



Мифы и штампы довоенного американского кино

В.А. Фомина

УДК 778.5 (Амер.)

АННОТАЦИЯ

Работа посвящена исследованию популярных драматических коллизий Ж.Польти, на основании которых делаются выводы о психологической истории довоенного американского кино. По результатам частотного анализа пятидесяти самых кассовых фильмов Америки 30-х годов в статье рассматриваются мифы и киноштампы довоенной Америки. Драматическая ситуация №12 «Достижение» находит свое отражение в мифе об «американской Золушке», который, однако, является кривым зеркалом популярного киносюжета.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

американское кино, драматические ситуации, азбука штампов, сюжет, частотный анализ, кодекс Хейса, психологическая история

«Секрет успеха таился в непостоянной гармонии между сюжетами, стилем и особыми ожиданиями эпохи».

А. Базен

Сюжеты кассовых картин выражают мифы и настроения эпохи. Они соответствуют массовым желаниям и чаяниям независимо от того, насколько эти желания индивидуальны (идут изнутри) или навязаны модой. Это вывод обосновывает З. Кракауэр, апеллируя к В. Пудовкину: «Критики нередко отмечали, что Голливуд умудряется продавать такие фильмы, которые не дают массам то, чего они хотят. Выходит, что Голливуд дурачит и обманывает публику, которую лишь собственная пассивность да оглушительная реклама гонит в кинотеатр. Однако губительное влияние голливудского киноразвлечения не стоит переоценивать. Фокусник зависит от природных качеств используемого материала. ...Голливуд не мог не принимать в расчет непосредственную реакцию публики. Всеобщее недовольство фильмом сразу же оборачивается скудными кассовыми доходами, и кинопромышленность, живо заинтересованная в прибыли, принуждена по мере сил принаравливаться к капризам зрительской психологии»¹.

Вследствие синтеза различных культурных пластов и творческих позиций в ходе заказа, производства, финансирования и

¹ З. Кракауэр Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера – перевод с французского М. Левиной. – М.: Искусство, 1977. С. 336



² Л. Выгодский
Психология
искусства//URL.:
<http://www.erlib.com>
(дата обращения
25.03.2011)

³ Л. Выгодский
Психология
искусства//URL.:
<http://www.erlib.com>
(дата обращения
25.03.2011)

⁴ В. Туркин
Драматургия кино.
Учебное пособие. –
2-е изд. – М.: ВГИК,
2007. С. 98 - 99.

⁵ В. Туркин
Драматургия кино.
Учебное пособие. –
2-е изд. – М.: ВГИК,
2007. С. 98 - 99.

проката фильмов, их темы и сюжетные мотивы становятся отражением эпохи. В. Шкловский писал, что «каждая эпоха имеет свой индекс, свой список запрещенных за устарелостью тем»², и с осмысления этого вопроса Л. Выгодский начал свое исследование психологии искусства: «...Материалы построения оказываются далеко не безразличными в смысле психологического действия целого художественного произведения»³. Н. Кривуля, говоря об отражении эпохи в сюжетных мотивах, использует образ зеркала, подчеркивая, что изображение может быть так или иначе искривлено. Однако соотнесение сюжетных коллизий и популярных мифов эпохи в любом случае имеет место.

Из мира архетипических сюжетов, подобного «саду расходящихся тропок», та или иная эпоха актуализирует лишь определенную часть. М. Зархи подчеркивает, что великие сюжеты рождаются через столкновение великой личности с великими событиями, что В. Туркин подтверждает рассуждением молодого Гёте: «Когда сюжет не годится, то талант тратится даром. В том-то и беда всех художников нового времени, что у них нет достойных сюжетов»⁴. Через эти рассуждения В. Туркин сначала подводит читателя к мысли, что сюжеты – принадлежность определенных эпох, а затем предлагает перечень сюжетных коллизий: «Все это, конечно, игра слов. Сюжет это – не игра в комбинирование сюжетных положений, а прежде всего отражение «реальных отношений жизни» и «понимание этих отношений художником». Но...»⁵ Дальнейшее повествование посвящается соотнесению популярных сюжетных коллизий с мифами и штампами довоенного американского кино.

