



Ситуации и герои довоенного американского кино

В.А. Фомина

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

Работа посвящена исследованию популярных драматических коллизий, на основании которых делаются выводы о психологической истории довоенного американского кино. Наряду с анализом 50-ти самых кассовых фильмов Америки 1930-х годов в статье рассматриваются популярные сюжеты и типы кино-героев. В настоящем исследовании, впервые в киноведении, применяется метод частотного анализа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

американское кино, драматические ситуации, сюжет, частотный анализ, психологическая история

*«...Приветствуйте американские детективы и трюки. Ждите картины, снятой по закономерному сценарию, с пред-
метами, закономерно сконструированными во времени и про-
странстве... День, в который будет показана такая картина,
будет славным днем для многих людей, ибо они в нем обретут
то, что некогда потеряли в искусстве».*

Л. Кулешов¹

¹ Кулешов Л. Искусство, современная жизнь и кинематография // Статьи. Материалы. Сост. А.С.Хохлова. - М.: Искусство, 1979. С.118-119.

² Теплиц Е. «История киноискусства. Том 3. 1929-1933 // Сочинения в 6 томах. - М.: Прогресс, 1974. С. 40

³ В 1937 году 90 млн. американцев ежедневно посещали кинотеатры// Там же. С. 19

Есть основания полагать, что этот «славный день» настал в 1930-е годы в Голливуде. «Для миллионов кинозрителей всего мира важным и существенным было только одно определение – американский фильм, – писал Е. Теплиц об этом периоде. – Американский кинематограф... был гладким, отполированным, тщательно проработанным, словом, безупречно выполненным с профессиональной точки зрения»². Превосходное техническое оснащение киностудий довоенного Голливуда, замечательный уровень профессионального мастерства сотрудников, колоссальный объем кинопроизводства и, прежде всего, беспрецедентный зрительский интерес³ помогли кино не только утвердиться в качестве нового вида искусства, но и стать существенной частью культурной и общественной жизни. В целом, значение американского кино для прошлого столетия переоценить трудно, Г. Хоукс изобразил XX век в образе поезда, курсирующего между Нью-Йорком и Голливудом.

Этот плодотворный период в истории киноискусства столь подробно исследован, что любое новое наблюдение рискует



оказаться не только старым, но и не особенно хорошо забытым. Поэтому имеет смысл перейти непосредственно к классификации. Формальный и схематический подход, ограниченно применяемый в искусствоведении, в данном случае может стать интересным дополнением.

В настоящей статье анализируются сюжетные коллизии довоенного американского кино, за основу берется частота встречаемости в популярных фильмах 36-ти драматических ситуаций Ж. Польти. «Поскольку в работе с большим трудолюбием сведены в обозримую (хоть и чрезвычайно условную) систему сюжетные положения драматической литературы от древнейших времен до нового времени, она может дать толчок и материал для изучения типовых ...сюжетных схем в разные исторические эпохи и их изменений в исторически изменявшихся условиях»⁴, – характеризовал данную типологию В. Туркин.

В основе настоящего исследования лежат соображения, высказанные З. Кракауэром в 1947 году: «Национальное кино отражает психологию своего народа более прямым путем, чем другие искусства... Любая кинопостановка воплощает в себе единство, где сплавлены различные интересы и вкусы... Во-вторых, фильмы сами по себе адресуются массовому зрителю и апеллируют к нему. Стало быть, можно предположить, что популярные фильмы, или точнее популярные сюжетные мотивы должны удовлетворять массовым желаниям и чаяниям»⁵.

В книге «От Калигари до Гитлера» посредством исследования темы «человек и власть» прослеживается становление фашистской идеологии в фильмах немецкого экспрессионизма. З. Кракауэр считает, что кино, благодаря способности запечатлевать изменяющиеся явления и менять точку съемки, замечательно подходит для выявления значимых черт физической реальности, в том числе таящихся в ней типичных сюжетов, неявных для обычного наблюдателя⁶. Н. Хренов, продолжая его мысль, приходит к выводу, что кино являет нам (реабilitирует) не

⁴ Туркин В.
Драматургия кино.
2-е изд. – М.: ВГИК,
2007. С. 98-104.

