



## Кино США в период Великой депрессии. Фаза «социального беспокойства»

*Д.В. Захаров*

*Статья обращена к американскому кино 1930-х годов. Материал рассматривается в рамках «циклической» концепции, согласно которой жизнь американского общества подчиняется вполне выраженному алгоритму настроений — «социальное беспокойство» сменяется «частным интересом», затем вновь приходит фаза «социального беспокойства» и т. д. Дается панорама одного из важнейших направлений американского кино времени Великой депрессии — «гангстерского фильма», анализируется яркий представитель этого тематического поджанра — фильм «Враг общества» (1931, реж. Уильям Уэллман). В статье прочерчиваются связи кино «социального беспокойства» 1930-х годов с предыдущей и последующей фазами, говорится о проблеме вычленения в каждой фазе ее стадий — становления, расцвета, заката.*

кино «частного интереса», кино «социального беспокойства», гангстерский фильм, Производственный кодекс Американской ассоциации продюсеров и прокатчиков

Применение к истории кинематографа социокультурного подхода вскрывает неоднозначный во многих аспектах характер кинопроцесса. Как и социальная жизнь, как жизнь вообще, кинематографический процесс находится в постоянном изменении. Новые тенденции и направления теснят прежние, со временем новое становится «старым» и отходит в прошлое. Но изменения далеко не всегда поступательно линейны, более того, «старое», хоть и в «новых одеждах», постоянно возвращается. Еще Аристотель заметил, что «чуть ли не все уже давным-давно придумано...»<sup>1</sup>. В частности, в истории кино США просматривается циклический алгоритм, где каждый цикл состоит из поочередного выдвигения на первый план фазы «социального беспокойства» и фазы «частного интереса». В этой статье объектом внимания становится одно из выраженных направлений голливудского кино 1930-х, отражающее фазу «социального беспокойства».

<sup>1</sup> Аристотель. Сочинения в 4-х т. Т. 4. / пер. с древнегреч.; общ. ред. А.И. Доватур. — М.: Мысль, 1984. С. 412.

Гегель отмечал, что каждый цикл проходит стадии становления, расцвета и заката. Также и каждая фаза. Есть период перехода от фазы к новой фазе, период «чистого выражения» фазы (ее пик) и период заката, перехода к фазе следующей. Степень выраженности этих периодов (стадий) различается. Переход от фазы «частного интереса» эпохи просперити (1918–1929) к фазе «социального беспокойства», рамки которой мы условно обозначили как 1930–1945 годы, имеет ряд признаков.

«В конце 1920-х усилилась тенденция вернуться к трагическому финалу, который был весьма характерен как для импортной кинопродукции, так и для национального кинематографа до 1920 года», — отмечают исследователи немого периода кино Д. Маккеффри и К. Джейкобс<sup>2</sup>. Данная тенденция касалась в основном мелодрамы, жанра больше «психологического», чем «социального», однако можно предположить, что новая «волна пессимизма» свидетельствовала о растущем внутреннем дискомфорте американцев.

Признак смены фаз нашел наиболее глубокое, полифоническое отражение в несомненно выдающейся картине «Толпа» (1928), поставленной одним из крупнейших американских режиссеров рубежа 1920–1930-х годов. Кингом Видором. Перед зрителем возникает экзистенциальная история жизни простого

парня, устремившегося в большой город, который вызвал у него ощущение отчужденности, заброшенности и, как следствие, упомянутый «психологический пессимизм», усиленный крахом «американской мечты». Герой фильма олицетворяет собой обычного провинциала, уверенного в том, что покорит Нью-Йорк, станет успешным человеком, однако его надежды жестоко разбиваются... И когда в финале картины

он во время циркового представления смеется над клоунами, полностью слившись с толпой зрителей, кажется, что он горько смеется над несбывшейся мечтой.

Приверженец циклического подхода в изучении истории США Артур Шлезингер-младший замечает, что каждому периоду «социального беспокойства» соответствует общественная проблема, играющая роль «запала». 24 октября 1929 года в том городе, куда приехал герой «Толпы», происходит крах фондового рынка, за которым следует социальный катаклизм, вошедший в историю как Великая депрессия (структурный кризис в экономике, постепенно слабея в результате рузвельтовского «нового

<sup>2</sup> McCaffrey D.W., Jacobs Ch.P. Guide to the Silent Years of American Cinema. — Westport, CT: Greenwood Press, 1999. P. 12–13.



«Толпа». «Черные» будни «белых воротничков»

курса», как считают многие эксперты, продолжался до конца 1930-х). Таким образом, фильм Видора оказался пророческим — разочарование в так называемой «великой американской мечте» становится повальным общественным настроением. «Если в экономическом отношении кризис поначалу не коснулся кинопромышленности, — отмечает авторитетный историк кино Ежи Теплиц, — то его духовная атмосфера отложила свой отпечаток на тематику фильмов, на сферу интересов творческих работников и продюсеров, а в результате — на облик киноискусства в целом. Зрители проявляли все меньший интерес к музыкальным картинам и салонным комедиям, которые еще в 1929 году и даже в начале 1930 года неизменно возглавляли список кассовых боевиков»<sup>3</sup>. «В 1930–1932 годах на экранах появилось большое количество фильмов, проникнутых духом социальной критики, желанием отыскать корни зла»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Теплиц Е. История киноискусства. 1928–1933. — М.: Издательство «Прогресс», 1971. С. 91.

<sup>4</sup> Там же. С. 95.

