

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение

«Государственный институт искусствознания»

Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

ТАНИС Кристина Александровна

**ТРОФЕЙНОЕ КИНО В СССР В 1940-1950-Е ГОДЫ:
ИСТОРИЯ, ИДЕОЛОГИЯ, РЕЦЕПЦИЯ**

Специальность 24.00.01 - Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Научный руководитель:

Кандидат филологических наук,

Блюмбаум Аркадий Борисович

Москва – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. КИНЕМАТОГРАФ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ: СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА.....	15
1.1. Золотой век киностудии УФА. Что мы знаем о кинематографе Третьего Рейха?.....	18
1.2. Немецкие фильмы внутри советской модели кино: смена парадигмы.....	22
1.3. Трофейные фильмы и советские цензоры: отбор, перемонтаж и вступительный титр.....	30
1.4. «Таинственный Тибет» («Geheimnis Tibet», 1943): от нацистского культурфильма к советскому документальному очерку.....	34
ГЛАВА 2. «ЭТОТ ФИЛЬМ БЫЛ ВЗЯТ В КАЧЕСТВЕ ТРОФЕЯ...»: К МЕЖДУНАРОДНОМУ КОНТЕКСТУ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПОНЯТИЯ «ТРОФЕЙНОЕ КИНО».....	43
2.1. 1940-1950-е: Фрэнк Капра и советская идеология.....	43
2.2. 1947: Американское кино в советской прессе.....	46
2.3. 1948-1950: Эрик Джонстон, Soviet Sphere Project и тайный рынок кинопроката.....	54
2.4. 1948-1950: «Железный занавес» и авторское право как инструмент Холодной войны.....	72
2.5. 1950-1952: Трофейное кино как юридическое понятие.....	80
ГЛАВА 3. ТРОФЕЙНОЕ КИНО И «СОВЕТСКИЙ ЗРИТЕЛЬ».....	98
3.1. Безыдейность, познавательность, «гнилой Запад»: формирование зрительской реакции.....	98
3.2. «Кинотеатр стал не формой воспитания, а коммерческой увеселительной организацией»: письма советских зрителей.....	111
ГЛАВА 4. РЕЦЕПЦИЯ ТРОФЕЙНОГО КИНО В 1940-1950-Е ГОДЫ В СССР.....	125
4.1. К методологии зрительской рецепции: историко-материалистический подход.....	125
4.2. Советская идеология и интерпретация содержания фильма.....	129
4.3. Советское — иностранное.....	141
4.4. Соцреалистическая оптика восприятия.....	144
4.5. «Вы воспитали во мне лучшие чувства души!»: письмо советского офицера Дине Дурбин.....	150

ГЛАВА 5. ТРОФЕЙНОЕ КИНО В РЕТРОСПЕКТИВНОЙ РЕЦЕПЦИИ: К ВОПРОСУ О ПАМЯТИ.....	156
5.1. К историографии проблемы восприятия трофейного кино.....	156
5.2. Характеристика источников и методологический фокус.....	160
5.3. Некоторые хронологические аспекты ретроспективной рецепции.....	164
5.4. «Девушка моей мечты»: к истории бытования фильма в позднесоветской культуре.....	166
5.5. Тарзан на фоне советской истории: от десталинизации к перестройке.....	175
5.6. Трофейное кино и направления его интерпретации: окно во внешний мир, оппозиция убогому советскому быту и «золотая классика».....	181
5.7. К ретроспективному восприятию трофейного кино в доперестроечные годы.....	192
5.8. Трофейное кино: к терминологическим и хронологическим искажениям.....	196
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	199
БИБЛИОГРАФИЯ.....	205
ПРИЛОЖЕНИЕ № 1. Советский кинопрокат: 1946-1953.....	222
ПРИЛОЖЕНИЕ № 2. «Тибет». Переписка с киностудией им. М. Горького о дубляже немецкого документального фильма «Тибет». Дикторский текст. Объяснительная записка о переделках фильма.....	241

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. В современном мире ценность культурных трансферов является очень высокой. Открытые границы и тенденции к глобализации приводят к постоянной циркуляции идей, взаимопроникновению культур и возникновению различных форм культурного смешения. В ходе динамического процесса межкультурной коммуникации осуществляется постоянный перенос артефактов и концептов из одной культурной ситуации в другую, и часто оказываясь в новом контексте перемещенные культурные ценности приобретают иное значение. Помещенные в новое культурное пространство, перемещенные объекты в силу своей чужеродности, — будь то иной визуальный ряд, новый антураж или сеттинг, — вызывают пристальный интерес со стороны принимающей культуры. Как следствие, происходит двусторонний процесс культурной гибридизации, в рамках которого перемещенные объекты оказывают влияние на культуру, в которую они попадают, тем самым участвуя в создании новых культурных форм, а с другой стороны эти объекты сами подвергаются переосмыслению, реинтерпретации и переозначиванию со стороны принимающей культуры. Изучение постоянно происходящих процессов культурных трансферов позволяет увидеть ту или иную культурную зону, как очень гетерогенное, постоянно меняющееся культурное пространство, поэтому исследования, посвященные различным аспектам культурного импорта являются очень актуальными. В истории советской культуры в качестве очень показательного примера культурного переноса можно выделить феномен трофейного кино.

Иностранные картины, вывезенные советскими войсками с территорий Западной Европы во время Второй мировой войны, демонстрировались в советских кинотеатрах первое послевоенное десятилетие. Несмотря на то, что прокат трофейного кино прекратился в 1950-е, свидетельства о феномене становятся частью мемуарного дискурса 1990-2000-х годов. При этом в воспоминаниях, как правило, отмечается мощное преобразующее влияние трофейных фильмов на разных структурных уровнях — будь то частная жизнь или страницы советской истории. Причем характерно, что память о трофейных фильмах в основном проявляется в мемуарной литературе последних двух-трех десятилетий, отсылку к феномену трофейного кино едва ли можно обнаружить в воспоминаниях, датированных более ранними годами. Настоящее диссертационное исследование стремится ответить на вопрос: как и почему в последние годы наблюдается такое интенсивное обращение к феномену трофейного кино? И в какой степени воспоминания о феномене соотносятся с историей этого культурного явления в 1940-

1950-е годы? Подобная постановка проблема до настоящего времени не становилась предметом специального изучения.

Степень разработанности темы исследования. Впервые проблема трофейных фильмов в научный оборот была введена М. Туровской в 1989 году во время ретроспективы «Кино тоталитарной эпохи. 1933-1945», которая проходила в рамках Международного Московского кинофестиваля. В ходе ретроспективы М. Туровская сопоставила советские и немецкие картины, созданные с 1933-го по 1945 год, тем самым пытаясь обозначить феномен «кино тоталитарной эпохи». Помимо того, что часть демонстрируемых на кинофестивале немецких фильмов была заимствована из трофейных коллекций Госфильмофонда, само явление трофейных фильмов впервые после долгих лет забвения было представлено профессиональному сообществу. По итогам кинофестиваля вышла книга «Кино тоталитарной эпохи: 1933-1945»¹, в конце которой был опубликован список из 35 позиций под названием «Немецкие фильмы нацистского периода в советском прокате»².

В 1993 году М. Туровская написала первую научную статью о трофейном кино «The 1930s and 1940s: cinema in context», опубликовав ее в сборнике под редакцией Р. Тейлора³. В этой статье она обозначила такие проблемные зоны феномена, как причины выпуска фильмов в прокат, цензурные практики и, отчасти, реакция аудитории⁴. Как показала Туровская, в основе массового проката в основном немецких и американских картин стояла задача по выполнению Министерством кинематографии ежегодного плана прибылей, а также поддержка сетки кинопроката в условиях начинающейся политики «малокартинья». Одновременно, исследовательница обратила внимание на существующий парадокс в связи с данной научной проблемой — трофейные ленты хоть и внесли существенный вклад в государственный бюджет, тем не менее послужили причиной формирования критического взгляда на советскую действительность.

С тех пор парадоксальная природа феномена стала воспроизводиться практически в каждом исследовании, посвященном трофейным фильмам. Например, историк П. Кенез в книге «Cinema and Soviet Society» откровенно пишет, «мы не располагаем исследованиями аудитории

¹ Кино тоталитарной эпохи (1933-1945): Союз кинематографистов СССР и ФИПРЕССИ при участии Госфильмофонда СССР представляют ретроспективу / XVI Междунар. кинофестиваль в Москве 7.7-18.7.1989 / Подгот. М. Туровская и др. М.: Союз кинематографистов СССР, 1989. 49 с.

² Там же, с. 45-46.

³ Turovskaya M. Soviet films of the Cold War // *Stalinism and Soviet Cinema*. London; New York: Routledge, 1993. P. 131-142.

⁴ В дополнение к процитированным см. другие ее работы: Туровская М. Голливуд в Москве или советское и американское кино 30-х - 40-х годов // *Киноведческие записки*. 2010. № 97. С. 51-63. Туровская М. Операция «Трофейный фильм» // *Зубы дракона. Мои 30-е годы*. М.: Corpus, 2015. С. 199-219.

и другой информацией, чтобы понять — сколько человек смотрело» трофейные фильмы⁵. Однако уже в следующем предложении приходит к выводу, что такие фильмы как «Сестра его дворецкого» или «Серенада солнечной долины» были невероятно популярны. Опустив ту фактическую неточность, что названные фильмы не являлись трофейными и были официально закуплены советскими властями у американских киностудий еще в годы войны, остановимся на приведенных доказательствах. Впрочем Кенез сам признает их «анекдотичный характер». Среди основных источников, на которые он опирается — публикация писем советских зрителей в газете «Культура и жизнь» — «Советские зрители о фильме "Девушка моей мечты". Обзор писем в редакцию»⁶ и рассказ Булата Окуджавы «Девушка моей мечты», опубликованный в «Дружбе народов» в 1986 году⁷. «Для него [имеется в виду Булат Окуджава] Марика Рёкк действительно была "девушкой его мечты", но не только для него одного». — пишет П. Кенез и почему-то заключает, что «рассказ Окуджавы значительно ближе к правде, нежели чем отрывки из писем советских зрителей, опубликованных в газете "Культура и жизнь"»⁸.

Справедливости ради, стоит отметить, что какие-либо фактические неточности в исследованиях были связаны с очень ограниченным количеством архивных документов, введенных в научный оборот. Начиная с 2000-х годов эта проблема была отчасти решена благодаря публикациям таких сборников документов, как «Кремлевский кинотеатр» (2005)⁹, «Кино на войне» (2005)¹⁰ и «Летопись российского кино 1946-1965 (2010)¹¹.

Введение новых источников в научный оборот обусловило всплеск интереса к теме как в России, так и за рубежом. Последующие исследования внесли свой вклад в изучение феномена в перспективе культурного противостояния в ходе Холодной войны¹², в контексте инфраструктуры советского кинематографа и кинопроката¹³ и с точки зрения объемной и сложной проблемы перемещенных

⁵ Kenez P. *Cinema and Soviet Society, 1917 - 1953*. New York: Cambridge University Press, 1992. P. 213.

⁶ Советские зрители о фильме "Девушка моей мечты". Обзор писем в редакцию // *Культура и жизнь*. 1947. 21 марта.

⁷ Окуджава Б. *Девушка моей мечты* // *Дружба народов*. 1986. № 10. С. 42-48.

⁸ Kenez P. *Cinema and Soviet Society, 1917 - 1953*. New York: Cambridge University Press, 1992. P. 213-214.

⁹ *Кремлевский кинотеатр. 1928-1953: Документы*. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. 1120 с.

¹⁰ *Кино на войне. Документы и свидетельства*. М.: Материк, 2005. 944 с.

¹¹ *Летопись Российского кино 1946-1965*. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. 694 с.

¹² Kapterev S. *Soviet attitudes toward American Cinema during the Early Cold War* // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2009. No. 10. P. 779 - 807. Knight C. *Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War, 1947-52* // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2017. Vol. 18. No. 1. P. 125-149.

¹³ Laurent N. *L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928-1953*. Toulouse: Privat, 2000. 286 p. Pozner V. *Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale* // *Saisies, spoliations et restitutions: archives et bibliothèques au XXe siècle* // *actes du colloque, Strasbourg, 22-23 octobre 2010*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. P. 84-95.

культурных ценностей¹⁴. Однако едва речь заходила о зрительской реакции, это проблема исследовалась исключительно сквозь призму существующей традиции парадокса. Например, Ф. Уайт в работе, посвященной образу Тарзана в СССР, пишет, что «для целого поколения советской молодежи Тарзан был провокационным символом индивидуализма и личной свободы»¹⁵. При этом, Уайт приходит к таким широким обобщениям, опираясь на источники ретроспективного характера, выборка которых является крайне ограниченной.

Подводя итоги историографическому обзору, стоит отметить, что назрела острая необходимость полноценного научного исследования феномена трофейного кино, где были бы рассмотрены аспекты его возникновения, функционирования и восприятия. Таким образом, данная тема является крайне актуальной, поскольку представляет собой неисследованный пласт советской послевоенной истории и культуры.

Объект исследования — иностранные фильмы, вывезенные советскими властями из Германии в 1945 году и выпущенные в СССР в качестве трофейных с 1946-го по конец 1950-х годов.

Предмет исследования — практики и стратегии формирования трофейного кино, сформированные как в поле официального дискурса, так и в области зрительской рецепции.

Цель исследования — изучение репрезентации и рецепции трофейного кино в СССР.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Проследить функционирование трофейных фильмов в рамках инфраструктуры советского кинематографа.
2. Проследить историю возникновения понятия «трофейный фильм».
3. Выделить и систематизировать практики репрезентации трофейных фильмов в кинотеатрах.
4. Определить нормы восприятия и интерпретации иностранного кино, актуальные для 1940-1950-х годов.

¹⁴ Coeuré S. Les films dans le patrimoine spolié entre Est et Ouest de 1939 à la fin de la guerre froide. Une histoire en chantier // Connexe. Les espaces postcommunistes en question(s). Spoliations de guerre et transferts culturels: Le cas du cinéma soviétique (1939-1949). Issue 3. Brux. : Université de Genève, 2018. P. 11-29.

¹⁵ White H. F. Tarzan in the Soviet Union. British Lord, American Movie Idol and Soviet Counterculture Figure // The Soviet and Post-Soviet Review. 2015. № 42. P. 64-85.

5. Очертить горизонт зрительских ожиданий, актуальный в 1940-1950-е годы.
6. Проследить культурную и социальную память о трофейном кино в советском и постсоветском пространстве.

Методологические основы исследования. Данная диссертация написана в традициях научного движения «Новой истории кино» (New Cinema History). Нацеленное пересмотреть историю кино с точки зрения истории распространения и потребления кинематографического продукта, это исследовательское направление рассматривает фильм не как текст или предмет анализа, а как единицу культурного обмена. Поэтому зритель является ключевой фигурой в работах данного типа. Как следствие, настоящее исследование не включает анализ конкретных фильмов, а рассматривает трофейные фильмы, как культурный феномен, во всей его совокупности. Тем не менее, каждая глава имеет методологическую рамку, выбор которой был обусловлен материалом.

Материалы исследования: Настоящая диссертация опирается на архивные источники, обнаруженные в АВП РФ, РГАЛИ, РГАСПИ, ГАРФ, РГАНИ, ЦГАЛИ, ЦГАИПД, Госфильмофонде РФ. Кроме того, источниками данной диссертации являются эго-документы: дневники и личная переписка 1940-1950-х годов, ретроспективные источники разного типа (мемуары, художественные произведения и другие), советские и иностранные газеты, так или иначе затрагивающие проблему трофейных фильмов, а также сами фильмы, которые хранятся в коллекциях Госфильмофонда. Вспомогательными инструментами исследования являются приложения к диссертации — «Советский прокат: 1946-1953 гг.» и архивный документ по перемонтажу нацистского фильма «Таинственный Тибет».

Гипотеза исследования заключается в том, что культурный дискурс конца 1980-1990-х годов, нашедший свое отражение в литературных текстах и мемуарах, сформировал определенную традицию понимания и исследования трофейного кино. Эта традиция заключается в том, что феномен принято рассматривать в качестве триггера для запуска процессов десталинизации, оттепели 1960-х годов, а иногда даже коллапса СССР. В настоящем диссертационном исследовании выдвигается гипотеза, что трофейное кино не интерпретировалось таким образом современниками феномена в 1940-1950-е годы, и подобные коннотации являются результатом ретроспективной рецепции перестроечных и постсоветских времен.

В ходе исследования было принято решение ввести намеренное **ограничение данной диссертации**. Оно заключается в том, что в настоящем исследовании трофейное кино не рассматривается в контексте очень сложной и очень объемной проблемы культурных ценностей, перемещенных во время Второй мировой войны. Введение этого ограничения обусловлено несколькими причинами. Во-первых, в настоящей диссертации рассматривается только тиражируемое искусство¹⁶. Отсюда следует во-вторых, а именно тот факт, что в силу технической воспроизводимости кинематографа оригинал фильма не имеет той же ценности, что и оригинал картины или книги. Вероятно, по этой причине в существующей международной и российской правовой практике относительно процессов реституции и возврата перемещенных культурных ценностей трофейное кино нигде не упоминается. Действующий федеральный закон «О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации» составлен таким образом, что трофейные фильмы в принципе не определяются им как культурные ценности, а значит и не регулируются данным законом¹⁷. Поправки к существующему закону¹⁸ также исключают трофейные фильмы из сферы своего рассмотрения, также как и приказ Министерства Культуры и массовых коммуникаций РФ по составлению и ведению электронной базы данных всех перемещенных в результате Второй Мировой войны культурных ценностей. Форма описания культурных ценностей для электронной базы касается характеристик, которые могут быть применимы исключительно к изобразительному искусству, трофейным книгам и архивным материалам, несмотря на то, что исполнение этого приказа находилось в ведомстве Агентства по культуре и кинематографии¹⁹. Поэтому если рассматривать трофейное кино в контексте проблемы перемещенных культурных ценностей, то так или иначе необходимо будет сначала доказать, что трофейные фильмы попадают под эту категорию. Подобная работа грозит стать отдельным диссертационным исследованием,

¹⁶ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 15-66.

¹⁷ Федеральный закон «О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации» в редакции Федерального закона от 25.05.2000 № 70-ФЗ. [Электронный ресурс]

Режим доступа: <http://www.lostart.ru/ru/documents/detail.php?ID=862> (дата обращения: 1.11.2019).

¹⁸ Федеральный закон «О внесении изменений и дополнений в Федеральный закон «О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации» от 25.05.2000 № 70-ФЗ. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/15581> (дата обращения: 1.11.2019).

¹⁹ См. Приказ Министерства Культуры и Массовых Коммуникаций РФ № 1329 от 28 ноября 2007 г. Об утверждении административного регламента исполнения федеральным агентством по культуре и кинематографии государственной функции по ведению электронной базы данных всех перемещенных в результате Второй Мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации культурных ценностей. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.lostart.ru/ru/documents/detail.php?ID=931> (дата обращения: 1.11.2019). Основные характеристики для занесения в электронную базу — техника, материал, школа, коллекция, унифицированное название (для книг) и т.д.

поэтому в рамках настоящей диссертации было принято решение ограничиться рассмотрением трофейных фильмов в исторической и культурологической перспективе, обратившись к рецепции и репрезентации феномена.

Научная новизна исследования заключается в том, что в диссертации задаются новые подходы к изучению проблемы трофейных фильмов, а именно:

1. Выявлена специфика развлекательного кинематографа Третьего рейха. Популярность нацистского кино в СССР объясняется не сходством двух тоталитарных режимов (как это рассматривалось в 1990-е годы), а самой природой немецкого кинематографа, созданного с расчетом на зрительский спрос и международный рынок кинопроката.

2. Впервые рассмотрен международный контекст проката американской части трофейных фильмов в СССР. Введены новые архивные источники по теме дипломатических контактов в области нелегального кинопроката американских фильмов в качестве трофеев.

3. В ходе диссертации удалось проследить генезис титра «Иностранный фильм», а также титра «Этот фильм был взят в качестве трофея...», что предоставило возможность установить дату появления термина «трофейный фильм» в словаре советского зрителя.

4. В научный оборот введен большой корпус эго-документов 1940-1950-х годов, который не рассматривался исследователями ранее. Как следствие, пересмотрены выводы относительно рецепции явления в первое послевоенное десятилетие.

5. Мемуарная литература рассматривается как источник, имеющий ретроспективную природу, со свойственными ему искажениями. Как следствие, данное исследование предлагает пересмотреть существующую киноведческую традицию изучения трофейного кино.

6. В научный оборот введен большой объем нового неопубликованного архивного материала, что во многом позволяет заполнить существующие лакуны исторического знания о феномене. Применяя как новые источники, так и современные методологические и междисциплинарные подходы, детально рассмотрена проблема восприятия трофейных фильмов.

Теоретическая значимость исследования состоит в подробном культурологическом изучении феномена трофейных фильмов. Выводы, полученные в ходе диссертационного исследования, могут внести свой вклад в разные области гуманитарного знания. С точки зрения истории кино, данная диссертация прослеживает нормы восприятия кинофильмов в 1940-1950-е и в 1980-1990-е годы. Поскольку кино

предлагает зрителю определенные типы эмоционального взаимодействия, то данная работа может быть полезна специалистам по истории эмоций, истории повседневности и советской субъективности. С точки зрения истории Холодной войны в культуре данная диссертация вносит свой вклад, показывая, как правовое измерение может применяться в ходе культурного и идеологического противостояния, обнаруживая всю волатильность юридических определений на практике. Наконец, рассматривая неизвестные аспекты культурных обменов во время и после Второй мировой войны, полученные результаты могут внести свой вклад в развитие историографии военных трофеев и проблемы перемещенных культурных ценностей.

Практическая значимость исследования состоит в том, что положения, изложенные в диссертации, могут быть использованы при составлении учебно-методических курсов по таким дисциплинам, как культурология, история культуры, советская история, история кино. Также диссертация планируется к публикации в виде монографии, которая может стать первым масштабным научным исследованием феномена трофейных фильмов.

Соответствие паспорту научной специальности. Диссертация «Трофейное кино в СССР в 1940-1950-е годы: история, идеология, рецепция» соответствует паспорту научной специальности 24.00.01 («Теория и история культуры»), в частности параграфам 1.12 («Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре»), 1.28 («Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира»), 1.29 («Культурная политика общества, национальные и региональные аспекты культурной политики»), 1.32 («Система распространения культурных ценностей и приобщения населения к культуре»), 3.14 («Социология кино»).

Основные положения выносимые на защиту.

1. Немецкое кино-наследие Третьего рейха стало частью советской кино-культуры и киноиндустрии, поскольку синкретизм, аполитичность и гетерогенность этой развлекательной кинопродукции позволяли советским цензорам приспособить эти фильмы для советских реалий. Тем не менее, этот процесс не был односторонним — трофейные фильмы и оборудование киностудий привели к существенным изменениям в советском кино-ландшафте на институциональном, техническом, эстетическом уровне, а также способствовали трансформации самой системы советского кино.

2. Титр «Этот фильм был взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией

немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году» впервые появился в публичном пространстве в 1950 году, и именно с этого момента стал частью лексического словаря советского зрителя. В 1940-е годы термин «трофейный фильм» фигурировал исключительно в официальных письмах и документах, и в эти годы современники еще обозначали трофейный фильм как заграничный.

3. При прокате трофейных фильмов советские власти предприняли ряд мер для того, чтобы сформировать зрительскую оптику восприятия в соответствии с эстетикой социалистического реализма. К категориям сформированной нормы можно отнести: интерпретацию изначально неидеологического, развлекательного кино сквозь призму большой идеи (и как следствие сопутствующий образ «безыдейности»), восприятие развлекательного кинематографа через его воспитательный дискурс, а также преобразовательный дискурс искусства, в основе которого внеэстетические, дидактические цели.

4. Эго-документы 1940-1950-х годов демонстрируют, что официальная норма восприятия оказала значительное влияние на современников, обусловив горизонт ожиданий советского зрителя. Вне зависимости от положительной или отрицательной оценки содержания фильма, интерпретации кинозрителей следовали обозначенным выше параметрам.

5. Несмотря на то, что прокат трофейных фильмов завершился в 1950-е годы, феномен трофейного кино стал важной частью культурного пространства 1980-1990-х годов. Опубликованные тексты по своему содержанию следуют двум направлениям: сам факт проката нацистских кинолент в СССР в ретроспективной рецепции используется как риторический прием для сопоставления сталинизма и национал-социализма; американская часть трофейных фильмов в мемуарной литературе предстает силой, преобразующей советскую историю, постепенно, на протяжении десятилетий, поворачивающая СССР в сторону Запада, кульминационным итогом этих процессов и объявляется Перестройка.

6. Подобный способ восприятия трофейных фильмов обусловлен историческим контекстом 1990-х, а именно второй волной десталинизации, а также процессами вестернизации и демифологизации советского прошлого. Эта топика восприятия и интерпретации кардинально отличается от со-временной феномену рецепции 1940-1950-х годов.

7. Ретроспективно встраивая феномен в уже некий известный исторический нарратив, мемуаристы демонстрировали не только признаки исторического сознания, особенно актуального для советской эпохи, но и подспудно следовали соцреалистическому постулату об утилитарности искусства.

Апробация результатов исследования. Выводы, полученные в ходе исследования, послужили основой для научных статей, опубликованных на русском, английском и французском языках общим объемом 6,1 а. л.

Основные положения диссертации были представлены следующих на всероссийских и международных конференциях: VIII общеуниверситетская конференция «Выставка достижений научного хозяйства» (Санкт-Петербург, 7-8 ноября 2014 г.); IX международная конференция «Культура и власть в СССР: 1920-е-1950-е гг.» (Санкт-Петербург, 24-26 октября 2016 г.); X общеуниверситетская конференция «Выставка достижений научного хозяйства» (Санкт-Петербург, 11-12 ноября 2016 г.); VI международная научная конференция «Кино и капитал» (Санкт-Петербург, 26-27 мая 2017 г.); Summer Institute on Conducting Archival Research (Вашингтон, 20 мая - 2 июня 2017 г.); ежегодная междисциплинарная аспирантская конференция Принстонского Университета «Grafting the Self» (Нью-Джерси, 19-21 октября 2017 г.); семинар для молодых ученых «Новый взгляд на соприкосновение и взаимодействие германской и российской истории 19-20 веков в глобальном контексте» (Гейдельберг, 29 октября - 1 ноября 2017 г.); международная конференция «The Afterlives of National Socialist Film» (Потсдам, 20-21 апреля 2018 г.); конференция молодых ученых «Эго-документы и личные архивы: от индивидуального к коллективному» (Санкт-Петербург, 27-28 апреля 2018 г.); семинар «Film Distribution, Exhibition and Consumption in the Second World War» (Лювен, 15-16 мая 2018 г.); семинар «Young Russian Scholars in Helsinki» (Хельсинки, 14 ноября 2018 г.); международный форум молодых исследователей советской и постсоветской истории и культуры (Москва, 29 ноября - 1 декабря 2018 г.); международная конференция «Устная история Великой Отечественной войны: практики создания и интерпретации» (Москва, 8 февраля 2019 г.); Graduate Student Seminar in Soviet History (Москва, 17-18 июня 2019 г.); международная конференция «Cooperation and Co-creativity in/between Cinemas of the Baltic Sea Region» (Вильнюс, 19-20 сентября 2019 г.).

Диссертация прошла обсуждение на секторе художественных проблем массмедиа ГИИ и была рекомендована к защите.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, пяти глав, каждая из которых разбита на параграфы, а также заключения, списка литературы из 170 позиций (из них 79 на иностранных языках), списка источников (включает 110 позиций) и двух приложений.

Перечень работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в рецензируемых научных изданиях, входящих в перечень ВАК:

Танис К.А. Трофейное кино в СССР в 1940-1950-е гг.: к истории формирования феномена // Культура и искусство. 2017. № 12. С. 85-91. (0,6 а. л.)

Танис К.А. Рецепция американского кино в советской прессе в начале Холодной войны // Артикульт, факультет истории искусств РГГУ. 2019. № 32 (4-2018). С. 182-191. (0,8 а. л.)

Танис К.А. «Трофейные фильмы в СССР в 1940-1950-е годы: к практикам кинопроката» // Артикульт, факультет истории искусств РГГУ. 2019. № 34 (2-2019). С. 79-88. (0,8 а. л.)

Танис К. А. Кино и зритель в эпоху Перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980-1990-е годы // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2019. № 3. С. 26-33. (1 а. л.)

Публикации в других научных изданиях:

Танис К.А. Послевоенная система кинопроката, трофейное кино и «советская общественность» // Культура и власть в СССР в 1920-1950-е годы: Материалы IX международной научной конференции. Санкт-Петербург, 24-26 октября 2016 г. М.: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б. Н. Ельцина, 2017. С. 488--97. (0,5 а. л.)

Tanis Ch. Du film allemand au documentaire soviétique: un dossier d'archive sur Geheimnis Tibet // Connexe. Les espaces postcommunistes en question(s). Spoliations de guerre et transferts culturels: Le cas du cinéma soviétique (1939-1949). Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles & Global Studies Institute de l'Université de Genève. 2018. № 3. P. 29-51. (1,4 а. л.)

ГЛАВА 1. КИНЕМАТОГРАФ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА В СССР: СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА

Знаменитая высокая оценка Й. Геббельсом фильма «Броненосец Потемкин» (С. Эйзенштейн, 1925) в истории имеет свою рифму²⁰. После войны советский режиссер А. Птушко на заседании по вопросам кино вспомнит о «Нибелунгах» (Ф. Ланг, 1924): «Сейчас я закончил фильм, цветной фильм "Каменный цветок". Мне хотелось эти традиции продолжить, я выдвинул тему "Илья Муромец". Мне хотелось по моим возможностям хорошо и широко применить цвета и сделать эпическую вещь, национально-русскую вещь. Мы имели германский фильм "Нибелунги", о нем до сих пор говорят, как об интересном, фантастическом фильме. Мы имеем достаточно постановок в национальных республиках, но нашего русского эпоса у нас нет, поэтому мне хотелось сделать такой фильм»²¹.

Помимо декларируемой апелляции к немецкому кино-эпосу в связи с национальным русским фильмом, в приведенном высказывании стоит обратить внимание еще на два момента: во-первых, фильм «Каменный цветок» был снят на немецкую пленку «Агфа», которая в числе трофейного оборудования после войны оказалась в СССР («Илья Муромец» А. Птушко (1956) будет снят на нее же); а во-вторых, само построение предложений «Мы имели германский фильм "Нибелунги"; Мы имеем достаточно постановок в национальных республиках»²², где и немецкие «Нибелунги» и национальные постановки составляют грамматически эквивалентные части одной фразы, вроде бы и является случайной оговоркой, но оговоркой в контексте нашего исследования очень показательной.

Сходства и параллели между культурами двух стран не раз становились объектами сравнительного анализа²³. В киноведческой традиции классической на сегодняшний день является работа Ричарда Тейлора «Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany», в которой автор сравнивал кинопропаганду советской России и нацистской Германии, применяя одни и те же критерии анализа:

²⁰ «Это чудесный фильм. С кинематографической точки зрения он бесподобен. Тот, кто не тверд в своих убеждениях, после его просмотра, пожалуй, даже мог бы стать большевиком. Это ещё раз доказывает, что в шедевр может быть успешно заложена некая тенденция. Даже самые плохие идеи могут пропагандироваться художественными средствами». См. Albrecht G. Film im Dritten Reich. Karlsruhe: Doku Verlag, 1979, S. 26-31.

²¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 378. Л. 90.

²² Там же.

²³ См. например исследования Туровской, где она сравнивает советские и немецкие журналы 1930-х годов: Туровская М. И. Легко на сердце — Kraft durch Freude. "Огонек" и BIZ // Зубы дракона. М.: Corpus, 2015. С. 237-292; или советские и немецкие анекдоты: Туровская М. И. Ахиллес и черепаха. Политический анекдот тоталитарной эпохи // Зубы дракона. С. 293-351. Также см. одно из первых компаративных исследований кинематографов двух стран с точки зрения их пропагандистских функций: Taylor R. Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London; New York: Barnes & Noble, 1979.

«Я выбрал эти страны не потому, что я автоматически приравниваю советский коммунизм к национал-социализму (я этого не делаю), и не потому, что я думаю, будто бы Сталин сделан из того же теста, что и Гитлер (хотя именно так я и думаю), но потому, что советская Россия и нацистская Германия являются двумя лучше всего документированными примерами откровенно политизированных обществ, которые когда-либо видел мир»²⁴.

Десять лет спустя, в 1989 году, в рамках Международного Московского кинофестиваля историк кино и культуролог Майя Туровская представила ретроспективу «Кино тоталитарной эпохи. 1933 — 1945». В рамках ретроспективы Туровская сопоставляла советские и немецкие кинофильмы, созданные с 1933-го по 1945 год, с точки зрения их структуры, функций и идеологических предпосылок, тем самым пытаясь обозначить феномен «кино тоталитарной эпохи». Нарратив ретроспективы строился вокруг таких общих сюжетов для кинематографии двух стран, как миф вождя, героя, юной жертвы, коллективности, врага, а также был обращен к националистической мифологии²⁵. В контексте этого исследования нас в тексте М. И. Туровской интересует тот факт, что в рамках ретроспективы в качестве исключения Майя Иосифовна показала немецкий фильм «Дядюшка Крюгер» в русском дубляже. Попавший в Советский Союз в 1945 году в составе трофейного фонда, «Дядюшка Крюгер» с некоторыми купюрами прокатывался в СССР с 1948-го по 1955 год под названием «Трансвааль в огне»²⁶. Как вспоминает Майя Иосифовна, данная практика на кинофестивалях не является общепринятой и «выглядит моветоном <...> но мне в конце концов дали такое разрешение, и наш немецкий куратор Клаус Эдер воскликнул: «Я поражен! "Трансвааль в огне" воспринимаешь как нормальный советский фильм!»²⁷.

Позднее это сходство снова подчеркнула Валери Познер в статье, посвященной использованию немецких фильмов анти-британской направленности уже в рамках советского кинопроката:

«Фильм заканчивается "пророчеством" <...> — пишет В. Познер. — "Однажды великие и могучие люди восстанут против британской тирании и уничтожат Англию. Бог

²⁴ Taylor R. Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London; New York: Barnes & Noble, 1979. P. 3. [Здесь и далее перевод мой - К. Т.]

²⁵ Более подробно см. Туровская М. Кино тоталитарной эпохи // Зубы дракона. С. 163-199.

²⁶ Согласно прокатному удостоверению № 965/48 был выпущен 28 октября 1948 для всякой аудитории до 31.12.1951. Далее срок фильма был продлен до 31.12.1955. См. Каталог звуковых фильмов, выпущенных на советский экран 1927-1955 гг. Госфильмофонд России. [б.г.][б.и.]. Каталог хранится в Госфильмофонде, его англоязычная версия опубликована Ричардом Тейлором: Taylor R. Catalogue of Foreign Sound Films Released on the Soviet Screen, 1927-1954. Ministerstvo kul'tury SSSR, 1955 // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2016. № 10. P. 123-198. Здесь и далее, все данные относительно кинопроката трофейных фильмов основываются на этом каталоге.

²⁷ Туровская М. Операция "Трофейный фильм" // Зубы дракона. С. 205.

будет на их стороне. И им откроется путь в лучший мир". Исключив упоминание Бога, эта фраза могла вполне вписаться в советский дискурс 1949-1950-х годов»²⁸.

Собственно уже тот факт, что большевики дали немецкому, более того нацистскому, фильму название русской народной песни «Трансваль, Трансваль, страна моя, ты вся горишь в огне», — возникшей в России еще в начале XX века после англо-бурской войны и возвратившейся в культурный обиход во время Второй мировой войны — свидетельствует о том, с какой легкостью советская культура готова была принять и впитать в себя немецкое кино. Что собственно и произошло, поскольку трофейные фильмы из небольшого эпизода в истории советского кинопроката превратились в культурный феномен эпохи. Именно этот безболезненный и очень успешный перенос и интересует нас в настоящем тексте.

Задача данной главы заключается в том, чтобы рассмотреть специфику этого кинематографического трансфера и выявить, с одной стороны, лакуны, которые трофейные фильмы заполняли или которые, как считалось, они могут заполнить; а с другой, проследить каким образом происходила трансформация культурного продукта, какие дополнительные смыслы и коррективы вносила в него советская действительность, и наоборот, как сами немецкие фильмы влияли на советскую систему кино.

Для того, чтобы ответить на эти вопросы, нам придется сопоставить две модели, проводя параллели на макро- (кино-системы) и микро- (фильм) уровнях в социальном, культурном и идеологическом контекстах. Важно, однако, уточнить, что компаративный анализ в данном случае кажется нам не совсем уместным, поскольку, во-первых, изначально уже предполагает напрашивающийся вывод об эквивалентности двух режимов, а во-вторых, представляется несколько ограничивающим подходом, не позволяющим в данном случае рассмотреть картину во всей ее сложности. Именно поэтому, на наш взгляд, гораздо корректнее прибегнуть к методологическому аппарату культурного трансфера, со свойственными ему компаративными импликациями, теорией билатериального процесса, наличия «третьего» фактора и т. д.

Поэтому структура настоящей главы будет построена следующим образом. Сначала мы представим краткую характеристику актуального научного знания о популярном кинематографе Третьего Рейха (а именно его и демонстрировали в Советском Союзе). Затем рассмотрим влияние трофейной кинопродукции на инфраструктуру советского кино. Стоит уточнить, что понятие «инфраструктура» в данном случае

²⁸ Pozner V. Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale // Saisies, spoliations et restitutions: archives et bibliothèques au XXe siècle // actes du colloque, Strasbourg, 22-23 octobre 2010. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. P. 93.

включает в себя количество кино-институций, техническую мощьность и оснащение киностудий, систему кинопроката, распределительные кино-сети — иными словами совокупность элементов, позволяющих киноиндустрии функционировать. Поэтому в данном параграфе нас будут интересовать трансформации и изменения советской кино-системы на самых разных уровнях, обусловленные вводом привезенной из Германии кинопродукции Третьего Рейха. Очевидно, что этот процесс не был односторонним, и прокат национал-социалистических фильмов в послевоенном Советском Союзе оказался возможным после соответствующей адаптации немецких кинофильмов советским реалиям. То есть далее в фокусе нашего исследования окажутся практики советской цензуры (отбор, перемонтаж, дубляж и др.), направленные на изменение структуры немецких фильмов в соответствии с советской идеологией. И, наконец, финальную часть настоящей главы мы посвятим case study, на примере которого продемонстрируем, как нацистский культурфильм утрачивает свойственную ему чужеродность и превращается в полностью советский кинематографический продукт.

Перед тем как мы перейдем к анализу, нам бы хотелось сделать важную оговорку — в данной главе речь пойдет о немецких трофейных фильмах. Безусловно, феномен «трофейного кино» включал в себя и европейские, и американские картины. Однако количество европейских фильмов было столь невелико, что выделять их в отдельную группу не имеет смысла, к тому же их выпуск и прокат не обладают какой-то особой, свойственной только им, спецификой. Кроме того, поскольку выпуск американских «трофейных» лент должен рассматриваться в более широком контексте международных отношений между США и СССР, а именно с точки зрения проблематики союзничества и последующей Холодной войны. Выпуску американских «трофейных» лент мы посвятим следующую главу нашей диссертации.

1.1. Золотой век киностудии УФА:

Что мы знаем о кинематографе Третьего Рейха?

Несмотря на то, что немецкое кино, созданное с 1933 по 1945 год, насчитывает порядка 1000 наименований, собственно сами фильмы в длинной историографии кинематографа Третьего Рейха довольно долго занимали периферийную позицию. В фокусе исследований ученых находилась трансляция нацистской идеологии посредством кино. При этом тот факт, что модель кинематографа нацистской Германии была ориентирована на развлекательную кинопродукцию, и то, что именно популярное, жанровое кино составляло порядка 80 % от общей доли (то есть примерно 800 фильмов!) не мешал исследователям рассматривать кино, созданное в эпоху Третьего Рейха, сквозь

призму его пропагандистского дискурса и идеологической индоктринации и манипуляции.

Сама оппозиция развлекательного и пропагандистского была заложена на институциональном уровне еще Геббельсом. В 1933 году в своей первой программной речи перед кинематографистами в отеле «Кайзерхоф» министр пропаганды подчеркнул особую важность «создания маленьких развлечений»²⁹. А позднее, в 1942, он прямо проговорил, что 20 % от общей доли кинопродукции должно быть отведено на высокобюджетные фильмы с ясным и сильным пропагандистским message, в то время как 80 % должны составлять «хорошие, благопристойные развлекательные фильмы [выполненные] на высоком художественном уровне»³⁰.

С тех пор развлекательное кино нацистской Германии, исторически маркированное Й. Геббельсом как «ценный инструмент по руководству народом во время войны»³¹, если и становилось объектом исследования ученых, то лишь в контексте его латентных пропагандистских функций, эскапизма и утопического иллюзионизма. Первые исследования принадлежат З. Кракауэру, который еще в 1942 году в книге «Propaganda and the Nazi War Film» написал, что «все нацистские фильмы в большей или меньшей степени были пропагандистскими — даже просто развлекательные картины, которые кажутся далекими от политики»³². В 1969 году Герхард Альбрехт попытался развить этот тезис, заметив, что существовали манифестационно-пропагандистские фильмы и картины, содержащие неявную пропаганду. Причем в последних нацистская идеология могла передаваться при помощи комедийного или приключенческого жанра³³. Ричард Тейлор в уже упоминавшемся исследовании писал, что развлекательные фильмы должны были «убаюкивать аудиторию для того, чтобы манипулировать ее мнениями в политических целях»³⁴. В том или ином виде подобный фокус анализа, ориентированный на трансляцию нацистской идеологии посредством кино, на протяжении нескольких десятилетий преобладал в историографии кинематографа Третьего Рейха. При этом как точно заметил К. Витте, в центре внимания находились скорее исключения, нежели правила. Исследователи выбирали примерно десяток предположительно пропагандистских картин

²⁹ Текст речи приведен: Albrecht G. Film im Dritten Reich. S. 26-31.

³⁰ Ibid. S. 496.

³¹ Unterhaltung und Ideologie im NS-Film. [Электронный ресурс] // [filmportal.de](http://www.filmportal.de). Режим доступа: <http://www.filmportal.de/thema/unterhaltung-und-ideologie-im-ns-film>

³² Kracauer S. Propaganda and the Nazi War Film. New York: The Museum of modern art, Film library. 1942. 90 p.

³³ Albrecht G. Film im Dritten Reich. S. 105.

³⁴ Taylor R. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. P. 231.

и изучали их, в то время как оставшееся жанровое, часто очень банальное, развлекательное кино игнорировалось³⁵.

Однако в 1990-е появилось новое поколение историков, которое сместило акцент с пропагандистских и идеологических функций на фильм как исторический источник и объект культурного анализа³⁶. Картины, созданные при нацистском режиме, стали изучать с точки зрения социальной практики, в контексте истории немецкого кинематографа вообще и веймарского периода в частности, и, наконец, в связи с Голливудом и массовой культурой. Выяснилось, что далеко не все немецкие картины были заражены национал-социалистическим «ядом», как иронически заметил Клаус Краймайер³⁷. В действительности, многие жанровые фильмы не обнаруживали ни узнаваемого кинематографического стиля, ни актуальной идеологической повестки дня. Более того, иногда исследователи обнаруживали расхождения между нацистской идеологией и транслируемыми кинематографическими образами.

Так, например, психоаналитический подход помог Линде Шульте-Сассе отойти от выстраивания иерархической модели, в рамках которой кинематограф понимался как инструмент власти для управления и манипуляции массами, и рассмотреть фильмы Третьего рейха, как своеобразную кинематографическую артикуляцию социальных фантазий. Из этого следует, что популярный кинематограф нацистской Германии в силу своей ориентации на зрительский спрос в большей степени являлся результатом социального, нежели государственного заказа. Именно запросы и потребности общества, согласно Шульте-Сассе, формировали кино Третьего рейха. Исследование Шульте-Сассе одним из первых вскрыло противоречивую природу национал-социалистического кино, показав, что в основе немецких фильмов лежала не национал-социалистическая идеология, а художественные идеалы восемнадцатого века, с их «субъектной позицией целостности, слиянием со сплоченным социальным телом»³⁸.

В книге «Hitler's Heroine» А. Асчейд идет еще дальше, рассматривая кинематографические образы таких див нацистского кино, как Цара Леандр, Кристина Зёдербаум и Лилиан Харви на фоне гендерной политики, проводившейся в нацистской

³⁵ Witte K. Film im Nationalsozialismus // Geschichte des deutschen Films / Jacobson W., Kaes A., Prinzler H., eds. Stuttgart/ Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1993. S. 1190.

³⁶ Schulte-Sasse L. Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema. Durham; London: Duke University Press Books, 1996. 368 p.; Rentschler E. The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife. Cambridge: Harvard University Press, 1996. 480 p.; O'Brien M-E. Nazi cinema as enchantment: the politics of entertainment in the Third Reich. Rochester, New York: Camden House, 2004. 294 p.; Hake S. Popular cinema of the Third Reich. Texas: University of Texas Press, 2001. 288 p.; Ascheid A. Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema. Philadelphia: Temple University Press, 2003. 240 p.

³⁷ Kreimeier K. Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns. Munich: Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG; Auflage, 1992. S. 331.

³⁸ Schulte-Sasse L. Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema. P. 43.

Германии. Асчейд описывает противоречивость ролевых функций ведущих немецких киноактрис в общей культурной системе, показывая что, с одной стороны, как самые популярные женщины в стране они выступали в качестве образцов, а с другой, их кинематографические образы оказывались прямо противоположными идеалу женщины, утверждавшемуся партией (*kinder, kuche, kirche*). Несмотря на то, что женщины в нацистской Германии были сильно ограничены в своих правах, кинематографические дивы не раз становились частью именно феминистского дискурса. Как отмечает А. Асчейд со ссылкой на Д. Лукача, немецкий фашизм собирал под так называемым «философским зонтиком» различные реакционные тенденции, будь то расизм, национализм, коммунитаризм, популизм и анти-модернизм. Такое же смешение различных стилей, ежедневных культурных практик, новомодных трендов и буржуазных традиций представляла и немецкая популярная культура³⁹. Г. Шафер отметил, что публичная сфера в нацистской Германии демонстрировала все знаки «расщепленного сознания» — с одной стороны, присутствовали образы нацистской пропаганды, будь то триумфальные парады и мистические ночные представления со свастикой, а с другой, — иностранные журналы, свинг, диснеевская анимация, голливудское кино и кока-кола⁴⁰.

С. Хаке в книге «Popular Cinema of the Third Reich» сфокусировала свое внимание на фильме как таковом, попытавшись рассмотреть популярный кинематограф Третьего Рейха именно с точки зрения его кинематографической природы и сугубо кинематографических практик⁴¹. С. Хаке показала, что популярным фильмам в нацистской Германии удавалось учитывать широкий спектр настроений, а кинорежиссеры уделяли при этом равное внимание последним тенденциям популярной культуры, классическим литературным и музыкальным канонам, наследию кино веймарского периода, европейским традициям и голливудским классическим нарративным моделям. В связи с вопиющей всеядностью и гетерогенностью популярного кинематографа Третьего Рейха П. Петро задавался вопросом, «Был ли нацистский кинематограф просто версией классического голливудского кино?», и если да, то «В какой степени популярность нацистского фильма продвигала исключительно национальные предпочтения и модели?»⁴². Согласно П. Петро, развлекательные фильмы эпохи Третьего Рейха могут быть описаны как упрощенные копии голливудских оригиналов, а именно — без

³⁹ Ascheid A. Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema. P. 19. Асчейд цитирует работу: Lukacs G. Die Zerstörung der Vernunft, Werke, Bd. 9. Darmstadt: Luchterhand, 1974. P. 622.

⁴⁰ Цит. по: Ascheid A. Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema. P. 17.

⁴¹ Подробнее см. исследование Сабины Хаке: Hake S. Popular cinema of the Third Reich. Texas.

⁴² Petro P. Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular // New German Critique. 1998. № 74. P. 43.

тщательно прописанных сценариев, квалифицированных режиссеров, продуманного дизайна, гламурных звезд и щедрых бюджетов⁴³.

В заключение нашего краткого историографического обзора заметим, что тезисы, выдвинутые новым поколением американских историков, не противоречат работам Р. Тейлора, Г. Альбрехта или З. Кракауэра. То, что нацистские власти пытались использовать кинематограф для явной или скрытой пропаганды не вызывает сомнений, однако свойственные нацистскому кинематографу амбивалентность, эклектичность и гетерогенность необходимо учитывать, рассматривая немецкие фильмы уже в советском контексте.

1.2. Немецкие фильмы внутри советской модели кино: смена парадигмы

Существует гипотеза, что идея о запуске трофейных фильмов принадлежит разведчику, сценаристу и чиновнику кино Михаилу Маклярскому. В частности, Майя Иосифовна Туровская пишет, что именно Маклярский предложил Сталину использовать трофейный фильмофонд в коммерческих целях для восстановления советской киноиндустрии⁴⁴. Также известно, что Маклярский занимал высокий пост в Госфильмофонде с 1947-го по 1951 год, однако каковы были его должностные обязанности нам выяснить не удалось — документы из отдела кадров изъяты⁴⁵, а доступ к личному фонду Маклярского в РГАЛИ нам так и не удалось получить. Так или иначе, коммерческая составляющая операции «трофейный фильм» сомнений не вызывает. Выполнение ежегодного плана путем проката трофейных лент постоянно проговаривается чиновниками разных уровней. Однако, важными для понимания того, почему этот перенос в принципе стал возможен, кажутся нам еще два связанных между собой фактора— во-первых, большая популярность иностранных фильмов в СССР в целом, и фильмов союзников в период Второй мировой войны в частности; а во-вторых, сложные отношения «пропаганды» и «развлечения» на протяжении всей истории советского кино, или, говоря словами Адриана Пиотровского — «ножницы идеологии и коммерции»⁴⁶.

Советская власть начала выпускать иностранные фильмы в прокат из коммерческих соображений еще с 1920-х годов. Как отмечает Ю. Цивьян, «в годы Гражданской войны иностранные фильмы в Советскую Россию не поступали, а

⁴³ К тому же у Геббельса, конечно, были амбиции составить конкуренцию Голливуду, создав его европейский аналог. О нацистской кино-политике внутри Европы и за ее пределами см. Welch D., Vande Winkel R. eds. *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*.

⁴⁴ Туровская также пишет, что «спросила об этом его сына Бориса Маклярского, он не опроверг слух, хотя и удостоверить его не взялся». См. Туровская. М. Зубы дракона.

⁴⁵ Автор выражает благодарность научному сотруднику Госфильмофонда РФ Алисе Насртдиновой, которая обладая соответствующими полномочиями пыталась найти личное дело Б. Маклярского в кино-архиве.

⁴⁶ Пиотровский А. Об «идеологии» и «коммерции» // Из истории Ленфильма. Ленинград: Искусство, 1968. С. 241-243.

собственное кинопроизводство сводилось к хронике и агитфильмам. Коммерческая кинопромышленность восстановилась только с введением новой экономической политики, причем начали не с производства, а с кинопроката. Почему? Чтобы делать фильмы, нужны деньги. Где их брать? С проката. <...> Прокату импортных фильмов в России дана зеленая улица, но с характерной для этого времени оговоркой: в том, что касается хождения идей, улица должна оставаться красной. Деньги деньгами, но власть у нас все-таки советская»⁴⁷. В этот период разрыв между иностранным происхождением картин и советской идеологией власть пытается устранить путем радикального переменажа иностранных лент. В 1930-е конкурентный кинорынок перестроился в линейную госмонополистическую структуру, где кинематограф был призван решать агитационно-пропагандистские задачи. В связи с этим началась жесткая идеологизация советской кинопродукции, а иностранные фильмы, если и появлялись в прокате, то фрагментарно, на небольшой срок и в очень умеренном количестве. Как отмечает Майя Туровская, именно в 1930-е наблюдается уникальный феномен — сближение идеологического, эстетического и массового критериев. Кассовые чемпионы в эти годы — «Путевка в жизнь», снятая по заказу ЧК, и историко-революционный фильм «Чапаев» — получили массовый зрительский отклик. «В условиях общего дефицита развлечений (кафе, танцплощадок, «парков культуры», катков и прочих сооружений) *не фильм, а кино в целом стало предметом повышенного спроса*. <...> Больше никогда массовый вкус не совпадал с государственным предложением»⁴⁸.

В 1940-е политическое и военное сотрудничество СССР, США и Англии во время Второй Мировой войны привело к активному культурному обмену между странами, в том числе и в сфере кино. В кинематографе военно-политический альянс, во-первых, открыл советский рынок для голливудских и британских прокатчиков⁴⁹. Соответственно, когда после советских 1930-х наступили союзнические 1940-е с их массовым притоком американских и английских картин, вроде «Большого вальса» или «Леди Гамильтон», то поколение, выросшее на советских фильмах, встало в очередь, чтобы посмотреть новый фильм с Диной Дурбин.

Потенциал советского кино-рынка в отношении иностранных картин был отмечен равным образом и советскими чиновниками, и голливудскими студиями, 40 % бюджета которых составляла именно экспортная продукция. Мы обратимся к голливудским

⁴⁷ Цивьян Ю. На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 268-269.

⁴⁸ Курсив - авторский. См. Туровская М. Кинопроцесс: 1917 - 1985. Предисловие // Киноведческие записки.

⁴⁹ Советско-британские отношения в данном тексте не рассматриваются, и затрагиваются в том случае, если это важно для понимания контекста.

стратегиям экспорта уже в следующей главе, однако в том факте, что у аудитории существует огромный спрос на иностранный популярный кинематограф, советские власти имели возможность убедиться еще во время войны, при этом имея в анамнезе опыт нелегального запуска иностранных лент и перемонтажа 1920-х.

Что касается второго фактора, то отношения между идеологической и развлекательной составляющей в советском кинематографе на уровне фильма, жанра или системы в целом на протяжении всей его истории были очень сложными - начиная от знаменитой «ленинской пропорции», директивы, в соответствии с которой каждый киносеанс должен был включать в себя как «картины специально пропагандистского содержания», так и «увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции)»⁵⁰, и заканчивая знаменитым проектом «Киногорода» Б. Шумяцкого с его идеей создания «Кинематографии миллионов»⁵¹, своеобразного советского аналога Голливуда, сочетающего в себе идеологический и развлекательный составляющие. Как отмечает М. Туровская, в 1930-е в советском кинематографе «отношения между идеологией и рентабельностью были надолго решены в пользу идеологии»⁵². Можно предположить, что и в 1940-е с их политикой «малюкартинья» советский кинематограф по-прежнему держал курс на идеологический, пропагандистский кинематограф. Так, например, А. Жданов на заседании комиссии Оргбюро ЦК ВКП (б) 14 января 1947 года по обсуждению выпуска кинофильмов, обосновывая политику «малюкартинья», отмечает, что «мы гоняться за Голливудом не будем <...> Мы не можем сажать фильм на фильм как в пироге - слойку на слойку. Мы заинтересованы в том, что если фильм хороший, то чтобы он прошел всю страну. У нас не коммерческий подход»⁵³. Тем не менее, мы склонны утверждать, что советская система кинопроката и кинопроизводства вследствие массового проката трофейных фильмов, несмотря на прямо противоположные утверждения чиновников, из пропагандистско-идеологической становится коммерчески ориентированной.

К. Кнайт в статье «Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War» предлагает изучать и анализировать трофейное кино именно в контексте сложных отношений идеологии и развлечения. Подход Кнайта заключается в том, чтобы рассмотреть место трофейных фильмов в длинной традиции кинематографа, который с выхода «Чапаева» (Бр. Васильевы, 1934) стремился создать «ясное идеологическое

⁵⁰ Ленин В. Полн. собр. соч. Т. 44. М., 1970. С. 360.

⁵¹ Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. М. Кинофотоиздат, 1935. 377 с.

⁵² Туровская М. Кинопроцесс: 1917 - 1985. Предисловие // Киноведческие записки. С. 70-89.

⁵³ РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 3. Д. 23. Л. 42-43.

содержание, завернутое в обертку развлечения»⁵⁴. Через эту призму Кнайт определяет трофейные фильмы «как *советские* продукты — оформленные советскими редакторами для советской аудитории согласно приоритетам и практикам советского режима, а не как просто иностранные фильмы»⁵⁵.

И если мы, действительно, в ходе анализа определяем трофейные фильмы как часть советской системы и идеологии, подразумевая под последней символическую систему, что принимает форму культурных институций, эстетических практик и критических дискурсов⁵⁶, то не стоит ли в таком случае посмотреть не только на то, как советские идеологические и эстетические практики воздействуют на трофейные фильмы, но и наоборот — как послевоенная инфраструктура советского кино, трансформируется и изменяется вследствие притока около ста пятидесяти трофейных фильмов?

На институциональном уровне именно трофейные коллекции послужили причиной преобразования фильмохранилища в Белых столбах в научно-исследовательское учреждение Государственный фонд кинофильмов (Госфильмофонд). Построенное в 1937-1938 годах фильмохранилище в Белых столбах изначально выполняло функции хранения негативов художественных кинокартин, и с точки зрения институциональной иерархии находилось в подчинении Главкинопроката, который в свою очередь был больше сосредоточен на вопросах прокатной политики, нежели чем на аспектах сохранности копий.

Трофейный фонд начал комплектоваться еще после присоединения к СССР Западной Украины и Западной Белоруссии в 1939 г., Бессарабии, Буковины и прибалтийских государств (Литвы, Латвии и Эстонии). В 1940-е годы в кинохранилище в Белых Столбах поступали первые кинофильмы (в основном позитивные копии американских и европейских фильмов) с присоединенных территорий⁵⁷.

На протяжении всей войны фонд систематически продолжал пополняться, однако, основной массив трофейных кинолент прибыл в 1945-1946 годах в связи с транспортировкой берлинского Рейхсфильмархива, когда в Белые Столбы в

⁵⁴ На эту статью Тейлора ссылается К. Кнайт: Taylor R. Soviet Cinema as Popular Culture: Or the Extraordinary Adventures of Mr. Nepman in the Land of the Silver Screen // *Revolutionary Russia*. 1988. Vol. 1. No. 1. P. 46.

⁵⁵ См. Knight C. Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War, 1947-52 // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2017. Vol. 18. No. 1. P. 128.

⁵⁶ Neale S. Propaganda // *Screen*. 1977. Vol. 18. No. 3. P. 13-14.

⁵⁷ Малышев В. Становление киноархивного дела в России. Из опыта Госфильмофонда: [монография]. М.: Пашков дом, 2004. С. 59

железнодорожных вагонах, на самолетах и автомобилях привозили тысячи киноплёнок⁵⁸ «с Внуковского аэродрома, "Мосфильма" и центральной Фильмобазы Главкинопроката»⁵⁹.

Ответственным за сбор, описание и систематизацию материала был назначен Г.А. Авенариус, специалист по истории мирового кино, он читал курсы во ВГИКе, а также в военные годы работал редактором и старшим консультантом Комитета по делам кинематографии и Союзторгкино. Авенариус прекрасно ориентировался в истории мирового киноискусства, владел иностранными языками и вполне подходил для подобной работы. Как вспоминает сотрудник Госфильмофонда Ю. М. Грязнов, «Авенариус собрал бригаду из первых сотрудников иностранного отдела, это были в основном переводчики - они привели в порядок эту "кашу"»⁶⁰.

Так как фильмы долгое время прокатывались в других странах, они не только имели низкое качество технической годности, но и часто существовали лишь в дублированных копиях и в разных версиях, и в каждом случае они были по-разному сокращены, смонтированы и дублированы⁶¹. Требовалась как длительная реставрационная работа, так и систематизация, инвентаризация и описание фильмофонда. Данная работа расходилась с функциями и деятельностью фильмохранилища, и возник вопрос о реорганизации Всесоюзного Фильмохранилища в Научно-исследовательское учреждение, а также о передаче его в подчинение непосредственно Министерству кинематографии⁶².

На конец 1948 года фонд отечественных кинофильмов составлял 2 277 фильмов и 28 830 роликов, в то время как иностранный фонд включал в себя 13 142 фильма (18 455 копий) и 72 600 роликов. Инвентаризация еще не была закончена, и в запасниках фильмохранилища хранилось еще около 30 000 неразобранных и неучтенных роликов и кинофильмов⁶³. Как следует из документа «Об организации Государственного фильмофонда» от 28 августа 1948 года, что был направлен министром кинематографии И. Большаковым на имя начальника отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП (б) Д. Шепилова и министра государственного контроля СССР Л. Мехлиса, «Фонд трофейных фильмов Министерства кинематографии СССР представляет на сегодняшний день наиболее полное в мире и во многих случаях уникальное собрание кинофильмов, значительно превосходящее по объему парижскую "Синематеку", а также собрание римского института "Люче", британского киноинститута и Нью-Йоркского киномузея. Культурно-

⁵⁸ Разновременно прибыло 9 железнодорожных вагонов с фильмами. См. Киноведческие записки. 2008. № 86. С. 35 и С. 220.

⁵⁹ Инструкция о порядке работы с негативным материалом на Всесоюзном Фильмохранилище // Киноведческие записки. 2008. № 86. С. 220.

⁶⁰ См. там же. С. 61.

⁶¹ См. Большаков И. Доклад о состоянии трофейного фильмофонда. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 114. Л. 1-7.

⁶² См. Киноведческие записки. 2008. № 86. С. 37.

⁶³ См. там же. С. 228.

историческая ценность фильмофонда также очень высока: в нем представлены фильмы, отражающие основные этапы развития киноискусства за пятьдесят лет его существования, начиная с 1895 года»⁶⁴. Таким образом, трофейные коллекции поставили фильмохранилище в Белых Столбах на один уровень с крупнейшими киноархивами всего мира, и в 1948 году киноархив был реорганизован в научно-исследовательское учреждение и перешел в непосредственное подчинение Министерства кинематографии. Позднее, в 1957 году Госфильмофонд вступил в международную федерацию киноархивов (ФИАФ), и с этого момента начал вести активную международную деятельность, часто выступая в роли одного из важнейших инструментов советской культурной дипломатии.

На уровне технического оснащения мы бы хотели напомнить хорошо известные факты, что Советский Союз взял в счет репараций не только кинотеатры студии УФА⁶⁵, но и оборудование, аппаратуру и материалы киностудий Вены⁶⁶, фабрик «Мимоза» и «Вебер» Дрездена⁶⁷, киностудии УФА⁶⁸, а также цветную пленку компании «Агфа». Как отмечает режиссер и один из лучших специалистов по реставрации цветных фильмов Н. А. Майоров, «30 июня 1945 года американские войска покинули Вольфен, а 1 июля в город вступили советские войска... В сентябре 1945 года "Agfa" восстановила производство негативных киноплёнок "Agfacolor B-2", "Agfacolor G" под управлением советской администрации. В начале 1946 года фирма "Agfa" была преобразована в Советскую акционерную компанию "Агфа-Вольфен" ("Agfa-Wolfen"), переименованную в 1950 году в "Оригиналь Вольфен" ("Original Wolfen") — "ORWO". <...> Наличие трофейных материалов и восстановленное производство пленки в Германии позволили начать производство и тиражирование советских цветных фильмов с очень высоким качеством цвета. Поэтому большинство фильмов, снятых и выпущенных в прокат в 1950-е годы, были цветными»⁶⁹.

Среди фильмов снятых на трофейную киноплёнку «Каменный цветок» Птушко, получивший приз за лучший цвет на Каннском кинофестивале в 1946 году⁷⁰, знаменитый «Пир опричников» из «Ивана Грозного», «Мусоргский» Рошаля, стереоскопический фильм «Алеко» и другие.

⁶⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 114. Л. 1-7.

⁶⁵ Кремлевский кинотеатр. С. 771-772.

⁶⁶ РГАСПИ. Ф. 644. Оп. 2. Д. 492. Л. 80-81, 187-188. РГАСПИ. Ф. 644. Оп. 1. Д. 414. Л. 122.

⁶⁷ РГАСПИ. Ф. 644. Оп. 1. Д. 426. Л. 115-116. РГАСПИ. Ф. 644. Оп. 2. Д. 504. Л. 1-16, 153-155.

⁶⁸ ЦГАЛИ. Ф. 182. Оп. 1. Д. 77.

⁶⁹ Майоров Н. Цвет советского кино // Киноведческие записки. 2011. № 98. С. 205.

⁷⁰ Именно из-за цвета фильм вызвал большой интерес у британских кинопрокатчиков. Как отмечает сотрудник Совэкспортфильма: «все фирмы проявляли особый интерес к этой картине, смотрели ее по-нескольку раз, но в результате просмотра не говорили о предлагаемой им картине, а о том, нельзя-ли, какнибудь, раздобыть секрет производства этой пленки». См. РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 44. Л. 187.

«Надо заметить, что в советской литературе по истории кино долгое время замалчивался факт использования трофейной пленки «Agfa», в то время как более 100 цветных художественных фильмов в 1950-е годы снято именно на этой пленке»⁷¹.

Однако, сейчас мы бы хотели остановиться подробнее на том, как советская модель кинопроката меняется с приходом трофейных фильмов.

«Кино — Как говорил еще Луначарский. — это промышленность, и притом прибыльная промышленность»⁷², о чем, советское правительство никогда не забывало. Коммерческий характер операции «трофейный фильм» постоянно подчеркивается в официальной переписке между чиновниками разного уровня; в том или ином виде предварительные подсчеты доходов от проката встречаются в межведомственных документах. Перед тем как выпустить первую крупную партию трофейных фильмов в 1948 году, были проведены предварительные расчеты:

«Министерство кинематографии СССР представило расчет, по которому каждый из выпущенных заграничных фильмов на широкий экран может дать в среднем 45-50 млн. рублей валового сбора и каждый фильм, выпущенные на закрытый экран — 30-35 млн. рублей. Исходя из этого расчета, следует обязать Министерство кинематографии СССР собрать в течение 1948-1949 гг. От проката 24 заграничных кинофильмов на широком экране валовой сбор в сумме не менее 1 миллиарда рублей и обязать ВЦСПС (т. Кузнецова) собрать валовой сбор с проката 26 фильмов на закрытом (клубном) экране в сумме не менее 600 млн. руб.»⁷³.

Позднее сумма в 1 млрд. была снижена до 750 млн. рублей. Исследователи часто цитируют постановление Политбюро ЦК ВКП (б), обязавшее Большакова обеспечить «чистый доход от проката не ниже 750 млн. руб. за 1948-49 г.»⁷⁴. И 22 марта 1949 года Большаков в письме к секретарю ЦК ВКП (б) Маленкову отмечает, что «по предварительным данным чистый доход от проката выпущенных фильмов выражается в сумме около 500 млн. рублей. Установленный решением Центрального комитета план в 750 млн. рублей Министерством Кинематографии СССР будет выполнен»⁷⁵.

Другой, не менее важный аспект, заключается в том, что трофейное кино переключается с политикой «малюкартинья». Его компенсационную функцию Большаков прямо проговаривает 13 января 1949 года на совещании кинорботников:

⁷¹ Там же. С. 207.

⁷² Луначарский. О кино // Комсомольская правда. 1925. 26 августа.

⁷³ Летопись российского кино 1946-1965. С. 93.

⁷⁴ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выпуске на экран заграничного фильма из трофейного фонда» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) - ВКП (б), ВЧК - ОГПУ - НКВД о культурной политике. 1917-1953 / Сост. А.Н.Артизов, О.В.Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 2002. № 55. С. 639-649.

⁷⁵ РГАЛИ.Ф. 2456. Оп. 4. Д. 123. Л. 35.

«Вы знаете, что нам в последнее время была дана установка, чтобы мы выпускали меньше картин, но лучшего качества. Мы сейчас так делаем. Это мы компенсируем выпуском на наши экраны заграничных картин»⁷⁶.

То есть в условиях «малокартинья» подразумевалось, что нишу пропагандистского кинематографа займут советские кинофильмы, качество и идеологический заряд которых наращивали «за счет уменьшения их количества и путем привлечения к постановке фильмов лучших режиссерских и актерских сил»⁷⁷, а трофейные ленты при этом будут пополнять кассу, обеспечивая зрителя развлекательной, массовой кинопродукцией.

Однако сложившаяся таким образом в СССР система кинопроката и кинопроизводства особенно в 1948-1949 годах, в пик выпуска трофейных фильмов, отсылает нас к модели актуальной для Третьего Рейха с ее ориентацией на зрительский кинематограф и государственным регулированием процентного соотношения 20 к 80 % пропагандистского и развлекательного кино⁷⁸. Создается ощущение, что вместе с массовым переносом артефактов произошел перенос самого концепта. Важно уточнить, мы не утверждаем, что этот трансфер модели кино советские власти осуществили осознанно, мы скорее склоняемся к тому, что сама массовая эксплуатация немецких лент способствовала возрождению той системы, в условиях которой они были созданы.

В 1949 году, в самый пик проката трофейного кино, заместитель начальника Главкинопроката Василевский на совещании руководящих работников периферии по выполнению плана кинообслуживания прямо проговаривает, что соотношение советских и трофейных фильмов практически 20 к 80 %:

«Пару слов хочу сказать о том, как нужно будет работать с заграничными фильмами. Для всех вас понятно, что выпуск большого количества заграничных фильмов преследует цель максимального дохода от их проката. Такое соотношение, когда, предположим, в месяц вы имеете 2 советских фильма и 5-6 заграничных фильмов, требует в части проведения правильной репертуарной политики, большой вдумчивости от работников кинофикации и проката на местах»⁷⁹.

При этом, «вдумчивость», как охарактеризовал Василевский *правильную* репертуарную политику, власть заранее никак не регламентировала. Вероятнее всего, как следует из совещаний киноработников, подразумевалось, что количество показов иностранных картин не должно превышать количество советских, однако никаких

⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401. Л. 137.

⁷⁷ См. постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год» от 14 июня 1948 года. Цит. по: Власть и художественная интеллигенция. С. 636.

⁷⁸ Автор выражает благодарность А. Б. Блюмбауму за это наблюдение.

⁷⁹ РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401. Л. 11.

официальных указаний на этот счет нам обнаружить не удалось. Как не удалось их обнаружить и, например, работникам эстонского отделения Главкинопроката: «Когда из ЦК приехали из Москвы насчет репертуара, Рис говорит, что занимается этим делом Главкинопрокат. Я с этим целую неделю возился. Политика проката — это дело Главкинопроката. Рис говорит, что все равно там не сказано, что половины на половину нужно придерживаться. Некоторые стараются пустить только заграничные фильмы. Я говорю, что нужно 50 %, напишите письмо, что вы несогласны со мной. Мне отвечают: а что мы будем писать. В этом отношении недоразумение, кинофикация хочет больше заграничных картин»⁸⁰.

По-видимому, поскольку в первую очередь необходимо было выполнить план, то вероятнее всего никаких официальных указаний, заранее регламентирующих объем выпуска советских и иностранных картин, не рассылали, полагаясь на «вдумчивость» киноработников.

Более того, один из руководящих сотрудников Главкинопроката Калашников на республиканском совещании киноработников говорил о том, что иностранные картины «надо давать широко. Надо давать очень широко для того, чтобы восполнить пробелы в нашем выполнении плана с тем, чтобы как можно больше повысить доходы от кино». Иными словами, несмотря на официальные лозунги о некоммерческом подходе советского кино на контрасте с голливудским «пирогом», подход системы в целом — и кинопроката, и кинопроизводства (а трофейные фильмы мы рассматриваем как часть кинопроизводства, ввиду того, что к ним применялись соответствующие практики по адаптации) — был все-таки коммерческим, однако — продолжал свою речь Калашников — «не забывая о нашем основном деле — о кинопропаганде»⁸¹.

1.3. Трофейные фильмы и советские цензоры:

отбор, перемонтаж и вступительный титр

Отбор, редакция (монтаж и дубляж, иногда субтитрование) и вступительный титр, задающий модус просмотра в качестве дополнительной идеологической рамки — подобные меры предпринимались властью для того, чтобы сомкнуть «ножницы идеологии и коммерции» и вписать иностранный культурный продукт в советский контекст.

Вообще жанровое разнообразие немецкого кино, как и его эклектичность и гетерогенность, позволяли советским властям вычленять из общей массы фильмы актуальные именно советскому контексту. «Немцы произвели за все время существования

⁸⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2305. Л. 63.

⁸¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2306. Л. 52.