⁵ Кракауэр З.
Психологическая
история немецкого
кино. – М.:
Искусство. 1977.
С. 13 – 14.

⁶ Хренов Н. Кино:
Реабилитация
архетипической
реальности. – М.:
Аграф. 2006.
С. 14 – 28.

столько физическую реальность, но – архетипическую. То есть в спектре популярных киносюжетов запечатлены идеи данного исторического периода, национальные мифы, что согласуется с рядом суждений об исторической обусловленности сюжета с позиций драматургии, семиотики, синергетики, психологии.

З.Кракауэр настоятельно рекомендует связать психологическую историю с исследованием киносюжетов: «У меня есть все основания полагать, что примененный мною метод анализа фильмов можно использовать при изучении модели массового поведения в Соединенных Штатах. Я также думаю, что подобные исследования могут помочь планировать кинопроизводство, не говоря о прочих средствах коммуникации, и ускорят достижение культурных целей, стоящих перед народами».⁷ Мы следуем его совету, используя статистические методы для активации результатов наблюдений.

⁷ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. – М.: Искусство. 1977. С. 16 – 17.

Метод исследования

По списку кассовых американских фильмов 1930-х годов⁸ исследуется частота встречаемости 36-ти драматических ситуаций Ж.Польти. Если коллизия присутствует в фильме, рядом с названием картины ставится ее номер, в итоге количество ситуаций с одинаковым номером показывает, сколь часто используется та или иная коллизия в популярных киносюжетах.

Заранее следует оговорить, что мы имеем дело со списком весьма специфическим с точки зрения истории кино. Скажем, данный набор из 50 фильмов включает лишь 5 из 10 фильмов-лауреатов премии «Оскар» обозначенного периода: «На западном фронте без перемен» (Л. Майлстоун, 1930), «Мятеж на «Ба-

⁸ Top Rated "1930s" Titles. // The Internet Movie Database (IMDb). URL: <http://www.imdb.com/> (дата обращения 10.05.2010)



унти» (Ф. Ллойд, 1935), две комедии Ф. Капры (1934 и 1938) и, естественно, самый кассовый фильм в истории американского кино «Унесенные ветром» (В. Флеминг, 1939). Более того, среди самых кассовых нет ни одного фильма Г. Форда, который в с 31-го по 40-й год снял 27 полнометражных игровых картин, в числе которых «Осведомитель» (1934) и «Гроздь гнева» (1940), удостоенные «Оскаров» за режиссуру; учебник О. Уэллса – «Дилижанс» (1939), 40 раз просмотренный юным гением перед созданием «Гражданина Кейна», а также «Юный мистер Линкольн» (1939), избранный С. Эйзенштейном в качестве фильма, который он больше всего на свете хотел бы снять. Список включает в себя три французские картины, две английские, одну немецкую и одну датскую. Зато в нем почти отсутствуют типично американские фильмы нуар, в том числе: культовый фильм новой волны «Лицо со шрамом» (Г. Хоукс, 1932), «Безумные двадцатые» (Р. Уолш, 1939) и «Окаменевший лес» (А. Майо, 1936), в которых критики видят анализ наболевших проблем времени. Нет среди самых кассовых фильмов «Тупика» (В. Уайлер, 1937) и «Ярости» (Ф. Ланг, 1936), исследованных Е. Теплицем и авторами более поздних учебников, зато есть 13 (!) картин, отсутствующих на сегодняшний день в крупнейших электронных фильмотеках мира, а к пяти фильмам не нашлось даже аннотаций.