Вступление в новую фазу стимулируется кризисным историческим событием — ширящейся экономической депрессией, которая ускоряет стадию перехода. Кинематограф 1930-х годов не медля и активно обращается к социальной проблематике, почти сразу оказываясь в «пиковой» стадии фазы. Поднимаются социально острые темы: банкротство, безработица, преступность, злоупотребление властью, коррупция, социальная безответственность, классовый разрыв.

Происходят изменения в жанровой системе — социальная драма оказывается активно востребованной и в целом становится наиболее идейно-содержательным и художественно значительным жанром.

На первый план выходят новые типы персонажей: газетчики, адвокаты, политики... и, как ни парадоксально, гангстеры. То есть кино начинает рассказывать о тех, кто так или иначе активно вовлечен в жизнь общества.

В Голливуд приходят новые кадры. Громко и талантливо заявляет о себе новое поколение сценаристов. С небольшой натяжкой можно говорить о новом поколении в режиссуре. Поскольку «фильм становится во все большей степени рассказом о людях, действующих в конкретных обстоятельствах»<sup>5</sup>, появляются «характерные» актеры.

<sup>5</sup> Там же. С. 106.

Меняется и художественный язык. Надо сказать, что в 1920-е годы американцы куда меньше, чем, скажем, французы или немцы, занимаются художественными поисками, особенно по части обновления «языка кино». Авангардизм, относительно развитый в то время в европейских странах, не получает распространения за океаном. Голливуд предпочитает проверенные рецепты,

которые позволяют рассказывать понятные миллионам кинозрителей истории. Столь же «утилитарно» в конце 1920-х Голливуд принимается осваивать и новое средство выражения — звук. Сначала появляются и расцветают жанры музыкального ревью и мюзикла, но, в связи с переменной социальной климата, использование звука начинает идти по пути приближения к реалистичности. В фонограммах многих фильмов вместо «нереалистичной» музыки (остается, в основном, лишь музыка, мотивированная жизнью, материальными источниками) начинает, наряду со звучащим словом, доминировать шумовой строй. Так, набирающий обороты гангстерский фильм (*gangster film*)<sup>6</sup>, который и станет предметом изучения в настоящей статье, невозможно представить без автоматных очередей, скрежета автомобильных тормозов, звона разбивающихся витрин, визга испуганных женщин, выкриков продавцов газет, звучания джазовых мелодий и прочих уличных звуков.

<sup>6</sup> Гангстерский фильм следует определять не как жанр, что принято в американской традиции, а как тематический поджанр приключенческого кино. В начале 1930-х гангстерские картины представляли собой, в подавляющем большинстве, драмы, часто с выраженными социальными обертонами. — *Прим. авт.*

### Классика гангстерского фильма — «Враг общества» (1931, реж. У. Уэллман)

В фильмах, сделанных в этом жанре, активно отражается беспокойство по поводу остро вставшей на тот момент проблемы — «скачка» преступности. И, пожалуй, именно в гангстерском фильме, а также фильмах, так или иначе использующих гангстерский материал<sup>7</sup>, в кино США начала 1930-х годов раньше и «громогласнее» всего проявляется тенденция социально ориентированного кино.

Кинокритик Роберт Уоршоу отмечает, что, хотя в то время в настоящей жизни далеко не все сталкивались с реальными гангстерами, «гангстер как экранный опыт (*experience of art*) был знаком каждому американцу»<sup>8</sup>. Причем, Голливуд осуществил эту «культурную прививку» в несколько месяцев — на рубеже 1930–1931 годов. Исследователь голливудского кино этого периода Томас Догерти приводит следующие данные: «В 1930 году гангстерские сюжеты составляли одиннадцать процентов от продукции голливудских студий. Тогда как в начале следующего года их доля выросла до двадцати процентов. В принадлежащем Уорнер Бразерз огромном нью-йоркском кинотеатре “Стрэнд Тиэтр” первый гангстерский хит “Маленький цезарь” демонстрировали одиннадцать раз в сутки, с ночным перерывом всего лишь на пять часов. В общей сложности, — суммировал журнал “Вэрайети”, — гангстерский цикл был очевидно наиболее прибылен коммерчески, нежели любой другой»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Есть существенное различие между «гангстерским фильмом» как историей, где главным персонажем выступает гангстер, и «гангстерским фильмом», где фоном дается гангстерский материал или тема гангстеризма. Но в киноведении обе формы принято обозначать как «гангстерский фильм». — *Прим. авт.*

<sup>8</sup> Цит. по Doherty T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. — New York: Columbia University Press, 1999. P. 139.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 155.

Теплиц выделяет в истории гангстерского фильма два направления (он использует и другой термин — «стиль») — «психологическое» и «шахматное». В начале 1930-х, по его мнению, на смену им приходит новое — «социологическое». Догерти говорит также о трех направлениях гангстерского фильма. К первому он относит истории о гангстерах, действовавших как известный мафиози Аль Капоне, то есть о боссах мафии, которые опутали сетью коррумпированной чиновничьей и бандитской структуры большой город. Ко второму — истории о гангстерах 1930-х, действующих в стиле «гангстера с автоматом» Джона Диллинджера, то есть грабящих банки, постоянно преследуемых полицией, а потому перемещающихся с места на место. Третий вариант он называет «промежуточным» (post-Capone-pre-Dillinger) или «чистым» (pure). Под ним он подразумевает ту самую новую, социологическую вариацию, иначе говоря «классическую» идейно-драматургическую модель гангстерского фильма — историю восхождения гангстера в преступном бизнесе и его трагического конца<sup>10</sup>. «Черновым наброском» этой модели считается фильм «Вход в ад» (1930, Арчи Мэйю). «Программный» цикл, создавший классический образец гангстерского «жанра», составляют картины: «Маленький цезарь» (1930, Мервин Ле Рой), «Враг общества» (1931, Уильям Уэллман) и «Лицо со шрамом» (1931, Говард Хукс). Догерти объединяет эти фильмы в триаду.

