



Кино в фазе «частного интереса»: Love story 1920-х годов

Д.В. Захаров

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

В американской науке существует концепция, согласно которой жизнь американского общества подчиняется алгоритму настроений и интересов. Эта закономерность отражается и в кинематографе, фиксирующем колебания от «частного интереса» к «социальному беспокойству». Предметом исследования статьи является фаза «частного интереса» 1918-1929 гг., «эпохи джаза» или «просперити». Основное внимание сосредоточено на анализе фильмов – «Не меняйте мужа» (1919, реж. Сесиль Блаунт Де Милль) и «Что-то» (1927, реж. Кларенс Дж.Бэджер), где снялась выпавшая из поля зрения отечественного киноведения королева «flapper» genre Клара Боу.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кино «частного интереса», кино «социального беспокойства», love story, драматическая ситуация «препятствия в любви», «flapper» genre, Сесиль Блаунт Де Милль, Клара Боу

Концепция, существующая в американской науке, предлагает рассматривать историю США как череду циклов. Эта закономерность была отмечена такими мыслителями и историками, как Ральф Уолдо Эмерсон, Генри Адамс, Артур М. Шлезингер-старший и др. Цикличность имеет в своей основе социологическую природу, неся «поколенческий» характер – продолжительность каждого цикла равняется смене одного поколения, что составляет около тридцати лет. Каждый цикл состоит из двух, отрицающих друг друга, примерно равных по времени (соответственно, около 15-ти лет), фаз. С завершением второй фазы начинается новый цикл, опять-таки состоящий из двух фаз, затем следующий и т.д.

Схема циклов

Характер и содержание фаз истории определяют по-разному. Например, Эмерсон выделяет в каждом цикле период обновления и период консерватизма, политологи Герберт Макклоски и Джон Заллер считают, что колебательные движения американской истории придает борьба капитализма и демократии. Обобщая исследования приверженцев теории циклов, привлекая идеи знаменитого исследователя американ-

ского общества Алексиса де Токвиля, известный современный историк Артур М. Шлезингер-младший в своей книге «Циклы американской истории» предлагает более универсальную оппозицию - *общественная активность / частный интерес*. После каждого периода активного участия в общественной жизни люди обращаются к индивидуальной стороне существования, но затем «национальная энергия» восполняется, вновь прорывается наружу и т.д.

И в самом деле, история США в XX веке разворачивается в достаточно выраженный циклический алгоритм. Отмеченная общественной энергией «прогрессистская эра» (1900-1914) сменяется ориентированной на индивидуальные интересы «эпохой процветания» или «эпохой джаза» (1920-е). Последняя в свою очередь «отрицается» «временем перемен», озаменованным депрессией и «новым курсом» (1932–1947). Но по большому счету, в сравнении с предыдущим периодом, «в 50-е годы, как и в 20-е, устремленность людей на общественные цели спала, доминировал частный интерес. Годы президентства Дуайта Эйзенхауэра (1952-1960 – Д.3.) обеспечили необходимую передышку посреди бурь двадцатого столетия»¹. (Все, разумеется, весьма условно: рубеж 1940-х-1950-х был отмечен «маккартизмом», а в начале 1950-х случился неприятный для США инцидент в Корее.) В «бурные 1960-е» общество вновь залихорадило – молодежное движение, война во Вьетнаме, убийство в Далласе и проч. К концу 1970-х годов «стрелка компаса качнулась в сторону частного интереса и самоудовлетворения. Этот период получил соответствующие его характеру наименования – «десятилетие моего «Я», «культура нарциссизма»². Шлезингер закончил свой труд в 1986 году, но представляется, что сегодня (в согласии с «теорией циклов») американская история находится в фазе прилива общественной активности.

Эти ритмические колебания общественного настроения и интересов отражаются и в кинематографе (особым образом – на уровне идей, тем, типов героев, жанровой формы, сюжетной композиции). Поэтому нам кажется возможным использовать *концепцию циклов* применительно и к изучению истории кино США, не укладывая ее при этом в жесткое «прокрустово ложе», но выделяя в каждом временном периоде основную составляющую. Циклический алгоритм мы предлагаем определять как поочередное выдвижение на первый план фаз «социального беспокойства» и «частного интереса» («социальной успокоенности»). Такая понятийная конструкция позволяет, с одной стороны, применить циклический подход, с другой – избежать едва ли применимой напрямую к кинематографу политической

¹ Шлезингер А. Циклы американской истории. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. С. 54.

² Там же. – С. 55. Термин «культура нарциссизма» Шлезингер заимствует у социолога Кристофера Лэша.

терминологии вроде «консерватизм», «демократия» и т.п. Возникает следующая схема.

В 1920-х гг. на экранах доминирует модель *love story*, о которой и пойдет речь в этой статье.

В 1930-е, когда маятник качнулся от индивидуального интереса к социальному, в кино все большее место занимает социально-критический реализм. В первую очередь это касается гангстерского фильма, «тюремного фильма». Появляются произведения, призывающие к гражданскому долгу, поднимающие проблемы классового неравенства. Мотивы социальной проблематики врываются и в *love story*. Накануне и во время войны «активизируются» антифашистские и патриотические темы.

В послевоенный период, отмеченный постепенным отливом социальной активности, кино вновь акцентирует внимание на частной стороне жизни. Столь популярный в американском кино криминальный материал перестает быть предметом социальной заботы и становится жанровым ребусом. Получает развитие цикл картин, утверждающих культ домашнего очага.