Сюжеты самых кассовых фильмов довоенной Америки рассматривались с точки зрения наличия или отсутствия в них коллизий из числа 36-ти драматических ситуаций Ж. Польти, приведенных в учебнике В. Туркина⁹. Работа велась совместно со студентами факультета анимации и мультимедиа ВГИК им. С.А. Герасимова. Особая благодарность за помощь студенту мастерской режиссуры анимационного фильма А. Зябликовой, В. Зуйкова – Я. Чизганову, осуществившему поиск и разбор картин, не переведенных на русский язык.

Обоснование метода

Дискретная наука в XX веке, казалось бы, играла роль второго плана, однако, основные сюжеты, связанные с ядерной физикой и исследованием космоса, основывались на парадигме о дискретной природе физического мира. В 1930-е годы выяснилось, что дискретную природу имеет не только мир элементарных частиц, но и ряд эволюционных процессов. В том числе, существует дискретный спектр (счетное множество) сценариев развития сложных динамических систем¹⁰. Параллельно в ряде научных областей были предложены соответствующие типологии (общеизвестный пример – таблица Д. Менделеева). В 1930-е

⁹ Туркин В.
Драматургия кино.
2-е изд. – М: ВГИК.
2007. С. 99 – 107.

¹⁰ Капица С.,
Курдюмов С.,
Малинецкий Г.
Синергетика.
Прогнозы будущего. –
М.: Наука. 1997.
С. 9 – 48.



годы Л. Зонди публикует свой знаменитый психогенетический тест – набор портретов типажей, успешно применяемый до сих пор в психодиагностике и криминалистике для исследования мотивов преступлений. В ряду подобных типологий находится и спектр драматических коллизий Ж. Польти.

«Буржуазная теоретическая мысль, – писал, в частности, В. Туркин, – имеет тенденцию сводить все конкретное разнообразие сюжетов разных исторических эпох, разных общественных формаций, разных классово-идеологических систем к ограниченному количеству абстрактных сюжетных схем... Для этого были проанализированы и разбиты на рубрики тысяча двести драматических произведений из литературы всех времен и народов, прослежены судьбы восьми тысяч действующих лиц»¹¹. При чем Шиллер, Гоцци, как и сам В. Туркин, пытались дополнить список, останавливались на числе 36.

К. Юнг считал, что архетипические сюжеты являются принадлежностью коллективного бессознательного, откуда происходят мифы. Если каждая эпоха имеет свои сюжеты, то получается, что из спектра архетипических сюжетов каждый период актуализирует лишь определенную часть, соответствующую культурно-историческому контексту. Таким образом, можно сказать, что социокультурный портрет каждого временного отрезка внутри XX столетия «считывается» в наборе популярных сюжетных коллизий – наиболее часто встречаемых в фильмах ситуаций Ж. Польти.

В соответствии с расчетными данными самой распространенной сюжетной коллизией оказалась Ситуация № 21.

САМОПОЖЕРТВОВАНИЕ РАДИ БЛИЗКИХ (частота встречаемости 27). Элементы ситуации: 1) герой, жертвующий собой; 2) близкий, ради которого герой жертвует собой; 3) то, что герой приносит в жертву.

«Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя» (Ин.15:13). Герои американских фильмов 1930-х годов на Евангелие ссылаются редко (из приведенного списка

¹¹ Туркин В.
«Драматургия кино»:
Учебное пособие. –
2-е изд. – М.: ВГИК,
2007. С. 98.

Священное Писание эпизодически появляется только в фильмах «39 ступеней» и «Ангелы с грязными лицами»). Однако самопожертвование ради близких людей, поставленное выше всех христианских подвигов, присутствует более чем в половине фильмов. При этом несоизмерим масштаб ситуаций, размер жертв, их характер и мотивы.