В Соединенных Штатах было принято называть гангстеров «врагами общества». Именно это понятие вынесено в заглавие картины, в которой авторам удалось в полной мере выразить эту острую социальную проблему.

Мы знакомимся с парнем Томом Пауэрсом, выходцем из ирландских окраин Нью-Йорка. Свободное время он и его друг Мэтт проводят на улице. Центром жизни квартала в их глазах является клуб «Красный дуб» — развлекательное заведение, где собираются картежники и любители «пропустить стаканчик». Тома и Мэтта приближает к себе совладелец заведения, местный бандит; сначала ребята воруют для него по мелочи, а затем под его руководством идут на первое «крупное дело». Решение окончательно стать бандитами выражено на экране без лишних слов, просто, но чисто «кинематографически»: парни сомневаются, но главарь

<sup>10</sup> Дословно эту «чистую форму» он определяет как «историю, строящуюся вокруг персонажа с подчеркнуто этническими корнями, проживающего в городе, который зарабатывает на жизнь преступным путем и любыми средствами старается пробиться к вершине криминального мира» // Ibid. P. 155–156.

«Враг общества». Уже на первом «крупном деле» Том и Мэтт убивают полицейского



банды дарит им пистолеты, и по загоревшимся восторгом глазам подростков все понимают, что они согласны. Вскоре Том и Мэтт получают шанс войти в бутлегерский «бизнес» и быстро растут. Механизм показан очень лаконично — спиртное путем шантажа и подкупа изымается с заводов, под дулом пистолета навязывается владельцам баров.

Надо сказать, что актер Джеймс Кегни был неслучайно приглашен в фильм. Он тоже вырос в бедном ирландском квартале, гнезде формирования криминальных элементов, и прекрасно умел изображать соответствующий «стиль поведения», вроде смачного плевок сквозь зубы или демонстративного сдвига кепки набекрень. Создатели фильма подчеркивали, что для них была важна среда происхождения и формирования героя: как семейная (слабохарактерная мать, суровый отец), так и социальная. Проводящие целый день вне дома подростки легко попадают под влияние улицы. Они находят пример для подражания в бандитах, и сами становятся преступниками. Это объяснение корней криминала в США повторится в целом направлении картин 1930-х — «фильмах о подростковой преступности»: «Дикари с дороги» (1933, Уильям Уэллман), «Тупик» (1937, Уильям Уайлер), «В Рай с черного входа» (1939, Уильям Говард) и др.<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Главный герой фильма «Вход в ад», к примеру, так же, как Том Пауэрс, вырос в трущобном районе, причем его сестра и брат умерли от голода. — *Прим. авт.*

Но авторы указывают на существование альтернативы. У Тома есть старший брат Майк — законопослушный, благородный. Он не прогуливал школу и, наверное, мог бы продолжить образование, но, в силу тяжелого материального положения семьи, ему с ранних лет пришлось работать водителем трамвая. Конфликт между братьями обостряет драматургическое течение фильма. Он же указывает и на основную тему — что лучше: ходить в школу, а потом работать за гроши, или же воровать и убивать (Том и его дружок уже на первом деле убивают полицейского), но купаться в роскоши? Авторы фильма в жесткой манере раскрывают тему, используя яркие кинематографические средства. Так, в сцене семейного ужина, оплаченная человеческой кровью бочка с пивом, с гордостью водруженная на стол Томом и Мэттом, постоянно оказывается в кадре с Майком. Она возвышается над ним, хороший порядочный парень возмущен, постепенно теряет контроль над собой, вскакивает, хватая бочку и в ярости бросает ее в угол комнаты. Майк сильнее в драке, то есть в физическом отношении потенциально больше приспособлен для гангстерского бизнеса. Однако он выбирает достойный способ человеческого существования. Можно сказать, что в образе Майка воплощен тип «идеального гражданина». Неслучайно он идет добровольцем на войну, несмотря на то, что у него есть любимая



<sup>12</sup> Эта сюжетная линия, к сожалению, только намечена, а потом совершенно упущена авторами. — *Прим. авт.*

девушка<sup>12</sup>. По возвращении домой, в противовес обвинению в адрес Тома в кровавом характере его бизнеса, он слышит аналогичный упрек — в убийствах людей (немецких солдат на фронте). Тема интересная, дает толчок к размышлению.

Во время семейного единения у кровати раненого Тома конфликт между братьями снимается примирением. Но это не финал, образ-идея фильма еще не сложилась. После этой предкульминационной разрядки следует предкульминационный поворот — Тома крадут из больницы гангстеры из соперничающей группировки. Теперь мы смотрим на происходящее глазами



«Враг общества». Почти катарсическая сцена примирения семьи

Майка, который ждет хорошей вести у телефона, а потом и самого брата. Напряженное тревожное ожидание близко к саспенсу. И вот в дверь звонят. В финале фильма дано блестящее шоковое решение: дверь открывается, и, прислоненный к ней, перебинтованный как мумия мертвый Том падает лицом на пол прихожей... В трагическом конце гангстера содержится осуждение образа жизни Тома. С другой стороны, убивает его не поли-

ция, как в двух других фильмах «классической триады», а мафия.