В «бурные 1960-е» кино принимает активное участие в просмотре «традиционных» ценностей, протестует против «общества потребления». Столь свойственный американскому кино хэппи-энд, разумеется, не исчезает, но его зона сокращается, и в голливудском кино несчастливые финалы уже не носят характера редких исключений, что подтверждает корректировка традиционной драматургии. «Вулканические» процессы в обществе оказываются настолько сильными, что их отголоски продолжают на протяжении следующего десятилетия.

В 1980-е, в период преобладания «философии моего Я» («the me-me-me-philosophy»), вновь значительное место занимают фильмы о семейной жизни. Как и в 1920-х, кинематограф предпочитает не выходить за рамки ограниченного набора моделей и схем; почти тотально преобладает «хэппи-энд», на первый план выходит «психотерапевтическая» функция.

С середины 1990-х общество, выдержав относительно небольшую паузу, вновь «просыпается». Появляются фильмы о политической «кухне», образуется целое «радикально-либеральное» направление, в частности, картины против смертной казни. Усиливается, как и в 1960-е годы, протест против «общества потребления». Повышается доля несчастливых финалов (хотя «хэппи-энд» в массовой культуре сохраняет ощутимое преимущество).

Конечно, алгоритм не столь прост и схематичен. В фазах «социальной успокоенности» всегда присутствуют общественные проблемы. И, наоборот, «социальное беспокойство» в кино

никогда не бывает тотальным – в списке лидеров проката на протяжении всей истории кинематографа (американского особенно) преобладают «легкие», развлекательные картины. Тем не менее, циклический «закон» имеет немалые основания и практические подтверждения.

В данной же статье рассматривается лишь кинематограф 1920-х. Он соответствует первой фазе в нашей циклической конструкции, когда экран США, пожалуй, впервые в своей истории полноценно отразил процессы в общественном сознании.

Семейные ценности в мелодраме Сесилия Б. Де Милля «Не меняйте мужа» (1919)

Десятилетие благосостояния и консьюмеризма, вошедшее в историю как «просперити» или «эпоха джаза» (1918-1929), наступает после отмеченной социальной активностью «прогрессистской эпохи». Показательным отражением общих социальных тенденций в области кинобизнеса становится переход от никельодеонов к кинотеатрам, которые «были призваны создавать «культурную атмосферу» для привлечения растущего среднего класса. Комфортабельные кинотеатры с роскошными интерьерами олицетворяли собой приход потребительской демократии, которая делала каждого мужчину королем, а каждую женщину королевой... на все десятилетие гедонистического досуга и беззаботного декадентства»^{3,4}. В орбиту этих настроений включается и класс «синих воротничков». За этим стояли и конкретные факторы – социологи отмечают рост зарплат рабочих.

Вступление в новую фазу социальной жизни отражает и экран. В области стиля и драматургии американские кинематографисты почти не занимаются поиском новых форм и средств выразительности⁵, а предпочитают использовать наработанное в период активных экспериментов 1910-х годов. Что касается тематической и идейной сторон, очевидно, что реформаторский запал прогрессистских лет слабел. Эта тенденция усиливалась, о чем свидетельствует автор интересного исследования по американской культуре 1920-х гг. Сьюзен Каррелл: «На протяжении 20-х количество фильмов о труде, бедняках, картин, обращающихся к политическим и религиозным вопросам, становилось все меньше»⁶.

Американские историки кино согласны в том, что на рубеже 1910-х-1920-х годов в качестве индикатора общественного интереса к современным нормам поведения, роскоши и личного успеха является кинематограф режиссера и продюсера Сесилия Блаунта Де Милля⁷. Произведения Де Милля этого периода, в основном снятые в жанре мелодрамы, почти всегда салонной,

³ Currell S. American Culture in the 1920s. – Edinburgh, 2009. P. 103.

⁴ Джаз в прямом смысле слова как музыкальное направление имел прямое отношение к кино. После сеанса полнометражной картины обычно демонстрировались ролики, анонсирующие новые фильмы, реклама, представлялись водеvilные скетчи, выступления фокусников и музыкальные концерты, чаще всего джазовые. – Прим. авт.

⁵ В США 20-х годов практически отсутствовали поиски, свойственные, например, французскому «авангарду» или немецкому кино. – Прим. авт.

⁶ Указ. соч. – P. 107.



Сесиль Блаунт
Де Милль

⁷ Многие киноведы считают, что Де Милль не только отражал, но и влиял на общественные вкусы, поэтому называли его «архитектором нового общества потребления». – *Прим. авт.*

с точно рассчитанной на зрителя дозой юмора, составляющие центральный этап в его творчестве, так и называют «фильмами «эпохи джаза» (DeMille's «jazz age» films). Среди них такие известные, как «Новые жены в обмен на старых» (1918), «Мужчины и женщины» (1919), «Не меняйте мужа» (1919), «В горе и в радости» (1919), «Зачем менять жену?» (1920), «Запретный плод» (1921), «Любовные романы Анатоля» (1921), «Субботняя ночь» (1922), «Непредумышленное убийство» (1922), «Рай дураков» (1922), «Ребро Адама» (1923).

