. Другой вектор – индустриализация. Хотя две страны находились в разных фазах этого процесса, некоторые социальные проблемы были сходными, например меняющаяся роль женщины в обществе. Еще один вектор – положение «изгоев», на которое были обречены еврейские иммигранты из Восточной Европы в Голливуд и интеллигенты в кино «победившего социализма».

Одним из продуктивных векторов для анализа оказалась дихотомия индивидуального и коллективного, где сопоставления работают не на сходство, а на различие, подтверждая Майин тезис, что обе системы «зеркально отражаются друг в друге». Они отражаются именно зеркально, когда правое и левое меняются местами. В американском кино герой всегда одиночка, в советском он герой, только пока он член коллектива или представляет интересы коллектива.

1. Две сказки, «Волшебник страны Оз» и «Золушка», говорят о реальности и иллюзиях. Американский фильм отвергает цветной мир фантазии (сна, мечты) и возвращает героиню в монохромный мир реальности, где она наконец чувствует себя счастливой. Советский фильм полностью остается в сфере сказки. Выход в реальность закрыт, реальность послевоенной эпохи слишком страшна и для создателей фильма, и для героев, и для зрителей. Когда Янина Жеймо должна сыграть жертвенную Золушку, готовую отказаться от личного счастья, она бунтует, потому что ощущает свою принадлежность к «нашим детям», которым «будет непонятно, почему Золушка, когда ее бьют по одной щеке, безропотно подставляет другую. Почему она не борется? Не протестует? Такой Золушке зритель не будет сочувствовать, а значит, не будет ее и любить». Апеллируя к группе («наши дети»), она угадала самую важную часть советского мифа, поэтому и Шварц, и Раневская безропотно приняли ее дерзкую импровизацию.

2. Фильмы «Город мальчиков» и «Путевка в жизнь» возвращают нас к вечному вопросу о роли среды. Оба фильма (сознательно или бессознательно) находятся в диалоге с Достоевским, считавшим, что «учение о среде доводит человека до освобождения его от нравственного личного долга, от всякой самостоятельности, доводит до мерзейшего рабства». В американском фильме добро побеждает зло с помощью любви и веры. Если бы Достоевский увидел этот фильм, он, возможно, принял бы его. В советском – победа над злом оказывается возможной с помощью жертвы. В обоих фильмах сюжет связан со взаимодействием героя с группой. Первоначально оба героя, Уайти Марш и Мустафа, – индивидуалисты, они не хотят стать членами коллектива, который призван их перевоспитать. В обоих случаях вхождение в коллектив все же происходит. Уайти входит во всемирный коллектив христиан. Мустафа включается в создание «светлого будущего», что и для героя фильма, и для реального Мустафы кончается трагедией.

3. В фильмах «Рожденные Севером» и «Аэроград» колонизация окраин – в одном случае Дикого Запада, в другом Дальнего Востока – показана как миссия прогресса и законности. Эта миссия наталкивается на сопротивление местных врагов, олицетворяющих беззаконие и регресс. В американском фильме враг – это русский пират, считающий, что Аляска отнята у России незаконно, что дает ему право воровать рыбу из чужих вершей. Он подает себя как представителя России, но его деятельность направлена на личное обогащение. В советском фильме враги – это объединившиеся против советской экспансии местные староверы и японские «самураи», а герои представляют новую общность – это «украинцы, белорусы, москвичи», то есть недавно созданный СССР.

4. «Ниночка» и «Цирк» рассказывают примерно одну и ту же историю: героиня попадает в чужую страну, где ее идеология меняется на противоположную. Любовь заставляет комиссара Ниночку обнаружить собственную индивидуальность,

женственность и даже приобрести чувство юмора. Мэрион Диксон, наоборот, находит счастье в коллективе. Она отказывается от религии, от дорогой одежды и с удовольствием марширует в колонне по Красной площади, одетая, как все. Ее темнокожего сына можно больше не скрывать, он в той же колонне, тоже в белой одежде, у кого-то на руках, как «сын полка». Его отсутствующий отец замещен не столько Мартыновым, сколько невидимым «отцом народов».