Ч. Чаплин пишет, что в основе сюжета «Огней большого города» лежит реальная история клоуна, ослепшего после травмы, которому посоветовали скрывать слепоту ради маленького сына. Чаплин решил, что слепая героиня будет выглядеть еще более драматично, и долго искал актрису, которая сохраняла бы привлекательность даже в этом образе. С В. Черрил режиссер познакомился на матче по боксу. Постановку немой картины он начал в 1928 году и закончил в 1931-м, когда весь Голливуд уже снимал звуковые фильмы. С точки зрения Е. Теплица, условность немой картины позволяла романтической истории Чарли и слепой девушки существовать вне реального времени и пространства, а когда исцеление от слепоты открыло перед героиней мир современного города, Чарли оставался в условной реальности один. Ж. Садуль, видя в попытке самоубийства пьяного миллионера участь, которую Голливуд готовил самому Чаплину, воспринимает развязку фильма как вершину трагизма: «Чарли жалок, если смотреть на него глазами современника (прохожего, соседа по скамейке), но благодаря борьбе Чаплина с границами пространства и времени образ обретает иной смысл: история любви нищего бродяги не стареет»¹².

Историческая драма «Мятеж на «Баунти» (Ф. Ллойд, 1935), снятая по роману Ч. Нордхоффа и Д. Холла, не только получи-

¹² Садуль Ж. История мирового кино. - М.: Иностранная литература, 1957. С. 126 – 127.





ла «Оскара», была популярна в XX веке и раскрашена в XXI. В первой половине фильма зрители наблюдают за тем, как отвратительный коротышка – капитан Блай (Ч. Лоутон) пытается и морит голодом экипаж корабля, затем происходит мятеж. Характерно, что восстание на корабле рассматривается именно как акт самопожертвования Кристиана Флетчера (К. Гейбл) ради защиты моряков от издевательств капитана-садиста. Здесь нет и тени революционного пафоса («Мы наш, мы новый мир построим!»). Герой с самого начала думает не о победе – иначе он бы убил капитана и вернулся в Англию капитаном, ибо крутом стихия и, как в песне В. Высоцкого, «кто кого переживет, тот и докажет, что был прав, когда припрут». Но Флетчер скорее готов умереть сам, и в ходе сюжета герой теряет друга, доброе имя, статус офицера, возможность вернуться домой. В итоге он вынужден скитаться с остатком экипажа, утешаясь любовью красавицы-туземки. Однако на фоне смертных приговоров вернувшихся в Англию членов команды, такой финал выглядит почти счастливым.

Жертвует жизнью ради спасения белой девушки (Ф. Урэй) от влюбленного Кинг-Конга сначала почти вся команда корабля, а затем существенная часть сотрудников американских спецслужб. Замечательно, что в недавнем прошлом (в экспозиции фильма) эта девушка находилась на грани голодной смерти, не вызывая у окружающих ни малейшего желания пожертвовать ради ее спасения даже порцией еды.

Именно ситуация самопожертвования в полную силу раскрывает драматизм образа героини (Вивьен Ли) в знаменитой экранизации романа М. Митчелл «Унесенные ветром». «Популярность романа в Америке и за рубежом, несомненно, явилась

одной из главных причин невероятного успеха фильма. Одной, но не единственной», - подчеркивает Е. Теплиц. Не менее важен образ Скарлетт в исполнении Вивьен Ли, воплощающий жизненную силу и неповторимую индивидуальность героини романа. «Отрицательные» герои М. Митчелл интереснее «положительных», и самая серьезная ошибка заключалась бы в упрощении, в мелодраматизации, к которой могла подтолкнуть фабула», - писал В. Утилов и отмечает существенную роль в создании этого образа Д. Кьюкора, т.к. В. Флеминг, получивший «Оскара» за режиссуру, хотел сделать этот фильм мелодрамой. Однако ситуация самопожертвования, проявляя внутренний конфликт героини, подразумевает не мелодраматический масштаб проблем и поднимает историю на иной уровень. Более того, именно страстная Скарлетт, а не кроткая Мелани (О. Хевилленд) вынуждена жертвовать своими чувствами и эгоистическими интересами. Во время первого телепоказа (1976 г.) его посмотрело около 59 % всего населения Америки.

