

Кино, культура и дух времени

Памяти Майи Иосифовны Туровской (1924–2019)

Содержание

Благодарности	9
Предисловие	10
Рассказ Майи Туровской Владимиру Паперному об истоках проекта	20
Дух места и дух времени	28
Как можно сравнивать фильмы, сделанные в разных условиях?	41
Как мы отбирали фильмы	47
Сходство и различие мифов	50
Две сказки: «Волшебник страны Оз», 1939—«Золушка», 1947	53
Отступление № 1: «Их собственная империя»	68
Воспитание подростков: «Город мальчиков», 1938—«Путевка в жизнь», 1931	73
Отступление № 2: Необходимость жертвы	93
Колонизация: «Рожденные Севером», 1938—«Аэроград», 1935	100
Отступление № 3: Аэроград-на-Юконе	119
Смена идеологии: «Ниночка», 1939—«Цирк», 1936	125
Две мечты: «Магазин за углом», 1940—«Мечта», 1941	158

В фашистском тылу:	
«Быть или не быть», 1942—«Подвиг разведчика», 1947	188
Холодная война	206
Друзья-враги:	
Берлинский экспресс, 1948—Встреча на Эльбе, 1949	211
Невозвращенцы:	
«Железный занавес», 1948—«Прощай, Америка», 1951	229
Конец холодной войны	249
Враги-друзья:	
«Русские идут, русские идут», 1966—	
«Русский сувенир», 1960	252
Отступление № 4: Theodore Vikel	262
Враги-друзья:	
«Русские идут, русские идут», 1966—	
«Русский сувенир», 1960 (продолжение)	265
Оттепель	281
Борьба с потребительством:	
«Застава Ильича», 1962—	
«Шумный день», 1960—«Выпускник», 1967	283
Отступление № 5	292
Борьба с потребительством:	
«Застава Ильича», 1962—	
«Шумный день», 1960—	
«Выпускник», 1967 (продолжение)	300
Один против всех:	
«Ровно в полдень», 1952—«Чистое небо», 1961	315
Подведем итоги	357
Postscriptum	362
Приложение	
<i>Майя Туровская. Цирк и Ninotchka</i> (неопубликованная статья)	363



Майя Туровская и Калерия Озерова, Польша, 1969

Благодарности

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

Владимир Паперный

Благодарю Андрея Шилова и Розмари Титце за неоценимую помощь.

Владимир Туровский

Предисловие

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

В этом же году вышло несколько «оттепельных» фильмов, среди них «Каток и скрипка» Андрея Тарковского, «Человек идет за солнцем» Михаила Калика и, конечно, самое главное, «Високосный год» Анатолия Эфроса, где я снимался в роли Сережи Борташевича. Съёмки 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 позволила 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.

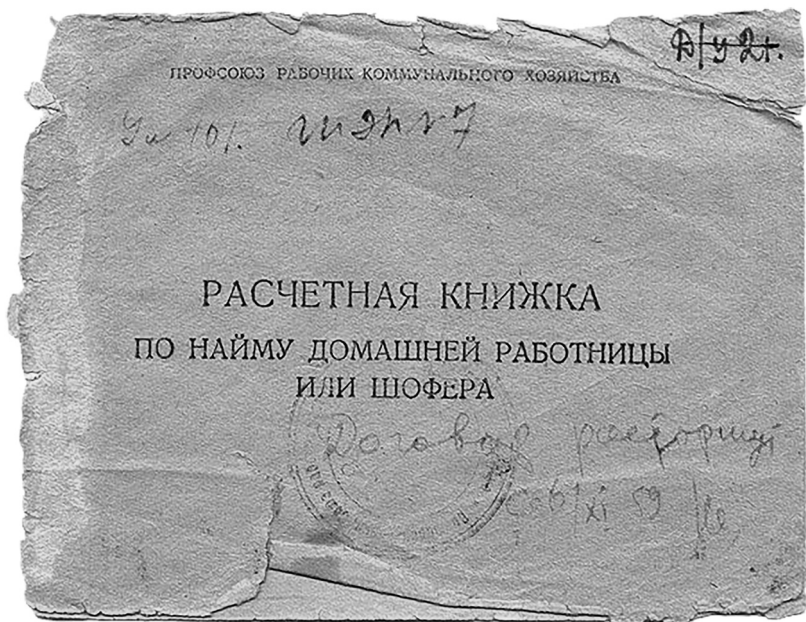
— Ты понимаешь, что у вашего ребенка нет трудовой книжки, — сказала Майя по телефону, — формально он тунеядец, его в любую минуту могут выслать из Москвы, и вы ничем ему помочь не сможете!