5. «Магазин за углом» и «Мечта» посвящены отношениям между микромиром мелкого бизнеса и политическими событиями вокруг. В американском фильме поражает как раз полное отсутствие внешнего мира. Весь сюжет построен вокруг личных отношений двух главных героев в замкнутом пространстве магазина. Сюжет советского фильма тоже построен вокруг замкнутого пространства пансиона «Мечта» и личных отношений его обитателей. При этом авторы прилагают титанические усилия, чтобы превратить фильм в прославление советской экспансии. Не обходится и без ритуальной жертвы – Томаш, в которого влюблена Анна, погибает, а сама Анна находит счастье в коллективе, работая в цеху, украшенном портретом Ленина.

6. «Быть или не быть» и «Подвиг разведчика» – фильмы о разведчиках в тылу врага. При этом американский фильм – это комедия, где смеяться позволено над всем и над всеми – и над хорошими, и над плохими. «Смех освобождает, – вновь процитирую Майю, – он непочтителен к любой догме». Именно поэтому в советском фильме 1947 года юмор отсутствует. Юмор появится в оттепельном «Русском сувенире» 1960 года, но его качество покажет, что сталинская эпоха отучила людей шутить смешно.

7. «Берлинский экспресс» и «Встреча на Эльбе». Разница между временем выхода этих двух фильмов – всего один год, но по существу они принадлежат разным эпохам. «Берлинский экспресс» – это все еще эпоха дружбы. «Плохие» в фильме – подпольные нацисты, а «хорошие» – союзники, то есть американцы, англичане и русские. «Встреча на Эльбе» – это уже классический фильм холодной войны. Идея фильма прямо противоположна: хватит дружбы, Америка – враг, она укрывает нацистских преступников, немногие «честные американцы» должны прилагать все усилия, чтобы изменить свое «плохое» правительство. Американский майор Хилл – одиночка. Он не понимает стратегических планов своего правительства и вступает в борьбу с сотрудницей ЦРУ, получившей задание вывезти из Германии полезного нацистского преступника. Его, возможно, ждет тюрьма. В отличие от него, советский майор Кузьмин понимает стратегические планы своего правительства и к концу фильма становится полковником.

8. «Железный занавес» и «Прощай, Америка» – один из редких случаев, когда советский фильм был задуман буквально в ответ на американский. В истории был еще один пример подобного ответа – фильм Михаила Ромма 1936 года «Тринадцать», созданный по заказу Сталина в ответ на фильм Джона Форда 1934 года «Потерянный патруль» (*The Lost Patrol*). Но там не было полемики с американским фильмом, это прямое копирование и в каком-то смысле продолжение сталинского лозунга 1924 года «Русский революционный размах плюс американская деловитость». К 1948 году, когда Сталин предложил Довженко ответить на американский фильм, Америка уже прочно занимала место врага номер один. За три года работы над фильмом ситуация изменилась. Сталин начал

осторожное заигрывание с Западом. Съемки «Прощай, Америка» были резко остановлены. Проблема Довженко состояла в том, что он пытался сохранять верность некоторому абстрактному марксизму-ленинизму, в то время как надо было сохранять верность «линии партии», непрерывно изменяемой небольшой группой людей в Кремле.

9. «Русские идут, русские идут» и «Русский сувенир». Оба фильма – это попытки преодолеть наследство холодной войны с помощью юмора. У канадского режиссера Нормана Джуисона это получилось. У заслуженного мастера Григория Александрова – нет. Фильм Джуисона – это сатира на американскую паранойю и страх перед русскими. Фильм Александрова – тоже сатира на американскую паранойю и страх перед русскими. В этом смысле «Русский сувенир» напоминает старый советский анекдот, где американец говорит русскому: «У нас свобода, я могу выйти на площадь и закричать, что американский президент идиот, и мне ничего не будет». На что русский отвечает: «И у нас свобода, я тоже могу выйти на площадь и закричать, что американский президент идиот, и мне тоже ничего не будет».