Вторая по популярности сюжетная коллизия данного периода:

ДЕРЗКАЯ ПОПЫТКА (ситуация №9, частота встречаемости 24)

Элементы ситуации: 1) дерзающий; 2) объект, т.е. то, на что дерзающий решается; 3) противник, лицо противодействующее.

Интерес в данном случае представляют типы дерзающих героев:

- **«Фаусты»;**

Кассовые американские фильмы дают целый ряд героев «фаустовского типа». Так называл О. Уэллс психотип харизматика-гордеца, который он люто ненавидел и играл в большинстве фильмов, однако в ряде американских картин аналогия с Фаустом выглядит буквально. Среди них профессор Франкенштейн (герой повести М. Шелли) — компилятор грозного и трагического чудовища, обаятельного в своей неприкаянности и тоске. «Успех фильма был так велик, что чудовище было воскрешено в следующем фильме и шествует по экрану и поныне»¹³, а ряд героев фаустовского типа был дополнен эксцентричным доктором Преториусом, участвующим в создании женского персонажа, в фильме «Невеста Франкенштейна».

Черты «фауста» есть и у довольно симпатичного профессора Генри Хиггинса (Л. Говард), сотворившего леди из уличной торговки с помощью нейролингвистического программирования. «В «Пигмалионе» нам интереснее особенности лондонского просторечья Элизы, чем содержание ее слов, - пишет З. Кракауэр. -

¹³ Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. - М.: Искусство, 1980. С. 21.

¹⁴ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. // сокр. перевод с английского Д. Соколовой. – М.: Искусство. 1974. С. 154.

Такое переключение акцента кинематографически оправдано, поскольку путем отчуждения слов раскрываются их материальные качества»¹⁴. Монтажное сцепление фонограммы, текста и изображения дает возможность почувствовать, как по мере изменения звучания преобразуется смысл речи и постепенно возникает чарующий женский образ.

Памятуя о том, что согласно мифу, от Пигмалиона родился Пафос, можно рассматривать безумные комедии этого периода, не только как динамический аттракцион, но и антипафосное средство. В довоенном Голливуде был найден иронический стиль диалога, позволяющий звуковому кино раскрыть героический сюжет посредством комедии.

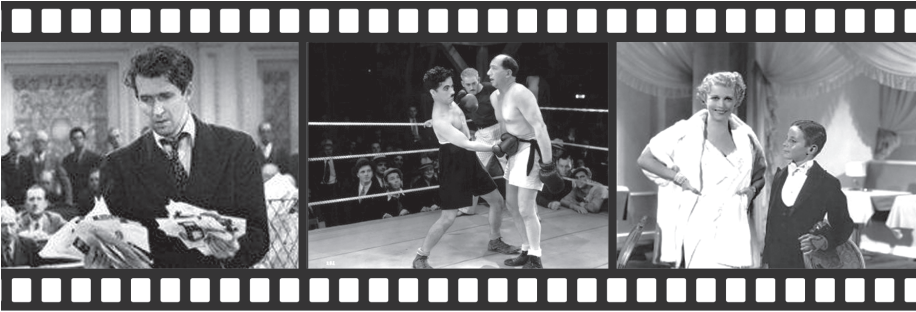
- *Комические персонажи* (в т.ч. герои «комедий нравов» и «безумных комедий»);

Рассматриваемый период истории кино интересен целым рядом комических персонажей, ироничное изображение которых открывает их редкие душевные качества. Самоуважение движет дерзновением героя фильма «Улыбающийся лейтенант» (Э. Любич, 1932). Гражданский долг вынуждает его выполнить приказ, сочетавшись браком с принцессой, но чувство собственного достоинства повелевает отказаться от ее ложа. «Коней можно отвести к водопою, но нельзя заставить их пить», – дерзко отвечает он тестю-королю. Впрочем, исключительно благодаря самопожертвованию его любовницы-скрипачки, «кони» все-таки утолили жажду, и в королевском доме восторжествовало супружеское благополучие.