Одной из трех самых распространенных драматических коллизий довоенного американского кино является ситуация №12, которая встречается в 26-ти из 50-ти популярных фильмов:

1. Достижение

Элементы ситуации: 1) некто, стремящийся чего-нибудь достигнуть, помогающийся чего-нибудь; 2) тот, от чьего согласия

или помощи зависит достижение чего-нибудь (отказывающий или помогающий, посредничающий); 3) и, в некоторых случаях, третья, противодействующая достижению, сторона.

Эта драматическая коллизия утверждается в первом американском цензурном кодексе («Кодекс Хейса»): «Так или иначе, каждый фильм должен быть оптимистичным и показывать маленькому человеку, что где-нибудь и когда-нибудь он схватит за хвост свое счастье»⁶.

«Кодекс Хейса» (Hays code) – система самоцензуры, принятая голливудскими студиями и регулировавшая содержание американских фильмов с 1934-го по 1968-й, – сыграл значительную роль в истории довоенного американского кино и имеет прямое отношение к данной классификации. Кодекс был разработан Организацией американских кинопродюсеров и прокатчиков во главе с Уиллом Х. Хейсом в 1930 году и введен в действие 1 июля 1934-го. К его принятию привел ряд громких скандалов и многочисленные требования о введении цензуры в кино. Кодекс содержал конкретные запреты: на указание методов совершения преступлений, на высмеивание святости брака, на изображение христианских священнослужителей в дурном свете, на включение в фильмы сексуальных сцен, поз и жестов, на употребление даже мягких богохульных выражений, на сексуальные отношения между представителями черной и белой расы и так далее. В числе прочего кодекс Хейса, запрещал показывать мужчину и женщину в одной кровати...⁷

В числе патриотических, духовных и моральных ценностей, утверждаемых кодексом Хейса, имеется максима о том, что фильм должен каждому чистильщику сапог дать надежду на высокие социальные достижения и веру в то, что в один прекрасный день он «поймает удачу за хвост». Этот мотив фигу-

⁶ В. Головской
Как Пентагон
снимает кино – М.:
«Киноведческие
записки» №70, 2005.
С. 378 – 384.

⁷ Головской В.
Как Пентагон
снимает кино – М.
«Киноведческие
записки» №70, 2005.
С. 378 – 384.





рирует в ряде книг по теории кино под названием «сюжет Золушки», однако список популярных фильмов представляет большое разнообразие и целый спектр достижений: от военных побед до реабилитации невротиков. В кинокартинах история маленького человека, который многого достиг, происходит не однозначно. В. Пропп писал, что необходимым элементом такого сюжета является некая «функция дарителя»⁸. Как правило, это некий субъект, от воли которого зависит либо само финальное достижение, либо обретение некоего ценного дара, представляющего собой оружие для решающей атаки. В Голливуде 1930-х годов есть примеры, когда функции «дарителя» брала на себя цензура.

⁸ В. Пропп.
Морфология
волшебной сказки. –
М.: «Лабиринт»,
2008. – 220 с.

1.1 Навязанный финал

Некоторые ситуации достижений авторам навязывала цензура. «Когда С. Вухман писал для Ф. Капры сценарий «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939), он вынужден был работать в стиле Р. Рискина»⁹. Это так называемый провинциальный фильм, герой которого, скромный мистер Смит, неожиданно становится сенатором США. Он не изменяет своим моральным принципам и в трудную минуту, посоветовавшись со статуей Линкольна, вступает в борьбу с коррумпированными политиками, то есть выступает единолично против сената... В сценарии история Мистера Смита заканчивалась вполне естественным поражением.

Руководство фирмы «Колумбия» заставило Ф. Капру добавить несколько эпизодов и изменить финал. В результате события фильма предстали в ином свете. Один из сенаторов-мошенников, чувствуя угрызение совести, сознается в неблагоприятной деятельности и обличает противозаконные делишки своих коллег. Правда торжествует. Порок наказан. Благодаря сконструированной концовке тема коррупции во власти сразу теряет типичность и превращается в частный случай «отдельных злоупотреблений»¹⁰, а Смит-победитель – в национального героя.

⁹ В. Головской
Как Пентагон
снимает кино. – М.:
«Киноведческие
записки» №70, 2005.
С. 378 – 384.