10. «Застава Ильича», «Шумный день» и «Выпускник» – три фильма о конфликте поколений. В двух советских фильмах цинизму, материализму и карьеризму старшего поколения противопоставлен идеализм младшего. Отец Ани предупреждает Сергея, что нежелание взрослеть может стать враждебным «нашему строю». Но идеализм младшего поколения застрял где-то на возвращении к мифическим «ленинским нормам» и на убеждении, что они «нигде бы больше жить не смогли». В «Выпускнике» мудрость старшего поколения выражена в слове «пластик». Мистер Магуайер произносит его, имея в виду, что у бизнеса по производству пластика есть будущее, но для Бена это слово олицетворяет весь искусственный образ жизни его родителей и их друзей, от которого он пытается убежать.

Что объединяет все три фильма – это «открытый конец». Мы не знаем, сохранится ли семья Бена и Элейн и станет ли Элейн такой же, как мать. Мы не знаем, останется ли Федор с Леночкой и вернется ли он к научной работе. Мы не знаем, сохранится ли дружба Сергея, Николая и Славы и станет ли Аня такой же, как ее отец.

11. «Ровно в полдень» и «Чистое небо» показывают разное понимание природы героизма. В советском фильме герой не может быть одиночкой³²³, он обязан быть членом группы, управляемой сверху. В американском фильме герой именно одиночка. Когда ему не удастся найти союзников, он понимает, что теперь борьба добра со злом – в его собственных руках. Хотя врагов больше, четверо на одного, и он скорее всего погибнет, он берет в руки оружие.

Другая тема – иерархия. В «Чистом небе» местный партком не вправе восстановить в партии побывавшего в плену Астахова. Беспомощность членов парткома показана, во-первых, с помощью неуверенной интонации: «не сочли, решили воздержаться», и даже в большей степени через композицию кадра – они сидят под гипертрофированной статуей Сталина, которая строго смотрит на Астахова, так что отказ исходит как бы от самого вождя. В фильме «Ровно в полдень» маршал Кейн формально подчинен федеральному правительству, но он не делает никаких попыток получить какие бы то ни было инструкции или помощь от начальства. Всю

ответственность за свои действия и за свою возможную смерть он принимает на себя.

Postscriptum

За несколько месяцев до смерти Майя прислала мне свой архив *SOV-AM* (кодовое название, которое она дала нашему проекту). Он состоял из ксерокопий рецензий на фильмы из американских и советских журналов и из многочисленных американских каталогов с описаниями фильмов. Там было несколько статей Майи, опубликованных по-русски и по-английски, черновики текстов, вошедших в «Зубы дракона», текст лекции, прочитанной по-английски в Новом Орлеане в 1975 году. Там же была неопубликованная и неотредактированная статья Майи «Цирк и *Ninotschka*». Ее я вставил ниже в качестве приложения, исправив только очевидные опечатки.

По телефону Майя сказала, что у нее больше нет сил и что она надеется, что я буду продолжать то, что мы начали, и доведу работу до публикации. Наша первоначальная идея сделать документальный фильм наткнулась на непреодолимое препятствие. Как нам объяснили адвокаты из Института Кеннана, получить разрешение на отрывки из американских фильмов невозможно, потому что никто не знает, кому принадлежат права на них. Владельцы прав старательно прячутся, им выгоднее дожидаться, чтобы кто-то использовал отрывки без разрешения, чтобы потом по суду получить больше, чем может стоить лицензия. Таков звериный оскал капитализма.

— Попробуйте сделать книгу, — сказали нам адвокаты. — С авторскими правами это может оказаться проще.