кинематографии 800 фильмов, — Говорил И. Большаков на совещании киноработников 13 января 1949 года, — а мы отбираем только самое важное, самое ценное, что представляет для нас интерес»⁸².

На уровне жанровой выборки можно утверждать, что предпочтение отдается зрительскому, зрелищному кино. Подавляющее большинство отобранных немецких фильмов для советского составляют мюзиклы⁸³. Более отчетливо тенденция к отбору музыкальных фильмов прослеживается при анализе объяснительных записок работников Министерства кинематографии по поводу выпуска того или иного фильма в прокат. Так, например, обоснованием для выпуска немецкого фильма «Песнь для тебя» (Д. Май, 1933) является то, что «в фильме много музыки и пения», или про фильм «Фани Эльснер» (П. Мартин, 1937) отмечается, что «в фильме много балетных номеров и хорошей музыки»⁸⁴. Обоснованием для проката другого немецкого фильма является как игра Цары Леандер, так и танцевальные и вокальные составляющие: «Драматическое искусство в фильме сочетается с танцевальным и вокальным искусством. Драматичность переживаний героини оставляет сильное впечатление, благодаря хорошим исполнительским данным артистки Цары Леандер. Считаю целесообразным дублировать указанный фильм»⁸⁵.

И даже присутствие шести анти-британских картин, таких как «Дядюшка Крюгер», «Мария Стюарт», «Каучук» и других, которые буквально в условиях начинающейся Холодной войны в Советском Союзе получают вторую жизнь, в целом нельзя объяснить только их совпадением с идеологической повесткой дня. Помимо прочего, необходимо понимать, что тот же «Дядюшка Крюгер» имел множество трюковых сцен и драматургию, свойственную приключенческому жанру. То же самое можно сказать и о фильме «Мария Стюарт» (в советском прокате «Дорога на эшафот») — мелодраме с Царой Леандр в главной роли, где исторический сюжет подспудно служит анти-британской риторике фильма.

Отступая несколько в сторону отметим, что ответ со стороны Великобритании на повторный показ анти-британских фильмов в СССР пришел довольно скоро. 5 июня 1949 года, буквально через несколько месяцев после выхода фильма «Дядюшка Крюгер», немецкая газета «Зи», издаваемая в британском секторе Берлина, выпустила статью под названием «Упрощенный метод». Приведем сохранившийся в архиве, не лишенный гротескности перевод этой статьи, или скорее подстрочник оригинала:

⁸² РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401. Л. 137.

⁸³ 6 фильмов анти-британской направленности, 2 документальных фильма, 4 приключенческих, 7 биографических, 2 драмы, 2 экранизации, 3 исторических фильма, 1 вестерн и 17 мюзиклов.

⁸⁴ Список зарубежных кинофильмов для выпуска на закрытый и широкий экран от 27 августа 1948 // Кремлевский кинотеатр. С. 801-802.

⁸⁵ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 13. Д. 2. Л. 82.

«Мы мучаемся с Юд Зюсс и Фейт Харлан и занимаемся с трудом реабилитированием нацистов, без всяких результатов, и теперь нам показывает Кремль как это надо делать. Синхронизировать вместо реабилитирования - это яйцо Колумбуса. Все бывшие фильмовые известности от милости Геббельса могут считать себя реабилитированными. Метод очень простой: кто ведет пропаганду против «империалистических поджигателей войны» стоит на нашей стороне, кто стоит на нашей стороне является антифашистом, и кто является антифашистом не может быть националистом.

Эмиль Янингс главный актер этого фильма, еще долго будет думать, идти ли ему в Южную Америку, титул «Заслуженный артист Советского Союза» почти такой же красивый как и «Государственный артист»⁸⁶.

В связи с этой публикацией уполномоченный Совэкспортфильма в Германии А. Усольцев написал Большакову: «Я прошу ваших указаний Главкинопрокату что бы к выпуску так называемых "трофейных" фильмов, товарищи относились осторожно и всякий раз запрашивали нас о составе постановочной группы во избежание нежелательных выпадов»⁸⁷.

И все-таки большую часть составляло именно развлекательное кино — мюзиклы, байопики, приключенческие фильмы. После отбора происходила так называемая «идеологическая начинка» фильмов при помощи монтажа и дубляжа (субтитрирования). Как правило, исключались сцены религиозного или мистического характера⁸⁸, эротического содержания⁸⁹ и эпизоды, содержащие националистические мотивы. Далее, путем дубляжа или субтитрирования происходила дополнительная редакция фильма, в ходе которой неудобные советской идеологии реплики не переводились вовсе. Так, например, Василевский на совещании руководящих работников периферии по выполнению плана кинообслуживания в 1949 году отмечает, что «в 1949 году почти все заграничные фильмы будут дублированы на русский язык, ибо это делает их более

⁸⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 212а. Л. 12.

⁸⁷ Там же. Л. 11.

⁸⁸ Например, в анти-американском фильме «Король Калифорнии» (в советском прокате «Золотая горячка») начальные и финальные кадры субъективных переживаний главного героя следовало исключить, как «мистические по своему характеру». Или, например, в «Мадам Бовари» за излишне религиозный характер вырезалась финальная сцена, в которой священник читал молитву над умирающей Эммой. Список заграничных кинофильмов для выпуска на закрытый и широкий экран. 27 августа 1948 // Кремлевский кинотеатр. С. 804.

⁸⁹ В фильме «Кого боги любят» (в советском прокате «Моцарт») была вырезана сцена кутежа композитора с друзьями, и периодически купировались сцены любовных походов Моцарта. В фильме «Трое кодонас» (в советском прокате «Воздушные акробаты») о жизни цирковых артистов, было решено «исключить пошлые кадры в сценах кутежа артистов в ресторанах». Там же. С. 803. В фильме «Рембрандт» (в советском прокате «Жизнь Рембрандта») был полностью исключен эпизод, в котором художник писал с натуры обнаженную служанку. В фильме «Суэц» была вырезана сцена, во время которой герой знакомился с героиней, застав ее обнаженной в озере.

доходчивыми, это дает возможность вносить более широко коррективы в диалог, в содержание фильмов, и в одно и то же время фильмы, дублируемые на русский язык, воспринимаются зрителями лучше, с большим интересом, следовательно повышается и посещаемость этих фильмов»⁹⁰.

В качестве примера приведем документ, отправленный Большакову, работниками киностудии Ленфильм. В нем подробно разъясняется на примере немецкого кинофильма «Последний раунд» как при помощи дубляжа и монтажных сокращений происходит изменение идеологической направленности фильма:

«В текст фильма, по сравнению с немецким, внесен ряд изменений, направленных и то, чтобы расширить социальный смысл картины.

"Последний раунд" в немецком варианте трактовал, главным образом, вопросы бытовой и узко-профессиональной добропорядочности.

В немецком варианте основная мысль картины сводилась к тому, что боксер не должен завязывать легкомысленных отношений с женщинами.

При дубляже стремились показать, как спорт в условиях капитализма превращается в коммерческое предприятие, грязную спекуляцию, показать закулисную сторону матча, темных дельцов и гангстеров, вершащих судьбы спортсменов.

Для этого сделано следующее:

1. Гриша Шувалов представлен не русским эмигрантом, а итальянцем Розелли — главарем гангстерской банды, которая подсылает к Эдди Стилю Глорию, чтобы сделать его участником своих махинаций.

2. Судьба Лили рассказана, как судьба безработной актрисы, которая опускается постепенно на дно и становится исполнительницей темных поручений дельца Клейна.

3. Из картины изъята тема воспитания немецкого нацистского боксера.

4. Диалог очищен от скабрёзности»⁹¹.

По этому поводу в опубликованной в 1949 года в бельгийской газете «La Nation Belge» заметке говорилось:

«Рупор Форейн Оффис утверждает, что антибританские и антиамериканские фильмы, выпущенные нацистами в целях пропаганды в Германии во время войны, в настоящее время демонстрируются дублированными на русский язык в СССР.

Четыре фильма без указания их происхождения, но явно германские идут в настоящее время в советских кинотеатрах.

⁹⁰ РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401. Л. 9.

⁹¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 19. Д. 416. Л. 62. Автор выражает благодарность П. А. Багрову, любезно поделившемуся своей архивной находкой.

Один из них "Последний раунд" рисует круги американских боксеров. Он старается показать, что все матчи являются сделками. Оригинальное название фильма "Последний круг", он был впервые показан в Вене в 1940 году.

Другой фильм называется "Школа ненависти", первоначально он назывался "Мы живем для Ирландии", в нем показана британская политика в Ирландии. Фильм был выпущен в Берлине в 1941 году.

При показе в Москве, этот фильм сумел взволновать зрителей до слез»⁹².

В советском прокате трофейные фильмы, действительно, утрачивали первоначальные маркеры своего происхождения. При прокате фильму давали другое заглавие, вся информация о создателях фильма и исполнителях главных ролей удалялась, в начало картины включали указание на иностранное происхождение ленты (титр «Иностранный фильм», а с 1950 года «Этот фильм был взят в качестве трофея...»), после чего шла вступительная надпись, задающая определенный ракурс просмотра, и наконец - сам фильм.

Однако в связи с иностранным статусом фильмов, обозначенным соответствующими титрами и надписями, возникает следующий вопрос: Не противоречит ли указания на иностранное происхождение картин нашей исследовательской позиции определять трофейные фильмы как кинематографические продукты советской кино-системы? Как мы покажем в двух следующих главах, посвященных истории возникновения и функциям вступительной надписи и титра о трофейной принадлежности, данные маркеры об иностранном статусе являлись результатом советской стратегии по репрезентации трофейных фильмов в публичном дискурсе и выполняли идеологические цели советской пропаганды. Иными словами, данное кажущееся противоречие нивелируется пониманием, что введение титров являлось взвешенным и продуманным шагом власти, направленным на формирование восприятия трофейных фильмов, а потому служили задачам советской кино-системы. Там, где иностранный статус фильма расходился с целями советской кинопропаганды, фильм полностью утрачивал все следы своего иностранного происхождения и после перемонтажа превращался в полностью советский фильм. Но нам известен только один подобный случай — перемонтаж нацистского фильма «Таинственный Тибет». На этом исключении, лишь подтверждающем основное правило, мы бы хотели остановиться подробнее.

1.4. «Таинственный Тибет» («Geheimnis Tibet», 1943): от нацистского культурфильма к советскому документальному очерку

В 1949 году в советский прокат вышел новый фильм «Тибет». Представленный вступительным титром как советский, созданный «по материалам иностранной хроники»,

⁹² «Русские показывают антиамериканские и антибританские фильмы, сделанные нацистами» // РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 258. Л. 15.

фильм, «Тибет» в действительности являлся перемонтированной версией трофейной немецкой картины «Таинственный Тибет» («Geheimnis Tibet», 1943). Поскольку оригинальная версия была снята в ходе известной экспедиции Эрнста Шефера в Тибет, все участники которой являлись членами СС, и слишком открыто пропагандировала идеологию Третьего рейха, то перед выпуском в советский прокат она была полностью перемонтирована, для нее был специально написан новый дикторский текст и музыка.

Этот достаточно большой объем произведенных над фильмом работ отражен в документах, благодаря чему мы имеем отдельное дело в РГАЛИ по перемонтажу фильма⁹³. В связи с этим возникает вопрос, зачем советские власти затратили так много усилий ради выпуска одного фильма? Как известно, трофейный фонд включал в себя десятки тысяч фильмов и с точки зрения экономики, как впрочем и идеологии тоже, гораздо логичнее было бы выпустить очередную оперетту с небольшими купюрами. Очевидно, что для выпуска фильма в прокат существовали причины не только экономического характера. Истории немецкого фильма «Таинственный Тибет» сначала в нацистской Германии, а затем в послевоенном Советском Союзе и посвящен настоящий параграф.

Прежде чем перейти к прокатной судьбе фильма, мы бы хотели сделать важное отступление относительно существующих немецкой и советской копий. Что касается немецкой версии, то известно, что фильм существует в двух прокатных вариантах — первый был смонтирован Эрнстом Шифером и Ганс-Альбертом Леттовым и выпущен в 1943 году, а второй вариант вышел под названием «Лхаса Ло» в 1950 уже в американской зоне Западной Германии. К сожалению, нам пока не удалось получить доступ к копии 1950-го года, и в настоящем исследовании мы ссылаемся на выложенный в открытый доступ фильм 1943 года. Советский вариант фильма хранится в Госфильмофонде на нитратной пленке и для широкого просмотра недоступен, но нам удалось посмотреть его на монтажном столе, и мы вправе утверждать, что он полностью соответствует материалам (текст диктора, титры), обнаруженным в РГАЛИ (См. приложение 2). Поэтому в данном случае мы будем анализировать советский вариант по имеющемуся дикторскому тексту и объяснительной записке к фильму.

История немецкой экспедиции Эрнста Шефера не раз становилась предметом разного рода манипулятивных исследований. Однако большинство из этих научных работ можно отнести к жанру криптоистории. Одни исследователи среди возможных причин экспедиции отмечают установление связей между Гитлером и Далай-Ламой, а также прямого радио-моста Берлин — Лхасса (что не подтверждено никакими источниками), другие пишут, что Шефер отправился в Тибет, чтобы отыскать следы арийской прарелигии в письменных памятниках буддизма и вообще исследовать страну на предмет

⁹³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2095. 32 л.

ее отношения к арийской расе⁹⁴. Однако, как убедительно продемонстрировала в своих работах немецкий тибетолог Изрун Энгельгардт, организовывая экспедицию Шефер ставил перед собой исключительно научные цели, но оказался втянутым в процессы большой политики. Подход Энгельгардт, развенчивающий основные мифы, сложившиеся вокруг экспедиции в XX веке, кажется нам наиболее убедительным, поскольку ее работы основаны на архивных источниках, а также на неопубликованных дневниках самих членов экспедиции. Поэтому далее, обращаясь к экспедиции Шефера, мы будем придерживаться позиции, сформулированной Изрун Энгельгардт в ее исследованиях⁹⁵.

Для орнитолога и тибетолога Эрнста Шефера экспедиция 1938-1939 гг. была первой самостоятельной экспедицией в Тибет, и третьей по счету — в начале 1930-х Шефер дважды посещал Тибет под руководством молодого и богатого американца Брука Долана. Успех экспедиций Долана и привлек внимание Гимmlера, который, узнав о планах Шефера по организации самостоятельной исследовательской экспедиции в Тибет, решил, что она должна состояться под эгидой «Аненербе». Немецкое общество по изучению древней германской истории и наследия предков «Аненербе» занималось исследованием вопросов оккультного характера, будь то толкование рун или поиск доказательств превосходства арийской расы. Для этих целей «Аненербе» старалось привлекать серьезных ученых, в том числе и Эрнста Шефера.

Согласно пожеланиям Гимmlера, увлеченному идеями азиатского мистицизма, Шефер должен был отправиться в Тибет в поисках подтверждений Доктрины вечного льда Ганса Гёрбигера. Гёрбигер утверждал, что Атлантида была уничтожена вследствие столкновения Земли и Луны, состоявшей из космического льда, и Гимmlер верил, что древние переселенцы из Атлантиды основали великую цивилизацию в Центральной Азии со столицей под названием Урбе. Для этих целей Гимmlер несколько раз пытался включить в состав экспедиции приверженца доктрины Гёрбигера, писателя-фантаста и археолога Эдмунда Кисса. Однако Шефер, преследовавший исключительно научные цели и, как руководитель, имевший больше полномочий, отклонял его кандидатуру. Таким образом, в финальном составе экспедиции осталось пять человек: Эрнст Шефер (зоолог и орнитолог), Эрнст Краузе (оператор и фотограф), Карл Винерт (геолог), Эдмунд Геер

⁹⁴ См. например: Демиденко М. И. По следам СС в Тибет. СПб.: Нева, 2004. 317 с.; Hale Ch. Himmler's Crusade. The true story of the 1938 Nazi Expedition into Tibet. London; Sydney; Auckland: Bantam Press, 2003. 464 p.; Hauner M. India in Axis strategy: Germany, Japan, and Indian nationalists in the Second World War. London; Stuttgart: Klett-Cotta, 1981. 750 p.

⁹⁵ Engelhard I. Tibetan triangle: German, Tibetan and British Relations in the Context of Ernst Schafer's Expedition, 1938-1939 // *Asiatische Studien. Zeitschrift des Schweizerischen Asiengesellschaft*. 2004. T. LVIII. № 1. F. 57-113; Engelhard I. The Ernst-Schaefer-Tibet-Expedition (1938-1939): New Light on the Political History of Tibet in the First Half of the 20th Century // *Tibet and Neighbours: A History*. London: Edition Hansjörg Mayer, 2003. P. 187-195. Engelhard I. Nazis of Tibet: A Twentieth Century Myth. // *Images of Tibet in the 19th and 20th Centuries*. Paris: École française d'Extrême-Orient (EFEO), coll. Études thématiques 22. 2008. Vol. I. P. 63-96.

(ответственный за техническую часть) и Бруно Бегер (антрополог).

В январе 1938 года «Аненербе» отказалось от финансирования экспедиции, объявив, что ее «задачи, тем временем, слишком далеки от целей рейхсфюрера СС [Гиммлера]», однако «[Гиммлер] дает разрешение Доктору Шеферу на самостоятельный поиск финансовых средств»⁹⁶. Таким образом, ни Гиммлер, ни «Аненербе» не являлись финансовыми спонсорами экспедиции, хотя и оказывали политическое покровительство Шеферу, то есть оказывало содействие в получении паспортов, приобретении иностранной валюты и разрешений на въезд в Тибет через Индию. Шефер хорошо понимал степень своей зависимости от Гиммлера и был вынужден пойти на некоторые компромиссы. Одним из условий, например, было членство всех участников экспедиции в СС.

После того как экспедиция отправилась в Калькутту, весной 1938 года, пропагандистская национал-социалистическая газета «*Völkischer Beobachter*» опубликовала статью под заголовком «Экспедиция СС отправляется в неисследованные регионы Тибета»⁹⁷. Эта статья была немедленно перепечатана в «*The Indian Statesman*» но уже под названием «*Нацистское вторжение — мерзавцы в Индии*» и послужила причиной больших трудностей в вопросах получения въездных документов в Тибет. Шефер и его команда на несколько месяцев осели в Индии, где вели переговоры с английскими властями, которые подозревали участников в шпионаже. Получив все документы, участники экспедиции отправились в Лхасу, где и провели два месяца. Члены экспедиции установили дружеские и официальные контакты с министрами Кашага (правительственного органа Тибета) и регентом, а также со многими аристократическими семьями. С научной точки зрения экспедиция оказалась очень успешной.

По возвращении, в августе 1939 года, Шефер и его сотрудники были встречены с большой торжественностью в аэропорту Мюнхена. Гиммлер вручил Шеферу кольцо «Мёртвая голова» и почётный кинжал СС. Однако премьера фильма, снятого в ходе экспедиции, состоялась 16 января 1943 года на церемонии открытия Института исследования Центральной Азии Свена Хедина, руководителем которого Шефер и был назначен. Выпуск фильма спустя почти четыре года по окончании его съемок можно объяснить, обратившись к геополитическому контексту военных лет. Стоит отметить, что успех на Востоке немецкой армии и стран гитлеровской коалиции привел к общим интересам в Азии. Немецкие СМИ в эти годы много писали о Японии, Китае, Индии, Монголии и Тибете, Гиммлер приказал продвигать исследования «Тибета и всей Азии», и

⁹⁶ Engelhardt I. Tibet in 1938-1939: The Ernst Schäfer Expedition to Tibet // Tibet in 1938-1939: Photographs from the Ernst Schäfer Expedition to Tibet. Chicago: Serinda Publications, 2007.

⁹⁷ Engelhardt I. Nazis of Tibet: A Twentieth Century Myth. // Images of Tibet in the 19th and 20th Centuries. Paris: École française d'Extrême-Orient (EFEO), coll. Études thématiques 22. 2008. Vol. I. P. 63-96.

фильм «Гайнственный Тибет» вполне вписывался в эту культурную политику. В дополнение, он давал возможность немецкой пропаганде представить тибетцев в качестве возможных союзников против Великобритании.

Собственно тот факт, что фильму была отведена важная роль в нацистской пропагандистской политике подтверждается его уникальной прокатной судьбой во время войны. При запуске фильм получил высшую отметку *Prädikate*, как политически, художественно и культурно ценный⁹⁸. Термин *Prädikate* впервые был введен еще в веймарской Германии. Тогда этим статусом награждали лишь некоторые фильмы за исключительные художественные достоинства, что давало прокатчикам определенные налоговые льготы, и как следствие фильм получал дополнительные преимущества при прокате. В нацистской Германии под предлогом якобы общего повышения художественного уровня кинокартин, *Prädikate* стали давать всем фильмам. Более того, фильм, не получивший *Prädikate* мог быть принят прокатчиками только при наличии специального разрешения. По сути в эпоху Третьего Рейха введенная система оценок (*Prädikate*) в дополнение к прямой цензуре стала формой введения отрицательного налогообложения. В нацистской Германии определенная шкала отличительных оценок фильмов⁹⁹, и в зависимости от статуса определялась налоговая льгота. Как отмечают историки кино Р. В. Винкель и Д. Уэльш, «система создавала не только определенные финансовые преимущества, но также помогала создать соответствующие ожидания и реакцию со стороны аудитории»¹⁰⁰. В этом контексте «политически ценный» означало, что фильм отражал цели НСДАП (этот статус, например, получил «Триумф воли» Л. Рифеншталь), комбинация «политически и художественно особенно ценный» означала особое качество и документальность, и, наконец, «художественно ценный» фильм рассматривался как фильм, вышедший в контексте культурной пропаганды. Последним статусом наделяли только особенно престижным фильмы, которые предназначались в том числе и для экспорта¹⁰¹. Как мы имели возможность убедиться, фильм собрал все самые высшие отметки, прокатывался не только на территории Германии, но и на оккупированных территориях, а также был важностью частью немецкой культурной

⁹⁸ Автор выражает благодарность О. Майстат за соучастие и совместную работу с немецкими источниками в Бундесархиве.

⁹⁹ Учебный (1920), национально образовательный (1924), политически и художественно особенно ценный (1933), политически особенно ценный (1933), художественно особенно ценный (1933), политически ценный (1933), художественно ценный (1933), культурно ценный (1933), ценный для молодежи (1938), национально ценный (1939) и фильм нации (1939). См. Welch D.; Winkel R. V. Europe's New Hollywood? The German Film Industry Under Nazi Rule, 1933-45 // Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema. P. 1-25.

¹⁰⁰ Ibid. P. 6.

¹⁰¹ Ibid.

дипломатии¹⁰². В частности, Эрнст Шефер в 1943 году преподнес его в дар болгарскому царю¹⁰³.

Сама практика кинопоказа «Таинственного Тибета» также подчеркивала его особое положение в ряду других культурфильмов. В частности, он демонстрировался отдельным киносеансом, в то время как культурфильмы, как правило, предваряли показ художественного фильма. Шефер лично выступал на премьерах в таких крупных городах, как Гамбург, Берлин, Франкфурт, в небольших же городах фильм должен был сопровождаться докладами местных ораторов. Во время проката было организовано большое количество рецензий в прессе.

Когда фильм попал в Советский Союз, то сначала он был запрещен для выпуска. Специально сформированные для просмотра трофейных картин бригады в своем письме на имя Большакова в начале 1948 года внесли «Таинственный Тибет» в «список заграничных фильмов, которые не следует выпускать на советский экран»¹⁰⁴, обосновав свое решение следующим образом: «Картина дает искаженное представление о нравах и обычаях местного населения. Жизнь тибетских племен изображена с позиций расистской этнографии. Все внимание уделено показу религиозных обрядов. Настойчиво подчеркивается фанатизм тибетцев, их отрешенность от жизни, бессилие перед природой, полная покорность ламам. В фильме показаны различные эксперименты участников экспедиции в Тибет по измерению черепов и лиц местного населения в целях установления арийского происхождения тибетцев. На основе наличия свастики в народном орнаменте, авторы фильма приходят к выводу, что свастика появилась в Тибете много веков тому назад»¹⁰⁵.

Однако, уже 20 сентября 1948-го к фильму был написан новый дикторский текст, «дающий правильную научную трактовку материала»¹⁰⁶, а в ноябре завершился дубляж и картина получила разрешительное удостоверение на прокат. Перед выпуском фильм сократили почти в два раза (с 2800 метров до 1500 метров), для него специально был написан новый дикторский текст известным писателем Василием Катаняном и новая музыка. Консультантом по редактированию фильма и составлению нового текста выступил профессор этнографического института Академии Наук СССР Токарев Сергей Александрович. Режиссером перемонтированной версии — монтажер и режиссер второго ряда Владимир Сухобоков. В том же, 1948 году, он, например, получил почетную грамоту от ЦК ВЛКСМ за монтаж фильма «Молодая гвардия».

¹⁰² Автор выражает за это наблюдение благодарность Роэлю Ванде Винкелю и Павлу Скопалу

¹⁰³ Работая в Бундесархиве совместно с Оксаной Майстат, мы выяснили, что Э. Шефер принес этот фильм в дар болгарскому царю. Этот сюжет еще находится в разработке.

¹⁰⁴ РГАСПИ Ф. 17. Оп. 132. Д. 92. Л. 18-22.

¹⁰⁵ Там же. Л. 19.

¹⁰⁶ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 75. Л. 49.

Согласно разрешительному удостоверению № 966/48 от 11 ноября 1948 года фильм «Тибет» разрешался к демонстрированию с 11 ноября 1948 года до 31 декабря 1951-го, и окончательно был снят с проката 23 мая 1952 года. Тем не менее, фильм выходит спустя 4 месяца, как следует из постановления центрального комитета ВКП (б) от 21 марта 1949 года¹⁰⁷.

В советском варианте «были изъяты все материалы, показывающие историю экспедиции, ее участников, их быт, снаряжение и прочее, были изъяты кадры бесконечного прохождения немецких путешественников под фашистским флагом по горам Гималаев и в степях Тибета, их лагерные стоянки и развлечения».¹⁰⁸ Как следствие, были «убраны кадры смакующие «расовые» исследования немецких ученых, измеряющих черепа, руки и ноги туземцев, а также кадры, рисующие поведение немцев в Тибете среди местного населения»¹⁰⁹.

Купировав сюжетную линию немецкой экспедиции, советские цензоры из имеющегося материала составили документальный киноочерк о Тибете, согласно объяснительной записке по перемонтажу, «рисующего последовательно: географическое положение Тибета, путь к нему через Гималаи, растительность и животный мир, климат, население Тибета. Подчинение всей страны культу религии монастыри и их быт памятники культуры Тибета, занятия населения — земледелие, овцеводство, мелкое ремесленничество, быт, обряды. Описание столицы Тибета — Лхасы, ее архитектуры, празднование нового года, театрализованные религиозные представления, народные развлечения и пляски, парад карнавальных и современных войск Тибета»¹¹⁰.

Однако здесь обнаруживается удивительный парадокс — если сравнить две версии фильма, то мы обнаружим, что в целом советский вариант (за исключением линии экспедиции) сохраняет последовательность немецкого оригинала. Причем советский дикторский текст практически повторяет модель немецкой. В оригинальном варианте: «В сердце Азии возвышается самое большое нагорье нашей земли - Тибет. Он окружен ледяными бастионами неисследованных высоких гор, отделен песчаными днами громадных пустынь. На землях вокруг Тибета не спокойно. С севера Тибета советский империализм захватил мировые шелковые пути и расширил их для нанесения новых ударов чтобы разрушить традиционные уклады жизни внутренней Азии. На востоке британский империализм вторгся в Поднебесную и ведет теперь войны чтобы установить собственные порядки в Восточной Азии. На юге британцы

¹⁰⁷ «Постановление центрального комитета ВКП(б) от 21 марта 1949 г. «О выпуске на экраны заграничных кинофильмов из трофейного фонда». Разрешить Министерству Кинематографии СССР выпустить следующие кинофильмы из трофейного фонда на открытый экран СССР: «Цыганский барон», «Тибет», «Лиса из Гленарвона», «Титаник», «Моя жизнь за Ирландию», «Вода для Конитоги», «Последний раунд», «Семь воронов», «Вечный сон», «Фридрих Шиллер». Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 123. Л. 37.

¹⁰⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2095. Л. 30.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Там же.

навязывают навязывают древней культуре индийцев чуждые им формы правления и экономики».

Советский фильм повторяет логику текста, но с некоторыми поправками в области геополитики: «В центре Азии, скрываясь за высочайшими горами земного шара, лежит Тибет — самое большое плоскогорье мира. Территория, занимаемая Тибетом, огромна — миллион двести тысяч квадратных километров. Больше, чем Франция и Германия, вместе взятые. На севере и востоке Тибет прилегает к западным провинциям Китая. Дальше на север — Монгольская Народная Республика и Советский Союз. На юге и западе Тибет граничит с Индией. Формально Тибет принадлежит Китайской республике, но в действительности он управляется самодержавным монархом, который очень мало считается с китайским правительством, но зато послушно выполняет волю Англичан»¹¹¹.

Однако, если мы вспомним какова была геополитическая ситуация в Азии в эти годы, то обнаружим, что озвученная советским диктором информация не соответствовала действительности, поскольку де-факто вплоть до конца 1940-х Тибет оставался независимым государством. Свою позицию по отношению к статусу Тибета СССР высказал на страницах Большой советской энциклопедии еще в 1946 году: «По китайской конституции Тибет составляет часть Китая... В настоящее время Тибет пользуется внутренней самостоятельностью под *номинальным китайским сюзеренитетом* и фактическим влиянием Англии»¹¹². Эта же позиция была и продублирована в фильме.

А. Андреев в своей работе, посвященной российско-тибетским связям, отмечает, что Москва в конце 1930-х — начале 1940-х не проявляла большого интереса к Тибету, поскольку ситуация там складывалась не в ее пользу¹¹³. Однако, новый всплеск гражданской войны в Китае между Гоминьданом и коммунистами спровоцировал международный интерес к Тибету не только СССР, но и США и Англии. Каждая из стран стремилась таким образом укрепить свои позиции в азиатском регионе в условиях начинающейся холодной войны. «Советское руководство, поддерживавшее гоминьдановский Китай в антияпонской борьбе и затем тесно сотрудничавшее с США в урегулировании противоречий между Гоминьданом и КПК, неожиданно "переориентировалось" и стало оказывать поддержку коммунистическим силам во главе с Мао Цзэдуном»¹¹⁴.

В Советском Союзе в атмосфере начавшегося сотрудничества с Китаем в конце 1940-х — начале 1950-х возникает новый всплеск интереса к Тибету. Начинают переиздаваться труды

¹¹¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2095. Л. 2.

¹¹² Цит. По: Андреев А. Тибет в политике царской, советской и постсоветской России. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского Университета; Издательство А. Терентьева «Нартанг», 2006. С. 334.

¹¹³ Там же. С. 333.

¹¹⁴ Там же.

наиболее известных русских путешественников по Тибету и Центральной Азии. Так, например, в 1947-1948 годах были переизданы труды Пржевальского¹¹⁵, Козлова¹¹⁶.

Документальные кадры о Тибете, снятые немецкой экспедицией в этом контексте вполне вписывались в эту культурную политику Советского Союза. Перемонтированный фильм «Тибет», можно сказать, открывал череду будущих фильмов об Азии. Так, согласно плану производства полнометражных документальных фильмов на 1949 год, был разрешен к производству фильм «Китай» и «Пржевальский». Как отмечается к аннотации к планируемым фильмам, «Китай» — «Фильм о борьбе народно-освободительной армии против реакционного Гоминьдана и американских империалистов, о новой жизни в освобожденных демократических районах Китая»¹¹⁷. В фильме же «Пржевальский планировалось рассказать «о научном подвиге русского ученого-патриота, о приоритете русской науки»¹¹⁸. «Пржевальский» задумывался как фильм «о жизни и научной деятельности русского географа-путешественника Н. М. Пржевальского, экспедиции которого по Центральной Азии создали мировую славу русской географической науке»¹¹⁹. В 1954 году в советском прокате появляется китайский художественный фильм «В долинах Тибета», дублированный на русский язык.

Перемонтированный «Тибет» не был представлен как трофейный или иностранный фильм, он начинался титрами с обозначением режиссера и звукооператора, на его иностранное происхождение указывал лишь титр «По материалам иностранный хроники». Можно даже предположить, что выпуск фильма весной 1949, спустя несколько месяцев после его финального дубляжа и подготовки, связан с внешней политикой, поскольку именно к весне 1949 года стало ясно, что Гоминьдана и Чан Кайши теряют контроль над Китаем. Советская власть, как и в эпоху Третьего Рейха, рассматривала фильм как еще один способ пропаганды своих геополитических позиций в Азии.

Если практика кинопроката немецких трофейных фильмов показывает, как трофейное кино существовало внутри советской киноиндустрии, то прокат американских фильмов позволяет обратиться к международному контексту, а именно к начинающемуся противостоянию между СССР и США в ходе ранней Холодной войны.

¹¹⁵ См. Например: Пржевальский Н.М. От Кульджи за Тянь-Шань и на Лоб-нор. Москва: Географгиз, 1947. 156 с. Пржевальский Н.М. Из Зайсана через Хами в Тибет и на верховья Желтой реки. Москва: Географгиз, 1948. 407 с. Пржевальский Н.М. От Кяхты на и Желтой реки: Исследование северной окраины Тибета и путь через Лоб-Нор по бассейну Тарима. Москва: Географгиз, 1948. 366 с.

¹¹⁶ См. Например: Козлов П.К. Монголия и Кам. Москва: Географгиз, 438 с.

¹¹⁷ ГАРФ. Ф. Р5446. Оп. 50а. Д. 4462. Л. 14.

¹¹⁸ Там же. Л. 13.

¹¹⁹ Там же. Л. 22.

**ГЛАВА 2. «ЭТОТ ФИЛЬМ БЫЛ ВЗЯТ В КАЧЕСТВЕ ТРОФЕЯ...»:
К МЕЖДУНАРОДНОМУ КОНТЕКСТУ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПОНЯТИЯ
«ТРОФЕЙНОЕ КИНО»**

Несмотря на многочисленные воспоминания о феномене трофейных фильмов, само понятие «трофейное кино» в публичном пространстве появилось уже ближе к завершению этого культурного явления и в восприятии кинозрителей сформировалось скорее в ретроспекции. Это связано с тем, что довольно долго термин «трофейный фильм» фигурировал исключительно в официальной переписке и внутренних документах, а каждая выпущенная из коллекции Рейхсфильмархива картина начиналась с надписи «Заграничный фильм». Знаменитый титр «Этот фильм был взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году» впервые стали включать в кинопродукцию, выпущенную с декабря 1950-го, то есть спустя четыре года после появления первого трофейного фильма «Девушка моей мечты». Настоящий текст посвящен истории выведения трофейного статуса кинофильмов в публичное поле. Мы намерены показать как международные отношения, а вернее культурное противостояние между Советским Союзом и США в эпоху начинающейся Холодной войны, повлияли на советскую кино-политику и привели к возникновению термина «трофейный фильм» в словаре советского зрителя.

2.1. 1940-1950-е: Фрэнк Капра и советская идеология

21 августа 1942 года в Центральном доме архитекторов Сергей Эйзенштейн выступил на открытии конференции, посвященной американскому и британскому кинематографу. В своей вступительной лекции «Американская кинематография и ее борьба с фашизмом» Сергей Михайлович заметил, что если «единым взором охватить американскую кинопродукцию в целом, то кажется, что перед нами единый громадный эпос, не уступающий "Одиссее" или "Илиаде", "Витязю в барсовой шкуре" или "Слову о полку Игореве"»¹²⁰. Также он обратил особенное внимание на одну черту, присущую американскому народу, «пленяющую и радующую нас. <...> Какая доблесть наиболее привлекательна в глазах народов, восходящих к строительству будущего? Несомненно — достоинство борца»¹²¹. Изображение этой национальной особенности посредством кино режиссер подробно проследил в своей речи, упомянув картины разных жанров, однако в числе прочих Эйзенштейн отметил два фильма Фрэнка Капры — «Мистер Дидс переезжает в большой город» и «Мистер Смит едет в Вашингтон»:

¹²⁰ Полный текст вступительной речи приведен см: Живые голоса кино: говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30-е — 40-е годы). Из неопубликованного. Москва: Белый берег, 1999. С. 181-215.

¹²¹ Там же. С. 185.

«Борьбу здравого смысла с уродливыми условностями и искажениями нормальных человеческих отношений несет "Мистер Дидс" Франка Капра и Гэри Купера.

Это история здравомыслящего провинциала, внезапно ставшего миллионером и рвущего все неестественные условности, в которые хотят его загнать нравы, обычаи и общепринятое в обществе, как бы нелепо по существу оно ни было.

Борьбу порядочности и честности против продажности и подкупов, ютящихся даже под белым куполом здания конгресса, воспевают другой фильм Франка Капра — "Мистер Смит едет в Вашингтон".

Это взволнованный рассказ о том, как редактор юношеского журнала случайно попадает в сенат на место умершего сенатора и готов принять бой не только с шайкой политиканов-казнокрадов, но и со всем ураганом прессы и общественного мнения, ложно направленным на него его врагами.

Великолепная финальная сцена, когда он один с трибуны конгресса до истощения последних сил ведет свой бой за справедливость и покоряет своих врагов, становится в исполнении артиста Стюарта блестящим символом и образом борьбы за справедливость наперекор всем проискам и махинациям стяжательства»¹²².

Несмотря на то, что ни «Мистер Дидс...» ни «Мистер Смит...» ни разу не выходили в официальный советский прокат, эти фильмы, судя по всему, занимали важное место в советской кинематографической культуре. Упоминания о просмотре произведений Ф. Капры можно встретить как в стенограммах совещаний кино-работников, так и в мемуарах. Многочисленные аллюзии на кинофильмы обнаруживаются и в фондах РГАЛИ¹²³.

Известно, что в мае 1937 года режиссер Фрэнк Капра и сценарист Роберт Рискин совершили поездку в Москву, в ходе которой побывали на Мосфильме и в ГУКе. Как отмечает Владимир Нильсен, в своем выступлении перед кинематографистами Капра поддержал идею кино-города Шумяцкого, а также заметил:

«Современная кинематографическая техника развивается так, что мы, режиссеры, не можем за ней угнаться. Сегодня в Голливуде техника позволяет реализовать все, что только способен придумать кинорежиссер, задача состоит в том, чтобы использовать могущество этой техники... Смотря ваши фильмы, я вижу оригинальные идеи, которые реализованы только наполовину из-за технической отсталости. Техника не должна быть

¹²² Там же. С. 187.

¹²³ Например, в 1940 году Илья Трауберг написал комедию в 6-ти картинах по сценарию Роберта Рискина «Мистер Дидс приезжает в столицу», поэт и переводчик Семен Родов в 1951 году написал пьесу в стихах и прозе «Мистер Смит говорит - Нет!», а фонд Юткевича содержит комедию по мотивам «Мистера Дидса...» под названием «Человек-золушка». См. каталог РГАЛИ.

тормозом в работе, она должна опережать творческую мысль, — и только тогда можно плодотворно и быстро работать»¹²⁴.

Спустя несколько месяцев Нильсен, как и позднее Шумяцкий, будет осужден за шпионаж и расстрелян, а идея кино-города так и останется утопией. Однако несмотря на многочисленные смены идеологических курсов по отношению к США, и американскому кинематографу в частности, картины Фрэнка Капры, как впрочем и сама фигура режиссера, в СССР практически не подвергались критике. Отчасти это связано с тем, что совладелец киностудии Columbia Pictures Фрэнк Капра находился в стороне от жесткой студийной системы, вследствие чего советская пропаганда могла противопоставить его фигуру Голливуду. Например, в 1939 году «Искусство кино» публикует статью «талантливого постановщика» Капры «Чудовище Франкенштейна и Голливуд», которая, как можно понять из названия, была направлена против студийной системы «большой пятерки»¹²⁵.

Однако основная причина лояльности советских властей по отношению к режиссеру заключалась в самом содержании его произведений. Посвященные борьбе «маленького человека» с американской системой, причем в самом худшем ее проявлении, — будь то ангажированная пресса, продажные политики, беспринципные меценаты, — эти фильмы оставляли советским властям большое пространство для идеологических интерпретаций. Поэтому сценарии Роберта Рискина издаются в СССР и в 1940 году, когда отношения между СССР и США являются достаточно напряженными, и в 1943-м — в годы союзничества¹²⁶. И вероятнее всего именно по этой причине, со стороны американских властей существовал официальный запрет на экспорт этих фильмов в СССР и нацистскую Германию. Копии, которые смотрели советские кинематографисты в военные годы, скорее всего попали в Советский Союз в числе фильмов, предоставляемых американцами для культурной, интеллектуальной и политической советской элиты на некоммерческой основе в рамках союзничества. По крайней мере известно, что они не подвергались перемонтажу и другим редакторским правкам, имели очень ограниченное хождение в СССР и не выпускались ни в закрытый ни в открытый прокат для широкой публики.

¹²⁴ Бернштейн А. Голливуд без хэппи-энда Судьба и творчество Владимира Нильсена // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 213-260.

¹²⁵ Капра Ф. Чудовище Франкенштейна и Голливуд // Искусство кино. 1939. № 2. С.58-60; Капра Ф. Об актере // Искусство кино. 1940. № 12. С.62-63.

¹²⁶ См. Рискин Р. Леди на день. М.: Госкиноиздат, 1940. 116 с.; Рискин Р. Мистер Дидс переезжает в большой город. М.: Госкиноиздат, 1940. 156 с.; Рискин Р. Потерянный горизонт. М.: Госкиноиздат, 1940. 152 с.; Рискин Р. Это случилось однажды ночью: Киносценарий. М.: Госкиноиздат. 1943. 160 с.; Рискин Р. Мистер Дидс выходит в люди: Киносценарий. М.: Госкиноиздат, 1943. 184 с.

С началом Холодной войны функции кинематографа начинают смещаться в плоскость политического, идеологического и культурного противостояния. В этих условиях, фильм оказывается важным инструментом идеологической индоктринации. С 1946 года Советский Союз перестал закупать голливудские фильмы, и таким образом американские «трофейные» картины стали единственным визуальным источником информации о США в СССР. В 1947 году советские власти запустили по закрытой сети трофейную картину под названием «Сенатор». Как следует из архивных документов, «Сенатор» являлся сокращенным вариантом картины «Мистер Смит едет в Вашингтон». Прокатная копия включала норвежские субтитры, и, вероятнее всего, изначально была захвачена немецкими войсками во время оккупации Норвегии, а затем в составе Рейхсфильмархива попала в Советский Союз. «Мистер Смит едет в Вашингтон» (в советском прокате «Сенатор»), вместе с картиной «Я беглый каторжник» (в советском прокате «Побег с каторги»), стали первыми американскими фильмами на советском экране, выпущенными из трофейного фильмофонда. Таким образом, «Мистер Смит...» в 1943 году олицетворяющий главную американскую черту — «достоинство борца», в 1947-м выходит как «подлинное лицо американской демократии»¹²⁷, и является одним из немногих доступных визуальных источников о США в Советском Союзе.

Очевидно, что фильмы следовали официальной риторике советской пропаганды этих лет, направленной на разоблачение американского капитализма. Однако для того, чтобы понять тактику советских властей, гораздо более изощренную, чем это может показаться на первый взгляд, необходимо знать не только что показывали на советских экранах в эти годы, но и что писали про американские фильмы советские газеты.

2.2. 1947: Американское кино в советской прессе

В 1947 году Агитпроп развернул целую серию публикаций про голливудское кино в советской печати. По своему содержанию критическая кампания следовала двум направлениям, с одной стороны отмечая низкий уровень идей в американском киноискусстве, основанном на ограниченном наборе избитых формул и драматургических клише, а с другой стороны сравнивая работу Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности с фашистскими практиками. Важной особенностью критической кампании являлось то, что в качестве источников критики, как правило, выступали ведущие советские, а иногда и западные, кинематографисты.

31 июля 1947 года в газете «Культура и жизнь» выходит статья Сергея Эйзенштейна «Поставщики духовной отравы». В ней режиссер, как следует из названия,

¹²⁷ Калатозов М. Лакеи американской реакции // Культура и жизнь. 1947. 31 августа.

отмечает, что «американские фильмы несут тончайший яд идейной отравы», формируя «циничное и бесчеловечное отношение к действительности»:

«Американское кино вооружено новейшими съемочными и проекционными аппаратами, постановочной техникой. В павильонах Голливуда быстро могут воздвигаться города, леса или египетские пирамиды. Но технически передовое кино отдано во власть идеям чуть ли не каменного века. <...>

Как далеко отстала от нас "передовая" Америка! В вопросах общественных отношений Америка принадлежит даже не XIX веку, а скорее эпохе крестовых походов и средневековья, с кострами которых так по-родственному перемигиваются костры судов Линча, разводимые на высокоскоростном бензине»¹²⁸.

Акцент на высоком техническом уровне в противовес общему низкому культурному, развитию «"передовой"» Америки, с ее «кострами <...> судов Линча <...> на высокоскоростном бензине», является отнюдь не случайной оговоркой, а скорее отголоском той полемики, что развернулась в советской прессе годом ранее. В июле 1946 года в *New York Times* вышла серия статей Брукса Аткинсона, которые были посвящены анализу внешней политики Советского Союза и стали широко известны как в США, так и за их пределами. Как отмечает исследователь Татьяна Шишкова, первая обратившая внимание на данные публикации, статьи «перепечатывались различными изданиями, их автор спустя несколько дней после публикации встречался с президентом США Гарри Трумэном, в 1947 году он был удостоен за них Пулитцеровской премии»¹²⁹. Однако важно отметить, что советскую сторону взволновала не политическая составляющая текстов Аткинсона, а небольшой отрывок, отмечающий общую провинциальность советской культуры:

«В Москве нет новых идей. Все старые повторяются с отупляющим постоянством. <...> Длительная политика ограничения доступа иностранцев в Россию, <...> цензура и замалчивание новостей создали бескровную, старомодную, мелкобуржуазную культуру — шаблонную и бесцветную. <...> Общий уровень театра, искусства и музыки низкий — и я подозреваю, что многие писатели, актеры и музыканты это понимают. В целом, в искусствах нет жизненности, они носят реакционный и вымирающий характер. Под мертвым грузом политического контроля остается мало возможности для индивидуального проявления и экспериментирования. От нового общества, которое

¹²⁸ Эйзенштейн С. Поставщики духовной отравы // Культура и жизнь. 1947. 31 июля.

¹²⁹ Эти публикации впервые введены в научный оборот Татьяной Шишковой. См. Шишкова Т. «Представляя советских людей малокультурными»: история постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» в контексте антисоветской кампании в западной прессе // НЛЮ. 2017. № 3 (145). С. 106-119.

старается создать Россия, логично было бы ожидать смелости и дерзости в искусстве. <...> Сочетание изоляции и тоталитаризма привело к вымиранию новых идей»¹³⁰.

Как вспоминал в своих мемуарах американский журналист Джон Стром, работавший в это время в Москве, «крик в прессе после слов Аткинсона о советском театре был сильнее, чем если бы он обвинил СССР в стремлении развязать третью мировую войну»¹³¹. Через три дня после цитируемой статьи Аткинсона, 11 июля, в газете «Правда» вышла статья известного критика Давида Заславского «Клеветник без дарованья», в которой он называл Аткинсона «продажным информатором»¹³². 13 июля 1946 года художественный руководитель Театра Красной Армии Алексей Попов обвинил Аткинсона в двуличии, напомнив, что прежде театральный критик хвалил его постановки:

«Читая эту оценку [советской культуры], я невольно сопоставил ее с моими беседами с г-ном Аткинсоном, которые происходили в связи с посещением им спектаклей Центрального театра Красной Армии "Сталинградцы" и "Ночь ошибок". В этих беседах Аткинсон очень высоко оценивал игру актеров, постановку и работу художника нашего театра. <...> Сравнивая то, что писал и говорил Аткинсон, будучи в Москве, с тем, что он написал о советском искусстве, вернувшись в Соединенные Штаты, я прихожу к выводу, что господин Аткинсон легко входит в сделки со своей совестью»¹³³.

Как отмечает Т. Шишкова, в сводках иностранной прессы ТАСС в течение двух последующих месяцев фиксировались все упоминания Аткинсона¹³⁴, а «18 июля на встрече с представителями "Russian War Relief" в Москве заместитель председателя ВОКС Александр Караганов, отвечая на вопрос о том, как советское государство реагирует на критику, напомнил случай с Аткинсоном, заявив, что советские люди с недоумением и возмущением отнеслись к его клеветническим выступлениям»¹³⁵.

Причина неоправданно бурной реакции СССР на обвинения в интеллектуальном бессилии заключалась в том, что в условиях послевоенного противостояния именно культура, а вернее ее новаторский характер, молодость и авангардизм, стояли во главе внешней политики СССР.

Как пишет Ф. С. Сондерс, «имея большой опыт в использовании культуры как орудия политической пропаганды, СССР предпринял очень многое для того, чтобы сделать культурный вопрос центральным в холодной войне. Лишённый экономической

¹³⁰ См. там же.

¹³¹ См. там же.

¹³² Заславский Д. Клеветник без дарованья // Правда. 1946. 11 июля.

¹³³ Попов А. Двуличие господина Аткинсона // Правда. 1946. 13 июля.

¹³⁴ ГАРФ. Ф. Р-4459. Оп. 27. Д. 5819. Л. 111, 122, 127, 157, 165, 188, 191, 244; Д. 5130. Л. 240, 289; Д. 5131. Л. 31-35.

¹³⁵ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 128. Д. 84. Л. 137 об.

мощи Соединённых Штатов и, что важнее, всё ещё не обладающий ядерным оружием, сталинский режим сосредоточил усилия на достижении победы "в битве за человеческие умы"¹³⁶. Иными словами, идейное превосходство советской культуры являлось важнейшим оружием Советского Союза в начинающейся Холодной войне. В то время как американская культура в эти годы еще воспринималась скорее как материалистическая или массовая, со всеми присущими этому термину негативными коннотациями. Как отметил начальник Управления по образованию и культурным связям США в одной из своих речей, «довольно часто можно было услышать высказывание "У нас есть мастерство и мозги, а у вас — деньги"»¹³⁷. В этом контексте, противостояние между СССР и США означало борьбу за культурное лидерство в мировом масштабе, которое, как подразумевалось, должно было легитимизировать идеологическое превосходство той или иной державы.

16 августа 1946 года Жданов на общегородском собрании писателей, работников литературы и издательств в Смольном выступая с докладом, который позднее лег в основу постановления «О журналах "Звезда" и "Ленинград"», отметил, что именно кинематограф наглядно демонстрирует «тягчайший кризис и упадок» буржуазной культуры:

«Мы знаем чем полно сейчас кино в империалистических странах. Те же гангстеры, те же шерифы и бандиты, адюльтер и восхваление частной собственности. В какую бы форму ни было обличено кинопроизведение, *моральная основа* у него гнилая, тлетворная, она пропитана гниением и миазмами»¹³⁸.

Поэтому когда в послевоенных публикациях обнаруживается стремление представить американский кинематограф как набор повторяющихся штампов, то необходимо понимать, что за этим стоит заявка СССР на международное культурное и идейное первенство.

И вероятно по этим же причинам авторами критических отзывов в прессе стали известные советские режиссеры-авангардисты — Эйзенштейн, Пудовкин, Калатозов, Александров и другие, которые в подтверждение идейного превосходства советского кино отмечают его признание на ведущих европейских кинофестивалях в противовес поражению Голливуда.

«Свидетельством этого являются проводившиеся в нынешнем году три фестиваля. — отмечает Григорий Александров в докладе, состоявшемся в Доме актера и

¹³⁶ Сондерс Ф. С. ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны. М.: Кучково поле, 2014. С. 18-19.

¹³⁷ См. там же.

¹³⁸ Дружинин П. Годовщина Победы или начало новой войны? Доклад А.А. Жданова 16 августа 1946 года как символ поворота СССР к биполярному миру // НЛЮ. 2012. № 4. С. 468.

опубликованном в газете «Вечерняя Москва» 8 декабря 1947 года. — Первый из них в Каннах окончился блистательной победой советской кинематографии, завоевавшей семь международных премий. Американское же кино не получило ни одной. Руководитель Голливуда, бывший председатель Торговой палаты США Джонсон перед открытием Брюссельского фестиваля, состоявшегося весной этого года, заявил о том, что американцы возьмут реванш за Канны. <...> Реванш взять не удалось. Несмотря на 36 банкетов и подкуп прессы, американские фильмы не получили ни одной премии. Такая же картина повторилась и на кинофестивале, недавно состоявшемся в Венеции и окончившемся победой кинематографии СССР и стран народной демократии»¹³⁹.

«Прошедшие международные кинофестивали вскрыли несостоятельность киноискусства "атлантической культуры". — Пишет режиссер Михаил Калатозов в статье «Лакеи американской реакции». — Эти фестивали одновременно показали в Каннах и Локарно преимущества советских кинокартин, рождение нового отряда прогрессивных мастеров киноискусства в Италии, Чехословакии, Франции, Швеции и других странах. Руками этих мастеров сделаны такие картины, как «Битва на рельсах», «Рим — открытый город», «Солнце еще всходит», «Мария Канделяри», «Земля еще будет красной», «Люди без крыльев», «Последний шанс» и другие. Картины эти по своему духу и форме преемствуют традиции советской кинематографии. Мастера, создавшие эти картины, учились на лучших образцах нашей отечественной кинематографии»¹⁴⁰.

Иными словами, обозначая европейских «прогрессивных» режиссеров в качестве идейных преемников советских кинематографических традиций, Калатозов осуществляет некоторую подмену понятий, в ходе которой советская культура, прогрессивная по духу, уже не столько стремится занять культурное первенство на мировой арене, она уже ретроспективно занимает его, являясь источником прогрессивных тенденций. Соответственно, США, как оппонент СССР в идеологической плоскости, оказывает сопротивление не столько Советскому Союзу, сколько прогрессу в принципе, а значит представляет противоположный — реакционный полюс. Отсюда постоянное воспроизведение термина «реакция» в заголовках и в тексте статей, но что еще более важно — реакция противопоставленная прогрессу, то есть будущему, следуя обозначенной логике обращена назад и соотносится с недавним фашистским прошлым. «Давление реакции» отмечает еще Эйзенштейн в уже упоминаемой статье «Поставщики духовной отравы», в которой он пишет о том, что «угрожающе сдвигаются черные тучи над Чарли Чаплином».

¹³⁹ Александров Г. Американское кино на службе реакции // Вечерняя Москва. 1947. 8 декабря.

¹⁴⁰ Калатозов М. Лакеи американской реакции // Культура и жизнь. 1947. 31 августа.

Г. Александров, в докладе «Американское кино на службе реакции», также упоминает преследование наиболее «прогрессивной части кинематографистов»:

«Тысячи голливудцев проходят "чистку", проводимую специальной комиссией "по расследованию антиамериканской деятельности". Этой участи не избежал и такой выдающийся артист, как Чарли Чаплин. Травля его дошла до того, что ярые реакционеры Адольф Межу и Роберт Тэйлор потребовали на днях смертной казни Чаплина»¹⁴¹.

М. Калатозов в свою очередь приводит мнение шведского кинокритика Гарри Блейна, который недавно вернувшись из Голливуда написал, что «Голливуд недалек от фашизма»¹⁴². Впрочем несколько месяцев спустя, в декабре 1947 года, Калатозов опубликует еще одну статью с более смелым названием — «Фашистская чума в Голливуде»¹⁴³.

12 ноября 1947 года в Литературной газете вышел перевод статьи американского сценариста Г. Коха «Вверх ногами»¹⁴⁴. Кох был известен тем, что написал сценарий к фильму «Миссия в Москву», который американские послы Уильям Стэнди (1942-1943) и Джозеф Дэвис (1936-1938) лично представляли Сталину на приеме в Кремле в мае 1943 года. Просоветский фильм, снятый по книге мемуаров Джозефа Дэвиса о его пребывании на посту американского посла, в полу-документальной манере показывал хронику впечатлений Дэвиса о советской России. Являясь важной дипломатической частью рузвельтовского курса, картина знаменовала новый этап в дружбе СССР и США. Кох, занесенный Комиссией по расследованию анти-американской деятельности в черный список, в этой статье писал:

«Мы не любим линчевания, во всяком случае не любили тогда, когда стояли на своих ногах. Так или иначе, в черный список "Трибюн" занесено много имен писателей, авторов, режиссеров и т. д. Это рядовые люди, работавшие во имя лучшего мира вообще. Надеюсь, меня не обвинят в легкомысленной трактовке серьезной темы. Эти бесконечные нападки прессы — как те, которые делались в прошлом, так и те, которым еще суждено появиться, — могут казаться нам даже смешными. Но мне хочется напомнить вам об одной вещи. Маленький человек двадцать лет назад начал произносить речи в Германии. Он оперировал теми же словами: коммунизм, профессиональные союзы, либералы, интернационалист, причем делал это с тем же отсутствием логики. Он казался столь нелепым, что тогда большинство из нас смеялось над ним. Во всем мире люди, находясь в здравом рассудке, смеялись от души. И настал день, когда их смех перешел в слезы»¹⁴⁵.

¹⁴¹ Александров Г. Американское кино на службе реакции // Вечерняя Москва. 1947. 8 декабря.

¹⁴² Калатозов М. Лакеи американской реакции // Культура и жизнь. 1947. 31 августа.

¹⁴³ Калатозов М. Фашистская чума в Голливуде // Литературная газета. 1947. 7 декабря.

¹⁴⁴ Кох Г. Вверх ногами // Литературная газета. 1947. 12 ноября.

¹⁴⁵ Там же.

И, наконец, апофеозом выступлений советских кинематографистов в прессе стало коллективное письмо «За демократический мир», адресованное американским коллегам и опубликованное 7 декабря 1947 года в «Литературной газете»:

«Полицейский террор американских реакционеров против передовых деятелей американской культуры и киноискусства является лишь частью похода американской реакции против всего прогрессивного на земле.

Позорный опыт фашистской Германии ничему не научил тех деятелей вашей страны, которые сейчас пытаются идти по стопам "идеологии гитлеризма". <...> И потому мы обращаемся к вам, режиссеры, сценаристы и актеры Голливуда, деятели американской кинематографии. В вашей стране много говорят о свободе художника. Так вот она, оказывается, какая — эта свобода! <...> Мы призываем вас: силою своего искусства, всей силою мощнейшего нашего оружия встать на борьбу против новой угрозы фашизма, против поджигателей войны, за мир и содружество народов, за братство культуры, за счастье человечества!»¹⁴⁶.

Среди подписавших обращение Г. Александров, Л. Арнштам, Б. Бабочкин, С. Васильев, А. Довженко, М. Донской, Г. Козинцев, Л. Луков, Ладынина, В. Пудовкин, И. Пырьев, С. Эйзенштейн, С. Юткевич, Ф. Эрмлер и другие.

В этом контексте вышедшие в 1947 году «Мистер Смит едет в Вашингтон» Фрэнка Капры и «Я беглый каторжник» Мерлина Лероя составляли важную часть развернутой в прессе кампании по дискредитации американского образа жизни. В частности, в одном из писем И. Большаков отмечает, что фильмы были выпущены по прямому указанию Сталина, как своего рода визуальный источник анти-американской пропаганды:

«Кроме перечисленных 8 фильмов, по указанию товарища Сталина, 2 американских фильма "Побег с каторги" и "Сенатор", захваченные нами в Берлине, были выпущены только на закрытые экраны, так как американское правительство запретило их продажу другим странам ввиду того, что они ярко разоблачают суть пресловутой американской "Демократии"»¹⁴⁷.

Соответственно и практики показа были направлены на поддержание этой «разоблачающей» стратегии советской власти. Как следует из записи в дневнике одного из кинозрителей, показ картины «Я беглый каторжник», например, сопровождался лекцией министра высшего образования С. Кафтанова:

¹⁴⁶ За демократический мир! Обращение советских кинематографистов к деятелям кинематографии США // Литературная газета. 1947. 7 декабря.

¹⁴⁷ Из письма Большакова секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Кузнецову, М.А. Сулову и зам. председателя СМСССР К.Е.Ворошилову докладную записку в связи с письмом секретаря ЦК ВЛКСМ Н. А. Михайлова и публикациями "Комсомольской правды" в которых МК СССР обвинялось в выпуске на экраны чрезмерного количества заграничных кинокартин. Летопись российского кино 1946-1965. С. 65.

«30-го с Костей был на советской обедне — лекции министра Кафтanova о советской культуре, — после американский фильм "Побег с каторги". Великолепный фильм с героем, современным Жаном Вальжаном (Отверженный). Учит дерзости и недоверчивости ко всяким официальным обещаниям (например, репатриированным).

Лекцию устроило Всемирное агентство по распределению политического и научного знания. Какая скукотища! Сидели за столом 3 осовелых человека, читал монотонно грузный, с заплывшим лицом, министр: "Совкультура... в то же время как как буржуазная культура...". А мы читали книжки, сидели в оцепенении немногочисленные слушатели, которых прельстило кино»¹⁴⁸.

Не будем сейчас останавливаться на реакции зрителя, зазор между репрезентацией трофейного кино и его восприятием станет объектом исследования в четвертой главе данной диссертации. Однако мы хотели бы обратить внимание на тот факт, что вступительную лекцию читал чиновник очень высокого уровня, и посвящена она была, как можно понять из контекста, снова соперничеству два культур, а точнее — превосходству советской культуры.

Упоминания об этих фильмах на страницах советских газет показывают, что первые американские «трофейные» ленты советская пропаганда стремилась представить, как своего рода визуальное свидетельство той самой «гнилой моральной основы» империалистических стран, о которой упоминал Жданов.

В июле 1947 года фильм «Я беглый каторжник» Сергей Эйзенштейн в статье «Поставщики духовной отравы» обозначил как «вопиющий документ, изобличающий бесправие и мракобесие в системе американского правосудия — этой зловещей машины, не знающей пощады для тех, кто однажды попал в систему ее зубчатых колес»¹⁴⁹.

«Темы общественного и государственного устройства Соединенных Штатов старательно замалчивались в кинофильмах; в центре внимания были тривиальные любовные истории и похождения бандитов. Иногда отдельным *прогрессивным* деятелям удавалось создавать картины, — пишет Калатозов. — в которых выступало *подлинное* лицо американской демократии. Но такие фильмы не попадали на широкий экран, запрещалось также их демонстрирование за пределами США. Так было с картинами "Табачная дорога", "Мистер Смит едет в Вашингтон" и рядом других»¹⁵⁰.

В этом контексте возрождается довоенная тактика позиционирования Фрэнка Капры, как главного критика творческого бессилия голливудской кинопродукции. Так, А.

¹⁴⁸ Порцевский В. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhitto.org/person/367>

¹⁴⁹ Эйзенштейн С. Поставщики духовной отравы // Культура и жизнь. 1947. 31 июля.

¹⁵⁰ Калатозов М. Лакеи американской реакции // Культура и жизнь. 1947. 31 августа.

Эрштрем в статье «Американские фильмы, премированные в 1947 году» ссылается на заявление Капры, опубликованное 20 апреля 1946 года в итальянском киножурнале «Фильм Д'Оджи» о том, что «Голливуд выпускает 500 - 600 фильмов в год, но во всех этих фильмах содержится 5 - 6 избитых "идей"»¹⁵¹.

Однако Холодная война вносит свои коррективы, и образ Капры наделяется еще одним свойством — он становится наследником советской кинематографической, а если шире — то и культурной, традиции. В 1947 году в «Искусстве кино» выходит статья «Глазами друзей» Е. Смирновой, в которой Смирнова приводит цитату из статьи Ж. Садуля. В ней французский историк кино пишет, что «1937-1938 годы <...> были одними из самых блистательных в советской кинематографии и что их можно сравнить с ослепительными годами, давшими "Потемкина", "Мать" и другие шедевры». Особое влияние Садуль уделяет трилогии о Максиме:

«Она ценна своим юмором, но основная ценность — в ее силе и уверенности. Два заседания парламента, контрастных и дополняющих друг друга, находятся в центре двух последних картин. Эта тема тщательно отработана, чувствуется правдивость в движениях всего собрания и в психологии каждого. Можно сказать с уверенностью, что Франк Капра в своем фильме "Мистер Смит в Сенате", центром которого является также заседание парламента, запомнил уроки Козинцева и Трауберга»¹⁵².

Выпущенные в 1948 году американские «трофейные» ленты во многом следуют тактике советской пропаганды. Среди согласованных американских «трофейных» лент — «Гроздь гнева», где «показаны две Америки: блестящая капиталистическая верхушка, владеющая всеми богатствами страны, и огромная часть населения, ютящаяся в жалких лачугах, не имеющая средств на кусок хлеба»; «Тупик» — «фильм о жизни бедняков большого американского города. В нем показываются хроническая безработица, детская беспризорность и возникающая на этой почве преступность»; «О мышах и людях», где «показано безвыходное положение американских сельскохозяйственных рабочих в условиях капитализма», «Да здравствует Вилла!» — фильм «о борьбе мексиканского народа за демократию» и другие¹⁵³.

2.3. 1948-1950: Эрик Джонстон, Soviet Sphere Project и тайный рынок кинопроката

Рассматривая американские «трофейные» фильмы в советском прокате стоит учитывать не только их крайне хрупкий юридический статус в международном правовом поле, но и тот факт, что СССР и США были союзниками во время Второй мировой войны.

¹⁵¹ Эрштрем А. Американские фильмы, премированные в 1947 году // Искусство кино. 1947. № 2. С.26-27.

¹⁵² Смирнова Е. Глазами друзей // Искусство кино. 1947. № 5. С. 32.

¹⁵³ Кремлевский кинотеатр. С. 811.

Для того, чтобы понять контекст, на фоне которого разворачивается Холодная война в кино, а вернее первопричины некоторых действий как советских, так и американских кино-чиновников, нам представляется важным совершить краткий экскурс в эпоху союзничества между двумя державами. Именно во время военного, культурного и политического сотрудничества сложились те кино-стратегии (и советская, и американская), которые развернулись в полную силу в первые годы после окончания войны.

Конференция, на которой выступал С. Эйзенштейн в августе 1942 года, обозначала новый этап в культурной политике Советского Союза. Организованная ВОКСом и Министерством кинематографии совместно с Управлением военной информации США (OWI), она не только отображала некоторую общую культурную либерализацию по отношению к Западу со стороны СССР, но и являлась кульминационным итогом постепенного сближения киноиндустрий стран-союзников.

Несмотря на то, что последующие события демонстрируют усиление тенденций к советско-американскому сотрудничеству, 1943-й в истории отношений двух держав в области кино является переломным годом, после которого послевоенное противостояние киноиндустрий становится очевидным. То есть, обратившись к фактам, можно обнаружить, что OWI с личного разрешения Молотова открывает отделение в Москве, советские киножурналы начинают включать американскую хронику почти в каждый номер, и, наоборот, сюжеты советской кинохроники демонстрируются в Америке с охватом около 80 миллионов зрителей в неделю, а Министерство кинематографии увеличивает закупку голливудской кинопродукции. Как показывает статистика кинопроката, всего с 1940-го по 1945 год в СССР вышло двадцать американских фильмов, то есть в два раза больше чем за все предыдущее десятилетие. Более того, Голливуд начинает выпускать просоветские фильмы о России, первый из которых «Миссия в Москву» в мае 1943 года американский посол Уильям Стендли лично представляет Иосифу Сталину. Снятый по мотивам книги мемуаров Джозефа Дэвиса о его пребывании на посту американского посла в СССР (1936-1938), фильм в полу-документальной манере показывал хронику впечатлений Дэвиса о советской России.

Однако, как показывает американский историк Тодд Беннетт «в действительности "Миссией в Москву" кинематографисты поставляли на экспорт идеализированную версию американской жизни, таким образом пытаясь воздействовать на иностранную аудиторию с помощью "мягкой силы" [Soft

Power]»¹⁵⁴. В исследовании посвященном фильму, Беннетт раскрывает сразу несколько стратегических целей, которые Госдепартамент и Голливуд пытались достичь при помощи «Миссии в Москву». На внешнеполитическом уровне «впервые в истории фильм был использован в качестве инструмента дипломатии»¹⁵⁵, поскольку его создание демонстрировало Кремлю дружественное расположение со стороны Белого дома. На уровне внутренней политики, подразумевалось, что картина оправдывает выбор СССР в качестве союзника, создав для рядовых американцев новый миф о советской России, как о нетоталитарной стране стремящейся к демократии. К тому же тот факт, что просоветский фильм широко прокатывался по всей Америке, подчеркивал явные шаги, предпринимаемые Белым домом, к образованию крепкой дружбы с СССР. Но что особенно важно, «Миссия в Москву» являлась первым этапом будущего сотрудничества Голливуда и Вашингтона, в ходе которого учитывались как коммерческие потребности одной стороны, так и идеологические интересы другой¹⁵⁶.

В июне 1943 года Уильям Хейс, президент MPPDA, распространил среди студий известие о том, что администрация Рузвельта «очень заинтересована в содействии по распространению *подходящих* американских фильмов»¹⁵⁷. Понятие «подходящие»

¹⁵⁴ Bennett T. Culture, Power, and Mission to Moscow: Film and Soviet-American Relations during World War II // The Journal of American History. 2001. № 2. P. 492. Nye J. Soft Power: The Means to Success in World Politics. New York: Public Affairs, 2004. 192 p.

¹⁵⁵ Bennett T. Culture, Power, and Mission to Moscow: Film and Soviet-American Relations during World War II // The Journal of American History. 2001. № 2. P. 489-518.

¹⁵⁶ После войны «Миссию в Москву» назовут одним из самых известных примеров пропаганды Советского Союза и проникновения «красной чумы» в Голливуд. Киностудия Warner Brothers попытается уничтожить все копии этого фильма, а сценарист Говард Кох попадет в «черный список». 12 ноября 1947 года «Литературная газета» переведет и опубликует статью Г. Коха «Вверх ногами», как еще одно доказательство разнузданной кампании «клеветы и травли, которую реакционная американская печать ведет сейчас против всех, кто когда-либо высказывал доброжелательное отношение к Советскому Союзу». В октябре 2017 года на конференции в Принстонском университете мне удалось пообщаться с внучкой посла Дэвиса Мией Грожан, которая рассказала, что Дэвис очень стеснялся этого фильма и всю жизнь был вынужден за него оправдываться. Госпожа Грожан была уверена, что фильм никогда не показывали в Советском Союзе, что не соответствовало действительности. В ответ мне удалось обнаружить и показать ей отзыв Ивана Фирсенкова, рабочего завода им. В.М. Молотова, датированный 30-м августа 1943 года: «Утром в цехе раздал работу рабочим, сделал заявку на дополнительное питание и ушел на огород. На огороде приготовил овощей — турнепсу 18 шт. и репы 16 шт., вымыл, очистил и поехал на рынок. На огороде встретился с товарищем Верченковым, он уже второй раз пришел за овощами, первый раз рано утром свез и продал, выручил 400 руб., на эти деньги купил рационную карточку на II декаду сентября. На рынке я занял место и через 40-50 мин. все расторговал, выручил 362 руб. Потом пошел в кино "Титан", смотрел кинофильм "Миссия в Москву". Это новый американский фильм, созданный по книге бывшего посла Америки в СССР Дэвиса. Фильм замечательный, его следует всем посмотреть. Он рассказывает, как посол в России своими глазами увидел нашу жизнь, строительство, борьбу с троцкизмом, с вредителями. Он беспристрастно все анализирует, все отмечает, все сравнивает. В общем, впечатление сильное, очень хороший фильм». Фирсенков И. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/382>

¹⁵⁷ Jarvie I. The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945-1950 // Film History. 1990. Vol. 4. № 4. P. 280.

подразумевало некоторую амбивалентность содержания, которое одновременно должно было не противоречить просоветской политике Вашингтона и способствовать продвижению американских культурных ценностей в СССР.

Голливуд подчинился требованиям Вашингтона, и за «Миссией в Москву» последовала серия американских фильмов о советской России, таких как «Северная звезда», «Песнь о России», «Три русские девушки», «Мальчик из Сталинграда». Однако, стоит отметить, что за фильм «Северная звезда» киностудия MGM запросила уже не 25 тыс. \$ (цена «Миссии в Москву», Warner Brothers), а 200 тыс. \$¹⁵⁸.