¹⁰ В. Головской
Как Пентагон
снимает кино. – М.:
«Киноведческие
записки» №70, 2005.
С. 378 – 384.

1.2 Мнимое достижение

Сюжет фильма «Мой слуга Годфри» было бы ошибкой называть историей о том, что житель свалки возвелчился до лакея, а затем стал владельцем ночного клуба. Во-первых, Годфри – выпускник Гарварда, который столь умен, образован, находчив и красив, что при характерной независимости, граничащей с хамством, он носит на себе должность лакея, будто стигму; эта ситуация воспринимается как нарочитое самоуничижение, коим она в итоге и оказывается. Участие Годфри в строительном бизнесе не поднимает его на новый уровень, а лишь свидетельствует о реабилитации после душевной травмы. Конечно же, для капиталовложений в строительство необходим был счастливый случай. Хотя считать везением агрессивную выходку против Годфри старшей дочери миллионера было бы несправедливо. Умение блестяще использовать подлог и обвинение в краже жемчужного ожерелья скорее убеждает в неординарных способностях героя и его исключительном умении зарабатывать деньги, которые он тут же приумножает, играя на бирже. Реальным достижением Годфри является вновь обретенная радость жизни и красавица-жена, преданная ему «в горе и в радости, в богатстве и в бедности». Впрочем, Годфри «поймал за хвост» не совсем то, что предписано кодексом Хейса.

1.3 Отчаянная попытка

Как правило, герои достижений этого рода в первом акте попадают в ситуацию №7 (Жертва).

В фильме М. Ле Роя «Я – беглый каторжник» герою (актер П. Муни) удается не только дважды сбежать из тюрьмы, но и подняться на самый верх социальной лестницы. Е. Теплиц отмечает совершенно новые принципы драматургии фильма, связанные с журналистской подачей материала, композицией, состоящей из последовательности коротких эпизодов, и коллизией, взятой из жизни¹¹. Более того, у беглого каторжника есть реальный прототип, однако достижение реального человека, которому удалось и в третий раз достичь социального успеха, кажется нереальным. И создателям фильма реальность показалась не достаточно правдоподобной, ее пришлось «разбавить» в киносюжете. Тревожный финал картины выглядит обличением. Фильм, считающийся провозвестником жанра «нуар», имел большой зрительский успех, однако после его создания режиссер предпочел работать в легких жанрах.

Другая реальная история побега из тюрьмы «разбавлена» в другом популярном фильме довоенной Америки – французской картине «Великая иллюзия». «Сюжет «Великой иллюзии»

¹¹ Е. Теплиц История киноискусства. 1928 – 1933 (1934 - 1939). Пер. с польского В. Головского, А. Голембы, З. Шаталина. – М.: Прогресс, 1974. С. 284

¹² А. Базен Жан Ренуар. Редактор Ф. Трюффо, пер. с французского В. Румянцевой, М. Злобиной. – М.: Музей кино, 1995. С. 36.

строго подлинный, его рассказывали мне многие боевые товарищи», – объяснял Ж. Ренуар в рекламном ролике к фильму. В картине пленные французские офицеры во время первой мировой войны пытаются бежать, но их преследуют неудачи. В финале капитан де Буэльдьё (актер П. Френе) – «высокомерный наглец с моноклем»¹², играя на дудочке, вызывает огонь на себя, отвлекая внимание охраны от побега двух своих товарищей. Поэтическая материя фильма противостоит фабуле (сценарий написан Ш. Спааком), где приоритеты расставлены однозначно: горячая симпатия начальника тюрьмы барона фон Рауффенштейна (Э. фон Штрогейм) к заключенному аристократу не помешала ему выстрелить в него и не промахнуться.

Гражданский долг и человеческое достоинство в драматургии фильмов Ж. Ренуара побеждают личные привязанности, но чувства от этого не становятся слабее, а, напротив, проявляются с особенной остротой. В «Великой иллюзии» превалирует ситуация №21 «Самопожертвование во имя идеи», менее популярная в довоенной Америке, чем популярнейшая коллизия №20 «Самопожертвование во имя близких людей». «Для простолюдина смерть за родину – трагедия, а для нас с вами – это большая честь», – говорит де Буэльдьё коменданту лагеря для военнопленных барону фон Рауффенштейну, инвалиду войны, затянутому в корсет из железа и кожи. «Я упустил свой шанс», – скорбит капитан фон Рауффенштейн и кладет на гроб вражеского офицера любимый цветок – единственное растение в крепости.