Шальная идея всеобщего рая, где моральные границы размыты до полного растворения, а места под солнцем должно хватить всем, движет дерзкой попыткой обаятельного преступника. Обворовав любящую его женщину, герой фильма «Переполюх в раю» (Э. Любич, 1933) требует от нее великодушия и получает свободу. Считается, что под влиянием «комедий нравов» Э. Любича — фильмов «с искушенными, даже циничными героями» – состоялась и экранизация романа Д. Хеммета «Тонкий человек» (В. Ван Дейк, 1934) и комедия Ф. Капры «Одной счастливой ночью»¹⁵.

Той ночью героиня фильма Эллен (Клодет Колбер) дерзко покинула папу миллионера. Впрочем, не менее дерзкой кажется попытка уволенного репортера помочь избалованной девушке, находящейся в отчаянной ситуации, ради сенсационного репортажа в газете. В экранизации новеллы С. Адамса «Ночной автобус», написанной Р. Рискиным, отказались сниматься четыре актрисы М. Лой, К. Беннет, М. Салливан и М. Хопкинс. Одних не устраивало, что героиня носит в фильме всего 4 костюма

¹⁵ Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. – М.: Искусство, 1980. С. 21.



(включая мужскую пижаму и свадебное платье), другие, как и Р. Монгомери, отказавшийся от роли Питера Варна, просто сочли сценарий ужасным. К. Колбер на предложение принять участие в фильме дерзко потребовала двукратного увеличения гонорара. В итоге картина «Одной счастливой ночью» стала самым кассовым фильмом 1934 года и первой картиной, завоевавшей пять «Оскаров» в основных категориях (в том числе за лучший сценарий-адаптацию) – дерзкая попытка увенчалась успехом.

В безумной комедии Г. Ла Кавы «Мой слуга Годфри» «семья миллионера и светское общество были изображены, как бездельники, убежденные в полной своей безнаказанности»¹⁶, еще больше они похожи на избалованных детей, которые в начале заигрались, а перед кульминацией - доигрались. «Ведущей актрисой этого жанра была Керол Ломберт: ее героиня красивая и богатая бунтарка, всегда готовая к ниспровержению всего», – пишет Е. Теплиц. Но какой бы дерзостью это ни казалось ее окружению, экзальтированная дочь миллионера Ирен (К. Ломберт) всем сердцем любит своего слугу Годфри, не считаясь с тем, закончил ли он Гарвардский университет или нет, слуга он или коммерсант, женат или холост, богат или беден. Любовь Ирен начинается с первого эпизода, когда бездомный опустившийся тип откровенно хамит, и доходит до самопожертвования в финальной части картины, когда героиня, признавшись в любви своему слуге (!) и получив отказ (!), продолжает помогать Годфри. И дерзновение красавицы-бунтарки приводит к жизнеутверждающему финалу всего фильма.

• *Искатели приключений;*

Порой, даже в отсутствии выраженного благородного мотива, персонаж в ходе сюжета становится героем в буквальном смысле слова. Когда «леди исчезает» из купе, молодая искательница приключений (любимый женский тип А. Хичкока), англичанка Айрис (М. Локвуд), дерзает в одиночку начать расследование. «К ее удивлению, никто из пассажиров не помнит

¹⁶ Теплиц Е. «История киноискусства. Том 4. 1934-1939. // Сочинения в 6 томах. - М.: Прогресс, 1974. С. 29.

этой женщины, – пересказывает сюжет фильма «Леди исчезает» Ф. Трюффо. – Дело в том, что люди, к которым она обращается, – шпионы, контрагентом которых является мисс Фрой (Д. Уитти). Айрис теряется в этой ситуации, а ее противники делают все, чтобы убедить ее в том, что у нее и в самом деле что-то не в порядке с головой»¹⁷.