Не забывая о собственных коммерческих интересах, 21 октября 1943 года Голливуд представил меморандум «Правительственное содействие в сохранении иностранных рынков для американских кинокомпаний» («Government Cooperation in Maintaining Foreign Markets for American Motion Pictures»), в котором отметил, что экспортная продукция составляет 40 % от всей прибыли киноиндустрии, то есть является той границей, при помощи которой финансируется и поддерживается превосходство американской кинопродукции в целом. «Лишенная этих доходов, — Отметил в тексте документа У. Хейс. — киноиндустрия может пострадать пропорционально росту убытков»¹⁵⁹. Хейс призвал правительство поддержать продвижение американских фильмов в Европу после войны, с уверенностью назвав в качестве будущего конкурента британскую кинокомпанию Ранка, и с некоторой долей вероятности — Россию.

Несмотря на тот факт, что геополитические изменения во время Второй мировой войны позволили Голливуду экспортировать продукцию в СССР, подразумевалось, что после окончания войны европейский рынок будет разделен между Востоком и Западом. В таком случае СССР получил бы контроль над Восточной Европой, в то время как западноевропейский кинорынок отошел бы Великобритании и США. Очевидно, что подобное соотношение сил предоставляло большое преимущество Советскому Союзу, который будучи монополистом в Восточной Европе при этом, объединившись, например, с Англией, получил бы доступ и на западноевропейский рынок. Вероятность реализации этого сценария была очень высокой, поскольку для того, чтобы иметь возможность составить полноценную конкуренцию Голливуду Великобритании необходимо было иметь сильного союзника. Становилось очевидным, что проект разделения европейских рынков на восточную и западную сферы влияния в долгосрочной перспективе привел бы к усилению позиций СССР и его превращению в

¹⁵⁸ Кино на войне. Документы и свидетельства. С. 631.

¹⁵⁹ Jarvie I. The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945-1950. P. 280.

сильного конкурента для США¹⁶⁰. По этим причинам в представленном меморандуме об иностранных рынках Голливуд попросил правительство о поддержке.

Докладная записка Хейса обсуждалась три месяца, и в феврале 1944 года Госдепартамент разослал во все дипломатические отделения циркуляр «Американская кинопродукция в послевоенном мире» («American Motion Pictures in the Post War World»). Документ обращал внимание на то, что после войны Европа попытается возродить ограничения на прокат американских фильмов, поэтому дипломатическим отделениям США по всему миру следует «полностью содействовать защите американской киноиндустрии за границей. В ответ ожидается, что киноиндустрия будет искренне сотрудничать с правительством, гарантируя, что распространяемые за рубежом фильмы будут отражать хорошее имя и репутацию Соединенных Штатов Америки и ее институтов»¹⁶¹.

В действительности реализация предписаний этого циркуляра привела к голливудской экспансии западноевропейских рынков кинопроката. Главное командование союзных сил (SHAEF), которое какое-то время выполняло функции правительств на освобожденных территориях, стало активно транслировать американское кино в местных кинотеатрах. Например, известно, что голливудские фильмы рассматривались американской пропагандой как важнейший компонент денацификации Германии. Иными словами, американские войска по указанию властей сильно помогли Голливуду в распространении кинопродукции на европейских рынках во время Второй мировой войны, в то время как план Маршалла сделал его доминантным игроком на рынках кинопроката после. В качестве наиболее яркого примера агрессивной тактики Голливуда можно назвать соглашение Блюма-Бирнса во Франции¹⁶², которое фактически предоставило американской кинопромышленности контроль над французским рынком кинопроката¹⁶³.

Что касается советской России, то американские послы в отчетах и телеграммах неоднократно подчеркивали важность распространения голливудских фильмов в Советском Союзе. Например, У. Стендли, обращая внимание на общий низкий уровень жизни в стране, рассматривал передачу знания «об Америке и американцах, о наших

¹⁶⁰ Blahova J. A Merry Twinkle in Stalin's Eye: Eric Johnston, Hollywood, and Eastern Europe // Film History. 2010. № 3. P. 347-359.

¹⁶¹ Jarvie I. The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945-1950. P. 280.

¹⁶² РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 3. Д. 130. Л.

¹⁶³ Другим ярким примером голливудской экспансии является отмена плана Дальтона в Великобритании. Принятый в августе 1947 года, план Дальтона устанавливал 75 % налог на все импортируемые товары, в том числе и на кинофильмы. 12 марта 1948 года Эрик Джонстон и президент торговой палаты Англии Гарольд Уилсон заключили специальное соглашение, предоставляющее Голливуду определенные льготы для проката в Великобритании. РГАЛИ. Ф. 2918. оп. 2. Д. 120. Л. 105.

идеалах, наших стандартах, о том, как мы думаем, о том, как мы живем, и о наших потребностях» как своего рода воспитательный процесс советского народа посредством кинематографического изображения¹⁶⁴. Сменивший его в 1943 году У. А. Харриман сформулировал эту задачу короче и конкретнее, отметив, что популярный кинематограф является очень важным инструментом для пропаганды «американских взглядов <...> в Советском Союзе»¹⁶⁵. Джордж Ф. Кеннан в феврале 1946 года в длинной кинематографической телеграмме «Motion Picture Program for USSR» настаивал на том, чтобы фильмы стали частью любой послевоенной инициативы в области культурной дипломатии, показывая дружескую «сторону американской жизни» и таким образом опровергая риторику советской партии, согласно которой русский народ «окружен врагами» и кризис можно разрешить только «войной с капиталистическим Западом»¹⁶⁶.

Очевидно, что Советский Союз, являлся очень привлекательным регионом и с коммерческой точки зрения. Развитая инфраструктура киносетей, порядка 20 000 кинотеатров и около 300 млн. потенциальных кинозрителей, — все эти показатели демонстрировали высокий коммерческий потенциал советского кино-рынка. Как следствие, Голливуд разработал так называемый Soviet Sphere Project (далее SSP), который был направлен на то, чтобы, во-первых, обеспечить устойчивую платформу для продвижения голливудских фильмов на рынки Восточной Европы, особенно на советский кино-рынок, а во-вторых, не допустить господства советской киноиндустрии в Западной Европе¹⁶⁷.

В 1946 году на пост президента МРАА¹⁶⁸, организации представляющей торговые интересы Голливуда, был назначен Эрик Джонстон. Как показывает чешский историк кино Й. Блахова назначение Джонстона было напрямую связано с реализацией целей SSP. Его гибкость в установлении профессиональных отношений, политический и дипломатический бэкграунд позволяли Голливуду использовать его обширные связи в сфере политического истеблишмента для продвижения собственных интересов. В прошлом, например, президент Торговой палаты США и член Республиканской партии, Джонстон, тем не менее, успешно работал в администрации демократов. Но не менее важно и то, что Джонстон был хорошо осведомлен о политической и экономической ситуации

¹⁶⁴ Bennett T. One World, Big Screen: Hollywood, the Allies, and World War II. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012. P. 212-213.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Blahova J. A Merry Twinkle in Stalin's Eye: Eric Johnston, Hollywood, and Eastern Europe // Film History.

¹⁶⁸ Джонстон после вступления переименовал MPPDAA в МРАА (Motion Picture Association of America), далее в тексте будет использоваться упрощенный вариант аббревиатуры.

в СССР. Американская пресса даже называла его «экспертом по Советскому Союзу»¹⁶⁹. В 1944 году Рузвельт назначил его во главе делегации, посетившей Советский Союз, чтобы улучшить торговые отношения между двумя странами. В течение шести недель, проведенных в стране Советов, Эрик Джонстон был один из немногих американских чиновников, кто провел ряд личных встреч со Сталиным, Молотовым, Микояном и другими представителями советской элиты. Подразумевалось, что личное знакомство с вождем могло помочь Джонстону в заключении торгового соглашения об экспорте голливудской продукции в СССР.

Предложение о продаже 20 американских фильмов по 50 тыс. долларов за каждый впервые было выдвинуто МРАА осенью 1948 года во время визита Эрика Джонстона в СССР. Как отмечало издание «Today's Cinema», «соглашение было достигнуто <...> во время пребывания мистера Эрика Джонстона <...> в Москве, где он имел беседу с Молотовым и Сталиным»¹⁷⁰.

Как следует из справки о предстоящей встрече, поначалу советская сторона не планировала принимать предложение. Среди основных причин заместитель министра кинематографии Рязанов назвал «враждебную позицию» Голливуда по отношению к СССР, которая нашла «выражение в создании кинофильма "Железный занавес" и других»¹⁷¹, «разлагающее влияние» американских фильмов, «о чем свидетельствуют неоднократные провалы их на международных кинофестивалях и в странах новой демократии» и ограничение на прокат советских фильмов в США¹⁷². Однако несмотря на приведенные аргументы, Министерство кинематографии дало принципиальное согласие на покупку и запросило список из 100 фильмов для отбора.

Американская сторона прислала список кинофильмов, однако при проверке выяснилось, что почти половина картин из списка имеются в составе трофейных коллекций. Как пишет начальник Особого отдела Галамеева Большакову в записке от 9 декабря 1948 года «42 фильма имеются в Госфильмофонде, 5 фильмов были в 1944-1945 г. на просмотре в Министерстве, из посольства, 53 фильма являются новыми для Министерства. Из числа этих 53 фильмов: 24 фильма, по прилагаемому списку, интересны для Особого Отдела в 1-ю очередь. Остальные 28 фильмов менее интересны по содержанию, но так как в них заняты известные актеры и некоторые из этих фильмов премированы, то их следует просмотреть, но в последнюю очередь»¹⁷³. Тогда советская сторона запросила у американцев новый список.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 51. Л. 41.

¹⁷¹ О кинофильме «Железный занавес» подробнее в следующем параграфе.

¹⁷² РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 152. Л. 3.

¹⁷³ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 152. Л. 24.

Очевидно, что наличие и скрытая эксплуатация трофейного фильмофонда в СССР оказывала влияние на тактику ведения переговоров с МРАА, но этот процесс не был односторонним — сама политика репрезентации трофейной продукции менялась относительно вновь возобновленных дипломатических связей в области кино. Поскольку советская власть не имела лицензии на прокат американских «трофейных» лент, то практики их показа и распределения находились в прямой зависимости от визитов Эрика Джонстона и действий американской стороны.

Несмотря на тот факт, что основная кампания по выпуску трофейных фильмов началась только с 1946, стоит отметить, что советские власти уже имели опыт проката кинопродукции, позаимствованной на территориях Польши. Как следует из докладной записки Большакова представителю советского правительства в Польше Н. А. Булгарину, в сентябре 1944 года сотрудник Совэкспортфильма Бритиков наряду с советскими фильмами привез в Польшу американские и английские картины. Вывезенные с территорий Западной Белоруссии и Западной Украины, эти фильмы уже были снабжены польскими субтитрами, так как прокатывались в Польше до 1939 года через частные прокатные фирмы. Поскольку формально Совэкспортфильм не имел прав на коммерческую эксплуатацию этих копий, то было принято решение осуществлять прокат от имени кино-отдела Польского Министерства Информации, которому решено было передать кинопродукцию со следующей формулировкой:

«В период наступление немецко-фашистских войск на территорию Западной Украины и Западной Белоруссии Кинокомитет эвакуировал весь находившийся там фильмов фонд как советских, так и иностранных картин и вывез этот фонд в глубь страны для сохранения. После освобождения оккупированной территории Советского Союза, в ряде районов были обнаружены также иностранные фильмы с польскими субтитрами, завезенные в оккупированные районы немцами. Эти фильмы Кинокомитет взял также в свой фонд для сохранения.

В настоящее время Кинокомитет возвращает имевшийся у него фонд польских, американских и английских картин с польскими субтитрами Фильмовому Отделу Польского Министерства Информации по принадлежности»¹⁷⁴.

В том случае, если бы Совэкспортфильму удалось организовать собственную сеть кинотеатров, то прокат копий мог бы «производиться не иначе, как путем получения названных фильмов от Польского Министерства Информации <...> на договорных условиях»¹⁷⁵. Тайная демонстрация фильмов-союзников Совэкспортфильмом

¹⁷⁴ Кино на войне. С. 625-626.

¹⁷⁵ См. там же.

свидетельствует о том, что идеологические аспекты волновали советскую власть куда меньше, чем коммерческие.

После окончания Второй мировой войны, когда вопросы международного престижа вышли на первый план, советские власти довольно осторожно подходили к выпуску американских фильмов на советские экраны. Как следует из архивных документов, перед тем как начинать прокат трофейных фильмов Большаков отправил запрос в Совэкспортфильм на предмет юридического статуса вывезенных из Германии американских лент. 4 августа 1948 года ВРИО управляющего Совэкспортфильм В. Бязи прислал ответ, который был основан на консультации с юристом по англо-американским странам Министерства Внешней Торговли СССР Александровичем:

«На поставленный нами вопрос о том какая может быть реакция американских фирм и практические последствия, могущие возникнуть для нас в том случае, если прокатные организации нашего Министерства выпустят на широкие экраны Союза американские фильмы, юридического права на лицензия по которым мы не имеем.

Тов. Александров разъяснил, что первое должно быть принято во внимание - это возможность непоправимого ущерба коммерческому престижу СССР за границей, вытекающему из обвинений организаций СССР в использовании неприобретенного обычным коммерческим путем товара. В обеспечении своих прав американские фирмы несомненно предъявят какой-либо из организаций СССР в США, вероятней всего фирме "Арткино", прокатывающей советские фильмы в США, иск в покрытие нанесенных убытков. В обеспечение этого иска суд может вынести постановление о наложении секвестра на доходы и фонды этой фирмы, причитающиеся "Совэкспортфильм", а также на весь фонд советских фильмов, которым эта фирма располагает.

По мнению тов. Александровича, при современной политической ситуации в США, возможно что суд пойдет также на то, чтобы санкционировать иск предъявленный даже Амторгу. Тот факт, что СССР не состоит в числе стран подписавших конвенцию по охране авторских прав не может быть принят во внимание, так как в существующей практике, как например, при издании книг американских авторов, соответствующие авторы нами материально компенсируются»¹⁷⁶.

Хотя между СССР и США не существовало соглашения, регулирующего авторские права, советские власти тщательно следили за тем, чтобы операция «трофейный фильм» не повлияла на авторитет Советского Союза на международной арене. Внешняя политика Советского Союза в области кино в некотором смысле предопределила стратегию репрезентации трофейного кино с 1948-го по 1950 год, когда феномен стал негласным и,

¹⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. д. 152. Л. 1.

как будто, несуществующим во властном дискурсе — любая реклама и даже упоминание названий трофейных фильмов в прессе находились под строгим запретом. И, когда 13 февраля 1949 года «Комсомольская правда» в фельетоне «Вова смотрит кинофильмы» назвала измененное название американского фильма «Приключения венецианца» (в оригинале «Приключения Марко Поло»), это вызвало бурную реакцию со стороны Большакова, который 22 февраля отправил начальнику Агитпропа Д. Шепилову резкое письмо:

«Со своей стороны Министерство кинематографии СССР обращает ваше внимание на недопустимость действий редакции газеты "Комсомольская правда", опубликовавшей название американского фильма "Приключения венецианца", выпущенного на закрытые экраны.

Американский фильм "Приключения венецианца" (прежнее название "Приключения Марка-Поло") разрешен к демонстрированию только в закрытой сети без всякой рекламы. Публикация же в прессе каких-либо сведений об этих фильмах может повлечь за собой претензии со стороны фирмы, так как лицензия на эти фильмы у нас нет. Действия редакции, разрешивший опубликовать фельетон т. Веселова, тем более неправильны, что в кинотеатре "Ударник" фильм этот никогда не демонстрировался. Министерство кинематографии СССР просит запретить редакции газеты "Комсомольская правда" публикацию каких-либо сведений о фильмах закрытого экрана»¹⁷⁷.

В июле 1949 года Министерство кинематографии и вовсе снимает американские фильмы с проката. Временный запрет на показ этих фильмов был связан с приездом в Москву Льюиса Кантурека, помощника Эрика Джонстона. Получив очередной список голливудских фильмов для отбора, 19 из которых снова имелись в Госфильмофонде, Министерство кинематографии, тем не менее, отобрало 55 позиций. Для дальнейшего ведения переговоров и прибыл в Москву господин Кантурек, с собой он привез заинтересовавшие Министерство кинематографии пленки, правда 16-ти мм формата, исключавшего возможность копирования и перемонтажа.

Перед его приездом управляющий Совэкспортфильма Саконтиков 16 июля 1949 года отправил Большакову письмо с вопросом «Не целесообразно ли в связи с пребыванием Кантурека в Москве ограничить или временно прекратить демонстрацию в профсоюзных клубах американских фильмов, которые мы в США не покупали? Вношу это предложение, чтобы не нарваться на скандал с американцами»¹⁷⁸. 18 июля Большаков

¹⁷⁷ Из письма Большакова начальнику Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП (б) Шепилову Д.Т. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 217. Л. 20.

¹⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. оп. 4. Д. 212а. Л. 15.

переслал записку своему заместителю — Рязанову, отметив: «Я считаю предложение Санонтикова правильным. Сегодня (вечером) я дам распоряжение Боброву снять с экрана американские фильмы (временно)»¹⁷⁹.

Встреча заместителя управляющего Совэкспортфильма П. Московского с Льюисом Кантурекком состоялась 25 июля 1949 года. На встрече Кантурек задал Московскому вопрос о демонстрации в различных клубах Москвы «фильма «Последний раунд» или «Рев толпы»¹⁸⁰ с участием Роберта Тейлора»¹⁸¹. Об этом на следующий день, 26 июля, Большакову и Саконтикову сообщил Московский:

«Господин Кантурек сообщил, что получил письмо из Нью-Йорка с просьбой уточнить каким образом в различных клубах Москвы демонстрировался американский фильм производства 1938 года и не попала ли эта копия из Германии.

Я заявил господину Кантурек, что мне ничего не известно о демонстрации этого фильма и высказал предположение о том, что видимо Нью-Йорке получили неточную информацию: в Москве действительно демонстрируется фильм "Последний раунд", но это не американский, а немецкий фильм.

Господин Кантурек еще раз подчеркнул, что его сведения правильны и это был именно американский фильм.

Я обещал навести справки и позже дать ему ответ»¹⁸².

В архивном документе напротив последней фразы карандашом подписано вероятнее всего Большаковым: «Незачем было обещать», а на обратной стороне — «Отвечать господину Кантурек, что нам ничего неизвестно о показе этого фильма. И впредь вести себя более умело»¹⁸³.

Из предложенного списка советскими властями было отобрано три фильма «Мадам Кюри» (1943), «Приключения Марка Твена» (1944) и «Зимний сезон» (1943). Кроме того, советская сторона выдвинула встречное условие — для того, чтобы переговоры продолжались, необходимо, чтобы МРАА дало разрешение на встречный прокат советских фильмов в США.

26 августа Джонстон ответил, что советские условия неприемлемы, поскольку МРАА не имеет соответствующих полномочий для того, чтобы повлиять на частные прокатные организации в США. Однако Джонстон выразил желание продолжить переговоры о покупке американских фильмов.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ Под таким названием фильм шел в советском прокате.

¹⁸¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 152. Л. 139.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Там же.

К концу 1949 года советские власти выразили готовность приобрести к ранее выбранным трем еще четыре фильма: «Морской ястреб» (1940), «Капитан Кидд» (1945), «Жемчужина» (1947), «Тарзан в Нью-Йорке» (1942) по 27 тысяч долларов за каждый, но заявленная цена и количество отобранных фильмов не соответствовали ожиданиям американской стороны. В общей сложности, переговоры о покупке американских фильмов велись с 1948 года по 1950-й. Процесс активно освещался в американской и европейской прессе. Например, 21 июня 1950 года газета «Variety» писала о визите Кантурека в СССР:

«Это уже третий визит Кантурека плюс один визит, совершенный Ирвингом Маасом — вице-президентом и генеральным директором МПЭА, которые направлены на заключение соглашения, подготовленного президентом МПАА Эриком Джонстоном в Москве в ноябре 1948 года. В то время русские согласились купить партию из 20 фильмов по 50 тыс. долларов за каждый.

Советское кино-представительство, с тех пор просмотрело более 50 фильмов в Москве и получило отклики еще о 150 фильмах от своих представителей в различных странах мира. Тем не менее они отметили, что не могут подобрать 20 подходящих фильмов. <...> Увертки русских убедили янки в том, что они просто хотят иметь соглашение, но, что они также и не хотят прекращать переговоры»¹⁸⁴.

На фоне Берлинского кризиса и стремительно ухудшающихся отношений между двумя странами переговоры о покупке американских фильмов на сумму 1 млн. \$, действительно, вызывают много вопросов. Киновед Сергей Каптерев, первый обративший внимание на архивный материал о планируемом сотрудничестве¹⁸⁵, отмечает, что предварительное согласие советской стороны на покупку было обусловлено причинами идеологического и коммерческого свойства.

Во-первых, намерение вести переговоры можно рассматривать как часть сталинского дипломатического курса, в рамках которого переговорный процесс рассматривался как способ получения ценной информации. В качестве примера Каптерев приводит парижскую конференцию 1947 года по обсуждению плана Маршалла. Негативно оценивая сам план, советское руководство, тем не менее, согласилось участвовать в обсуждении и отправило делегацию с целью получения сведений о характере и условиях плана¹⁸⁶.

¹⁸⁴ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 51. Л. 54.

¹⁸⁵ Этот материал ввел в научный оборот Сергей Каптерев. См.: Kapterev S. Soviet attitudes toward American Cinema during the Early Cold War // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2009. Vol. 10. № 4. P. 779-807. Однако, мы будем ссылаться на первоисточник, поскольку С. Каптерев опубликовал далеко не все.

¹⁸⁶ Kapterev S. Soviet attitudes toward American Cinema during the Early Cold War // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2009. Vol. 10. № 4. P. 779-807.

Во-вторых, советские власти могли рассматривать покупку американских фильмов, как еще один способ пополнения бюджета. В 1948 году советское правительство уделяло особое внимание повышению доходов от кино. В частности, 31 января 1948 года Министерство кинематографии понизило цены на билеты с целью увеличения прибыли¹⁸⁷. И, наконец, 31 августа, за две недели до начала переговоров, Политбюро ЦК ВКП(б) разрешило выпустить рекомендованные Министерством Кинематографии пятьдесят заграничных фильмов из трофейного фильмофонда. Доход от демонстрации картин из трофейного фильмофонда, согласно подсчетам Министерства кинематографии, должен был составить «в течение 1948-1949 гг. от проката 24 заграничных кинофильмов на широком экране валовой сбор в сумме не менее 1 миллиарда рублей» и по сети ВЦСПС «валовой сбор с проката 26 фильмов на закрытом (клубном) экране в сумме не менее 600 млн. руб.»¹⁸⁸. В этом контексте, покупка американских фильмов вполне вписывалась в ряд мер, предпринятых для увеличения прибылей от кинопроката. Согласно архивным документам, Министерство кинематографии серьезно рассматривало возможность приобретения лицензионных американских фильмов, и решение по этому вопросу принимал Совет министров во главе со Сталиным.

Так, 15 марта 1949 года Ворошилов пишет Сталину, что Министерство кинематографии «просит разрешения на продление переговоров о покупке 20 американских кинофильмов по цене до 30 тыс. американских долларов за каждый, против предложенной Э. Джонстоном цены по 50 тыс. долларов. По подсчетам министерства кинематографии СССР ориентировочная сумма доходов от проката 20 американских кинофильмов будет равняться 500-600 млн. рублей. Сумма затрат на покупку кинофильмов составит в сов. Валюте 3, 180 тыс. руб., а в переводе на иностранную валюту — 600 тыс. дол. Валютным планом на 1949 г. по министерству кинематографии СССР предусмотрено на покупку кинофильмов в США 265 тыс. руб. недостающие 2, 915 тыс. руб., по заключению Министерства финансов СССР (т. Злобина И. Д.) и министерства внешней торговли (т. Меньшикова М. А.) могут быть покрыты за счет валютных накоплений на счетах Госбанка, в частности, за счет неиспользованного остатка кредита по соглашению с Югославией от 16 июня 1947 г., находящегося на счетах Госбанка в сумме 1, 259 тыс. долларов»¹⁸⁹. Несколько дней спустя, 24 марта 1949 года Совет министров СССР специальным постановлением разрешил Министерству кинематографии продлить переговоры.

¹⁸⁷ ГАРФ. Ф. Р5446. Оп. 50. Д. 2903. Л. 150.

¹⁸⁸ Летопись российского кино 1946-1965. С. 93.

¹⁸⁹ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 76. Л. 39.

В дополнение к обозначенным причинам, нам кажется вероятным и такой сценарий, что советская сторона надеялась посредством возможного сотрудничества с Голливудом добиться продвижения советских фильмов в США. В некотором смысле, эта стратегия являлась продолжением политического курса, проводимого советскими властями еще во времена союзничества. Когда, несмотря на сообщения об агрессивных выпадах американских кино-чиновников в сторону советской киноиндустрии, Министерство кинематографии продолжало поддерживать видимое союзничество, преследуя собственные интересы. «Наша задача, — писал режиссер Михаил Калатозов Большакову 1 ноября 1943 года, — несмотря на противодействие "Майеров", сделать голливудцев нашими друзьями, *нашим рупором*»,¹⁹⁰ с целью сделать Голливуд советским «рупором», как сказал Калатозов.

Технически представительства «Союзинторгкино» в США не существовало, поскольку в таком случае компания автоматически была бы маркирована Госдепартаментом как агент по пропаганде в пользу иностранного государства, что означало ежемесячную регистрацию в полиции и передачу всех сведений о деятельности и средствах. Поэтому прокат советских фильмов в США был устроен через компанию «Арткино». Формально она числилась как частная американская компания, а президент и вице-президент зарегистрированы как агенты, работающие в пользу иностранной державы. Однако, фактически фирма существовала на средства «Совэкспортфильма», которому и принадлежал весь оборотной капитал. Как показывают архивные документы фонда Совэкспортфильма в РГАЛИ, Министерство кинематографии регулярно высылало советские картины в США, однако основная трудность заключалась в том, чтобы пустить их в прокат. Крупные киносети отказывались под предлогом потенциальной нерентабельности советских картин, и последние шли в третьесортных кинотеатрах с критически низким оборотом кинозрителей на копию. Соглашение о сотрудничестве могло рассматриваться советскими властями как дополнительный рычаг (инструмент) продвижения советской кинопродукции в США.

И, наконец, еще одной причиной ведения столь длительных переговоров могло и то, что посредством этого длительного процесса Советский Союз хотел опровергнуть политическое клише «Железного занавеса», введенное Черчиллем в его знаменитой Фултонской речи. Процесс переговоров активно освещался в американской и европейской прессе, и таким образом советские власти транслировали миру, что они открыты для любого вида предложений.

В некотором смысле эта цель была достигнута, потому что в 1950 году с более

¹⁹⁰ Кино на войне. Документы и свидетельства. М., 2005. С. 597.

выгодным предложением выступил американский кино-предприниматель Морроз, член ассоциации независимых кино-предпринимателей США. В эту ассоциацию входили лояльно настроенные к Советам кинематографисты, в том числе Чарли Чаплин и Дэвид Селзник. Морроз предложил «перевернуть формулу Джонстона»¹⁹¹ и заключить сделку на 50 фильмов производства независимых кино-предпринимателей по цене 20 тыс. долларов каждый. Свое предложение Морроз обосновал следующим образом:

«Несмотря на военную истерию, имеющую место в США, даже реакционные американские промышленные и торговые круги желают развития деловых и торговых отношений с СССР. Поэтому даже такая относительно небольшая сделка как покупка 50 американских фильмов Советским Союзом произведет на эти круги весьма благоприятное впечатление. Этим кругам подобная сделка докажет воочию возможность иметь деловые и торговые отношения с СССР»¹⁹².

«Переговоры вести, но не обещать, что купим»¹⁹³ — дал указания Большаков относительно предложения Морроза. Ни одного фильма куплено не было.

Так или иначе, затянувшийся процесс переговоров уже начинал играть против СССР на международной арене. В условиях Холодной войны, этот шаг мог быть оценен как политическая победа Соединенных Штатов, собственно с начала ведения переговоров именно таким образом это и было представлено американской прессой. Также покупка американских фильмов Советским Союзом негативно отразилась бы на кино-политике СССР в странах народной демократии. «Вы даже представить не можете серьезность ситуации»¹⁹⁴ — писал в июне 1949 году представитель Совэкспортфильма в Чехословакии Лебедев в Министерство кинематографии по поводу возможной реакции Чехословакии. Поводом для прекращения переговоров с МРАА и Эриком Джонстоном послужила публикация в «Film Daily» от 13 апреля 1950 года. Об этом заместитель Совэкспортфильма Сеницын написал Рязанову 28 июня 1950 года:

«Учитывая то обстоятельство, что мы не предполагаем покупать в данное время американские фильмы, было бы более правильно порвать нам переговоры на данной стадии, а не ждать пока эти переговоры будут порваны американцами, притом с тем, что американцы используют это обстоятельство в прессе против нас. Для прекращения переговоров следует использовать враждебное выступление против Советского Союза, сделанное 13-го апреля представителем американской кинематографии г-ном Майером и опубликованное в газете «Фильм Дейли»¹⁹⁵.

¹⁹¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 261. Л. 2.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Там же.

¹⁹⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 210. Л. 124-127

¹⁹⁵ Там же. Л. 28.

Яростный противник коммунизма вице-президент MGM Луис Майер на торжественном обеде произнес следующую речь:

«Красные боятся допустить к себе американские фильмы. <...> Как могут комиссары пропаганды объяснить наличие тысяч автомобилей, принадлежащих рабочим, возле заводов или дома наших рабочих, улыбающиеся лица, счастливых детей, одежду, изобилие продуктов, множество мест для общественного развлечения, свидетельствующее о процветании и счастье, достигнутом при американском образе жизни? <...> Я не обвиняю Сталина за то, что он не показывает наши фильмы в России. Он не смог бы держать в порабощении 180 миллионов населения без того, чтобы держать их в неведении об условиях жизни в Америке. Темная завеса опущена не только, чтобы закрыть нам глаза от того, что происходит в России, но скрыть от русских правду об Америке. Когда настанет день, а день такой настанет и луч правды проникнет через завесу, господину Сталину будет не мало хлопот»¹⁹⁶.

На момент произнесения речи, в советском прокате (столичном и региональном) циркулировало около 20 американских фильмов.

С конца 1950-го года стратегия репрезентации трофейного кино кардинально меняется. Резкое изменение курса можно проследить на примере циркулярного распоряжения, которое Главкинопрокат 8 декабря 1950 года разослал по всем отделениям Советского Союза:

«С 12 декабря 1950 года разрешается выпуск на *первые экраны государственной киносети* кинофильма "Сенатор". В имеющихся у Вас копиях этого фильма необходимо произвести следующие исправления: В первой части перед названием фильма вклеить следующую надпись "Этот фильм взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году". <...> Рекламирование фильма "Сенатор" надлежит производить на фасадах кинотеатров. В прессе рекламных объявлений не помещать»¹⁹⁷.

Иными словами, с 12 декабря 1950 года советские власти впервые вывели трофейный статус кинофильмов в публичное поле. До 1950 года все фильмы, выпущенные как трофеи, выходили в прокат с надписью «Иностранный фильм». Изучая внутреннюю переписку 1940-1950-х годов между работниками Министерства кинематографии и иными институциями, мы можем обнаружить выражения «фильмы из трофейного фонда», «так называемые "трофейные" фильмы», иногда и «трофейный фильм», но анализ и архивных документов, и эго-документов показывает, что трофейный

¹⁹⁶ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 267. Л. 22.

¹⁹⁷ ЦГАЛИ. Ф. Ф. 245. Оп. 3. Д. 133. Л. 214.

статус этих картин выводится в публичное пространство только с декабря 1950-го года, и начиная с этого момента в восприятии советской публики трофейное кино начинает формироваться, как культурное явление. Иными словами, до декабря 1950 года в публичном пространстве понятия трофейного кино не существовало.

Второй важный момент, на который стоит обратить внимание, заключается в том, что предписание о прокате фильма в кинотеатрах первого экрана с рекламой на фасадах являлось жестом демонстративного характера. В то время как в историографии трофейного кино преобладает мнение, будто бы Голливуд внезапно обнаружил факт проката американских фильмов в СССР без лиценза. В частности, в одном из интервью об этом говорит архивист и историк кино В. Дмитриев:

«В 1948, 1949 и 1950 годах, прокатные удостоверения получило гораздо больше картин, чем разрешило Политбюро. Но, начиная с 1951 года, этих лент выпускалось в прокат все меньше и меньше. Говорят, что кто-то из крупных американских руководителей во время переговоров сказал, что, мол, СССР и США были союзниками в войне, а наши фильмы в России почему-то называют трофейными. Реакция была мгновенной — эти картины полностью убрали из московского проката в провинцию. А затем показывали уже только в глубинке и совершенно неофициально»¹⁹⁸.

В приведенном отрывке Дмитриев, скорее всего, имеет ввиду беседу, произошедшую между Московским и Кантурексом в июле 1949 года. Возможно, в несколько искаженном виде она имела хождение в кинематографических кругах.

Как пишет М. Туровская, «перипетии того скандального пятилетия "украденного Голливуда" — со всеми его переговорами купли-продажи, незаконными показами, протестами, искажениями фильмов и проч. — сами по себе составляют авантюрный сюжет "как в кино". Материалы, разбросанные по российским и американским архивам, еще не собраны воедино и ждут своего часа»¹⁹⁹.

Так или иначе, но обнаруженный в ЦГАЛИ документ, показывает, что инициатива выпуска американских фильмов на экраны государственных кинотеатров принадлежала советским властям. В настоящем тексте мы утверждаем, что эта инициатива была обусловлена начинающейся Холодной войной в культурном и кинематографическом поле. И действия советских властей в незамедлительно последовавшем дипломатическом скандале между СССР и США лишь подтверждают нашу гипотезу. Однако прежде чем перейти к последствиям этого намеренного шага, нам бы хотелось представить еще один

¹⁹⁸ Жирнов, Е. Дело о частных советских кинотеатрах [Электронный ресурс] // Коммерсантъ Деньги. 2013. № 29. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2229842>

¹⁹⁹ См. Туровская М. Зубы дракона. С. 212.

сюжет, который разворачивался в эти годы на международной арене и, как нам кажется, имел к трофейному кино самое непосредственное отношение.

2.4. 1948-1950: «Железный занавес» и авторское право как инструмент Холодной войны

28 марта 1948 года в *New York Times* вышла небольшая заметка под названием «Музыка и идеология»²⁰⁰. Статья была посвящена намерениям режиссера Альфреда Ньюмана использовать произведения Дмитрия Шостаковича, Николая Мясковского, Сергея Прокофьева и Арама Хачатуряна в кинофильме «Железный занавес»:

«Несмотря на то, что произведения этих современных композиторов в США являются общественным достоянием, киностудия Fox начала переговоры с Leeds Music Company и их дочерней компанией AM RUSS по поводу прав на использование работ этих четырех композиторов. В конце концов, сделка была заключена на сумму 10 тыс. \$.<...>

Однако в это же время ЦК ВКП (б) также заинтересовался Шостаковичем, Прокофьевым, Мясковским и Хачатуряном. 11 февраля 1948 года композиторов, вместе с тремя другими коллегами, обвинили в том, что их произведения сильно отдают духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки. Их осудили за формалистических извращения и анти-демократические тенденции чуждые советскому народу и его художественным вкусам. Несмотря на мнение ЦК, Ньюман, напротив, все еще убежден, что преследуемые композиторы воплощают советский дух в музыке, и студия начнет записывать партитуру для «Железного занавеса» уже на этой неделе. Достанется ли хоть что-нибудь из 10 тыс. \$ самим композиторам Ньюман не знает»²⁰¹.

В действительности, киностудия Fox начала процесс переговоров о покупке у Leeds Music Company патента на использование музыки советских композиторов, но стороны никак не могли договориться о цене. Leeds Music Company оценила стоимость патента в 10 тыс. \$, в то время как кинокомпания Fox пыталась снизить цифру до 3 тыс. \$. Поскольку между СССР и США не существовало двустороннего соглашения об авторском праве, то произведения советских композиторов в Соединенных Штатах являлась общественным достоянием, и теоретически кинокомпания могла свободно использовать ее, не покупая патент и, таким образом, не нарушая американских законов. Сложности возникали тогда, когда фильм выходил на иностранные рынки проката.

²⁰⁰ Thomas F. Brady. Hollywood Ponders U.N. Proposal. Studios Asked to Assist United Nations Film Program — Sour Music, Russian Say — Academy Awards Show a Profit // *New York Times*. 1948. Mar 28.

²⁰¹ Ibid.

Переговоры между киностудий Fox и Leeds Music Company велись с конца 1947 года, однако соглашение так и не было заключено.

«Железный занавес» являлся одним из первых анти-советских фильмов, выпущенных Голливудом в рамках начинающейся Холодной войны. Сюжет картины был основан на истории перебежчика Игоря Гузенко. В сентябре 1945 года, шифровальщик посольства в Оттаве, Гузенко обратился за политическим убежищем к канадским властям, предоставив им секретные документы об атомном шпионаже в пользу СССР на территории Канады. Дело Гузенко вызвало волну шпионских процессов в Канаде, и послужило катализатором обострения отношений между восточным и западным блоком. Экранизацией мемуаров Гузенко, или как называет его западная историография, «человека, начавшего Холодную войну»²⁰², и являлся новый голливудский фильм с говорящим названием «Железный занавес».

Несмотря на то, что съемки велись в атмосфере высокой степени секретности, советские власти не только узнали о запуске фильма, но и получили подробный конспект сценария. Как писал генконсул СССР в Нью-Йорке Я. Ломакин Заместителю министра иностранных дел СССР А. Вышинскому 23 декабря 1947 года, «фильм будет очень враждебен. Советские люди показаны отталкивающими, циничными и клеветующими на свою Родину. Съемка отдельных сцен уже началась в Канаде и вызвала протест прогрессивных кругов. <...> В связи с предстоящим выпуском такого фильма, нам кажется, уже сейчас было бы целесообразно выступить в советской печати с рядом острых статей и развернуть атаку на голливудских реакционеров, поджигателей новой войны... наше острое и умелое выступление может подготовить зрителей для правильной оценки фильма и оказать положительное влияние на общественное мнение. С другой стороны, наша острая критика голливудских реакционеров и поджигателей войны окажет моральную помощь прогрессивным кругам в США и Канаде в их борьбе против реакции, против создания такого фильма»²⁰³.

Меры, которые необходимо было предпринять в ответ на фильм, разрабатывались чиновниками самого высокого уровня. На совещании по обсуждению «Железного занавеса» присутствовали В. Молотов, секретари ЦК ВКП (б) А. Жданов и А. Сулов, заведующий УПиА В. Степанов, начальник Советского Информбюро Б. Пономарев, ответственный работник ЦК ВКП(б) Л. Ильичев. Созданная по итогам совещания

²⁰² Granatstein J. L., Stafford D. *Spy Wars. Espionage and Canada from Gouzenko to Glasnost*. Toronto: Key Porter Books, 1992. 276 p. Bothwell R. *Years of Victory*. Toronto: Grolier, 1987. 109 p.

²⁰³ Цит. по: Аггеева А. Канада и начало Холодной войны: дело Гузенко в советско-канадских отношениях // Холодная война. 1945-1963 гг. Историческая ретроспектива: Сб. ст. / Отв. ред. А. О. Чубарьян, Н. И. Егорова. М.: Олма-Пресс, 2003. С. 369-406.

стратегия контрпропаганды должна была вестись по двум направлениям: Министерству кинематографии предписывалось «разработать тематику фильмов, направленных против американских реакционеров»²⁰⁴, в то время как УПиА следовало организовать кампанию в прессе, то есть «на основе имеющегося либретто поручить гг. Заславскому, Эренбургу, Л. Леонову и Н. Тихонову подготовить для печати статьи, разоблачающие готовящуюся фальшивую и клеветническую кинокартину»²⁰⁵.

К результатам задач, поставленных перед Министерством кинематографии, мы бы хотели обратиться в этом тексте чуть позднее. Но что касается контрпропагандистской деятельности Агитпропа, то уже 21 февраля 1948 года в газете «Культура и жизнь» появилась статья И. Эренбурга под названием «Кинопровокаторы». В ней известный писатель следует уже известной нам по другим публикациям в советской прессе топике шаблонности голливудского кинематографа:

«Фильм о жизни работников советского посольства сфабрикован по классическим рецептам гангстерских фильмов. В посольстве работает роковая женщина, красивая блондинка по имени Баранова. В ее задачи входит танцевать с сотрудниками мужского пола, соблазнять их и тем самым заглядывать в их грешные души. Сотрудники мужского пола все время расхваливают канадские ликеры (кстати сказать, весьма плохие) и, разумеется, поглощают их в неограниченном количестве. Один из мужчин, влюбленных в ликеры, а именно Тригорин, жаждет похитить атомную бомбу»²⁰⁶.

В целом, посвященная разоблачению кинофильма, публикация заканчивалась интересным пассажем:

«Что касается Европы, то Европа помнит и знает, чем был Сталинград. Правда в Европе нет высокой американской техники, но свистеть можно даже без свистков — достаточно двух пальцев. Если американцы посмеют привезти "Железный занавес" в Европу, то они увидят, что значит совесть народов: демонстрации фильма превратятся в демонстрацию и против кинопровокаторов и против их хозяев — американских империалистов»²⁰⁷.

Помимо контрпропагандистской стратегии, советские власти учитывая, что «фильм создается, несомненно, с согласия правительства США и Канады», также посчитали «целесообразным попытаться найти пути для давления как на госдепартамент, так и на кинокомпанию»²⁰⁸. Поэтому когда, благодаря заметке в *New York Times*, стало известно об использовании музыки советских композиторов в анти-советском фильме, то этот путь

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ Там же.

²⁰⁶ Эренбург И. Кинопровокаторы // *Культура и жизнь*. 1948. 21 февраля.

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ Аггеева А. Канада и начало Холодной войны: дело Гузенко в советско-канадских отношениях // *Холодная война. 1945-1963 гг.* С. 396.

был найден. Нарушение авторских прав кинокомпанией Fox выводило дело о «Железном занавесе» в юридическую плоскость, и соответственно предоставляло советской стороне возможность провести такую линию внешней культурной политики, которая с одной стороны преследовала бы запрет кинофильма в США, а с другой стороны неоднозначный юридический статус используемой музыки предоставлял большие возможности для организации протестных и судебных кампаний против фильма в Европе.

5 апреля 1948 года начальник отдела пропаганды и агитации Шепилов в письме, адресованном Жданову, отметил, что «т. т. Шостакович, Прокофьев, Мясковский и Хачатурян заявили ЦК ВКП (б), что они не вступали ни в какие переговоры и не давали согласия на использование их произведений в упомянутом антисоветском фильме. <...> Как выясняется, в антисоветском фильме "Железный занавес" использованы следующие произведения советских композиторов: колыбельная из балета "Гаяне" Хачатуряна, части из 1, 5 и 6 симфоний Шостаковича, 21-я симфония Мясковского и 5-я симфония Прокофьева»²⁰⁹.

Спустя несколько дней, 11 апреля 1948 года композиторы опубликовали открытое письмо в газете «Известия», в котором выразили протест против «покушения на свободу <...> творчества» и попросили изъять музыку из кинофильма:

«Нет необходимости упоминать, что никто из нас не давал и не мог дать согласия на какое бы то ни было использование нашей музыки для картины "Железный занавес". Зная заранее, что советские композиторы в гневом отвергли бы всякое подобное предложение, кинодельцы из американской компании "Двадцатый век — Фокс" применили мошеннический прием, украв нашу музыку для своего мерзкого фильма. <...> Выражая свой категорический протест против подобных приемов и нравов, против циничного покушения на свободу нашего творчества, мы решительно настаиваем на изъятии нашей музыки из фильма «Железный занавес»²¹⁰.

Как упоминалось выше, сложность юридической коллизии заключалась в том, что между СССР и США не существовало соглашения об авторских правах. Напомним, что к 1948 году охрана интеллектуальной собственности в международном правовом поле регулировалась Бернской конвенцией. Подписанная в 1886 году всего десятью европейскими странами, конвенция не распространялась на множество других стран-участников, в том числе на Советский Союз и Соединенные Штаты. В этом случае страны, не подписавшие Бернскую конвенцию, как правило, заключали между собой

²⁰⁹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 597. Л. 116.

²¹⁰ Шостакович Д., Прокофьев С., Хачатурян А., Мясковский М. Письмо в редакцию газеты «Известия» // Известия. 11 апреля 1948. № 86. С. 4.

двусторонние соглашения об охране авторских прав. Однако между СССР и США подобное соглашение не было заключено, поэтому формально музыка советских композиторов рассматривалась американским правом как общественное достояние. Иными словами с юридической точки зрения Советский Союз, как государство, в данном вопросе не имел рычагов влияния на американские власти, но советские композиторы, чьи права на интеллектуальную собственность были нарушены, могли выразить свое недовольство. Тогда было принято решение об обращении «советских композиторов в американский суд с требованием об изъятии их музыки из указанного фильма»²¹¹.

10 мая 1948 года, за два дня до официальной американской премьеры фильма в Соединенных Штатах, Шостакович, Прокофьев, Мясковский и Хачатурян возбудили уголовное дело против киностудии «Twentieth Century Fox», «о незаконном использовании их музыкальных произведений в антисоветском кинофильме "Железный занавес", о прекращении демонстрации этого фильма и о возвращении им материального и морального ущерба, причиненного использованием их произведений в этом фильме»²¹².

Как утверждает историк Кирилл Томофф в своей работе «*Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945 - 1958*», судебного дела можно было бы избежать. В частности, К. Томофф, основываясь на документах найденных в советских и американских архивах, в своем исследовании уделяет особое внимание американке Хелен Блэк. Сильно симпатизирующая Советскому Союзу, Блэк по собственной инициативе развернула бурную деятельность на территории США для изъятия музыки из кинофильма. В апреле 1948 года она провела ряд переговоров как с киностудией Fox, так и с Leeds Music Company о недопустимости использования музыки советских композиторов в «Железном занавесе». Итогом этих переговоров, в общем, и стал финальный отказ Leeds Music Company участвовать в деле предоставления патента. Томофф настаивает на том, что Блэк удалось бы достигнуть полноценного успеха, если бы она получила телеграмму с личными возражениями советских композиторов. Вовремя предъявленная киностудии, эта телеграмма могла бы предотвратить использование их музыки в кинокартине. Известно, что Блэк запросила телеграмму у чиновников ВОКСа, которые, в свою очередь, направили ее запрос в ЦК. Однако, неповоротливость бюрократического аппарата и долгие согласования на каждом этапе привели к срыву инициатив, предпринятых Х. Блэк²¹³.

7 июня 1948 года в Верховном суде штата Нью-Йорк состоялось слушание по делу

²¹¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 597. Л. 116.

²¹² АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 34. Папка № 234. Д. 89. Л. 18.

²¹³ Tomoff K. *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945 - 1958*. New York: Cornell University Press, 2015. 263 p.

о «Железном занавесе». В американской судебной практике это был первый прецедент, когда в качестве истца выступали граждане страны, не имеющей соглашения об охране авторских прав с Соединенными Штатами. Советские интересы в суде представлял адвокат Чарльз Рехт. Активно сотрудничавший с СССР с 1921 года, Рехт прославился как судебный защитник пацифистов и радикалов Первой мировой войны и выступал в качестве адвоката советских граждан и институций в американских судах вплоть до своей смерти в 1965 году.

Его обвинительная речь в суде была основана на следующих положениях: во-первых, Рехт потребовал прекратить использование имен и музыки советских композиторов в фильме и сопровождающих его рекламных материалах, так как сами композиторы выступили против подобной практики; во-вторых, используя советскую музыку в анти-советском фильме киностудия занималась распространением клеветы, а значит нарушала закон о гражданских правах; в-третьих и в-четвертых, Рехт обвинил студию в умышленном причинении вреда и нарушении моральных прав композиторов²¹⁴.

Два последних пункта являлись особенно важными, поскольку доказывали, что наличие музыки Шостаковича и других в анти-советском фильме подразумевало их участие в этом фильме и, тем самым помещало композиторов в ложную ситуацию предательства собственной страны. Этот аргумент основывался на утверждении, что использование музыки композиторов обязательно подразумевает их согласие, одобрение или сотрудничество в производстве и распространении картины потому что «общественность в целом знает, что живые композиторы получают плату за использование своих имен и творений в фильмах»²¹⁵.

Как и следовало ожидать, все четыре пункта обвинения были опровергнуты американским судом по той причине, что ввиду отсутствия соглашения между странами на музыку советских композиторов не распространялись законы о защите авторских прав, и музыка являлась общественным достоянием. Советские власти пытались обжаловать решение суда и подали апелляцию, которая в свою очередь подтвердила решение предыдущей судебной инстанции.

В целом, судебные тяжбы велись почти полтора года, и с точки зрения юридической практики безрезультатно. Подробности этого процесса отражены в фондах МИД СССР Архива внешней политики Российской Федерации. На основании переписки между МИД и послом СССР в США А. Панюшкиным можно сделать вывод, что советская сторона и не рассчитывала на то, что иск может быть удовлетворен, однако

²¹⁴ Ibid. P. 20-46.

²¹⁵ Ibid.

рассматривало судебный процесс как важное политическое заявление.

По крайней мере в телеграмме от 19 июля 1949 года Панюшкину «было сообщено, что <...> при предъявлении во вторую судебную инстанцию иска советских композиторов о возмещении материального и морального ущерба следует иметь в виду, что американский суд может отклонить этот иск, поскольку между СССР и США нет соглашения об охране авторских прав»²¹⁶.

И, наоборот, посол СССР в США А. Панюшкин в телеграмме, адресованной МИД, от 31 июля 1949 года сообщал, что «при данной политической обстановке нет оснований предполагать, что вопрос о возмещении советским композиторам материального и морального ущерба в связи с использованием их музыки в антисоветском фильме, может быть решен судом в нашу пользу»²¹⁷. Судебное дело против киностудии *Twentieth Century Fox* было окончательно прекращено в соответствии с указаниями МИД от 19 июля и 4 августа 1949 года. Несмотря на то, что советские власти проиграли дело в американском суде, на основе приобретенного опыта они сумели построить такую модель — как с юридической точки зрения, так и в контексте анти-американской пропаганды, — которая помогла СССР одержать победу над «Железным занавесом» в Европе²¹⁸.

Очевидно, что дело о «Железном занавесе» в культурном противостоянии между двумя державами имело важное политическое значение. В частности, в переписке между чиновниками МИДа отмечалось, что оно «являлось не частным делом композиторов, а вопросом большой политической важности», и как следствие все расходы, связанные с судебными разбирательствами, оплачивались из бюджета Министерства иностранных дел²¹⁹. Возвращаясь к мерам, предпринятым Министерством кинематографии в качестве ответа на «Железный занавес», напомним, что партийные идеологические работники предлагали не ограничиваться «оборонительными» шагами, а приступить к активной агитации. Во многом «План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время» от 1949 года являлся продолжением советско-американской полемики, развернувшейся вокруг «Железного занавеса». Министерству кинематографии, согласно представленному плану, было поручено создать киноочерк «по мотивам произведения М. Горького "Город желтого дьявола", а также кинофильм, в основу сценария которого положить книгу А. Бюкар "Правда об американском дипломате»; чаще и шире демонстрировать имеющиеся кинофильмы на антиамериканские темы»²²⁰.

²¹⁶ АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 34. Папка № 234. Д. 89. Л. 18-19.

²¹⁷ Там же. Л. 18

²¹⁸ В данном случае, имеется в виду Франции и ее колонии или протектораты. Вообще все территории Французского Союза, Люксембурга, Бельгии, Голландии, Швейцарии и Италии. В настоящем тексте мы не будем подробно останавливаться на судьбе «Железного занавеса» в Европе. Подробно этот сюжет описан у Tomoff K. *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945 - 1958*.

²¹⁹ АВП РФ . Ф. 0129. Оп. 34. Папка № 234. Д. 89. Л. 20.

²²⁰ Сталин и космополитизм. 1945-1953: Документы Агитпропа ЦК / под ред. А. Яковлева. М.: международный фонд "Демократия" Материк, 2005. С. 321-325.

Дело Бюкар можно рассматривать как симметричный ответ советского правительства на историю с Гузенко. Сотрудница посольства США в Москве, Бюкар, в феврале 1948 года вышла замуж за оперного певца Константина Лапшина и попросила у СССР политического убежища. Советские власти использовали историю Бюкар, как ответное оружие в культурной Холодной войне, и в 1949 году опубликовали ее книгу под названием «Правда об американских дипломатах». Как следует из докладной записки Агитпропа ЦК и И. Сталину от 19 июля 1949 года, «Художественный фильм по книге А. Бюкар "Правда об американских дипломатах" предполагается впустить в начале 1950 г. <...> Постановку фильма можно было бы поручить режиссеру Довженко А. П.»²²¹. В то время как фильм "Город желтого дьявола" планировали выпустить уже в четвертом квартале 1949 года. В качестве иллюстративного материала к последнему планировалось использовать «кадры из американской кинохроники и из американских художественных фильмов. Автором сценария и постановщиком фильма намечается режиссер Герасимов С. А.»²²².

Итогом экранизации книги Бюкар в кино стали съемки фильма «Прощай, Америка!», но в 1950 году процесс внезапно был приостановлен, фильм положили на полку и выпустили спустя почти пятьдесят лет — в 1996 году²²³. Очерк по мотивам произведения Горького так и не был снят. Не отражают архивные документы и результатов выполнения указания Агитпропа «чаще и шире демонстрировать имеющиеся кинофильмы на антиамериканские темы». Однако, в качестве своеобразного симбиоза двух последних направлений и можно рассматривать выпуск фильмов Фрэнка Капры, вывезенных из Берлина.

Напомним, что публичная презентация трофейного кино началась с фильма «Сенатор», или «Мистер Смит едет в Вашингтон», который советские власти пустили в декабре 1950 года в государственных кинотеатрах с рекламой на фасадах. Всего, за 1949-1951 годы было выпущено три фильма Фрэнка Капры — «Мистер Дидс переезжает в город» (в советском прокате «Во власти доллара»), «Мистер Смит едет в Вашингтон («Сенатор») и «Познакомьтесь с Джоном Доу» с оригинальным названием.

«Во власти доллара», согласно прокатному удостоверению, допускался к прокату с 7 сентября 1949 года, и вероятнее всего с октября, то есть с четвертого квартала 1949 года, уже демонстрировался в кинотеатрах по всему СССР. В советском варианте картина «Во власти доллара» начиналась со следующего вступительного текста:

²²¹ Там же.

²²² Там же. С. 452.

²²³ Босенко В. Три-четыре архивные истории // Киноведческие записки. 2008. № 86. С. 326-334.

«Городом Желтого Дьявола назвал Алексей Максимович Горький Нью-Йорк — эту цитадель американского империализма. В жертву деньгам здесь приносится все: совесть судьи, честь журналиста, жизнь миллионов простых людей. Герой этого фильма Лонгфелло Дидс — честный, но простодушный человек, по-своему пытается помочь людям, лишенным крова и работы. Советскому зрителю не трудно понять, что путь, который избрал для этого Дидс, ничего не может изменить в мире Желтого Дьявола — доллара»²²⁴.

Фильм подвергнули кардинальному перемонтажу в лучших традициях 1920-х годов²²⁵. В оригинальной версии добродушный герой из провинции, Лонгфелло Дидс, унаследовавший большое состояние, переезжал в большой город, где сталкивался с его цинизмом и несправедливостью, однако, в конце концов, Дидс преодолевал преграды и фильм заканчивался хэппи-эндом. В советском варианте, выхваченный из контекста крупный план героя в тюрьме, множился и завершал фильм, а сцена ликования земляков Дидса по поводу его освобождения была пересубтитрирована и превращалась в сцену возмущения его арестом. Таким образом, «американское зло» торжествовало, и фильм превращался в историю о несправедливости социального и политического уклада Соединенных Штатов. При этом важно отметить, что с точки зрения долгой истории репрезентации Капры и его произведений в СССР прокат его фильмов в рамках анти-американской кампании представляется действием вполне последовательным и логичным. Фигура режиссера в советском дискурсе являлась воплощением анти-американских риторических клише. Критик голливудской системы, кинорежиссер прогрессивного лагеря и прямой наследник советских кинематографических традиций — длинная история репрезентации режиссера в СССР позволяла вписать Кипру в анти-американский нарратив УПиА. Иными словами, до использования его кинофильмов вместо, и даже как, советских продуктов по дискредитации политического и социального режима Соединенных штатов оставался один шаг, и после «Железного занавеса» этот шаг был сделан.

Но что еще более важно, внешнеполитический контекст в области кино обусловил возрождение стратегии, которую мы отмечали в связи с публикациями 1947 года, — определения фильма, как визуального свидетельства или обличительного документа. В 1950-х годах эта пропагандистская тактика имеет два важных дополнения: во-первых, она выводится на первый план и становится декларативной, а во-вторых, приобретает дополнительный статус трофея. Так называемая «трофейность» кинофильма в этом

²²⁴ См. монтажный лист «Во власти доллара» // Госфильмофонд РФ. 1949.

²²⁵ Туровская М. Зубы дракона. С. 656.

смысле была нацелена на решение задач в двух плоскостях — внешне- и внутривластной. Иными словами, с одной стороны выведением статуса в публичное поле советские власти надеялись отмахнуться от претензий голливудских киностудий и правительства США, а с другой стороны, титр «Этот фильм был взят в качестве трофея...», вставленный в начало картины определенно воздействовал и на зрительское восприятие, придавая изображаемому на экране дополнительную ценность. Сообщение о захвате фильма, как военного трофея, подчеркивало объективность, достоверность и ценность представленной в нем информации. С этого момента в восприятии современников трофейное кино начинает формироваться как отдельное культурное явление.

2.5. 1950-1952: Трофейное кино как юридическое понятие

17 января 1951 года в МИД СССР поступила дипломатическая нота посольства США по поводу демонстрации фильмов Фрэнка Капры. В ней сообщалось о нелегальном прокате фильмов "Мистер Смит едет в Вашингтон" и "Мистер Дидс едет в город". Свою позицию, представленную в ноте, американская сторона подкрепляла следующими утверждениями:

«1. Фильм "Мистер Смит едет в Вашингтон" является собственностью американской фирмы Колумбия Пикчурс Корпорейшн и был разрешен для демонстрации в ряде европейских стран в период между 1939 и 1949 г. г., однако, ни Германия, ни Советский Союз не входили в число этих стран.

2. Фильм "Мистер Смит едет в Вашингтон" также принадлежит фирме Колумбия Пикчурс Корпорейшн; копии этого фильма были направлены во все европейские страны, за исключением Германии и Советского Союза, в период между 1936 и 1938 г. г.

3. Советское Правительство далее ставится в известность, что в контрактах, в соответствии с которыми эти фирмы были разрешены для демонстрации в некоторых европейских странах, исключая Германию и Советский Союз, американские владельцы указывали, что все права на прокат и демонстрацию действительны лишь в пределах данной страны, что право собственности на все негативные и позитивные копии сохраняется за американскими владельцами и что копии фильмов подлежат возврату по окончании срока лицензии.

Ввиду вышеизложенной информации Временный Поверенный в Делах просит, чтобы в дальнейшем демонстрация этих фильмов не продолжалась, и, кроме того, просит Советское Правительство вернуть Американскому Посольству все копии обоих фильмов с тем, чтобы они могли быть возвращены их законным владельцам»²²⁶.

Поступившей ноте предшествовала как целая кампания в американской прессе, так

²²⁶ АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 70. Л. 3-4.

и протесты МРАА, направленные непосредственно в Госдепартамент. Собственно, сама история о нелегальном прокате стала известной в Соединенных Штатах благодаря публикации в *New York Times*. Вышедшая 17 декабря 1950 года, то есть пять дней спустя после выпуска «Сенатора» на государственные экраны, статья под названием «MOSCOW SEES U.S. FILM; 11-Year-Old Satire on Machine Politics Attracts Crowds» впервые информировала общественность о показе этого фильма в Москве. «Сатира на американскую политику — Отмечалось в самой статье. — соответствует тому, что русские читают в своих газетах о политике в США»²²⁷. Статья в «New York Times» была подхвачена другими изданиями и, как мы можем увидеть по представленной ноте, привела к вмешательству американского правительства, выведя скандал на уровень международной дипломатии.

19 декабря 1950 года, по сообщению «Film Daily», кинокомпания «Columbia» выступила с заявлением о том, что «не продавала этот фильм России и даже не знает как фильм попал в Москву. Имеются предположения, что фильм на 16 мм пленке мог быть направлен в действующую армию во время войны и каким-либо образом попал к русским»²²⁸.

С резким протестом в Государственный департамент обратился Эрик Джонстон. В письме, адресованном государственному секретарю Дину Ачесону, глава МРАА отметил, что «ни "Колумбия", ни МПЭА не давали права на показ в России фильма "Мистер Смит едет в Вашингтон"»²²⁹. Однако так как между СССР и США не существовало соглашения об охране авторских прав, Джонстон призвал правительство Соединенных Штатов повлиять на снятие фильма «Мистер Смит едет в Вашингтон» с советских экранов и немедленно расследовать «незаконный показ фильма»²³⁰.

«Джонстон указал также, — Как сообщало издание *Film Daily* в публикации от 26 декабря 1950 года. — что МПЭА в течение нескольких лет имела абсолютные права на прокат фильм "Мистер Смит едет в Вашингтон" в странах Восточной Европы, включая и Россию, но никогда не предлагала его для проката в России. Он указал также, что всякий общественный или частный просмотр является незаконным, нарушающим авторские права "Колумбии", как и права, которыми владеет МПЭА.

"Поскольку эта Ассоциация не имеет своих представителей в Москве, — сказал Джонстон, — в вопросе защиты законных прав нашей Ассоциации и фирмы "Колумбия

²²⁷ Moscow sees U.S. film; 11-Year-Old Satire on Machine Politics Attracts Crowd // New York Times. 1950 Dec 17. P. 87.

²²⁸ РГАЛИ. Ф. 2456. оп. 4. Д. 335. Л. 11.

²²⁹ Там же. Л. 13.

²³⁰ Там же.

Пикчерс Корпорейшн", мы целиком зависим от Государственного департамента. При создавшемся положении мы просим Вас сообщить нашему Посольству в Москве, чтобы уточнить: демонстрировался и демонстрируется ли фильм сейчас в Москве или где-либо в России. Если это подтвердится, мы просим Государственный департамент заявить самый строгий протест Советскому правительству и потребовать немедленно прекратить эти незаконные показы. Все копии и негативы должны быть переданы американскому посольству в Москве для отправки законному владельцу — фирме "Колумбия Пикчерс Корпорейшн". Нам бы очень хотелось знать: каким образом Советский Союз приобрел эту картину?"»²³¹.

Как можно заметить по приведенным отрывкам из прессы, изначально речь шла только об одном фильме Фрэнка Капры — «Мистер Смит едет в Вашингтон», однако в январе 1951 года стало известно и о демонстрации второго фильма. Как сообщалось в *Film Daily* 8 января «в московских кинотеатрах в течение месяца выпущен второй американский фильм под названием "Мистер Дидс едет в город". Русские переименовали фильм, назвав его "Во власти доллара". <...> Фильмы показывались в оригинальной английской версии, но с русскими субтитрами. Сообщение гласит, что фильм был захвачен в Берлине в 1945 году»²³². Как мы упоминали в предыдущем параграфе, "Мистер Дидс..." был выпущен в 1949 году на закрытые экраны, и вероятно, в связи с публичным выпуском "Мистера Смита" начал демонстрироваться и в государственных кинотеатрах.

Несмотря на тот факт, что «Американское посольство в Москве — Как писало издание Motion Picture Herald. — сообщило Государственному Департаменту, что фильм "Мистер Смит едет в Вашингтон", <...> может оказаться не тем средством пропаганды, на которое советское правительство рассчитывает»²³³, резкий протест правительства США во многом был связан с содержанием демонстрируемых фильмов. Фильмы Фрэнка Капры после войны регулярно привлекали внимание ФБР, и «Мистер Смит едет в Вашингтон» в США был назван картиной «определенно социалистического толка»²³⁴. Иными словами, произведения Капры-Рискина едва ли подходили на роль культурно-идеологических транзиттеров американских ценностей в СССР. Потому что, например, когда в 1952 году советские власти в качестве трофеев выпускают четыре серии «Гарзана» в государственных кинотеатрах с рекламой на фасадах, дипломатических нот от США уже не возникает.

²³¹ Там же. Л. 14.

²³² Там же. Л. 15.

²³³ Там же. Л. 37.

²³⁴ Трофименков, М. Красная книга. Голливуд при Маккартизме: Надзиратели, жертвы, попутчики [Электронный ресурс] // Сеанс. 2015. 2 июня. Режим доступа: <https://seance.ru/blog/krasnaya-kniga-gollivud-pri-makkartizme-nadzirateli-zhertvy-poputchiki/23.08.2018>

18 января 1951 года Министр Иностранных дел А. Я. Вышинский направил Большакову письмо, в котором просил сообщить, «что Вам известно по вопросу, затронутому в ноте посольства США, а также Ваше мнение о возможном ответе американцам»²³⁵. В ответ Большаков заметил, что оба фильма были взяты в Германии в мае 1945 года в качестве трофеев и выпущены в прокат «с разрешения директивных органов»²³⁶.

Как отмечал сотрудник МИДа, советский дипломат Г. Саксин в письме первому заместителю министра иностранных дел А. Громыко, «Министерство Кинематографии СССР продумало этот вопрос не до конца, выпустив эти фильмы на большие экраны Москвы на виду американского посольства. Результатом открытой демонстрации американских фильмов может быть то, что кинокомпания Колумбия Пикчурс Корпорейшн обратится в американский суд и потребует наложения ареста на советские кинофильмы, демонстрируемые прокатной фирмой "Арткино", что может привести к срыву проката наших фильмов в США»²³⁷. Тем не менее, из внутренней переписки фонда Министерства кинематографии мы понимаем, что Министерство учитывало все возможные риски, консультировалось с юристом и определить действия Министерства как непродуманные вряд ли возможно.

В 1950 году в США находилось порядка пятидесяти советских кинофильмов, прокатываемой фирмой «Арткино». Технически представительства «Совэкспортфильма» в США не существовало, поскольку в таком случае компания автоматически была бы маркирована Государственным департаментом как «агент по пропаганде в пользу иностранного государства», что означало ежемесячную регистрацию в полиции и передачу всех сведений о деятельности и средствах, поэтому прокат советских фильмов в США был устроен через «Арткино». Формально она числилась как частная американская компания, а президент и вице-президент зарегистрированы как агенты, работающие в пользу иностранной державы. Однако, фактически фирма существовала на средства «Совэкспортфильма», которому и принадлежал весь ее оборотный капитал. Владелец «Арткино» являлся американский гражданин итальянского происхождения Николас Наполи, «мелкий делец» как называли его представители американских киностудий в США. Наполи работал с советским правительством довольно длительное время, но его работу в качестве дистрибьютора советских фильмов вряд ли можно назвать успешной.

²³⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 335. Л. 4.

²³⁶ Трофименков, М. Красная книга. Голливуд при Маккартизме: Надзиратели, жертвы, попутчики [Электронный ресурс] // Сеанс. 2015. 2 июня. Режим доступа: <https://seance.ru/blog/krasnaya-kniga-gollivud-pri-makkartizme-nadzirateli-zhertvy-poputchiki/>

²³⁷ В 1950 году в США находилось пятьдесят названий советских фильмов.

Как следует из архивных документов, за десять месяцев 1950 года в различных городах США «Арткино» продемонстрировала в американских кинотеатрах семь советских фильмов с общим охватом зрителей более 1 млн. чел.²³⁸.

В сложившейся дипломатической коллизии МИД по указанию Вышинского от 28 января 1951 года принял решение не отвечать Посольству США до повторного запроса. Следующая нота не заставила себя ждать, и 16 февраля американское посольство прислало еще одну ноту, которая касалась демонстрации не только фильмов Фрэнка Капры, но и кинокартины «Вива Вилла»:

«По поручению Правительства Соединенных Штатов Америки, Посол желает указать, что фильм "Вива Вилла" принадлежит американской фирме Метро-Голдвин-Мейер и был разрешен для демонстрации в период между 1934 г. и 1938 г. во всех европейских странах, за исключением Советского Союза. В контрактах, в соответствии с которыми этот фильм был разрешен для демонстрации в этих странах, американские владельцы указывали, что все права на прокат и демонстрацию действительны лишь в пределах данной страны, что право собственности на все негативные и позитивные копии сохраняется за американскими владельцами и что эти копии принадлежат возврату по окончании срока лицензии»²³⁹.

Отступая несколько в сторону, отметим, что несмотря на то, что в СССР фильм впервые был выпущен только в качестве трофейного, репрезентация картины в советском кинематографическом ландшафте к 1949 году уже имела свою историю. В основу фильма «Вива Вилла» была положена история борьбы за власть мексиканского революционера Панчо Вильи. Фильм «Вива Вилла», выпущенный кинокомпанией MGM, в 1935 году предлагал приобрести для советского проката еще Б. Шумяцкий, однако тогда Политбюро отдало предпочтение «Новым временам» Чаплина. Два года спустя, в 1937 году, сокращенный сценарий фильма был опубликован в двух номерах «Искусство кино». В предисловии к сценарию говорилось:

«Уоллес Бири с огромным мастерством создал в этом фильме образ вождя восставших пеонов. <...> Сценарий "Да здравствует Вилла" построен на материале действительных событий, развернувшихся в Мексике, в 1910 г. На первый взгляд может показаться, что автор "объективно" подходит к описываемой действительности, пытаясь показать социальные корни движения пеонов и ставя в центре действия глубоко обаятельный образ предводителя этого движения — Панчо Вилла. <...> Для советского

²³⁸ «Ленин», «Молодая Гвардия», «Академик Павлов», «Сказание о земле сибирской» и др. АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 70. Л. 7.

²³⁹ Там же. Л. 9.

читателя сценарий представляет интерес как образец современной техники американской профессиональной кинодраматургии. Помимо воли автора крупницы правды о мексиканской революции, рассыпанные в сценарии, — элементы правильного отражения действительности, местами приобретают сильное эмоциональное звучание, что немало способствовало успеху фильма во всем мире»²⁴⁰.

Полный вариант киносценария вышел в 1940 году в сборнике «Американские киносценарии», а в 1943-м в связи потеплением советско-американских отношений — предполагалось выпустить сценарий картины «Вива Вилла» отдельным изданием с предисловием Л. Трауберга. Во вступительной статье, Трауберг заметил, что автор сценария «демократически настроенный американец Бен Хект видит в Вилье символ мексиканской революции, вождя справедливой крестьянской войны». Этот факт сильно возмутил начальника УПиА Георгия Александрова, который 16 марта 1943 года представил в ЦК ВКП (б) докладную записку. В ней он обвинил сценариста в искажении истории мексиканской революции, назвав Трауберга пропагандистом «буржуазных измышлений о трудовом народе», который «увлекшись формальными моментами построения сценария, <...> объявил его шедевром искусства»²⁴¹.

Характерно, что выпустив фильм в 1949 году в качестве трофейного, советские власти следовали идеологическому ракурсу, обозначенному еще Траубергом, представляя советскому зрителю «Капитан Армии свобода», а именно так он и назывался в советском прокате, как фильм о революции. Вступительная надпись к трофейной копии гласила:

«В 80-х годах прошлого века Мексика находилась под властью диктатора Диана и его клики. Жизнь и имуществом подданных безраздельно распоряжались чиновники тирана и кучка надменных помещиков.

Тяжек труд землепашца на сожженных солнцем, скупых мексиканских землях. И к тому же, ни сама земля, ни плоды ее не принадлежат мексиканскому пеону — крестьянину.

Меняются хозяева, но жизнь голодного пеона не становится легче»²⁴².

МИД вновь направило запрос Большакову, который и на этот раз не изменил своего ответа, сообщив, что «фильм был взят Министерством в Германии в мае 1945 года, после занятия Берлина Советскими войсками, в качестве трофеев. <...> Указанный фильм выпущен, с разрешения директивных органов»²⁴³.

²⁴⁰ Кремлевский кинотеатр. С. 659-660.

²⁴¹ Там же. 657.

²⁴² См. Монтажный лист к фильму // Госфильмофонд.

²⁴³ АВР РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 70. Л. 12.