В 1937 году фильм «Великая иллюзия» был не только горячо встречен публикой Европы и Америки (в Германии и Италии картина была запрещена), но и единодушно принят критикой. Не скрывавший своих симпатий к Народному фронту Ж. Ренуар получил специальный приз Венецианского фестиваля. Это было беспрецедентное достижение.

С ситуации достижения начинается и другой популярный в Америке фильм – последняя французская картина Ж. Ренуара «Правила игры»: летчик Андре Жилье добился невероятного

успеха – ради любимой женщины он за 23 часа перелетел Атлантический океан. Впрочем, для персонажей этого французского фильма правила игры гораздо важнее каких бы то ни было достижений, а для довоенного американского кинематографа самолеты и герои важнее какой бы то ни было любви.





2. Преследуемая любовь

Ситуация №22 «Пожертвовать всем ради страсти» встречается достаточно редко (ч.с. 10), а ситуация №28 «Препятствия в любви» – незначительно превосходит ее по частоте встречаемости (ч.с.14). Специфически любовные ситуации №15, 18, 25, 26, 29, 32 встречаются в единичных случаях или почти не встречаются. То есть удельный вес любовных интриг в довоенном американском прокате несоизмерим с иными коллизиями (патриотическими и семейными ценностями, соперничеством и погонями). И здесь опять же видна «руководящая и направляющая» роль кодекса Хейса, выразившего, впрочем, настроения значительного числа «средних американцев».

Кодекс Хейса не только выражал заботу о сохранении семьи, но и по экономическим соображениям продюсеры были заинтересованы в фильмах для семейного просмотра. Скажем, замечательная история героической Шанхайской Лилии (М. Дитрих), снятая Штейнбергом, была обречена на тот же бойкот со стороны нравоучительной и семейной аудитории, который окружал ее несравненную героиню и на протяжении всего фильма. Любовная составляющая трансформировалась во многих фильмах в форму самопожертвования ради семьи. Теплиц пишет, что в первой десятке голливудских звезд конца тридцатых годов не было ни одной роковой женщины.

Впрочем, коллизии романтического плана являются в американских картинах тех лет частью еще одного мифа - «истории Золушки».

3. Золушка – Ф. Капра

«...Практичные американцы в поисках всякого рода «руководств» и «рецептов» для сочинения кинодрам постарались и Польти «приспособить к делу», – пишет В. Туркин. – В практике американских сценаристов большую роль играет использование готовых сюжетных схем. Сюжет «Золушки» дал жизнь сотням американских сюжетов, трактующих историю бедной

¹³ В. Туркин
Драматургия кино:
Учебное пособие. –
2-е изд. – М.: ВГИК,
2007. С. 99.

¹⁴ Е. Теплиц История
киноискусства. 1928 –
1933 (1934 - 1939).
Пер. с польского
А. Голембы,
В. Головского,
З. Шаталина. – М.:
Прогресс, 1974. С. 284

¹⁵ Ж. Садуль История
мирового кино. Пер. с
франц. М. Левиной. –
М.: Иностранная
литература, 1957.
С. 303

¹⁶ Е. Теплиц История
киноискусства.
1928-1933 (1934-1939).
Пер. с польского
А. Голембы,
В. Головского,
З. Шаталина. – М.:
Прогресс, 1974. С. 284

девушки, которая дождется своего «принца», и тем самым будут разрешены все проблемы социального неравенства, противоречия богатства и нищеты и т.д.»¹³.

Однако чуть более внимательный (или менее предвзятый) взгляд показывает, что сюжет Золушки – не столь уж популярен в американском кино 30-х годов. Женщин, улучшивших свое социальное положение в ходе популярного американского киносюжета, в списке из 50-ти фильмов всего 9, считая асоциальную героиню картины «С собой не унесешь», аферистку зачинщицу «Переполоха в раю» и трех танцовщиц из числа «Золотоискателей 1933 года».