Идентификация зрителей с «критикуемыми» гангстерами имеет место во многих других фильмах того времени. Этот феномен выходит за рамки кино и является социологическим фактом. Гангстерский фильм начала 1930-х интересен не только как наиболее прямое обращение к проблеме преступности (несомненно, гангстеризм получил стимул в результате экономического кризиса, но «сухой закон» был принят еще в 1920 году, и бутлегерство было насущной общественной проблемой еще до Депрессии), но и как индикатор желаний людей того времени. Именно гангстер и отнюдь не добродетельная женщина, словно в кривом зеркале, олицетворяли в эпоху экономического кризиса тех, кто, пусть ненадолго и в искаженном виде, достиг «американской мечты». Именно их образ жизни виделся чуть ли не единственным быстрым путем «наверх».

### На пике фазы

Трансформация голливудского гангстерского фильма на рубеже 1920–1930-х годов ясно демонстрирует смену фаз, переход от периода «частного интереса» (1918–1929) к периоду

<sup>13</sup> Bodnar, John E. *Blue-Collar Hollywood: Liberalism, Democracy, and Working People in American Film.* — Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2003. P. XXVI.

<sup>14</sup> Как уйдет и воспитательный (христианский) месседж отказа от мести, который был распространен в кино США 1920-х годов. — *Прим. авт.*

<sup>15</sup> Это прозвище гангстера означает «Удар грома» (замечу в скобках — именно так назывался один из типов американских истребителей во время Второй мировой войны, разрушительной работе которого два крупных режиссера — Уильям Уайлер и Джон Стердженс — посвятили документальный «монтажный» фильм). — *Прим. авт.*

<sup>16</sup> Как правило, фильмы на гангстерском материале строятся по одинаковой модели — обычные добропорядочные американцы сталкиваются с гангстерами; при этом от их смелости и решительности зависит, будет ли побеждена организованная преступность. Заметные образцы — «Городские улицы» (1931, реж. Рубен Мамулян), «Главный свидетель» (1931, реж. Уильям Уайлман), «Такие времена» (1933, реж. Сесиль Б. Де Милль).

«социального беспокойства» (1930–1945). Исследователь Джон Боднар отмечает, что в голливудском нарративе всегда присутствовали два начала — мелодрама, которая «рассказывала в первую очередь об эмоциях людей (особенно женщин), <...> и социальный реализм, который стремился показывать общество, пристально наблюдая за людьми и имитируя условия реальной жизни»<sup>13</sup>. Учитывая, соответственно, эгоцентристский и социоцентристский характер этих «констант», можно предположить, что, в зависимости от того, какое начало доминантно, в силе та или иная фаза. Известно, что прямыми предшественниками классических гангстерских фильмов начала 1930-х являются фильмы режиссера Джозефа фон Штернберга «Подполье» (1927) и «Тандерболт» (1929). Эти фильмы, относящиеся к фазе «частного интереса», несут в себе сильный мелодраматический заряд. Показательно, что на вступительных титрах в «Тандерболте» мы слышим сначала драматическую, «гангстерскую», музыку и тут же мягкую, сентиментальную, «мелодраматическую». И конфликт, как и в «Подполье», является по своей сути мелодраматическим, — позволит ли гангстер «своей» женщине уйти от него к любимому человеку? Сюжетно-линейная композиция гангстерского фильма 1930-х тоже не будет лишена мелодраматической, романтической составляющей, но во многих (прежде всего, лучших) проявлениях жанра эта линия уйдет на второй план<sup>14</sup>.

В соответствии с этой тенденцией, во «Враге общества» женщины, с которыми живет Том Пауэрс, совершенно не похожи на женщин гангстеров Штернберга — особых, единственных, про которых молва уважительно или завистливо говорит: «Эта женщина самого Тандерболта»<sup>15</sup>. Женщины Тома лишены личностного содержания, они предназначены для выполнения узкого набора функций, прежде всего физиологических. А стоит им только заикнуться о чем-то, он тут же ставит их на место. В этом плане характерна «сценка», в которой Пауэрс размазывает грейпфрут по лицу героини, чтобы заткнуть ей рот. И она покорно съедает такое обращение. Столь же грубое отношение гангстера к своей пассии мы наблюдаем в «Охотнике за фотографиями» (1933, Ллойд Бейкон), где гангстер (в исполнении того же Кегни) пресекает сексуальное заигрывание своей любовницы сначала холодными придираками, а потом резко заталкивает ее на заднее сидение автомобиля. Мол, «знай свое место!».

В гангстерском фильме и фильмах на гангстерском материале<sup>16</sup> вновь, как когда-то в «реформистских» фильмах эпохи прогрессизма, срабатывает «газетная», информативная функция кино. «Враг общества» анонсировался как экранизация жизненной



<sup>17</sup> Eldridge D. American Culture in the 1930s. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. P. 73.

<sup>18</sup> Историк кино социологического толка Роберт Л. Хиллиард приводит статистику, согласно которой «с 1880-х по 1920-е смертность на каторгах, в зависимости от штата, составляла от десяти до пятидесяти процентов» // Hilliard R. Hollywood Speaks Out. Pictures that Dared to Protest Real World Issues. — Chichester, West Sussex, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2009. P. 66.