Получив официальный ответ от Большакова, Саксин выступает к Громыко со следующими предложениями: «Затянуть ответ на упомянутые ноты, одновременно предложив Министру Кинематографии впредь не демонстрировать в Москве на открытых экранах американских фильмов, взятых нами в Германии в качестве трофеев; <...> Либо ответить посольству нотой, указав, что указанные три фильма были взяты советскими войсками во время военных действий на территории Германии в качестве трофеев, для чего войти в Инстанцию с соответствующими предложением МИД и Министерства Кинематографии»²⁴⁴.

Оставив ноту без ответа, Министерство иностранных дел, тем не менее, пытается найти выход из сложившейся ситуации направило запрос о юридической консультации известному правоведу, дипломату и специалисту по международному праву С. А. Голунскому. В ответном письме Голунский заметил, что с точки зрения международного права кинофильмы едва ли могут рассматривать в качестве военного трофея:

«Единственным международным правовым документом, определяющим понятие "трофеев", является протокол к Соглашению о перемирии СССР, Англии и США / и аналогичный протокол к соглашению о перемирии с Венгрией от 20 января 1945/. Из этого протокола видно, что трофеями признается военное имущество или снаряжение "принадлежащее, используемое или предназначенное к использованию военными или полувоенными соединениями противника или их членами". Хотя понятие "трофеев" в некоторых случаях и понималось нами распространительно, но тем не менее трудно допустить, чтобы кинофильмы, хранившиеся в Рейхсфильмархиве в гор. Бабельсберге могли быть признаны военными трофеями. Поэтому нам невыгодно вступать с американцами в юридический спор и доказывать, что три кинофильма должны быть признаны, с точки зрения международного права, военными трофеями»²⁴⁵.

Однако, советское законодательство, также как и американское, не признавало авторского права иностранцев на произведения, в том случае если отсутствовало соответствующее соглашение между странами. Более того и соглашения между

²⁴⁴ Там же. Л. 13.

²⁴⁵ Статья 12 Соглашения между правительствами ССР, Англии и США, с одной стороны, и правительством Болгарии, с другой стороны, о перемирии от 28 октября 1944 года

Правительство Болгарии обязывается передать в качестве трофеев в распоряжение СЮзного (Советского) Главнокомандования все находящиеся на территории Болгарии военное имущество Германии и ее сателлитов, включая находящиеся в водах Болгарии суда флота Германии и ее сателлитов.

Статья 2 Протокола к Соглашению о перемирии с Болгарией.

Термин «военное имущество», употребляемый в статье 12-ой, будет рассматриваться, как включающий все имущество или снаряжение, принадлежащее, используемое, или предназначенное к использованию военными или полувоенными соединениями противника или их членами. АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 69. Л. 19.

американскими кинофильмами и европейскими потребителями не имели для СССР юридического значения.

«Во всяком случае — Отметил Голунский. — мы имели неоспоримое право использовать любым образом имущество, взятое нами в качестве трофеев»²⁴⁶.

Среди возможных вариантов решения этой дипломатической коллизии Голунский отметил два варианта — оставить ноты американцев без ответа, что в действительности являлось лишь некоторой отсрочкой вопроса, либо вернуть пленки владельцам «с указанием, что в момент взятия нами этих кинофильмов мы не имели основания считать эти кинофильмы негерманским имуществом»²⁴⁷.

Тем временем, Министерство Кинематографии выпустило еще один американский фильм на широкие экраны — «Три мушкетера». И 22 мая, так и не дождавшись ответа от МИД СССР американское посольство вновь отправило новую ноту, теперь и в связи с выпущенным фильмом:

«По поручению Правительства Соединенных Штатов Америки, Посол желает указать, что владельцы этого кинофильма — кинокорпорация "20-й век фокс" 10 апреля 1941 года заключили с Советским Правительством соглашение, предоставляющее право демонстрации этого кинофильма в течение пятилетнего срока, истекающего 10 апреля 1946 года. Соглашение предусматривало, что кинофильм не должен демонстрироваться после истечения согласованного срока без получения разрешения на продление права его показа. И если такое разрешение не будет получено, копии этого фильма должны быть уничтожены, а факт уничтожения должен быть подтвержден представлением акта об уничтожении. Никакого разрешения не выдавалось и не запрашивалось. Поэтому показ кинофильма является нарушением этого соглашения»²⁴⁸.

Фильм «Три мушкетера», в действительности, демонстрировался в Советском Союзе по ленд-лизу в военные годы. Согласно заключенному по фильму соглашению, срок демонстрации истекал 10 апреля 1946 года, после чего копии фильма должны были быть уничтожены, а факт уничтожения подтвержден соответствующим актом. Большаков в ответ на запрос МИД отметил, что обязательства соглашения были выполнены, и «материалы об уничтожении копий 14.04.1946 г. за № 1300 были направлены в Нью-Йорк фирме "Арткино" для вручения владельцу фильма»²⁴⁹, а настоящая прокатная копия вывезена из Берлина. Как отмечал Директор Госфильмофонда В. Привато в ответ на запрос заместителя

²⁴⁶ Там же.

²⁴⁷ Там же.

²⁴⁸ АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 70. Л. 27.

²⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 335. Л. 94.

Большакова — В. Рязанова, «копия американского фильма "Три мушкетера" (выпуск "20-й век ФОКС" — 1939) — на английском языке с норвежскими титрами получена среди прочих трофейных фильмов из "Рейхсфильмархива" в феврале 1946 года. Доказательством того, что эта копия была в трофейном фонде является то обстоятельство, что она находилась в картонных коробках Рейсфильмархива с соответствующей наклейкой»²⁵⁰. Важно отметить, что на советские экраны фильм был выпущен без надписи о своей трофейной принадлежности.

5 июня 1951 года советский дипломат В. И. Базыкин и С. А. Голунский направили официальное письмо заместителю Министра иностранных дел и по совместительству руководителю Комитета информации при МИД СССР (советской внешней разведки) В. А. Зорину, в котором настаивали на возвращении пленок американским киностудиям:

«Принимая во внимание, что демонстрация указанных кинофильмов на широких экранах СССР в основном закончена, что распространить на эти фильмы понятие трофеев с точки зрения международного права трудно, и что, в случае нашего отказа вернуть эти фильмы, американцы могут принять репрессивные меры в отношении советских кинофильмов, демонстрируемых в США, ДПУ и Одел США считают целесообразным войти в Инстанцию с предложением вернуть американцам взятые в Германии пленки указанных кинофильмов и в ответной ноте указать, что в момент взятия нами этих кинофильмов мы не имели оснований считать их негерманским имуществом»²⁵¹.

Тем временем, так и не получив ответа ни на одну из присланных нот, 14 июня 1951 года посланник-советник посольства США в Москве Барбур передал очередную ноту от американского посла Базыкину при личном приеме. Детали их встречи Базыкин зафиксировал в дневнике:

«Сегодня в 15.00 принял Барбура по его просьбе.

Барбур передал мне ноту Посольства № 97 от 14 июня, в которой Посольство просит ускорить ответ на ноты Посольства № 9 от 17 января, № 22 от 15 февраля и № 39 от 10 апреля с.г. по поводу 3-х американских кинофильмов, которые были выпущены на советские экраны без разрешения американских кинокомпаний, являющихся законными владельцами этих фильмов. Посольство просит ускорить передачу этих фильмов Посольству для пересылки их соответствующим кинокомпаниям.

Ознакомившись с содержанием ноты, я сказал, что поинтересуюсь этим вопросом»²⁵².

²⁵⁰ Там же. Л. 130.

²⁵¹ АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 70. Л. 17.

²⁵² АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 69. Л. 11.

18 июня 1951 года заместитель Министра иностранных дел В. Зорин направил в Министерство кинематографии письмо, в котором отмечал необходимость вернуть пленки фильмов «Мистер Смит едет в Вашингтон», «Вива Вилла» и «Мистер Дидс переезжает в город» их законным владельцам и акты об уничтожении отпечатков, сделанных с этих фильмов.

«Что касается фильма "Три мушкетера", — Писал Зорин. — который был выпущен на экраны без надписи, указывающей на то что фильм был взят в Германии в качестве трофея, то МИД считает целесообразным пленки этого фильма в посольство не направлять, а послать акт об уничтожении этого фильма и сделанных с него отпечатков. В ноте посольству МИД считает целесообразным указать, что все пленки фильма "Три мушкетера", полученного по соглашению от 10 апреля 1941 года, были своевременно уничтожены и акт об их уничтожении был передан кинокорпорации "Туэнти Сенчури Фокс" в 1946 году. Выпущенный же на экран в 1951 году фильм "Три мушкетера" был взят в Германии, так же как и три других упомянутых фильм. МИД считает целесообразным отметить, что в момент взятия нами этих фильмов мы не имели оснований считать их негерманским имуществом»²⁵³.

Однако в ответном письме МИД Министр кинематографии И. Большаков выразил резкое несогласие с озвученным предложением:

«Министерство кинематографии СССР не может согласиться с мнением Министерства иностранных дел СССР в части передачи посольству США исходных материалов на кинофильмы "Мистер Смит едет в Вашингтон" ("Сенатор"), "Мистер Дидс переезжает в город" ("Во власти доллара"), "Вива Вилла" ("Капитан армии свободы") для возвращения их "законным владельцам" в виду того, что копии этих фильмов были получены из Рейхсфильмархива в мае 1945 г. Как трофейные, после занятия Берлина советскими войсками.

Возврат указанных выше кинофильмов посольству США будет означать признание нами законных прав со стороны владельцев этих фильмов и может вызвать предъявление претензий по оплате лиценза с момента выпуска их на экраны.

Министерство кинематографии СССР считает, что посольству США следует указать, что эти фильмы в настоящее время не демонстрируются на экранах Союза ССР.

По поводу снятия с экрана и уничтожения копий кинофильма "Три мушкетера" в связи с окончанием срока лиценза, в США направлялся в 1946 г. соответствующий акт.

Направлять посольству США акт об уничтожении копий трофейного кинофильма "Три мушкетера", выпущенного в 1951 г. считаем нецелесообразным, так как он также может вызвать предъявление претензий»²⁵⁴.

²⁵³ АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 70. Л. 17. Л. 47.

²⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 335. Л. 134.

Отступая несколько в сторону, отметим, что не представляется возможным на данном этапе исследования выяснить действительно была ли прекращена демонстрация указанных фильмов. Согласно прокатному удостоверению, срок их проката составлял 3-5 лет, циркулярные распоряжение о прекращении демонстрации нам обнаружить не удалось. Также имеются некоторые свидетельства, собранные как в эго-документах, так и посредством методов Устной истории, о просмотре фильмов Фрэнка Капры в Москве и в Санкт-Петербурге.

Довольно жесткий ответ Большакова вызвал недоумение среди сотрудников МИД. Сотрудники отдела ДПУ²⁵⁵ и отдела США 3 июля 1951 года направили письмо заместителям Министра иностранных дел Громыко и Зорину, в котором еще раз подчеркивали, что действия, предлагаемые Большаковым, могут иметь неприятные последствия для проката советских фильмов в США:

«Гов. Большаков оставляет без внимания серьезные аргументы, выдвинутые МИД СССР в защиту своей позиции: неправильность признания указанных фильмов трофеями и возможность принятия американцами ответных репрессивных мер в отношении наших фильмов, если мы не выполним их просьбы.

Единственным аргументом, приведенным тов. Большаковым в защиту своей позиции, является аргумент о том, что если мы возвратим экземпляры фильмов, то американцы якобы смогут предъявить претензию об оплате им за прокат фильмов.

Но по этому поводу следует сказать, что, поскольку указанные фильмы демонстрировались, такого рода претензия может быть предъявлена совершенно независимо от того, возвратим мы им фильмы или не возвратим. Однако в обоих случаях претензия не будет нами удовлетворена, так как Советское законодательство не признает авторских прав иностранцев, кроме случаев, предусмотренных соглашениями. Такого Соглашения у нас с американцами не имеется»²⁵⁶.

17 июля Громыко запросил заключение у начальника правового отдела МИД Голунского, который в ответ напомнил, что в плоскости международного права позиция советской стороны по этому вопросу является достаточно зыбкой:

«То, что предлагает т. Большаков не есть ответ на запрос США. Американцы говорят: верните нам нашу собственность. На это т. Большаков предлагает ответить: мы ваших фильмов больше не демонстрируем. Другое дело было бы, если бы мы могли ответить американцам что мы не признаем эти фильмы их собственностью, но для этого у нас нет оснований»²⁵⁷.

²⁵⁵ Вероятно договорно-правовой отдел МИДа.

²⁵⁶ АВР РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 70. Л. 35.

²⁵⁷ Там же. Л. 45.

3 августа Громыко, видимо желая разобраться в ситуации, осуществил телефонный звонок Большакову. Переговорив с Министром кинематографии, заместитель Министра иностранных дел предложил переделать проект ответа американцам «учитывая позицию Большакова»²⁵⁸.

К сожалению, подробности содержания телефонного разговора, состоявшегося между Большаковым и Громыко, не отражены ни в документах МИДа, ни в фонде Министерства кинематографии. Однако итог этого разговора и фактическое поражение МИД в конфликте с Министерством кинематографии позволяют предположить, что Большаков имел более весомые аргументы нежели чем юридические аспекты международного права или высокая компетенция советских дипломатов. Наиболее вероятно, что этим аргументом являлось курирование дела самим И. Сталиным, что подтверждает выпуск фильма «Познакомьтесь с Джоном Доу» в августе 1951 года²⁵⁹.

Другой важный момент, о котором вероятнее всего Большаков сказал Громыко в ходе телефонного разговора, так это запуск еще одного фильма Фрэнка Капры — «Познакомьтесь с Джоном Доу», который Министерство кинематографии готовило по личному указанию Сталина. Об этом неделю спустя, 11 августа, Большаков напишет в письме Маленкову:

«Согласно указанию товарища Сталина И. В. Министерство кинематографии СССР подготавливает для выпуска на широкий экран американский фильм из трофейного фонда "Познакомьтесь с Джоном Доу".

Учитывая, что фильм этот слишком затянут и демонстрирование его длится около двух часов, Министерство кинематографии СССР наметило сокращения по картине, которые могут быть произведены без нарушения сюжетного строя фильма, его политической остроты и выразительности. Это даст возможность сократить продолжительность показа фильма до полтора часов.

Вместе с тем, Министерство кинематографии СССР считает целесообразным изменить первоначальное название картины, т.к. оно слишком сложно для рекламы. Новое название картины мы предлагаем — "Сильнее доллара"²⁶⁰.

Как отмечал отдел пропаганды и агитации в письме, направленном на имя Маленкова 15 августа 1951 года, «в фильме показывается продажная закулисная сторона

²⁵⁸ Там же. Л. 51.

²⁵⁹ Исторически в англосаксонской традиции Джон Доу использовалось как нарицательное имя-экземплификант для обозначения неизвестного, абстрактного, анонимного или малозначимого персонажа. По сюжету фильма, журналистка, чтобы не потерять работу, выдумывает простого человека — Джона Доу и пишет от его имени письмо в газету. Письмо вымышленного Доу становится настолько популярным среди простых людей, что журналистка вынуждена нанять подставное лицо на роль героя, сделав его жертвой фиктивной политической игры.

²⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 335. Л. 248.

американской демократии и борьба простых людей Америки за подлинную свободу <...> При сокращении размера фильма имеется в виду устранить из высказываний главного действующего лица Джона Доу мотивы христианского милосердия и сократить диалоги, в которых имеет место идеализация американских порядков. <...> В целях предотвращения возможных претензий со стороны Америки фильм предполагается снабдить вступительной надписью с указанием, что он взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 г. <...> Название фильму следовало бы дать не "Сильнее доллара" (недавно шел американский фильм "Во власти доллар", а "История одного безработного" или "История безработного». Тов. Большаков с этим согласен»²⁶¹. 31 августа фильм выпустили на открытые экраны под оригинальным названием.

Иными словами, не чувствуя за спиной поддержки советского вождя Большаков едва ли бы осмелился превысить свои полномочия и вступить в полемику с элитой советской дипломатии. Например, Андрей Андреевич Громыко в эти годы являлся звездой дипломатии, его «умопомрачительную компетенцию» отмечал журнал «Time». Сотрудник отдела США Владимир Иванович Базыкин в 1940 годы занимал ряд руководящих должностей в Посольстве СССР в Соединенных Штатах. Сергей Александрович Голунский был не только известным правоведом, но и специалистом международного уровня. В частности, он участвовал в качестве эксперта в работе Потсдамской конференции, был обвинителем от советской стороны на Токийском процессе над японскими военными преступниками, а также участвовал в конференции в Дамбартон Оакс и Сан-Франциско, по итогам которых была создана Организация Объединенных наций. Но почему-то авторитет, влияние и компетенции всех этих людей, как и уверенная позиция в правовом аспекте, оказались недостаточными для того, чтобы воздействовать на Министерство кинематографии.

Переделанный проект был представлен Громыко 5 августа 1951 года. Составленный от Министерства иностранных дел, проект следовал позиции, заявленной Большаковым:

«МИД и Министерство Кинематографии считают целесообразным сообщить посольству США, что все упомянутые четыре фильма были взяты нами в Германии, как трофейные, и поэтому содержащееся в нотах посольства утверждение, что на эти фильмы якобы распространяется право собственности американских кинокомпаний, является несостоятельным. Что касается фильма «Три мушкетера» <...> все обязательства советской стороны по этому соглашению были выполнены»²⁶².

Однако для того, чтобы дать ему ход, Громыко необходимо было получить визы двух министров — Вышинского и Большакова. 7 августа Громыко направил

²⁶¹ Кремлевский кинотеатр. С. 881-882.

²⁶² АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 70. Л. 47.

предварительный проект Министру иностранных дел, который, вероятно, понимая всю слабость представленной в нем позиции вернул его Громыко с резолюцией «Прошу переговорить»²⁶³.

20 августа в связи с отъездом Громыко в Сан-Франциско Вышинский начинает лично курировать дело о трофейных фильмах, и судя по дальнейшей переписке, с одной стороны, он поручает отделу США составить письмо Сталину с описанием полемики, произошедшей между МИД и Министерством кинематографии, и обозначением позиций каждой из сторон, а с другой стороны пытается понять все юридические тонкости сложившейся ситуации.

2 сентября генеральный секретарь МИДа Подцероб Б. Ф. пересылает Вышинскому уже упоминавшееся письмо Голунского с юридическим обоснованием понятия «трофей». Напомним, что в нем Голунский писал, что единственным международным правовым документом, определяющим понятие «трофея», являлся протокол к соглашению о перемирии СССР, Англии и США с Болгарией от 28 октября 1944 года и аналогичный протокол к соглашению о перемирии с Венгрией от 20 января 1945 года. К письму прилагались выдержки из соглашения, согласно которому «правительство Болгарии обязывается передать *в качестве трофеев* в распоряжение Союзного (Советского) Главнокомандования все находящимся на территории Болгарии военное имущество Германии и ее сателлитов, включая находящиеся в водах Болгарии суда флота Германии и ее сателлитов»²⁶⁴.

Термин «военное имущество» уточнялся в статье 2 из протокола к данному соглашению и рассматривался, «как включающий все имущество или снаряжение, принадлежащее, используемое, или предназначенное к использованию военными или полувоенными соединениями противника или их членами»²⁶⁵.

Письмо Сталину Вышинский так и не отправляет, но по-видимому пытается обнаружить юридическую лазейку, которая позволила бы МИД разрешить дело с минимальным ущербом для репутации. В начале сентября 1951 году Вышинский посылает запрос в Германию с целью выяснить в действительности ли и каким образом обсуждаемые фильмы оказались в стране Третьего Рейха. 15 сентября Базыкин посылает Вышинскому отчет, в котором пишет, что «Рязанов, Ильичев и Трофимов, которые по вашей просьбе пытались выяснить каким образом упомянутые фильмы попали в Германию, сообщили по телефону, что никаких данных на этот счет им обнаружить не удалось. По указанию тов. Рязанова работники Инторгкино в Берлине продолжают выяснять этот вопрос, однако мы считаем нецелесообразным ожидать их ответа»²⁶⁶.

Ситуация осложнялась еще и тем, что дело принимало международный оборот. 1 октября 1951 года Посольство Италии обратилось в МИД с нотой, в которой указывало,

²⁶³ Там же. Л. 52.

²⁶⁴ Там же. Л. 16.

²⁶⁵ Там же. Л. 17.

²⁶⁶ АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 70. Л. 65.

что «в октябре 1943 г. Немецкие войска вывезли из Италии в Германию все фильмы Экспериментального центра кинематографии вместе с другими материалами Института документально-хроникальных фильмов «Люче» и римской кинофабрики «Чинечитта». Эти материалы, указывается в ноте, были направлены в ящиках в Рейхсфильмахв в Берлин, а затем в конце октября 1944 г. вместе с материалами РФА были перевезены в окрестности Костебрау, провинция Сенфтенберг в Нидерлаузитц (южнее железнодорожной линии Галле-Коттбус), где оставались до окончания военных действий и откуда, якобы, были перевезены в СССР советскими военными властями. В связи с этим посольство просит МИД СССР предпринять соответствующие меры для розыска упомянутых материалов с тем, чтобы они были возвращены итальянскому государству»²⁶⁷. Министерство кинематографии по запросу МИД провело поиск запрашиваемых пленок, однако ни в Госфильмофонде, ни в фильмотеке ЦСДФ материалов с итальянских кинофабрик не оказалось²⁶⁸. Несколькими месяцами ранее, в апреле 1951 года, французская прокатная компания «Регина-Фильм» через Национальный центр Внешней торговли Франции отправило запрос в представительство Совэкспортфильм во Франции на тему демонстрации в СССР фильма «Граф Монте-Кристо» (Р. Вернэ, 1943), «хотя Вы не подписали никакого договора об этом»²⁶⁹. После чего фильм был снят с советских экранов.

По-видимому, формальный выход Вышинским был найден, потому что в начале октября 1951 года МИД начал готовить проект ответной ноты американцам. Решение заключалось в том, что поскольку пленки были взяты в Германии, то «у советских органов не было оснований считать указанные пленки кинофильмов негерманским имуществом только в силу того, что упомянутые фильмы были сделаны в США». Однако, если «американцы представят убедительные данные, подтверждающие их право собственности на пленки упомянутых фильмов, в этом случае МИД считает целесообразным передать посольству пленки, взятые в Берлине и акты об уничтожении отпечатков, сделанных нами с этих пленок»²⁷⁰. При этом, возможные претензии американских киностудий по поводу уплаты им вознаграждения за демонстрацию их фильмов на советских экранах, юридическим, легко опровергались отсутствием соглашения о защите авторских прав между СССР и США, невольно отсылая в недавнему делу о «Железном занавесе».

²⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 335. Л. 286.

²⁶⁸ Там же. Л. 360.

²⁶⁹ Там же. Л. 294.

²⁷⁰ Там же. Л. 291.

Получив проект ноты, Большаков 12 октября в ответном письме внес в нее исправление, что при предоставлении данных, подтверждающих право собственности американцев, «МИД должен сообщить Посольству, что эти фильмы в дальнейшем не будут демонстрироваться в государственных кинотеатрах»²⁷¹.

Однако МИД решило повременить с тем, чтобы отправлять ответную ноту посольству США. Как писали сотрудники МИД Солод и Бугаев А. Громько 18 января 1952 года, «учитывая, что в течение семи месяцев, прошедших со времени получения последней американской ноты, посольство США не возвращалось к вопросу о фильмах и не реагировало на выпуск на советские экраны последнего из упомянутых фильмов [«Познакомьтесь с Джоном Доу»], а также, что Министерство Кинематографии СССР подготавливает, по словам т. Большакова, с санкции Правительства, к выпуску на советские экраны еще 4 американских кинофильма, ДПУ и Отдел США полагали бы целесообразным не отвечать на указанные ноты посольства США до нового обращения»²⁷².

О том, что Министерство кинематографии подготавливало на советские экраны еще четыре американских фильма Большаков сообщил МИД в ходе телефонного разговора, причем первый фильм планировалось выпустить ближайшиe недели — «примерно 27-го» января²⁷³.

В это время американское консульство прислало еще одну ноту по поводу фильма «Познакомьтесь с Джоном Доу», и, наконец, 11 апреля 1952 года МИД СССР отправило посольству США ответную ноту следующего содержания:

«...Соответствующие советские организации, у которых были запрошены сведения по данному делу, сообщили, что пленки упомянутых пяти фильмов были взяты войсками Советской Армии в Германии после разгрома немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году, как трофеи. Ввиду этого просьба о передаче пленок указанных фильмов американским кинокомпаниям, выраженная в нотах Посольства, не имеет под собой основания.

Что касается обстоятельств Советской Стороны по соглашению с кинокорпорацией "Твентис Сенчюри Фокс" от 10 апреля 1941 г, о которых говорится в ноте Посольства от 22 мая 1951, то эти обязательства Советской Стороной полностью выполнены. В соответствии с упомянутым соглашением копии фильма "Три мушкетера" были уничтожены по истечении срока лицензии на этот фильм, и акт об их уничтожении был передан кинокорпорации "Твентис Сенчюри Фокс" 27 июня 1946 г.

Таким образом содержащееся в ноте Посольства утверждение будто бы Советская Стороны нарушила названное Соглашение, не соответствует действительности»²⁷⁴.

²⁷¹ АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 70. Л. 80.

²⁷² АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 36. Папка № 262. Д. 74. Л. 1.

²⁷³ Там же. Л. 2.

²⁷⁴ АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 70. Л. 51.

На этом дело практически было бы закончено, если бы несколько месяцев спустя, 30 августа 1952 года, Американское посольство не прислало бы ответную ноту, в которой выражало несогласие с позицией МИД в том, «что частное имущество, принадлежащее гражданам союзной державы, является законным военным трофеем только лишь потому, что оно найдено на вражеской территории»²⁷⁵. МИД оставил последнюю ноту без ответа. Однако нас в данном случае интересует не ее содержание, а подробности внутренней переписки между чиновниками, произошедшей после.

В частности, начальник договорного-правового отдела МИД, юрист-международник Г. И. Тункин в письме Базыкину от 19 ноября 1952 года сделал важное уточнение относительно юридического обоснования понятия трофея. Ссылаясь на уже известное Соглашение о перемирии с Болгарией от 28 октября 1944 года, Тункин заметил, что «трофеем может быть не только имущество, принадлежавшее врагу на правах собственности, но и имущество, используемое или предназначенное к использованию врагом. Поэтому для обоснования права собственности Советского Союза на указанное имущество не требовались доказательства того, что это имущество ранее принадлежало немцам на правах собственности»²⁷⁶. То есть, следуя логике начальника договорного-правового отдела МИД, того факта, что фильмы прокатывались компаниями Третьего Рейха, было достаточно для того, чтобы рассматривать их в качестве трофеев. В этом контексте, интересно, что Тункин не упоминает о том, что под трофеями в этом соглашении понималось военное имущество, ведь именно в этом контексте они использовались в СССР.

Так как американские «трофейные» фильмы находятся в одной юридической плоскости об интеллектуальной собственности, что и эпизод с «Железным занавесом», то они должны рассматриваться в соответствии с выработанной тактикой дискредитации этого анти-советского фильма. Нет сомнений в том, что внешняя политика советских властей по отношению к этому эпизоду учитывала опыт проката американских трофейных фильмов внутри СССР, и, наоборот, политика репрезентации американских кинолент на советских экранах напрямую зависела от действий различных институций на международной арене в связи с «Железным занавесом».

Тот факт, что отсутствие лицензии на прокат американских лент побудило советские власти пустить американские картины по закрытой сети с измененными названиями, неоднократно отмечался практически во всех исследованиях, посвященных

²⁷⁵ Там же. Л. 51.

²⁷⁶ Там же. Л. 63.

трофейному кино. Однако корреляции между судебным процессом над «Железным занавесом» и американскими «трофеями» остались незамеченными. В настоящем параграфе мы попытались обратить на них самое пристальное внимание, чтобы показать как дело из области авторского права послужило причиной возникновения новой юридической коллизии — кинофильма, как военного трофея.

Во второй половине 1950-х годов резкое потепление отношений между СССР и США отразилось и на области кинематографии. В частности, Джонстон вновь возобновил попытки подписать соглашение о сотрудничестве. Изменилась и тональность американской прессы, которая теперь вспоминала эпизод с трофейным кино с некоторой долей снисходительного юмора.

«За исключением небольшого количество американских фильмов, захваченных Красной Армией в Берлине, — писала газета New York Herald Tribune 23 января 1958 года. — капельки показанные в России уходят к временам "Роз Мари" с Нельсоном Эдди и старым фильмам с Тарзаном — последние были особенно популярны. Это может быть доказано любому американцу, приехавшему в Москву огромным количеством русских, которые могут подробно описать все "тарзаньи" фильмы, при этом сетуя на "низкий уровень культуры", который несут такие фильмы»²⁷⁷.

«После войны — отмечало издание Observer (Нью-Джерси) 6 июля 1956 года. — у Министерства культуры просто-напросто не было долларов для того, чтобы заплатить за американские фильмы. Они демонстрировали ряд довоенных американских фильмов захваченных у немцев»²⁷⁸.

В 1956 году США посетил заместитель министра культуры СССР Владимир Сурин. Визит «советского кинобосса», как именовали его американские газеты, был связан с развитием культурного сотрудничества между державами, и подразумевалось, что результатом этой поездки станет взаимовыгодный договор в сфере кино. Отвечая на вопросы журналистов Владимир Сурин был настроен достаточно лояльно — допускал возможность совместного кинопроизводства, организации кинофестивалей в СССР и США и даже участия Мэрилин Монро в советских фильмах. Сурин также отметил, что в настоящее время в Советском Союзе американские фильмы не демонстрируются. «Он засмеялся, когда его спросили, почему же тогда в одной из последних советских газет было сказано, что “разложение” ряда юных преступников из видных коммунистических семей в Москве, обвиняемых в воровстве и оргиях, произошло из-за влияния американских фильмов. «Невозможно. - Заявил он. - У нас нет американских фильмов»²⁷⁹.

²⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 77. Л. 152.

²⁷⁸ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 51. Л. 69.

²⁷⁹ Там же. Л. 64.

ГЛАВА 3. ТРОФЕЙНОЕ КИНО И «СОВЕТСКИЙ ЗРИТЕЛЬ»

Обосновывая те или иные практики кинопроката трофейных фильмов запросами советского зрителя, власть, тем не менее, не забывала эти запросы формировать и воспитывать. Таким образом, в советской кинематографии конца 1940-х — начала 1950-х можно обнаружить следующий парадокс: с одной стороны провозглашается ориентация на массовый вкус, где в условиях коммерчески-ориентированной операции «трофейный фильм» советский зритель является ключевой фигурой, а с другой стороны, власть предпринимает ряд мер, регламентирующих реакцию зрителя на трофейное кино. Нарратив маневрирования власти между двумя координатами — формовка советского зрителя и зритель как точка отсчета — и интересует нас в настоящей главе.

3.1. Безыдейность, познавательность, «гнилой Запад»: формирование зрительской реакции

21 марта 1947 года в газете «Культура и жизнь» появляется статья под названием «Советские зрители о фильме "Девушка моей мечты". Обзор писем в редакцию».²⁸⁰ Обозначая немецкий фильм как наглядный пример «полного духовного опустошения и морального падения буржуазного искусства»²⁸¹, в статье однако отмечалась высокая политическая и духовная зрелость советского зрителя²⁸², и в качестве подтверждения приводились отрывки из писем кинозрителей.

Данная публикация была частью кампании Управления Пропаганды и Агитации (УПиА) направленной против Министерства кинематографии. Напомним, что газета «Культура и жизнь» являлась официальным печатным органом Агитпропа. В связи с выпуском «Девушки моей мечты» против Министерства кинематографии было организовано две критических кампании — Управлением Пропаганды и Агитации (УПиА) в марте и ЦК ВЛКСМ в октябре 1947 года. Эти кампании наглядно демонстрируют, как на рубеже 1946-1947 годов Агитпроп постепенно отвоевывает все больше и больше контроля над Министерством кинематографии. С точки зрения идеологии, трофейные фильмы, конечно, являлись очень удобной мишенью для атаки.

10 марта 1947 года, начальник отдела кинематографии УПиА В.П. Степанов представил А.А. Жданову докладную записку о многочисленных протестах партийных работников и советской общественности в связи с выпуском на экран «Девушки моей мечты»:

²⁸⁰ Советские зрители о фильме "Девушка моей мечты". Обзор писем в редакцию // Культура и жизнь. 1947. 21 марта.

²⁸¹ Там же.

²⁸² «Многочисленные письма, поступающие в редакцию газеты "Культура и жизнь", в которых фильм "Девушка моей мечты" квалифицируется как пошлый, чуждый советской морали, свидетельствуют о высокой политической и духовной зрелости советского зрителя». Там же.

«Секретарь Татарского обкома ВКП(б) по пропаганде т. Гафаров сообщил, что после демонстрирования в Казани фильма "Девушка моей мечты" многие товарищи из числа партийных работников и интеллигенции выражают недоумение по поводу выпуска этого фильма на экран, в обком ВКП(б) поступает большое количество вопросов с просьбой разъяснить, почему этот, как сообщает т. Гафаров, идейно чуждый фильм демонстрируется в советских кинотеатрах. О подобных фактах сообщил также секретарь Омского обкома ВКП(б) по пропаганде т. Чебураков запрашивает о целесообразности демонстрирования фильма среди населения районов, подвергшихся немецкой оккупации. Получены запросы из Горьковского обкома и Приморского крайкома ВКП(б) о целесообразности демонстрирования фильма "Девушка моей мечты".

В редакцию газеты "Культура и жизнь" пришло письмо, написанное по поручению 150 студентов физического факультета Ленинградского государственного университета с просьбой снять с экрана этот фильм, который, как указывается в письме, "является оскорблением нравственных чувств нашей молодежи, воспитанной в духе коммунистических идей".

В Москве у кинотеатров, где показывается этот фильм, возникают огромные очереди, происходят беспорядки и спекуляция кинобилетами, распространяются ложные слухи о том, что в картине якобы участвует любовница Гитлера актриса Ева Браун. По словам т. Большакова, ему было дано разрешение указанный фильм выпустить на экран»²⁸³.

14 марта Большаков отправил письмо Жданову, в котором оправдывал выход фильма в прокат идеологической нейтральностью фильма и коммерческой прибылью при отсутствии затрат: «В связи с тем, что картина "Девушка моей мечты" дает государству большой доход и в идейно-политическом отношении является нейтральной, Министерство Кинематографии считает целесообразным дальнейшую демонстрацию картины на экранах Советского Союза»²⁸⁴. Иначе говоря, Большаков прямо проговаривает, что этот трофейный фильм (как и все последующие) выполняет функцию пополнения бюджета и обеспечивает население развлекательной кинопродукцией в ситуации «малюкартинья», причем в данном случае важно, что Большаков подчеркивает внешнеидеологический, нейтральный характер фильма.

Итогом этой первой критической кампании против Министерства кинематографии стал дальнейший перемонтаж всех трофейных фильмов. В частности, уже 26 марта 1947 года Главкинопрокат разослал по регионам циркулярное распоряжение «о производстве

²⁸³ Летопись российского кино 1946-1965. С. 47.

²⁸⁴ Там же. С. 48.

вырезок в кинофильме» [«Девушка моей мечты»], где подробно разъяснялось, какие изъятия необходимо произвести. Как следует из документа о производстве вырезок, из фильма удалили сцены, которые могли показаться излишне фривольными в советском контексте. Например, был вырезан эпизод, «когда Кестер, подходя к камеристке, распахивает шубу [Под шубой отсутствует платье]»²⁸⁵ или вырезали «крупный план — ноги Кестер на кровати» [Обнаженные ноги актрисы крупным планом]»²⁸⁶, также была удалена знаменитая сцена, в которой Марика Рёкк купается в бочке с мыльной пеной. Этот документ объясняет наличие двух прокатных копий «Девушки моей мечты», которые находятся в Госфильмофонде. То есть первая версия была выпущена без каких-либо купюр, а вторая — после цензурных правок под давлением УПиА.

Стоит также иметь в виду, что в этот период сам Большаков находится в очень уязвимом положении. Как следует из документа, обнаруженного нами в ГАРФе, 16 декабря 1946 года Совет Министров СССР вынес Большакову нестрогое предупреждение о том, что «если он в кратчайший срок резко не улучшит положение в кинематографии, будет поставлен вопрос об освобождении его от должности Министра кинематографии»²⁸⁷. 28 мая 1947 года Большаков пишет Молотову письмо, в котором просит его о снятии вынесенного ему предупреждения:

«За истекший период времени, в результате принятых мною мер, положение в кинематографии улучшилось. За этот период был выпущен ряд хороших художественных, документальных и научно-популярных фильмов <...>. Все киностудии Советского Союза загружены работой. Укреплена финансовая и производственная дисциплина на киностудиях, принят ряд мер по очищению кинематографии от жуликов, воров и растратчиков. Улучшилась работа киносети и промышленности. Все это дает мне основание просить Вас о снятии вынесенного мне предупреждения. Моя просьба вызывается тем, что наличие такого предупреждения не создает уверенности в работе»²⁸⁸.

Молотов рассылает письмо Большакова довольно большому числу респондентов — Берии, Жданову, Маленкову, Микояну, Вознесенскому, Косыгину, Булгарину, Сабурово, Александрову и Кафтанову с пометкой «надо обсудить на бюро Совета Министров»²⁸⁹.

И, судя по архивным документам, решение откладывается не без влияния Агитпропа. В октябре 1947 года начальник УПиА Д. Шепилов отправляет Молотову

²⁸⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 245. Оп. 3. Д. 114. Л. 29.

²⁸⁶ Там же.

²⁸⁷ ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 54. Д. 56. Л. 239.

²⁸⁸ Там же.

²⁸⁹ Там же.

письмо, в котором отмечает, что «в связи с тем, что в работе Министерства кинематографии СССР за истекшее время коренного улучшения не произошло, с своей стороны считал бы преждевременным ставить вопрос о снятии предупреждения Совета Министров СССР с тов. Большакова»²⁹⁰.

Иными словами, это означало, что в период нападков УПиА на Министерство кинематографии, Большаков находится под угрозой увольнения, так как Шепилов высылает упоминаемое выше письмо в разгар второго конфликта, инициированного ЦК ВЛКСМ в октябре 1947 года.

7 октября 1947 года секретарь ЦК ВЛКСМ Н. А. Михайлов в своем письме, адресованном ЦК партии, обвинил Министерство кинематографии в экспансии зарубежных фильмов на советском экране:

«Считаем необходимым доложить Вам, что органы кинопроката как в центре, так и на местах неправильно планируют демонстрацию кино-фильмов и в погоне за заработками заполняют экраны кинотеатров зарубежными фильмами.

В г. Бендеры (Молдавия) кинофильмы "Клятва" посмотрели всего 2,5 тысячи зрителей, а кинофильм "Девушка моей мечты" демонстрировался дольше, и его видело в несколько раз большее количество зрителей. <...> О подобных фактах нам сообщают из Киева, Тбилиси, Симферополя, Горького, Владимира, Ростова, Свердловска, Вильнюса, Таллина, Калининграда, Рязани, Воронежа, Львова, Ставрополя и многих других городов»²⁹¹.

Тем не менее, 1947 год, в отличие от последующих, трудно назвать годом экспансии зарубежных кинофильмов. Если обратиться к статистике кинопроката, в 1947 году демонстрируется всего 11 зарубежных фильмов (из которых 7 трофейных) и 25 новых советских²⁹².

В этот период преобладают фильмы советского производства; к этому стоит добавить, что официальная статистика кинопроката не учитывает старые советские картины, выпущенные в прокат повторно. УПиА в этом конфликте поддержало ЦК ВЛКСМ и в докладной записке отметило, что «за последнее время с июня по октябрь Министерство кинематографии СССР выпустило на экран всего только пять новых советских фильмов <...> За это же время было выпущено на экран десять новых иностранных фильмов <...> В репертуаре кинотеатров оказалось новых иностранных фильмов в два раза больше, чем новых советских фильмов»²⁹³.

²⁹⁰ Там же. Л. 242.

²⁹¹ Летопись российского кино 1946-1965. С. 63.

²⁹² См. Приложение 1.

²⁹³ Летопись российского кино 1946-1965. С. 65.

Согласно имеющейся статистике, эта информация не соответствовала действительности. 18 октября в «Комсомольской правде» официальном печатном органе ЦК ВЛКСМ, появилась статья под названием «Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали? Вопрос министру кинематографии тов. Большакову». Статья начиналась с цитаты постановления ЦК партии от 9 сентября 1946 года «О кинофильме «Большая жизнь. 2 серия», которое знаменовало собой ужесточение государственной политики в сфере кинематографа и своего рода возврат к эпохе агитпропа. Отмечая факт серьезных ошибок в работе Министерства кинематографии, которые «были вскрыты в прошлом году Центральным Комитетом партии»²⁹⁴, авторы статьи ссылались на «многочисленные письма читателей, выражающих крайнее негодование практикой работы министерства, которая привела к тому, что экраны кинотеатров страны наводнены чуждыми духу нашего народа фильмами. Речь идет о низкопробных, лишенных каких-либо художественных достоинств заграничных фильмах, которые по милости Министерства кинематографии и его прокатных организаций заполнили экраны наших кинотеатров, вытеснив оттуда фильмы советского производства»²⁹⁵.

В ответ на критические статьи в свой адрес 27 октября Большаков пишет редактору «Комсомольской правды», а также секретарям ЦК партии А. А. Кузнецову, М. А. Суслову и зам. председателю СМСССР К. Е. Ворошилову письма, где, с одной стороны, опровергает обвинения в экспансии зарубежных фильмов, а с другой, пытается защищаться, отмечая, что «Все эти фильмы были разрешены к выпуску Политбюро»²⁹⁶. В письме редактору «Комсомольской правды» Большаков делает еще одно важное уточнение: «К вышесказанному должен Вам сообщить еще и следующее, а именно, что Министерству Кинематографии СССР и впредь придется (правда, в небольшом количестве) выпускать заграничные фильмы на экраны. <...> Считаю, что опубликование указанной статьи «Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали?» лишь заострила внимание на заграничных картинах, тем самым создав вокруг них нездоровую рекламу и ненужную шумиху»²⁹⁷.

Характерно, что и ЦК комсомола, и УПиА в своих нападках на Министра кинематографии Большакова и Министерство кинематографии апеллировали к реакции советского зрителя. Публикации писем кинозрителей в прессе с одной стороны являлись

²⁹⁴ Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали? Вопрос министру кинематографии тов. Большакову // Комсомольская правда. 1947. 18 октября 1947.

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ Летопись российского кино 1946-1965. С. 65.

²⁹⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 114. Л. 7.

весомым аргументом для организации кампаний, дискредитирующих действия Министерства кинематографии. С другой стороны, в силу своего публичного и показательного характера, эти публикации задавали определенные образцы реакции на трофейное кино.

При анализе отрывков из писем можно выделить несколько направлений восприятия, предписываемые Агитпропом: рецепция изначально внеидеологического, развлекательного фильма через призму понятия безыдейности, идеологическое прочтение «Девушки моей мечты» в связи с соотнесением с нацистским контекстом и определение фильма, как яркого представителя «гнилого (загнивающего) Запада» со всеми сопутствующими ему коннотациями «гнили», «тлетворности», «рухляди» и т. д.

То есть подразумевалось, что когда советский зритель смотрел жанровое, развлекательное кино, то, в первую очередь, он видел отсутствие идеологии. И как следствие, описанию «пошлости» иностранных фильмов часто сопутствует образ безыдейности. Иначе говоря, изначальная внеидеологичность развлекательного кино воспринимается советским зрителем как своего рода нехватка, оцениваемая при этом негативно.

Например, студент С. Бернштейн из Алма-Аты утверждает: «Эта картина представляет собой худший вариант *безыдейного* искусства. Картина вредная и ненужная, способствующая насаждению пошлых вкусов»²⁹⁸. «Эта картина не только *безыдейна*, но и вредна. После смертельной войны с фашистскими варварами, — пишет тов. Арский (Москва). — После ужасающих разрушений и огромных жертв советским людям показывают прекраснодушных немцев»²⁹⁹.

Как следствие, возникает вопрос о воспитательной функции кинематографа: «Что может дать этот фильм молодежи, чему он может ее научить? Ничему» (тов. Мартынов из Калуги)³⁰⁰. Отсюда — необходимая бдительность советского зрителя, который сразу опознает вредное влияние чуждой ему культуры.

«Претенциозное название этого фильма возбуждает, вполне понятно, любопытство у советской молодежи и желание увидеть и воспринять с экрана прекрасную *идею*. — Пишет секретарь Таганрогского горкома ВЛКСМ Андросов. — Но уже с первых кадров он ощущает глубокое разочарование и возмущение»³⁰¹.

²⁹⁸ Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали? Вопрос министру кинематографии тов. Большакову // Комсомольская правда. 1947. 18 октября 1947.

²⁹⁹ Советские зрители о фильме "Девушка моей мечты". Обзор писем в редакцию // Культура и жизнь. 1947. 21 марта.

³⁰⁰ Там же.

³⁰¹ Там же.

Поскольку зритель понимает, что «Девушка моей мечты» — это фильм, созданный в гитлеровскую эпоху, он начинает соотносить эту кинокартину с нацистским контекстом. «Фильм "Девушка моей мечты" — типичный фильм для немецкой кинематографии и всего немецкого искусства гитлеровского периода»³⁰², «...Фарс, лишенный какого-либо остроумия, рассчитанный на тупого немецкого бюргера»³⁰³, «В этом хорошо технически оформленном фильме, возникает и формируется образ девушки — предмет мечты фашистской молодежи»³⁰⁴. «Это девушка не нашей мечты! Нам таких не надо!» — восклицают студенты физического факультета Ленинградского государственного университета³⁰⁵.

Советскому зрителю не только чужд мир, изображенный на экране, более того он является для него вредным. «Фильм не просто бесполезен, а вреден для нашей молодежи» — пишет лейтенант Хатуцкий из города Тулы³⁰⁶. Поскольку западная культура загнивает, то ее продукция имеет свойство отравлять. «От этой невежественной киношрляпи *веет гнилью* и цинизмом буржуазной культуры». — Отмечает уже упоминавшийся секретарь Таганрогского горкома ВЛКСМ Андросов³⁰⁷.

Как отмечает А. Долинин в своем исследовании, посвященном истории метафоры «загнивающего Запада», мысль о том, что историческая судьба Западной Европы близка к завершению, берет свое начало с «Обозрения русской словесности» 1829 года Ивана Киреевского и активно подхватывается западниками и славянофилами³⁰⁸. В советскую эпоху «идея общего кризиса капитализма начинает сливаться с идеей гибели Запада, а пропагандистский дискурс вбирает в себя старые славянофильские клише»³⁰⁹.

Годом ранее, 16 августа 1946 года, Жданов выступая с докладом на общегородском собрании писателей, который позднее ляжет в основу постановления «О журналах "Звезда" и "Ленинград"», в качестве примера испытывающей «тягчайший кризис и упадок» западной культуры приведет американский кинематограф: «Мы знаем чем полно сейчас кино в империалистических странах. Те же гангстеры, те же шерифы и бандиты, адюльтер и восхваление частной собственности. В какую бы форму ни было обличено кинопроизведение, *моральная основа у него гнилая, тлетворная, она пропитана гниением и миазмами*»³¹⁰.

³⁰² Там же.

³⁰³ Там же.

³⁰⁴ Там же.

³⁰⁵ Там же.

³⁰⁶ Там же.

³⁰⁷ Там же.

³⁰⁸ Более подробно см. Долинин А. А. Гибель Запада: К истории одного стойкого верования // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Издательский дом «Петрополис». С. 26-77.

³⁰⁹ Там же. С. 68.

³¹⁰ Дружинин П. Годовщина Победы или начало новой войны? Доклад А.А. Жданова 16 августа 1946 года как символ поворота СССР к биполярному миру // НЛЮ. 2012. № 4. С. 468.

Опубликованная 18 октября 1947 года в «Комсомольской правде» статья «Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали?»³¹¹ продолжает как риторику загнивающего Запада, так и апелляцию к зрительскому мнению:

«Редакция "Комсомольской правды" получает многочисленные письма читателей, выражающих крайнее негодование практикой работы министерства, которая привела к тому, что экраны кинотеатров страны наводнены чуждыми духу нашего народа фильмами. Речь идет о низкопробных, лишенных каких-либо художественных достоинств заграничных фильмах, которые по милости Министерства кинематографии и его прокатных организаций заполнили экраны наших кинотеатров, вытеснив оттуда фильмы советского производства. <...> В своих письмах наши читатели подробно разбирают пороки этих фильмов, говорят о том вреде, какой наносят они неискушенному кинозрителю, особенно из среды молодежи. <...> "Чему вы хотите научить нас, преподнося нам эту ресторанный, лакейскую, тухлую пошлятину? Нам не нужны эти сердцещипательные романсы, эти помойные эпизодики, в которых действуют беспросветные пошляки и пошлячки с куриным мировоззрением и проплеванным душами. Мечты о богатых мужчинах, измены, истерики, убийства, ханжество — вот что изображено в преподносимых нам заграничных фильмах. И мы не хотим этого, вы слышите, товарищи из министерства", — пишет в редакцию из города Осипенко Запорожской области комсомолец Иван Бобровный. К этому голосу присоединяются сотни других читателей»³¹².

Как следует из истории описанных выше институциональных противостояний, на протяжении 1947 года Агитпроп постепенно захватывает контроль над выпуском трофейных фильмов в частности, и над Министерством кинематографии в целом. Фактически, с каждой кампанией позиции УПиА становятся сильнее, и соответственно происходит идеологизация «нейтральной», по словам Большакова, кинопродукции. Если итогом первой битвы стали вырезки из «Девушки моей мечты» и последующий перемонтаж трофейных фильмов, то вторая кампания привела к тому, что УПиА начал полностью контролировать выпуск трофейного кино — с 1948 года отбор фильмов для проката и цензурные исправления сотрудники Министерства кинематографии производят совместно с чиновниками из Агитпропа.

Подобный пристальный надзор характерен для всего позднесталинского кино в целом. Как отмечает Е. Марголит, «24 апреля 1947 года постановлением Политбюро ЦК

³¹¹ Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали? Вопрос министру кинематографии тов. Большакову // Комсомольская правда. 1947. 18 октября.

³¹² Там же.

ВКП (б) был реорганизован Художественный совет Министерства кинематографии СССР, фактически из совещательного органа он превратился в орган руководящий. <...> Совет должен был подавать заключение по каждому фильму непосредственно в ЦК, минуя министра кинематографии, который в Совет не входил так же, как не входил в него никто из кинематографистов. <...> В состав Совета входили представители партийно-идеологической номенклатуры и несколько деятелей литературы, музыки и живописи»³¹³.

27 января 1948 года председателем Художественного совета был назначен один из руководящих сотрудников УПиА Л. Ильичев, а решение о снятии с Большакова предупреждения в очередной раз было отложено до конца 1948 года.

Что касается трофейного кино, то 1 августа 1948 года Агитпроп представил секретарю Маленкову докладную записку и проект постановления ЦК ВКП (б) «О выпуске на экран заграничных кинофильмов из трофейного фонда» следующего содержания:

«Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) просмотрел 69 заграничных кинофильмов трофейного фонда из 70 фильмов, представленных Министерством кинематографии СССР для выпуска на широкий экран и закрытый экран.

В результате проведенного просмотра Отдел пропаганды считает возможным выпустить на широкий экран следующие 24 фильма немецкого и итальянского производства: "Ом Крюгер", "Каучук", "Сердце королевы", "Песнь для тебя", "Бессмертный вальс", "Песно одной ночи", "Фанни Эльслер", "Рембрандт", "Маленькая ночная музыка", "Индийская гробница" 1 и 2 серии, "Маддалена", "Грезы", "Мадам Бовари", "Нора", "Три кодонас", "Мария Илонна", "Нищий студент", "Звери Южной Америки", "Кроль Калифорнии", Премьера "Мадам Батерфляй", "Всегда, когда я счастлива", "Кого боги любят" и "Джузеппе Верди».

На закрытый экран предлагается выпустить следующие 26 фильмов американского и французского производства: "Собор Парижской богородицы", "Отверженные", "Еврей Зюсс", "Принц и нищий", "Гроздь гнева", "Эмиль Золя", "Граф Монте-Кристо", "Капитан Ярость", "Президент Зуарец", "Приключения Марко Поло", "Суэц", "Лондонский Тауэр", "Под рев толпы", "Тарантелла", "Я слишком мечтаю", "Молодой месяц", "Первая любовь", "Почтовый дилижанс", "О мышах и людях", "Ромео и Джульетта", "Без ума от музыки", "Давид Копперфильд", "Тупик", "Али-Баба и сорок разбойников", "Да здравствует Вилла", "Порт-Артур".

³¹³ Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 364.

Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП (б) при этом считает, что ни один из названных фильмов не может быть выпущен на экран без специального вступительного текста, правильно ориентирующего зрителя в содержании фильма, и тщательно отредактированных пояснительных субтитровых надписей. Кроме того, по отдельным фильмам необходимо произвести монтажные сокращения, технически легко выполнимые. <...>

Министерство кинематографии СССР представило расчет, по которому каждый из выпущенных заграничных фильмов на широкий экран может дать в среднем 45-50 млн. рублей валового сбора и каждый фильм, выпущенный на закрытый экран - 30-35 млн. рублей. Исходя из этого расчета, следует обязать Министерство кинематографии СССР собрать в течение 1948-1949 гг. от проката 24 заграничных кинофильмов на широком экране валовой сбор в сумме не менее 1 миллиарда рублей и обязать ВЦСПС (т. Кузнецова) собрать валовой сбор с проката 26 фильмов на закрытом (клубном) экране в сумме не менее 600 млн. руб.»³¹⁴.

С учетом последующих правок, общее количество трофейных фильмов было доведено до сорока восьми. Однако, как можно заметить на основании представленного документа, сотрудничество Агитпропа и Министерства кинематографии проявлялось в том, что с одной стороны в 1948 году выходят не один и не семь трофейных фильмов как в предыдущие годы, а почти пятьдесят. При этом важно понимать, что отобранная кинопродукция была зрелищной, то есть ориентированной именно на зрительский спрос. Но с другой стороны, каждый выпущенный трофейный фильм подвергается дополнительной идеологизации — то есть снабжается вступительным титром, задающим идеологический модус просмотра.

Фактически, вступительная надпись объясняла зрителю с каких идеологических позиций стоит смотреть тот или иной фильм. Так, например, вступительный титр к фильму «Призвание поэта» объяснял, что Шиллер «испытал на себе всю тяжесть деспотизма и тирании герцога и его двора, бессмысленную тупость прусской военной муштры, видел страдания своего народа» и оттого написал «Разбойников», благодаря чему фильм приобретал дополнительные политические и идеологические коннотации. То есть титр расшифровывал содержание картины в необходимом идеологическом ключе. Иными словами задавая жесткие идеологические рамки во время просмотра, власть пыталась регламентировать возможную вариативность восприятия фильма.

³¹⁴ Летопись российского кино 1946-1965. С. 93.

Создание дополнительной идеологической рамки Начальник Главкинопроката А. Ф. Калашников на совещании киноработников, состоявшемся 15-17 января 1949 года в Киеве объяснил как вынужденную меру в ответ на запросы зрителей:

«Далее товарищи высказывают определенную мысль — каким образом, ответить на целый ряд запросов - почему картина выпущена на экран. Как видно из последнего выпуска 1949 года, каждая картина имеет вступительный текст. Этот текст утверждён соответствующими органами, который характеризует, что заключается в этой картине. Даже такие картины, как "Восьмой раунд", "Индийская гробница" — имеют свои положительные стороны. В "Индийской гробнице" мы показываем особенности Индии, поэтому там есть определенный познавательный характер. Поэтому прямой ответ — вы найдете прямой ответ в самой картине. Эти вступления созданы после того, как было получено целый ряд серьезных запросов. Я лично в Москве получил письмо, в котором спрашивалось: почему вышел фильм "Риголетто", почему не показана роль государственного деятеля в этом фильме. Это говорит, что человек не понял, что фильм говорит о том, что роль герцога тогда сводилась к пустому препровождению времени и пришлось фильм разъяснить.

Мы после таких запросов договорились, чтобы давать вступительные надписи, которые расшифровали бы значение картины»³¹⁵.

Поэтому руководство постоянно напоминает кинопрокатчикам о ведении «правильной» репертуарной политики, требуя «большой вдумчивости от работников кинофикации и проката на местах»³¹⁶.

При этом, эту самую «вдумчивость», власть заранее никак не регламентирует. Вероятнее всего, как следует из совещаний киноработников, подразумевалось, что количество показов иностранных картин не должно превышать число советских фильмов, однако никаких официальных указаний на этот счет нам обнаружить не удалось. Как не удалось их обнаружить и, например, работникам эстонского отделения Главкинопроката:

«Когда из ЦК приехали из Москвы насчет репертуара, Рис говорит, что занимается этим делом Главкинопрокат. Я с этим целую неделю возился. Политика проката — это дело Главкинопроката. Рис говорит, что все равно там не сказано, что половины на половину нужно придерживаться. Некоторые стараются пустить только заграничные фильмы. Я говорю, что нужно 50 %, напишите письмо, что вы не согласны со мной. Мне

³¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2306. Л. 54-55.

³¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401. Л. 11.

отвечают: а что мы будем писать. В этом отношении недоразумение, кинофикация хочет больше заграничных картин»³¹⁷.

То есть, поскольку в первую очередь необходимо было выполнить план, то вероятнее всего никаких официальных циркуляров, заранее регламентирующих объем выпуска советских и иностранных картин, не рассылали. И своеобразный конструкт «бдительного» советского зрителя здесь отчасти выполняет функцию некоего надзорного механизма.

«Это не значит, что мы имеем право заполнять все экраны в селах и городах заграничными фильмами. — отмечает Василевский на совещании руководящих работников периферии по выполнению плана кинообслуживания, состоявшемся 12 января 1949 года. — Мы имеем в этом отношении очень характерные сигналы. Так, рабочие из города Шахты прислали нам письмо, в котором указывают, что в городе Шахты в течение месяца шли только одни заграничные фильмы и ни одного советского повторного фильма, в то время как там имеются такие места, где имеется по два промышленных киноздания. Такое же заявление мы получили от рабочих другого крупного промышленного центра — города Балахны, Горьковской области. Следовательно, здесь наличие полнейшего пренебрежения желаниями советского зрителя смотреть советские фильмы, хотя бы повторные. Это же говорит о том, что кинофикаторы и прокатчики на местах слишком увлеклись коммерческой стороной дела и забыли о проведении *правильной* репертуарной политики»³¹⁸.

Или приведем другой пример, как следует из отчета, датированного 26 февраля 1950 года, о работе кинотеатра им. Ленина в городе Кривой Рог за 1949 год:

«С марта месяца по известным причинам мы прекратили рекламировать заграничные фильмы, да к тому интерес у зрителей к *безыдейно пустопорожним* по своему содержанию фильмам резко упал. У нас были случаи, когда зрители взявши билет на заграничные фильмы уходили из зала. Имело место случаев, когда партийные организации предлагали нам снять заграничные фильмы с экрана»³¹⁹.

Жонглируя двумя понятиями «безыдейности» и «познавательности» власть создавала определенную символическую систему, внутри которой зритель мог позволить себе смотреть эти фильмы, но при этом одновременно находиться внутри пространства советской идеологической модели. Иными словами, как позднее напишет газета «New York Herald Tribune» в связи с популярностью «Тарзана» в СССР, «это может быть

³¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2305. Л. 63.

³¹⁸ Там же.

³¹⁹ ЦДАВО. Ф. Р-4623. Оп. 1. Д. 51. Л. 79.

доказано любому американцу, приехавшему в Москву огромным количеством русских, которые могут подробно описать все "тарзаньи" фильмы, при этом сетуя на "низкий уровень культуры", который несут такие фильмы»³²⁰.

При этом понятие «познавательности», которое фигурирует в авторитетном дискурсе, отчасти можно разъяснить и с позиций соответствия доминирующему в СССР методу социалистического реализма. Создается ощущение, что при помощи этого концепта власти стремились нивелировать существующую диалектику вымысла, свойственную художественному произведению, и представить трофейный фильм, как носитель определенной информации. Выпущенный в советский прокат после дубляжа и идеологических купюр, трофейный фильм начинался вступительный титром, расставляющим идеологические акценты таким образом, чтобы зритель воспринял его как документ, изображающий Запад, и очень часто этот документ являлся обличительным. Иными словами, иностранное кино вписанное в советский контекст посредством различных цензурных практик, будь то перемонтаж, дубляж или титр, власть предлагала воспринимать через оптику соцреалистических представлений об искусстве. Художественный метод, основными принципами которого являлись идейность и конкретность, в советском искусстве был нацелен на «правдивое, исторически-конкретное изображение действительности. Причем правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания в духе социализма»³²¹.

По этой причине, например, из трофейного немецкого фильма «Грезы» (1944) предписывалось «исключить кадры, в которых в разговоре между действующими лицами проводится утверждение несовместимости искусства и реальной жизни»³²². В Советском Союзе с его провозглашенным методом социалистического реализма искусство должно было быть и зеркалом, и актором реальной жизни, поскольку «правдиво» изображало действительность и участвовало в воспитании. Именно с позиций социалистического реализма советские власти предлагали воспринимать трофейное кино, с его критериями идейности (и тогда становится понятно почему вдруг возникает понятие «безыдейность» по отношению к внеидеологическому, развлекательному кинематографу) и конкретности.

³²⁰ РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 77. Л. 152.

³²¹ Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1990. С. 4.

³²² Кремлевский кинотеатр. С. 803.

3.2. «Кинотеатр стал не формой воспитания, а коммерческой увеселительной организацией»: письма советских зрителей

Можно было бы утверждать, что конструкт «советского зрителя» в описанном выше кинематографическом ландшафте является своеобразной риторической фигурой для обоснования тех или иных решений, если бы власть не находила ему подтверждение. Проблема заключается в том, что публичный образ зрителя и непубличный, но при этом существующий внутри поля власти, во многом совпадают. То есть получаемая властью обратная реакция на трофейные фильмы соответствовала его «официальному» образу. Опубликованные письма, как и отсылки к зрительской реакции на совещаниях кино-работников, в этом смысле могут показаться не самым репрезентативным источником, поэтому нам хотелось бы обратиться к источникам иного типа, в частности к социологическим опросам, внутренним отчетам по письмам кинозрителей и неопубликованным письмам без купюр.

Как известно, после войны власть собирала сводки о настроениях советских граждан. На практике докладчики и агитаторы партийных организаций должны были фиксировать вопросы, заданные гражданами. На их основе составлялись сводки об общественных настроениях и направлялись в ЦК ВКП (б). Так, например, сводка вопросов, заданных докладчикам и агитаторам на собраниях и беседах, содержит раздел «О жилищном строительстве и культурном обслуживании». В перечне за вопросами о медленном строительстве жилых домов и благоустройстве городов следуют два вопроса, касающиеся кино: «Почему в кино демонстрируют много *бессодержательных* заграничных фильмов?» и «Почему мало выпускается новых советских фильмов?»³²³. Заметим, что сводки, составлены на основе информации, полученной от Ставропольского и Хабаровского крайкомов, а также 21 обкома ВКП (б) (а именно Астраханского, Вологодского, Воронежского, Горьковского, Дагестанского, Ивановского, Калужского, Калининского, Кировского, Костромского, Марийского, Мордовского, Новгородского, Ростовского, Рязанского, Сталинградского, Тамбовского, Тюменского, Удмуртского, Читинского, Ярославского).

В тематических сводках писем, поступивших в редакцию «Литературной газеты», нам удалось также обнаружить гневные отзывы советских зрителей на иностранные фильмы в советском прокате. Так, например, отчет по письмам, поступившим с 17 по 22 июня 1950 года содержит письмо «против засилья заграничных фильмов»³²⁴, с 15 по 30 августа в редакцию «Литературной газеты» поступает еще два письма, авторы которых «не удовлетворены репертуаром наших кинотеатров (засилье заграничных фильмов)»³²⁵. К сожалению, сами

³²³ Советская жизнь 1945-1953. М.: РОССПЭН, 2003. С. 57.

³²⁴ РГАЛИ. Ф. 634. Оп. 4. Д. 141. Л. 71.

³²⁵ Там же.

письма не сохранились, в фондах «Литературной газеты» имеются только описи с кратким содержанием сводок, однако, в отличие от их опубликованных аналогов, этот тип источников едва ли можно заподозрить в фальсификации. Тем не менее для сравнения и справедливости отметим, что критических отзывов на фильм «Падение Берлина» в редакцию «Литературной газеты» поступило значительно больше — около двадцати писем за короткий промежуток времени с 7 по 13 января 1950 года.

4 ноября 1948 года Заместитель заведующего Управлением пропаганды и агитации Л. Ф. Ильичев представил секретарю ЦК ВКП (б) Г. М. Маленкову обзор критических откликов советской общественности в связи с демонстрацией трофейных фильмов. Документ содержал отрывки из писем кинозрителей, поступившие в редакции газет и журналов. Отступая от логики изложения, подчеркнем, что к августу 1948 года институциональный конфликт между УПиА и Министерством кинематографии исчерпан, и Агитпроп осуществляет контроль над выпущенной кинопродукцией, и особенно над выпуском иностранных фильмов. Приведем этот документ полностью:

«В редакции центральных газет поступает большое количество писем от трудящихся.

По поводу кинофильма "Спасенные знамена" ("Порт-Артур") т. Чечулин из Ленинграда пишет: "До какой глубины падения может пойти отечественная кинематографии, если даже о славе русского оружия будут выходить заграничные фильмы. О великой эпопее Порт-Артура в фильме с одинаковым безразличием показаны и русские и японцы, к последним даже больше симпатии, и подлый шпион ведет себя на допросе и при расстреле геройски, что должно вызвать "уважение" у советского зрителя, очевидно, в расчете на то, что забыто недавнее прошлое и все зверства самураев — сподвижников фашизма".

Преподаватели Ярославского педагогического института т. т. Строчков и Перноуцан о кинофильме "Спасенные знамена" пишут: "Этот фильм грубейшим образом искажает историческую правду о падении Порт-Артура и под видом патриотизма отравляет зрителей идеологией. Враждебный ленинско-сталинскому учению о войне и революции...".

Лейтенант Голованов из штаба Северного флота пишет: "Сейчас, когда мы строго следим за *идейной направленностью* нашего искусства, когда лучшие представители советской интеллигенции борются за создание правдивых, высокохудожественных и идейных произведений, Министерство кинематографии сочло возможным выпустить фильм "Спасенные знамена", фальсифицирующий и искажающий исторические факты. Как коммуниста, как морского офицера, как советского человека меня этот фильм глубоко

возмутил и оскорбил. Одна из зрительниц в зале после окончания сеанса заявила: "на месте моряков я не досидела бы до конца".

Тов. Федотов из Киева пишет: "До глубины души возмущает демонстрация на наших советских экранах так называемых заграничных кинофильмов под интригующими названиями "Песнь о тебе", "Песня для тебя", "Где моя дочь?", "Андалузские ночи" и т. п. Дребедень. Нужно Главкинопрокату приобретать и демонстрировать фильмы стран новой демократии, но не нужно *старой заграничной рухляди*".

Зам. Секретаря парткома "Электросталь" т. Ляшенко по поводу кинофильма "Охотники за каучуком" пишет: "Конечно, с точки зрения столпов Британской империи герой фильма достоин самых высоких похвал. Миссия белого человека. Рай для негров, занятых на каучуковых плантациях. Мир и благоденствие в колониях, цветущих под покровительством Англии. Весь фильм грубейшее возмутительное вранье. Фильм сделан грязными руками поклонников типичной продукции Голливуда"³²⁶.

В 1949 году в Министерстве кинематографии составляется еще один, внутренний отчет по письмам, переданным в Главкинопрокат с октября 1948 года по 8 марта 1949 года. Мы не исключаем, что в него могла попасть и некоторая часть писем, представленная Ильичевым в отчете Маленкову. По крайней мере, даты этих двух отчетов пересекаются. Как следует из отчета, всего за указанный период пришло 60 писем, из которых 1 письмо пришло на имя Председателя Президиума Верховного Совета СССР т. Н. И. Шверника, 3 письма — непосредственно в Главкинопрокат, 12 писем — в Министерство кинематографии СССР и 44 письма поступили в редакции центральных газет и журналов. При этом 13 писем пришли в редакцию газеты «Правда», 2 письма — в «Известия», 4 — в «Литературную газету, по 2 письма — в «Советское искусство» и «Вечернюю Москву», 13 — в «Комсомольскую правду», 3 — в «Красную звезду», 1 письмо — в издание «На страже Родины» и 2 в журнал «Крокодил». Отчет имеет и некоторые социологические характеристики. В частности, 43 письма пришло от лиц «проживающих в различных городах и областях СССР», 17 — от жителей Москвы. Наибольшее число писем написали интеллигенты (24 письма), и военнослужащие (15 писем), среди других категорий — рабочие, студенты, учащиеся школ (по 2-3 письма каждый)³²⁷.

Перейдем, к содержанию присланных писем. В отчете, подписанном Василевским, выделено четыре направления реакции на иностранное кино, каждому из которых соответствует определенный набор цитат.

³²⁶ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 92. Л. 63.

³²⁷ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп.4. Д. 178. Л. 3-7.

«1. Наибольшее количество писем отражают возмущение и протесты в отношении выпуска и демонстрирования большого числа зарубежных кинофильмов на экранах кинотеатров и одновременно выражают пожелания, а в некоторых случаях, требования организации кинопоказа в киносети актуальных высокоидейных новых и повторных советских фильмов и увеличения производства фильмов отечественного выпуска социалистической художественной тематики.

Так, военнослужащий т. Гусев из Мурманской области в своем письме в редакцию «Литературная газета» пишет: "Справедливо немецкие картины вызывают возмущение — вчерашний враг овладел советским зрителем" и далее "кинотеатр стал не формой воспитания, а коммерческой увеселительной организацией". В заключение письма автор излагает следующие пожелания: "Пора прислушаться к голосу масс и выполнить решение ЦК ВКП (б) по идеологическим вопросам. Советский народ интересуется жизнью и бытом трудящихся стран народной демократии".

Группа студентов Государственного Педагогического института в своем письме сообщает: "мы возмущаемся тем, что нашему советскому зрителю преподносят такие произведения искусства как "Индийская гробница" и др. Хотим видеть фильмы с глубоким идейным содержанием".

Группа рабочих шахтеров из г. Шахты, Ростовской области в письме на имя Председателя Президиума Верховного Совета СССР тов. Шверника Н.И. Пишет: "Надоели зарубежные фильмы, почему не демонстрировать такие фильмы, как "Зоя", "Сердца четырех", "Радуга", "Сын полка", "Без вины виноватые", "Близнецы", "В шесть часов вечера после войны", "Человек № 217" — все эти старые и новые фильмы хотим с удовольствием посмотреть".

В своем письме редакции "Комсомольская правда" группа студентов исторического факультета МГУ пишет: "Мы протестуем против показа зарубежной тарбарщины и требуем от министерства кинематографии СССР советских фильмов... больно и обидно, что экраны наших кинотеатров заполнены зарубежной дрянью", а тов. Ершов — член союза советских художников из гор. Иваново пишет в ту же редакцию "Некоторые из этих фильмов приобретают вредные влияния на молодежь", делая вывод "Равнодушию к воспитанию молодежи надо положить конец".

2. В ряде писем выражается недоумение по поводу выпуска на экраны кинотеатров зарубежных фильмов и постановка вопросов о причинах разрешения демонстрирования их, а также, в частности, отдельных зарубежных фильмов.

Так, например, тов. Астафьева из гор. Москвы в своем письме ставит вопрос: "Почему зарубежные фильмы заполнили экраны столицы" и "Неужели наши

замечательные картины не стоят, чтобы их чаще показывать".

Учащиеся т. т. Бергман и Куликова в письме на имя Министра Кинематографии СССР пишут: "Почему на экранах демонстрируются заграничные фильмы, *может это носит политический характер?*" и далее "Неужели наши режиссеры не могут поставить картины на сюжеты наших русских опер и хороших романов как Толстого А. Н. и др.