Е. Теплиц называет историей Золушки фильм «Огни большого города»¹⁴. Но если можно с некоторой натяжкой признать Золушкой героиню, исцелившуюся от слепоты, то присвоить титул Принца бродяге Чарли было бы явной подменой архетипа.

Полет Годар в фильме «Новые времена» тоже не Золушка, хотя ее странствование с Чарли в финале фильма выглядит гораздо более оптимистично, чем одиночество и нищета в первом акте. Немного напоминает Золушку героиня «XX века». Но с началом актерской карьеры эта красавица, в отличие от Золушки, получает страдания и богатство не последовательно, а одновременно.

Можно, конечно, попытаться назвать Золушкой Эльзу Дулитл (героиню экранизации Б. Шоу «Пигмалион»). Но в таком случае, визит феи (процесс превращения в аристократку посредством учебного курса) занимает две трети экранного времени. После преобразования героиня отправляется на бал, где не обращает никакого внимания на очарованного ею принца, т.к. сердце Золушки – Эльзы принадлежит фее-профессору.

Ж. Садуль предлагает поискать Золушку среди героев-мужчин¹⁵. И впрямь, в картине Ф. Капры героиня-журналистка публикует репортаж о мистере Дидсе (Г. Купер), называя его «человеком-Золушкой». «В фильме «Мистер Дидс переезжает в город» (1936, премия «Оскар») появляется герой нового типа. На честного и благородного провинциала Дидса нападает продажная пресса; ловкие дельцы пытаются отобрать у него миллионное наследство, которое он раздает в долг нуждающимся фермерам. Его объявляют сумасшедшим и даже устраивают суд. И здесь на его защиту встают фермеры. Картина была выпущена на экраны во время переизбрания Рузвельта — она агитировала за Доброго Человека¹⁶. Вероятно, у Золушки и мистера Дидса, как и у всех благородных героев, есть нечто общее. Однако более существенное сопоставление жертвы домашнего

терроризма Золушки, для которой мечта о принце означает прежде всего избавление от страданий, и социально защищенного провинциального поэта Дидса, который не знал горя именно до того момента, когда ему на голову свалилось бремя богатства, вряд ли имеет смысл.

¹⁷ Ж. Садуль История мирового кино. Пер. с франц. М. Левиной. – М.: Иностранная литература, 1957. С. 303

Скорее, можно назвать чудесной перемену участи, которую заслужил своим достойным поведением бедный герой К. Гейбла («Это случилось однажды ночью»). Ж. Садуль видит Золушку именно в образе этого журналиста-неудачника¹⁷. Хотя язык с трудом поднимается назвать Золушкой прожженного типа, который, по описанию Е. Теплица, «возвращает нас к истокам традиционной культуры. Груб, обладает большой физической силой, хорошо переносит боль и холод...»¹⁸, но весь необходимый набор драматических коллизий в данном случае присутствует.

¹⁸ Е. Теплиц История киноискусства. 1928 - 1933 (1934-1939). Пер. с польского В. Головского, А. Голембы, З. Шаталина. – М.: Прогресс, 1974. С. 43

Дело в том, что история Золушки должна включать в себя, кроме популярной ситуации №12 «Достижение», гораздо менее распространенные коллизии. Непременна важна ситуация №7 «Жертва». Без нее нет конфликта между высокими душевными качествами Золушки и ее угнетенным положением. Без жертвы в начале фильма последующий брак с принцем не станет заслуженным избавлением от страданий. Талантливые и трудолюбивые журналисты обоих полов из фильма Ф. Капры, находящиеся в бедственном положении и вынужденные идти на хитрости и уловки, действительно являются жертвами социальной системы. В каком-то смысле они являются и Золушками, хотя у них (в отличие от других героев Ф. Капры) «золушкины» моральные качества проявляются лишь в решающую минуту.

¹⁹ Н. Филиппов Два направления развития кино. – М.: «Киноведческие записки» №73, 2005. С. 134-137

Возможно, все-таки более логично назвать Золушкой не героев Ф. Капры, а его самого. В шесть лет он был уличным торговцем газет, и часто семья питалась только на те деньги, которые он зарабатывал. «В 1930-е годы Фрэнк Капра получил больше наград, чем любой другой кинорежиссер», в частности, три премии «Оскар». Награды Академии киноискусства и кино-критиков Нью-Йорка сочетались с коммерческим успехом его картин»¹⁹.