¹⁷ Трюффо Ф.
Хичкок. - М.:
Эйзенштейн-центр,
1996. С. 61.

Сначала героиня дерзает противостоять десятку свидетелей, затем – целому ряду фактов и штампов восприятия, называемых обычно соображениями здравого смысла. Она самостоятельно мыслит и действует, проявляя наблюдательность в расследовании и личное мужество – в перестрелке. Дерзновение героини из безнадёжной ситуации приводит расследование к успеху: «К счастью, молодой музыкант (М. Редгрейв) верит девушке и помогает ей в поисках... Молодые люди обнаруживают в одном из купе связанную мисс Фрой, которой удастся совершить дерзкий побег. Все трое британцев благополучно завершают свой путь в Скотланд-Ярде, куда мисс Фрой доставляет свое секретное послание, ради которого они все рисковали жизнью и которое оказывается музыкальной фразой из народной песенки... Идея абсурдная, но очень забавная»¹⁸.

¹⁸ Там же.

Однако А. Хичкока более всего интересовали ситуации №16 «Безумие», №11 «Загадка», а также технологические идеи (в фильме снимался всего один настоящий вагон, остальные показывались в рир-проекции). Но есть основания полагать, что именно включение в фильм ситуаций «Дерзкая попытка» и «Самопожертвование ради близких людей» увенчалось особым успехом. Картина завоевала приз американских критиков, режиссера тут же пригласили в Голливуд, а через 20 лет Ф. Трюффо назвал сценарий фильма первоклассным: «Фильм «Леди исчезает» часто показывают в Париже. Иногда я смотрю его по два раза на неделе. Я уже выучил его наизусть, и каждый раз говорю себе, что мне ведь не важен сюжет, что я должен выяснить, действительно ли движется поезд, как работает камера внутри купе. И всякий раз меня так захватывает само действие и персонажи, что я опять забываю о механике фильма»¹⁹.

¹⁹ Трюффо Ф. Хичкок.
- М.: Эйзенштейн-центр, 1996. С. 60.

• *Просто благородные герои;*

Большинство дерзких попыток движимо именно самопожертвованием героев данного типа (сочетание этих двух коллизий вносит существенный вклад в популярность фильма). Таковы Робин Гуд и его невеста-герцогиня, три брата из фильма «Красавчик жест», провинциальные герои Ф. Капры – мистер Смит и мистер Дидс, летчики из «Утреннего патруля» Г. Хоукса, мистер Додсворт в одноименной картине У. Уайлера и т.д.

Однако среди дерзающих присутствуют персонажи иного

типа, на фоне которых самопожертвование благородных героев особенно впечатляет.

• *Манипуляторы;*

Парадоксальная дерзкая попытка удастся священнику в финале фильма М. Кертца «Ангелы с грязными лицами» (1938), который, правда, жертвует не собой, а приносит в жертву главного героя. Это - гангстер Роки Селиван (Дж. Кегни), кумир уличных мальчишек, сочетающий в себе весь спектр качеств “крутого парня” и положительного героя. Сюжет фильма начинается с ситуации самопожертвования – подросток Роки берет на себя общую вину, освобождая от ответственности за воровство своего лучшего друга. Затем он мужественно переносит следующие невзгоды: тюрьму, ограбление, предательство компаньонов и вооруженное нападение... А друг тем временем становится священником, защищая которого, Роки совершает убийство. Судя по профессии Роки, его руки должны были быть в крови и до этого момента, но в фильме цинизм и жестокость гангстеризма остаются за кадром. Зато мы воочию наблюдаем, как Роки терпит тяготы, оставаясь великодушным, красивым, душевным человеком, любимым героем дворовых мальчишек. Он не боится смерти, потому что лишен жизненных благ и смирился с этим, гораздо важнее для него достойно встретить казнь. Подростки – его «ангелы, с грязными лицами», преданностью и любовью хранившие его, верой и правдой служившие ему до конца, ждут от своего героя единственного – мужества перед лицом смерти. Ошеломляющая жестокость следующего поворота сюжета мне запомнилась с детства. Священник, тот самый лучший друг Роки, дерзает просить его выказать страх перед лицом смерти. Мол, Роки будет выглядеть ничтожеством, и мальчишки отступятся от своего героя и, возможно, смогут избежать повторения его судьбы. Выбор сформулирован ясно: что тебе дороже, судьба «ангелов» или их любовь к тебе – человеку, которого через несколько минут казнят? «Не собирайте себе сокровищ на земле» (Мф. 6: 19), – говорит Спаситель, но герой не читал Евангелия и ничего не знает о сокровищах на небесах, он даже отказывается молиться перед смертью. Но перед казнью гангстер Роки Селиван совершает подвиг (А. Курасава в фильме “Расемон” подробно исследовал вопрос о том, как важно человеку достойно выглядеть перед лицом смерти). Ради мальчишек он изображает малодушие. В финале священник рассказывает подросткам, что он трусил, тем самым возвеличивая себя, а зритель ненавидит его, и общество, отнявшее у Роки Селивана все, вплоть до возможности достойно умереть.