Тов. Ульяненко, по поручению студентов Енакиевского железнодорожного техникума, в письме редакции "Комсомольская правда" ставит вопрос: "Почему нас пичкают заграничными фильмами? Мы требуем, чтобы на советском экране демонстрировались высокоидейные фильмы", а тов. Фетченко ставит перед редакцией "Правда" вопрос: "Почему появилось так много заграничных фильмов?".

3. Отдельные письма содержат отзывы по заграничным фильмам, в большинстве отрицательного характера: тов. Колышев, военнослужащий гор. Пензы, дает в редакцию "Правда" отрицательный отзыв о фильме "Первый бал", выражая следующую оценку: "От всей души возмущаюсь, хотел бы кричать освободите нас от наводнения этой иностранщины» с выводами — "Я с удовольствием, вместо этих картин, смотрел бы наши картины "Крестьяне", "Петр Первый" и другие".

В письме тов. Брусир, студента Московского музыкального училища, в адрес редакции "Комсомольская правда", дается отрицательный отзыв о фильме "Песнь для тебя": "Что думала комиссия, выпускавшая на экран эту картину?".

В письме редакции "Правда" тов. Хабин о фильме "Риголетто" указывает, что "В этом фильме ничего хорошего для советского человека нет" и вместе с этим высказывает пожелание "Я надеюсь, что редакция найдет лучшего критика, который мог бы раскритиковать Главкинопрокат, чтобы он задумывался над подбором заграничных фильмов".

Военнослужащий тов. Гарютин из гор. Таллин в письме редакции "Красная Звезда" дает отрицательную оценку фильм "Приключения венецианца" — "Нас возмутила картина "Приключения венецианца", считаем, что демонстрация подобных фильмов идет в разрез с политикой, проводимой ВКП (б).

С положительными отзывами о некоторых заграничных фильмах имеются такие письма, как например: тов. Трубочев из гор. Артемовска в письме Министерству Кинематографии СССР о фильме "Жизнь Рембрандта" пишет: "Фильм заслужил вполне хорошую оценку у зрителей и поучает молодых художников мастерству живописи и вызывает гуманное отношение к другим людям".

Тов. Богачева из гор. Торопец, Великолукской области в письме редакции "Радиовещания" излагает положительный отзыв о фильме "Трансвааль в огне", указывая

"Эта картина произвела на меня неотразимое впечатление своей волнующей темой, глубиной замысла, правдивости изображения", и далее "Очень хотела бы узнать имя автора этого замечательного творения".

4. Из 60-ти писем, 26 содержат различные пожелания и практические предложения по выпуску и демонстрированию заграничных фильмов:

а) прекратить демонстрирование всех заграничных фильмов

б) сократить до минимума количество их выпуска на экраны кинотеатров, или организовать показ в специально выделенных кинотеатрах для этих фильмов

в) увеличить в 1949 г. производство и выпуск на экраны киносети лучших советских кинофильмов новых названий — высокоидейного и художественного содержания

г) организовать широкий кинопоказ старых фильмов отечественного производства по линии повторного демонстрирования их на экранах кинотеатров.

Как правило, на большинство писем Главком были даны ответы, в духе рекомендованным Министерством, незначительная часть писем оставлена без ответа. К этой категории относятся письма в которых зрители запрашивают различные данные об американских фильмах или пытаются получить ответы дискуссионного характера по содержанию отдельных заграничных фильмов»³²⁸.

Представленный Большакову отчет, как можно заметить по архивным документам, не имел дальнейшего хождения. По крайней мере не обнаружено никаких указаний на то, что Министр кинематографии предназначал его для какого-то использования — отчет не был отправлен ни Маленкову, ни Сталину, ни кому бы то ни было еще из высшего руководства. Создается впечатление, что он был собран для того, чтобы отследить реакцию кинозрителей, а не наоборот — как-то на нее повлиять. Поэтому в настоящей работе мы склонны к тому, чтобы рассматривать его в качестве источника, имеющего высокий индекс репрезентативности.

К сожалению, остается неизвестным, что именно следовало отвечать на письма кинозрителей. По крайней мере, общих официальных рекомендаций на этот счет обнаружить не удалось. Однако, известен иной случай, на этот раз произошедший в Ленинграде, когда автора письма вызвали в отдел Главкинопроката для ознакомительной беседы.

В 1947 году в ленинградское отделение Главкинопроката поступило письмо от Новицкой К. Б. по поводу демонстрации немецкого фильма «Убийцы среди нас».

³²⁸ Там же.

Приведем его полностью, поскольку это редкий случай обнаружения целого письма от зрителя без каких-либо купюр.

«Гов. Редактор!

Сегодня я смотрела новый фильм "Убийцы среди нас" и настолько возмущена, что не могу не написать об этом.

В фильме показаны "хорошие" немцы, но с одной стороны персонажи совершенно не убедительны, а с другой слишком рано показывать врагов наших с хорошей стороны.

По ходу фильма показано возвращение одной девушки из концлагеря, но никак не верится что она была именно в лагере. Внешний вид, одежда, кожаный чемодан и чуть ли не маникюр, заставляют думать что не так уж ей плохо было в лагере, а мы знаем другое об этих лагерях.

Образ врача выдуманный, нежизненный и неприятный, а в фильме это и есть честный немец, на стороне которого должны были бы быть наши симпатии, но это не так. Если и были во время войны подобные единичные случаи, то они покрываются массой таких ужасов и зверств принесенных нам во время войны этой "передовой нацией", что нет веры в эти случаи не стоит восхвалять их.

Ясно, что в Германии есть много тех кто и до войны был против политики Гитлера, и тех кто во время войны понял к чему приводит такая политика и есть просто гуманные люди, которым претит сама сущность войны, но нам, пережившим все ужасы и тяготы военного времени, такой тяжелый послевоенный период, рано еще относится к ним с симпатиями. Эти немцы не помогли нам во время войны и сейчас терпят нас только как победителей.

Слишком свежи еще раны нанесенные войной. Я во время войны потеряла мужа, пережила тяжелую эвакуацию в тыл страны с маленьким ребенком, возвращение в пустой разбитый дом, мне и сейчас тяжело жить, как и всему нашему народу. Война нарушила прекрасную счастливую, обеспеченную жизнь нашего народа и принесла столько горя, лишений, а нам через два года после окончания войны показывают фильм с переживаниями хороших немцев. Нет, это недопустимо.

Когда я вижу на улице колонну немцев, идущих на работу, так я воспринимаю их как кучу вшей, на которых не только противно смотреть, но непременно хочется их убить.

Пока есть капиталистическое окружение война неизбежна, а поэтому в наших сердцах все время нужно воспитывать ненависть к тем, кто вверг нас в войну и может ввергнуть.

Пусть лучше снова на всех экранах покажут такие прекрасные фильмы как "Александр Невский", "Она защищает родину" или создадут новый фильм "Молодая гвардия", чтобы наш народ крепче помнил все исторические обиды нанесенные нам.

Если же эти хорошие немцы на деле присоединятся к нам, то русский человек всегда найдет к ним добрые чувства в своем сердце. Не стоит засорять наши экраны такой вредной чепухой. Необходимо срочно снять с экрана эту картину.

Не знаю к кому обратится по этому вопросу, а почему обращаюсь к вам.

Подпись под этим письмом одинокая, но мнение таковое общее»³²⁹.

В свете этого письма важно отметить, что фильм «Убийцы среди нас» не был трофейным. Созданный на киностудии ДЕФА, в советской зоне, этот фильм являлся первым немецким художественным фильмом, выпущенным после войны. Как и положено, в условиях начинающейся денацификации, он был посвящен борьбе с фашизмом. В 1947 году картина «Убийцы среди нас» прокатывалась в Советском Союзе вместе с такими антифашистскими фильмами, как «Битва на рельсах» и «Рим — открытый город». По крайней мере в специальной беседе, для которой Новицкая была вызвана в ленинградскую контору Главкинопроката, именно это ей и было разъяснено:

а) что это первая картина, которая производилась в период после войны на территории советской зоны в Германии;

б) что наименование ее изменено на "Они не скроются";

в) что хотя картина не в полной мере отражает антифашистскую борьбу демократических сил в Германии, но все же это первый голос новой демократической Германии.

При всех грубых недостатках, имеющих в этой кинокартине, в т.ч. и факт, о котором гр. Новицкая указывает в своем письме, эта картина все же является шагом вперед в деле борьбы против реакционных элементов в Германии, против поджигателей войны»³³⁰.

В письме Новицкой обращает на себя внимание тот факт, что несмотря на явную антифашистскую направленность фильма, он прочитывался ею как враждебный. Немаловажно заметить, что сразу после войны «поколению победителей» показывали нацистские фильмы в большом количестве, и это вызывало понятное возмущение. Тема послевоенного неприятия всего «немецкого» в Советском Союзе представляет собой отдельное, требующее большой тонкости и такта, поле для исследования. Однако в связи с приведенным выше письмами нельзя не заметить, что обратная

³²⁹ ЦГАЛИ. Ф. 245. Оп. 3. Д. 113. Л. 109.

³³⁰ Там же. Л. 108.

реакция советского зрителя не сильно отличается от писем, опубликованных в советской прессе. По крайней мере, мы можем увидеть все то же восприятие развлекательного кино через призму «безыдейности» и соотнесение всего немецкого с фашистским контекстом. Создается ощущение, что негативная реакция советского зрителя превзошла все ожидания советских властей. Проблему зрительской реакции на феномен отчасти могла бы решить статистика кинопроката, но этот исследовательский вопрос характеризуется тотальным отсутствием систематических статистических данных в киноведческой науке. Существующие известные нам исследовательские проекты на тему кассовых сборов (в данном случае я имею в виду проект «Кинопроцесс» под руководством М. И. Туровской³³¹, и статистические данные опубликованные независимым исследователем С. Кудрявцевым³³²) отличаются сильным лакунарным характером и представляют только лидеров кинопроката — «Девушка моей мечты» и четыре серии «Гарзана» в их числе. Но что известно о посещаемости других кинофильмов и вообще трофейного кино в целом? И как эти данные соотносятся, например, с кассовыми сборами советских фильмов и стран новой демократии?

По крайней мере, некоторые факторы указывают на то, что своих коммерческих ожидания трофейное кино не оправдало. Напомним, что в августе 1948 года, выпуская первую крупную партию кинофильмов Министерство кинематографии СССР представило расчет, согласно которому «каждый из выпущенных заграничных фильмов на широкий экран может дать в среднем 45-50 млн. рублей валового сбора и каждый фильм, выпущенный на закрытый экран — 30-35 млн. рублей»³³³. В марте 1949 года эти расчеты сильно корректируются. Так, в расчете валового сбора и чистого дохода, датированного 5-7 мартом, отмечается, что «данные показывают, что заграничные кинофильмы в течение трех месяцев эксплуатации на широкой экране проходят в основном все киноустановки и за этот срок дают валовой сбор в среднем 35 млн. руб. Из них по государственной киносети — 28 млн. руб. и по профсоюзной киносети — 7 млн. руб.»³³⁴. Иными словами,

³³¹ В конце 1980-х на базе Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства (ВНИИК) осуществлялся исследовательский проект, направленный на изучение массового вкуса советского кинозрителя и его динамики с 1917 по 1986 годы. Во время исследовательского проекта были собраны статистические данные по кинопрокату, составлены синхронистические таблицы, собраны материалы, реконструирующие контексты, однако в начале 1990-х по некоторым внешним причинам проект были полностью уничтожен. В состав участников проекта входили: В. Листов (1917-1925 гг.), Е. Хохлова (1926-1939 гг.), Л. Шмарина (1940-1949 гг.), И. Петров (1950-1959 гг.), Л. Васильева (1960-1986 гг.). Руководителем проекта была театровед, историк кино, сценарист, и культуролог М. Туровская.

³³² Кудрявцев С. Кудрявцев С. В. Почти сорок четыре тысячи : персональная киноэнциклопедия Сергея Кудрявцева в 3-х тт. М.: [б.и.], 2016.

³³³ Летопись российского кино 1946-1965. С. 93.

³³⁴ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 123. Л. 46.

советские власти переоценили успех зарубежных фильмов почти в два раза по государственной сети, и в пять раз — по профсоюзной.

План на 1949 год корректируется на основании последних полученных данных, однако 11 мая 1950 года в докладной записке, направленной Агитпропом Г. М. Маленкову и М. А. Сулову, отмечается, что план прибылей за 1949 год оказывается невыполненным:

«В течение длительного времени советский зритель испытывает острый недостаток в новых советских художественных фильмах.

Редкое поступление в прокат новых советских фильмов вынуждало органы кинофикации в явно несоразмерной степени прибегать к выпуску трофейных фильмов.

В Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП (б), а также в редакции газет все время поступает большое количество писем трудящихся, в которых выражаются недовольства малым количеством новых фильмов и протесты против заполнения экранов зарубежными (трофейными) фильмами, в своем большинстве сомнительного качества.

Все это приводит к недостаточной посещаемости кинотеатров как в городах, так и в сельской местности.

В 1949 году план кинообслуживания населения невыполнен на 158 миллионов зрителей, в связи с чем недобрано свыше 570 миллионов рублей. Главной причиной плохого выполнения плана кинообслуживания населения являются не столько недостатки в работе органов кинофикации и проката, сколько недостаточный и крайне неравномерный выпуск новых фильмов.

На 1949 год Министерству кинематографии СССР был утвержден план производства и выпуска художественных фильмов в количестве 21 названия. Равномерный выпуск этих фильмов на экран мог бы удовлетворить нужды киносети и обеспечить кинообслуживание населения.

Однако из 21 запланированного фильма на экраны было выпущено всего 10 фильмов, причем большинство из них — в конце года. <...>

В связи с недостатком советских фильмов страны новой демократии вынуждены выпускать фильмы капиталистических стран, преимущественно американские. Так, на экранах Чехословакии в 1949 году демонстрировалось 35 фильмов производства капиталистических стран, в Венгрии - 26, в Польше - 26, в Румынии - 25. В Китае 60 % прокатного времени было занято гоминьдановскими и англо-американскими фильмами. <...>

Причины, повлекшие неудовлетворительную работу киностудий художественных фильмов в 1949 г., крайне отрицательно сказавшиеся на кинообслуживании населения, продолжают оставаться и в настоящее время. <...>

Такое положение с выполнением плана производства художественных фильмов означает, что в 1950 году вместо 18 фильмов на экран будет выпущено не более 8-9 фильмов, так как на массовую печать копий фильмов и на рассылку их по местам требуется 1-2 месяца. Фильмы же, запланированные на ноябрь-декабрь, смогут быть выпущены на экран лишь в 1951 году. Таким образом, работа киносети в текущем году будет протекать в таких же тяжелых условиях, как и в прошлом году.

За январь и февраль 1950 года киносеть уже недобрала свыше 56 миллионов рублей.

Увеличение же выпуска зарубежных фильмов немногим изменит положение, так как советский зритель просматривает их менее охотно и требует увеличения выпуска новых фильмов отечественного производства на современные и близкие ему темы»³³⁵.

Начиная с 1950 года политика кинопроката в отношении трофейных фильмов резко меняется. По крайней мере если в 1949 году на советские экраны вышел 31 трофейный фильм, то в 1950-м — всего 6, причем среди выпущенных в прокат ни одного немецкого фильма³³⁶. Более того, французский фильм «Граф Монте-Кристо», 1 серия которого согласно прокатному удостоверению должна была выйти с 24 мая, а вторая с 5 июня, специальным постановлением ЦК ВКП (б) сопровождается положительной рецензией в «Правде».

Как можно увидеть по представленной таблице кинопроката³³⁷, начиная с 1950 года власть берет курс на прокат американских картин и фильмов стран народной демократии. Однако 3 ноября 1950 году в Комиссию партийного контроля поступает анонимное письмо под названием «О пропаганде американского образа жизни и капиталистической идеологии, широко проводящейся сейчас через советский киноэкран». В нем неизвестный автор с политической точки зрения делает довольно грамотный разбор демонстрируемых американских фильмов. Приведем отрывки из этого длинного отзыва.

«Сейчас идет ожесточенная идеологическая борьба между прогрессивными странами, возглавляемыми Советским Союзом, и реакционными Соединенными Штатами Америки, ненавидящими все передовое, стремящимися распространить свое тлетворное влияние на весь мир. В этой борьбе искусство, организующее мысли и чувства людей, в частности такое массовое, как кино, играет огромную роль.

Советское кино создает прогрессивные фильмы, которые во всем мире способствуют борьбе за все передовое, человеческое. Американцы очень хотят того, чтобы их фильмы проникли во все уголки земного шара, неся тлетворное влияние. И, к сожалению, советские экраны в значительной степени завоеваны гнусными американскими фильмами.

³³⁵ Летопись российского кино. С. 152-154.

³³⁶ См. приложение 1.

³³⁷ См. приложение 1.

Эти американские картины показываются не на основных экранах столицы, но они широко демонстрируются в рабочих клубах Москвы и в провинции. Поинтересуйтесь на выборку, сколько американских фильмов все время показывается в клубах Москвы, сколько хотя бы на Горьковском автозаводе, сколько хотя бы в Сухуми на общем городском экране. Один из кинотеатров в Сухуми в этом году показывал исключительно американские фильмы.<...>

Показывая эти фильмы из коммерческих соображений, кинопрокатчики думают, что они выбирают "безобидные" фильмы. Но уже давно безобидных фильмов в Америке нет. Вопрос только в том, насколько тщательно замаскирована в них волчья империалистическая идеология.<...>

Наш кинопрокат выпустил в клубы фильм "Во власти доллара", где показывается, что человек, получивший миллион в наследство, хочет раздать его бедным, а ему этого не позволяют. И думают, что этот фильм разоблачает мораль США. Но неустойчивому молодому зрителю запоминается, что в Америке можно легко разбогатеть, получить миллионное наследство.<...>

Показывается у нас фильм "Капитан армии Свободы". Как будто фильм о мексиканской революции, все в порядке. Но это издевательство над революцией, революционеры показаны тупой, кровожадной массой, а их вождь выведен как варвар, не могущий решать государственные задачи.

В любом американском фильме есть вредность. Должен быть простой принцип: показывать в советском кино лишь то, что могли поставить в советской киностудии.<...> Как может быть, чтобы постановления ЦК ВКП(б) о журналах "Звезда" и "Ленинград" и о театре не относились, по мнению кинодельцов, к кино?»³³⁸.

На этот раз оправдания был вынужден уже давать и сам Агитпроп, так лихо начавший кампанию против трофейных фильмов в 1947 году. В сопровождающем отзыв письме, направленном на имя Маленкова, сотрудники ОПИА В. Кружков и В. Сазонов отмечают:

«Среди отобранных в свое время Отделом агитации и пропаганды ЦК ВКП (б) фильмов американского производства имеются фильмы, по существу разоблачающие американскую псевдодемократию и антинародную политику империалистических кругов Америки. Такие фильмы, как "Сенатор", "Вива Вилья!", "Мистер Дидс едет в большой город", "Гроздь гнева" по роману Дж. Стейнбека "Последний язычник" — о звериной колониальной политике американцев на островах Тихого океана — и др., имеют определенный *познавательный* интерес для советских зрителей, и их демонстрирование является желательным»³³⁹.

³³⁸ Сааков Ю. Высочайшая цензура. Два эпизода из истории кинематографа // Новый мир. 2004. № 3. С. 133-150.

³³⁹ См. там же.

В настоящей главы мы предпочли ввести условное разделение рассматриваемого нами поля власти на две части: к первой части мы отнесли источники, которые так или иначе влияли на процесс формирования зрительской рецепции, иными словами в основании своем имели стремление воздействовать на аудиторию, а вторая часть, наоборот, основывается на материалах, которые не имели широкого публичного характера, но могли повлиять на власть, по крайней мере рассматривались ею в качестве обратной связи.

Так, в этой схеме, в первой ее части оказались письма опубликованные в газетах, стенограммы совещаний, внутренняя переписка, а также заключения по фильмам. Здесь мы попытались проследить нормы восприятия, диктуемые авторитетным дискурсом, отчасти обозначив исторический контекст. Среди этих норм оказались понятия «безыдейности» и «познавательности». Сформированные как провозглашенным методом социалистического реализма, и в частности длинной историей дискуссий о судьбе советского кино, так и современным внешнеполитическим контекстом с актуальной для него борьбой за культурное первенство в мировом масштабе, эти нормы составляли некую символическую систему, которая позволяла кинозрителю смотреть иностранные фильмы для извлечения некоторой информации, но при этом оставаться внутри советской идеологии. По иронии судьбы вторая часть, свидетельствующая об обратной связи, показала, что советский зритель склонен был более рьяно придерживаться идеологии, нежели чем предполагали кино-чиновники. И если в 1947 году Агитпроп нападает на Министерство кинематографии, апеллируя к письмам, опубликованным в «Культуре и жизни» и «Комсомольской правде», то в 1950-м Политбюро инициирует положительные рецензии на трофейные фильмы, а сотрудники УПиА уже вынуждены сами писать оправдания Маленкову. Иными словами, подводя итоги настоящей главы, мы хотели бы обратить внимание на то, как в поле власти происходит смена нарратива в связи с трофейным кино — от публикацией гневных отзывов советских зрителей в 1947 году до положительных рецензий в 1950 году. Существующий объем источников, свидетельствующих о негативной реакции, возможно повлиял и на прокатную политику. По крайней мере можно проследить как начиная с 1950 года из советского кинопроката практически исчезает немецкое и европейское кино, уступая место американскому, и есть все основания полагать, что это связано как с негативной реакцией кинозрителей, так и с тем, что в финансовом плане операция «трофейный фильм» не оправдала ожиданий советских властей. Все это ставит перед нами новую задачу о переоценке популярности феномена. Оставленный советской интеллигенцией корпус свидетельств, как правило восторженного характера, в настоящее время в историографии трофейного кино

принимается как единственная реакция на феномен, а знаменитая формула «Четыре серии "Тарзана" сделали для десталинизации больше, чем все речи Хрущева» и ее дальнейшие интерпретации³⁴⁰ надолго связала трофейные фильмы с либеральной доктриной. В настоящем тексте мы сделали попытку отойти от этого несколько одностороннего взгляда на трофейное кино и показать если не многомерность, то сложность его восприятия в Советском Союзе после войны. А также предоставить возможность высказаться тем, кто не оставил дневников и мемуаров, и рассматривал жанр «писем во власть» как единственно возможный способ заявить о себе.

³⁴⁰ Бродский И. Трофейное // Собр. соч.: в 7 тт. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. Т. 6. С. 15. Про ее дальнейшее влияние на культурную память о феномене см. последнюю настоящую диссертацию.

ГЛАВА 4. РЕЦЕПЦИЯ ТРОФЕЙНОГО КИНО В 1940-1950-Е ГОДЫ В СССР

В 1950 году в «Film Daily» вышла статья под названием «Картины для красных», посвященная попыткам Голливуда экспортировать фильмы в СССР. Американская пресса активно освещала процесс переговоров, и содержание текста вполне вписывалось в ряд публикуемых на эту тему материалов, однако в данной статье упоминался один случай:

«Красные могут потерпеть крах, как это случилось с Югославией, — пишет автор заметки Честер Бен. — которая вскоре после II Мировой войны демонстрировала пиратски захваченную копию «Гроздя гнева» под названием «Американский рай». Их намерения совершенно понятны. Но на белградскую публику больше всего произвело впечатление не то, что оклахомцев загоняют в рабочие лагеря, а простой и такой завидный факт, что они выезжают на своих собственных машинах. Югославским властям пришлось в замешательстве снять картину»³⁴¹.

Подтвердить или опровергнуть приведенный факт вряд ли возможно, да и не представляется сейчас необходимым. В действительности, информация, опубликованная в «Film Daily», может рассматриваться в двойной перспективе — и как риторический прием американской пропаганды времен Холодной войны, и как реальное несовпадение идеологически насыщенного сообщения со стороны власти и его интерпретации югославским зрителем. Проблеме сложных взаимоотношений государственного позиционирования феномена «трофейное кино» и его более интимного и персонального восприятия и будет посвящен настоящий текст. Однако прежде чем перейти к рассмотрению эго-документов, мы бы хотели сделать небольшое отступление, касающееся методологических аспектов изучения рецепции в области кино.

4.1. К методологии зрительской рецепции: историко-материалистический подход

Научной проблеме рецепции кинематографического изображения посвящено большое количество исследований. Можно даже сказать, что изучение зрительской реакции началось фактически чуть ли не с появления кинематографа. Одну из первых попыток теоретизирования предпринял Г. Мюнстенберг в 1916 году. В своей работе «The Photoplay. A Psychological Study» философ пытался понять какие психологические факторы участвуют в восприятии событий, происходящих на экране, и каковы характеристики независимости искусства?³⁴² В качестве других известных примеров изучения рецепции кино можно назвать знаменитые опыты С. М. Эйзенштейна, социологические опросы 1920-х годов в Советском Союзе или масштабное изучение

³⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4 Д. 267. Л. 55.

³⁴² Münsterberg H. The Photoplay. A Psychological Study. New York; London: D. Appleton and company, 1916. 254 p.

киноаудитории в США, предпринятое Джорджем Гэллапом для голливудских киностудий. Стоит отметить, что изучение аспектов восприятия кинематографа являются частью большой научной темы восприятия произведения искусства вообще, и, как следствие, влечет за собой обращение к более массивным слоям научного знания, будь то рецептивная эстетика, неогерменевтика или структурно-семиотическая традиция.

Однако несмотря на длинную историографию и многообразие возможных методологических подходов, изучение восприятия кинематографа в его *исторической перспективе* как отдельное научное направление начинает развиваться только в последние десятилетия. Иными словами, фокус с проблемы интерпретации кинематографического текста и его влияния на аудиторию постепенно начинает смещаться на историю смотрения, восприятия и потребления кинематографического продукта, и важно, что эта область исследований при этом опирается на историческую традицию. В современном киноведении существует отдельное научное течение, в рамках которого фильм рассматривается уже не как текст или предмет анализа, а как единица культурного обмена, поэтому зритель является ключевой фигурой в исследованиях этого типа. Нацеленное пересмотреть историю кино с точки зрения истории распространения и потребления кинематографического продукта, это научное движение провозгласило «Новую историю кино» (New Cinema History)³⁴³. Как следствие, в рамках данного направления ученые работают с различными типами источников. В фокус их исследований попадают и статистические показатели кассовых сборов, и программы киносеансов, и рецензии в прессе, и социологические отчеты, а также эго-документы, то есть мемуары, интервью и дневники. Для каждого типа источников в рамках Новой истории кино все еще вырабатывается свой методологический подход. Например, для работы с большими массивами данных (big data) о кассовых сборах была создана специальная формула POPSTAT, которая позволяет определить индекс популярности того или иного фильма³⁴⁴. Однако проблема методологии и поиск подходящего научного подхода для анализа эго-документов по-прежнему стоит очень остро. Довольно большое количество исследований на тему восприятия и реакции реципиента опирается на традиции рецептивной эстетики, то есть на подходы, выросшие из текстуальной поэтики, аффективной стилистики, феноменологии. Однако недостаток в исследованиях этого типа заключается в том, что часто реципиент занимает позицию вне истории и является скорее изобретением, сконструированным тем или иным критическим подходом, нежели чем фигурой внутри некоторой исторической реальности. Что касается изучения зрительской

³⁴³ Maltby R.; Biltereyst D.; Meers Ph. Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies.

³⁴⁴ Ibid.

рецепции кино в исторической перспективе, то здесь исследования часто ограничиваются сбором и анализом публикаций в прессе, либо апелляцией к мемуарным свидетельствам и интервью. В случае последних, иногда упускается из виду, что источники в силу своего ретроспективного характера имеют очень низкий индекс исторической репрезентативности, и скорее могут использоваться для исследования памяти о явлении, нежели чем для описания самого явления.

Нельзя не отметить, что основная трудность изучения зрительской рецепции в исторической перспективе заключается в очень ограниченном корпусе источников, который едва ли позволяет выделять какие-либо тенденции восприятия. Поскольку каждый акт потребления кинематографического продукта индивидуален, представляется возможным анализировать лишь индивидуальные практики интерпретации. Более того, известные нам попытки собрать возможные типы восприятия кинематографа в некоторую теоретическую конструкцию демонстрируют ограниченность применения подобного теоретического подхода к историческому материалу. В данном случае я имею в виду знаменитое исследование Д. Бордуэлла, К. Томпсон и Дж. Стайгер «The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960», в котором авторы выстраивают модель нормативных реакций на классическое нарративное кино³⁴⁵. Как отметила один из авторов этой работы Джанет Стайгер, которая позднее занялась исследованием восприятия американского кино именно с позиций истории, а не теории, «в ходе интерпретации фильма контекст играет гораздо большую роль, нежели чем собственно текстуальные свойства самого фильма»³⁴⁶. Согласно Стайгер, именно контекст является определяющим как для перцептивных практик, так и для конструирования зрителем собственного Я, то есть для определения субъектной позиции по отношению к фильму. Иными словами, стратегии и тактики интерпретаций имеют под собой реальную историческую основу, и они обусловлены социальными, политическими, экономическими условиями, существующими нормами восприятия и интерпретации, а также зрительским конструированием собственного Я.

Следуя историко-материалистическому подходу Джанет Стайгер, мы бы хотели рассмотреть восприятие трофейного кино на стыке исторических реалий, которые сформировали и обусловили определенные стратегии интерпретации и восприятия кино, и субъектной позиции реципиента по отношению как к фильму, так и к историческим условиям. По сути неомарксистский подход Дж. Стайгер призывает восстановить

³⁴⁵ Bordwell D.; Staiger J.; Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. London: Routledge, 1988. 652 p.

³⁴⁶ Staiger J. Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema. Princeton: Princeton University Press, 1992. 290 p.

историческую основу, которая составляет сам *опыт смотрения*. И эта основа вопреки разнообразию индивидуальных тактик интерпретаций является для зрителей общей. Другой важный момент, что перенос этой методологии на советский материал требует некоторых корректировок, поскольку обращение к историческому контексту эпохи позднего сталинизма это всегда обращение к присутствию идеологии в повседневной жизни. Более того, важно понимать, что трофейное кино составляли в основном нацистские и американские фильмы, то есть фильмы, принадлежащие явно оппозиционному идеологическому полюсу. Поэтому наше исследование требует введения идеологического измерения, которое как раз и актуализирует исторический контекст эпохи. Иными словами, мы приходим к тому, что изучение восприятия трофейного кино в послевоенном СССР возможно на пересечении официальной нормы и субъектной позиции реципиента.

В предыдущей главе мы пытались описать практики, направленные на формирование этой нормы по отношению к трофейному кино. Здесь же нас будет интересовать как этот доминирующий дискурс проявляется или наоборот преломляется в более интимном измерении человеческого существования. Какова реакция на конкретные практики, направленные на конструирование оптики восприятия? Какие типы интерпретационных и эмоциональных стратегий используются зрителями при восприятии трофейных фильмов? И как эти стратегии соотносятся с идеологическими и цензурными механизмами?

И, наконец, последнее, что нам хотелось бы отметить, так это определенную специфику работы с источником, имеющим советское происхождение. Она заключается в том, что довольно часто источник требует обоснования собственной подлинности. Иными словами, идеологизированный климат советского режима и его развитая система цензурных и репрессивных механизмов дают все основания обсуждать индекс репрезентативности того или иного типа источников. В этом контексте, эго-документы, в которых с одной стороны аспект само-рефлексии и само-описания очень силен, а с другой стороны предстает интимное, неофициальное измерение человеческого существования, приобретают особенно важное значение. Поэтому настоящая глава опирается только на личные дневники, причем как правило опубликованные после коллапса СССР, и частную переписку. Количество найденных упоминаний о трофейных фильмах не очень велико, в своем распоряжении мы имеем в общей сложности двадцать четыре персоналии с различным биографическим, социальным и политическим бэкграундом. Малое количество источников не позволяет нам обсуждать типы или тенденции восприятия. Скорее, мы попытаемся выявить интертекстуальные связи, отсылающие к нормам

смотрения, что лежат за вариативностью толкований фильма, личных биографий и социологических характеристик.

Поэтому текст данной главы будет построен следующим образом: сначала мы попытаемся понять какой была реакция на идеологическую рамку, задаваемую властью — будь то перемонтаж или вступительный титр, далее перейдем к тому, какую позицию тот или иной герой, описывающий впечатления от фильма, занимает по отношению к коммунистическому режиму, и как эта позиция проявляется в интерпретации содержания фильма, после попытаемся выявить общую матрицу контекстуальных связей и понятий, используемую зрителями во время толкования фильма, и, наконец, завершим эту главу *case study*, где попытаемся показать как в рамках одной человеческой судьбы может реализовываться обозначенная выше связка — исторический контекст, представление о собственном Я и конструирование «самости», и конкретный фильм.

4.2. Советская идеология и интерпретация содержания фильма

16 марта 1949 года инженер-связист из города Омска Тулюлюк А. А. посмотрел немецкий фильм «Нора» (в советском прокате «Замкнутый круг»). Свои впечатления инженер Тулюлюк записал в дневнике: «Смотрел кино "Замкнутый круг". Хорошая картина, сюжет об роли женщины в капиталистической семье»³⁴⁷.

Созданный по мотивам пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом» фильм «Нора» при экранизации подвергся некоторым искажениям. Если в драме норвежского драматурга главная героиня покидала семью, таким образом, как писали советские цензоры, «гневно изобличая гнилые основы буржуазной морали»³⁴⁸, то в немецком варианте картина заканчивалась хэппи-эндом и сценой примирения героини с мужем. Впрочем при выпуске фильма на советский экран в 1948 году, финальную сцену исключили, а сам фильм представили как трагедию, вызванную бесправием и унижительным положением женщины в семье, дав ему новое название «Замкнутый круг». Приведем текст вступительного титра к фильму:

«Этот фильм поставлен по мотивам пьесы норвежского драматурга Г. Ибсена "Нора". В фильме имеются большие отступления от пьесы. Трагедия Норы, вызванная бесправием и унижительным положением женщины в семье, сведена в фильме к частной семейной ссоре. Даже в этой трактовке пьесы советскому зрителю не трудно рассмотреть всю уродливость быта, духовное убожество и мещанскую мораль, которые так характерны для буржуазной семьи»³⁴⁹.

³⁴⁷ Тулюлюк А. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/1270>

³⁴⁸ Кремлевский кинотеатр. С. 803.

³⁴⁹ См. Монтажный лист к фильму // Госфильмофонд.

Сравнив текст вступительного титра и трактовку фильма омским инженером легко сделать вывод, что в толковании фильма Тулюлюк полностью заимствует интерпретационные стратегии власти. Это видно и на примере других его записей в дневнике. Например, после просмотра немецкой экранизации «Мадам Бовари» 27 апреля 1949 года Тулюлюк написал: «Хорошая картина. Показывают женщину как неустойчивый элемент там в семейной жизни. А в последствии ее постигла катастрофа, трагически»³⁵⁰. Или после просмотра фильма «Встреча в джунглях» он записал, что картина хорошая, «показана природа в джунглях, животный мир, растения и обитатели»³⁵¹. Вступительный титр к картине тем временем разъяснял: «Действие этого фильма происходит в индийских джунглях. <...> События и приключения, о которых рассказано в этом фильме, далеко от изображения подлинной жизни в колониях и служат лишь поводом для показа многообразного растительного и животного мира джунглей»³⁵².

О судьбе инженера-связиста из Омска мало что известно. Тулюлюк вел дневник в 1941-1942 годах, а затем с 1949-го по 1950 год. На основе анализа его записей за последние годы можно понять, что в 1949 году ему исполняется тридцать один год (14 ноября 1949):

«Я прожил на свете ровно 30 лет и наступает мне уже 31я годовщина моей жизни, и оглянувшись назад я не вижу что я сделал, как прожил»), у него есть сын и дочь (27 марта 1949: «Днем ходил в кино с сыном и дочкой»), он плохо образован и ходит в седьмой класс вечерней школы («Да это хорошо, это радостно, мои товарищи здадут экзамены, перейдут в 9й класс, а я останусь в 8. Но зато я может все-таки пойму математику. Эту проклятую математику, головоломку. Но мне она не [нрзб]. Что мне готовит рок несчастный не могу сказать, нет я все-таки должен учиться. Хоть и трудно будет но все-таки должен. Но я зря пошел в 7й. Мне нужно было бы пойти в 6. Вот это было бы дело, и легче было бы мне учиться»)³⁵³.

Как свидетельствуют записи в его дневнике, Тулюлюк часто ходил в кино, причем каких-либо различий в его отзывах на советское и иностранное кино трудно обнаружить. Как правило, записи после просмотра ограничивались одной-двумя фразами: «Смотрел кино "Золотая лихорадка" очень хорошая картина, про "калифорнию"» (1 июня 1949), «Смотрел кино "Гибель Титаника". Прекрасная картина» (14 июня 1949)³⁵⁴, «Просмотрел

³⁵⁰ Тулюлюк А. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/1270>

³⁵¹ Там же.

³⁵² См. монтажный лист к фильму // Госфильмофонд.

³⁵³ Орфография и пунктуация авторская сохранена. Там же.

³⁵⁴ Тулюлюк А. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/1270>

кинокартины: "Мятежный корабль", "Роз Мери". Хорошие картины» (25 сентября 1949)³⁵⁵, «10го февраля смотрел вторую серию «Падения Берлина». Да это вершина киноискусства» (16 февраля 1950)³⁵⁶, «27го марта смотрел "У них есть Родина". Очень хорошая картина. Это гнусная политика американцев в отношении репатриации наших детей» (1 апреля 1950)³⁵⁷, «Сегодня смотрел кино "Ромео и Джульета" по Шекспиру. Очень хорошая картина, просто отличная» (7 апреля 1950)³⁵⁸, «Смотрел кино "Двойная игра", Хорошая картина из жизни испанского народа во время оккупации Франции. "Потомок Чингис Хана" тоже очень хорошая картина из жизни монгольского народа. В школу не хожу. Сижу дома» (30 ноября 1949)³⁵⁹ и т. д.

В том случае, если отзыв Тулюлюка содержит более подробные замечания по картине, то, как правило, он опирается на идеологическую рамку, заданную властью. Приведем несколько примеров. Так после просмотра немецкого фильма анти-американской направленности «Вода для Каниторги» (в советском прокате «Торговцы жизнью») он отмечает, что в картине «показана гнусная американская политика наживы, спекуляция, даже за счет сотен жертв, молодого талантливый инженер затравили до того, что он в результате, погиб, совершив героический поступок, он предотвратил взрыв, работая под высоким давлением в тисоне. И его за убийство [нрзб] посадили»³⁶⁰. А два дня спустя, 28 июля 1949 года, Тулюлюк опять употребляет штамп о «гнусной американской политике» на этот раз в связи с просмотром немецкого фильма «Последний раунд»:

«Сегодня смотрел кино "Последний раунд". Опять таже гнусная политика, американцы используют даже бокс, как средство наживы. Но всетаки победила справедливость. Я эту картину не должен забыть, ибо это борьба справедливости со всей сворой этих оголтелых [нрзб]»³⁶¹.

Кстати, согласно объяснительной записке о перемонтаже по фильму, усилия цензоров были направлены на то, чтобы «показать, как спорт в условиях капитализма превращается в коммерческое предприятие, грязную спекуляцию, показать закулисную сторону матча, темных дельцов и гангстеров, вершащих судьбы спортсменов»³⁶².

То есть как мы могли заметить, в своем восприятии кино Тулюлюк полностью полагается на идеологическую рамку фильма. Эту тактику он использует не только в

³⁵⁵ Там же.

³⁵⁶ Там же.

³⁵⁷ Там же.

³⁵⁸ Там же.

³⁵⁹ Там же.

³⁶⁰ Там же.

³⁶¹ Там же.

³⁶² См. монтажный лист к фильму // Госфильмофонд.

отношении кинофильмов, но и трактуя те или иные политические события, полагаясь на официальную риторику советских газет. Например, 24 июня 1949 года он пишет: «Жара ни на минуту не ослабляет! Температура днем +38-40°. В Китае очевидно создается республика коммунистическая партия там руководит народом. Открывается [нрзб] об подготовке к созданию республики демократической. Китай будет свободным демократическим государством. Ненавистное гоминдановское правительство уничтожено»³⁶³. Иными словами Тулюлюк не сомневается, что государство даст ему правильные и точные ответы на все вопросы:

«30 апреля. Суббота. 1949й год. Идет дождь t10-15. Завтра 1е мая. Я иду на работу. Ничего нового нет. Все идет свои чередом. Сегодня мне задали вопрос на который я не смог дать ответ. «Почему негров называют черными?» Вот вопрос на который я не смог ответить, и я думаю всетаки найти ответ, почему негр черный, где найти такой ответ. Даже не знаю за что ухватиться. Может мне поможет физиология. Купил хорошую книгу «Право и государство» здесь я нашел точное определение коммунизма. Придется всетаки покупать Ленина»³⁶⁴.

Однако в нашем случае дневник Тулюлюка это единственный источник, демонстрирующий, как идеологическая рамка помогает зрителю понять содержание фильма и расставить идеологически верные акценты. Потому что в иных случаях реакция именно на цензуру и перемонтаж скорее противоположная.

Приведем отрывок из дневника рабочего пермского авиамоторного завода Александра Дмитриева³⁶⁵. 21 апреля 1947 года после повторного просмотра фильма «Девушка моей мечты» двадцатидевятилетний Дмитриев пишет:

«В этом году в Пасху к нам приходили Яков с Аней, ну, немного выпили. У меня вино было, кое-какие закуски сделали. В общем, хорошо посидели, а потом мы с Зиной и Сашкой ходили еще в кино. Смотрели "Девушка моей мечты", но она сейчас так испохаблена, что даже смотреть не интересно. Очень уж много из нее вырезано кадров. Сейчас буду работать в ночь»³⁶⁶.

Вообще реакция на практики репрезентации либо отсутствует вовсе, либо является негативной. Что касается введенных маркеров советской идеологии, будь то вступительный титр, монтаж и дубляж (субтитры), то, на наш взгляд, в силу явно

³⁶³ Тулюлюк А. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/1270>

³⁶⁴ Там же.

³⁶⁵ Дмитриев А. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/418>

³⁶⁶ Там же.

пропагандистского характера они создавали зазор между репрезентацией властью феномена и его восприятием советским зрителем.

Учитель музыки и композитор из Одессы В. Швец, который смотрел большое количество музыкальных фильмов, довольно часто отмечал наличие купюр. 13 июля 1948 года он написал в своем дневнике:

«Смотрели потом немецкий фильм "Флория Тоска". Оформлен отрывками музыки Пуччини. Оставляет хорошее впечатление, хотя купюры многое испортили»³⁶⁷.

И далее, запись от 18 августа 1955 года: «Вечером смотрел немецкий фильм "Мадам Икс" — семейную драму, которая пользуется большим успехом у одесситов. Постановка довольно тщательная и продуманная, но купюры — тоже на каждом шагу. Перевод текста почти совершенно не соответствует первоисточнику, который приводится по-немецки»³⁶⁸.

Субтитрирование, как мы можем представить, также являлось формой цензуры. Цензурных механизмов мы касались в первой главе, где отмечали, что исключались сцены религиозного, сексуального характера, а также те, что противоречили главной идеологической доктрине. 4 августа 1955 года Швец посмотрел фильм «Седьмое небо», где заметил, что ножницы цензоров коснулись всех мистических моментов фильма: «Вечером смотрел кинофильм "Седьмое небо" — трофейный, французский, очень испорчен купюрами, которые, по-видимому, коснулись всех мистических моментов: встречи душ героя и героини. Идея фильма — о силе судьбы свыше — очень пострадала из-за купюр, но вместо исчезновения попросту стала туманной»³⁶⁹.

Владимир Швец был очень внимательным зрителем, и пересмотрел почти весь репертуар 1940-1950-х годов, причем как советский, так и иностранный. Свои впечатления от фильмов он фиксировал в своих дневниках, к которым мы еще не раз будем обращаться в этой и следующей главе.

Тридцатилетний учитель физики Владимир Порцевский 2 октября 1947 года фиксирует свои впечатления о просмотре в профсоюзном клубе американского фильма «Побег с каторги». По сюжету главный герой добровольно сдается властям в обмен на помилование, но оказывается обманутым и попадает на каторгу. Поскольку фильм был американским, то его пускали по «закрытой сети», то есть через киносеть профсоюзов и ведомственных учреждений. В таком случае фильмы часто сопровождались агитационными лекциями. Здесь в качестве идеологической рамки выступает лекция

³⁶⁷ Смирнов В. Реквием XX века: в 5-ти ч. Ч. 2. Одесса: Астропринт, 2013. С. 665.

³⁶⁸ Там же. С. 872.

³⁶⁹ Там же. С. 869.

министра высшего образования С. Кафтанова.

«30-го с Костей был на советской обедне — лекции министра Кафтанова о советской культуре, — после американский фильм "Побег с каторги". Великолепный фильм с героем, современным Жаном Вальжаном (Отверженный). *Учит дерзости и недоверчивости ко всяким официальным обещаниям* (например, репатриированным).

Лекцию устроило Всемирное агентство по распределению политического и научного знания. Какая скукота! Сидели за столом 3 осовелых человека, читал монотонно грузный, с заплывшим лицом, министр: "Совкультура... в то же время как как буржуазная культура...". А мы читали книжки, сидели в оцепенении немногочисленные слушатели, которых прельстило кино»³⁷⁰.

Обратим внимание, что вступительную лекцию читал чиновник очень высокого уровня, и посвящена она была, как можно понять из контекста, снова соперничеству два культур, а точнее — превосходству советской культуры. Напомним, что пресса в эти годы маркировала фильм как «вопиющий документ, изобличающий бесправие и мракобесие в системе американского правосудия».³⁷¹

На примере записи также видно, что Порцевский воспринимает кино через призму того, что искусство должно чему-то учить, но в данном случае оно учит его недоверчивости официальным обещаниям, то есть власти. Таким образом, воспитательная функция искусства оборачивается против него же самого. К этой воспитательной функции кинематографа в Советском Союзе мы еще вернемся далее в тексте.

После просмотра фильма «Жизнь Рембрандта», вступительный титр к которому предлагал трактовать картину как конфликт гения и буржуазного общества³⁷², 14 января 1949 года писатель М. Пришвин записал в дневнике, что «тема фильма "Поэт (художник) и чернь"»³⁷³, то есть толпа в более широком смысле, а не буржуазное общество. Важно заметить, что фильм о жизни Рембрандта скорее рассказывает мелодраматический сюжет о любовных похождениях художника, и интерпретация его содержания писателем больше говорит о его сложных взаимоотношениях с властью и советским обществом в эти годы, нежели чем о самом фильме.

³⁷⁰ Порцевский В. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/367>

³⁷¹ Эйзенштейн С. Поставщики духовной отравы // Культура и жизнь. 1947. 31 июля.

³⁷² «Суровый реализм этого гениального мастера был не понят и не дооценен его современниками. Творческая непримиримость Рембрандта привела его к конфликту с буржуазной средой. Многочисленные завистники и враги разорили художника и довели его до полной нищеты. Но ни горе, ни травля не сломили Рембрандта. Неумоимо и вдохновенно трудясь до последнего дня своей жизни, он создал великие произведения живописного искусства». Рембрандт. Режиссер: Г. Штайнхофф, 1942. Госфильмофонд РФ. Прокат в СССР под названием Жизнь Рембрандта: 19.12.1948-31.12.1955.

³⁷³ Пришвин М. Дневники. 1948-1949. М.: Хронограф, 2014. С. 372.

В конце 1948 года Пришвин сдал свой большой труд о строительстве Беломорканала в печать, как «свидетельство личного участия автора в современной жизни»³⁷⁴. Книга, начатая еще в конце тридцатых годов на пике террора, с целью восстановить отношения с советской властью и избежать ареста, писалась двадцать лет, однако была отвергнута по идеологическим соображениям. Для Пришвина это был «такой удар по голове», что он заболел³⁷⁵. Как отмечает И. Паперно, «еще через несколько лет восьмидесятилетний писатель (который все еще работал над "каналом") описал свой многолетний проект как часть своей жизненной задачи: "моя задача во все советское время была приспособиться к новой среде и остаться самим собой". Пришвин умер в январе 1954 года. Его книга о канале была опубликована посмертно, в 1957 году, под названием "Осударева дорога"»³⁷⁶.

Похожую реакцию проецированная содержания фильма на собственные отношения с властью можно заметить в дневнике художницы и переводчицы Л. Шапориной. 18 февраля 1949 года после просмотра немецкого фильма «Моцарт» Шапорина запишет в своем дневнике:

«Смотрела фильм "Моцарт". Как грустно. Бетховен, Моцарт, Глинка, Достоевский, нужда, горе. Когда же наступит та счастливая эра: каждый по способностям, каждому по потребностям? Тридцать второй год у нас коммунистический рай, а мы только отодвинулись от какой бы то ни было обеспеченности. Катя, зарабатывавшая в прошлом году на заводе до 1000, 1100 р., получила за последний месяц на руки 300 р. за ту же работу. 140 р. вычетов»³⁷⁷.

Сомневаться в критическом отношении автора к советской власти после прочтения ее дневников едва ли приходится. То есть мы пытаемся сказать, что интерпретация содержания фильма в идеологическом ключе являлась скорее следствием сложных взаимоотношений автора и советского режима. Иными словами, ситуацию, когда фильм маркировался автором дневника как толчок к запуску неких процессов смены отношения к власти и идеология в источниках, отражающих синхронную явлению рецепцию, мы не встречали³⁷⁸. То есть в связке трех элементов «интерпретация фильма», собственное «Я» и «Идеология», интерпретация фильма, как правило, является следствием взаимоотношений реципиента и власти. Попробуем объяснить подробнее это утверждение на двух других примерах.

³⁷⁴ Паперно И. Сны террора. (сон как источник для истории сталинизма) // НЛЮ. 2012. № 4. С. 227-267.

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ Там же.

³⁷⁷ Шапорина Л. В. Дневник. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Т. 2. С. 120.

³⁷⁸ Иначе эта ситуация представлена в ретроспективной рецепции, к которой мы обратимся в последней главе.

Мы хотели бы обратиться к письмам сосланной в Кустанайскую область Зинаиды Заккит (1895 г. р.) к ее дочери Элеоноре (1923 г. р.). Некоторая часть этих писем за 1948-1954 годы была опубликована в числе других эго-документов знаменитого «Народного архива». Приведем здесь сокращенный вариант биографической справки З. М. Заккит, составленной И. Б. Тома, подготовившей публикацию переписки:

Родилась она [Зинаида Михайловна Заккит (урожденная Стеценко)] 21 ноября 1895 года в семье железнодорожного служащего, в 1915 году окончила Бердянскую 1-ую женскую гимназию. Работала учительницей, затем банковской служащей. В марте 1918 года она вышла замуж за своего сослуживца Александра Николаевича Мальцева <...>. В декабре 1918 года на поезд, в котором ехал А.Н. Мальцев, напали бандиты, и он погиб. <...> Вскоре в Бердянске установилась советская власть, надо было на что-то жить, и Зинаида Михайловна устроилась делопроизводителем в военкомат, а затем в 9-ую стрелковую дивизию 11-й армии. Здесь она познакомилась с инженером Вольдемаром Карловичем Заккитом. <...> Около двух лет длилось знакомство Вольдемара Карловича и Зинаиды Михайловны, и, наконец, в 1922 году они сочетались браком и уехали в Петроград. Здесь 10 февраля 1923 года у них родилась дочь Элеонора. <...> Летом 1933 года Заккиты переехали в Туапсе, где Вольдемар Карлович получил хорошо оплачиваемую работу. У Заккитов была хорошая квартира, относительный достаток, и ничто, казалось, не мешало полному спокойствию и благополучию. Однако Вольдемар Карлович не находил себе места. На каждом шагу он видел, как попираются его идеалы, которые были смыслом его жизни и для которых он пожертвовал всем, даже родиной: аресты безвинных, грабительская коллективизация, воровство партийных чиновников. Вольдемар Карлович открыто протестовал против всего, что считал несправедливым, хотя не мог не знать, что ждет впоследствии за это и его, и семью. <...> Вечером 26 июля 1935 года В.К. Заккит назвал коллективизацию новым рабством для крестьян. В ночь на 27 июля его арестовали. Через 7 месяцев по заочному постановлению Особого совещания при НКВД СССР он был отправлен в лагерь на строительство Беломоро-Балтийского канала, а затем заключен в Соловецкую тюрьму.

Сразу после ареста мужа Зинаиду Михайловну с детьми выселили из квартиры и уволили с работы. Никто не решался сдать ей угол, так как боялись быть обвиненными в сочувствии к семье "врага народа". Наконец, нашлись добрые люди, которые разрешили им жить в сарае для скота, а глубокой ночью, чтобы никто не узнал, пускали в дом обогреться. Когда наступили первые холода, полуторагодовалая дочь Зинаиды Михайловны Нелли заболела воспалением легких и умерла. На похороны ее не пришел никто... <...> Зинаиду Михайловну с детьми сослали в Башкирию в деревню Иглино. Сюда, в сентябре 1940 года, приехал освобожденный из заключения Вольдемар Карлович. <...> На керамико-трубном заводе, где он работал техником-сметчиком, он стал бороться против привилегий начальства и инженерно-технических работников, к числу которых

принадлежал сам. <...> В ночь на 19 января 1943 года Вольдемар Карлович был вновь арестован и заключен в Уфимскую тюрьму. <...> Зинаиде Михайловне сообщили, что В.К. Заккит осужден на 10 лет без права переписки. Тогда она еще не знала, что это означало смертный приговор. Леопольд [сын З. М. Заккит] так ничего и не узнал о судьбе отца: он погиб на фронте 6 июля 1944 года в возрасте 20 лет.

От пятерых Заккитов осталось двое: мать и дочь. Зинаида Михайловна работала бухгалтером, Элеонора - на лесозаготовках и чернорабочей (она киркой выдалбливала глину в карьере). <...> В июле 1948 года об опальной семье вспомнили вновь.

От Зинаиды Михайловны потребовали отречения от мужа и, получив отказ, сослали 52-летнюю женщину в еще более дальнюю ссылку: в деревню Белая Глинка Кустанайской области. <...> Зинаида Михайловна и Элеонора писали друг другу почти каждый день и бережно хранили все письма, которые получали. <...> Шесть лет длился этот разговор в письмах. 31 марта 1954 года Зинаида Михайловна была освобождена. Мать и дочь вновь встретились, и более уже не расставались. Поселились они в Бердянске — городе, где прошло детство и юность Зинаиды Михайловны и с которыми были связаны, самые светлые ее воспоминания. Здесь она умерла 9 июля 1971 года»³⁷⁹.

Что удивляет в письмах З. Заккит своей дочери, так это непоколебимая вера в справедливость советского системы, несмотря на потерю мужа и собственную ссылку. Например, 5 мая 1951 года она пишет:

«В наш век когда наша Родина стала передовой страной в мире, когда с именем советского человека связано все прекрасное — героизм, честь великого борца, — я живу, как отброс человечества. Мне не верят, что я всей душой слилась со своим народом, что я с восторгом слежу за ростом нашей Родины, за стройкой великого коммунизма. Это черное пятно меня жжет, жжет мою душу. А к кому пойдешь и скажешь, а скажешь не поверят. И трудно доказать. <...> Раз выступила в клубе, получила бурные аплодисменты, а теперь не приглашают потому, что «зачем высланная будет получать аплодисменты, а не наша молодежь?». Вот тебе моральная пощечина. За что? За то, что я имела мужа-врага. Жила с ним, как кошка с собакой и в результате плюс высылка, как неблагонадежного человека... Тяжело... Так тяжело, что порой не хочется показываться на людях. К ссыльным не хочется идти, чтобы больше себя не запачкать. Свою среду презираю, а в настоящее общество мало принимают меня, и неудобно навязывать себя, зная свое черное пятно»³⁸⁰.

В своих письмах она часто с восторгом и гордостью описывает успехи советской страны, причем источником информации для нее в том числе является и кино:

³⁷⁹ Заккит З. М. От мертвых не отрекаются. Из переписки // Женская судьба в России (документы и воспоминания). М., Россия молодая, 1994. С. 59-86.

³⁸⁰ Там же.

«Кроме того, советую не пропускать ни одного кино. Это дает тоже большое развитие. Сейчас часто показывают работы на стройках коммунизма. Разве не интересно посмотреть, как идут работы, какие механизмы применяются? И смотришь с гордостью, что это мы, советские люди, строим без помощи Запада. Они ведь, проклятые, у нас теперь должны учиться. Вот почему они затевают третью войну, чтобы не уступить никому свое первенство, а фактически уже уступили, мы их перегнали»³⁸¹.

В переписке Заккит с дочерью содержится упоминание о просмотре английского фильма «Под кардинальской мантией» (1937), попавшего в числе трофейного фонда в СССР. Ценное свидетельство того, что трофейное кино составляло в том числе и часть лагерного быта и досуга, упоминание о фильме не содержит каких-либо маркеров сравнения или противопоставления советской действительности, скорее дает еще один повод вспомнить о прошлом:

«Смотрела картинки "Под кардинальской мантией". Замечательная вещь. Рекомендую. Увидишь отца в молодости. Только прическа не такая. Такой же был горячий. В лице большое сходство. В общем, с ума сходила»³⁸².

Возможно, пример Заккит может показаться не самым убедительным в силу такого ограничивающего фактора, как понимание автора, что письма могут быть прочитаны советскими цензорами. Однако, мы еще раз хотели бы подчеркнуть, что свойственный ретроспективной рецепции фокус, рассматривающий влияние трофейных фильмов на зрителей через призму процессов вестернизации и таким образом определяющий этот феномен в качестве одного из триггеров возникновения оппозиционных настроений в СССР, в дневниках едва ли можно обнаружить. По крайней мере, в найденных нами источниках он не встречается.

Обратимся к дневникам советского актера Юрия Назарова. Они интересны тем, что содержат и мемуары и дневники актера, а значит и ретроспективную и синхронную рецепцию кинематографа. Кроме того, просмотр фильмов часто является причиной бурной саморефлексии. Например, после просмотра фильма «Мост Ватерлоо» восемнадцатилетний Юрий Назаров записывает свои впечатления о фильме в форме диалога с другом (Каган), с которым по-видимому он и смотрел этот фильм:

«30 июня 55. "Мост Ватерлоо"! Хорошую картину "взяли в качестве трофея". Слабее, чем "Кто виноват?", но хорошая, чудесная вещь. Дурак Каган! "Из мелочей трагедия раздута..." Дурак ты, "принципиальный и идейно направленный". Че ж ты

³⁸¹ Там же.

³⁸² Женская судьба в России. Документы и воспоминания. Под редакцией Б. С. Елизарова. М.: ИЦ «Россия молодая». 1994. С. 85. 3 августа 1953 года

людей, простых людей, с обыкновенным человеческим сердцем, с собой, "тонкоинтеллектуальным шкилетом", равняешь? Сопляк! Ты все это только "понял", осознал "идеологически", а — пережить бы? Самому?

Куда б — и идеология вся разлетелась... "Пустяки..." Это, милый, пустяк только для "высокоидейных" молокососов-уродов, как ты, да еще вот я, твой способнейший ученик в области "тонкого анализирования..."

"Из пустяков" трагедия сделана... Такой бы "пустяк", товарищ Столб, да под твою холодную задницу. Да, вообще-то, ну тебя в... Сопи себе в тряпочку да жуй "интегралы минус бесконечность".

Ну а дальше-то что? Сам — такой же сопляк. Когда ж ты, сердчишко мое поганое, от "мечтов" оторвешься, да в жизнь влипнешь? И... счастье или хотя бы горе великое поймашь? (обязательно "великое"! Хотя горе, но — "великое"! Все молодость, все максимализмы...)»³⁸³.

В фильме рассказывалась история трагичной любви балерины и офицера во время Первой мировой войны. В то время как возлюбленный героини в исполнении Вивьен Ли уезжает на фронт, девушка теряет работу, узнает о ложной смерти главного героя (его играет Роберт Тейлор), и в отчаянье и безденежье становится проституткой. Фильм вызвал очень бурную, острую и неоднозначную реакцию у советских зрителей, и к отзывам об этой картине мы будем еще возвращаться далее, причем как в этой главе, так и рассматривая ретроспективную рецепцию.

На примере записи Назарова можно проследить процесс саморефлексии, свойственной форме дневника. Продолжая диалог с другом в процессе письма, Назаров описывает столкновение официальной нормы (где «принципиальный и идейно направленный», «высокоидейный» интерпретирует драму через фразу «из мелочей трагедия раздута») с драматической коллизией, представленной в фильме. По сути Назаров пишет о несостоятельности идеологии перед большой трагедией и смертью. Но интересно, что Назаров едва ли осознает это. По крайней мере в книге, изданной в 2008 году, Назаров по-прежнему называет себя коммунистом.

«Я ведь, как это нынче ни печально, — коммунист. В партии никогда в жизни не состоял, но — коммунист. В душе, в мозгах. А это еще безнадежнее, чем официальное членство. Официальные-то вон как прытко брызнули в разные стороны. Как крысы с давшего течь корабля или тараканы, когда внезапно ночью свет на кухне зажгли... А если в душе коммунизм? От души-то от своей куда денешься? Не вынешь же ее за хвостик, как красную книжечку, и не сожжешь принародно... Душа только с жизнью из тела

³⁸³ Назаров Ю. Только не о кино. М.: Алгоритм, 2008. С. 123.

вынимается.

Стало быть, я, значит, коммунист. А коммунизм нынче не самые безоблачные и уверенные в самом себе и в своей правоте времена переживает»³⁸⁴.

При этом коммунизм Назаровым понимается как нечто, что создает необходимые условия «для общего счастья»³⁸⁵. Вера в общественно-необходимую цель, по словам самого Назарова, сформировала его также и как художника, и в поиске пути к этой цели актеру помогала классика, в том числе представленная и трофейными фильмами:

«И еще вопрос "Советского экрана": что формировало Вас как художника?

Ответ:... да вот, наверно, вера в цель общественно-необходимую была. Она и сегодня у меня есть. Общее счастье, взаимопонимание, мир — это ведь очень хрупкие вещи. И тем более требующие, чтобы люди для их достижения и сохранения работали, отдавали все свои силы.

А в поиске этой цели и на пути к ней: классика. Отечественная и мировая. <...> Вся и всякая: и "Дубровский", и "Тарас Бульба", и Моцарт, и Рахманинов, и "передвижники"; "Царская невеста" Римского-Корсакова и "Принцесса цирка" Кальмана; "Что делать?" Чернышевского и "Конек-Горбунок" Ершова; "Три мушкетера" Дюма-отца и "Кола Брюньон" Ромена Роллана. И наша советская классика: и литература, и кино, и живопись, и Дунаевский, и песни военных лет. И зарубежная киноклассика, "взятая в качестве трофея..."»³⁸⁶.

В этом контексте очень интересна реакция будущего актера на итальянский фильм явно социалистической направленности «Рим в 11 часов». Картина Джузеппе Де Сантиса рассказывает историю о том, как на объявление о работе откликнулось двести девушек. Однако, лестница, на ступеньках которой стоят девушки в надежде получить работу, не выдерживает и обваливается. Назаров и на этот раз восхваляет социализм, однако заканчивает свою запись неожиданным образом:

«5 июня 55 г. (Казахстан) "Рим в 11 часов"... "В основу этого фильма положен действительный случай, произошедший в 1953 году в Риме на улице".

Да... Рим... в 11 часов... Великое все-таки счастье — социализм наш. Хорошая вещь, тихая, скромная в деле.

Что там будет дальше, куда еще тонкие интеллекты будут беситься-бросаться: в атом ли, или в водород, а народу, народам нужно прежде всего жить, жить. И вот эту жизнь социализм дал России. И счастье дал. Отчасти к нему привыкли (а привычное всегда

³⁸⁴ Там же.

³⁸⁵ Там же.

³⁸⁶ Там же.

надоедает), отчасти подпачкивают, марают потихоньку это счастье всякие вышестоящие фокусники. Но народ поживет еще, и долго ему еще жизнь не надоест, как иногда надоедает она тонким интеллектам (все самосарказм, самоиздевка, в свой огород камень).

А картина сильная! Нашей такой не припомню»³⁸⁷.

4. 3. Советское — иностранное

«Как всегда в этих зарубежных картинах — манящее неизведанное; навстречу ему неистраченные, неиспользованные грани существа тянутся, как в Мечту, вырастая до соревнования с *главным* и даже застывая его сомнением. Уж больно разителен контраст хотя бы уже указанной аудитории и изображений, да еще субъективная текущая ситуация вообще и в частности (убогость внешняя заставляет предположить и такую же внутреннюю). По размышлении <...> объективным остается только! *возраст* и физически непоправимые изменения тела (волосы, зубы и пр.). Такие, которые даже при неожиданной возможности воспользоваться, даже при полном сознании истинного соотношения всех ценностей... уже «не дадут пить из чаши той», так как из нее пить было бы можно и надлежало бы в минувшем»³⁸⁸.

Приведенную запись сделал в своем дневнике 28 января 1945 года известный дирижер Евгений Мравинский после просмотра «Серенады солнечной долины». Эта картина не являлась трофеем и была официально закуплена еще во времена советско-американского союзничества, однако запись Мравинского интересна тем, что содержит в себе несколько маркеров, характерных для восприятия иностранных картин. Среди них принадлежность фильма иному пространству, причем как географическому («Как всегда в этих зарубежных картинах»), так и воображаемому («манящее неизведанное», «как в мечту»), и как следствие сопоставление изображаемого на экране с окружающей действительностью («уж больно разителен контраст», «убогость внешняя заставляет предположить и такую же внутреннюю»). Важно подчеркнуть, что интерпретации Мравинского сильно обусловлены как и его жизненной ситуацией, — Мравинский смотрит фильм вместе с тяжело больной Наташей — так и его личными особенностями восприятия. Отступая несколько в сторону, заметим, что, например, его описание демонстрации «Тарзана» в деревне Алексейково подобно описанию симфонического концерта. Так 1 сентября 1952 года он пишет:

«После чая в сельсовете киносеанс: "Тарзан" (!) Я ушел из дома и до конца сеанса просидел на чурке у дома соседки Марии Алексеевны в светлой, но задернутой пологом

³⁸⁷ Там же.

³⁸⁸ 28 января 1945. См. Мравинский Е. Записки на память. Дневники. 1918-1987. СПб.: Искусство - СПб, 2004. С. 76.

легкой облачности, ночи, в запахах сырой земли; смотрел, как в изгороди чернеющих елей то просвечивает, то закрывается тучами плывущая луна, и слушал, как по Алексейкову разносятся неистовые вопли Тарзана, рыканье львов, причитания обезьян, рев битвы с дикарями и чуждые, резкие слова чужой речи и опять зовы, и опять рыканье... Но странно, окружающее было само по себе: ни стрекотание мотора, ни все чуждые шумы не могли нарушить *молчание мига*... не помешать мне внимать ему»³⁸⁹.

Однако и в других дневниках эту топику противопоставления «советского» и «инострannого» в связи с просмотром трофейных или иностранных фильмов можно встретить довольно часто. Например, студентка журналистики Лидия Кляцко в своем дневнике описывает эпизод, как ее знакомая «посмотрев "Мост Ватерлоо", пришла домой мрачнее тучи и на вопрос - ну как тебе фильм? - ответила: "Не хочется даже говорить, все окружающее кажется таким противным". Когда же ее попросили вкратце рассказать содержание, она презрительно отказалась и мотивировала свой отказ так: "Зачем? Вы все равно не поймете"»³⁹⁰.

Напомним, что фильм «Мост Ватерлоо» рассказывал о любви офицера и балерины, вынужденной стать проституткой. Поэтому вышеупомянутая реакция может быть интерпретирована не только как столкновение двух миров — окружающего и изображенного на экране, но и как столкновение личной трагичной судьбы с принятыми в обществе представлениями о хорошем и плохом, а также нормами поведения. Хотя, как мы увидим далее на примере реакции на этот же фильм, мораль и идеология в контексте советской действительности оказываются тесно связанными друг с другом.

Противопоставление «советского» и «инострannого» в связи с просмотром трофейных фильмов на удивление почти не касается бытовой стороны жизни, часто ограничиваясь миром кино. Так, уже упоминавшийся рабочий пермского авиадвигательного завода Александр Дмитриев 11 марта 1947 года сделал восторженную запись в дневнике после просмотра фильма «Девушка моей мечты».

«Вчера мы с Зиной посмотрели [фильм] "Девушка моей мечты". Очень замечательно картина оформлена. Краски подобраны замечательно. Немного наивное содержание, но зато правдиво показана жизнь. В ней уже не скрывается, что народ сидит на норме. Не как в наших кинокартинах, где показано, что у нас жизнь хороша, несмотря что такое тяжелое время. Я таких картин еще не видал, за исключением, правда, стереокино, которое еще ничем не превзойдено. В общем, я остался очень доволен картиной»³⁹¹.

³⁸⁹ Там же.

³⁹⁰ Кляцко Л. Дневник студентки журфака (1953-1957). М.: РИФ «РОЙ», 2002. С. 13.

³⁹¹ Дмитриев А. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/418>

Иными словами, Дмитриев признает, что «тяжелое время» и здесь, и там, но отмечает, что в отличие от советских картин, в немецком фильме, несмотря на наивное содержание, «правдиво показана жизнь». Также стоит обратить внимание на еще один важный аспект — Дмитриев смотрит «Девушку моей мечты», как своего рода аттракцион. В связи с этим становится понятным помещение картины в один ряд со стереокино. Во многом это связано с тем, что фильм был снят на цветную пленку «Агфа».

Однако не менее важно и другое, иностранные фильмы в принципе являлись для советской публики аттракционом, поскольку предлагали ей иные эмоциональные нарративы и визуальные пространства, также как и новые сюжеты, решенные по-новому и технически, и художественно. Например, советская писательница Мариэтта Шагинян посмотрев фильм Фрэнка Капры «Познакомьтесь с Джоном Доу» уделяет особенное внимание технической стороне фильма:

«Двойственное впечатление от американского фильма "Познакомьтесь с Джоном Доу". Видишь, как здорово американцы освоили технику кино,— а в то же время этот плюс уничтожается узостью духовного горизонта, скудостью и глубокой устарелостью общественного сознания. С таким отсталым миропониманием в искусстве концы с концами не сведешь. Любое талантливое начало будет похоронено бездарным концом, ибо концы художественных произведений, смысловое завершение, раскрывающее целевую нагрузку вещи, возможны лишь на базе мировоззрения. И потому американцы начинают остро, а кончают пошло»³⁹².

Обратим внимание, что Шагинян буквально воспроизводит риторику советской пропаганды, в рамках которой высокий уровень советской культуры противопоставляется технически оснащенной, но безыдейной, американской культуре. Но были и менее идеологизированные примеры. Пятнадцатилетний Валентин Пролейко, в будущем очень крупный государственный чиновник, 23 апреля 1949 года с восторгом вспоминает сцену с изображением джаза губных гармошек из фильма «Секрет актрисы»:

«Эти дни то идет дождь, то снова сухо. В среду 20 апреля ходил в кино на "Секрет актрисы". В тот день у нас дома был аврал, генеральная приборка. Ну, картина действительно замечательная. Для меня это лучшая в жизни картина. Очень веселая. Особенно песенка Глории. Первый раз видел джаз губных гармошек. Вот резали!! В четверг хотел пойти еще раз, но не было света»³⁹³.

³⁹² Шагинян М. Дневник писателя: 1950-1953. М.: Советский писатель, 1953. С. 339-340.

³⁹³ Пролейко В. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/662>

Однако для пятнадцатилетнего школьника зрелищность как таковая оказывается едва ли не самым привлекательным качеством фильма. И при просмотре советской и иностранной картин предпочтение отдается той, что действует по принципу аттракциона, то есть работает на то, чтобы произвести эффект: «В кино видел "Во власти доллара" и "Кубанские казаки" (2,5 раза). "Кубанские казаки" мне понравилась. Во-первых, цветная, во-вторых, музыка замечательная Дунаевского»³⁹⁴.

Но, как и любой аттракцион с утратой чувства новизны, спадает и интерес. Прочитав впечатления семнадцатилетней Юлии Кривулиной о кинофильме «Большой вальс», который вышел в СССР в 1940 году, и стал одним из первых американских фильмов времен союзничества. В советской России в начале 1940-х годов фильм имел огромный успех. 13 марта 1945 года Кривулина отмечает: «Вчера на восьмичасовой сеанс ходили в кино и смотрели "Большой вальс". Но прежних восторгов он не возбудил, во-первых, потому что тогда это был первый в своем роде, а, во-вторых, мы насмотрелись их, и они не кажутся нам такими чудесными»³⁹⁵.