Почти все эти фильмы строятся по одной и той же модели. Рассмотрим ее на примере одной из первых картин цикла – «Не меняйте мужа».

Дидактичная уже в своем названии, она начинается с назидательного пролога, в котором зрителям рекомендуется пристальнее всмотреться в отношения со своими супругами. Затем следует экспозиция героев. Она не такая изобретательная, как в некоторых других работах автора (например, «Мужчины и женщины» или «Новые жены в обмен на старых»), но весьма внятная. Мы наблюдаем интерьеры дома, в котором живет состоятельная супружеская пара. Муж, крупный бизнесмен Джеймс Портер, сидит, закинув ноги чуть ли не на стол, курит, читает газету, теребя рукой мятый галстук и сбрасывая на ковер пепел от сигары. Эти привычки и идущий «мощным потоком» запах безмерно любимого им лука действуют на нервы мечтательно раскладывающей карты жене Лейле. Замечания супруги добродушный муж, несколько не смутившись, переводит в шутку. Кроткая Лейла почти устыдилась своей «бестактности», однако решает пойти дальше. Она спрашивает, помнит ли он, какой завтра день. Портер вспоминает о том, что должно прийти уведомление из банка, и благодарит жену за напоминание, напроочь забыв о годовщине их брака. Так задаются основные характеры и исходная ситуация.



Супруги Портер.
Терпение Лейлы
скоро лопнет

Далее в повествование входит молодой повеса Шуйлер ван Сутфен, который приглашен Лейлой на годовщину свадьбы как племянник подружки. Он сразу определяет, что происходит, и начинает ухаживать за Лейлой. Намечается любовный треугольник. В отличие от мужа Сутфен следит за собой. Де Милль показывает это с помощью монтажа

«по контрасту». Он собирает признаки, по которым составляется представление о манерах в поведении и аккуратности в одежде мужчин, например, сопоставляя кадры старомодных нечищенных ботинок мужа и элегантных, отполированных – ухажера, «жеваного» галстука мужа и выглаженного у его оппонента... Мелочи углубляют семейный конфликт. Зритель понимает, что брак под угрозой, и сочувствует супругам. Режиссер не оставляет иных вариантов, делая повесу почти карикатурным негодяем, эдаким галантерейным «искусителем».

Надо сказать, карикатурность вообще характерна для отрицательных персонажей Де Милля и, по большому счету, американского кино в целом. Голливуд любит давать зрителю подсказки, как бы «разжевывать» историю и ее мораль. С другой стороны, Де Милль, не отказываясь от дидактичности, несколько наивно привносит библейские мотивы, в частности, когда Сутфен активно приступает к «штурму». Вот повеса говорит о трех видах искушения, первым называя наслаждение. Не случайно на балу искуситель «со значением» одет в черное. А пока жена все больше подпадает под «дьявольские» чары, муж остается слепцом. Вообще, главный мужской персонаж в этом фильме не характерен для кино Де Милля. Если обычно актер Э. Декстер, часто снимавшийся у режиссера, создавал сильные характеры, «настоящих мужчин» (чего стоит, например, «изумительный» Кричтон в «Мужчинах и женщинах»), то в этой картине его герой поначалу вовсе тряпка, слабак. Свой последний шанс удержать жену он теряет, когда та, усилием воли преодолев соблазн, в порыве еще не остывших к мужу чувств бросается к нему в объятия, но тут же резко отступает, почув-

ствовав традиционно сильный запах лука. Мотив лука как «разрушителя семьи» звучит пародийно, однако неприятные чувства перевешивают, и Лейла решает уйти к Сутфену. Реакция Портера абсолютно соответствует драматургии образа: муж отпускает жену. Он любит ее и считает себя не вправе мешать ее счастью. Здесь, на середине повествования, начинается второй смысловой эпизод фильма.

Лейла вскоре понимает, что совершила ошибку. Сутфен лезет целовать ее, с утра разя перегаром. Его внешний лоск резко тускнеет, да и привычки схожи – утренняя газета для него, как и для Портера, притягательнее жены. Начинает открываться один из смыслов названия фильма – не следует торопиться менять мужа уже потому, что все мужчины, женившись, перестают следить за собой и не уделяют женам должного внимания. В контексте посланного Де Миллем меседжа существенно то, что новый муж оказывается куда хуже прежнего. В отличие от первого он бездельник, более того, обманщик – он вовсе не состоятелен, и все его с иголки наряды – пыль в глаза. Не меняйте мужа!

Однако героиня пытается смириться с этим. Чтобы помочь новому мужу в якобы финансовых трудностях, она расстается с дорогими ее сердцу украшениями, подаренными Портером. Впрочем, она не знает главного – у ее второго мужа есть доход, но он идет на содержание любовницы (режиссер явно допускает перебор эффектных, но расхожих мотивов). В это время Портер начинает прозревать. Он осознает причины ухода Лейлы, начинает заниматься спортом, следить за своей внешностью, манерами. Через некоторое время во вполне «презентабельном» виде он встречает свою бывшую жену. Это происходит «вдруг», на улице. В фильмах Де Милль часто использует ход «чертика из коробки». (Любопытно, что он и сам осознает это. В фильме с похожей исходной ситуацией «Зачем менять жену?», чтобы «случайно» столкнуть героев в отеле курортного города, он дает титр о том, что те, кто влюблен, всегда встречаются, пусть со стороны это и кажется совпадением.) Как бы то ни было, бывшие супруги сталкиваются в центре города, как раз в то время, когда героиня только узнает об изменах Сутфена. Она ничего не рассказывает, но Портер видит, что она несчастна. Он провожает ее домой, где узнает обо всем, в том числе о судьбе драгоценностей. И здесь характер мужа в драматургическом смысле раскрывается: перед нами отнюдь не тюфяк, каким он казался поначалу, а решительный человек, не случайно сделавший головокружительную карьеру в бизнесе. Он находит драгоценности у любовницы Сутфена, выкупает их и возвращает Лейле. Ког-