<sup>19</sup> По существу это была критика нравов Юга, ведущая свое начало еще с Марка Твена (его рассказ «Журналистика в Теннесси»). — *Прим. авт.*

<sup>20</sup> Банковский кризис — «Просперити» (1932, реж. С. Вуд), «Американское безумие» (1933, реж. Ф. Капра), безработица — «Герои на продажу» (1933, реж. У. Уэллман), безответственность СМИ — «Желтая пресса» (1931, реж. Д. Кромвел), юридический произвол — «Адвокат» (1933, реж. Д. Флад и Э. Ньюджент), коррупция в правительстве — «Вашингтонская карусель» (1932, реж. Д. Крюзе), коррупция и предвзятость в судебной системе — «Юрист» (1932, реж. У. Дитерле), ее несправедливость, алчность бизнесменов и др.

<sup>21</sup> Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней. — М.: Издательство иностранной литературы, 1957. С. 246.

правды, история, взятая с первых страниц газет, и таковым фильм во многом и являлся. Дэвид Элдридж в книге «Американская культура в 1930-е» пишет, что «в образах Тома и его друга Мэтта авторы видели Терри Другана и Фрэнки Лейка, первых гангстеров, занявшихся бутлегерством в большом масштабе в Чикаго после принятия “сухого закона”, в то время как характеры героев и сюжет основывались на реальной жизни и личностях боссов мафиозных группировок — Диона О’Бэннона, Хайми Вайсса и Лиуса Олтери по прозвищу “Два пистолета”<sup>17</sup>.

«Журналистский» подход, актуальность, «горячность» материала отличают и другие направления, в частности, «тюремный фильм» (prison film) или «каторжный фильм» (chain gang film). Так, картина «Я — беглый каторжник» (реж. Мервин Ле Рой), названная Национальным советом кинокритиков США лучшей за 1932 год, была поставлена по свежему автобиографическому произведению; причем как события, так и атмосфера произведения вполне аутентичны жуткой реальности<sup>18</sup>. Авторы фильма беспощадно бичуют судебную и исправительную системы Юга Америки<sup>19</sup>. При такой ориентации на публицистику в меньшей степени можно ожидать художественных открытий. Но кинематограф — не только искусство; в определенные периоды истории, а именно до эры телевидения и интернета, он брал на себя также инициативу в выполнении информативной и публицистической социальных функций, нередко выступая в роли «четвертой власти». Так, фильм «Я — беглый каторжник» стал ключевым фактором в закрытии каторжных тюрем во многих штатах страны. Да и в художественном отношении социально острые произведения, тот же фильм Ле Роя, тот же «Враг общества» или еще в большей степени «Лицо со шрамом», оказывались «на высоте», что подтверждает история кино США, отнеся их к киноклассике.

Экран 1930-х предлагает довольно богатую палитру социальных проблем<sup>20</sup>. Даже в такие «развлекательные», «эскапистские» жанры, как мюзикл, комедия, «чистая» love story просачиваются признаки «социального беспокойства». В частности, Жорж Садуль пишет, что в известном ревю «Золотоискательницы 1933 года» «две драматические песенки об угрозе войны и безработице вносят в фантастический мир мюзик-холла с его парадными аллеями красавиц подлинное дыхание жизни»<sup>21</sup>. Самый «звездный» режиссер 1920-х Сесиль Де Милль после крупномасштабных постановок на библейском материале не может остаться в стороне от действительности и откликается на происходящее картиной с показательным названием «Такие времена» (1933).

### Новый этап фазы «социального беспокойства» 1930-х годов

В силу «магии цифр» в киноведении, как, впрочем, и в социологии, историю нередко делят на десятилетия. Голливуд 1930-х не является исключением. При этом из высказываний американских экспертов можно вычленить различные «аналитические» точки зрения.

Социолог и кинокритик Дуайт Макдональд считает, что экран того времени почти не отражает реальности, что Голливуд уводит сознание зрителя от проблем. Действительно, параллельно продолжает существовать обширный массив «развлекательного» кино, которое представлено, в основном, «легкой комедией», вестерном, музыкальным ревю. Эти кинопотoki берут на себя важную в тот момент компенсаторную (психотерапевтическую) функцию<sup>22</sup>.

Другие исследователи (Лоренс Левайн, Фрэнсис Макдоннелл) считают, что Голливуд на протяжении всех 1930-х отражал реальность. Аргументом в пользу этой точки зрения является объяснение продюсером Дэррилом Зануком мотивов, побудивших его взяться за знаменитую экранизацию одного из самых социально острых и актуальных произведений современной американской литературы «Гроздь гнева» Джона Стейнбека, которую в 1940 году осуществил Джон Форд: «Когда наступают трудные времена, зритель хочет смотреть драмы, “тяжелые” истории. Он не воспринимает идущих с экрана радостных интонаций, когда знает,

что завод, на котором он работает, закрывается на следующей неделе»<sup>23</sup>, а полунущих фермеров буквально сгоняют с насиженных земель. Макдоннелл указывает на то, что даже в «эскапистской» продукции 1930-х зачастую скрываются признаки, отражающие реалии современной общественной жизни. Например, обращение к сказке «Волшебник страны Оз» (1939, Виктор Флеминг) не замыкается на «развлекательно-

сти», содержит зашифрованные аллегории. В одном из персонажей просматривается фермер со Среднего Запада, в Железном Дровосеке — безработный пролетарий, а в персонаже Льва — обанкротившийся бизнесмен. Их желания ассоциировались с «новым курсом», причем ключевым качеством становились смелость и предприимчивость. Недаром Рузвельт не уставал повторять, что американцам «нечего бояться, кроме самого страха».