Интересно, что аналогичный психологический прием уничтожения героя был использован американскими продюсерами в 1932 году при экранизации мемуаров Аль Капоне. Чтобы мафиози в исполнении П. Муни не вызывал горячей симпатии публики, Г. Хоукс, по требованию продюсера, переснял финальный эпизод таким образом, что перед смертью герой фильма «Лицо со шрамом» стал плакать и умолять о пощаде. Дерзкая попытка кинематографистов дает представление о природе мифа и о способах воздействия киносюжета на общественное сознание.

Еще большей дерзостью была попытка поставить этот вопрос на научные рельсы, например, использовать психологию массового стихийного поведения для создания киносюжетов, предпринятая в рассматриваемый период немецкими учеными; после Второй мировой войны результаты этих исследований были привезены в качестве трофея в Соединенные Штаты и, в частности, оказали влияние на создание теории рекламы. Однако исследование влияния художественного образа на общественное сознание имеет смысл, более серьезный и глубокий. В книге Д. Оруэлла «1984» анализируется следующий психологический феномен: физическое уничтожение героя не приводит к уничтожению его славного образа, а, напротив, увековечивает его, стимулируя напряженное внимание к нему и желание подражать, особенно в ситуации личного выбора, т.е. добровольного страдания - самопожертвования.

Словом, довоенному американскому кино повезло с героями, чье самопожертвование и дерзновение легло в основу неслыханной популярности и славы этого периода.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Капица С., Курдюмов С., Малинецкий Г. Синергетика. Прогнозы будущего». – М.: Наука, 1997. 230 с.
2. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. – М.: Искусство, 1977. 336 с.
3. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. сокр. пер. с английского Д. Соколовой – М.: Искусство, 1974. 228 с.
4. Кулешов Л. Статьи. Материалы. Сост. А.С. Хохлова. – М.: Искусство, 1979. 244 с.
5. А. Назаретян. Психология стихийного массового поведения. – М.: Академия, 2005. 160 с.
6. Садуль Ж. История мирового кино. – М.: Иностранная литература, 1957. 303 с.
7. Теплиц Е. История киноискусства. Том 3. 1928-1933// Сочинения в 6 томах. – М.: Прогресс, 1974. 284 с.
8. Туркин В. Драматургия кино. – 2-е изд. – М.: ВГИК, 2007. 322 с.
9. Утилов В. Вивен Ли. – М.: Искусство, 1980. 208 с.
10. Уэллс О. Уэллс об Уэллсе. Сборник. под ред. К. Разлогова. – М.: Радуга, 1990. 448 с.
11. Хренов Н. Кино: Реабилитация архетипической реальности. – М.: Азраф, 2006. 708 с.
12. Чаплин Ч. Моя биография. – М.: Искусство, 1966. 496 с.