Джеймс Портер
отвоевывает жену
назад. Она не
возражает

да вернувшийся домой Сутфен в ультимативной форме требует от него удалиться, герой говорит, что не уйдет, пока это ему не скажет его жена. Ее ответ будет означать, с кем она останется на всю жизнь. Это кульминация фильма.

Лейла делает очевидный выбор. Впрочем, выбора, по сути, у нее не было: она продолжает любить «старого» мужа. В развязке – поженившиеся во второй раз Портеры в той же комнате, но сцена решена контрастно по сравнению с первой. Теперь муж не забрасывает ноги на стол, не ест лука, он аккуратно отрезает мундштук ножницами и пользуется пепельницей. Правда, остается один, самый труднопреодолимый, недостаток – он едва борется со сном. И счастливая, любящая жена разрешает ему уснуть; он много работает и еще больше продвинулся в бизнесе – возглавил трест.

Кино «эпохи джаза» как воспевание внешней красоты

Уже в конце 1910-х годов социальные проблемы отходят на второй план. У Де Милля они вообще отсутствуют. Герой фильма возглавляет трест, и это теперь, в отличие от прогрессистской эры, приветствуется. Впрочем, бизнес оставлен за кадром, герои Де Милля и многих других американских фильмов являются успешными бизнесменами, но их деловая активность, отмеченная лишь субтитрами, никогда не попадает в кадр. В центре внимания – семейная жизнь. В жанре супружеской мелодрамы с комедийными обертонами решены многие картины Де Милля. Они сходны в своем месседже, являясь вариациями на тему: какие бывают проблемы в браке и как их следует решать. Скажем, его фильм «Любовные романы Анатоля» (по произведению А. Шницлера) рассказывает, каким соблазнам постоянно подвергается в браке благородный богатый мужчина и как взаимная любовь супругов помогает их преодолеть. Другая мелодрама «Зачем менять жену?», по сути, зеркальный вариант фильма «Не меняйте мужа», где также герои переживают кризисный момент брака. Супруги охлаждаются друг к другу, жена начинает «доставать» мужа правилами хорошего тона.

Муж уходит из дома, но новая пассия, внешне эффектная «модель», хуже первой, а главное, герой ее не любит. Жена обращается к моде: современная прическа, эффектное платье и т.д. В результате супруги воссоединяются. В этом фильме особенно отчетливо проявляется «учебниковый» характер кино Де Милля. В основе сюжета – перечисление, «каталогизация» того, как не следует себя вести в браке и что нужно носить современной женщине, чтобы держать мужа в тонусе.

⁸ Когда радители нравственности заговорили о том, что национальная киноиндустрия экспортирует образ аморальной, легкомысленной, лишенной чувства собственного достоинства Америки, Де Милль переключился на постановки наставляющих фильмов на христианские темы – «Десять заповедей» (1923), «Царь царей» (1927) и др. – Прим. авт.

Киноведы, использующие социокультурный подход, говоря о фильмах Де Милля, часто оперируют понятием «сексуальность», в частности, называя фильмы рассматриваемого цикла «сексуальными мелодрамами «эпохи джаза». Эта сексуальность означает приход новых, «современных» нравов. Но у Де Милля, и вообще в кино того времени, сексуальность еще не разрушает старую мораль⁸. Угрозу институту брака можно найти в литературе, например, в романе «Бэббит» (1922) Синклера Льюиса, на экране она менее очевидна. В своих «sexу jazz age melodramas» Де Милль не просто соединяет людей в моногамном браке, в большинстве случаев он восстанавливает разрушенные семьи. Он утверждает о том, что супружескую любовь возможно продлить на всю жизнь и дает рецепты, как это сделать, в том числе при помощи привлекательной одежды, духов, смены музыкальных увлечений (в фильме «Зачем менять жену?» жена ради мужа танцует фокстрот). Но не для того, чтобы вести бурную жизнь, а чтобы удержать брак. Фильмы Де Милля – индикатор процесса реабилитации тела (хотя они лишены «обнаженных» кадров) как неотъемлемого компонента любви. В «эпоху джаза» возрастает интерес к телесному: стройности фигуры, косметике и т.п. Отсюда интерес к культуре здорового питания (Джон Х. Келлог как раз изобретает сухие завтраки), повышение престижа спортивных упражнений, чем в кадре время от времени занимаются герои Де Милля. Атлетизм – важнейший элемент популярности таких актеров, как Дуглас Фэрбенкс и Том Микс, и жанров, которые те представляют, – приключений и вестерна. Экзотические ландшафты, где происходит действие фильмов с их участием, – прекрасное пространство для демонстрации трюков⁹. Реабилитация телесности – одна из граней частного интереса, обращенности американцев на себя.