<sup>22</sup> Об этом в оригинальной сатирической форме рассказал талантливый режиссер Престон Стердженс в картине «Странствия Салливена», 1941. — *Прим. авт.*

<sup>23</sup> Цит. по Eldridge D. American Culture in the 1930s. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. P. 81.



Персонажи-аллегории из «Волшебника страны Оз»

Практически все исследователи американского кино сходятся во мнении, что голливудский дискурс 1930-х не выдерживает ровной линии, что в середине десятилетия его траектория меняется. Этот поворот в немалой степени связывается с вступлением в силу так называемого «Производственного кодекса» (вошел в историю как «Кодекс Хейса») — морально-нравственного свода правил, который определял границы разрешенного для показа на экране. Неслучайно сторонник данной точки зрения Догерти выносит в название своего исследования термин «pre-Code Hollywood» («Голливуд перед принятием Кодекса») и конкретный временной период — 1930–1934, закрепляя за ним отдельное место в истории кино США.

По-настоящему «Производственный кодекс» вступает в силу только в июле 1934 года. Но свод правил был составлен в 1930 году<sup>24</sup>, и частные рекомендации в отношении многих фильмов, вплоть до изъятия отдельных сцен, практиковались ранее<sup>25</sup>. Кодекс состоял из двенадцати пунктов, которые группируются вокруг трех основных понятий — религия, закон, семья и связанные с ними антирелигиозностью, преступлением (насилие/жестокость) и сексуальной свободой. Непосредственными «виновниками» ужесточения контроля стали, в первую очередь, гангстерский, «тюремный» фильм<sup>26</sup> и картины о порочных женщинах. Кодекс формально не запрещал затрагивать социальную проблематику, но его «консервативный» импульс повлиял не только на морально-нравственную сторону.

Известен прецедент с фильмом «Черная ярость» (1935, Майкл Кертиц). Сценарий базировался на рассказе судьи М. Мусмано, в основу которого были положены реальные факты из его практики. Речь шла о том, как доведенные до отчаяния шахтеры устроили забастовку, а владельцы шахты наняли полицию, которая жестоко подавила недовольство, убив при этом одного из юнионистов. Глава администрации «Производственного кодекса» Д. Брин осудил сценарий за «искажение фактов» и дал совет продюсерам не показывать управленческий аппарат шахты злодеями, смягчить «горькую» жизнь шахтеров, а всю вину за положение вещей возложить на «внешних агитаторов», подстрекающих героев на забастовку. Приведенный факт вмешательства не был единичным. Тщательно исследовавший историю цензуры в Голливуде Г. Блэк приводит, к примеру,

<sup>24</sup> В отдельных штатах цензура в кино фактически существовала с 1910-х гг. — Прим. авт.

<sup>25</sup> Авторам «Врага общества» советовали, к примеру, изъять из картины такую «зарисовку» с натуры: Том, будучи еще мальчиком, пьет пиво. — Прим. авт.

<sup>26</sup> Подняв проблему преступности, Голливуд изначально не смущался показом жестокости, деталей преступления. Это вскоре привело к тому, что, по аналогии с гангстерами, общественность стала называть Голливуд самым опасным врагом общества из всех СМИ (Media Enemy Number One). — Прим. авт.

Бастующие шахтеры из «Черной ярости»



<sup>27</sup> См. Black G. Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies. — Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

доказательства того, что Брин убедил компанию MGM отказаться от экранизации «левого» произведения писателя Эптона Синклера «Это не может случиться здесь»<sup>27</sup>.

Поворот соответствует и внутренней закономерности фазы. После резкого всплеска она постепенно входит в стадию заката. Снижение социальной остроты в кино связано с одним важным фактором — стабилизацией экономики. «Экономика спроса» Ф.Д. Рузвельта, включавшая в себя перераспределение доходов, кодекс «честной конкуренции», расширение полномочий Федеральной резервной системы и другие революционные меры, быстро принесла плоды. «Почти 8 миллионов американцев получили работу, индекс промышленного производства поднялся с 58 пунктов в 1932 году до 101 пункта в 1934 году и 121 пункта в 1935 году... Уолл-стрит ощутил признаки инфляции — явный показатель начала роста»<sup>28</sup>. Достаточно проследить дальнейшую судьбу гангстерского фильма, в производстве которого особенно специализировалась наиболее ориентированная на социальную проблематику в Голливуде 1930-х студия «Уорнер бразерз». В течение нескольких лет (1935–1939) гангстерский фильм уступает место «фильмам на гангстерском материале» или, что точнее, «фильмам о проблемах гангстеризма». Сделанные по не новой модели, но теперь ставшей основной, они рассказывают о том, как агенты ФБР, водители, католические священники, боксеры и т. д. борются с гангстерами и уверенно побеждают<sup>29</sup>.

При этом те же «фильмы о проблемах гангстеризма» отмечены социальной заинтересованностью, в них содержится отчетливый призыв к зрителю относиться к гангстеризму негативно, не смиряться с ним в реальной жизни, охранять подростков от дурного влияния улицы и т. д. Социально острые темы не уходят из кино.