Они оказались правы. Книга, которую вы держите в руках, это подтверждает. И все-таки меня не оставляет надежда, что рано или поздно ситуация с правами изменится, и весь отобранный и проанализированный нами материал можно будет увидеть и услышать на экране вместе с Майиными и моими комментариями.

Приложение. Майя Туровская. Цирк и *Ninotchka*

(неопубликованная статья)

Оба рассматриваемых нами фильма – «Цирк» (1936) и Ninotchka (1939, «Нинóчка») относятся к одному и тому же периоду – ко второй половине 30-х годов. В каталоге советских фильмов тема «Цирка» определяется однозначно: «Об интернационализме советских людей». В американском каталоге ключевые слова к Ninotchka – Communist's duty. Paris (France). Romance. Russians Transformation.

На самом деле, в основе сюжета обеих картин лежит любовная история (romance), в результате которой героиня становится, пользуясь недавним советским жаргоном, «невозвращенкой». Она меняет не только место жительства, но, что гораздо важнее в биполярном мире 30-х, социальную систему. В этом смысле оба фильма зеркально отражают друг друга.

При этом надо помнить, что «железный занавес» между двумя системами, как всякое солидное сооружение, строился достаточно долго. До начала 30-х всякие виды обменов между СССР и миром, как то: гастроли театров, выставки, поездки инженеров за границу на учебу, наконец торговля – были еще достаточно обычны. Лишь после второй сталинской революции – свертывания нэпа (полурыночной «новой экономической политики»), наступления эпохи автаркии, в том числе идеологической, смены руководящих кадров – «железный занавес» стал практической реальностью. Страна Советов стала так же закрыта для Запада, как Запад для России. Именно к этому времени относятся обе картины, и их сходство-различие не ограничивается сюжетной схемой.

Ninotchka определена в каталоге как comedy-drama, но комедия заметно преобладает в ней над драмой. «Цирк» назван «комедией», но мелодрама существенно разбавляет в нем эксцентрику. Оба фильма были экранизациями. Каталог отмечает, что фильм Ninotchka смягчил сатирический запал сюжета, который придумал Melchior Lengyel, а история советского кино свидетельствует, что в процессе переработки для экрана популярного мюзик-холльного ревю «Под куполом цирка» знаменитые сатирики И. Ильф и Е. Петров, а также В. Катаев сняли свои имена в титрах фильма, и Г. Александров остался в блистательном одиночестве. Это не помешало обоим картинам стать hits и занять почетное место в истории кино. Оба фильма предъявляют высокое мастерство игры и служат vehicle для первых по величине звезд – Любви Орловой и Греты Гарбо, вокруг истории которых (transformation) и выстраивается сюжет. При этом реальная психология transformation одинаково мало занимает обоих режиссеров не только по условиям жанра, но главным образом оттого, что обе героини воплощают скорее определенную социокультурную парадигму, нежели отдельную человеческую судьбу. Они представляют как бы две стороны женской мифологемы своего времени.

Г. Александров, ученик и сорежиссер великого Эйзенштейна, был его спутником в США во время неудавшегося сотрудничества со студией Paramount. Когда

Эйзенштейну, по приказу Сталина, пришлось выехать в Москву, бросив недоделанный материал фильма, впоследствии известного как ¡Que Viva México!, то Александров остался еще на год улаживать дела с Paramount. Он был личным другом многих корифеев, начиная с Charlie Chaplin и Douglas Fairbanks. Его дебютная эксцентрическая комедия получила прокат в Америке под названием «Happy Fellows». Таким образом, его знакомство с американским кино – в отличие от прочих советских режиссеров – не было ни случайным, ни поверхностным. Если Эйзенштейн поехал учить Голливуд революции, то Александров стал прилежным учеником Голливуда. Фильм начинается грамотной цитатой из американского кино – именно кино, а не фильма: кричащие газетные headlines и преследующая толпа – классические мотивы голливудского экрана. В качестве пружины сюжета – бегства американской звезды цирка с Запада – режиссер избирает самый впечатляющий аргумент довоенной пропаганды: расовую сегрегацию. Черный ребенок Марион Диксон едва не делает ее жертвой линчевания, а затем отдает во власть эксплуататора-антрепренера Кнейшица, умножая, таким образом, в имидже Запада американский расизм на немецкий фашизм.