⁹ «Том Микс стал самой популярной звездой вестерна в 20-е благодаря умелому выполнению трюков в седле, которые должны были продемонстрировать атлетизм героя». (Указ. соч. С. Каррелл. – Р.116). – Прим. авт.

Love story как портрет эпохи

В 1928 году президент Motion Picture Producers and Distributors Association Уильям Хейс произносит часто цитируемые впоследствии слова о том, что «кинематограф – портрет цивилизации и квинтэссенция того, что мы подразумеваем под

¹⁰ Hanp. Carr S. Hollywood and Anti-semitism. A cultural History up to World War II. – Cambridge University Press, 2001. – С. 98. Это высказывание приводят также Каррелл и М. Купер, на чей труд мы будем ссылаться ниже.

¹¹ Cooper M.G. Love Rules. Silent Hollywood and the Rise of the Managerial Class. – University of Minnesota Press. Minneapolis, London, 2003. P. 33.

Постер к фильму
«За скалами»



«Америкой»¹⁰. Можно уточнить, что цивилизация и Америка в «эпоху джаза» были представлены в первую очередь самыми популярными жанрами: комедией, вестерном, мелодрамой. Ключевое место в этом ряду за мелодрамой. Роберт и Хелен Линд подробнейшим образом исследовали архивные источники по всем девяти кинотеатрам городка Манси, штат Индиана, и подсчитали, что в 1925 году самыми популярными актерами были Гарольд Ллойд, Глория Свенсон, Томас Меган, Колин Мур, Дуглас Фэрбенкс и Норма Толмедж. В этот список добавим пользовавшегося огромной популярностью в стране в целом Рудольфа Валентино. Большинство этих актеров работало в жанре мелодрамы («love story»). Как правило, основой для love stories, как уже отмечалось в статье, становились «препятствия в любви» (по классификации теоретика драматургии Жоржа Польти) – уже в начале фильма герои влюбляются друг в друга, основную часть повествования они преодолевают препятствия – «переживали ли влюбленные Первую мировую войну («Большой парад»), Французскую революцию («Сиротки бури»)…развод и новый брак («Зачем менять жену?»)¹¹, чтобы быть друг с другом в финале. Иногда героям мешало социальное положение, возраст. Нередко использовалась ситуация недоразумения, когда влюбленные не могут соединиться, так как думают, что

союз невозможен, но потом все выясняется. Название фильма «За скалами» («Beyond the Rocks», 1922), найденного в 2003 году в архивах голландской фильмотеки, в котором встретились две «звезды» немого экрана Свенсон и Валентино, точно отражает модель «**препятствия в любви**». Слово «скалы» уже в названии метафорически означает препятствия, преодолеваемые героями на пути к обретению друг друга. В самом фильме никаких скал как географических понятий нет, а финальные кадры решены в открытом море, где влюбленные, наконец, попадают друг другу в объятия. Это пространство за «скалами» и означает преодоление препятствий и торжество любви, а вместе с ней и хэппи-энд.

Картина «Что-то» (1927) – классический представитель «flapper» genre

«Любовное настроение», тиражируемое американским экраном, было инициировано в первую очередь женской половиной. Сама «эпоха просперити» была женской. Как отмечает философ Германн фон Кайзерлинг в фундаментальном исследовании «Америка: Заря нового мира», настоящим победителем в Первой мировой в Америке вышли женщины, имея в виду феминизацию общества. Маккефри и Джейкобс приводят данные о том, что в 1910-е годы звездные актрисы являлись владелицами собственных компаний чаще, чем актеры-звезды. На протяжении немой эпохи кино самые известные актрисы имели больше контроля над фильмами с их участием, чем режиссеры-постановщики. В послевоенные годы в число ведущих сценаристов Голливуда выдвинулись Анита Лоос, Джени МакФерсон, Фрэнсис Мэрион, Джун Мэйтис. Значительную часть киноаудитории США составляли женщины, и на протяжении 1920-х она продолжала расти. Как пишет С. Каррелл, «доля женской аудитории выросла с 60 процентов в 1920 году до 83 процентов в 1927-м.»¹²

¹² Указ. соч. Р. 109.

Экран отражал женские чаяния, в ту эпоху полностью обращенные к частной жизни. Особенно явно на этот феномен указывает появление «flapper» genre, направления в рамках мелодрамы, ставшего основной формой *love story* середины 1920-х.

Наиболее часто упоминаемым в киноведческой литературе представителем этого жанра является картина «Что-то» (1927, реж. Клэрэнс Дж. Бэджер), где в главной роли снялась одна из «королев жанра» - Клара Боу. Фильм также построен по модели «препятствия в любви». Бетти Лу Спенс, продавщица крупного магазина, влюбляется в его владельца. Прежде чем «влюбить» Бетти Лу, авторы решают задачу идентификации зрителя с героиней. С помощью грима, прически, одежды, а также укрупнения кадра и природной красоты Клары Боу они выгодно выделяют ее среди большой группы продавщиц. И когда Бетти, услышав, что в магазине находится Сайрес Уолтхем, его владелец, зритель невольно начинает воспринимать их вместе. Бетти влюбляется в Уолтхема с первого взгляда; вместе с ней бедные, одинокие зрительницы находят в нем своего «принца». И абсолютно в духе времени – богатого принца. Такова завязка действия.