4. 4. Соцреалистическая оптика восприятия

Рассмотрев как влияет на восприятие кино идеологическая рамка фильма, авторская позиция реципиента по отношению к коммунистическому режиму и собственно сам иностранный статус трофейной картины, мы готовы перейти к выявлению той матрицы контекстуальных связей и понятий, что являются общими при толковании фильма и не зависят от биографических или иных характеристик. Однако прежде чем перейти к этому анализу, нам кажется важным выделить два фактора. Во-первых, изучая рецепцию трофейного кино, стоит иметь в виду, что трофейным фильмам предшествовали как иностранные картины времен союзничества, так и фильмы демонстрируемые немцами на оккупированных территориях. То есть советский зритель имел почти пятилетний опыт взаимодействия с немецкими и американскими фильмами, и этот опыт оказывал влияние на восприятие трофейных фильмов.

Отсюда следует, во-вторых, отсутствие какой-либо четко очерченной границы или маркера, позволяющего провести эту границу, между иностранным кино союзничества и трофейными фильмами. Как мы показали во второй главе, само понятие «трофейный фильм» появляется в публичном пространстве только начиная с 1950 года, а каждый фильм из коллекции Рейхсфильмархива во второй половине 1940-х при прокате начинается надписью «Заграничный фильм». Ни в одном эго-документе, датированном

³⁹⁴ Там же.

³⁹⁵ Кривулина Ю. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/150>

1940-ми годами, невозможно обнаружить понятие «трофейный фильм», оно появляется в словаре советского зрителя только с 1950 года. Это означает, что иностранные фильмы военных лет и послевоенные трофейные фильмы в исторической рецепции составляют единый пласт. Это отсутствие чувства новизны от самого явления в рецепции второй половины 1940-х годов как раз и помогает нам через анализ текста с описанием реакции на фильм обратиться к общим контекстуальным связям, отсылающим к актуальным нормам смотрения. В связи с этим важно уточнить, далее мы не стремимся рассмотреть восприятие трофейных фильмов в рамках позитивной и негативной реакций. Отзывы, ограниченные только направлениями «понравился» - «не понравился» или «хороший» - «плохой» фильм, мы оставляем за пределами этого исследования только потому, что они ничего не говорят нам о причинах подобной реакции. Поэтому далее речь идет не о том, как зрители относились к трофейному кино (относились совершенно по-разному), а о том, какими категориями они оперировали, пытаюсь понять и интерпретировать его для себя. В этом контексте положительный или отрицательный градус реакции является второстепенным для исследования. На первый план выходят категории, общие для разных текстов, и удивительным образом они не противоречат «официальной» реакции на трофейное кино. Безыдейность с сопутствующими коннотациями идеологического превосходства советской культуры, познавательность и назидательный дискурс в связи с просмотром трофейных фильмов — те маркеры, что можно выделить фактически в каждом отзыве о трофейном кино. Остановимся на каждом из них подробнее.

Вообще сопутствующий развлекательному кино образ безыдейности (а как следствие пошлости, шаблонности, пустоты и т. д.) довольно часто отмечается в дневниках в связи с иностранным кино. Причем, эти упоминания не зависят ни от социологических характеристик реципиента, ни от его отношения к иностранным фильмам в целом. Например, известный физик Сергей Вавилов после просмотра фильма «Граф Монте-Кристо» 29 декабря 1948 года сделал следующую запись в дневнике: «Вечером всем семейством в консерватории, где не был больше 40 лет и где сейчас идет *бульварный* фильм «Монте-Кристо»»³⁹⁶. В будущем один из интеллектуальных лидеров так называемой «русской партии» двадцатилетний Владимир Алексеевич Чивилихин отметил в своем дневнике 19 января 1949 года:

«Вчера была немецкая картина: "Грезы". Принципиально не пошел. За последние год-полтора в наших кинотеатрах демонстрируются немецкие фильмы. Поток этих "произведений" немецкой кинематографии закрыл глаза на современность нашим зрителям. Я пересмотрел массу этих фильмов. "Оперетта", "Песнь для тебя", "Риголетто",

³⁹⁶ Вавилов С. Дневники, 1909-1951. В 2 книгах. Книга 2. 1920-1951. М.: Наука, 2012. С. 376.

"Летучая мышь", "Флория Тоска", "Андалузские ночи", "Богема" и т.п. Рекорд побил пресловутая "Индийская гробница". По своей *пустоте, сомнительной нравственности*, надуманного сюжета эта картина побилла все рекорды. Там столько *накручено чепухи...* Все эти немецкие фильмы не стоят одного "Мичурина", которого я на днях посмотрел»³⁹⁷.

При этом, несмотря на критику, обратим внимание, что Чивилихин просмотрел почти весь трофейный репертуар 1948 года. Шаблонный сюжет и примитивность постоянно отмечает в своем дневнике геолог, писатель и поэт Борис Вронский:

«После долгого перерыва был сегодня в клубе, смотрел кинокартину "Богема", одну из числа немецких картин, которые время от времени пускает в ход "Главкинопрокат". Прекрасные голоса, хорошая игра артистов, но сюжет довольно *шаблонный*»³⁹⁸.

Или несколько месяцев спустя: «Водил сегодня дочку в кино. Шла одна из немецких музыкальных комедий "Песня для тебя", *шаблонная пустая* вещичка, единственное достоинство которой заключается в хорошем голосе героя»³⁹⁹.

К слову, обоснованием выпуска фильма в прокат стала его музыкальность. Пятнадцатилетний школьник из поселка Старые Горки Всеволод Воробьев после просмотра фильма «Золотая горячка» записывает «Кино было интересное, *заграничное, но тяжелое*»⁴⁰⁰. В этом противопоставлении, выраженном при помощи союза «но», легко прочитывается привычка видеть в заграничных фильмах вещи противоположные — то есть легкие и/или наивные.

Как, например, уже известный нам учитель музыки из Одессы — Владимир Швец. 3 июля 1951 года посмотрев фильм «Судьбу балерины», он отметит, что «Фильм французский, масса балета, но наивно и мало интересно»⁴⁰¹. То есть даже несмотря на балет. Напомним, что Александр Дмитриев, рабочий из Перми, в уже приведенном отзыве на фильм «Девушка моей мечты» также записывает про «немного наивное содержание» фильма, зато «правдиво показана жизнь»⁴⁰².

Актриса Инна Макарова, дебютировавшая в «Молодой Гвардии» (1948) Герасимова, 28 ноября 1948 года записывает в своем дневнике впечатления о просмотре немецкого фильма «Мария Стюарт» (в советском прокате «Дорога на эшафот»):

«Вчера смотрела "Дорогу на эшафот" ("Мария Стюарт"). Снимать за границей

³⁹⁷ Чивилихин В. Дневники, письма. Воспоминания современников. М.: Алгоритм, 2008. С. 125.

³⁹⁸ Вронский Б. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/386>

³⁹⁹ Там же.

⁴⁰⁰ Воробьев В. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/836>

⁴⁰¹ Смирнов В. Реквием XX века: в 5-ти ч. Ч. 2. Одесса: Астропринт, 2013. С. 721.

⁴⁰² См. стр. 142 настоящей диссертации.

умеют, одно могу сказать. Лица, как вылепленные. Сняты эффектно. Конечно, много *дешевки*. "Мария Стюарт" кое-где смахивает на опереточную премьершу. Потом, за восемнадцать лет сидения в заточении, как было в действительности, она ни капельки не изменилась. На эшафот идет все такая же ослепительная. Ничего не пережила, не перестрадала. *Бог с ним, с таким искусством*⁴⁰³.

А в записи Макаровой от 25 декабря 1948 года можно и вовсе проследить сразу несколько направлений восприятия — это и ориентация на официальную норму, и незначительность развлекательных картин, и их познавательность, и даже воспитательная функция искусства:

«Мы еще не получили номера газет с отчетами о Пленуме писателей по вопросам драматургии и кинематографии. <...> Интересно, какие суждения были по вопросам кино. Оно, кстати, может нынче отдыхать. На экранах такое изобилие иностранных фильмов, что можно ограничиться выпуском ничтожного количества отечественных. Здесь [в Новосибирске] и то уж говорят — с одной стороны, высокая требовательность к своей драматургии, с другой — *дешевая иностранщина*. Но, многие фильмы все же имеют *познавательное* значение. Я посмотрела за последние дни "Грезы" о Шуберте, о Суэцком канале, забыла название, "Трансвааль в огне". В последнем потрясающе сняты трюковые падения с мчащихся лошадей. *Поучительно* — там немцы уличают англичан в жестокости по отношению к бурам. А сами?..»⁴⁰⁴.

То есть на основе приведенных цитат, мы можем обнаружить существующую в эти годы норму интерпретации кинематографа, или еще шире искусства, через присутствие или отсутствие (отсюда пустота) большой идеи. Часто встречающийся акцент на отсутствии идеи в развлекательном кинематографе отчасти можно объяснить отсутствием опыта взаимодействия с массовой культурой, основанной на чистом потреблении. Провозглашавшая ориентацию на массовый вкус, советскую культуру, тем не менее, едва ли можно назвать массовой. Е. Добренко определяет ее как политико-эстетический проект, «радикально обращенный к реципиенту», но в основе этого обращения общественно-преобразующая доктрина⁴⁰⁵. Реципиент — объект формовки, а значит и важный соучастник этого соцреалистического проекта. Отсюда, как нам кажется, возникает утилитарность искусства, возможность применения его к реальной жизни через понятия познавательности и/или через его воспитательный функции. Искусство становится полноправным актором окружающей реальности.

⁴⁰³ Макарова И. Благодарение, М.: ТРИТЭ, 1998. С. 128.

⁴⁰⁴ Там же. С. 130.

⁴⁰⁵ Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997. С. 11.

Показательной с этой точки зрения является запись филолога и историка русской культуры И. Петровской, которая 14 марта 1952 года после просмотра «Тарзана» отмечает его познавательность:

«Первая серия была любопытна. Даже очень, съемками африканской флоры и фауны, во второй в этом отношении ничего нового. Эта чепуха пользуется в городе шумным успехом».

А несколько месяцев спустя, 1 июля 1952 года, пишет возмущенный отзыв:

«Уже почти мёртвым трупом дошла до "Смены", чтобы посмотреть "Живой труп" (с Н. Симоновым). Билетов не было, а во всех других кинотеатрах 4-я серия "Тарзана". Евг. Наум, говорит, что именно эта серия "Тарзана" очень интересна: "На полтора часа совершенно выключаешься из жизни, и только следишь за его весёлыми приключениями". А я не хочу выключаться из жизни. Что бы я ни читала, что бы ни смотрела. Я в этой своей, нашей жизни. Я обогащаю себя для этой жизни, я наслаждаюсь красотой, которую мне дарит эта жизнь. Не для того, чтобы выключиться из жизни, иду в Филармонию, в Эрмитаж, в Русский музей, а для того, чтобы ещё глубже познать её и чтобы получить возможность ещё больше дать ей»⁴⁰⁶.

А. Синявский в известной статье «Что такое социалистический реализм» пишет о том, что «начиная с 30-х гг. окончательно берет вверх пристрастие к высокому слогу и в моду входит та напыщенная простота стиля, которая свойственна классицизму. <...> Многие слова стали писаться с большой буквы, аллегорические фигуры, олицетворенные абстракции сошли в литературу, и мы заговорили с медлительной важностью и величественней жестикуляцией»⁴⁰⁷. Сравнивая соцреализм с классицизмом, А. Синявский в данном случае имеет в виду художественную литературу, однако она также задавала для советской аудитории определенные образцы мироощущения. В связи с этим не лишним будет вспомнить формулу Ф. Ницше, что культура это «прежде всего, единство художественного стиля во всех жизненных проявлениях народа»⁴⁰⁸. Новый стиль, по выражению историка О. Лейбовича, «не допускал открытого обсуждения низменных житейских тем, личных переживаний и бытовых неурядиц, что было бы не только политически неверно, но попросту неприлично. Пристойным стал взгляд на мир с птичьего полета, взгляд, от которого ускользали непрезентабельные детали повседневности»⁴⁰⁹. И в этом смысле, реакция на развлекательное кино, предлагающее

⁴⁰⁶ Петровская И. В конце пути. СПб.: Петрополис, 2009. С. 157-158.

⁴⁰⁷ Синявский А. Путешествие на Черную речку и другие произведения. М.: Захаров, 1999. С. 161.

⁴⁰⁸ Ницше Ф. Давид Штраус как исповедник и писатель // Так говорил Заратустра. М.: Сирия, 1990. С. 463.

⁴⁰⁹ Лейбович О. В городе М: очерки социальной повседневности советской провинции. М.: РОССПЭН, 2008. С. 75.

зрителю совершенно новые формы эмоционального взаимодействия, иные ментальные нарративы, высвечивает как зритель пытается пометить этот другой опыт в известные ему рамки. Поэтому когда зритель смотрел развлекательное кино, «миленькие» картины «о хороших чувствах простых людей»⁴¹⁰ как отметил один из зрителей, он пытался каким-то образом интерпретировать эти фильмы посредством имеющейся в его арсенале советской «оптики восприятия» — наличия большой идеи, конкретности и реалистичности изображения и преобразования жизни посредством искусства.

Этот воспитательный и преобразовательный дискурс искусства, который мы наблюдали выше, является одной из важнейших характеристик тоталитарной эстетической системы. Как отмечает немецкий философ Г. Люббе, «в господствующей системе реально существующего социализма мелочная опека искусства была не историческим несчастьем, а напротив, неизбежным практическим следствием, вытекающим из марксистско-ленинской философии искусства, которая испытывала ужас перед эстетическим отношением к искусству, поскольку оно подразумевает индифферентность к внеэстетическим целям искусства. Не вопреки марксистско-ленинской эстетике, а наоборот, как ее следствие существовал художественно-политический догматизированный социалистический реализм»⁴¹¹. В качестве примера Люббе приводит слова Герберта Маркузе по поводу работ Уорхола: «выставленная консервная жестянка из-под супа» не сообщает «ничего о жизни фабричных рабочих, которые ее изготовили»⁴¹². В то время как искусство, существующее в условиях политического и культурного плюрализма является автономным. «Специфику автономии искусства составляет не его несоотнесенность с такими приватными и общественными целями — это верно, а независимость его эстетической оценки от наличия или отсутствия у нас жизненной связи с этими целями. <...> Автономия искусства подразумевает, что и реципиент искусства свободен вступить в некое отношение к произведениям искусства без самоотождествления с внеэстетическими целями, в которые художник в свою очередь может быть вовлечен. <...> В эстетизации и историзации искусства совершается его высвобождение»⁴¹³. Примером подобного отношения к искусству является известная фраза протестанта Гегеля: «Мы можем находить... изображение... Марии достойным и совершенным, — это ничего не изменит, мы все же не преклоним колен»⁴¹⁴.

⁴¹⁰ Грамматин С. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhito.org/person/960>

⁴¹¹ Люббе Г. В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем. М.: ВШЭ, 2016. С. 101.

⁴¹² Там же.

⁴¹³ Там же.

⁴¹⁴ Там же.

4.5. «Вы воспитали во мне лучшие чувства души!»:

письмо советского офицера Дине Дурбин

18 апреля 1940 года семнадцатилетний Петр Россоловский собирался в один из ленинградских кинотеатров. Фильм, на который его уговаривали пойти друзья, назывался «Сто мужчин и одна девушка». Название фильма скорее отталкивало Россоловского, наводя на мысли, что «картина пустая», тем более кинематограф в то время ему вообще не очень нравился⁴¹⁵. Однако друзья все же уговорили его пойти и посмотреть фильм «какого-то известного дирижера», и после сеанса Россоловский был так впечатлен увиденным, что посмотрел эту картину еще «сто двадцать раз». Очарованный исполнительницей главной роли Пэтси — Диной Дурбин, Петр Россоловский посмотрел все фильмы в советском прокате с ее участием. 17 марта 1946 года, встревоженный ложной новостью о смерти кинозвезды, он, уже будучи советским офицером, написал ей письмо. В этом письме Петр Россоловский рассказал о той невероятной роли, что Дина Дурбин сыграла в его жизни:

«Свершилось! Я был очарован Пэтси, музыкой, Вашей игрой!

С тех пор я люблю образ Пэтси, люблю музыку! После сеансов я ходил по набережным Невы с улыбкой счастья, напевая мелодии Чайковского, Моцарта, Вагнера, Верди, вспоминая каждую деталь Вашей игры, каждый поступок Пэтси.

Сто двадцать раз я смотрел этот фильм, и каждый раз новое очарование, радостное волнение охватывало меня. Все возможное время я стал отдавать изучению музыки, желание стать дирижером, таким как Стоковский, было огромно».

Письмо Россоловского было переправлено в ВОКС и не достигло адресата. Тем не менее ему пришел ответ от заместителя заведующего американским отделом ВОКС товарища Цебоева. Тот заверил Петра Россоловского в том, что Дина Дурбин жива, и в качестве подтверждения приложил фотокарточку киноактрисы. На письмо Цебоева Россоловский откликнулся радостным и благодарным ответом, еще раз подчеркнув ту невероятную роль, что сыграла актриса в его жизни:

«Сейчас я офицер. Но считаю, что не за высокими горами время, когда я стану музыкантом, буду учиться в Ленинградской государственной консерватории. Больше всего на свете я люблю музыку и вот эту любовь открыла во мне Динна Дурбин в роли Пэтси ("Сто мужчин и одна девушка")

⁴¹⁵ Здесь и далее, если не указано иное, цитируется этот архивный документ: ГАРФ. Ф. Р5283. Оп. 14. Д. 385. Л. 77-78.

Война сорвала музыкальные планы. Оставалось лишь прекрасное воспоминание о музыке, о Пэтси, которое скрашивало фронтовые будни. Как видно, подвезло - я жив и здоров.

Увидев после войны Динну Дурбин в ролях Энн ("Сестра его дворецкого") и Илонки ("Весенний вальс"), во мне с большей силой чем прежде воскресла любовь к музыке, я сам стал сочинять музыку.

Правда, эти произведения имеют, несомненно большие недостатки, но все же это творчество. А создавать музыку - счастье. И это счастье опять-таки мне принесла Динна Дурбин».

Музыкальный фильм «Сто мужчин и одна девушка» рассказывает историю о том, как дочь музыканта Пэтси (Дина Дурбин) смогла собрать целый оркестр из безработных музыкантов и уговорить знаменитого дирижера Леопольда Стоковски руководить этим оркестром. В роли дирижера, действительно, снимался знаменитый американский дирижер Леопольд Стоковски. «Сто мужчин и одна девушка» и «Большой вальс» являлись первыми американскими фильмами, вышедшими в Советском Союзе после долгих лет кинематографической автаркии. Как и Милица Корьюс, Дина Дурбин стала одной из самых популярных кинозвезд в СССР. «Сто мужчин и одна девушка» был в советском прокате до 1944 года, а в 1945 году советские власти купили у Голливуда еще два фильма с Диной Дурбин — «Весенний вальс» и «Сестра его дворецкого». Последние шли на советских экранах пять лет, то есть до 1950 года. Когда же фильмы с Диной Дурбин попали в СССР в составе трофейного фонда, то в 1948 году решено было выпустить «Первый бал» и «Секрет актрисы» сроком на пять лет, то есть до 1953 года. И, наконец, год спустя, в 1954 сроком на два года вышел последний «трофейный» фильм с Диной Дурбин — «Брак поневоле». Таким образом, можно утверждать, что кинофильмы с этой актрисой шли в Советском Союзе без перерывов на протяжении пятнадцати лет.

Однако на момент написания письма, 1946 год, Петр Россоловский видел только два фильма с Диной Дурбин — «Сто мужчин и одна девушка» и «Сестра его дворецкого». Посмотрев картину «Сто мужчин и одна девушка» впервые, как пишет сам Россоловский, он влюбился в сам образ Пэтси: «Пэтси была Ангелом, я не представлял себе девушку более милую, прекрасную, честную, любящую, чем Пэтси! Я боготворил, лелеял ее образ! Я считал Пэтси заменой матери, скончавшейся незадолго до появления фильма». Он смотрел этот фильм снова и снова, и «каждый раз новое очарование, радостное волнение охватывало» его. Все свободное время Россоловский стал отдавать изучению музыки, «желание стать дирижером, таким как Стоковский, было огромно».

Как отмечает Россоловский, «война сорвала музыкальные планы». В июле 1941 года он уходит в армию, сначала на учебу, а с 1942 года его отправляют на войну: «Но пришла война, пришел 1941 год! В июле я ушел в армию; начались тяжелые месяцы учебы. Никогда я не забывал Пэтси, ежедневно смотрел на ее портрет. Который всегда со мной, но видеть ее живой. На экране, не мог. Фронт, Сталинград! Вы, я думаю, представляете, что там было».

С 1942-го по 1945 год он воевал на Сталинградском, Южном, Четвертом Украинском, Третьем Белорусском и других фронтах, где был награжден Орденом Красной Звезды, медалями «За оборону Сталинграда», «За взятие Кенигсберга» и «За боевые заслуги»⁴¹⁶. Как отмечается в документе о награждении медали «За боевые заслуги», «работая командиром взвода радиосвязи с начала формирования дивизии, лейтенант Россоловский проявил себя смелым, инициативным и мужественным офицером. Он хорошо обучил личный состав взвода, подготовив из них квалифицированных радистов. Содержит свои радиостанции в постоянной боевой готовности в отличном состоянии, обеспечивая бесперебойную радиосвязь с полками и отделом ПВО Армии. Находясь на КП дивизии, он при передаче особенно важных радиogramм лично работает на радиостанции, обеспечивая устойчивую радиосвязь. При артиллерийски-минометном обстреле противника продолжает свою работу, показывая пример смелости и отваги подчиненным»⁴¹⁷.

Однажды, «в прекрасный сентябрьский вечер, среди шума боя», он услышал голос Дины Дурбин. «Я бежал к нему и успел только к исполнению Венгерской рапсодии. Слышал Пэтси, видел ее, и душа наполнилась радостью! Я никогда не забуду этот вечер!». Россоловский закончил службу в звании старшего лейтенанта, остался «жив и невредим, точно дух любимой мамы, образ Пэтси хранили меня все эти годы!».

Фильм «Сестра его дворецкого» он увидел в Либаве 12 ноября 1945 года, и как пишет в письме, посмотрел только двенадцать раз.

«Как я проклинал войну, разбившую жизнь, перерезавшую путь к искусству! Но я еще не потерял надежды и добьюсь своего! После фильма «Сестра его дворецкого» родилась мысль сочинить фантазию «Пэтси». Фантазия состоит из трех частей:

1. «Пэтси девочка» — изображает живость, наивность, тихую грусть и нежность Пэтси.
2. «Пэтси поет» - в этой части должна быть красивая мелодия в форме медленного вальса или танго. Я еще не могу найти такую мелодию, достойную названия.

⁴¹⁶ Электронный банк документов «Подвиг народа в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://podvignaroda.ru>

⁴¹⁷ Там же.

3. «Пэтси любит» — изображает любовь, привязанность к милому. Энн всей душой отдается охватившей ее любви. Я напишу «Пэтси» и если она выйдет неплохо пошлю Вам. Это ведь первое творчество — Вы вдохновили меня — если бы «Пэтси» Вам понравилась!».

И, наконец, в 1946 году Россоловский посмотрел «Весенний вальс». Его снова восхищают музыкальные таланты актрисы: «Я не могу Вас видеть без волнения! Голос, речь, взор, улыбка, мельчайший жест — все пленяет меня! Как прекрасен «Голубой Дунай», вальсы Штольца и даже простая песенка «Люблю на яблоню залезть» в Вашем исполнении изумительна». Он исполняет эти произведения на рояле: «Когда эти произведения исполняю на рояли, лица людей озаряет улыбка радости - они вспоминают Илонку — это вдохновляет меня». Однако, Россоловского огорчает, что не занимается музыкой, и не может составить ровню героиням актрисе. С сожалением, он перечисляет возлюбленных ее героинь: «Чарльз Джерар — композитор, Гарри стал дирижером. Вы их любите. Я — офицер. А мог бы быть и композитором и дирижером. Да, мог бы быть! Все же буду или погибну для музыки!»

Свое письмо Россоловский завершает пламенным призывом: «Подумайте, какую громадную роль Вы сыграли в моей жизни! Как я благодарен Вам! Вы вселили в мою душу любовь, любовь к музыке, к искусству! Вы воспитали во мне лучшие чувства души!».

В этом длинном письме к Дине Дурбин Россоловский пишет о том, что героиня фильма стала причиной его страсти к музыке и желанию стать дирижером. По сути Россоловский рассказывает историю о том, как фильм, а вернее женский персонаж из фильма, стал поворотным моментом, навсегда изменившим его жизнь и личность: «Свершилось! Я был очарован Пэтси, музыкой, Вашей игрой!». Стоит отметить и еще одну особенность письма, описывая свою страсть к музыке, Россоловский не делает различий между своей любовью к музыке и женскому образу: «С тех пор я люблю образ Пэтси, люблю музыку!». Более того, героиня Дины Дурбин олицетворяет для него новый, ранее неизвестный, идеал женщины, которая была милой, прекрасной, честной и любящей. В некоторой степени его восприятие обусловлено и полем и юным возрастом, и недавней потерей матери, на тот момент главной женщины в жизни Россоловского. Однако рассказывая историю своей трансформации под влиянием Дины Дурбин в прошлом, Россоловский заявляет о своем намерении стать музыкантом в будущем: «Я — офицер. А мог бы быть и композитором и дирижером. Да, мог бы быть! Все же буду или погибну для музыки!». Иными словами, в этом письме он рассказывает подробную историю о рождении своего нового «Я» под влиянием образом, созданных Диной Дурбин.

Обратим внимание, что, несмотря на то, что Петр Россоловский описывает очень личный опыт, в его письме содержатся детали, отсылающие нас к соцреалистической оптике восприятия кино. На примере дневников мы пытались описать ее выше, выделяя ее основные составляющие, как, например, интерпретация фильма через присутствие (или отсутствие) большой идеи,

конкретности и реалистичности изображения и преобразования жизни посредством искусства. В письме Россоловского можно выделить как минимум два подобных аспекта. Во-первых, собираясь на фильм под названием «Сто мужчин и одна девушка», Россоловский ожидает, что картина будет «пустая», то есть безыдейная. А во-вторых, неоднократно отмечая ту громадную роль, что сыграла Дина Дурбин в его жизни, он фактически завершает письмо фразой «вы воспитали во мне лучшие чувства души». Сам нарратив письма построен в лучших традициях соцреалистического канона, где героя, сталкиваясь с искусством претерпевает некоторую внутреннюю эволюцию и вследствие чего полностью преображается. В этом контексте образ Дины Дурбин выполняет своего рода роль спускового крючка для запуска механизмов трансформации героя, появления в нем страсти к музыке. Обратим внимание на мелодраматические оттенки его повествования — Дурбин, вместо погибшей матери, ведет его к музыке сквозь войну, что выполняет роль главного препятствия («Война сорвала музыкальные планы», «Но пришла война, пришел 1941 год!», «Кончилась война! Я жив и невредим, точно дух любимой мамы, образ Пэтси хранили меня все эти годы!»). И, наконец, в письме Россоловский приводит сцену, существующую в лучших традициях мелодраматического жанра: «Фронт, Сталинград! Вы, я думаю, представляете, что там было. И вот мы уже на Украине, мы идем на запад. В прекрасный сентябрьский вечер, среди шума боя, донесся Ваш голос. Я бежал к нему и успел только к исполнению Венгерской рапсодии».

Россоловский реализует соцреалистический канон внутреннего преображения, но не в плоскости идеологии, а в плоскости искусства, если более конкретно — то музыки. Он, как и хотел, стал дирижером и сделал очень успешную карьеру. В 1946 году он поступил в Ленинградскую консерваторию на дирижерско-хоровое отделение. Затем остался в аспирантуре, вскоре стал преподавателем консерватории (...), доцентом (...), профессором (1977-2011). Руководил рядом хоровых коллективов и часто выезжал за границу. Его личное дело, сохранившееся в архиве СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, содержит документы, подробно отражающие его путь в профессии — трудовая книжка, характеристика, приказы о государственных наградах. Но среди прочих сохранилось заявление о поступлении и автобиография, датированные 1946 годом. В заявлении Россоловский пишет:

«Война вырвала меня из стен Лен. Муз. училища при Консерватории, но любовь к музыке за эти годы стала еще сильнее. На военной службе я руководил хором и небольшим оркестром. Теперь я демобилизован и путь к дверям Консерватории стал открыт! Неужели этот путь закроется теперь, когда желание жить в музыке так огромно?!»

В приведенной автобиографии он описывают семью. Отец, «Алексей Петрович Россоловский до революции был преподавателем строительного техникума в Вологде, 1917-1919 гг. участвовал в обороне Петрограда, после революции закончил Ленинградский Путейский

институт и с 1925 года и по сей день работает в Ленинградском трамвае в должности инженера пути»⁴¹⁸. Мать, Анна Васильевна Макарова, была родом из Вологды, до 1927 года служила в Водном транспорте, в 1927 году переехала к отцу в Петроград и стала домохозяйкой. Петр Россоловский родился 23-го декабря 1923 года. В школу пошел уже в Ленинграде в 1931 году в возрасте восьми лет. С 1933 года, то есть с десяти лет, начал заниматься музыкой. Сначала в музыкальной школе, «затем при Консерватории сначала на скрипке, затем на рояли и кроме того брал частные уроки на фортепиано у Н. В. Шнигель»⁴¹⁹. Иными словами, до того, как посмотреть первый фильм с Диной Дурбин, Россоловский занимался музыкой уже восемь лет.

Приведенное case-study с письмом П. А. Россоловского Дине Дурбин, на наш взгляд, является очень иллюстративным примером той самой связки, обозначенной нами в самом начале этой главы. По сути в момент интерпретации кинозрителем фильма важное значение имеет не только содержание фильма, но и то, как выстраивает кинозритель собственное «Я» по отношению к увиденному на экране и на каком общем историческом фоне разворачивается история взаимоотношений фильма и зрителя. В данном тексте мы нисколько не хотели бы умалить ту роль, что сыграла актриса в жизни семнадцатилетнего юноши. В конце концов мы придерживаемся правила, сформулированного еще Ханной Арендт, «Источники говорят и тем самым обнаруживают самопонимание и самоистолкование людей, которые действуют и считают, что знают, что они делают. Если мы отрицаем их способность к самоинтерпретации и претендуем на то, что понимаем больше них и можем рассказать, в чем состоят их подлинные «мотивы» и какие объективные «тенденции» они представляют — и неважно, что думают они сами, — мы лишаем их самого дара речи, насколько речь вообще имеет смысл»⁴²⁰. Скорее призвать относиться с большой долей осторожности к утверждениям о влиянии кинематографа на жизнь конкретного человека, всегда имея ввиду как ярко-выраженную субъективность эго-документа, так и исторический контекст. В конце концов, прежде чем в жизни будущего дирижера Петра Алексеевича Россоловского появилась Дина Дурбин, в ней уже присутствовали занятия музыкой на протяжении семи лет и советская традиция восприятия искусства сквозь призму педагогического дискурса.

⁴¹⁸ Архив СПбГК Д. 201. Л. 23.

⁴¹⁹ Там же.

⁴²⁰ Arendt H. On the Nature of Totalitarianism: An Essay on Understanding // Arendt H. Essays on Understanding, 1930-1954. New York: Harcourt, Brace, 1994. P. 338-339. Цит. по: Хелльбек Й. Революция от первого лица. Дневники сталинской эпохи. М.: НЛЮ, 2017. С. 27-28.

ГЛАВА 5. ТРОФЕЙНОЕ КИНО В РЕТРОСПЕКТИВНОЙ РЕЦЕПЦИИ: К ВОПРОСУ О ПАМЯТИ

Обращаясь к вопросу культурной памяти о феномене трофейного кино, нельзя не отметить, что это диссертация начиналась как попытка собрать и проанализировать источники, отражающие, в первую очередь, его ретроспективную рецепцию. В частности, нас интересовали две стороны этой научной проблемы: влияние иностранных фильмов на послевоенное поколение, и та мнимая беспечность советских властей, что сделала это влияние возможным. С этим странным противоречием мы столкнулись во время чтения статьи Майи Туровской «Голливуд в Москве, или советское и американское кино 30-х - 40-х годов»⁴²¹. Как утверждает Майя Иосифовна, «купленные или трофейные, перемонтированные, анонимные, лишенные имен и ауры своих "звезд" и какие угодно, голливудские ленты оставались тем, чем они были — универсальной "фабрикой грез", лучшим видом "буржуазной пропаганды"»⁴²². В качестве доказательства Майя Иосифовна приводит цитату из эссе Иосифа Бродского «Трофейное», где поэт пишет, что именно трофейное кино заложило основы индивидуализма, «принцип, совершенно чуждый коммунальной, ориентированной на коллектив психологии общества». [...] Одни только четыре серии "Тарзана" способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде и впоследствии»⁴²³.

Именно эта парадоксальная природа феномена «трофейного кино» и обусловила дальнейшее изучение этой научной проблемы. Однако чем подробнее происходило знакомство с литературой по теме, тем больше становилось вопросов.

5.1. К историографии проблемы восприятия трофейного кино

Впервые в научный оборот явление трофейных фильмов было введено М. Туровской в 1989 году во время ретроспективы «Кино тоталитарной эпохи. 1933 — 1945», которая проходила в рамках Международного Московского кинофестиваля. Как уже упоминалось в первой главе этой диссертации, в рамках ретроспективы Туровская сопоставляла советские и немецкие кинофильмы, созданные с 1933-го по 1945 год, с точки зрения их структуры, функций и идеологических предпосылок, тем самым пытаясь обозначить феномен «кино тоталитарной эпохи»⁴²⁴. Помимо того, что часть немецких фильмов, показанных на кинофестивале, были заимствованы из трофейных коллекций Госфильмофонда, само явление трофейных фильмов впервые после долгих лет забвения

⁴²¹ Туровская М. Голливуд в Москве или советское и американское кино 30-х - 40-х годов // Киноведческие записки. С. 51 - 63.

⁴²² Там же.

⁴²³ Бродский И. Трофейное. С. 15.

⁴²⁴ Более подробно см. Туровская М. Кино тоталитарной эпохи // Зубы дракона. С. 163-199.

было представлено профессиональному сообществу. По итогам кинофестиваля вышла книга «Кино тоталитарной эпохи: 1933-1945»⁴²⁵. Она состояла из описаний демонстрируемых фильмов и публикаций некоторых документов о кинематографии СССР и нацистской Германии в сравнительной перспективе. Но что особенно важно, в конце книги был опубликован список из 35 позиций под названием «Немецкие фильмы нацистского периода в советском прокате»⁴²⁶.

Эта первая публикация повлекла за собой и другие. Четыре года спустя, в 1993 году, М. Туровская написала статью «The 1930s and 1940s: cinema in context» в сборнике, вышедшем на английском языке под редакцией Ричарда Тейлора. В этой статье она отмечает, что «Успех "Девушки моей мечты" свидетельствовал об острейшем дефиците нормального благополучия, европейского уровня жизни (пусть в стиле кич), наконец, эротической ценности женщины. Когда своей "массовой культуры" катастрофически не хватает, ее занимают где угодно»⁴²⁷. Данная публикация являлась англоязычным вариантом введения к проекту «Кинопроцесс», который был безвозвратно утерян. На русском языке его более подробный вариант будет опубликован в 2010 в Киноведческих записках. Однако важно понимать, что фактически феномен трофейного кино, как научная проблема, возникает на стыке 1980-1990-х годов. И именно М. И. Туровская ввела его в научный оборот, обозначив такие проблемные зоны, как причины выпуска фильмов в прокат, цензура и перемонтаж и, наконец, реакция аудитории. Позднее, в 2015 году, Майя Иосифовна напишет, что «для поколения детей войны трофейный фильм стал <...> дорогой не на эшафот, а на свободу. <...> Все будоражило как бы предчувствием наступающего позднесталинского смутного времени»⁴²⁸. Отметим, что Майя Иосифовна родилась в 1924 году, поэтому также являлась и зрительницей трофейных фильмов. В публикации, посвященной этому феномену, она объясняет «парадокс трофейного фильма и, шире, буржуазной масскультуры в том, что, будучи "ядом", в советских условиях он становился противоядием от повальной индоктринации, от тотальности идеологии, от "советскости"»⁴²⁹.

К проблеме взаимодействия трофейных фильмов и аудитории не раз обращались ученые по обе стороны континента. Характерно, что практически в каждой публикации воспроизводился мотив невероятной популярности трофейных фильмов среди советской аудитории при довольно скудной базе подтверждающих эту популярность источников.

⁴²⁵ Туровская М. Кино тоталитарной эпохи.

⁴²⁶ Там же. С. 45-46.

⁴²⁷ Цит. по русскому варианту: Туровская М. Кинопроцесс: 1917 - 1985. Предисловие // Киноведческие записки. С. 87.

⁴²⁸ Туровская М. Зубы дракона. С. 215.

⁴²⁹ Там же.

Например, американский историк П. Кенез в книге «Cinema and Soviet Society» откровенно пишет, что «мы не располагаем исследованиями аудитории и другой информацией, чтобы понять — сколько человек смотрело» трофейные фильмы⁴³⁰. Однако уже в следующем предложении приходит к выводу, что такие фильмы как «Сестра его дворецкого» или «Серенада солнечной долины» были невероятно популярны. Опустив ту фактическую неточность, что названные фильмы не являлись трофейными и были официально закуплены советскими властями у Голливуда еще в годы войны, остановимся на доказательствах, приведенных Кенезом. Впрочем и сам автор признает их «анекдотичный характер». Среди основных источников, на которые он опирается — публикация писем советских зрителей в газете «Культура и жизнь» — «Советские зрители о фильме "Девушка моей мечты". Обзор писем в редакцию» и рассказ Булата Окуджавы «Девушка моей мечты», вышедший в «Дружбе народов» в 1986 году. «Для него [имеется в виду Булат Окуджава] Марика Рёкк действительно была "девушкой его мечты", но не только для него одного». — пишет П. Кенез и почему-то заключает, что «рассказ Окуджавы значительно ближе к правде, нежели чем отрывки из писем советских зрителей, опубликованных в газете "Культура и жизнь"»⁴³¹.

Справедливости ради стоит отметить, что какие-либо фактические неточности в исследованиях были связаны с очень ограниченным количеством архивных документов, введенных в научный оборот. Начиная с 2000-х годов эта проблема была решена при помощи публикации сборников документов, таких как «Кремлевский кинотеатр» (2005), «Кино на войне» (2005) и «Летопись российского кино 1946-1965 (2010). Введение новых источников в научный оборот обусловило всплеск интереса к проблеме трофейных фильмов как в России, так и за рубежом. Последующие исследования рассматривали феномен в контексте международных отношений и начинающейся Холодной войны, в свете неоднозначной системы советского кинопроизводства и политики «Малокартинья», и в контексте большой проблемы перемещенных культурных ценностей во время Второй мировой войны.

Однако едва речь заходила о восприятии фильмов советской аудиторией, то снова и снова воспроизводился один и тот же мотив невероятной популярности трофейных фильмов и их вклад в формирование инакомыслия в СССР. Например, Фредерик Уайт в статье, посвященной образу Тарзана в СССР пишет, что «Для целого поколения советской молодежи Тарзан был провокационным символом индивидуализма и личной свободы»⁴³².

⁴³⁰ Kenez P. Cinema and Soviet Society, 1917 - 1953.

⁴³¹ Ibid. P. 213-214.

⁴³² White H. F. Tarzan in the Soviet Union. British Lord, American Movie Idol and Soviet Counterculture Figure // The Soviet and Post-Soviet Review. 2015. No. 42. P. 64-85.

Нельзя не заметить влияние эссе И. Бродского, которое ученый и приводит в качестве едва ли не единственного свидетельства. Среди других источников — устное интервью с жительницей Брянска Светланой Александровной Василенко, мемуары академика Александра Жолковского, записи Василия Аксенова и интервью с мемуаристом Валентином Тихоненко. Британская исследовательница Клер Кнайт в публикации от 2015 года в качестве доказательства кассового успеха трофейных фильмов в СССР ссылается на статистические данные, опубликованные киноведом Сергеем Кудрявцевым. Однако, как мы уже отмечали в третьей главе, опубликовав списки наиболее популярных фильмов в СССР, Сергей Кудрявцев оставил за скобками как источники это публикации, так и исходные данные, позволяющие сделать подобные расчеты. Поэтому с научной точки зрения эта информация не выдерживает никакой критики.

Кнайт выдвигает любопытный тезис в своей статье от 2017 года, предлагая рассматривать трофейные фильмы как часть советской пропаганды, направленной наглядно продемонстрировать «загнивающий Запад». При помощи проката перемонтированных трофейных фильмов советские власти увидели возможность «усилить претензии на превосходство, и показать универсальность основных принципов советского мировоззрения, сочетая развлечение (и прибыль) с политическим образованием».⁴³³ Касаясь вопросов рецепции, Кнайт выводит на первый план идеологическую ошибку власти, которая решилась на выпуск трофейных фильмов из коммерческих соображений, однако потерпела поражение на поле идеологии среди зрительской аудитории. Приводя источники, в основном ретроспективного характера, Кнайт заключает: «Предназначение этих фильмов заключалось в том, чтобы стать репрезентацией победы послевоенной советской культуры над западной. Проблема заключалась в том, что, несмотря на все усилия режима, советские зрители не всегда воспринимали трофейное кино таким образом»⁴³⁴.

Выводы, сделанные нашими предшественниками, сильно помогли продвинуться в диссертационном исследовании, но, тем не менее, эта парадоксальная природа выпуска феномена по-прежнему являлась неразрешенной, но приоритетной задачей исследования. Ответ был найден в совершенно неожиданной для Film Studies плоскости. А именно благодаря книге Ирины Паперно «Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams»⁴³⁵, нам удалось понять, что никакого парадокса не было, и что феномен

⁴³³ Knight C. Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War, 1947-52 // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. P. 125-149.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Paperno. I. *Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009.

«трофейного кино» в том виде, в котором он анализируется исследователями и транслируется в художественной и мемуарной литературе есть некий конструкт, созданный как ретроспективной рецепцией, так и киноведческой традицией, на стыке 1980-1990-х годов. Постепенно уже сами тексты о трофейных фильмах начали влиять на мемуаристов, участвуя в формировании их воспоминаний. В настоящей главе будет предпринята попытка продемонстрировать обусловленность интерпретаций историческим контекстом и актуальными нормами восприятия, и одновременно показать как с наложением одного текста на другой, феномен трофейного кино воссоздается заново.

5.2. Характеристика источников и методологический фокус

Источники, к которым мы обращаемся в этой главе, имеют определенные характеристики по типу и содержанию. Поскольку основная цель заключается в исследовании ретроспективной рецепции, то нас интересуют свидетельства любых жанров, которые так или иначе отображают рецепцию трофейного кино в ретроспекции. Поэтому источниковедческую базу данной главы составляют мемуары, документальная проза, рассказы, поэтические тексты, документальные и художественные фильмы, публикации в прессе, а также устные свидетельства, собранные путем проведения глубинных интервью с кинозрителями, родившимися с конца 1920-х до начала 1940-х годов.

С точки зрения содержания, источник рассматривается нами в качестве репрезентативного, если он соответствует хотя бы одному из двух критериев. А именно, присутствует упоминание «трофейного кино», со всеми сопутствующими этому понятию коннотациями «трофейный фильм», «трофейная картина», «трофейные кино-коллекции», «кино-архив Геббельса» и т. д., и (или) отсылка к конкретному кинофильму, который был выпущен на советские экраны из трофейных коллекций. Полный список фильмов приведен в Приложении 1 к настоящей диссертации. То есть, если в источнике в качестве трофейного фильма указывается иностранный фильм, купленный в рамках союзничества или в последующие годы, то мы рассматриваем этот источник как репрезентативный для изучения ретроспективной рецепции, поскольку данное искажение также является предметом исследования. Более того, если упоминается фильм из составленного списка трофейных фильмов в Приложении 1, но это упоминание не сопровождается определением или уточнением его трофейного статуса — это свидетельство также рассматривается нами как репрезентативный источник.

Введение этих критериев с одной стороны помогает как понять реакцию на реальную историческую основу феномена (по крайней мере, в том виде, в каком мы можем изучить ее согласно архивным документам), так и выявить то, что за счет

ретроспективных искажений стало его частью впоследствии, в культурной памяти о феномене. А с другой стороны, эти критерии позволяют чертить определенные границы и оставаться в рамках сюжета трофейного кино. Потому что, например, существует большое количество свидетельств и воспоминаний о кинофильме «Большой Вальс». Но этот фильм не являлся трофейным, он был официально куплен советскими властями у США. И если реципиент не обозначает «Большой вальс» как трофейный и не связывает его с феноменом трофейного кино, то и мы не видим смысла рассматривать его свидетельство в рамках этого исследования. Но наоборот, если реципиент, вспоминая называет кинофильм «Большой вальс» в числе трофейных, то это искажение является предметом анализа, поскольку свидетельствует о хронологическом и концептуальном расширении самого явления «трофейного кино» в ретроспекции.

Что касается хронологических рамок данной главы, то их диапазон достаточно широк. Источники, представленные здесь, датируются начиная с 1956 года по 2019-й. Основное свойство, которое должен заключать в себе источник этой главы — это его ретроспективный характер, то есть артикулирование определенной темпоральной дистанции между реципиентом и феноменом, маркирование феномена как чего-то, принадлежащего к прошлому, как следствие воспоминание о нем в прошедшем времени. После этой краткой характеристики источников, нам бы хотелось перейти к методологической рамке, и кратко обозначить уровни анализа собранных мною свидетельств.

Проблема ретроспективного восприятия трофейного кино находится на пересечении сразу нескольких научных дисциплин — Memory Studies, Soviet Studies и Film Studies. В более широком смысле, она является частью научного поля, посвященного изучению различных форм памяти. Еще в 1920-е годы французский ученый Морис Хальбвакс сформулировал тезис о том, что память человека всегда опирается на некий социальный фундамент: «Чтобы воскресить в памяти собственное прошлое, человеку часто приходится обращаться к чужим воспоминаниям. Он полагается на опорные точки, существующие вне его и установленные обществом. Более того, функционирование индивидуальной памяти невозможно без этих инструментов — слов и идей, не придуманных индивидом, а заимствованных им из его среды»⁴³⁶. Как отмечает Алейда Ассман тем самым память «перерастает собственные границы и включает в себя чужое, делая его своим. Здесь трудно провести границу между личными переживаниями и тем, что было всего лишь услышано или воспринято в идентификационном плане»⁴³⁷. В своей

⁴³⁶ Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2-3. С. 8.

⁴³⁷ Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. С. 20.

известной работе «Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика» Ассман выделяет несколько измерений памяти — нейронное, социальное и культурное. При этом, если социальная память обеспечивается речевой коммуникацией индивидов и дискурсами, то культурная память «основывается на ресурсе опыта и знаний, который отделяется от живых носителей и переходит на материальные информационные носители»⁴³⁸.

Конец советской эпохи характеризуются резким всплеском мемуарной литературы, в рамках которой авторы не только пытались переосмыслить свои отношения с режимом, но и в том числе определить круг «своих» и вписать себя в этот круг. То есть обозначить себя частью определенного сообщества, связанного общим ощущением исторических, социальных и политических процессов в обществе. Как пишет Ирина Паперно, для пост-сталинских и пост-советских писателей, для тех, кто написал и опубликовал свои мемуары под угрозой социального кризиса и исторического разлома во-создание себя и соотнесение себя с неким определенным сообществом являлось едва ли не самой важной частью их миссии.⁴³⁹ Иными словами, в условиях несостоявшегося нюрнбергского процесса, мемуарная волна являлась своего рода народным трибуналом. Впоследствии некоторые из этих текстов, как правило те, что имели мощный художественный потенциал (документальная проза) и/или ставшие знаковыми и известными в силу многих причин, перешли из раздела коммуникативной памяти — в культурную.

Одновременно с открытием архивов, мемуары начали прочитываться исследователями как воспоминание, а, следовательно, и авторский нарратив направленный на конструирование собственного «Я» на фоне больших исторических процессов. Анализ позднесоветских и пост-советских мемуаров выявил их основное свойство — стремление к историзации частной жизни, или наоборот, приватизации истории, то, что принято называть «историческим сознанием»⁴⁴⁰. Впрочем, сталинский террор, Вторая мировая война и другие события советской истории обеспечивали большое пространство для подобных маневров. Как правило, в этих текстах авторы пытались переосмыслить свою позицию по отношению к советскому режиму и советской идеологии. Как отмечает Б. Натанс, в воспоминаниях об эпохе сталинизма сосуществуют два противоположных направления: авторы вспоминают, что доктрины советской системы они принимали за данность, но одновременно особой веры в них не испытывали. Вследствие этой двойственности неизбежно наступало некоторое событие, после которого

⁴³⁸ Там же.

⁴³⁹ Паперно И. Построение автобиографии: историческое, приватное и фикциональное. Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель. С. 102-127.

⁴⁴⁰ Там же.

самоочевидная суть советских доктрин начинала давать трещины⁴⁴¹. В настоящей статье мы попытаемся показать, что одним из таких повествовательных приемов в общей нарративной схеме мемуарной литературы и стало трофейное кино.

Прежде чем перейти к анализу источников, мы бы хотели остановиться на последнем исследовательском направлении, посвященном изучению воспоминаний в контексте Film Studies. Вопреки сложившейся традиции рассматривать фильм как механизм конструирования коллективной памяти, в этом параграфе мы приведем некоторые примеры, иллюстрирующие как современные историки кино работают с личными воспоминаниями. Более того, существует даже термин кино-память, или *cinema memory*. Его ввела в научный оборот британский историк А. Кун в своей уже ставшей классической работе «An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory»⁴⁴². Проводя глубинные устные интервью с жителями Великобритании об их опыте просмотра и хождения в кино в 1930-е годы, Кун выделила три вида кино-памяти. К воспоминаниям первого типа она относит запоминающиеся сцены или кадры из фильмов. Их отличает фрагментарность, оторванность от общего сюжета фильма, но в то же время интенсивность переживания, вызывающая сильные эмоции со стороны респондента. Распространенным примером является воспоминание о том, как реципиент в кино испугался в очень раннем возрасте. Подобно сновидениям, эти фрагментарные воспоминания трансформируются и ускользают, когда респондент пытается их артикулировать. Второй тип кинематографической памяти более локализован и связан с воспоминанием фильма или сцены в контексте событий в собственной жизни субъекта. Как предполагает Кун, эти типы воспоминаний о кинематографе разделяют анекдотическую риторику, в которой рассказчик является одновременно главным героем и наблюдателем, а история обычно украшена яркими деталями. И, наконец, третий тип касается воспоминаний о самом акте хождения в кино, который обычно описывается совершенно отдельно от воспоминаний о конкретных фильмах, и часто сопровождается понятием «мы». В этом контексте личное пересекается с коллективным опытом. Сравнительное количество таких свидетельств привело Кун к выводу, что в воспоминаниях подавляющего большинства кинозрителей по сути социальный акт самого хождения в кино имеет гораздо большее значение, чем сам факт просмотра фильма.

М. Пац в исследовании, посвященном посещению кинотеатров зрителями франкистской Испании приходит к похожим выводам. Для ее респондентов историческое

⁴⁴¹ Натанс Б. Заговорившие рыбы: о мемуарах советских диссидентов // После Сталина. Позднесоветская субъективность (1953-1985). СПб: ЕУ СПб, 2018. С. 398-444.

⁴⁴² Kuhn A. An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory. I.B.Tauris, 2002. 273 p.

время актуализировалось только при воспоминании о событиях, имевших место в личной биографии. Однако Пац отмечает, что только когда респонденты сопоставляли и противопоставляли различные периоды своей жизни, они начинали понимать как их привычки посещения и потребления кино в действительности поменялись со временем⁴⁴³.

Если А. Кун и М. Пац в своих исследованиях пользовались методами устной истории, то Джеки Стейси предпочла собрать письма от фанатов и поклонников голливудских фильмов, прокатывавшихся в 1940-1950-е годы в послевоенной Великобритании. Рассматривая их с позиций психоанализа, Дж. Стейси подчеркивает, что респондент создает нарратив собственного «Я» с текущей позиции, и вплетает в этот нарратив рассказ о сбывшихся или несбывшихся утопических фантазиях, где фильм довольно часто описывается как некий опыт, преобразующий и трансформирующий личность⁴⁴⁴.

Однако несмотря на достигнутые результаты, в историографии советского кинематографа и его рецепции воспоминание часто продолжает рассматриваться буквально, то есть как источник для воссоздания общей картины изучаемого явления. В настоящей главе будет предпринята попытка продемонстрировать как обусловленность интерпретаций историческим контекстом, так и актуальными нормами восприятия.

5.3. Некоторые хронологические аспекты ретроспективной рецепции

10 июля 1956 года в «Литературной газете» вышла статья И. Окунева под названием «Адрес неизвестен». Публикация представляла собой рецензию на фильм «Моды сезона»⁴⁴⁵. Документальная картина о советской моде подверглась критике со стороны автора И. Окунева, во многом из-за того, что изображаемое на экране противоречило эстетике социалистического реализма. «Наше понимание эстетики в области прикладного искусства — Писал И. Окунев, — предполагает обязательно *полезность, и целесообразность* вещи. <...> Смотришь фильм и ловишь себя на мысли: где видел ты эти до приторности сладенькие картины праздной жизни, этих ультрамодных девиц, изнывающих от безделья, и в памяти всплывают отрывочные кадры из трофейных фильмов на темы великосветской жизни. Ну, разумеется, "Моды сезона" сделаны по образу и подобию таких вот боевиков»⁴⁴⁶.

Несмотря на очевидную декларативность, статья «Адрес неизвестен» интересна тем, что является едва ли не самой ранней публикацией в советской печати (и едва ли не

⁴⁴³ Paz M. The Spanish Remember. Movie Attendance during the Franco Dictatorship, 1943-1975 // Historical Journal of Film, Radio and Television.

⁴⁴⁴ Stacey J. Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship.

⁴⁴⁵ Окунев И. Адрес неизвестен // Литературная газета. 1956. 19 июля.

⁴⁴⁶ Там же.

единственной), где упоминается термин «*трофейные фильмы*». Известно, что понятие «трофейный фильм» появилось в публичном пространстве с 1950 года, в то время как в советской печати сам феномен трофейного кино на протяжении всего своего существования оставался негласным. Таким образом трофейный статус показываемых картин, пожалуй, впервые артикулируется на уровне официального дискурса. Однако помимо этого, публикация содержит в себе два очень важных момента. С одной стороны, она в очередной раз выводит на первый план существующее противоречие между иностранными трофейными картинами и эстетикой социалистического реализма, апеллируя к уже известным понятиям полезности и целесообразности и демонстрируя таким образом несколько поверхностное, даже снисходительное, отношение к трофейным фильмам. С другой стороны, важно, что о трофейном кино здесь говорится в сильно прошедшем времени. Автор прямо признается, что ему приходится ловить это ускользающее воспоминание о трофейном кино, пытаться что-то вспомнить и напрячь память, чтобы в ней вдруг «всплыли отрывочные кадры». В рамках этой риторики трофейное кино оказываются частью времени прошедшего. Фактически, статья Окунева совпадает с завершением показа трофейных фильмов. Начиная с 1953 года, их выпускается все меньше и меньше. Насколько нам известно, последняя партия трофейных картин была выпущена в 1955 году сроком на 2 года, эти фильмы шли во второстепенных кинотеатрах и не имели такого распространенного проката, как это было ранее. Концептуально, публикация является хорошей иллюстрацией произошедшего сдвига — перехода феномена из настоящего времени в прошлое, причем переход этот артикулируется на уровне публичного дискурса. Все еще совмещая привычные маркеры эпохи эстетики социалистического реализма, и все еще рассматривая эти фильмы сквозь эту соцреалистическую оптику, статья однако уже являются частью ретроспективной рецепции феномена, фактически обозначая ее нижнюю хронологическую границу. В каком-то смысле, это уникальный документ, потому что подобная рамка восприятия в ретроспективной рецепции больше не встречается, и оптика, сквозь которую смотрят на трофейные фильмы реципиенты в ретроспекции имеет радикально противоположные характеристики.

Обратившись в хронологической шкале ретроспективной рецепции, можно заметить, что основная масса текстов с упоминанием трофейных фильмов приходится на 1985-2000-е годы. По крайней мере, из имеющихся в нашем распоряжении текстов ретроспективного свойства, только десять были написаны в период до 1985 года, в то время как остальные (примерно сорок) — после 1985-го. Во многом, этот резкий всплеск упоминаний трофейного кино со второй половины 1980-х связан с ростом мемуарных

свидетельств в принципе. Но почему среди основных событий, которые вспоминают реципиенты трофейные фильмы вообще занимают какое-либо место? И в рамках каких интерпретационных тактик и стратегий воспроизводится этот феномен в ретроспекции?

В связи с ретроспективной рецепцией, мы бы хотели выделить два ключевых текста, которые как аккумулируют наиболее распространенные направления восприятия трофейного кино в ретроспекции, так и влияют, и, возможно, даже формируют последующие воспоминания реципиентов. К этим текстам относится рассказ Булата Окуджавы «Девушка моей мечты», опубликованный в журнале «Дружба народов» в 1986 году, и эссе «Трофейное» Иосифа Бродского, написанное в 1986 году на Западе и вышедшее в СССР в 1990 году журнале «Ровесник». Нельзя не отметить присущую появлению этих текстов рифму — оба, несмотря на то, что их авторы к тому времени жили на разных континентах, были написаны практически в один и тот же год. Эту одновременность создания можно было бы объяснить общим прошлым, общим культурным кодом, общим габитусом в конце концов, и так далее, если бы каждый из этих текстов не имел свою предысторию, которая оказывается не менее важной, чем выявление сходств и различий.

5.4. «Девушка моей мечты»: к истории бытования фильма в позднесоветской культуре

В 1972 году в Одессе был выпущен небольшой поэтический сборник Эмиля Январева «Действующие лица». Эта была третья книга стихотворений молодого украинского поэта, и в одном из стихотворений он описал опыт просмотра фильма «Девушка моей мечты» в школьные годы. Приведем эти стихотворение под названием «Кино в отрочестве» полностью:

О, эта ярмарка тщеты!

Она почти как вызов.

На «Девушку моей мечты»

бежал я с Маковизом

Там, в школе, шел себе урок,

а мы в затихшем зале

глазели на Марику Рокк

недетскими глазами.

Нас возносила над землей

раскрашенная дива,

над миром, пахнущим золой

победно и счастливо.

И мы брели потом, таща
все впечатления эти
сквозь бесконечного дождя
серебряные сети.

Была мечта, и высота,
и сладость этой ноши...

А истинная красота
открылась
много позже⁴⁴⁷.

Родившийся в 1931 году, Э. Январев вероятно видел «Девушку моей мечты», тем более в первые послевоенные годы автор этого произведения, как и лирический герой стихотворения, еще был школьником. Стихотворение было перепечатано в следующий сборник поэта, а вышло три года спустя в 1975 году уже в московском издательстве «Советский писатель» — в сборнике «Открытый урок»⁴⁴⁸.

Немецкую актрису Марику Рёкк в Советском Союзе вновь вспомнят в связи с появившимся телефильмом «Семнадцать мгновений весны», первая серия которого вышла на советские телеэкраны 11 августа 1973 года. По сюжету, главный герой телефильма советский разведчик Макс Отто фон Штирлиц регулярно проводит секретные встречи с дипкурьером в немецком кинотеатре во время показа «Девушки моей мечты».

«Эту картину под названием "Девушка моей мечты" — Объясняет закадровый голос телефильма. — Штирлиц смотрел в шестой раз. Он ненавидел эту картину, он уже не мог смотреть на Марику Рокк и слушать эту музыку. В этом кинотеатре он регулярно встречался с дипкурьером по фамилии Свенсон. Дипкурьер Свенсон курсировал между Берлином и Стокгольмом...»⁴⁴⁹.

Британский историк С. Ловелл в статье, посвященной телесериалу, отметил, что «Семнадцать мгновений весны» — «это прежде всего отклик на собственные семидесятые»⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ Январев Э. Кино в отрочестве // Действующие лица. Одесса: Издательство «Маяк», 1972. С. 27.

⁴⁴⁸ Январев Э. Кино в отрочестве // Открытый урок. Москва: Советский писатель, 1975. С. 37.

⁴⁴⁹ См. «Семнадцать мгновений весны».

⁴⁵⁰ Ловелл С. «Семнадцать мгновений весны» и семидесятые // НЛЮ. 2013. № 123. С. 80.

«Теперь мы знаем (если не знали раньше), что Штирлиц водит машину гораздо лучше той, что полагалась ему по рангу, да и вообще в феврале 1945 года личной машины у него быть не могло; знаем, что сантехника в доме Штирлица — советская, а не немецкая; что на ведущих нацистов не велись личные дела; что герои сериала одеты по моде 1960—1970-х, а не 1940-х годов; что нацистская форма в фильме сделана неточно, и многое другое»⁴⁵¹.

С точки зрения нашего исследования, важно, что отсылка к фильму «Девушка моей мечты» в телесериале, действительно, была советским людям гораздо ближе и понятнее, нежели чем упоминание любого другого фильма. В нацистской Германии фильм вышел фактически за несколько месяцев до ее поражения в войне. Премьера картины состоялась 25 августа 1944 года. И хотя фильм и нашел популярность среди зрителей Третьего рейха, тем не менее с точки зрения истории кинематографа Третьего рейха его едва ли можно назвать главным немецким фильмом, отражающим дух и время эпохи.

Включение «Девушки моей мечты» в телефильм, вероятнее всего, преследовало цель не исторической достоверности, а соответствие ожиданиям советского зрителя, которому этот фильм в 1973 году был хорошо знаком. Напомним, что официально картина вышла на советские экраны в 1946 году без срока окончания трансляции. Как отмечается в прокатном удостоверении, в 1953 года она была вновь разрешена к демонстрационному везде, кроме Москвы⁴⁵².

Британский историк С. Ловелл в своей статье приводит обзоры зрительских писем на телефильм «Семнадцать мгновений весны». Как следует из отчетов, из 1653 писем, полученных Гостелерадио, «почти половина авторов была моложе тридцати лет, четверть писем поступила от людей в возрасте от тридцати до пятидесяти, а еще одну четверть составили те, кому было за пятьдесят»⁴⁵³. То есть как минимум половина откликнувшихся в возрасте от тридцати лет и более родилась и выросла в эпоху демонстрации в советских кинотеатрах фильма «Девушка моей мечты». Использование фильма в телесериале иллюстрирует процесс того, как постепенно фильм становится частью советской культурной памяти о войне. Причем иногда неважно к какой сторон Второй мировой войны относится это воспоминанием — советской или немецкой.

В 1982 году в СССР вышли мемуары актрисы Людмилы Гурченко — «Мое взрослое детство», в которых она посвящает фильму «Девушка моей мечты» отдельную

⁴⁵¹ Там же.

⁴⁵² Р. У. № 913/46 от 8.IV для всякой аудитории, кроме детей до 14 лет, без срока. Вновь разрешается к демонстрационному Ц. Р. № 12 от 16. II. 53, кроме г. Москвы. См. Каталог звуковых фильмов, выпущенных на советский экран 1927 - 1955 гг.

⁴⁵³ Цит. по: Ловелл С. «Семнадцать мгновений весны» и семидесятые // НЛО. С. 74.

главу. В этой главе актриса вспоминает как в детстве, летом 1942 года, в оккупированном Харькове смотрела фильм «Девушка моей мечты».

«О фильме в городе говорили: красота, любовь, танцуют, поют, войны нет, еды у них полно — такая жизнь — закачаешься!»

И вдруг вместо фильма показали немецкую кинохронику.

В первый раз я увидела Гитлера. Он дергался, неистово кричал, угрожал, выбрасывал руку вперед. За ним — тьма рук: «Хайль!» Гитлер с челкой, с усами.

Пока я сидела, погруженная в «политику», на экране, без перерыва, началась картина «Девушка моей мечты». <...>

«Ночью мне никто не мешал. Моя душа разрывалась от звуков музыки, новых странных гармоний. Это для меня ново, совсем незнакомо... Но я пойму, я постигну, я одолею! Скорее бы кончалась война. <...>

Наутро у тети Вали была прическа, как у Марики Рёкк. Впереди маленькие колечки, а сзади плыли волны волос по плечам.

Наутро я встала с твердым решением: когда вырасту — обязательно буду сниматься в кино»⁴⁵⁴.

В следующей главе «Шаушпиллер» актриса разъясняет, что именно «Девушка моей мечты» стала причиной ее выбранной ею профессии, и вспоминает, как исполняла знаменитую песню из фильма «In der Nacht ist der Mensch nicht gern' alleine...» перед немецкими солдатами. Несмотря на тот факт, что Гурченко описывает историю военного времени из оккупированного немецкими войсками Харькова и не относит фильм к трофейному кино, мы склонны рассматривать ее воспоминания как ценный источник ретроспективной рецепции, поскольку текст содержит очень важное искажение. Гурченко не могла видеть «Девушку моей мечты» в оккупированном Харькове и, тем более, исполнять песню из кинофильма, потому что, как уже упоминалось выше, премьера картины в Германии состоялась только в 1944 году⁴⁵⁵. Какой фильм показывали немцы в Харькове в 1942 году остается неясным, однако это искажение в мемуарах Людмилы Гурченко свидетельствует о том, что этот трофейный фильм занял прочное место в общей культурной и коммуникативной памяти советских людей и начал формировать уже в том числе и индивидуальные воспоминания. Американская исследовательница Элисон Ландсберг называет это «протезированной памятью» (prosthetic memory)⁴⁵⁶. Этот тип памяти основывается не на личных воспоминаниях, а на культурной памяти поколений, в

⁴⁵⁴ Гурченко Л. Мое взрослое детство. М.: Молодая гвардия, 1982. С. 58-60.

⁴⁵⁵ Автор выражает благодарность за это наблюдение Е. Я. Марголиты.

⁴⁵⁶ Landsberg A. America, the Holocaust, and The Mass Culture of Memory: Toward a Radical Politics of Empathy // New German Critique. 1997. Vol. 71. P. 63-86.

рамках которой воспоминание воспроизводится из смеси циркулирующих в окружающем пространстве фактов, образов, мифов и легенд. «Весь этот сплав прочитанного, пережитого, услышанного — Пишет про протезированную память другая исследовательница М. Балина. — поступает в «личный архив» как писателя, так и читателя и интенсивно переживается ими, формируя их отношение к реальности»⁴⁵⁷.

Прочную связь фильма «Девушка моей мечты» в связи со Второй мировой войной можно проследить и на примере повести Виктора Смирнова «Заулки», опубликованной в 1986 году. За нее автор в 1989 году получил Государственную премию. В этом произведении сказочная реальность фильма служит контрастом ужасам войны. По сюжету герои повести — молодой студент Димка и скульптор-самоучка по кличке Валятель идут в кино на фильм «Мост Ватерлоо». Валятель — инвалид войны, которому пуля немецкого снайпера раздробила скулу, на выходе образовав незаживающий свищ, из которого «по всем законам павловских рефлексов, течет слюна — стоит только парню проголодаться или почувствовать манящий вкус табачного дымка. С тех пор без сплошной повязки, укрывающей челюсть, Валятель обходиться не может. Над влажной марлей, оставляющей расклин для рта, сияют сумрачные темно-печальные глаза Валятеля»⁴⁵⁸.

Когда герои подходят в кинотеатру, Валятель легко обходят длинную очередь за билетами, потому что «голова его — кокон бинтов — вселяет почтение. То ли весь изуродованный шрамами инвалид, то ли блатняга после ножевой переделки»⁴⁵⁹. В перерыве, перед началом фильма «Мост Ватерлоо» фронтовик рассказывает Димке, как они в госпитале смотрели «Девушку моей мечты»:

«— Это что... Вот мы из госпиталя бегали на "Девушку моей мечты". Народу — как на футбол. А друг у меня был лицевик, настоящий... знаешь, из таких, что маски картонные носят... Его не пускали без очереди, он на минуточку маску снял, так не то что расступились, а разбежались. У меня еще что — мелочь!»⁴⁶⁰.

В. Смирнов, описывающий культуру послевоенных шалманов в повести «Заулки» довольно часто прибегает к отсылкам на трофейные фильмы, используя их и как своего рода маркеры повседневной жизни в послевоенном СССР, и как противоположность, на фоне которой ужасы войны становятся особенно выразительными.

⁴⁵⁷ Балина М. «Выживленцы» и постсоветская поп-мемуаристика // Неприкосновенный запас. 2008. № 6. С. 26.

⁴⁵⁸ Смирнов В. Заулки: Повести. М.: Современник, 1985. С. 509.

⁴⁵⁹ Там же, с. 545.

⁴⁶⁰ Там же.

Другой поэт военного поколения Владимир Корнилов в 1985 году напишет стихотворение «Трофейный фильм» на ритм знаменитой песенки «In der Nacht ist der Mensch nicht gern' alleine...» из кинофильма «Девушка моей мечты».

Что за бред? Неужели помню четко
 Сорок лет этот голос и чечетку?
 Мочи нет. Снова страх ползет в середку,
 Я от страха старого продрог.
 До тоски, до отчаянья, до крика
 Не желаю назад и на полмига,
 Не пляши, не ори, молчи, Марика,
 Но прошу, заткнись, Марика Рокк.
 Провались, всех святых и бога ради!
 Нагляделся сполна в своей досаде
 На роскошные ядра, плечи, стати
 Со своей безгрешной высоты.
 Ты поешь, ты чечетничаешь бодро
 Дрожь идет по подросткам и по одрам
 Длиннонога, стервоза, крутобедря,
 Но не девушка моей мечты.
 Не заманивай в юность — эту пору
 Не терплю безо всякого разбору,
 Вся она мне не по сердцу, не впору.
 Костью в горле стала поперек.
 Там на всех на углах в усах иконы,
 В городах, в деревнях тайги законы,
 И молчат в серых ватниках колонны,
 Но зато поет Марика Рокк.
 Крутит задом и бюстом иноземка:
 Крупнотела, дебела, хоть не немка.
 Вождельенье рейха и застенка,
 Почему у нас в цене она?
 Или все, что с экрана нам пропела,
 Было впрямь восполнением пробела?
 Или вправду устала, приболела
 Раздавившая врага страна?

Ты одно мне по нраву, наше время!
 Для тебя мне не жаль ни сил, ни рвенья.
 Только дай мне еще раз уверенья,
 Что обратных не найдешь дорог.
 Ты пойми: возвращаться неохота
 В дальний год, где ни проблеска восхода,
 В темный зал, где одна дана свобода
 Зреть раздетую Марику Рокк⁴⁶¹.

Как пишет М. Туровская, «для другого поэта военного поколения, ставшего диссидентом, ничуть не inferнальная, вполне, надо сказать, добродетельная героиня фильма осталась чем-то вроде демонического воплощения соблазнов всякого — немецкого и отечественного — тоталитаризма»⁴⁶².

Вышедший в 1986 году в «Дружбе народов» одноименный рассказ Булата Окуджавы аккумулирует в себе все предыдущие смысловые интерпретации этого трофейного фильма в культурной памяти: несовместимость убогости послевоенной советской жизни и красочной реальности фильма, отсылка к опыту существования в условиях тоталитарной системы (мать героя возвращается из лагеря) и топика невероятной популярности фильма в послевоенном СССР.

Действие рассказа происходит в Тбилиси, в 1947 году. К главному герою, двадцатидвухлетнему студенту Тбилисского университета приезжает мать. За десять лет разлуки с каждым из них случилось многое — сын побывал на фронте и прошел войну, мать провела годы в ГУЛАГе, в Караганде. Предвкушая встречу с матерью, герой думает о том, как поведет ее в кино и покажет ей самое дорогое, то, что он хранил «как драгоценный камень и время от времени вытаскивал из тайника, чтобы полюбоваться»⁴⁶³ — фильм «Девушка моей мечты»:

«Нормальная жизнь в городе приостановилась: все говорили о фильме, бегали на него каждую свободную минуту, по улицам насвистывали мелодии из этого фильма, и из распахнутых окон доносились звуки фортепиано все с теми же мотивчиками, завораживавшими слух тбилисцев. Фильм этот был цветной, с танцами и пением, с любовными приключениями, с комическими ситуациями. Яркое, шумное шоу, поражающее воображение зрителей в трудные послевоенные годы. Я лично умудрился побывать на нем около пятнадцати раз, и был тайно влюблен в роскошную, ослепительно

⁴⁶¹ Корнилов В. Трофейный фильм // Музыка для себя. М.: Правда, 1988. С. 4-5.