Разумеется, основное действие происходит в СССР, в цирке, куда Кнейшиц привозит на гастроли Марион Диксон (цирк – старое пристрастие авангарда). Любовь Мартынова к иностранной артистке, разумеется, возникает с первого взгляда, но обычные знаки love story – первый поцелуй, заключительный поцелуй «в диафрагму» – хотя и присутствуют в пунктуации фильма, но знаменательно заменяются экранными гэгами (крылышки, вырастающие за спиной Мартынова, и проч.). Это типологично для «русского Голливуда» Александрова. Его виртуозная режиссура, искусство монтажа, использующее все уровни фильма: пространство и время, изображение и звук – восходит скорее к технике «комической» (slapstick), нежели комедии. Это относится и к изображению советского цирка, где текущий быт неотделим от эксцентриады.

Специфически – советская аранжировка темы осуществляется режиссером через приобщение Орловой к массовому хоровому началу. Первая интимная близость влюбленных обозначена через обучение Мэрион хоровой массовой песне «Широка страна моя родная», составляющей лейтмотив фильма, – и так и не заканчивается поцелуем. Кульминацией служит знаменитая сцена в цирке, где демонстративно-многонациональная аудитория «усыновляет» черного ребенка Орловой: каждый поет ему колыбельную на своем языке. Впрочем, после войны из этой трогательной сцены кадр с великим еврейским актером Соломоном Михоэлсом был вырезан. Его внезапная гибель (а на самом деле убийство) была началом антисемитской кампании. Отпадение Орловой от «западных» ценностей реализуется в фильме через ее отказ от идеала роскоши, от привычного гардероба «звезды». А финальный поцелуй, который не состоится, как и первый, замещен маршем влюбленных в рядах Первомайского парада на Красной площади, их хоровым исполнением ключевой песни «Широка страна моя родная». Лишь потеряв свою исключительность и став «как все», Орлова становится советской.

В элегантной работе оператора В. Нильсена мотив transformation ее имиджа обозначен через постепенный переход от черного к белому. Например, от черного искусственного парика к натуральным белокурым волосам и ярко-белым

спортивным одеждам – идеалу социалистической утопии. Средства мелодрамы, таким образом, служат идеологизации комедии.

В комедии Любича русская KGB-woman Ninotchka проходит, по сути, те же стадии своей love story с графом Леоном, что и Мэрион, но в зеркальном порядке: как путь из сферы безымянной коллективности в сферу личного чувства. Европейское изящество, sophistication и снайперская точность режиссуры, вернувшей на голливудский экран знаменитый Lubitsch Touch, помноженные на блистательный диалог, делают возможной «депатетизацию» загадочной Гарбо и превращение ее в оптимистическую comedienne. Рекламное мотто «Garbo laughs» на самом деле имеет прямое отношение к сути картины.