Далее фильм можно разделить на несколько эпизодов. В первом «американская Золушка» пытается добиться, чтобы Уолтхем заметил ее и ответил на ее чувство. Происходит это в роскошном ресторане «Ритц», куда героиня приглашена другом владельца. С. Каррелл призывает обратить внимание на кадры, которые передают влюбленность. По ее мнению, они «указыва-

ют на переворот в женском зрительском восприятии киноаудитории 1920-х». Бетти сама напросилась в ресторан, подслушав еще в магазине, что туда собирается Уолтхем. Она намеренно садится за столик в центре зала, чтобы не пропустить его приход и, главное, быть на виду, чтобы он непременно ее заметил. Но даже несмотря на то, что появление «принца» ожидаемо, когда тот появляется, авторы вновь акцентируют внимание на влюбленности героини. На этот раз прибегая к «субъективной» камере, благодаря чему возникает редкий для голливудского кино того периода авангардистский кадр – головокружения от влюбленности героини.

В этой сцене разъясняется, что же такое «что-то», вынесенное в название фильма и романа, аннотация на который появляется внутри кадра в начале фильма. Оказавшаяся в «Ритце» реально существующая писательница, автор романа «Что-то», легшего в основу рассматриваемого фильма, Элинон Глин поясняет: «Уверенность в себе и безразличие к тому, как ты выглядишь в глазах других, – и что-то в тебе, что дает впечатление того, что ты не ледышка. Это и есть «что-то»¹³. Уолтхем задумывается – и... замечает Бетти Лу, которая, о чем зритель уже догадался, обладает этим «чем-то», и тоже влюбляется.

Далее следует второй эпизод, где любовь преодолевает «предрассудки», связанные с классовым барьером. Авторы показывают эти сложности. У Бетти «дурные» манеры – она, ничтоже сумняшеся, предлагает Уолтхему откусанный ею хот-дог. Тот, хотя и влюблен в нее, не может отказаться от выгодной партии с девушкой его класса, за которой уже ухаживает. Но у Бетти козырь – «что-то». И вскоре крупный капиталист готов бросить невесту. Но история совершает крутой поворот. У Бетти, как и у многих героинь Клары Боу, есть не только «что-то» – «пи-

кантность», сексуальная привлекательность, – но и большое сердце. Так, в более ранней картине «Нежный возраст» (1925, реж. Уэсли Рэгглз) героиня Боу заставляет себя сказать своему молодому человеку, что не любит его, чтобы тот сосредоточил-

¹³ Элинон Глин не только выступает в роли камео, но и является одним из авторов сценария фильма. – Прим. авт.

Flapper woman использует свое «что-то»





Бетти Лу утешает соседку по комнате

действий. Актриса и в других фильмах создает образ «девушки с характером», ее персонажам обязательно нужно доказать, что они ни в коей мере не марионетки, а хозяйки своей судьбы. Так, в картине «Моя леди капризов» (1925, реж. Даллас М. Фитцджеральд) героиня Боу не торопится признаться, что догадалась о договоре ее отца и любимого человека присматривать за ней; она забывает о своей любви, доказывая свою самостоятельность. Подобное происходит и в «Что-то». Следует эпизод, где мы узнаем, что она не так легкомысленна, как казалась, более того, обладает многими способностями: может быстро скроить платье, талантливо играет на банджо. «Неисчерпаема», – говорит о ней герой и делает предложение. Бетти отказывается, но не всерьез, а лишь на время, чтобы показать характер.

Мелодрамы того времени, впрочем, как и во все времена, нередко строились на любовных треугольниках, и не всегда все герои становились счастливыми. Но, так или иначе, все заканчивалось хэппи-эндом, для главных героев абсолютным, для «третьего лишнего» – по-разному. Так происходит и в «Что-то». Решение и банально, и, с другой стороны, оригинально. В последней сцене на реке Бетти спасает тонущую невесту Уолтхема и как бы дарит ей жизнь. В финале друг Уолтхема, который пытался ухаживать за Бетти, и уже бывшая невеста Уолтхема признают, что у них нет этого «что-то».

ся на учебе, а в фильме «Дикая вечеринка» (1929, реж. Дороти Эрзнер) встает на защиту однокурсницы, которой угрожает отчисление из колледжа. В «Что-то» Бетти помогает соседке, безработной девушке, сохранить ребенка, уберечь его от отправки в приют. Для этого ей приходится сказать, что это ее ребенок. Уолтхем узнает об этом из газет и меняет к ней отношение. Следующий эпизод – ситуация недоразумения, но в традициях *«flapper» genre* перипетия, связанная с несчастьем, длится недолго. Вскоре все разъясняется. Героиня Боу контролирует ситуацию, и трудность, которую предстоит преодолеть, возникает в результате ее сознательных

¹⁴ Например, друг Уолтхема Монти, хотя и занимает немало места в повествовании, является совершенно функциональным, «марионеточным» персонажем. Хотя Монти влюблен в Бетти, но ведет себя непоследовательно, появляется, чтобы то свести героев, то их разлучить. Видимо, он введен в историю, чтобы помогать развитию сюжета. – Прим. авт.

¹⁵ Цит. по указ. соч Каррелл. Р. 113.

¹⁶ Цит. по Berkin C., Miller C., Cherny R., Gormly J., Egerton D. Making America. A History of the United States. – Boston, 2001. С. 527.