«Великий человек и великий американец, Фрэнк Капра воодушевлял тех, кто поверил в американскую мечту», — говорил его современник Д. Форд, лауреат четырех «Оскаров», ни один фильм которого не вошел в список самых кассовых. Однако слова Теплица «о сокровищах сердечности» вполне можно отнести и к его творчеству. Более того, О. Уэллс, С. Эйзенштейн, И. Бергман, А. Хичкок, почитая Д. Форда, о режиссуре Ф. Капры не говорят ни слова. Почему же именно Капра, а не его выдающийся современник, поймал популярность «за хвост»?



Ряд исследователей видит главную причину тотального успеха Ф. Капры не столько в режиссерских находках, сколько в мифотворчестве, в актуализации исторически важных сюжетов массовой психологии. «Житель маленького городка на диком Западе, слесарь из Новой Англии... видели на экране хорошо знакомую провинциальную Америку». Однако слесарей в фильмах Ф. Капры совсем не много, популярные коллизии в его фильмах помещены в совершенно определенный социальный контекст. В отличие от героев Д. Форда, большей частью униженных и оскорбленных (разоренных фермеров, арестантов, алкоголиков и проституток), герои Ф. Капры – это, как правило, «белые воротнички» (сотрудники офисов, редакций, банков) – такие же представители среднего класса, как и большинство посетителей кинотеатров.

4. Драма Уэллса

Две из трех популярных сюжетных коллизий («Дерзкая попытка» и «Достижение») в изобилии присутствуют в картине О. Уэллса «Гражданин Кейн», большинством критиков признанной лучшим фильмом всех времен и народов. Однако герой фильма принципиально не готов к самопожертвованию ради близких людей, что приводит к одиночеству и разрушению «империи» этого незаурядного человека.

Подробное исследование корреляции популярности фильма и наличия в нем ситуации самопожертвования вряд ли стоит повторять. Да и проблемы с прокатом «Гражданина Кейна» принято объяснять отнюдь не отсутствием коллизии самопожертвования. Известно, что медиамагнат У. Херст, считая себя прототипом героя, предлагал О. Уэллсу огромную сумму за прекращение производства картины. «В фильме имеются прямые цитаты его знаменитых высказываний. К примеру, Кейн слово в слово повторяет телеграмму Херста своему корреспонденту на Кубу: «Не уезжайте. Вы обеспечиваете иллюстрации, а я обещаю вам войну». После чего на самом деле произошел взрыв на

²⁰ Ч. Чаплин Моя биография. Перевод с английского. – М.: «Искусство», 1966. С. 496

американском корабле в Гаване, газеты Херста стали требовать возмездия, и началась испано-американская война 1898 года.²⁰ «Гражданина Кейна» посмотрели в главных городах Америки, но в провинции, особенно на Юге, большинство газет, принадлежавших Херсту, объявили фильму бойкот. В итоге фильм не принес большого зрительского успеха. На этом кончилась неслыханная свобода, данная Уэллсу продюсерами.

5. Азбука штампов Луиса Бунюэля

В исследуемый период истории Голливуда подобная механическая схема – азбука штампов использовалась Л. Бунюэлем. «В 1930-м году после скандального успеха «Золотого века» его автор Луис Бунюэль был приглашен одним американским продюсером на стажировку в цитадель мирового кинематографа – Голливуд, – пишет В. Кортнев. – Однако даже на фоне общего для того времени увлечения большим американским стилем, Бунюэль быстро разочаровался в главной цели своего визита за океан и шутки ради составил первую в мире сводную таблицу штампов американского кино»²¹. Таблица Л. Бунюэля состояла из пяти колонок, где фигурировали герой, ситуация, а их суперпозиция позволяла предсказать финал фильма. Автор вспоминает историю о том, как Л. Бунюэль к удивлению продюсера предсказал финал его фильма. Продюсер решил провести проверку, в результате которой сосед Л. Бунюэля, сопоставив пять колонок, с уверенностью повторил версию автора таблицы.