«Независимые» компании «замахиваются» даже на несправедливость классового характера общества, правда, на зарубежном материале. Назовем документальную ленту «Испанская земля» (1937), где особую роль играл страстно-разоблачительный в адрес фашизма текст Э. Хемингуэя. Скованные изоляционистской политикой, но антифашистски настроенные кинематографисты откликаются фильмами, выражающими беспокойство, а подчас и возмущение, в отношении новых настроений и порядков в континентальной Европе. Помимо «Испанской земли» Йориса Ивенса и не избежавшей вмешательства цензуры «Блокады» (1938) Уильяма Дитерле главной картиной этого направления становится сатира Чаплина «Великий диктатор» (1940).

<sup>28</sup> Уткин А.И. Рузвельт. — М.: Логос, 2005. С. 135.

<sup>29</sup> «Джи-мены» (1935), «Кид Гэлэхад» (1937), «Борцы с гангстеризмом» (1938) и др. В отличие от «классических» гангстерских фильмов начала десятилетия, персонаж гангстера здесь, как правило, одномерный. С другой стороны, параллельно, рождается направление с «рефлексирующим» гангстером. — Прим. авт.

Надо сказать, все три киноработы 1930-х этого гениально-го художника несут социальный заряд, причем в оригинальной форме воплощения. В своем шедевре «Огни большого города» (1931) он остроумно показывает классовый разрыв с помощью гениально придуманного хода: спасенный в момент самоубийства безработным бродягой пьяница-миллионер называет его лучшим другом, готов ввести в «высший круг» общества, но, протрезвев, перестает узнавать своего спасителя и тут же выставляет его на улицу. Местоположение Чарли в мире постоянно меняется, и он, помимо воли, совершает резкие «прыжки» из класса в класс. В не менее глубокой картине 1936 года «Новые времена» Чаплин поднимает проблемы классовой эксплуатации, дегуманизации, владычества техники, превращающей трудящегося в придаток машины.

«Социальное беспокойство» отличает и некоторые фильмы на стугубо американском материале. Так, в «Черном легионе» (1937, Арчи Мэйо) в документированно-игровой форме раскрывается

существование, по сути, профашистской организации, насчитывавшей несколько десятков тысяч человек адептов насилия и террора. В том же году Мервин Ле Рой выпускает драму о несправедном правосудии и суде Линча — «Они не забудут». Фриц Ланг в своего рода трилогии — «Ярость» (1936), «Живешь только раз» (1937), «Ты и я» (1938) — обращается к проблемам, связанным с судом и тюрьмой (системой правосудия). Фильм «Ярость» был признан ше-

девром, а тема и трагический пафос картины «Живешь только раз», сделанный небольшой кинокомпанией, заставляют вспомнить «Я — беглый каторжник»<sup>30</sup>.

Фрэнк Капра ставит в 1930-е немало социально окрашенных картин<sup>31</sup>. В частности, он оказывается в центре любопытного направления с очевидными социально критическими нотами, но которое в «историях кино» проходит, кажется, незамеченным. Этот цикл картин можно обозначить как «критика общества бизнеса». Капра примыкает к направлению фильмами «Бродвей Билл» (1934) и «С собой не унесешь» (1938). В последней мы знакомимся с целой компанией своеобразных нонконформистов<sup>32</sup>. Это милые дилетанты разного профиля — танцоры, художники,

<sup>30</sup> Фильм любопытен еще и тем, что на уровне финального эпизода закладывает одну из самых устойчивых моделей в кино США — парочка влюбленных бежит от несправедливого закона. — *Прим. авт.*

<sup>31</sup> Наиболее известные — «Американское безумие», «Мистер Динд переживает в городе» (1936), «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939). — *Прим. авт.*



«Черный легион». Хамфри Богарт в роли фашиста

<sup>32</sup> Как и в большинстве фильмов Ф. Капра сценаристом выступает Роберт Рискин. Следует отметить, что Рискин не придумывал истории, а в своих сценариях искусно разрабатывал сюжетно-фабульные схемы других авторов. В частности, в основу «С собой не унесешь» положена пьеса Д. Кауфмана и М. Харта. — *Прим. авт.*



литераторы, ученые-любители, создающие небывалые бенгальские огни и петарды, а также вчерашние клерки, которым надоело перебирать бумажки, сидя на одном из множества этажей в одном из множества кабинетов огромной корпорации. Одним словом, это представители тех городских слоев среднего класса, которые не вписываются в структуру и парадигму общества экономического роста. В их лице творчество противостоит бездушной механизации, островок истины — морю подмены этой истины искаженными денежно-материальными ценностями, которые «с собой не унесешь».

1930-е отмечены и редким «жанром» — утопией, представленной достаточно яркими произведениями. «Хлеб наш насущный» (1934, Кинг Видор) повествует о том, как безработные создают сельский кооператив. С одной стороны, это воплощение «джефферсоновского» проекта аграрной Америки, с другой — идея фильма радикальнее: ее можно назвать утопически-социалистической, ведь герои не просто устанавливают самоуправление, но обобществляют собственность на продукты и деньги. «Потерянный горизонт» (1937, Фрэнк Капра) повествует о том, как человек бежит из наполненного враждой мира в райскую долину Шангри-Ла.

В 1930-е годы не только «независимые», но и крупные голливудские студии, так или иначе, соприкасаются с социальными проблемами. Скажем, «Коламбия» продюсирует фильмы, хоть и достаточно мягко, но критикующие «общество бизнеса». В конце 1930-х и в начале 1940-х годов крупнейший американский режиссер Джон Форд снимает на студии «XX век-Фокс» несколько

значительных фильмов, высказываясь по вопросу о причинах бедности американских фермеров. Сначала он разделяет возмущение писателя Джона Стейнбека вопиющим социальным неравенством в «Гроздях гнева» (1940), а затем в грустной сатире «Табачная дорога» (1941, по одноименному роману Э. Колдуэлла) выражает мысль о деградации фермеров, обусловленной невыносимыми социальными условиями существования<sup>33</sup>. Наконец, в фильме о шахтерах «Как зелена была моя долина» (1941) Форд перекладывает вину на «избыточный» технический прогресс, убивающий не только зелень долины, но и патриархальный семейный уклад...