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 придет 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

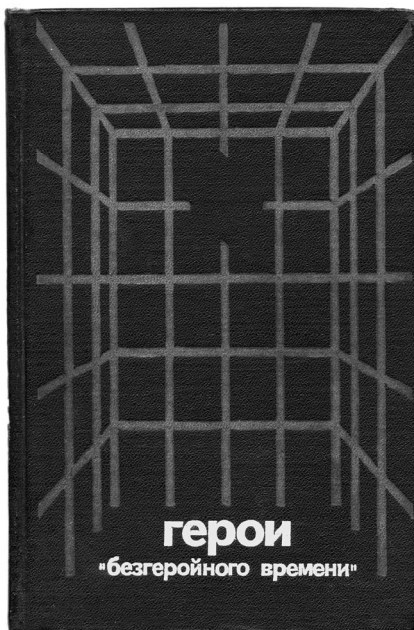
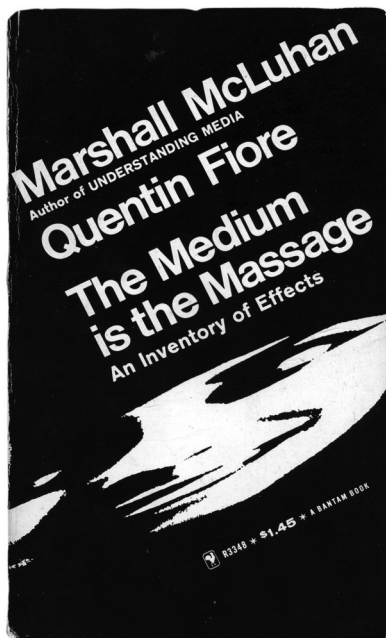


Шофер или домработница?

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.

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

1 Книга первоначально называлась *The Medium is the Message*, но автору так понравилась опечатка, что он сохранил *Massage* (Bantam Books, 1967). Подзаголовок *An inventory of Effects* сознательно или бессознательно отсылает к «монтажу аттракционов» Эйзенштейна.

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

западной массовой культуры из СССР. А уже переехав на этот Запад, она с удивлением обнаружила, что ее взгляд издалека был точным, и это привело ее к неожиданному открытию: «две системы, разделенные железным занавесом, зеркально отражаются друг в друге».

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

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

Предложение мне чрезвычайно польстило, но зачем я понадобился Майе, я не очень понимал. Сейчас я думаю, что причин было две. С одной стороны, я был 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 воплотить¹.

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.²

- 1 Для главы «SOV-AM или Голливуд в Москве» своей последней книги она попросила меня сделать несколько иллюстраций, что я с удовольствием сделал, но пришел в ужас от того, как с ними обошлись в издательстве (см.: *Зубы дракона: Мои 30-е годы*. М.: АСТ: CORPUS, 2015).
- 2 Это, конечно, не значит, что у нее не было глобальных проектов. Можно вспомнить международный документальный блокбастер «Обыкновенный фашизм» (1965) — она был соавтором сценария с Юрием Ханютиным, и именно ей удалось уговорить Михаила Ромма, пятикратного лауреата Сталинской премии, стать режиссером фильма. Ей же принадлежала идея знаменитых выставок 1996 года, посвященных искусству и культуре 1900–1950-х, «Москва — Берлин» (Москва) и «Берлин — Москва» (Берлин).

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 Фрильофа 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 Новиков¹ 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»

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

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

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

На следующее утро мы начали распаковывать чемоданы, и тут выяснилось, что наше главное орудие производства, мультисистемный видеомагнитофон, 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 видеомагнитофон. Проект произвел на американского водопроводчика такое сильное впечатление, что он предложил бесплатно починить наш видеомагнитофон. Мы с Майей переглянулись — бывает же в жизни *happy ending*. Но дальше все происходило по Хармсу:



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

Пушкин пришел, осмотрел часы и положил их обратно на стол. «Что скажешь, брат Пушкин?» — спросил Петрушевский. «Стоп машина», — сказал Пушкин.

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 проекта¹

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?

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

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

Мы с Кириллом Разлоговым¹ 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

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

похожий. Я помню, Володя Лакшин¹ 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 Фишер². 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»³. 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

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

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

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

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.

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.

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 Голливуд¹.

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 третья². В России же есть фильмы Александрова, фильмы Пырьева, фильмы Ромма и так далее. Тем не менее и то и другое относится к области голливудского кино.

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

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

1. Вспоминается фраза из неоконченного романа Ф. С. Фицджеральда «Последний магнат»: «Вы можете принимать Голливуд таким, какой он есть, а можете отвергнуть его с презрением, с которым мы обычно относимся к тому, чего не понимаем». (Здесь и далее все переводы автора, кроме специально оговоренных случаев.) Майя, безусловно, понимала.
2. «Каждая студия имела свою собственную физиономию, свой стиль, — вспоминал режиссер и сценарист Билли Уайлдер. — Тебя можно было ввести в кинозал с завязанными глазами, но стоило тебе взглянуть на экран, как ты уже знал: это фильм *RKO*, это фильм *Paramount* или это фильм *MGM*. У каждой был свой почерк» (*Gabler N. An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. NY: Doubleday, 1988. P. 187).

Когда вышла книжка Нила Гейблера про то, как евреи изобрели Голливуд¹, 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 которым 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»² Любича и «Цирк» Александрова, две системы — социалистическая и капиталистическая. Между ними железный занавес. Но на самом деле они смотрятся друг в друга, зеркально отражаются друг в друге. Индустриализация, эмансипация женщины — эти процессы так или иначе происходили и там, и тут. И оказалось, что советское кино, которое так похоже на нацистское кино, — это на самом деле американское кино. И вот это было для меня самым интересным открытием.

ВП: Еще один важный момент — и там, и тут это конец эпохи. В Америке это конец идеологии капитализма, который сам себя лечит, и *New Deal*, а в России — конец идеологии мировой революции. Мы это видели в двух фильмах³.

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

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

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

Kitty Foyle, 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)

Рассказ Майи Туровской

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.