¹⁷ В фильме «Зачем менять жену?» в сцене у кровати больного любящая женщина дежурит, не смыкая глаз, а не любящая быстро засыпает. – Прим. авт.

¹⁸ Появление образа флэппет связывают с актрисой Колин Мур. Любопытно, что известную картину с ее участием «Элла Синдерс» (1926) можно рассматривать как биографию Клары Боу. – Прим. авт.

Фильм «Что-то» не шедевр. Он не так уж и примечателен в визуальном плане, имеет драматургические недостатки¹⁴. Но это самый известный фильм сверхпопулярного жанра, успех его был беспрецедентен. Продюсер фильма Бад Шульберг писал, что после выхода картины «Клара Боу стала не только самой кассовой звездой, но и национальным институтом – девушкой, обладающей «чем-то» («the It girl»)¹⁵. Миллионы поклонниц носили прически «под Клару», надували губки а la Клара. Беспрецедентное число женщин из рабочей среды танцевали, курили, смеялись, обнимались и целовались, как Клара. В «Что-то» присутствуют все основные признаки *«flapper» genre*: молодой или юный возраст героев (пролог «Нежного возраста» может быть отнесен ко всему жанру: «Посвящается Молодости во всем мире, где бы она ни находилась – в колледжах или в Университете взрослой жизни»), женские персонажи в центре, богатый «принц», философия успеха... Но, в первую очередь, характер героини. Френсис Скотт Фитцджеральд писал о Боу и ее персонажах: «Клара Боу была квинтэссенцией содержания термина “flapper”: красивой, настырной, абсолютно уверенной в себе, умной в практическом отношении, «откровенно» одетой и «крутой»¹⁶.

Экранные *flapper women* отличались непосредственностью, отсутствием комплексов и нацеленностью на успех в сердечных делах. Но, главное, у них было «что-то», нечто неопределимое, что заставляло мужчин в них влюбляться. Звезды «жанра» Колин Мур, Клара Боу, Вирджиния Ли Корбин, Мэдж Беллами, Мари Провост, Джоан Кроуфорд и несравненная, так мало снявшаяся в кино, Луиза Брукс из фильма в фильм создавали образы девушек, имеющих это «что-то». Если Де Милль умел показывать подлинную и мнимую любовь¹⁷, то в *«flapper» genre*, где героиня априори была наделена «чем-то», такая необходимость отпадала. Если героям Де Милля для сохранения семьи нужно было меняться, то *flapper women* нужно было, наоборот, оставаться самими собой и упорно идти своим путем к личному счастью. *«Flapper» genre* был апофеозом «просперити».

Пример Клары Боу во всех отношениях показателен. Когда-то, в 1921 году журнал Motion Picture объявил конкурс «славы и удачи» («The Fame and Fortune Contest»), победитель которого получал роль в фильме. В конкурсе победила обычная девушка по имени Клара Боу, мечтавшая стать такой, как Глория Свенсон. И через несколько лет Боу – самая популярная актриса в *«flapper» genre*.¹⁸ Фильм «Что-то» вознес ее на вершину, сказка стала реальностью. Стремительный взлет Боу – «парабола культуры удовольствий», воплощение пришедшей в 1920-е философии успеха, «американской мечты».



Королева «flapper»
генре Клара Боу

¹⁹ В области кинопроизводства также происходят соответствующие изменения. Купер пишет, что пионеры-предприниматели в кино были самоучками. Например, до того как стать продюсером, Карл Леммле занимался розничной торговлей одеждой, а Адольф Цукор пришел в кинобизнес из торговли мехами. В 1920-е в Голливуд пришли предприниматели, закончившие престижные колледжи. – Прим. авт.

²⁰ Указ. соч. Р. 4.

²¹ Там же. Р. 43.

Тот факт, что в «эпоху просперити» публика желала смотреть, а кинематографисты были готовы ставить *love stories*, привел к довольно смелым выводам ряд американских киноведов. Так, Вирджиния Р. Вексман утверждает, что параллельный монтаж у Гриффита служит для того, чтобы сначала показать разделенных, стремящихся друг к другу влюбленных героев, а в финале объединить их. А Марк Г. Купер видит в американской *love story* немого периода с идеальным союзом двух счастливых людей, ни много ни мало, отражение окончательного становления нового «общества менеджеров» (или «нового среднего класса»), пришедшего на смену

классическому буржуазному обществу.¹⁹

Этот же исследователь считает, что «путем частого повторения одной и той же модели *love story* стала типовой формой голливудского нарратива»²⁰. Похоже, он прав: именно в *love story* была разработана целая система кодов. В том числе приемы, заимствованные из других видов искусства, на что следует обратить внимание. Так, театр предоставил кино готовый арсенал поз и жестов, выражающих гамму чувств, относящихся к любви. Из английской и французской живописи XIX века *love story* «эпохи просперити» заимствовала стандарты расположения фигур, принципы освещения, закономерности изображения женского и мужского лиц. Так, мужское лицо, как правило, присутствует в кадре в профиль, тогда как женское обычно предьявлено фронтально. Путем конвенциональных признаков лицо женщины передает большое количество универсальных внутренних состояний. «Смягчающийся взгляд героини на крупном плане означает, что она влюбляется: мускулы вокруг ее глаз и рта расслабляются, подбородок чуть вытягивается в направлении любимого. Флирт показывается путем чередования крупных планов то лица, то глаз героини: при этом ее взгляд быстро поднимается с подбородка и направляется на объект из-под густых ресниц. Эмоция страха передается дрожью мышц лица и широким открыванием глаз»²¹. Была разработана целая система лицевой мимики и взглядов героев. Так, влюбленные улыбались с приоткрытыми ртами и часто вытягивали подбородки в направлении партнера, в то время как движущиеся зрачки указывали на смущение или кокетство. По взгляду персонажа зритель отличал настоящую любовь от просто восхищения, «прилич-

ные» намерения от «неприличных». Особое значение имела встреча взгляда влюбленных, даже если поначалу этот взгляд разделяют пространства и только в финале герои оказываются вместе.