⁴⁶² Туровская М. Зубы дракона. С. 209.

⁴⁶³ Окуджава Б. Девушка моей мечты // Дружба народов. № 10. 1986. С. 44.

улыбающуюся Марику, и, хотя знал этот фильм наизусть, всякий раз будто заново видел его и переживал за главных героев. <...> А героиня? Молодая женщина, источающая счастье. Природа была щедра и наделила ее упругим и здоровым телом, золотистой кожей, длинными, безукоризненными ногами, завораживающим бюстом. Она распахивала синие смеющиеся глаза, в которых с наслаждением тонули чувственные тбилисцы, и улыбалась, демонстрируя совершенный рот, и танцевала, окруженная крепкими, горячими, беспечными красавцами. Она сопровождала меня повсюду и даже усаживалась на старенький мой топчан, положив ногу на ногу, уставившись в меня синими глазами, благоухая неведомыми ароматами и австрийским здоровьем. Я, конечно, и думать не смел унижить ее грубым моим бытом, или послевоенными печалью, или намеками на горькую карагандинскую пустыню, перерезанную колючей проволокой. Она тем и была хороша, что даже и не подозревала о существовании этих перенаселенных пустынь, столь несовместимых с ее прекрасным голубым Дунаем, на берегах которого она танцевала в счастливом неведенье. Несправедливость и горечь не касались ее. Пусть мы... нам... но не она... не ей»⁴⁶⁴.

Однако когда они приходят на киносеанс, и начинается фильм, сын вдруг понимает, что совершенно невозможно «совместить те обстоятельства с этим ослепительным австрийским карнавалом на берегах прекрасного голубого Дуная»⁴⁶⁵. Во время знаменитой сцены купания Марики Рёкк в бочке, наполненной мыльной пеной, мать предлагает сыну уйти с киносеанса.

Как отмечает М. М. Гельфонд, «здесь мы сталкиваемся с неразрешимым противоречием двух сознаний. Одно из них лишь затронуто репрессивно-тоталитарным опытом, второе искорежено им навсегда. Трофейное кино как воплощение другого может стать подарком, о котором мечтает герой, потому, что где-то, пусть в самой отдаленной перспективе, он еще может стать своим. Но опыт матери не просто диссонирует с фильмом. Ее душа непроницаема для всего, что лежит за пределами страшного жизненного опыта. Окно в мир оборачивается зеркалом ада. <...> Именно через эту физическую невозможность сын начинает понимать, что произошло с его матерью»⁴⁶⁶.

К подобным выводам приходит А. Эткинд в книге о культурной памяти и горе о жертвах репрессий «Кривое горе: Память о непогребенных». Отмечая этот болезненный разлом между матерью и сыном, который становится очевидным во время просмотра

⁴⁶⁴ Там же, с. 43-44.

⁴⁶⁵ Там же, с. 47.

⁴⁶⁶ Гельфонд М. Феноментрофейного кинематографа в творчестве И. Бродского и Б. Окуджавы // Производство смысла: Сб. статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко / ред.: С. Ю. Артёмова, Н. А. Веселова, А. Г. Степанов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2018. С. 613-614.

фильма «Девушка моей мечты», Эткинд пишет: «Мать не может рассказать сыну о том, что произошло с ней, и у них нет способа преодолеть их взаимное отчуждение»⁴⁶⁷.

Благодаря корпусу электронных дневников «Прожито», удалось найти практически немедленный отзыв на рассказ Б. Окуджавы в дневник Николай Троицкого, о котором известно лишь то, что он был студентом ГИТИСа. В его записи от 30 октября 1986 года можно проследить очень живую и эмоциональную реакцию на изменения культурного и идеологического климата в стране, в рамках которых публикация рассказа Окуджавы вообще стала возможной:

«Удивительное настало сейчас время, для литературы и искусства вообще — благотворное и прекрасное. В журналах появляются поразительные по правдивости вещи, фильмы снимают наконец с полок, в театрах стараются выкрикнуть правду о сегодняшнем дне, не по-таганковски, а до конца, серьезно, и все, даже подлец Е. Зайцев, приветствуют то, от чего шарахаются внутри.

Зачем уехал Юрий Любимов?! Какая трагическая ошибка, столько лет бился, выжил и накануне перелома — сдался.

А он сейчас был бы на щите, если бы... Но увы, ирония истории распорядилась иначе (и Тарковский тоже, в последний момент, ну еще бы чуть-чуть потерпеть!).

Идет по "Домам" фильм "Покаяние", нечто немислимое для советского киноискусства, пока на широкий экран не вышел. Но в Тбилиси уже идет официально, как можно после этого говорить, что ничего не изменилось?!

В "Дружбе народов" новая подборка стихов Высоцкого, тех, что нет в книжке, "Банька", "Поэты", черт знает что творится! "Банька" в печати — 5 лет назад не помыслил бы об этом! Речь не о том, что в песне ничего крамольного нет, конечно, нет, это не Солженицын, но при нашей вечной перестраховке — какие гигантские шаги!

И далее рассказ Окуджавы "Девушка моей мечты", без лишних слов, без длинных рассуждений, кратко — о том, как к герою рассказа (вроде бы автобиографического) вернулась из лагеря мать, и что с ней случилось там (дело происходит в 1947 году). Не пересказать, почти никаких событий, но дико, страшно, больно — во что они, эти подонки превращали человека!»⁴⁶⁸.

Хотя рассказ и является художественным произведением сам Б. Окуджава включил этот рассказ в сборник «автобиографических повествований», что дает нам возможность прочитывать его как автобиографическое повествование⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ Эткинд А. Кривое горе: Память о непогребенных. М.: НЛЮ, 2018. С. 76.

⁴⁶⁸ Троицкий Н. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». Режим доступа: <http://prozhitto.org/person/456>

⁴⁶⁹ См. Эткинд А. Кривое горе: Память о непогребенных. С. 73.

5.5. Тарзан на фоне советской истории: от десталинизации к перестройке

20 января 1984 года в Мексике от отека легких погиб Джонни Вайсмюллер. Смерть знаменитого спортсмена и самого известного Тарзана не прошла незамеченной даже в СССР.⁴⁷⁰ Уже два дня спустя после гибели Дж. Вайсмюллера начинающий писатель Георгий Елин сделал следующую запись в своем дневнике:

«Не дожив двух лет до восьмидесяти, выбросился из окна больницы пловец и актёр Джонни Вайсмюллер. Наверное, ощутил себя прежним Тарзаном, решил перепрыгнуть с лианы на лиану... Этой допотопной старине я обязан первыми своими словами: не говорил до двух лет (все уже думали: глухонемым уродился), а летом на "Правде" ребялёнка взяли в клуб на фильм "Чита и Тарзан", и потрясение моё оказалось столь велико, что на выходе из зала я произнёс два иностранных имени. И рта с тех пор уже не закрываю»⁴⁷¹.

Для Елина, родившегося в 1951 году, фильмы о Тарзане хоть и являются «допотопной стариной», однако благодаря именно им, писатель и журналист Елин произнес свои первые слова. По крайней мере, этим значением в своей жизни наделяет автор Джонни Вайсмюллера в дневниковых записях. Начиная со второй половины 1980-х годов отсылки к Тарзану все чаще и чаще встречаются в произведениях и мемуарах людей, принадлежащих к очень разным поколениям советской эпохи. Так фактически с момента смерти актера Джонни Вайсмюллера, образ его сценического героя становится неотъемлемым элементом культурной памяти и начинает свою, особенную жизнь в русскоязычных текстах, вышедших в советском и постсоветском пространстве, а также за рубежом⁴⁷².

Самый первый, и, пожалуй, самый влиятельный текст о роли Тарзана в жизни советских людей — знаменитое эссе «Трофейное» — был написан в 1986 году Иосифом Бродским. К сожалению, не представляется возможным выяснить, стала ли новость о смерти Дж. Вайсмюллера причиной появления эссе, по крайней мере можно утверждать, что в Америке 1980-е годы ее сложно было не заметить. Написанное в 1985 году, это эссе впервые было опубликовано во французском переводе Вероники Шильи под названием «Les Trophées» в парижском журнале «Vogue»⁴⁷³. На русском языке его сокращенный вариант в переводе С. Козицкого появился в журнале «Ровесники» в 1990 году под

⁴⁷⁰ См. Смерть чемпиона и Тарзана // Известия. 1984. 22 января.

⁴⁷¹ Елин Г. Книжка с картинками. М.: Парад, 2008. С. 356.

⁴⁷² В имеющихся в нашем распоряжении источниках, практически все отсылки к Тарзану встречаются в текстах, написанных после 1985 года. Образ Тарзана был обнаружен нами только в одном тексте более раннего периода — в романе Бориса Ямпольского «Арбат, режимная улица». Однако до сих пор неизвестно в какие годы автор писал роман, считается, что в 1960-е. Само произведение впервые было опубликовано в 1988 году.

⁴⁷³ Brodsky J. Les Trophées // Vogue. № 672. December/January 1986/87. P. 207- 212.

названием «Далеко от Византии»⁴⁷⁴. Полный вариант вышел в России в журнале «Иностранная литература» в 1996 году. С точки зрения нашего исследования, наличие нескольких версий текстов несущественно, поскольку написанные поэтом части про трофейное кино во всех версиях вышли практически без купюр. Гораздо существеннее даты появления текстов в русскоязычном пространстве. В данном случае, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что это вышедший тиражом 2,980 млн. экземпляров в 1990-м году февральский номер «Ровесника», и 1 номер журнала «Иностранная литература» в 1996 году. Поскольку правки и варианты текста ввиду сохранения фрагментов про трофейное кино для нас несущественны, в дальнейшем мы будем ссылаться на финальный вариант, который и был опубликован в журнале «Иностранная литература», и который включен в собрание сочинений поэта.

Эссе состоит из 16 частей⁴⁷⁵, в которых поэт рассказывает о разных сторонах «трофейного», присутствовавшего в жизни первого послевоенного поколения. Среди продуктов по ленд-лизу (американская тушенка), странных названий немецкой техники, трофейных сувениров, привезенных отцами с фронта и «музыки на костях» особо важное место Бродский отводит трофейным фильмам:

«Но самой главной военной добычей были, конечно, фильмы. Их было множество, в основном — довоенного голливудского производства, со снимавшимися в них (как нам удалось выяснить два десятилетия спустя) Эрролом Флинном, Оливией де Хевиленд, Тайроном Пауэром, Джонни Вайсмюллером и другими. Преимущественно они были про пиратов, про Елизавету Первую, кардинала Ришелье и т. п. и к реальности отношения не имели. Ближайшим к современности был, видимо, только "Мост Ватерлоо" с Робертом Тейлором и Вивьен Ли. Поскольку государство не очень хотело платить за прокатные права, никаких исходных данных, а часто даже имен действующих лиц и исполнителей не указывалось. Сеанс начинался так. Гас свет, и на экране белыми буквами на черном фоне появлялась надпись: ЭТОТ ФИЛЬМ БЫЛ ВЗЯТ В КАЧЕСТВЕ ТРОФЕЯ ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ. Текст мерцал на экране минуту-другую, а потом начинался фильм. Рука со свечой освещала кусок пергаментного свитка, на котором кириллицей было начертано: КОРОЛЕВСКИЕ ПИРАТЫ, ОСТРОВ СТРАДАНИЙ или РОБИН ГУД. Потом иногда шел текст, поясняющий время и место действия, тоже кириллицей, но часто стилизованной под готический шрифт. Конечно, это было

⁴⁷⁴ Бродский И. Далеко от Византии // Ровесник. № 2. 1990. С. 14-19.

⁴⁷⁵ В первом варианте в журнале «Ровесники» было представлено только первые одиннадцать (с небольшими купюрами), но оставшиеся непереверенными пять частей не касаются трофейных фильмов.

воровство, но нам, сидевшим в зале, было наплевать. Мы были слишком заняты — субтитрами и развитием действия.

Может, это было и к лучшему. Отсутствие действующих лиц и их исполнителей сообщало этим фильмам анонимность фольклора и ощущение универсальности. Они захватывали и завораживали нас сильнее, чем все последующие плоды неореализма или "новой волны". В те годы — в начале пятидесятых, в конце правления Сталина, -- отсутствие титров придавало им несомненный архетипический смысл. И я утверждаю, что одни только четыре серии "Тарзана" способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде и впоследствии»⁴⁷⁶.

Среди основных триггеров для запуска механизмов десталинизации Бродский выделяет иные поведенческие и эмоциональные нарративы, а также визуальные пространства. По мнению Бродского, именно трофейное кино заложило основы индивидуализма, «"один против всех" — принцип, совершенно чуждый коммунальной, ориентированной на коллектив психологии общества»⁴⁷⁷. В то время как новая и чужая топография изображаемого пространства сформировала воображаемые представления о Западе:

«С каким жадным вниманием мы рассматривали башенки и крепостные валы, подземелья и рвы, решетки и палаты, возникавшие на экране! Ибо мы их видели впервые в жизни! Мы принимали голливудскую бутафорию из папье-маше и картона за чистую монету, и наши представления о Европе, о Западе, об истории, если угодно, были обязаны этим лентам чрезвычайно многим. <...> Для нас кино было единственным способом увидеть Запад»⁴⁷⁸.

М. Гельфонд, анализируя эссе Бродского, обращает внимание на отказ автора от «я» в пользу «мы». По мнению исследователя, это можно объяснить тем, что «в отличие от лирики, в эссеистике Бродский стремился прежде всего зафиксировать не индивидуальный, а поколенческий опыт», и «для поколения, рожденного в конце 1930–х - начале 1940–х гг., соприкосновение с трофейным стало во многом определяющим»⁴⁷⁹.

Как вспоминает поэт, прозаик и переводчик А. Я. Сергеев в романе «Альбом для марок» в главе, посвященной его другу И. Бродскому, «всех нас тогда тянуло в сторону Америки. Вышедшим из-под Сталина казалось, что всему плохому нашему противостоит все хорошее американское. Кому-то Америка нравилась через книги, кому-то через кино, кому-то через джаз. Нравилась красивыми одежками, которые мелькнули во время войны.

⁴⁷⁶ Бродский И. Трофейное. С. 15.

⁴⁷⁷ Там же.

⁴⁷⁸ Там же.

⁴⁷⁹ Гельфонд М. Феноментрофейного кинематографа в творчестве И. Бродского и Б. Окуджавы. С. 606.

Добропорядочностью, надежностью. Совершилось великое открытие, что Америка — это не то, что оплевал Чапли Чаплин и ему подобные, — серая, отвратительная страна, над которой не восходит солнце, но замечательная страна замечательных людей с потрясающей природой, — и все это есть в великой американской поэзии, лучше которой на Западе в этом веке не было. Появлялось ощущение второй родины — что есть запасная родина»⁴⁸⁰.

В русскоязычной мемуаристике и документальной прозе 1990-2000х годов образ Тарзана аккумулирует несколько связанных между собой направлений интерпретации — персонаж американского фильма провозглашается иконой феномена стилизма, как формы выражения индивидуализма в условиях стандартизированной советской системы, и как следствие, становится символом личной свободы, противопоставленной репрессивным механизмам тоталитарного государства.

Например так вспоминает об эпохе стилизма в собственной биографии джазмен и саксофонист Алексей Козлов:

«Начав ходить на "Бродвей", я принял мужественное решение, отрастить волосы "под — Тарзана", а впереди делать "кок" с пробором, а иногда, в особо важных случаях, — и два пробора по обе стороны от "кока". Если в первое время моей бродвейской жизни мне удавалось все это скрывать от школьного начальства, посещая уроки в обычной одежде, то с прической я уже бросал вызов обществу. В десятом классе я стал иногда приходить в школу заодно и в вызывающе-стильной бродвейской одежде. Терять мне было нечего, я учился специально на "тройки", не претендуя ни на что. Реакция учителей была соответствующей, родители на повестки о вызовах в школу откликаться перестали, сгорая за меня от стыда»⁴⁸¹.

Сделав даже поверхностный анализ этого отрывка, на уровне лексики можно выявить мотив героического противостояния автора его окружению («принял мужественное решение», «бросал вызов обществу» и т. д.). В ретроспективе стилизм рассматривается как угроза советской идеологии, и часто даже провозглашается предтечей диссидентства. Приведем воспоминание писателя Валерия Попова из книги журналиста Владимира Козлова «Стилиги»:

«До чего разложили советскую идеологию - что даже обезьяне стали подражать американской. Фильм чрезвычайно подействовал. Там серий десять было "Тарзана". Это была диверсия настоящая. Были очень хорошие военные фильмы, но мы их уже отсмотрели, а потом пошла эпоха Тарзана и "морального разложения". Тогда был

⁴⁸⁰ Сергеев А. Omnibus: Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказы. М.: НЛЮ, 1997. С. 433.

⁴⁸¹ Козлов А. "Козел на саксе" - и так всю жизнь .. М.: Вагриус, 1998. С. 81.

гениальный Голливуд, совсем не такой, как сейчас. И он нам ударил по мозгам чрезвычайно сильно. Когда Тарзан приехал в Нью-Йорк, одел галстук - все одевались только как он. Он галстук одел какой-то обезьяний - и мы все одели такие же галстуки»⁴⁸².

Как отмечает историк К. Рот-Ай, мемуарная литература оказала сильное влияние на современные исследования феномена «стиляг». «Голоса современных исследователей слились в единый хор, прославляющий культуру стиляг как прогрессивную силу советской истории. <...> Хотя интерпретации такого рода в своей основе структурны (то есть аргументация происходит на макроуровне, на уровне государства и общества), в них все же звучит и похвала стилягам как личностям, поскольку выбор, сделанный ими в 1950-е, связывается с последующим крахом советского режима. Стиляг называют "серьезным вызовом советской идеологии" на том основании, что они отвергли советское единообразие и осмелились иметь собственный вкус. Их, "пионеров "неофициальной культуры", которой предстояло вытащить советское общество из застоя", называют "первыми диссидентами"»⁴⁸³. К. Рот-Ай предлагает рассматривать стиляжничество не в русле традиции политического диссидентства, а в его историческом контексте, привлекая вместо мемуарных источников, источники, отображающие феномен в его синхронистической перспективе. Напоминая, что «первыми, кого называли "стилягами" (или — часто — "золотой молодежью"), были дети элиты»⁴⁸⁴, К. Рот-Ай показывает, что реакция советских людей на феномен была гораздо сложнее и многомернее, и ее интерпретация в двумерной модели противостояния «первых советских диссидентов» «тоталитарному государству» сильно упрощает феномен.

Тарзан, тесно связанный со стиляжничеством в ретроспекции, как и следовало ожидать, в русле этой традиции предстает одним из главных символов идеологической диверсии. «Первый враг Хрущева — Тарзан. Гораздо больше урона нанес... » — вспоминает писатель Валерий Попов⁴⁸⁵.

Смерть Вайсмюллера приобретает все более романтические коннотации, и вот, в мемуарах советского, а потом и американского, лингвиста Александра Жолковского, он уже погиб не просто от отёка легких, а ныряя за жемчугом:

«Все помнят стремительные перелеты Тарзана на лианах и его спринтерскую погоню за косулей, но меня больше всего поразили его подводные пируэты в одной из серий, тронувшие своей, как бы это сказать, немужественностью. Тарзан плавает там

⁴⁸² Козлов В. Стиляги : молодые, смелые, свободные. СПб: Амфора, 2015. С. 160.

⁴⁸³ Рот-Ай К. Кто на пьедестале, а кто в толпе? Стиляги и идея советской «молодежной культуры» в эпоху «оттепели» // Неприкосновенный запас. № 4. 2004. С. 27-28.

⁴⁸⁴ Там же, с. 28.

⁴⁸⁵ Козлов В. Стиляги : молодые, смелые, свободные. СПб.: Амфора, 2015.

вместе с Джен, в порядке отдыха, и потому не по прямой, взрезая поверхность бурным кролем или баттерфляем, не на скорость, как профессиональные пловцы, а медленно кружа, как бы вальсируя под водой (завораживала уже сама аквариумная съемка) без единого всплеска. Это было тем более эффектно, что Тарзана играл чемпион мира по плаванию Джонни Вейсмюллер, атлетический гигант, от которого такой политкорректности *avant la lettre* ожидать не приходилось.

(Много лет спустя пронеслась весть, что он разбился о подводные камни где-то в Мексиканском заливе, соревнуясь с местной малышкой в нырянии за жемчугом.)⁴⁸⁶.

Как пишет в своих мемуарах искусствовед и писатель М. Ю. Герман «тарзаньи повадки и особенно клич стали кодом отроческого свободолюбия, смешанного с лютой дикостью, что преследовалось официальным общественным вкусом, поскольку почиталось "западным" и лежало в корневой системе осуждаемых повсеместно в пятидесятые годы «стиляг»⁴⁸⁷.

Нельзя не отметить, влияние текста Бродского на воспоминания реципиентов, мемуары которых вышли в 1990-2000-х годах. В некоторых текстах ориентация на восприятие, заданное текстом Бродского, декларируется прямо. Например, Нея Зоркая в книге «Как я стала киноведом» вспоминает:

«В кинематографе я была полным неучем, стандартным зрителем ближайшего кинотеатра "Художественный", да и с большими пропусками даже того, что можно было посмотреть хотя бы благодаря трофейному репертуару — помните, как об этой "школе демократии" замечательно пишет Иосиф Бродский в своей статье "Трофейное"! Мой тогдашний "насмотр" ограничивался Чаплином (его величие я все-таки понимала) и "Мостом Ватерлоо", а тут последовательная цепь шедевров.

Помню шок "Табачной дороги" <...> Жестокий образ выморочного мира, то, что согласно нашей эстетике называлось "патологическим натурализмом", сшибал с ног»⁴⁸⁸.

По крайней мере, стоит упоминания тот факт, что практически все мемуарные источники относительно Тарзана, процитированные в предыдущих абзацах, были изданы начиная с 1997 года. Напомним, что эссе «Трофейное» появилось в России в сокращенном варианте в 1990 году, и в полном — в 1997-м.

Мы в свою очередь хотели бы обратить внимание на историчность мышления, присущую данному тексту. То, что Ирина Паперно назвала «историческим сознанием», в рамках которого происходит историзация частной жизни и приватизация истории.

⁴⁸⁶ Жолковский А. Новые виньетки // Звезда. № 1. 2002. С 158-159.

⁴⁸⁷ Герман М. Сложное прошедшее. СПб: Искусство, 2000. С. 145.

⁴⁸⁸ Зоркая Н. Как я стала киноведом: биографическая проза. М.: Аграф, 2011. С. 234.

Бродский пишет эссе в 1986 году, и ретроспективно встраивает феномен трофейного кино в некий существующий исторический нарратив, выводя причинно-следственные связи. Подобная историчность мышления, как и желание говорить от лица целого поколения, свойственны и другим реципиентам. Например, Резо Габриадзе уже в 2000-е годы буквально воспроизводит формулу Бродского «одни только четыре серии "Тарзана" способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде» только в несколько ином, более масштабном, изводе: «"Тарзан" был в нашей жизни все, без "Тарзана" и перестройка не получилась бы. Все развитие шестидесятников, я уверен, началось с "Тарзана": тяга к свободе, лианам...»⁴⁸⁹. Так, фактически со смерти Джонни Вайсмюллера его герой Тарзан становится главным борцом с советским режимом, став причиной и десталинизации и перестройки.

5.6. Трофейное кино и направления его интерпретации:

окно во внешний мир, оппозиция убогому советскому быту и «золотая классика»

Нельзя не заметить, что в эссе И. Бродский довольно подробно, с описанием мелких деталей описывает различные стороны советского быта. Эту исчерпывающую обстоятельность можно объяснить имплицитной ориентированностью автора на западную аудиторию, которой как раз и могут быть неизвестны многие подробности советской повседневности.

Американский историк Б. Натанс в статье про советских диссидентов «Заговорившие рыбы: о мемуарах советских диссидентов», в мемуарах некоторых диссидентов «присутствуют признаки ориентированности на иностранную аудиторию — иногда в форме прямых утверждений, иногда в форме всевозможных реалий советской жизни, которые требуются только иностранцам, иногда в форме появления в тексте иностранцев, которые задают иностранные вопросы»⁴⁹⁰.

В 1987 году другой советский писатель и диссидент, эмигрировавший в 1980 году в США, Василий Аксенов написал роман «В поисках грустного беби: книга об Америке». Как можно заметить, название романа перекликается с названием песни «Melancholy Baby» из американского трофейного кинофильма «Судьба солдата в Америке» (The Roaring Twenties — «Ревущие двадцатые»). В нем писатель отмечает влияние трофейных фильмов на формирование про-американских взглядов целого поколения. Причем, здесь также важен его выбор в пользу «мы» вместо «я».

⁴⁸⁹ Габриадзе Р. Все концы и начала // У истоков моей судьбы... М.: Бюро Квантум, 2007. С. 132.

⁴⁹⁰ Натанс Б. Заговорившие рыбы: о мемуарах советских диссидентов. С. 417.

«В разгар холодной войны, живя за нерушимым железным занавесом, мы как-то умудрились развить прозападное направление ума, и в этом направлении, конечно, преобладал американизм.

После войны в Германии в руки советских властей попало немалое число так называемых трофейных фильмов. В большинстве своем это был сентиментальный хлам или нацистские антибританские поделки, но было также несколько фильмов из американской классики тридцатых годов. Странным образом власти в поисках источника дохода пошли на идеологический компромисс и пустили эти фильмы в прокат. Странность усугубляется еще и тем, что «советская кинопромышленность в те времена сократила свое производство до трех-четырёх лент в год как раз под давлением идеологического груза.

Прокат трофейных фильмов был незаконным в правовом отношении, поэтому они шли под другими названиями. «The Stage-coach», например, назывался «Путешествие будет опасным», «Mr. Deeds goes to Washington» - «Под властью доллара», «The roaring Twenties» - «Судьба солдата в Америке»... К этим слегка «идеологизированным» названиям добавлялась страничка-другая достаточно идиотских вступлений вроде того, что «Путешествие будет опасным» рассказывает о героической борьбе индейцев против империализма янки, обрезались все титры, так что мы не знали имени ни Джона Уэйна, ни Джеймса Кегни, и в таком виде фильмы выпускались на экран. <...>

Один из моих сверстников, будучи уже высокопоставленным офицером советских ВВС, как-то сказал мне: "Большую ошибку допустил товарищ Сталин, разрешив нашему поколению смотреть трофейные фильмы"⁴⁹¹.

В основе описания влияния трофейных фильмов на поколение часто лежит топика противопоставления визуального мира, изображенного в иностранных фильмах, «убогому», замкнутому, тесному, советскому быту. В романе «В поисках грустного бэби» Василий Аксенов пишет: «Я смотрел «Путешествие будет опасным» не менее десяти раз, «Судьбу солдата в Америке» не менее пятнадцати раз. Было время, когда мы со сверстниками объяснялись в основном цитатами из таких фильмов. Так или иначе для нас это было окно во внешний мир из сталинской вонючей берлоги»⁴⁹².

Роман, посвященный взаимоотношению писателя с Америкой (первые две его части называются «Ненависть к Америке» и «Любовь к Америке»), был впервые опубликован в Нью-Йорке в 1987 году⁴⁹³, в России он вышел четыре года спустя, в 1991

⁴⁹¹ Аксенов В. В поисках грустного бэби : Кн. об Америке. М.: Изд-во МАИ Ред.-произв. кооператив "Текст", 1991. С. 17.

⁴⁹² Там же, с. 16.

⁴⁹³ Аксенов В. В поисках грустного беби: Кн. об Америке. NY: Liberty, 1987. 343 с.

году, тиражом 100 тыс. экземпляров⁴⁹⁴. Яркий образ сразу был подхвачен российскими мемуаристами. Например, перифраз В. Аксенова можно найти и в книге Майи Туровской, которая, напомним, была не только исследователем феномена, но и его активным зрителем. «Тот, кто не пережил ту войну, возможно, не знает, что она и вправду была отечественная, — Пишет М. И. Туровская. — а кто не смотрел трофейных фильмов, не ведает, что значит выглянуть, хотя бы в форточку, в большой мир»⁴⁹⁵.

Метафору окна приводит киновед В. Фомин цитируя воспоминания кинозрителя. К сожалению, исследователь не указывает ни имени, ни фамилии кинозрителя, называя его долгожителем. Однако отзыв «долгожителя» очень сильно перекликается с текстом Василия Аксенова:

«В затхлой, тюремной атмосфере советской действительности, — с упоением вспоминает другой долгожитель, — эти фильмы как бы пробивали окно в другой, более интересный и счастливый мир. Поражались: неужели ТАМ дозволено так открыто показывать неприглядные стороны жизни — нищету одних и непомерное богатство других, глупость политиков, коррупцию в высших эшелонах власти, победы преступников над законом? Значит, ТАМ и вправду царит свобода, а советская пропаганда врет»⁴⁹⁶.

Писатель Андрей Сергеев в своих воспоминаниях «Альбом для марок», вышедших в 1999 году также упоминает, что «кино было для нас буквальным окном в Европу. В прокате мизер советских фильмов выгодно дополнялся массой трофейных и купленных»⁴⁹⁷. Тот же Сергеев вспоминает, как еще будучи ребенком вместе с дядей ходил на трофейные фильмы: «Он водил меня в цирк, в кино — Джордж из Динка-Джаза, Три мушкетера. Рассказывал, что война это быт, а не приключения, что немцы одеты элегантно, что железный крест производит впечатление мрачное и величественное. Я сетовал, что вокруг так мало красивого и тыкал пальцем в домишки на Большой Екатерининской»⁴⁹⁸.

Противопоставление советской действительности и реальности изображенной на экране часто используется как прием и в художественных произведениях. Например, писатель Рауль Мир-Хайдаров в повести «Ранняя печаль» противопоставляет два образа — фешенебельный курорт изображенный в трофейном фильме и мальчишку-зрителя, жующего от голода жмых, и рассматривающего картины красивой жизни на экране:

⁴⁹⁴ Аксенов В. В поисках грустного бэби: Кн. об Америке. М.: Изд-во МАИ Ред.-произв. кооператив "Текст", 1991. 319 с.

⁴⁹⁵ Туровская М. Зубы дракона. С. 210.

⁴⁹⁶ Фомин В. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. С. 988.

⁴⁹⁷ Сергеев А. Omnibus: Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказы. С. 238.

⁴⁹⁸ Там же. С. 150.

«В детстве ему и его сверстникам повезло: сразу после войны они перевидали много трофейных фильмов — в том числе и те, которым предстояло войти в золотой фонд мирового кино. Вспоминается, как он сидит в проходе у самого экрана, жует жмых — жесткие брикеты из остатков семян подсолнечника, после того, как из них выжмут масло, — и во все глаза смотрит на разворачивающееся действие. А на экране фешенебельный курорт. В просторном фойе белоснежной гостиницы, уставленном диковинными пальмами и цветущими кактусами в кадках, прохаживается ослепительная красавица, нетерпеливо поглядывающая на широкую мраморную лестницу, устланную кроваво-красным ковром. По лестнице спускается молодой темноволосый мужчина с тщательным пробором в набриолиненных волосах, одетый в элегантный костюм с атласными бортами, белый пикейный жилет, с белой же бабочкой. Этот сказочно одетый герой так завораживает Рушана, что он невольно роняет свой кусок жмыха и даже не делает попытки отыскать его в темноте»⁴⁹⁹.

Среди других направлений интерпретаций трофейных фильмов немаловажное место занимают упоминания постоянных очередей у кинотеатров, и как следствие, уведомление об огромной популярности трофейного кино. Например, мемуарист Виктор Петерсон в цикле автобиографических рассказов под названием «Невыдуманные истории из жизни ленинградского подростка» пишет, что «зритель толпами шел в кино, выстаивая длиннущие очереди за билетами, чтобы посмотреть эти, в основном сказочные и приключенческие, фильмы. Огромным успехом, помню, пользовались такие картины, как "Индийская гробница", "Путешествие будет опасным" и, конечно, «Тарзан»»⁵⁰⁰. Писатель Лев Самуилович Израилевич в воспоминаниях о Великой отечественной войне «Герои-победители» также отмечает длинные очереди особенно на трофейное кино:

«В те времена попасть в кино, особенно на трофейные немецкие фильмы, было совсем непросто. Приходилось подолгу стоять в очереди за билетами. Или, прилично переплачивая, покупать их у спекулянтов. Трофейные фильмы назывались немецкими только потому, что их вывезли из Германии. Среди них было очень много американских лент»⁵⁰¹.

Михаил Юрьевич Герман пишет, что для того, чтобы трофейную картину «Индийская гробница» увидели все желающие, приходилось арендовать консерваторию. Справедливости ради отметим, что кинопоказы в концертных залах проводились постоянно.

⁴⁹⁹ Мир-Хайдаров Р. Ранняя печаль // Собр. соч. в 6 тт. Казань: Kazan-Kazan, 2011. Т. 6. С. 69-70.

⁵⁰⁰ Петерсон В. Невыдуманные истории из жизни ленинградского подростка // Нева. 2011. № 9. С. 54-55.

⁵⁰¹ Израилевич, Л. Герои-победители [Электронный ресурс] // Самиздат. 2011. Режим доступа: http://samlib.ru/i/izrailewich_1_s/geroi-pobediteli.shtml

«Вместе с тем страстно был увлечен невероятным по экзотике, мелодраматичности и пышности фильмом "Индийская гробница". Какие страсти, какая красавица-магарани Индира, какой храбрец ее возлюбленный — немецкий инженер Гарольд (в немецком оригинале он был "Саша"!), как благороден ее муж — магараджа Чандра, как коварен его соперник принц Рамигани, какие тигры, слоны, перестрелки, похищения — от дворцов Эшнапура до берлинского Палас-театра! Поскольку фильм был трофейный и имен актеров не знали, ходили слухи, что несравненную Зиту играл юноша (на самом деле — актриса Ла Яна). Двухсерийную картину Ричарда Айхберга немецкого предвоенного (1938) производства показывали в консерватории, никакие кинотеатры не вместили бы и малую часть жаждающих. Изящные старушки-билетерши Большого зала перед впуском беснующейся публики отлеживались на банкетках»⁵⁰².

А историк-африканист Аполлон Давидсон в книге собственных мемуаров «Я вас люблю страницы жизни» и вовсе пишет, что картины давали колоссальные сборы (что, кстати, до сих пор остается неизвестным!), а также о том, что в СССР немецкие фильмы смотрели больше, чем в самой нацистской Германии.

«Больше всего было фильмов развлекательных. Прежде всего, немецких, но были и итальянские, и какие-то еще. Об их происхождении приходилось только догадываться. Немало было картин просто о любви, с Джильи и другими знаменитыми певцами: "Ты мое счастье", "Не забывай меня"... Они давали казне колоссальные сборы. Быть может, из-за этого их и показывали?»

Удивительно, что посмотрело их в СССР куда больше народу, чем в самой Германии и вообще где бы то ни было? Может быть, СССР вообще был единственной страной, где после войны их смотрели. Во всяком случае, в Южной Африке из всех моих знакомых никто не видел картины "Дядюшка Крюгер"⁵⁰³.

Думаю, стоит упомянуть, что если статистика зрительских просмотров в нацистской Германии частично восстановлена, информация о зрительской истории в СССР до сих пор остается неизвестной. Однако, существуют некоторые данные о вместимости кинотеатров. В качестве примера приведем информацию, опубликованную в статье «Кино и зритель в Ленинграде 1950-1960-х годов»⁵⁰⁴. В данном исследовании авторы рассчитывали степень доступности посещения кино в Ленинграде за 1966 год исходя из численности населения и количества посадочных мест в кинотеатрах. Как

⁵⁰² Герман М. Воспоминания о XX веке: Книга первая: Давно прошедшее: Plus-que-parfait. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 280.

⁵⁰³ Давидсон А. Я вас люблю страницы жизни. М.: МИК, 2008. С. 67.

⁵⁰⁴ Чистиков А., Ярмолич Ф. Кино и зритель в Ленинграде 1950-1960-х гг. // Петербургский исторический журнал. № 3, 2018. С. 84-100.

следует из статьи, в 65 кинотеатрах насчитывалось 39540 мест на 3322000 человек. Таким образом на 1 тысячу жителей в 1966 году приходилось почти 12 мест. Несмотря на то, что учтена только государственная сеть, то есть отсутствуют данные по клубной и ведомственной сети, тем не менее стоит учесть, что для 1940-х — начала 1950-х годов показатель на 1 тысячу жителей был в разы ниже, вследствие того, что политика кинофикации начала активно проводиться после 1950-го года. Как результат, малая пропускная способность кинотеатров приводила к огромным очередям в кассы на все кинофильмы, в том числе и советские. И этот факт очень важно учитывать.

Проблему популярности феномена, конечно, могла бы решить статистика кинопроката, но этот исследовательский вопрос характеризуется тотальным отсутствием систематических статистических данных в киноведческой науке. Несмотря на то, что появляются все новые исследования истории советского кинопроизводства и киноискусства, зрительские вкусы, как и сборы конкретных фильмов, не подвергались системной обработке. Существующие исследовательские проекты на тему кассовых сборов отличаются сильным лакунарным характером и подчас противоречивыми данными. В данном случае я имею в виду проект «Кинопроцесс» осуществленный под руководством М. И. Туровской и безвозвратно утерянный⁵⁰⁵. Сохранившееся введение к «Кинопроцессу» раскрывает некоторые статистические данные. В частности, М. И. Туровская пишет о том, что лидером советского кинопроката в 1940-е годы был немецкий фильм «Девушка моей мечты», оборот которого составил 140 тыс. зрителей на копию. В фонде Министерства кинематографии нами были обнаружены данные, что в 1947 году «Девушка моей мечты» вышла количеством в 167 копий. Для сравнения, тираж копий по антифашистскому чехословацкому фильму «Люди без крыльев» за 1947 год составил 770. Таким образом, показатель на копию «Девушки моей мечты», говорит об очень высокой посещаемости фильма при ограниченности предложения. Сергей Кудрявцев также опубликовал лидеров советского кинопроката, в число которых из трофейных фильмов вошли серии «Тарзана»⁵⁰⁶. Однако проблема со списком Кудрявцева заключается в том, что он в его публикации во-первых, отсутствуют ссылки на источники данных, а во-вторых, не описана методика их обработки. Поэтому на наш взгляд эти данные не

⁵⁰⁵ В конце 1980-х на базе Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства (ВНИИК) осуществлялся исследовательский проект, направленный на изучение массового вкуса советского кинозрителя и его динамики с 1917 по 1986 годы. Во время исследовательского проекта были собраны статистические данные по кинопрокату, составлены синхронистические таблицы, собраны материалы, реконструирующие контексты, однако в начале 1990-х по некоторым внешним причинам проект были полностью уничтожен. В состав участников проекта входили: В. Листов (1917-1925 гг.), Е. Хохлова (1926-1939 гг.), Л. Шмарина (1940-1949 гг.), И. Петров (1950-1959 гг.), Л. Васильева (1960-1986 гг.). Руководителем проекта была театровед, историк кино, сценарист, и культуролог М. Туровская.

⁵⁰⁶ Кудрявцев С. Почти сорок четыре тысячи: персональная киноэнциклопедия Сергея Кудрявцева. В 3-х т. М.: б.и., 2016.

выдерживают никакой научной критики. Но даже если допустить очень высокую популярность «Девушки моей мечты» и «Тарзана», то что известно о других почти стапятидесяти кинофильмах? И как эти данные соотносятся, например, с кассовыми сборами советских фильмов и стран новой демократии? И потом, в статье — предисловии к кинопроцессу — опубликованной в «Киноведческих записках» в 2010 году, Майя Иосифовна делает очень говорящую саму за себя опечатку, рассчитывая оборот зрителей на копию «Девушки моей мечты» не в 140 тысяч, а в 140 миллионов человек. Эта незначительная деталь, тем не менее, начинает цитироваться другими исследователями, в то время как технически мерить средний оборот на копию в миллионах в действительности просто невозможно⁵⁰⁷. Эта казалось бы незначительная неточность, на наш взгляд, говорит о том, как стремительно, а главное с какой легкостью (!), растет масштаб феномена в ретроспективной рецепции.

Мемуаристы отводят трофейным фильмам все больше и больше места в личной биографии. Так, например, в Мстислав Ростропович в интервью изданию «Washington Post» упоминает влияние Дины Дурбин на его желание стать музыкантом⁵⁰⁸. В мемуарах кинематографистов можно найти отсылки к художественным влияниям. Кинодраматург В. Фрид упоминает, что в сценарий его первого фильма «Случай на шахте восемь» (1957), создавался по аналогии с американским кинематографом: «Сценарий был, конечно, элементарным. [...] Он был сделан в канонах американского кино 30-х годов, потому что мы воспитывались на этих картинах. А потому молодой наш парторг влюблялся соответственно в дочь своего антагониста»⁵⁰⁹.

Режиссер-мультипликатор и создатель «Ну погоди!» Вячеслав Котеночкин в своих мемуарах вспоминает, что решил стать мультипликатором после просмотра мультфильма «Бэмби». Приведем его отзыв:

«Тогда во множестве появились трофейные фильмы, не только немецкие, но и старые американские. Хоть каждый день можно было посмотреть новый фильм. А куда пойти, мы определяли по стоявшим на улицах громадным афишным щитам. По левую сторону столбцом — все названия московских кинотеатров. Справа, против каждого кинотеатра, специальная прорезь, в которую вставляется, какой фильм там сегодня идет. Очень удобно, весь городской репертуар у тебя перед глазами. Хотя, думаю, что для тех,

⁵⁰⁷ На это в личной переписке указал С. Кудрявцев.

⁵⁰⁸ The Song of Slava. The Aria of Mstislav Rostropovich's Life Is Played Double-Time, Con Molto Sentimento [Электронный ресурс] The Washington Post. 1983. Режим доступа: https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/magazine/1983/02/27/the-song-of-slava-the-aria-of-mstislav-rostropovichs-life-is-played-double-time-con-molto-sentimento/acaff09a-34ad-4c0e-88c3-879fa5076895/?utm_term=.41a48132a93a

⁵⁰⁹ Фрид В. После сказки // Кинематограф оттепели. Книга вторая. М.: Материк, 2002. С. 305.

кто эти прорези заполнял, канительная была работа.

Однажды мы с приятелем обнаружили, прошарив глазами весь афишный щит, что в "Ударнике" идет американский фильм "Бемби". Чем-то это название нас привлекло. Обещало нам что-нибудь похожее на "Маугли". Был тогда такой фильм со смуглым мальчишкой в главной роли.

И вот, добравшись до "Ударника", мы разглядываем огромную, как всегда, красочную рекламу на фасаде с изображением оленя. Но не натурального, а нарисованного. — Большущими печальными глазами.

Особенно огорчился приятель. Он любил музыкальные фильмы. А я увлекался джазом. Но все-таки мы купили билеты и пошли смотреть этого "Бемби". А когда сеанс закончился, и мы очутились на улице, ноги сами нас понесли к кассам "Ударника". Благо у нас и денег хватило еще на два билета. У обоих обалделые лица и рты до ушей. два младенца — семнадцати, между прочим, годков.

Я даже спросил приятеля с удивлением:

- Ты-то чего? Ты же не любишь мультфильмы.

- А ничего, — Сказал он. — такое кино можно смотреть сколько угодно раз. И не соскучишься.

Заканчивая спецшколу, я еще как-то всерьез не задумывался насчет своей будущей профессии. я был человеком военным и мне полагалось после спецшколы идти в артиллерийское училище.

Но именно диснеевский "Бемби" и сыграл в моей жизни, быть может, решающую роль. И это был, конечно же, лучший из диснеевских фильмов. Какие краски, какие грациозные движения животных, какая дивная музыка... И до чего же хороша сама сказка, прелестная и мудрая. Этот фильм очаровывал. не отпускал. Занимаешься чем-нибудь и вдруг непроизвольно начинаешь вспоминать кадры из "Бемби"»⁵¹⁰.

Влияние иностранных фильмов ретроспективно описывается как на уровне каких-то бытовых проявлений — «Всяческие "Девушки моей мечты" и что там еще, занимали экраны. Как следствие, по улицам русских городов расхаживали стаи Марлен Дитрих и Грет Гарбо»⁵¹¹ — так и на уровне целых поколений. Свойство мемуаристов говорить от лица поколения уже неоднократно отмечалось другими исследователями. Например, Андрей Сергеев в «Альбоме для марок» определяет четыре типа влияний на послевоенное поколение. К ним он относит высокую преступность, как следствие мат и лагерный фольклор, «стабильный школярский фольклор», кино и радио, и, наконец, книги. Среди

⁵¹⁰ Котеночкин В. Ну, Котеночкин, погоди!: [Воспоминания]. М.: Алгоритм, 1999. С. 61-62.

⁵¹¹ Лимонов Э. Собр. соч. в 3 тт. М.: Вагриус, 1998. Т. 1. С. 28.

фильмов, упоминаемых Сергеевым — «Джордж из Динки-джаза», «Три мушкетера» и другие.

«А фильмы эти, никуда не деться, стали частицей жизни нескольких поколений. Мое - последнее, которое их помнит». — Также пишет А. Давидсон⁵¹². Можно привести и воспоминания С. Говорухина, в которых автор описывая впечатления своего детства, опять пишет от лица целого поколения. «У нас, пацанов, развлечений было "выше крыши". <...> — Пишет Говорухин. — «Зимой — каток, хоккей на замершем болоте, лыжи. Кино! По десять раз смотрели "Тарзана" или "Путешествие будет опасным" (знаменитый фильм Джона Форда "Дилижанс"). Откуда, спросите, деньги? По-разному бывало. То мать даст, то в "простенок" выиграешь, а то "протыришься" без билета»⁵¹³.

Интересный пример представляет отрывок из книги воспоминаний режиссера Игоря Масленникова. В ней автор также говорит от первого лица множественного числа, но он иронизирует над устоявшимися формулами и клише советской идеологии, отмечая, что «В соответствии с завещанием вождя мирового пролетариата, кино почиталось важнейшим из всех искусств. Товарищ Сталин всячески поддержал эту установку, и потому кино у нас было не только важнейшим, но и великим. Величие кинематографа в те годы выражалось, в частности, в названиях кинотеатров. В Ленинграде были: вышеобозначенный "Титан", а также "Великан", "Колосс", "Гигант" и даже "Колизей"!»⁵¹⁴. Однако научило их это важнейшее из искусств вещам совершенно противоположным советской идеологии:

После войны появлялось все больше трофейных фильмов: "Путешествие Марко Поло", "Знак Зорро", "Тарзан" и, наконец, "Девушка моей мечты"!

Мой друг по литературной студии Дворца пионеров Феликс Нафтульев имел фотоаппарат "ФЭД". Многократно пересматривая этот фильм, он снял с экрана все важнейшие эпизоды. У меня до сих пор хранится в старом фотоальбоме кадр с Мариной Рекк в пижаме, сделанный Феликсом.

Любимый фильм бесноватого фюрера торжественно в течение многих месяцев не сходил с экрана кинотеатра "Титан", что на углу Литейного и Невского. <...>

Однажды Феликс сказал:

- Нужно искать зал с балконом!
- Зачем?
- Она купается в бочке...

⁵¹² Давидсон А. Я вас люблю страницы жизни. М.: МИК, 2008. С. 68.

⁵¹³ Говорухин С. Черная кошка. Заметки режиссера. М.: АСТ : Zebra E, 2009. С. 30.

⁵¹⁴ Масленников И. Бейкер-стрит на Петроградской. СПб.: Амфора, 2007. С. 26.

- ?

- Сверху, наверное, снять ее интереснее.

Значительно продвинулся наш немецкий язык, который до этого с отвращением (язык врага) мы изучали в школе. Теперь мы все распекали с ужасающим акцентом:

In der Nacht ist der Mensch nicht gern alleine...

Что в переводе означало: "По ночам мужчине не хочет быть одинок..."

Вот таково было благотворное влияние киноискусства на наши неокрепшие души»⁵¹⁵.

Ностальгия и увлечение культурной памятью, согласно мнению исследовательницы С. Бойм, являются симптомами смены эпох. В книге «The Future of Nostalgia» она выделяет два типа ностальгии — рефлексивную и реставраторскую⁵¹⁶. Обе стремятся к реконструкции прошлого, и, что особенно важно — к его интерпретации, но делают это по-разному. Рефлексивной ностальгии свойственна ирония, она вглядывается в прошлое, хорошо осознавая собственную позицию в современности, для нее важен сам процесс вглядывания. На наш взгляд, к ней можно отнести вышеприведенный эпизод, описанный Игорем Масленниковым. В его описании присутствует и ирония, и дистанция по отношению к описываемому. Иначе проявляет себя реставраторская ностальгия, все стремление которой направлено на то, чтобы обратиться к прошлому, как к «золотому веку». Ирония в данном случае отсутствует и даже воспринимается негативно. В рамках реставраторской ностальгии индивидуальный биографический опыт часто преобразуется в групповой. Реставраторскую ностальгию по отношению именно к трофейному кино мы могли увидеть в большинстве приведенных мемуарах. В эпоху перестройки, больших перемен и общей вестернизации, трофейные фильмы, рассмотренные через призму прошедшей истории, вдруг начинают играть не только какое-то важное место как в личной биографии, так и в больших исторических процессах, но и совершенно иначе оцениваются с художественной точки зрения. Фильмы, воспринимаемые современниками как «шаблонные», «пустые» и «безыдейные» в ретроспективной рецепции приобретают совершенно другие коннотации, и в пост-советское время описываются в лестных терминах классики и «Золотого Голливуда».

Например, режиссер и сценарист Б. Метальников в свих воспоминаниях «Я расскажу вам...» сравнивает просмотры зарубежных фильмов с «художественными инъекциями, действующими не только на сознание, но и прямо-таки на подкорку. Мы

⁵¹⁵ Там же.

⁵¹⁶ Boym S. The Future of Nostalgia. NY: Basic books, 2002. 432 p.

просто получали удовольствие от того, как сделан фильм, а в это же время происходила шлифовка художественного вкуса»⁵¹⁷.

Очень точную рефлексию на эту тему можно заметить в мемуарах искусствоведа Михаила Германа, который вспоминает какой «наивной и напыщенной мелодрамой» показался ему «первый великий ветер "Дилижанс" Джона Форда (1939), шедший у нас почему-то под ухарским псевдонимом "Путешествие будет опасным". Помню, как я пересказывал его сюжет, упиваясь собственным саркастическим остроумием, даже не догадываясь, что в искусстве бывает откровенная и высокая условность»⁵¹⁸. Впрочем, пересмотрев его «полвека спустя, не мог оторваться: вот где — при всей откровенной назидательности и сентиментальности сюжета — безупречное чувство стиля, пластики кадра, точнейший монтаж, да и актеры играли с пониманием заданного особенного жанра»⁵¹⁹.

«Послевоенные подростки, — Заключает М. Герман. — сами того не ведая, росли и на великом, и на чудовищно плохом заграничном кино, о котором ни разу не слышали сколько-нибудь квалифицированного суждения. <...> Надо признаться, барахла было много, но профессионального, сделанного без вкуса, однако с умением и чувством стиля. Особенно гнетущими и вместе завлекательными были фильмы, где герои непрерывно пели, как в мюзикле или оперетте, только серьезно, задушевно и вовсе не смешно. Утешались костюмами и красивой жизнью»⁵²⁰.

Актер Юрий Назаров в книге «Только не о кино...» неоднократно упоминает трофейные фильмы в числе так называемой классики. В разделе интервью он, отвечая на вопрос — что сформировало его как актера, перечисляет: «Спектакли нашего замечательного новосибирского "Красного Факела", который называли тогда "сибирским МХАТом...". Фильмы золотого фонда отечественной кинематографии и "взятые в качестве трофея", стало быть, золотой же фонд мировой кинематографии»⁵²¹. Книга интересна тем, что сопоставляет источники разных эпох — и дневники актера 1940-1950-х годов и его воспоминания последних лет. Дневниковые записи актера приводились нами в четвертой главе в связи с очень подробной рефлексией автора на тему коммунистической идеологии. В ретроспективном восприятии этой рефлексии нет, и трофейные фильмы неоднократно оцениваются актером очень высоко, кстати, также как и советские картины.

⁵¹⁷ Метальников Б. Я расскажу вам...: воспоминания. М.: Рус. импульс, 2006. С. 270.

⁵¹⁸ Герман М. Сложное прошедшее. С. 145.

⁵¹⁹ Там же.

⁵²⁰ Там же.

⁵²¹ Назаров Ю. Только не о кино. М.: Алгоритм, 2008. С. 135.

Писатель Валерий Попов в книге журналиста Владимира Козлова «Стиляги» в связи с просмотром тарзанианы вспоминает, «тогда был гениальный Голливуд, совсем не такой, как сейчас. И он нам ударил по мозгам чрезвычайно сильно»⁵²².

Причем, мы склоняемся к тому, что подобное как встраивание трофейных фильмов в исторические процессы в более широком смысле, и в собственную биографию в более узком, так и переоценка трофейного кино с художественной точки зрения связаны с процессом демифологизации советского прошлого, актуальным для 1990-х. Потому что эту топику разочарования в советском режиме вследствие влияния трофейных фильмов едва ли можно обнаружить в произведениях, датированных 1960-1970-ми годами, и практически невозможно найти в дневниках и переписке 1940-1950-х годов. Трофейные фильмы в той же литературе 1960-1970-х встречаются достаточно редко, а если и возникают, что скорее как часть послевоенной повседневности. Остановимся подробнее на мемуарах и произведениях доперестроечной эпохи.

5.7. К ретроспективному восприятию трофейного кино в доперестроечные годы

Как мы уже упоминали выше, Тарзан провозглашается символом свободы и индивидуализма именно с конца 1980-х — начала 1990-х годов. Единственное упоминание Тарзана в более ранних текстах можно встретить в повести Бориса Ямпольского «Арбат, режимная улица». Написанная в 1960-е годы эта повесть впервые был опубликован в 1988 году. Действие повести происходит зимой 1953 года (дело врачей), и главный герой — рассказчик ведет повествование от собственного лица — испытывает экзистенциальный ужас, заметив, что за ним следят. Теперь он ждет, что за ним вот-вот должны прийти. Он проживает в комнате в коммунальной квартире, жители которой описаны им не с самой приглядной стороны. Однако однажды утром он выходит на кухню и замечает невероятное воодушевление на лицах соседей:

«Кухня полна была женщин, старых и молодых, пришли с первого этажа, и все были тепло одеты, закутаны в платки, подпоясаны.

Сначала я подумал, что где-то давали свежую рыбу или уток, или, может быть, даже воблу, а может, китайские шерстяные кофточки.

И хотя здесь были все квартирные партии, все враждующие группировки, никто на этот раз не ругался, не шипел, все вместе чего-то ждали, оживленные, смеющиеся, какие-то размягченные, какие-то даже приятно подобревшие, словно наступила всеобщая Пасха — Христос воскрес! — в коммунальной кухне. Они на меня взглянули и весело сказали: "Доброе утро"; — чего я уже решительно никогда не слышал и не ожидал услышать до самой смерти. И я, наверное, странно взглянул на них и так растерянно, и испуганно, и

⁵²² Козлов В. Стиляги : молодые, смелые, свободные. С. 160.

жалко ответил: "Доброе утро", — что они коллективно кокетливо рассмеялись. Я не знал, разыгрывают они меня или это мне снится, или, может быть, самодеятельный спектакль какой, или вообще все пошло кувырком, а я ничего еще не знаю, все на свете проспал.

Но скоро все выяснилось.

- У кого билеты? — стали спрашивать нетерпеливые.

- У Ворончихиной билеты.

В это время ворвалась в кухню Ворончихина, черная, жужжащая, будто шершень, запроваженная в полушубочек, с горящими глазами.

- Девочки!

- А какие места? — стали спрашивать женщины.

- Партер, — сказала Ворончихина.

- Тарзан?

- Тарзан.

И все довольно засмеялись и, толкаясь, вывалились из кухни и, громко разговаривая, шумно спустились с лестницы»⁵²³.

Тарзан в повести Бориса Ямпольского вроде и оказывается едва ли не единственным светлым моментом в жизни его персонажей, но здесь он совсем не имеет всех тех дополнительных коннотаций свободы, индивидуализма, оппозиции советскому режиму, как в текстах эпохи перестройки и первых постсоветских десятилетий.

Это различие в интерпретациях можно обнаружить и на примерах текста И. Бродского, если вспомнить его цикл стихотворений «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», написанный в 1974 году. Второй сонет цикла отсылает к трофейному немецкому фильму «Сердце королевы» (в советском прокате «Дорога на эшафот»), главную роль в котором сыграла Сара Леандр:

В конце большой войны не на живот,
 когда что было, жарили без сала,
 Мари, я видел мальчиком, как Сара
 Леандр шла топ-топ на эшафот.
 Меч палача, как ты бы не сказала,
 приравнивает к полу небосвод
 (см. светило, вставшее из вод).
 Мы вышли все на свет из кинозала,
 но нечто нас в час сумерек зовет
 назад, в "Спартак", в чьей плюшевой утробе

⁵²³ Ямпольский Б. Московская улица // Знамя. 1988. № 3. С. 77.

приятнее, чем вечером в Европе.
 Там снимки звезд, там главная — брюнет,
 там две картины, очередь на обе.
 И лишнего билета нет⁵²⁴.

Как можно заметить, текст имеет совершенно противоположные коннотации. В кинотеатре «Спартак» — «приятнее, чем вечером в Европе», так или иначе стихотворение отсылает к прошлому, к опыту просмотра трофейного фильма «Дорога на эшафот», но влияние фильма не является тем, что перетягивает героя на сторону Запада. Будет даже правильнее сказать, что эти бинарные оппозиции в языке текста отсутствуют.

Владимир Корнилов в 1985 году в стихотворении «Трофейное кино», как мы помним, проводил имплицитные аналогии между «Девушкой моей мечты» и тоталитаризмом, причем как советским, так и немецким. Однако если мы обратимся к его более раннему роману «Демобилизация», написанному на стыке 1960-1970-х годов, то мы увидим, что трофейное кино здесь рассматривается как часть советской повседневности⁵²⁵. Трофейные фильмы здесь интерпретируются так, как они в основном и рассматривались в 1940-1950-е годы — через призму безыдейности, пустоты, пошлости и т. д. Причем, нам в данном случае, неважно сознательно ли идет на этот шаг автор, чтобы передать дух эпохи и реконструировать ее, либо прибегает к подобному описанию неосознанно, по привычке. Приведем несколько примеров из «Демобилизации».

Например, во время прогулки два главных героя — аспирантка и демобилизованный лейтенант — натываются на афишу заграничного фильма.

«Но когда они вышли на Комсомольской и прошли под мостом, ему бросилось в глаза на небольшом фанерном стенде спасительное объявление: "Заграничный фильм. Нач. 15 и 17 ч. Дети до 16 лет не допуск." — Как? — расхрабрясь, подмигнул аспирантке. — Впечатляет, — улыбнулась та. — Наверно, какая-нибудь дрянь, а все равно не пройдешь, надеешься»⁵²⁶.

Однако они все-таки идут в кино, и героиня смотрит его с большим интересом, а потом испытывает стыд за эту увлеченность.

«Фильм начался сразу, без журнала, и тут лейтенант вновь обнаружил, что забыл дома очки. Это была американская, видимо, довоенная лента с Флинном в главной роли. С предпоследнего ряда титры не были видны, лейтенант щурился и едва понимал содержание. Сюжет был типично ковбойский, правда, с историческим оттенком. <...>

⁵²⁴ Бродский И. 20 сонетов к Марии Стюарт // Собр. соч.: в 7 тт. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. Т 3. С. 63.

⁵²⁵ Роман был опубликован на Западе в 1976 году. Корнилов В. Демобилизация. Frankfurt/Main: Посев, 1976. 572 с.

⁵²⁶ Корнилов В. Демобилизация. Frankfurt/Main: Посев, 1976. С. 408.

— Смотрите, — шепнула она и тронула левую руку Курчева, которая скромно лежала на его собственном колене. Лейтенант огромным усилием удержался, чтобы не взять и не погладить эту тонкую и длинную освобожденную от варежки ладонь. Ему хотелось держать ее весь фильм в своей руке и — чёрт с ним! — пусть это *американское дерьмо* никогда не кончится. <...> Фильм, как недавно поезд метро, летел с дурацкой скоростью. Шпионка влюбилась во Флинна и одновременно вывезла с территории северян на быках кучу золотого песка. Флинн погнался за ней, но был пойман южанами, и ему уже грозила смерть. Тогда шпионка, эта кудрявенькая пергидролевая спирохета, помчалась к южному президенту молить, чтобы Флинна не казнили. Президент не соглашался, несмотря на героические заслуги шпионки. И вот уже были построены солдаты, и забил барабан, и Флинна должны были немножко расстрелять, как вдруг раздался над городом орудийный салют, и тут даже близорукому Курчеву с предпоследнего ряда стало ясно, что фильму конец: южане сдались северянам и подписали мир. Президент Линкольн освободил и наградил Флинна, и на прощание в кадре Флинн и шпионка, которая стала северянкой, сочтались поцелуем.

— Ну как? — поднялась Инга, застегивая дубленое пальто. Лицо у нее теперь при ярком свете было смущенным, словно она стеснялась, что глядела с интересом *такую муру*⁵²⁷.

Интересно, что в этом смысле пассаж и описание реакции Инги у Корнилова довольно близки к тем записям, которые обнаруживаются в дневниках послевоенного десятилетия. Общее место для этого типа источников восприятие иностранного, изначально развлекательного, кинематографа сквозь призму безыдейности, и как следствия пустоты, шаблонности, пошлости.

В 1979 году Константин Симонов в книге «Глазами человека моего поколения: Размышления о И. В. Сталине» приведет запись от 4 марта 1979 года. В ней он вспоминает свои ощущения в первый послевоенный год.

«Если же говорить о моих ощущениях сорок шестого года, — Пишет писатель. — попытавшись наиболее точно и достоверно их вспомнить, то главное ощущение было такое: что-то делать действительно нужно было, но совсем не то, что было сделано. О чем-то сказать было необходимо, но совсем не так, как это было сказано. И не так, и в большинстве случаев не о том.

Как я помню, и в конце войны, и сразу после нее, и в сорок шестом году довольно широким кругам интеллигенции, во всяком случае, художественной интеллигенции, которую я знал ближе, казалось, что должно произойти нечто,двигающее нас в сторону

⁵²⁷ Корнилов В. Демобилизация. Frankfurt/Main: Посев, 1976. С. 409-410.

либерализации, что ли, — не знаю, как это выразить не нынешними, а тогдашними словами, — послабления, большей простоты и легкости общения с интеллигенцией хотя бы тех стран, вместе с которыми мы воевали против общего противника. Кому-то казалось, что общение с иностранными корреспондентами, довольно широкое во время войны, будет непредвзятым и после войны, что будет много взаимных поездок, что будет много американских картин — и не тех трофейных, что привезены из Германии, а и новых, — в общем, существовала атмосфера некой идеологической радужности, в чем-то очень не совпадавшая с тем тяжким материальным положением, в котором оказалась страна, особенно в сорок шестом году, после неурожая»⁵²⁸.

В этом отрывке трофейные фильмы хоть и перечисляются в списке событий, свидетельствующих об общей либерализации, однако с некоторой долей пренебрежения. Симонов пишет, что ждали новых, американских картин, не придавая трофейным того большого значения, какое им придается в мемуаристике перестроечного и пост-советского периода. Разницу между дневниками, которые велись советскими людьми в в 1970-х годах, и воспоминаниями о советской жизни, которые были написаны ими же в перестройку и после развала СССР, показал еще К. Рогов⁵²⁹. Как отмечает А. Юрчак, эта разница «заключается не просто в авторской манере или языке, а в первую очередь в оценке окружающей действительности, которая проявляется как в явных высказываниях, так и в общих, несформулированных послылках. Так, мемуары, в отличие от дневников, описывают советскую систему и авторское отношение к ней в терминах, которые появились уже в период распада системы и после ее конца и тяготеют к более критической ее оценке. <...> Согласно Рогову, "человек семидесятых годов", по-видимому, имел гораздо менее четкое представление об исторических координатах своей эпохи, чем это стало казаться ему в конце 1980—1990-х»⁵³⁰. В последнем параграфе этой главы мы бы хотели обратиться к самому термину «трофейное кино», равно как и к декларируемым в мемуарах хронологическим границам феномена, чтобы показать, как на в 1980-2000-е годы конструкт трофейного кино, по сути, воссоздается заново.

5.8. Трофейное кино: к терминологическим и хронологическим искажениям

Вторую главу настоящей диссертации мы посвятили появлению титра «Этот фильм был взят в качестве трофея...» в публичном дискурсе. В частности во второй главе, мы фокусировались на предпосылках появления этого титра вследствие начинающейся

⁵²⁸ К. М. Симонов. Глазами человека моего поколения: Размышления о И. В. Сталине. Москва: Книга, 1990. С. 93.

⁵²⁹ Семидесятые как предмет истории русской культуры: [Сб.] / Ред.-сост. К. Рогов. М.: Венеция: О.Г.И. Б.и., 1998. 302 с.

⁵³⁰ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось : последнее советское поколение. М.: НЛО, 2014. С. 43.

Холодной войны в кино. Однако благодаря обнаруженным документам, удалось восстановить краткую историю появления статуса именно «трофейного» в общественном пространстве. Напомним, что основная часть из трофейного фильмофонда была выпущена в 1948-1949 годах⁵³¹. Эти фильмы сопровождалась вступительной надписью «Заграничный фильм». Знаменитый титр «Этот фильм был взят в качестве трофея...» появился только в 1950-м году, и его стали включать в фильмы, начиная с 1950 года. До 1950 года термин «трофейный фильм» фигурировал исключительно в официальных письмах и документах, в то время как современники в эти годы еще обозначали трофейный фильм как заграничный. Понятие «трофейный фильм» или «трофейное кино» в принципе отсутствует в дневниках датированных 1940-ми годами. Это легко можно заметить, обратившись к четвертой главе настоящей диссертации. Любое упоминание термина «трофейный» начинает датироваться с 1950 года. То есть в восприятии современников явление «трофейное кино» начинает формироваться фактически с момента его постепенного окончания, то есть с 1950 года.

Однако в ретроспективной рецепции этот аспект совершенно упускается из виду. Интересно, что аберрации памяти распространяются не только на историю термина, но и на хронологические границы самого феномена. Вспоминая, в числе трофейных фильмов зритель часто перечисляет иностранные картины военных лет. Под определение «трофейный» попадают и официально купленный у США «Бэмби», и полученные в подарок от Великобритании «Леди Гамильтон» и «Джунгли».

Выше мы приводили воспоминание Котеночкина, в рамках которого он рассматривает «Бэмби» как трофейный фильм. Однако подобную подмену воспроизводят и другие реципиенты. Например, И. Бардин в своих воспоминаниях пишет, что кино входило в его жизнь трофейными фильмами, а далее перечисляет: «"Королевские пираты", "Остров страданий" и, конечно, "Бэмби". После каждого фильма я возвращался домой с повышенной температурой, потрясенный. Температура у меня повысилась даже от советского фильма "Застава в горах". Сравнительно недавно его показали по телевизору. Я смотрел и думал: "Боже мой! Какой же я был дурак!"

От фильма «Бэмби» остался след на всю жизнь. Принято повторять: «Не сотвори себе кумира!» Но кумирами для меня остаются и по сей день Чарли Чаплин, Уолт Дисней и Федерико Феллини»⁵³². Как мы уже упоминали, «Бэмби» не был трофейным фильмом. Также фильмы ни одного из перечисленных режиссеров не прокатывались в качестве трофейных.

⁵³¹ См. Приложение 1.

⁵³² Бардин Г. И вот наступило потом... [Воспоминания]. М.: Центр книги Рудомино, 2013. С. 57.

Эмигрантка Вера Пирожкова в воспоминаниях, опубликованных в 1998 году в журнале «Нева», называет официально купленные у Голливуда «Большой вальс» и «Сто мужчин и одна девушка» военной добычей после похода в Польшу:

«А мы ведь так гонялись тогда за иностранными фильмами! Я помню, какой фурор произвели оба американских фильма, ленты которых оказались "военной добычей" короткого похода в Польшу. Оба фильма были музыкальные, один об Иоганне Штраусе, "Большой вальс", другой — "100 мужчин и одна девушка", с знаменитым дирижером Леопольдом Стоковским. Советское кино решило само поставить музыкальный фильм; так появилась "Музыкальная история" с Лемешевым, но куда ей было до тех двух фильмов!»⁵³³.

В. Пирожкова во время войны эмигрировала в Германию, и едва ли могла знать, что после войны в СССР демонстрировались трофейные фильмы. Однако, вероятно в 1990-е уже зная о феномене трофейного кино, она ретроспективно накладывает его на более ранние исторические события.

«И вот что странно. — пишет в своих рассказах белорусский писатель А. Станюта. — Показалось на минуту, будто здесь все, как и тогда, в ушедших юношеских пятидесятых. Не городской бал молодежи, а снова черно-белое трофейное кино с субтитрами по-русски. Да - "Леди Гамильтон" и "Познакомьтесь с Джоном Доу", и "Восьмой раунд", "Во власти доллара", "Торговцы смертью" и "Дорога на эшафот", а может, и сама "Судьба солдата в Америке»⁵³⁴. Среди перечисленных фильмов «Леди Гамильтон» был подарен СССР Англией в годы военного союзничества и демонстрировался в первую половину 1940-х годов. Однако, А. Станюта зачисляет в трофейные и второй подаренный Великобританией фильм — «Джунгли», которой также шел в военные годы. «Во-первых, все происходило так давно, что даже непонятно, было ли это в самом деле. А во-вторых, фильм назывался «Джунгли» - кажется, первое цветное из послевоенного трофейного кино»⁵³⁵.

Иными словами, термин «трофейный фильм», появившийся в лексиконе современников с 1950 года, и позднее оформившийся в рецепции в отдельное масштабное явление, ретроспективно искажает хронологические рамки чуть ли не на десять лет и включает в себя иностранные фильмы, предшествовавшие трофейному кино. Происходит синхронизация явлений, которые исторически являлись разными и разновременными. В немалой степени именно эта синхронизация связана с появлением в культурной памяти феномена трофейного кино как некоего единого целого.

⁵³³ Пирожкова В.А. Потерянное поколение: Воспоминания о детстве и юности. СПб.: Журнал «Нева», 1998. С. 147.

⁵³⁴ Станюта А. А. Городские сны. Трофейное кино. Минск: Регистр, 2013. С. 455.

⁵³⁵ Там же. С. 506.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем диссертационном исследовании мы рассмотрели репрезентацию и рецепцию трофейных фильмов, привезенных в СССР с территорий Западной Европы во время Второй мировой войны. В ходе данного исследования мы подробно остановились на прокате трофейных фильмов в СССР в первое послевоенное десятилетие, затронули аспекты существования феномена в свете международных отношений и начинающейся Холодной войны, а также уделили пристальное внимание реакции зрителей на эти фильмы как в 1940-1950-е годы, так и воспоминаниям о трофейном кино в 1980-1990-е годы.

Основной вопрос, который был поставлен в самом начале этого исследования, заключался в стремлении выяснить, почему воспоминания о трофейных фильмах становятся частью мемуарного дискурса 1980-1990-х годов, и как эти воспоминания соотносятся с историческим бытованием феномена трофейных фильмов в 1940-1950-е годы? Другой вопрос заключался в парадоксальной природе феномена трофейного кино, в рамках которого эти картины хоть и внесли существенный вклад в государственный бюджет, однако послужили причиной формирования критического взгляда на советскую действительность. Собственно, нас интересовали причины этой кажущейся беспечности советских властей, которые сделали это явление возможным.

Чтобы ответить на эти вопросы, в ходе исследования был привлечен широкий круг источников. В частности, работали с фондами Министерства кинематографии и Совэкспортфильма в РГАЛИ, Главкинопроката в ЦГАЛИ, с фондами США и Франции в АВП РФ и в других архивах Москвы и Санкт-Петербурга. Кроме того, мы анализировали собственно сами трофейные фильмы в Госфильмофонде и сравнивали их монтажные листы с оригинальными версиями, привлекали советскую и американскую прессу за 1940-1950-е годы. Большой корпус источников настоящей диссертации составили эго-документы — дневники, мемуары, частная переписка и другая автобиографическая литература.