Разумеется, смешной и возвышенный образ эмиссара Москвы извлечен скорее из советской мифологии женского равноправия 20-х, нежели из прагматических 30-х. Если Ninotchka начала фильма еще не знает слова sexism, все же современной феминизм должен был бы числить ее в своих предшественницах. Утонченная роскошь отеля и бесшабашная коррумпированность русских comrades (надо отдать справедливость прозорливости фильма) оттеняют ее преданность общему благу и железный профессионализм. Ни первая, еще анонимная встреча с графом – представителем «упадочного Запада», которая буквально сбивает его с ног, ни даже первый поцелуй, отвечающей ее столь же анонимной физиологической потребности, не могут поколебать ее стойкий социальный идеализм. Если Марион приобщается к коллективности через любовь, то Ninotchka приобщается к любви через пробуждение личностного начала. Ее не отказ, но критика социалистической уравниловки осуществляется, как и в «Цирке», через смену имиджа – сначала безотчетный интерес к затейливой «буржуазной» шляпке, которую она в конце концов приобретает; потом переодевание в вечерний туалет – разумеется, белый – и даже примерка диадемы великой княгини, служащая поводом для изумительного по комизму спича – мольбы личности к неумолимому марксистскому закону истории. Но кульминацией – и значит, освобождением личности – служит сцена, где впервые «Garbo laughs». Не над анекдотами графа в демократическом бистро, а над его крайне непрезентабельным падением со стула. Мудрость Любича – прирожденного комедиографа – кажется расширительнее и прозорливее, чем message фильма: вместе с неуязвимым имиджем светскости Леоны рушится и оборонительная линия «советскости» Ниночки: смех освобождает, он непочтителен к любой догме. Если Александрову нужен указующий перст мелодрамы, то Любич обходится без него. Но было бы странно, если бы фильм обошелся без зеркальной «Цирку» цитаты из советского кино. Гарбо поворотом сюжета, предпочтя любви долг, возвращена в Москву. Общежитие, которое она делит с другими согражданами, конечно, карикатура, но «нежная». Такое же общежитие мы найдем в американском кино, а почти аналогичную сцену – в фильме «Китти Фойл»: те же три подруги в одной комнате, та же невозможность уединиться. Даже забавно, до чего похожи бывают изобразительные мотивы-знаки, описывающие обе цивилизации. Но если для американских девушек это временная ситуация, означающая низкий имущественный статус, то у советской девушки – если, разумеется, она не связана с КГБ, как Ниночка, – «коммунальная квартира» могла продолжаться до самой хрущевской «оттепели». Но самое интересное даже не «общежитие», а зеркальная в обеих лентах сцена парада на Красной площади – этот всеобщий символ

«советскости» в кино. Но если для Орловой это высшая точка ее судьбы, заменяющая поцелуй приобщением к массе, то для Гарбо – низшая точка отчуждения от массы, в которую ее уже проснувшаяся личность втиснута насильно. Разумеется, голливудский фильм завершается встречей влюбленных и вынесенным за скобки «Цирка» поцелуем «в диафрагму».

Но есть в обеих картинах нечто помимо сюжетных совпадений и идеологической противоположности, что позволяет их сравнивать: блеск режиссерского мастерства и восхищение режиссеров центральным женским характером. Необходимость реализовать парадигму заставляет Александра работать в диапазоне от комической до сентиментальной мелодрамы. При всех обертонах пародии и сатиры, Любич может позволить себе остаться в сфере высокой комедии. Но, обличая «Запад», Александров тайно объясняется ему в любви. Не говорю о «краже» циркового номера «Полет на луну». «Полет в стратосферу» обнаруживает очевидное пристрастие к пышным композициям Busby Berkeley. Что же до Орловой, то не могу не вспомнить, что для нас, детей, обделенных в ту пору западным кино, Орлова осталась как образ star, американской звезды, а не советской циркачки. Все это недаром позволяло называть двусмысленный кинематограф Александра «советским Голливудом».

С другой стороны, для Любича с его европейским цинизмом обольщения титулов и роскоши бриллиантов так же сомнительны. Еще в Германии он называл свои ленты «Король дамских блуз» или «Принцесса устриц», пародируя титулы.

Прямолинейный, но возвышенный демократизм Ниночки ему в чем-то милее алчной светскости великой княгини и ее присных. Именно поэтому понадобилась ему для центральной роли великая Гарбо. Женщина – как свидетельствуют обе картины – наиболее мобильная часть общества. И не столько элегантный граф «перевоспитывает» наивную Ниночку, сколько она изменяет светского фата, превращая его в мужчину. Таким образом при очевидной противоположности идеологий поклонение вечному мифу женщины на более высоком уровне объединяет обе ленты.