Если азбука штампов и позволяет угадать финал фильма, то ответ меняется в зависимости от эпохи. Частотный метод на сегодняшний день не подготовлен для решения подобных задач. Однако это исследование позволяет утверждать, что герой довоенного Голливуда активен, готов встать на защиту родины, семьи и пожертвовать собой ради близких людей. Он идеалист и часто несколько «не от мира сего», однако, его дерзкая попытка чревата достижением.

На романтические истории у него, как правило, не хватает времени, а прекрасные Золушки не так популярны, привлекательны и бедны, как принято полагать. Зато на экране появляется женщина-соратник и товарищ в борьбе. Эта самостоятельная особа не ждет от мужчины милостей, денег, защиты и опоры, а решительно действует сама. Такой расклад сил, возможно, оптимален в качестве утопического сюжета, сказкотерапии – для преодоления кризиса и депрессии.

«Для того, чтобы его (американское кино) безоговорочно приняло большинство зрителей, необходимо было заранее согласиться на некую условность. Все, что появляется на экране, лишь

²¹ В. Кротов От «смерти автора» до «смерти зрителя». Азбука штампов американского кино// URL..biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7246 (дата обращения 25.03.2011)

косвенно отражает реальный мир. Все составные части фильма подлинны, но их совокупность в итоге создает сказку», – пишет Е. Теплиц о том периоде, когда сказочные персонажи и отношения, декларированные довоенным Голливудом, еще не стали былью. «Ни один фильм, снижающий моральные стандарты общества, не должен производиться. Поэтому симпатии публики никогда не должны быть на стороне преступности, неверного поведения, зла или греха», – декларирует кодекс Хейса.

В рассматриваемый период использование данного документа пока еще было чревато не ситуациями преследований, а ситуациями достижений. Как довоенное американское кино повлияло на гендерные исследования и феминизм, останется за рамками настоящей работы, задача которой – не исчерпывающий анализ, скорее, набросок некоторых выводов и тенденций, зримых в этом ракурсе исследования.

Однако частотный анализ драматических коллизий привел к ряду парадоксальных выводов, скажем: нетипичность сюжета «Золушки» для американского кино, эфемерность социальных достижений и изобилие героев-Фаустов в фильмах довоенного Голливуда, связь популярности фильма и наличия в нем мотива самопожертвования... Хотелось бы, чтобы результаты исследования, приведенные здесь, послужили основой или хотя бы поводом для более глубокого искусствоведческого осмысления. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Базен А. Жан Ренуар. Редактор Ф.Трюффо, пер. с французского. В. Румянцевой, М. Злобиной. – М.: Музей кино, 1995. – 194с.
2. Выгодский Л. Психология искусства//URL.: <http://www.erlib.com/>
3. Головской В. Как Пентагон снимает кино. – М.: Киноведческие записки №70, – 2005. 378 – 384 с.
4. Делез Ж. Кино – М.: Ад Маргинем, 2004. – 627 с.
5. Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. От Каллигари до Гитлера – перевод с французского М. Левиной. – М.: Искусство, 1977. – 336 с.
6. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности: сокр. пер. с английского К. Соколовой. – М.: Искусство, 1974. – 228 с.
7. Кротов В. От «смерти автора» до «смерти зрителя». Азбука штампов американского кино //URL.: biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7246
8. Пропт В. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2008. 1995. – 220 с.
9. Садуль Ж. История мирового кино: пер. с французского М. Левиной. – М.: Иностранная литература, 1957. – 303 с.
10. Теплиц Е. История киноискусства. 1928 – 1933 (1934 – 1939) : пер. с польского В. Головского, А. Голембы, В. Головского, З. Шаталина. – М.: Прогресс, 1974. – 284 с.
11. Туркин В. Драматургия кино: Учебное пособие. – 2-е изд. – М.: ВГИК, 2007 – 322 с.
12. Уэллс О. Уэллс об Уэллсе: сборник. Ред. К. Разлогов. – М.: Радуга, 1990. – 448 с.
13. Филиппов Н. Два направления развития кино. – М.: Киноведческие записки, №73. 2005. – 134 - 137 с.