Контрапунктом

Конечно, и в «эпоху джаза» элементы «социального беспокорства» присутствовали. Чаплин показывал классовый разрыв, достаточно назвать его первую полнометражную работу «Малыш» (1921) - о дружбе бродяги и мальчика из трущоб. Независимый кинопредприниматель Оскар Мишо производил фильмы о проблеме дискриминации чернокожих. Кинематограф Эриха фон Штрогейма тоже контрапунктировал магистральным настроениям эпохи. Это касается как его сатир на «семейные фильмы», так и одного из лучших фильмов 1920-х «Алчность». «Алчность» критикует жадность, накопительство, отношение к деньгам в духе диккенсовского Скруджа, великий фильм Штрогейма можно рассматривать и как спор с магистральной тенденцией. Неслучайно «Штрогейм выбрал для экранизации произведение с нехарактерным для американской литературы того времени пессимистическим взглядом»²².

1920-е годы были периодом бурного развития техники (в частности транспорта) и рекламы. Ритм жизни резко ускорялся. А кино и радио несли этот темп в самые глухие уголки Америки. Отчасти в этом смысле 1920-е названы «ревущими» (roaring).²³ Но в этом процессе содержался свой конфликт – между «старым и новым», он лег в основу нескольких заметных картин.

Самая необычная в этом ряду лента «Нанук с севера» (1922, реж. Роберт Флаэрти), с которой начинается история документального кино с постановочными элементами. В основе сюжетной структуры – смена времен года. Само же повествование строится на скрытом сравнении природной жизни эскимосов и городской жизни американцев. В показе эскимосов режиссер-постановщик фильма не ставил задачи абсолютного, в подробностях, соответствия реалиям, намеренно усиливая контраст «цивилизаций». Тема чистоты докапиталистического существования оказалась близка современному человеку.

В пространствах большого города проблемы конфликта старого и нового, развития техники, роста темпа жизни ярко и броско отразились в комедиях Бастера Китона и Гарольда Ллойда, чьи фильмы нередко строились на комическом эффекте столкновения индивида с современностью (с обязательной победой индивида).

Наконец, в определенной степени к тому же направлению

²² McCaffrey D.W., Jacobs Ch. P. Guide to the Silent Years of American Cinema. – Greenwood Press Westport, Connecticut, London, 1999. P. 315.

²³ «Ревущими» 20-е прозваны также за беглый, «тусовочный» образ жизни праздного класса

можно отнести немой, но снятый уже в период перехода к звуку, шедевр Кинга Видора «Толпа» (1928). Пожалуй, в первую очередь, это история экзистенциальная – о том, как большой город рождает отчужденность, заброшенность. В фильме содержится и глубокий социальный мотив. Герой – обычный провинциал, уверенный в том, что покорит Нью-Йорк и станет успешным человеком. Его надежды жестоко разбиваются. Это фильм о разочаровании в американской мечте, в городской цивилизации. В социальном пласте фильма «Толпа» можно найти признаки наступающей фазы «социального беспокойства».

Кино 1920-х – первая фаза цикла, где личный интерес «эпохи джаза» сменяется общественным в период Великой депрессии и войны. Только во втором десятилетии XX века американский кинорынок становится независимым, и только к середине-концу 1910-х вырабатывается язык кинематографа, его «грамматика». Иначе говоря, экран «эпохи джаза» впервые в истории США полноценно отразил процессы в сознании американского общества.

В какой-то мере кинематограф «прогрессивистской эпохи» смог передать и «дух времени». Достаточно назвать известный цикл «фильмов о белом рабстве» (проституции) и социально-дидактичные, «реформаторские» фильмы Дэвида Уорка Гриффита «К чему приводит пьянство» (1909), «Спекуляция пшеницей» (1909). И в таком случае кино «эпохи джаза» – вторая и завершающая фаза цикла, где общественный энтузиазм времени реформ начала века уступает место обращению к частной жизни в 20-е годы XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Berkin C., Miller C., Cherny R., Gormly J., Egerton D. *Making America. A History of the United States.* – Boston, 2001.
2. Cooper M.G. *Love Rules. Silent Hollywood and the Rise of the Managerial Class.* – University of Minnesota Press. Minneapolis, London, 2003.
3. Currell S. *American Culture in the 1920s.* – Edinburgh, 2009.
4. McCaffrey D.W., Jacobs Ch. P. *Guide to the Silent Years of American Cinema.* – Greenwood Press Westport, Connecticut, London, 1999.
5. Кайзерлинг Г. Америка. Заря Нового мира. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002.
6. Шлезингер А. Циклы американской истории. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992.