<sup>33</sup> Кнут Гамсун как будто предсказывал это. «Правда состоит в том, что крестьянин в Соединенных Штатах ни в коей мере не может считаться земледельцем. Никто иной в мире не обрабатывается так грубо с землей. Американский фермер не использует удобрений, полив, севооборот, в его хозяйстве нет ни малейших признаков того, чтобы здесь принимали во внимание разнородность почв». // Гамсун К. О духовной жизни современной Америки. — СПб, Владимир Даль, 2007. С.322.

Афиша к фильму Гриффита «Спекуляция пшеницей»





К кинематографу 1930-х зарубежные исследователи применяют понятия «социальный реализм», «социальная заинтересованность» (social consciousness). Теплиц предложил такой емкий термин, как «социально критический реализм», и отмечал, что «кинематограф научился критически подходить к явлениям реальной действительности, говорить о трудностях жизни...»<sup>34</sup>. Но феномен социально ориентированного кинематографа США не был какой-то уникальной тенденцией, беспрецедентным примером. В эпоху прогрессизма (1900–1914) доголливудские и голливудские кинематографисты активно занимались социальной критикой — взять хотя бы ранние ленты Гриффита. Таким образом, фаза «социального беспокойства» не была монополизирована каким-то историческим периодом и время от времени, в силу циклических законов, набирала и будет набирать силу. ■

<sup>34</sup> Теплиц Е. История киноискусства. В 3-х т. Т.3. — М.: Прогресс, 1973. С. 95.

---

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Black G. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
2. Bodnar, John E. *Blue-Collar Hollywood: Liberalism, Democracy, and Working People in American Film*. — Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2003.
3. Doherty T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. — New York: Columbia University Press, 1999.
4. Eldridge D. *American Culture in the 1930s*. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
5. Hilliard R. *Hollywood Speaks Out. Pictures that Dared to Protest Real World Issues*. — Chichester, West Sussex, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2009.
6. McCaffrey D.W., Jacobs Ch.P. *Guide to the Silent Years of American Cinema*. — Westport, CT: Greenwood Press, 1999.
7. Аристотель. Сочинения: в 4-х т. Т. 4. / пер. с древнегреч.; общ. ред. А.И. Доватура. — М., «Мысль», 1984.
8. Гамсун К. О духовной жизни современной Америки. — СПб, Владимир Даль, 2007.
9. Садуль Ж. *История киноискусства от его зарождение до наших дней*. — М.: Издательство иностранной литературы, 1957.
10. Теплиц Е. *История киноискусства. 1928–1933*. — М.: Издательство «Прогресс», 1971.

## [ библиотека ВГИК ]



**Искусство как зрелище.**  
 Серия: *Вопросы истории и теории кино.*  
 Ч.1/Сборник науч.статей/  
 Ред.-сост.  
 А.Л. Казина;  
 Российский ин-т истории

искусств. — СПб., 2011. — 192 с.

**Киноискусство и кинозрелище.** Серия: *Вопросы истории и теории кино.*  
 Ч.2 /Сборник науч.статей / Ред.-сост.  
 А.Л. Казина; *Российский ин-т истории искусств.* — СПб., 2011. — 226 с.

Проблема соотношения искусства и зрелища весьма актуальна в современной художественной культуре. Особенно это касается аудиовизуальных искусств и в первую очередь — кино и телевидения. Авторы двухтомного труда ставят целью искусствоведческий и эстетико-культурологический анализ различных аспектов этого соотношения — от ценностно-содержательных до структурно-функциональных. В первой части (выпуске) сборника — «Искусство как зрелище» — усилия авторов концентрируются вокруг эстетико-художественной сущности кинофильма, реализованного (поставленного и снятого) с помощью тех или иных зрелищных средств. Во второй части (выпуске) «Зрелище как искусство» представлены статьи, в которых проблема обсуждается в контексте анализа аудиовизуального зрелища в широком понимании этого значения.



**Энциклопедия Кино Европы: Фильмы: справочное изд.** — М.: НИИК, 2009.

Очередной том энциклопедической серии НИИ киноискусства посвящен

зарубежному кинематографу: 146 фильмов, снятых режиссерами европейских стран. Основным принципом отбора стало соизмерение тех или иных картин с этапами становления киноязыка. Книга представляет собой не только сборник, описывающий ряд избранных лент, но и своеобразную версию истории кинематографа первого столетия. Способ организации материала алфавитный. В начале статьи — фильмографические данные, затем рассказ о фильме, его художественная характеристика, авторские особенности, в конце — премии, награды, литература о фильме.

Среди авторов сборника сотрудники НИИ киноискусства: Л.А. Алова, В.В. Виноградов, А.Н. Дорошевич, Т.Н. Елисеева, Г.Н. Компаниченко, Г.В. Краснова, Л.Б. Кузьмина, О.К. Рейзен, О.Э. Рязанова, А.С. Трошин, Т.С. Царапкина, М.М. Черненко. Для кинематографистов и всех интересующихся историей шедевров кинематографа.