Подобная вариативность источников была обусловлена исследовательским подходом, а именно определение воспоминаний о феномене 1980-1990-х годов в качестве отправной точки для ретроспективного анализа феномена. Это соположение культурных зон, темпорально разделенных промежутком почти в 50 лет, показало существенные различия между интерпретацией феномена в ретроспективном и в со-временном ему восприятии. Как следствие, в ходе диссертации возникла гипотеза, что культурный дискурс конца 1980-х — середины 1990-х годов сформировал определенную традицию

интерпретации феномена в качестве триггера процессов десталинизации, вестернизации, а иногда и даже коллапса СССР.

Эта научная гипотеза сложилась исходя из анализа основных направлений интерпретации трофейного кино в ретроспективной рецепции и сопоставления этих направлений с историческим контекстом описываемой эпохи. В частности, сам факт проката в СССР немецких фильмов, созданных в эпоху Третьего Рейха, позволял и исследователям и мемуаристам проводить параллели между советской и немецкой кинопродукциями⁵³⁶, и как следствие делать вывод о сходстве двух режимов — национал-социализма и сталинизма. Задаваясь вопросом, насколько репрезентативна подобная топика восприятия, мы привлекли как современные исследования кинематографа Третьего Рейха, так и архивные документы, проанализировав собранный материал при помощи методологии культурного трансфера. Вывод, к которому мы пришли, заключался в том, что немецкое кинонаследие Третьего рейха стало частью советского киноландшафта по двум причинам. Во-первых, изначально рассчитанное на массовый зрительский спрос и зарубежные рынки кинопроката развлекательное кино Третьего рейха отличалось стилевой и идеологической гетерогенностью, эклектичностью, а иногда и даже аполитичностью. Поэтому при некоторых, несложных цензурных исправлениях могло легко быть помещено в советский контекст. Отсюда следует во-вторых, а именно существующие лакуны в советском киноландшафте, которые немецкие фильмы могли заполнить. С одной стороны, это потребность в жанровом, развлекательном кинематографе. С другой стороны, уместность фильмов с анти-британской риторикой вследствие начинающейся Холодной войны. В ходе исследования было выявлено, что трофейные фильмы и оборудование немецких киностудий привели к существенным изменениям в советском киноландшафте на институциональном, техническом, эстетическом уровне, а также способствовали трансформации самой системы советского кино. На институциональном уровне ввоз трофейных фильмов обусловил преобразование фильмохранилища в Белых Столбах в научно-исследовательское учреждение Государственный фонд кинофильмов (Госфильмофонд). На уровне советской киноиндустрии, трофейная киноплёнка «Агфа» послужила основой для производства многих советских цветных фильмов. На уровне самой модели проката кино, массовая эксплуатация немецких лент способствовала возрождению той системы, в условиях которой они были созданы. А именно, в 1948-1949-е годы в СССР, в условиях политики «малюкартинья», трофейные фильмы были призваны выполнять те же функции, что и в нацистской Германии, а именно служить коммерческой основой и фоном для

⁵³⁶ См. например уже упоминавшуюся работу М. Туровской «Кино тоталитарной эпохи».

идеологически насыщенного, пропагандистского кино. В диссертации делается вывод, что вместе с массовым переносом артефактов произошел перенос и самой немецкой модели кинопроката.

Если прокат немецких фильмов рассматривался нами исключительно внутри сложившейся инфраструктуры советского кино, то факт нелегального проката американских фильмов, в качестве трофейных, позволил нам посмотреть на американскую часть трофейных фильмов с перспективы международной кинополитики. В частности, обратившись к документам Министерства иностранных дел СССР в Архиве внешней политики Российской Федерации, удалось установить, что знаменитый титр «Этот фильм был взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году» впервые был введен в трофейные фильмы в 1950 году вследствие культурного противостояния между СССР и США во время начинающейся Холодной войны. В рамках диссертации были сопоставлены два случая — несогласованное использование музыки советских композиторов в анти-советском фильме «Железный занавес» и прокат американских «трофейных» фильмов. В ходе исследования мы продемонстрировали, как отсутствие советско-американского соглашения об охране авторских прав дало возможность и СССР и США использовать лакуны в международно-правовой практике в качестве орудия во время начинающейся Холодной войны. Титр «Этот фильм был взят в качестве трофея...», как показывают архивные документы, возник в целях предотвращения возможных претензий со стороны США в связи с открытым прокатом американских «трофейных» фильмов в СССР в ответ на анти-советский фильм «Железный занавес».

Выводы, сделанные при работе с архивными источниками, подтверждаются и эго-документами. Собранные дневники и личная переписка 1940-1950-х годов показывают, что до 1950 года термин «трофейный фильм» в лексическом словаре советского зрителя отсутствовал. В 1940-е годы этот термин фигурировал исключительно в официальных письмах и документах, и в эти годы современники еще обозначали трофейный фильм как заграничный. Однако в ходе исследования мы выяснили, что с 1950 года этот термин появляется в эго-источниках, и именно с этого момента «трофейное кино» начинает формироваться как культурное явление.

Исследование рецепции трофейных фильмов было проведено на нескольких уровнях — на уровне авторитетного дискурса, в ее более интимном, персональном измерении и в ретроспекции. Соположение этих измерений позволило выявить задаваемую официальным дискурсом норму интерпретации и восприятия трофейных фильмов и сопоставить эту норму с эго-документами 1940-1950-х годов, а затем сравнить

рецепцию со-временную феномену и ретроспективную. Данный подход позволил нам прийти к следующим выводам. Советские власти при помощи различных мер, — будь то вступительный титр, задающий идеологический ракурс просмотра и / или публикации в прессе, — стремились сформировать определенную зрительскую оптику восприятия трофейных фильмов. В частности эта оптика включала в себя интерпретацию изначально неидеологического, развлекательного кино сквозь призму большой идеи (и как следствие ей сопутствовал образ безыдейности и пустоты), восприятие развлекательного кинематографа через его воспитательные функции, а также сопоставление кинематографа с окружающей жизнью, возможность отображения, со-участия, преобразования произведения кино или шире искусства в реальности. В диссертации был сделан вывод, что в основе этих направлений интерпретаций лежит художественный метод соцреализма, принципами которого являлись идейность и конкретность. При этом принципы правдивости и исторической конкретности художественного произведения должны были сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания.

Занимаясь исследованием того, как официальная норма восприятия оказывала влияние на современников, мы пришли к выводам, что советский зритель в ходе интерпретации опирался на понятия и направления интерпретации, задаваемые авторитетным дискурсом. Иными словами, можно говорить о сложившемся горизонте ожиданий советского зрителя при просмотре трофейных фильмов. Вне зависимости от положительной или отрицательной оценки содержания фильма, интерпретации кинозрителей следовали обозначенным параметрам безыдейности, жизненности, исторической конкретности и воспитательным, преобразовательным функциям искусства. Подобные выводы подтверждаются как привлеченными эго-документами, так и письмами советских зрителей, обнаруженными в фондах различных институций.

Проведенное исследование показало, что рецепция 1940-1950-х годов и ретроспективная рецепция 1980-1990-х годов сильно отличаются друг от друга по своему содержанию. Ретроспективную рецепцию можно условно разделить на два направления. В одних воспоминаниях, как упоминалось выше, сам факт проката нацистских кинолент в СССР в ретроспективной рецепции используется как риторический прием для сопоставления сталинизма и национал-социализма. В других текстах, американская часть трофейных фильмов предстает силой, преобразующей советскую историю, постепенно, на протяжении десятилетий, поворачивающая СССР в сторону Запада, кульминационным итогом этих процессов и объявляется Перестройка. Под влиянием происходящих в стране перемен, мемуаристы с каждым последующим текстом начинают привносить в это явление смыслы не имевшие до того отчетливых очертаний. Так формируется

«мемуарный миф» трофейного кино. Причем, на примере текстов одних и тех же авторов, а в некоторых случаях и в одних и тех же текстах, можно увидеть, как с изменением дискурса меняются и практики восприятия феномена, и стратегии его репрезентации.

Кроме того, в ходе исследования ретроспективной рецепции были обнаружены как хронологические, так и терминологические искажения по отношению к трофейному кино. Вспоминая, зрители включают в явление «трофейное кино» фильмы как более ранних, так и более поздних лет. Таким образом, ретроспективно расширяя хронологические рамки феномена. Как было отмечено выше, термин «трофейный фильм» появился в словаре советского зрителя только начиная с 1950 года, фактически, когда прокат трофейных фильмов близился к своему концу. Иными словами, само понятие «трофейное кино» появляется в восприятии зрителей практически с окончанием феномена, постепенно наращивая культурный и идеологический масштаб уже в ретроспекции.

Однако, встраивая феномен в уже некий известный исторический нарратив, мемуаристы следуют соцреалистическому постулату об утилитарности искусства. В рамках эстетики соцреализма искусство должно было участвовать в воспитании личности, а также провозглашалось полноправным актором окружающей реальности. Этот воспитательный и преобразовательный дискурс искусства, по мнению немецкого философа Г. Люббе, является одной из важнейших характеристик тоталитарной эстетической системы, «которая испытывала ужас перед эстетическим отношением к искусству, поскольку оно подразумевает индифферентность к внеэстетическим целям». В то время как в условиях политического и культурного плюрализма автономность искусства, напротив, выходит на первый план. Ирония заключается в том, что обозначая трофейные фильмы как триггер поворота к Западу, авторы лишь в очередной раз подчеркивали собственную приверженность к советской эстетической системе.

Выводы, сделанные в результате данной диссертационной работы, могут послужить основой для будущих исследований феномена трофейного кино. Эта богатая тема имеет большие перспективы. Например, кажется очень важным проследить историю поступления различных коллекций в Госфильмофонд, обнаружить сведения относительно трофейных бригад, которые занимались изъятием и транспортировкой пленок в СССР, определить договорно-правовую базу этих изъятий и, наконец, показать, как трофейные фильмы соотносятся с таким проблемным полем, перемещенные культурные ценности. Еще одно направление исследований, до сих пор мало охваченное учеными, это аспекты влияния трофейных фильмов и трофейного оборудования на советскую киноиндустрию. Как упоминалось в данной диссертации, в СССР цветные фильмы после войны снимались на немецкую пленку «Агфа». В связи с этим интересно рассмотреть изменения в

советском киноландшафте, которые произошли благодаря как трофейным фильмам, так и трофейному оборудованию.

Рассматривая, как советско-американское противостояние в ходе Холодной войны повлекло за собой появление понятия «трофейный фильм» в публичном поле, мы затронули только одну сторону этого конфликта — советскую. В большей степени, это было обусловлено тем, что архивные источники по участию советских властей в этом противостоянии оказались нам доступны. В то время как представляется важным, в том числе, посмотреть на этот конфликт с другой стороны, а именно с точки зрения ММРА, американских властей и американского посольства в Москве. Эти свидетельства, вероятно можно обнаружить в американских архивах. В частности, в фондах американских послов в Библиотеке конгресса (Вашингтон), в документах NARA (National Archives and Record Administration) и в других институциях США. Реакция голливудских мейджоров и американских чиновников на «трофейное кино» в его публичном изводе, как и корректировка их дальнейших планов по киноэкспорту в СССР могли бы пролить свет на последующие отношения между странами, например в период их культурного сближения во второй половине 1950-х годов.

Что касается изучения рецепции, то выводы сделанные нами в данной работе, могут стать основой для постановки новых исследовательских вопросов. Например, вывод о существующей соцреалистической оптике зрительского восприятия 1940-1950-х годов позволяет пойти дальше и задаться вопросом о том, что, возможно, у зрителя просто не было другого языка описания. Отчасти, на этот вопрос можно ответить, сравнив, отзывы о трофейных фильмах зрителей из регионов с разным историческим опытом. Например Центр и территории, присоединенные во время Второй мировой войны, или, наоборот, сравнив отзывы зрителей из разных культурных зон — заключенных ГУЛАГа и зрителей, никогда в лагерях не бывавших. Впрочем, мы планируем обратиться к обозначенным выше аспектам в рамках будущей монографии, основу которой и составит это диссертационное исследование.

БИБЛИОГРАФИЯ**Список литературы**

1. Американские фильмы в советском и российском прокате. 1929-1998. Список фильмов, составленный по «разрешительным» удостоверениям // Кинограф. — 2005. — № 16. — С. 175-208.
2. Андреев, А. Тибет в политике царской, советской и постсоветской России / А. Андреев. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского Университета; Издательство А. Терентьева «Нартанг», 2006. — 463 с;
3. Аннотированный каталог: В 4 т. — М.: Искусство, 1961. — Т. 2: Звуковые фильмы (1930-1957 гг.). — 784 с.
4. Ассман, А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / А. Ассман — М.: НЛО, 2018. — 328 с.
5. Бабиченко, Д. Писатели и цензоры. Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК / Д. Бабиченко. — М.: ИЦ «Россия молодая», 1994. — 173 с.
6. Балина, М. «Выживленцы» и постсоветская поп-мемуаристика / М. Балина // Неприкосновенный запас. — 2008. — № 6. — С. 23-30.
7. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе / В. Беньямин. — М.: Медиум, 1996. — С. 15-66.
8. Бернштейн, А. Голливуд без хэппи-энда Судьба и творчество Владимира Нильсена / А. Бернштейн // Киноведческие записки. — 2002. — № 60. — С. 213-260.
9. Босенко, В. Три-четыре архивные истории / В. Босенко // Киноведческие записки. — 2008. — № 86. — С. 326-334.
10. Васильченко, А. Тибетская экспедиция СС. / А. Васильченко. — М.: Вече, 2011. — 350 с.
11. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) - ВКП (б), ВЧК - ОГПУ - НКВД о культурной политике. 1917-1953 / Сост. А. Артизов, О. Наумов. — М.: Международный фонд «Демократия», 2002. — 868 с.
12. Демиденко, М. По следам СС в Тибет / М. Демиденко. — СПб.: Нева, 2004. — 317 с.
13. Домашняя синематека: Отечествен. кино, 1918-1996: [Кат. игровых фильмов СССР (1918-1991), стран бывшего СССР (1991-1996) / С. Землянухин, М. Сегиди. — М.: Дубль-Д, 1996. — 520 с.
14. Джулай, Л. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества / Л. Джулай. — М.: Материк, 2001. — 240 с.

- 15.Добренко, Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Е. Добренко. — СПб.: Академический проект, 1997. — 321 с.
- 16.Дружинин, П. Годовщина Победы или начало новой войны? Доклад А.А. Жданова 16 августа 1946 года как символ поворота СССР к биполярному миру / П. Дружинин // НЛЮ. — 2012. — № 4. — С. 455-469.
- 17.Живые голоса кино: говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30-е — 40-е годы). Из неопубликованного. — М.: Белый берег, 1999. — 432 с.
- 18.Жирнов, Е. Дело о частных советских кинотеатрах [Электронный ресурс] // Коммерсантъ Деньги. — 2013. — № 29. — Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2229842>
- 19.Жирнов, Е. Кремлевский пираты [Электронный ресурс] // Коммерсантъ Власть. — 2002. — № 40. — Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/345789>
- 20.Зубкова, Е. Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945-1953 / Е. Зубкова. — М.: РОССПЭН, 1999. — 229 с.
- 21.Иванян, Э. А. Когда говорят музы? История российско-американских культурных связей / Э. Иванян. — М.: Междунар. отношения, 2007. — 432 с.
- 22.Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы / Сост. Н. Горницкая. — Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1968. — Вып. 1: 1920-е годы. — 298 с.
- 23.К истории идей на Западе: «Русская идея». — СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Издательский дом «Петрополис», 2010. — 648 с.
- 24.Калатозов, М. Дружба заклятых врагов. Письма из Голливуда / М. Калатозов // Искусство кино. — 2005. — № 8. — С. 122-134.
- 25.Карл, Л. "О героях и людях..." : советское кино о войне: взгляд из ГДР / Л. Карл. — М.: Памятники исторической мысли, 2011. — 253.
- 26.Каталог звуковых фильмов, выпущенных на советский экран 1927-1955 гг. // Госфильмофонд России. — [б.и.] [б.г.]. — 152 с.
- 27.Кино на войне. Документы и свидетельства. — М.: Материк, 2005. — 944 с.
- 28.Кино тоталитарной эпохи (1933-1945): Союз кинематографистов СССР и ФИПРЕССИ при участии Госфильмофонда СССР представляют ретроспективу / XVI Междунар. кинофестиваль в Москве 7.7-18.7.1989 / Подгот. М. Туровская и др. — М.: Союз кинематографистов СССР, 1989. — 49 с.
- 29.Киноведческие записки. — 2008. — № 86. — 351 с.
- 30.Козлов, П. Монголия и Кам / П. Козлов. — М.: Географгиз, 1948. — 438 с.

31. Кремлевский кинотеатр. 1928-1953: Документы. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. — 1120 с.
32. Кудрявцев, С. Почти сорок четыре тысячи: персональная киноэнциклопедия Сергея Кудрявцева. В 3-х т / С. Кудрявцев. — М.: б.и., 2016.
33. Левин, Е. Пять дней в 49-м / Е. Левин // Искусство кино. — 1990. — № 1. С. 93-99. — № 2. — С. 93-101. — № 3. С. 77-91.
34. Лейбович, О. В городе М: очерки социальной повседневности советской провинции / О. Лейбович. — М.: РОССПЭН, 2008. — 294 с.
35. Ленин, В. Полн. собр. соч. 5 изд.: в 55 т. / В. Ленин. — М.: Издательство МГУ, 1990. — Т. 44. — 726 с.
36. Летопись Российского кино 1946-1965. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. — 694 с.
37. Ловелл, С. «Семнадцать мгновений весны» и семидесятые / С. Ловелл // НЛЮ. — 2013. — № 123. — С. 70-89.
38. Люббе, Г. В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем / Г. Люббе. - М.: ВШЭ, 2016. - 431 с.
39. Майоров, Н. Цвет советского кино / Н. Майоров // Киноведческие записки. — 2011. — № 98. — С. 196-209.
40. Малышев, В. Становление киноархивного дела в России. Из опыта Госфильмофонда / В. Малышев. — М.: Пашков дом, 2004. — 256 с.
41. Марголит, Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов / Е. Марголит. — СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. — 560 с.
42. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. — М.: Сирин, 1990. — 864 с.
43. Отечественный кинематограф: стратегия выживания. — М.: НИИ киноискусства. 1991. — 154 с.
44. Паперно, И. Построение автобиографии: историческое, приватное и фикциональное. Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель / И. Паперно // НЛЮ. — 2004. — № 4. — С. 102-127.
45. Паперно, И. Сны террора. (сон как источник для истории сталинизма) / И. Паперно // НЛЮ. — 2012. — № 4. — С. 227-267.
46. Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. — М.: Советский писатель, 1990. — 718 с.
47. После Сталина. Позднесоветская субъективность (1953-1985). — СПб: ЕУ СПб, 2018. — 454 с.

48. После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории: Материалы VIII международной научной конференции. Екатеринбург, 15-17 октября 2015 г. — М.: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б. Ельцина, 2016. — 662 с.
49. Пржевальский, Н. Из Зайсана через Хами в Тибет и на верховье Желтой реки / Н. Пржевальский. — М.: Географгиз, 1948. — 407 с.
50. Пржевальский, Н. От Кульджи за Тянь-Шань и на Лоб-нор / Н. Пржевальский. — М.: Географгиз, 1947. — 156 с.
51. Пржевальский, Н. От Кяхты на и Желтой реки: Исследование северной окраины Тибета и путь через Лоб-Нор по бассейну Тарима / Н. Пржевальский. — М.: Географгиз, 1948. — 366 с.
52. Приказ Министерства Культуры и Массовых Коммуникаций РФ № 1329 от 28 ноября 2007 г. Об утверждении административного регламента исполнения федеральным агентством по культуре и кинематографии государственной функции по ведению электронной базы данных всех перемещенных в результате Второй Мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации культурных ценностей [Электронный ресурс] // Культурные ценности — жертвы войны. Режим доступа: <http://www.lostart.ru/ru/documents/detail.php?ID=931>
53. Прожико, Г. Концепция реальности в экранном документе / Г. Прожико. — М.: ВГИК, 2004. — 445 с.
54. Производство смысла: Сб. статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2018. — 764 с.
55. Режимные люди в СССР. — М.: РОССПЭН, 2009. — 367 с.
56. Рискин, Р. Леди на день / Р. Рискин. — М.: Госкиноиздат, 1940. — 116 с.;
57. Рискин, Р. Мистер Дидс выходит в люди: Киносценарий / Р. Рискин. — М.: Госкиноиздат, 1943. — 184 с.
58. Рискин, Р. Мистер Дидс переезжает в большой город / Р. Рискин. — М.: Госкиноиздат, 1940. — 156 с.
59. Рискин, Р. Потерянный горизонт / Р. Рискин. — М.: Госкиноиздат, 1940. — 152 с.
60. Рискин, Р. Это случилось однажды ночью: Киносценарий / Р. Рискин. — М.: Госкиноиздат, 1943. — 160 с.
61. Рот-Ай, К. Кто на пьедестале, а кто в толпе? Стиляги и идея советской «молодежной культуры» в эпоху «оттепели» / К. Рот-Ай // Неприкосновенный запас. — 2004. — № 4. — С. 27-28.
62. Сааков, Ю. Высочайшая цензура. Два эпизода из истории кинематографа / Ю. Сааков // Новый мир. — 2004. — № 3. — С. 133-150.

63. Семидесятыя как предмет истории русской культуры. — М.: Венеция: О.Г.И. Б.и., 1998. — 302 с.
64. Синявский, А. Путешествие на Черную речку и другие произведения / А. Синявский. — М.: Захаров, 1999. — 479 с.
65. Советская жизнь 1945-1953. — М.: РОССПЭН, 2003. — 719 с.
66. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог: В 4 т. — М.: Искусство, 1961. — Т. 2: Звуковые фильмы (1930-1957 гг.). — 784 с.
67. Сондерс, Ф. С. ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны / Ф. С. Сондерс. — М.: Кучково поле, 2014. — 415 с.
68. Сталин и космополитизм. 1945-1953: Документы Агитпропа ЦК. — М.: международный фонд "Демократия" Материк, 2005. — 765 с.
69. Сулькин, М. «Трофейное» кино?.. Нет, ворованное. Советские кинотрофеи в Америке / М. Сулькин // Искусство кино. — 2002. — № 9. — С. 132-137.
70. Трофименков, М. Красная книга. Голливуд при Маккартизме: Надзиратели, жертвы, попутчики [Электронный ресурс] // Сеанс. — 2015 — 2 июня — Режим доступа: <https://seance.ru/blog/krasnaya-kniga-gollivud-pri-makkartizme-nadzirateli-zhertvy-poputchiki/>
71. Туровская, М. Зубы дракона. Мои 30-е годы / М. Туровская. — М.: Corpus, 2015. — 656 с.
72. Туровская, М. Голливуд в Москве или советское и американское кино 30-х - 40-х годов / М. Туровская // Киноведческие записки. — 2010. — № 97. — С. 51-63.
73. Туровская, М. Кинопроцесс: 1917-1985. Предисловие / М. Туровская // Киноведческие записки. — 2010. — № 94/95. — С. 70-89.
74. Федеральный закон «О внесении изменений и дополнений в Федеральный закон «О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации» от 25.05.2000 № 70-ФЗ [Электронный ресурс] // Президент России. — Режим доступа: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/15581>
75. Федеральный закон «О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации» в редакции Федерального закона от 25.05.2000 № 70-ФЗ [Электронный ресурс] // Культурные ценности — жертвы войны. — Режим доступа: <http://www.lostart.ru/ru/documents/detail.php?ID=862>
76. Фомин, В. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / В. Фомин. — М.: ВГИК, 2012. — 2759 с.

77. Хальбвакс, М. Коллективная и историческая память / М. Хальбвакс // Неприкосновенный запас. — 2005. — № 2-3. — С. 8-28.
78. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс. — М.: Новое издательство, 2007. — 348 с.
79. Хелльбек, Й. Революция от первого лица. Дневники сталинской эпохи / Й. Хелльбек. — М.: НЛО, 2017. — 424 с.
80. Холодная война 1945-1963 гг.: Ист. ретроспектива / Отв. ред. Н.Егорова, А.Чубарьян. — М.: Олма-Пресс, 2003. — 638 с.
81. Хрущев, Н. Время, люди, власть. Воспоминания в 4 тт. / Н. Хрущев. — М.: Московские новости, 1999. — Т. 2. — 857 с.
82. Цивьян, Ю. На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино / Ю. Цивьян. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 336 с.
83. Чернева, И. «Кинообслуживание» в Советском Союзе с 1948 по 1969 г. Политика просвещения и источник доходов между государственной, профсоюзной и ведомственными киносетями / И. Чернева // После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории: Материалы VIII международной научной конференции. Екатеринбург, 15-17 октября 2015 г. — М.: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б. Ельцина, 2016. — С. 538-550.
84. Чернева, И. Рынок против плана? Эксперименты в организации и оплате труда в советском кино (1961-1976) [Электронный ресурс] // Soviet History Discussion Papers. — 2015. — № 7. — Режим доступа: https://www.perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00011422
85. Чистиков, А., Ярмолич, Ф. Кино и зритель в Ленинграде 1950-1960-х гг. / А. Чистиков, Ф. Ярмолич // Петербургский исторический журнал. — 2018. — № 3. — С. 84-100.
86. Шишкова, Т. «Представляя советских людей малокультурными»: история постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» в контексте антисоветской кампании в западной прессе / Т. Шишкова // НЛО. — 2017. — № 3. — С. 106-119.
87. Шумяцкий, Б. Кинематография миллионов / Б. Шумяцкий. — М. Кинофотоиздат, 1935. — 377 с.
88. Эйзеншиц, Б. Немецкое кино 1933-1945 / Б. Эйзеншиц // Киноведческие записки. — 2002. — № 59. — С. 110-130.
89. Электронный банк документов «Подвиг народа в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://podvignaroda.ru>
90. Эткинд, А. Кривое горе: Память о непогребенных / А. Эткинд. — М.: НЛО, 2018. — 323 с.

91. Юрчак, А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение / А. Юрчак. — М.: НЛО, 2014. — 661 с.
92. Albrecht, G. Film im Dritten Reich / G. Albrecht. — Karlsruhe: Doku Verlag, 1979. — 283 s.
93. Ascheid, A. Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema / A. Ascheid. — Philadelphia: Temple University Press, 2003. — 240 p.
94. Babiracki, P. Soviet Soft Power in Poland. Culture and the Making of Stalin's New Empire, 1943-1957 / P. Babiracki. — Chapel Hill: University of North Carolina Press, — 2015. — 368 p.
95. Balina, M. Introduction: Russian Autobiographies of the Twentieth Century: Fictions of The Self / M. Balina // a/b: Auto/Biography Studies. — 1996. — № 2. — P. 3-7.
96. Balina, M. The Autobiographies of Glasnost: The Question of Genre in Russian Autobiographical Memoirs of the 1980s / M. Balina // a/b: Auto/Biography Studies. — 1992. — № 1. — P. 13-26.
97. Bennett, T. Culture, Power, and Mission to Moscow: Film and Soviet-American Relations during World War II / T. Bennett // The Journal of American History. — 2001. — № 2. — P. 489-518.
98. Bennett, T. One World, Big Screen: Hollywood, the Allies, and World War II / T. Bennett. — Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012. — 362 p.
99. Blahova, J. A Merry Twinkle in Stalin's Eye: Eric Johnston, Hollywood, and Eastern Europe / J. Blahova // Film History. — 2010. — № 3. — P. 347-359.
100. Bordwell, D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960 / D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson. — London: Routledge, 1988. — 652 p.
101. Bothwell, R. Years of Victory / R. Bothwell. — Toronto: Grolier, 1987. — 109 p.
102. Boym, S. The Future of Nostalgia / S. Boym. — NY: Basic books, 2002. — 432 p.
103. Carr, D. Time, Narrative, and History / D. Carr. — Bloomington, IN: Indiana University Press, 1986. — 189 p.
104. Caute, D. The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War / D. Caute. — Oxford: Oxford University Press, 2003. — 824 p.
105. Cinema and the Swastika: the International Expansion of Third Reich Cinema. — New York: Palgrave Macmillan, 2007. — 364 p.
106. Cœuré, S. La memoire spoliee: Les archives des Francais, butin de guerre nazi puis sovietique, de 1940 à nos jours / S. Cœuré. — Paris: Payot & Rivages, 2013. — 360 p.
107. Cœuré, S. Les films dans le patrimoine spolié entre Est et Ouest de 1939 à la fin de la guerre froide. Une histoire en chantier / S. Cœuré / Connexe. Les espaces postcommunistes en

- question(s). Spoliations de guerre et transferts culturels: Le cas du cinéma soviétique (1939-1949). — 2018. — Issue 3. Brux. : Université de Genève. — P. 11-29.
- 108.Cull, N. J. The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989 / N. J. Cull. — Cambridge: Cambridge University Press, 2008. — 569 p.
- 109.Doherty, T. Hollywood Agit-Prop: the Anti-Communist Cycle, 1948-1954 / T. Doherty // *Journal of Film and Video*. — 1988. — № 4. — P. 15-27.
- 110.Edele, M. Soviet veterans of the Second World War: a popular movement in an authoritarian society, 1941-1991 / M. Edele. — Oxford: Oxford university press, 2008. — 334 p.
111. Edele, M. Young Men in Stalin's Moscow: The Birth and Life of the Stiliagi, 1945-1953 / M. Edele // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. — 2002. — № 1. — P. 37-61.
112. Engelhardt, I. Mail M. The Strange Case of the Reting Regent's Letters to Hitler / I. Engelhardt // *Zentralasiatische Studien*. 2008. — № 37. — P. 77-106.
- 113.Engelhardt, I. Mishandled Mail: The Strange Case of the Reting Regent's Letters to Hitler / I. Engelhardt // *Zentralasiatische Studien*. — 2008. — № 37. — P. 77-106.
- 114.Engelhardt, I. Nazis of Tibet: A Twentieth Century Myth / I. Engelhardt // *Images of Tibet in the 19th and 20th Centuries*. Paris: École française d'Extrême-Orient (EFEO), coll. Études thématiques. — 2008. — № 1. — P. 63-96.
- 115.Engelhardt, I. The Ernst-Schaefer-Tibet-Expedition (1938-1939): New Light on the Political History of Tibet in the First Half of the 20th Century / I. Engelhardt // *Tibet and Neighbours: A History*. — London: Edition Hansjörg Mayer, 2003. — P. 187-195.
- 116.Engelhardt, I. Tibet in 1938-1939: The Ernst Schäfer Expedition to Tibet / I. Engelhardt // *Tibet in 1938-1939: Photographs from the Ernst Schäfer Expedition to Tibet*. — Chicago: Serinda Publications, 2007. — 296 p.
- 117.Engelhardt, I. Tibetan triangle: German, Tibetan and British Relations in the Context of Ernst Schafer's Expedition, 1938-1939 / I. Engelhardt // *Asiatische Studien. Zeitschrift des Schweizerischen Asiengesellschaft*. — 2004. — T. LVIII. — № 1. — S. 57-113;
- 118.Fosler-Lussier, D. Music in America's Cold War Diplomacy / D. Fosler-Lussier. — Oakland, California: University of California Press, 2015. — 329 p.
- 119.Geschichte des deutschen Films. — Stuttgart; J.B. Metzler, 1993. — 592 s.
- 120.Granatstein, J. L., Stafford D. Spy Wars. Espionage and Canada from Gouzenko to Glasnost / L. J. Granatstein. — Toronto: Key Porter Books, 1992. — 276 p.
121. Guback, H. T. The International Film Industry: Western Europe and America since 1945 / H. T. Guback. — Bloomington: Indiana University Press, 1969. — 244 p.

- 122.Hake, S. Popular cinema of the Third Reich / S. Hake. — Texas: University of Texas Press, 2001. — 288 p.
- 123.Hale, Ch. Himmler's Crusade. The true story of the 1938 Nazi Expedition into Tibet / Ch. Hale. — London; Sydney; Auckland: Bantam Press, 2003. — 464 p.
- 124.Hauner, M. India in Axis strategy: Germany, Japan, and Indian nationalists in the Second World War / M. Hauner. — London; Stuttgart: Klett-Cotta, 1981. — 750 p.
- 125.Jarvie, I. Hollywood's Overseas Campaign The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950 / I. Jarvie. — Cambridge: Cambridge University Press, 1992. — 496 p.
- 126.Jarvie, I. The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945-1950 / I. Jarvie // *Film History*. — 1990. — № 4. — P. 277-288.
- 127.Jones, P. Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953-70 (Eurasia Past and Present) / P. Jones. — New Haven; London: Yale University Press, 2013. — 362 p.
- 128.Kapterev, S. Soviet attitudes toward American Cinema during the Early Cold War / S. Kapterev // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. — 2009. — № 4. — P. 779-807.
- 129.Kenez, P. Cinema and Soviet Society, 1917-1953 / P. Kenez. — New York: Cambridge University Press, 1992. — 286 p.
130. Knight, C. Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War, 1947-52 / C. Knight // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. — 2017. — №. 1. — P. 125-149.
- 131.Knight, C. Stalin's Trophy Films, 1947-52: A Resource [Электронный ресурс] // *Kinokultura*. New Russian Cinema. — 2015. — Issue 48. — Accessed: <http://www.kinokultura.com/2015/48-knight.shtml>
- 132.Kracauer, S. Propaganda and the Nazi War Film / S. Kracauer. — New York: The Museum of modern art, Film library. 1942. — 90 p.
- 133.Kreimeier, K. Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns / K. Kreimeier. — Munich: Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG; Auflage, 1992. — 520 s.
- 134.Kuhn, A. An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory / A. Kuhn. — London/New York: I.B.Tauris, 2002. — 273 p.
- 135.Landsberg, A. America, the Holocaust, and The Mass Culture of Memory: Toward a Radical Politics of Empathy / A. Landsberg // *New German Critique*. — 1997. — Vol. 71. — P. 63-86.
- 136.Laurent, N. L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928-1953 / N. Laurent. — Toulouse: Privat, 2000. — 286 p.

- 137.Lewinski, S. The Role and Future of the Universal Copyright Convention, Copyright bulletin / S. Lewinski // UNESCO 2006. — 2007. — № 10-12. — P. 1-13.
- 138.Maltby, R.; Biltreyst D.; Meers Ph. Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies / R. Maltby. — Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011. — 352 p.
- 139.Münsterberg, H. The Photoplay. A Psychological Study / H. Münsterberg. — New York; London: D. Appleton and company, 1916. — 254 p.
- 140.Neale, S. Propaganda / S. Neale // Screen. — 1977. — № 3. — P. 9-40.
- 141.Nye, J. Soft Power: The Means to Success in World Politics / J. Nye. — New York: Public Affairs, 2004. — 192 p.
- 142.O'Brien, M-E. Nazi cinema as enchantment: the politics of entertainment in the Third Reich / M-E. O'Brien. — Rochester, New York: Camden House, 2004. — 294 p.
- 143.Paperno, I. Stories of Soviet Experience: memoirs, diaries, dreams / I. Paperno. — New York: Cornell University Press, 2009. — 285 p.
- 144.Paz, M. The Spanish Remember. Movie Attendance during the Franco Dictatorship, 1943-1975 / M. Paz // Historical Journal of Film, Radio and Television. — 2003. — № 4. — P. 357-374.
145. Peacock, M. Innocent Weapons: The Soviet and American Politics of Childhood in the Cold War / M. Peacock. — Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2014. — 286 p.
- 146.Petro, P. Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular / P. Petro // New German Critique. — 1998. — № 74. — P. 41-55.
147. Pinsky, A. Soviet Modernity Post-Stalin: The State, Emotions, and Subjectivity / A. Pinsky // Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History. — 2015. — № 2. — P. 395-411.
- 148.Rentschler, E. The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife / E. Rentschler. — Cambridge: Harvard University Press, 1996. — 480 p.
- 149.Richmond, Y. Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain / Y. Richmond. — University Park: Pennsylvania State University Press, 2003. — 264 p.
- 150.Roth-Ey, K. Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire at Lost the Cultural Cold War / Y. Roth-Ey. — Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011. — 315 p.
- 151.Saisies, spoliations et restitutions: archives et bibliothèques au XXe siècle // actes du colloque, Strasbourg, 22-23 octobre 2010. — Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. — 384 p.
- 152.Schulte-Sasse, L. Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema / L. Schulte-Sasse. — Durham; London: Duke University Press Books, 1996. — 368 p.
153. Searching for a Cultural Diplomacy. — New York: Berghahn Books, 2010. — 265 p.

154. Shaw, T.; Youngblood, D. J. *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds* / T. Shaw, D. Youngblood. — Kansas: University Press of Kansas, 2014. — 312 p.
155. Stacey, J. *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship* / J. Stacey. — London, New York: Routledge, 1994. — 296 p.
156. Staiger, J. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* / J. Staiger. — Princeton: Princeton University Press, 1992. — 290 p.
157. Stokes, M.; Maltby R. *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies* / M. Stokes, R. Matlby. — London: British Film Institute, 1999. — 209 p.
158. Stokes, M.; Maltby R.; Allen C. R. *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* / M. Stokes, R. Matlby. — Exeter, UK: University of Exeter Press, 2007. — 496 p.
159. Taylor, R. Boris Shumyatsky and the Soviet Cinema in the 1930s: ideology as mass entertainment / R. Taylor // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. — 1986. — Vol. 6. — P. 43-64.
160. Taylor, R. *Catalogue of Foreign Sound Films Released on the Soviet Screen, 1927-1954. Ministerstvo kul'tury SSSR, 1955* / R. Taylor // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. — 2016. — № 10. — P. 123-198.
161. Taylor, R. *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* / R. Taylor. — London: Croom Helm; New York: Barnes & Noble, 1979. — 265 p.
162. *The Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960*. — London; Portland (OR): Cass, 2003. — 335 p.
163. *The Russian memoir: history and literature*. — Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2003. — 256 p.
164. Tomoff, K. *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945-1958* / K. Tomoff. — New York: Cornell University Press, 2015. — 263 p.
165. Turovskaya, M. *Soviet films of the Cold War* / M. Turovskaya // *Stalinism and Soviet Cinema*. — London; New York: Routledge, 1993. — P. 131-142.
166. *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*. — Paris: Nouveau monde, 2008. — 816 p.
167. *Unterhaltung und Ideologie im NS-Film*. [Электронный ресурс] // filmportal.de. — Режим доступа: <http://www.filmportal.de/thema/unterhaltung-und-ideologie-im-ns-film>
168. *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus*. - New York: Palgrave Macmillan, 2017. — 506 p.

169. War and Remembrance in Twentieth Century. - Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — 276 p.

170. White, H. Tarzan in the Soviet Union. British Lord, American Movie Idol and Soviet Counterculture Figure / H. White // The Soviet and Post-Soviet Review. — 2015. — № 42. — P. 64-85.

Список источников

Архивные источники

1. АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 34. Папка № 234. Д. 89.
2. АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 35. Папка № 252. Д. 69, 70.
3. АВП РФ. Ф. 0129. Оп. 36. Папка № 262. Д. 74.
4. Архив СПбГК. Д. 201.
5. ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 54. Д. 56.
6. ГАРФ. Ф. Р5283. Оп. 14. Д. 385.
7. ГАРФ. Ф. Р5446. Оп. 50. Д. 2903.
8. ГАРФ. Ф. Р5446. Оп. 50а. Д. 4462.
9. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 13. Д. 2.
10. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2095, 2305, 2306.
11. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 114, 123, 152, 178, 210, 212а, 217, 258, 261, 267, 335.
12. РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401. Л. 11.
13. РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 44, 51, 77.
14. РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 3. Д. 130.
15. РГАЛИ. Ф. 634. Оп. 4. Д. 141.
16. РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 75, 76.
17. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 378, 597.
18. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 128. Д. 84.
19. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 92..
20. РГАСПИ. Ф. 644. Оп. 1. Д. 414, 426.
21. РГАСПИ. Ф. 644. Оп. 2. Д. 492, 504.
22. РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 3. Д. 23.
23. ЦГАЛИ СПб. Ф. 182. Оп. 1. Д. 77.
24. ЦГАЛИ СПб. Ф. 245. Оп. 3. Д. 113, 114, 133.
25. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 19. Д. 416.
26. ЦДАВО. Ф. Р-4623. Оп. 1. Д. 51.

Публикации в прессе

1. Brady, Th. Hollywood Ponders U.N. Proposal. Studios Asked to Assist United Nations Film Program — Sour Music, Russian Say — Academy Awards Show a Profit // New York Times. — 1948. — Mar 28.
2. Brodsky, J. Les Trophées / J. Brodsky // Vogue. — 1986/87. — № 672. — P. 207-212.
3. Moscow sees U.S. film; 11-Year-Old Satire on Machine Politics Attracts Crowd // New York Times. — 1950. — Dec 17.
4. The Song of Slava. The Aria of Mstislav Rostropovich's Life Is Played Double-Time, Con Molto Sentimento [Электронный ресурс] The Washington Post. — 1983. — Режим доступа: https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/magazine/1983/02/27/the-song-of-slavathe-aria-of-mstislav-rostropovichs-life-is-played-double-time-con-molto-sentimento/acaff09a-34ad-4c0e-88c3-879fa5076895/?utm_term=.41a48132a93a
5. Александров, Г. Американское кино на службе реакции / Г. Александров // Вечерняя Москва. — 1947. — 8 декабря.
6. Веселов, С. Вова смотрит кинофильмы / С. Веселов // Комсомольская правда. — 1949. — 13 февраля.
7. За демократический мир! Обращение советских кинематографистов к деятелям кинематографии США // Литературная газета. — 1947. — 7 декабря.
8. Заславский, Д. Клеветник без дарованья / Д. Заславский // Правда. — 1946. — 11 июля
9. Калатозов, М. Лакеи американской реакции / М. Заславский // Культура и жизнь. — 1947. — 31 августа.
10. Калатозов, М. Фашистская чума в Голливуде / М. Калатозов // Литературная газета. — 1947. — 7 декабря.
11. Капра, Ф. Чудовище Франкенштейна и Голливуд / Ф. Капра // Искусство кино. — 1939. — № 2. — С. 58-60.
12. Капра, Ф. Об актере / Ф. Капра // Искусство кино. — 1940. — № 12. — С. 62-63.
13. Кох, Г. Вверх ногами / Г. Кох // Литературная газета. — 1947. — 12 ноября.
14. Окунев, И. Адрес неизвестен / И. Окунев // Литературная газета. — 1956. — 19 июля.
15. Попов, А. Двуличие господина Аткинсона / А. Попов // Правда. — 1946. — 13 июля
16. Почему киноэкраны становятся проводниками буржуазной морали? Вопрос министру кинематографии тов. Большакову // Комсомольская правда. — 1947. — 18 октября.
17. Смерть чемпиона и Тарзана // Известия. № 22. — 1984. — 22 января.
18. Советские зрители о фильме «Девушка моей мечты». Обзор писем в редакцию // Культура и жизнь. — 1947. — 21 марта.
19. Смирнова, Е. Глазами друзей / Е. Смирнов // Искусство кино. — 1947. — № 5. — С. 32.

20. Шостакович, Д. и др. Письмо в редакцию газеты «Известия» / Д. Шостакович и др. // Известия. — 1948. — 11 апреля.
21. Эйзенштейн, С. Поставщики духовной отравы / С. Эйзенштейн // Культура и жизнь. — 1947. — 31 июля.
22. Эренбург, И. Кинопровокаторы / И. Эренбург // Культура и жизнь. — 1948. — 21 февраля.
23. Эрштрем, А. Американские фильмы, премированные в 1947 году / А. Эрштрем // Искусство кино. — 1947. — №2. — С. 26-27.

Дневники, мемуары и другие источники

1. Аксенов, В. В поисках грустного беби: Книга об Америке / В. Аксенов. — New York: Liberty, 1987. — 343 с.
2. Аксенов, В. В поисках грустного бэби : Книга об Америке / В. Аксенов. — М.: Изд-во МАИ Ред.-произв. кооператив "Текст", 1991. — 319 с.
3. Бардин, Г. И вот наступило потом... [Воспоминания] / Г. Бардин. — М.: Центр книги Рудомино, 2013. — 207 с.
4. Бродский, И. Далеко от Византии / И. Бродский // Ровесник. — 1990. — № 2. — С. 14-19.
5. Бродский, И. Собр. соч.: в 7 тт. / И. Бродский. — СПб.: Пушкинский фонд, 2000. — Т. 3; Т. 6.
6. Вавилов, С. Научное наследство / Акад. наук СССР. Ин-т истории естествознания и техники. Т. 35 [2]: Дневники, 1909-1951. 1920, 1935-1951: в двух книгах, кн. 2 / С. Вавилов — М.: Наука, 2012. — 603.
7. Воробьев, В. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». — Режим доступа: <http://prozhito.org/person/836>
8. Вронский, Б. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». — Режим доступа: <http://prozhito.org/person/386>
9. Герман, М. Воспоминания о XX веке: Книга первая: Давно прошедшее: Plus-que-parfait / М. Герман. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 560 с.
10. Герман, М. Сложное прошедшее / М. Герман. — СПб.: Искусство, 2000. — 741 с.
11. Говорухин, С. Черная кошка. Заметки режиссера / С. Говорухин. — М.: Зебра Е, 2011. — 528 с.
12. Голубев, В. Записки киномана [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. — 2003. — № 64. — Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/140>
13. Горбачев, М. Жизнь и Реформы / М. Горбачев. — М.: Новости, 1995. — Т. 1. — 596 с.
14. Грамматин, С. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». — Режим доступа: <http://prozhito.org/person/960>

15. Гурченко, Л. Мое взрослое детство / Л. Гурченко. — М.: Молодая гвардия, 1982. — 285 с.
16. Давидсон, А. Я вас люблю страницы жизни / А. Давидсон. — М.: МИК, 2008. — 334 с.
17. Дмитриев, А. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». — Режим доступа: <http://prozhito.org/person/418>
18. Елин, Г. Книжка с картинками : рассказы, истории, портреты, дневники / Г. Елин. — М.: Парад, 2008. — 447 с.
19. Женская судьба в России: документы и воспоминания / Под ред. Б. Илизарова. — М.: Россия молодая, 1994. — 174 с.
20. Жолковский, А. Новые виньетки / А. Жолковский // Звезда. — 2002. — № 1. — С 158-159.
21. Зоркая, Н. Как я стала киноведом: биографическая проза / Н. Зоркая. — М.: Аграф, 2011. — 448 с.
22. Израилевич, Л. Герои-победители [Электронный ресурс] // Самиздат. — 2011. — Режим доступа: http://samlib.ru/i/izrailewich_1_s/geroi-pobediteli.shtml
23. Кляцко, Л. Дневник студентки журфака (1953-1957) / Л. Кляцко. — М.: РИФ «РОЙ», 2002. — 88 с.
24. Козлов, А. "Козел на саксе" — и так всю жизнь / А. Козлов. — М.: Вагриус, 1998. — 445 с.
25. Козлов, В. Стиляги : молодые, смелые, свободные / В. Козлов. — СПб.: Амфора, 2015. — 220 с.
26. Корнилов, В. Демобилизация / В. Корнилов. — Frankfurt/Main: Посев, 1976. — 572 с.
27. Корнилов, В. Музыка для себя / В. Корнилов. — М.: Правда, 1988. — 29 с.
28. Котеночкин, В. Ну, Котеночкин, погоди!: [Воспоминания] / В. Котеночкин. — М.: Алгоритм, 1999. — 270 с.
29. Кривулина, Ю. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». — Режим доступа: <http://prozhito.org/person/150>
30. Лимонов, Э. Собр. соч. в 3 тт. / Э. Лимонов. — М.: Вагриус, 1998. — Т. 1. — 638 с.
31. Макарова, И. Благодарение / И. Благодарение. — М.: ТРИТЭ, 1998. — 160 с.
32. Маневич, Г. Опыт благодарения / Г. Маневич. — М.: Аграф, 2009. — 398 с.
33. Масленников, И. Бейкер-стрит на Петроградской / И. Масленников. — СПб.: Амфора, 2007. — 254 с.
34. Метальников, Б. Я расскажу вам...: воспоминания / Б. Метальников. — М.: Рус. импульс, 2006. — 462 с.

35. Мир-Хайдаров, Р. Собр. соч. в 6 тт. / Р. Мир-Хайдаров. — Казань: Kazan-Казань, 2011. — Т. 6. — 552 с.
36. Мравинский, Е. Записки на памяти. Дневники. 1918-1987 / Е. Мравинский. — СПб.: Искусство-СПб, 2004. — 656 с.
37. Назаров, Ю. Только не о кино / Ю. Назаров. — М.: Алгоритм, 2008. — 349 с.
38. Нахапетов, Р. Влюбленный / Р. Нахапетов. — М.: Вагриус, 1999. — 347 с.
39. Окуджава, Б. Девушка моей мечты / Б. Окуджава // Дружба народов. — 1986. — № 10. — С. 42-48.
40. Петерсон, В. Невыдуманные истории из жизни ленинградского подростка / В. Петерсон // Нева. — 2011. — № 9. — С. 42-57.
41. Петровская, И. В конце пути / И. Петровская. — СПб.: Петрополис, 2009. — 403 с.
42. Пирожкова, В. Потерянное поколение: Воспоминания о детстве и юности / В. Пирожкова. — СПб: Нева, 1998. — 220 с.
43. Порцевский, В. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». — Режим доступа: <http://prozhito.org/person/367>
44. Пришвин, М. Дневники. 1948-1949 / М. Пришвин. — М.: Хронограф, 2014. — 821 с.
45. Пролейко, В. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». — Режим доступа: <http://prozhito.org/person/662>
46. Сергеев, А. Omnibus / А. Сергеев. — М: НЛЮ, 1997. — 536 с.
47. Симонов, К. Глазами человека моего поколения: Размышления о И. В. Сталине / К. Симонов. — М.: Книга, 1990. — 431 с.
48. Смирнов, В. Заулки: Повести / В. Смирнов. — М.: Современник, 1985. — 592 с.
49. Смирнов, В. Реквием XX века: в 5-ти ч. / В. Смирнов. — Одесса: Астропринт, 2013. — Ч. 2. — 960 с.
50. Станюта, А. Городские сны. Трофейное кино / А. Станюта. — Минск: Регистр, 2013. — 544 с.
51. Троицкий, Н. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». — Режим доступа: <http://prozhito.org/person/456>
52. Тулюлюк, А. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». — Режим доступа: <http://prozhito.org/person/1270>
53. У истоков моей судьбы ... / сост. А. Романенко и др. — М.: Бюро Квантум, 2007. — 266 с.
54. Фирсенков, И. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус дневников «Прожито». — Режим доступа: <http://prozhito.org/person/382>

- 55.Фрид, В. После сказки / В. Фрид // Кинематограф оттепели. Книга вторая. — М.: Материк, 2002. — С. 304-322.
- 56.Чивилихин, В. Дневники, письма. Воспоминания современников / В. Чивилихин. — М.: Алгоритм, 2008. — 606 с.
- 57.Шагинян, М. Дневник писателя: 1950-1953 / М. Шагинян. — М.: Советский писатель, 1953. — 512 с.
- 58.Шапорина, Л. Дневник / Л. Шапорина. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — Т. 2. — 628 с.
- 59.Ямпольский, Б. Московская улица / Б. Ямпольский // Знамя. — 1988. — № 2. С. 46-114. — № 3. — С. 121-174.
- 60.Январев, Э. Действующие лица / Э. Январев. — Одесса: Маяк, 1972. — 63 с.
- 61.Январев, Э. Открытый урок / Э. Январев. — М.: Советский писатель, 1975. — 104 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Советский кинопрокат: 1946-1953 гг.

Список иностранных фильмов составлен на основе: Каталог звуковых фильмов, выпущенных на советский экран 1927 – 1955 гг. // Госфильмофонд России. [б.г.][б.и.]. 152 с. Список советских фильмов составлен на основе: Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог: В 4 т. М.: Искусство, 1961. Том 2: Звуковые фильмы (1930-1957 гг.). 784 с.

Год	Количество иностранных фильмов	"Трофейные" фильмы	Иностранные фильмы		Количество советских фильмов	Советские фильмы
1946	4	Девушка моей мечты. Германия. 1944	Степные витязи. Монголия. 1945.		11	Белый клык. Московская студия научно-популярных фильмов. ВЭ 11.09.1946
			Балерина / Мужчины в ее жизни. США. 1941			Беспокойное хозяйство. Мосфильм. ВЭ 15.05.1946
			Свидание для любви. США. 1941.			В горах Югославии. Мосфильм. ВЭ 31.10.1946
			Счастье Каталины Киш. Венгрия. 1950.			Давид Гурамишвили. Тбилисская киностудия. ВЭ 15.07. 1946
						Каменный цветок. Мосфильм. 28.04.1946
						Клятва. Тбилисская киностудия. ВЭ 29.07.1946
						Освобожденная земля. Свердловская киностудия. ВЭ 2.07.1946
						Остров Безымянный. Ленфильм. ВЭ 22.12.1946
						Синегория. Союздетфильм. ВЭ 26.08.1946
						Сыновья. Ленфильм и Рижская

					киностудия. ВЭ 31.05.1946
					Сын полка. Союздетфильм. ВЭ 16.10.1946
1947	11	Богема / Волшебная богема. Австрия. 1937.	Битва на рельсах. Франция. 1946.		25 Адмирал Нахимов. Мосфильм. ВЭ 2.01.1947
		Ты мое счастье. Германия. 1936.	Рим - открытый город. Италия. 1945.		Алмазы. Свердловская киностудия. ВЭ 16.12.1947
		Где моя дочь / Смейся, паяц. Германия. 1943.	Люди без крыльев. Чехословацкая Нар. Дем. Республика. 1946.		Анаит. Ереванская киностудия. ВЭ 2.07.1947
		Побег с каторги / Я беглый каторжник. США. 1937	Они не скроются / Убийцы среди нас. Демократическая Германия. 1946.		Весна. Мосфильм. ВЭ 2.07.1947
		Не забывай меня. Германия. 1935.			Во имя жизни. Ленфильм. ВЭ 12.03.1947
		Сенатор / Мистер Смит едет в Вашингтон. США. 1939			Глинка. Мосфильм. 12.02.1947
		Девушка моей мечты. Германия. 1944			Дорога без сна. Ташкентская киностудия. ВЭ 02.1947
					Золушка. Ленфильм. ВЭ 16.05.1947
					Колыбель поэта. Тбилисская киностудия. ВЭ 28.08.1947
					Крейсер "Варяг". Союздетфильм. ВЭ 26.02.1947
					Марите. Мосфильм. ВЭ 22.11.1947
					Миклухо-Маклай. Московская студия научно-популярных фильмов. ВЭ 3.11.1947

						Наше сердце. Мосфильм. ВЭ 16.04.1947
						Новый дом. Белорусьфильм. ВЭ 10.09.1947
						Пирогов. Ленфильм. ВЭ 16.12.1947
						Первая перчатка. Мосфильм. ВЭ 23.01.1947
						Повесть о "Неистовом". Мосфильм. ВЭ 30.12.1947
						Подвиг разведчика. Киевская киностудия. ВЭ 19.09.1947
						Похождения Насреддина. Ташкентская киностудия и Союздетфильм. ВЭ 7.04.1947
						Робинзон Крузо. Стереokino и Тбилисская киностудия. ВЭ 20.02.1947
						Русский вопрос. Мосфильм. ВЭ 8.03.1948
						Сельская учительница. Союздетфильм. ВЭ 30.10.1947
						Солистка балета. Ленфильм. ВЭ 28.04.1947
						Старинный водевиль. Мосфильм. ВЭ 1.07.1947
						Центр нападения. Киевская киностудия. ВЭ 25.06.1947
1948	48	Андалузские ночи. Германия. 1938.	Облава. ГДР. 1947.		22	Алишер Навои. Ташкентская киностудия. ВЭ 6.02.1948
		Башня смерти / Лондонский Тауэр. США. 1939.	Летучая мышь. Германия. 1946.			Далекая невеста. Ашхабадская киностудия. ВЭ 2.08.1948
		В лесах Южной Америки / Животный мир	Ян Рогач. Чехословакия. 1947.			Возвращение с победой. Рижская киностудия. ВЭ 1.06.1948

	Южной Америки. Германия. 1940.				
	Воздушные акробаты / Трое кодонас. Германия. 1940.				Голубые дороги. Киевская киностудия. ВЭ 26.01.1948
	Восточная сказка / Чиу-Чин-Чоу. Англия. 1934.				Дочь Ферганы. Ташкентская киностудия. ВЭ 24.12.1948
	Восьмой раунд / Толпа ревет. США. 1938.				Драгоценные зерна. Ленфильм. ВЭ 17.07.1948
	Грезы. Германия. 1944				Жизнь в цитадели. Ленфильм. ВЭ 10.01.1948
	Двойная игра / Светлячок. США. 1937.				За тех, кто в море. Ленфильм. ВЭ 27.03.1948
	Двойники / Принц и нищий. США. 1937				Золотой рог. Алма-Атинская киностудия. ВЭ 24.06.1948
	Девушка из Неаполя / Мадалена. Италия. 1935.				Карандаш на льду. Стереокино. ВЭ 25.12.1948
	Долина гнева / Капитан Фюри. США. 1939.				Красный галстук. Союздетфильм. ВЭ 6.05.1948
	Дорога бедствий / Гроздь гнева. США. 1940.				Мальчик с окраины. Союздетфильм. ВЭ 15.04.1948
	Дорога на эшафот / Сердце королевы. Германия. 1940				Молодая гвардия. 1 и 2 серия. Киностудия им. Горького. ВЭ 11.10.1948 (1 серия), 25.10.1948 (2 серия)

	Жизнь Рембрандта / Рембрандт. Германия. 1942			Первоклассница. Союздетфильм. ВЭ 22.03.1948
	Замкнутый круг / Нора. Германия. 1944.			Поезд идет на Восток. Мосфильм. ВЭ 7.06.1948
	Знакомые мелодии / Бессмертный вальс. Германия. 1939			Повесть о настоящем человеке. Мосфильм. ВЭ 22.10.1948
	Индийская гробница. 1 серия / Тигр на Эшнапуре. Германия. 1938			Путь славы. Мосфильм. ВЭ 20.04.1949
	Индийская гробница. 2 серия. Германия. 1938.			Родные напевы. Концерт. Беларусьфильм. ВЭ 14.06.1948
	История одной жизни / Джузеппе Верди. Италия. 1938.			Рядовой Александр Матросов. Союздетфильм. ВЭ 12.05.1948
	Моцарт / Кого боги любят. Германия. 1942.			Сказание о земле Сибирской. Мосфильм. ВЭ 16.02.1948
	Нищий студент. Германия. 1936.			Страницы жизни. Свердловская киностудия. ВЭ 25.12.1948
	Ночная серенада / Маленький ноктюрн. Германия. 1940.			Третий удар. Киевская киностудия. ВЭ 26.04.1948
	Оперетта. Германия. 1940.			
	Охотники за каучуком / Каучук. Германия. 1938.			

	Ошибка дипломата / Мария Илона. Германия. 1939.				
	Песнь для тебя Германия. 1933				
	Первый бал / Первая любовь. США. 1939				
	Под чужим именем / Песнь одной ночи. Германия. 1932				
	Премьера Чио-Чио- Сан / Премьера Батерфляй. Италия. 1939.				
	Приключения венецианца / Приключения Марко Поло. США. 1938				
	Путешествие будет опасным / Дилижанс. США. 1939				
	Расплата / Граф Монте-Кристо. США. 1934				
	Ромео и Джульетта. США. 1936				
	Риголетто / Король забавляется. Италия. 1941.				
	Секрет актрисы / Без ума от музыки. США. 1938				

		Спасенные знамена / Порт-Артур. Чехословакия. 1935.				
		Судьба балерины / Фани Эльслер. Германия. 1937.				
		Таинственный беглец / Золотой месяц. США. 1940				
		Тибет / Таинственный тибет. Германия. 1941				
		Трансвааль в огне / Дядюшка Крюгер. Германия. 1941.				
		Трудный путь / Суэц. США. 1938.				
		Трущобы большого города / Тупик. США. 1937.				
		Тяжелые годы / Давид Коперфильд. США. 1935.				
		Флория тоска / Тоска. Италия. 1940.				
		Я обвиняю / Жизнь Эмиля Золя. США. 1937.				
1949	44	Артисты цирка / Трукса. Германия. 1936	Белая тьма. Чехословакия. 1948.		11	Академик Иван Павлов. Ленфильм. ВЭ 21.02.1949

	Венский квартет/ Братья Шраммель. Германия. 1944.	Дети земли. Индия. 1946		Александр Попов. Ленфильм. ВЭ 3.05.1949
	Во власти доллара / Мистер Дидс едет в город. США. 1936.	Запрещенные песенки. Польша. 1947.		Встреча на Эльбе. Мосфильм. ВЭ 16.03.1949
	Возмездие / Лиса из Гленарвона. Германия. 1940.	Любимые арии / Оперные безумства. Италия. 1948		Константин Заслонов. Белорусьфильм. ВЭ 21.09.1949
	Восстание в пустыне / Песнь в пустыне. Германия. 1939.	Хищники. Чехословакия. 1949.		Мичурин. Мосфильм. ВЭ 1.01.1949
	Встреча в джунглях / Джунгли зовут. Германия. 1936.	Пядь земли Венгрия. 1948.		Райнис. Рижская киностудия. ВЭ 1.08.1949
	Гибель мечты / Мечтательная музыка. Германия. 1940.	Последний этап. Польша. 1948.		Сталинградская битва. 1,2 серия. Мосфильм. ВЭ 9.05.1949 (1 серия). ВЭ 18.12.1949
	Гибель Титаника / Титаник. Германия. 1943.	Немая баррикада. Чехословакия. 1948.		Суд чести. Мосфильм. ВЭ 25.02.1949
	Ее мечта / Я слишком много мечтаю. США. 1935.	Мишка аристократ. Венгрия. 1948		Счастливая встреча. Тбилисская киностудия. ВЭ 26.09.1949
	Жизнь для науки / Повесть о Луи Пастере. США. 1935.	Коричневая паутина / Ротация. ГДР. 1949.		Счастливого плавания. Ленфильм. ВЭ 28.10.1949
	Звезда варьете / Всегда, когда я счастлив. Австрия. 1938.	Огонь. Венгрия. 1949.		Счастливый рейс. Мосфильм. ВЭ 15.08.1949

		Золотая горячка / Король Калифорнии. Германия. 1936	Хлеб наш насущный. ГДР. 1949.			
		Именем закона / Отверженные. США. 1935.				
		Капитан Армии свободы / Да здравствует Вилья. США. 1934.				
		Лунная соната / Большая любовь Бетховена. Франция. 1936				
		Школа ненависти / Моя жизнь за Ирландию. Германия. 1941				
		Любовь паяца / Паяцы. Англия. 1937.				
		Мадам Бовари. Германия. 1937.				
		Мятежный корабль / Мятеж на Баунти. США. 1935.				
		На вершине Монблана / Вечный сон. Германия. 1934.				
		На ледяном поле, Неизвестная страна. Б/д				

		Невидимый идет по городу. Германия. 1933.				
		Последний раунд. Германия. 1940.				
		Призвание поэта / Фридрих Шиллер. Германия. 1940.				
		Роз-Мари. США. 1936.				
		Снежная фантазия / Белый сон. Германия. 1943.				
		Собор Парижской Богоматери. США. 1939.				
		Таинственный знак / Знак Зорро. США. 1940.				
		Торговцы жизнью / Вода для Каниторги. Германия. 1939.				
		Цыганский барон. Германия. 1939.				
		Чудесный исцелитель / Парацельсий. Германия. 1943.				
1950	27	Граф Монте-Кристо. 1 серия. Франция. 1942.	Анна Сабо. Венгрия. 1949.		13	Алитет уходит в горы. Киностудия им. Горького. ВЭ 10.04.1950

	Граф Монте-Кристо. 2 серия. Франция. 1942.	Всегда готов. ГДР. 1950.		Великая сила. Ленфильм. ВЭ 23.10.1950
	Железная маска / Человек в железной маске. США. 1939.	Герои старой Праги. Чехия. 1948.		Далеко от Москвы. Мосфильм. ВЭ 19.12.1950
	Любовный напиток / Эликсир любви. Италия. 1946.	Голубые мечи. ГДР. 1949.		Девушка Араратской долины. Ереванская киностудия. ВЭ 14.01.1950
	На земле предков / Джеронимо. США. 1939.	Два огня. Чехословакия. 1949.		Жуковский. Мосфильм. ВЭ 13.07.1950
	Сенатор / Мистер Смит едет в Вашингтон. США. 1939	Дитя Дуная. Австрия. 1949.		Заговор обреченных. Мосфильм. ВЭ 26.06.1950
	Венские девушки. Австрия. 1949.	Дочери Китая. Китай. 1949		Кубанские казаки. Мосфильм. ВЭ 27.02.1950
		Женщина отправляется в путь. Венгрия. 1949.		Мусоргский. Ленфильм. ВЭ 27.11.1950
		Западня. Чехословакия. 1950.		Падение Берлина. 1,2 серия. Мосфильм. ВЭ 21.01.1950
		Искры. Китай. 1950.		Секретная миссия. Мосфильм. ВЭ 21.08.1950
		Невидимый фронт. Китай. 1950.		Смелые люди. Мосфильм. ВЭ 7. 09. 1950
		Пестроклечатые. ГДР. 1949		Три встречи. Мосфильм. ВЭ 22.01.1950
		Побег из неволи. Болгария. 1949.		У них есть Родина. Киностудия им. Горького. ВЭ 20.03.1950
		Паяцы. Италия. 1948.		

			Похитители велосипедов. Италия. 1949.			
			Рассвет. Франция. 1948.			
			Свадьба Фигаро+D462. ГДР. 1950.			
			Скандал в Клошмерле. Франция. 1947.			
			Совет богов. ГДР. 1950.			
			Тайное поручение. ГДР. 1950.			
			Чертово ущелье. Польша. 1949.			
1951	37	Песнь о любви / Подари нам эту ночь. США. 1936.	Варшавская премьера. Польша. 1951		10	Большой концерт. Фильм-концерт. Мосфильм. ВЭ 16.11.1951
		Познакомьтесь с Джоном Доу. США. 1941	Великое единство народов Китая. Китай. 1951.			В мирные дни. Киевская киностудия. ВЭ 16.04.1951
		Три мушкетера. США. 1938.	Весна на льду. Австрия. 1950.			В степи. Киностудия им. Горького. ВЭ 23.03.1951
			Встанут новые бойцы. Чехословакия. 1950.			Весна в Сакене. Тбилисская киностудия. ВЭ 16.01.1951
			Две бригады. Польша. 1950.			Донецкие шахтеры. Киностудия им. Горького. ВЭ 16.05.1951
			Жизнь побеждает. Румыния. 1951.			Кавалер Золотой Звезды. Мосфильм. ВЭ 9.07.1951
			Закаленные. Чехословакия. 1949.			Свет в Коорди. Ленфильм и Таллинская киностудия. ВЭ 15.10.1951
			Звенит долина. Румыния. 1949.			Спортивная честь. Мосфильм. ВЭ 11.06.1951
			История одной семьи.			Тарас Шевченко. Киевская киностудия.

		ГДР. 1951.			ВЭ 17.12.1951
		Маленькая мама. Венгрия. 1934.			Щедрое лето. Киевская киностудия. ВЭ 8.03.1951
		Мексиканская девушка / Крестьянка. Мексика. 1948.			
		Мечты на дорогах. Италия. 1948.			
		Мир победит во всем мире. Польша. 1951			
		Мое сокровище. Польша. 1950.			
		Непокоренный город. Польша. 1950.			
		Обездоленные. Индия. 1949.			
		Опасный рейс / Последний набор. ГДР. 1951.			
		Первый старт, Польша. 1950.			
		Плотина. Чехия. 1950.			
		Под небом Сицилии / Во имя Италии. Италия. 1951			
		Поезда идут нерегулярно. ГДР, 1951.			
		Седая девушка. Китай. 1950.			
		Стальной солдат. Китай. 1950.			
		Странный брак. Венгрия.			

			1950.			
			Счастье Каталины Киш. Венгрия. 1950.			
			Тревога. Венгрия. 1950.			
			Тигра Акбар. Западная Германия. 1951.			
			У стен Малапаги. Италия. 1948.			
			Честь и слава. Венгрия. 1951.			
			Штрафная площадка, Чехия. 1951.			
			Южные партизаны. КНДР. 1951.			
			Петер. Венгрия. 1934.			
			Яника. Венгрия. 1950.			
1952	39	Весенние дни / Майская пора. США. 1937.	Боевое крещение. Венгрия. 1951.		22	В степях Украины. Киевская киностудия. ВЭ 12.12.1952
		Гладиатор. США. 1938.	Верноподданный. ГДР. 1951.			Горе от ума. Киностудия им. Горького. ВЭ 29.09.1952
		Кардинал Решилье. США. 1935.	Дикая бара. Чехословакия. 1949.			Живой труп. Фильм-спектакль. Ленфильм. ВЭ 16.06.1952
		Королевские пираты / Морской ястреб. США. 1940.	Западная зона. Венгрия. 1951.			Композитор Глинка. Мосфильм. ВЭ 1.10.1952
		Катерина, Австрия. 1935.	И все-таки мы живем. Япония. 1951.			Концерт мастеров искусств. Фильм-концерт. Ленфильм. ВЭ 23.09.1952
		Под кардинальской мантией. Англия. 1937	Июньские ночи. Румыния. 1951			Концерт мастеров украинского искусства. Фильм-концерт. Киевская киностудия. ВЭ 5.11.1952

		Познакомьтесь с императорским двором Микадо. Англия. 1939.	Колония под землей. Венгрия. 1951.			Майская ночь, или Утопленница. Киностудия им. Горького. ВЭ 31.10.1952
		Приключения Робин Гуда. США. 1938.	Мечта актрисы. Венгрия. 1951.			На всякого мудреца довольно простоты. Фильм-спектакль. ВЭ 22.05.1952
		Приключения Тарзана в Нью-Йорке. 4 серия США. 1942.	Молодой Карузо / Легенда об одном голосе. Италия. 1951			На дне. Фильм-спектакль. Мосфильм. ВЭ 1.10.1952
		Случай в пустыне / Циско Кид и Леди. США. 1939.	Непрошенные гости. ГДР. 1952.			Навстречу жизни. Ленфильм. ВЭ 3.09.1952
		Судьба солдата в Америка / Бурные двадцатые годы. США. 1939.	Новички на стадионе. Венгрия. 1951.			Незабываемый 1919-й год. Мосфильм. ВЭ 3.05.1952
		Тарзан 1 серия. США. 1932.	Ночной взрыв / Стальные сердца. Польша. 1948.			Павлинка. Белорусьфильм. ВЭ 25.12. 1952
		Тарзан 2 серия. США. 1936.	Опасное сходство. Франция. 1948.			Пахта-Ой. Ташкентская киностудия. ВЭ 3.08.1952
		Тарзан 3 серия. США. 1939.	Операция "Б". Чехия. 1952.			Покорители вершин. Тбилисская киностудия. ВЭ 2.08.1952
		Катерина, Австрия. 1935.	Первые дни. Польша. 1951.			Правда хорошо, а счастье — лучше. Фильм-спектакль. Киностудия им. Горького. ВЭ 14.01.1952
			Песни на улицах, Италия. 1949			Пржевальский. Мосфильм. ВЭ 26.02.1952
			Песни скитальца. / Бродяга и роза. Финляндия. 1951			Разлом. 1 и 2 серия. Ленфильм. ВЭ 13.10.1952

			Повесть о новых героях. Китай. 1950.			Ревизор. Мосфильм. ВЭ 1.12.1952
			Прелюдия славы. Франция. 1949.			Сельский врач. Киностудия им. Горького. ВЭ 17.01.1952
			Сирена. Чехия. 1947.			Украденное счастье. Фильм-спектакль. Киевская киностудия. ВЭ 1.07.1952
			Сражающийся Вьетнам. Вьетнам и Китай. 1952.			Учитель танцев. Фильм-спектакль. Мосфильм. ВЭ 11.08.1952
			Сын степей. Китай. 1951.			Школа злословия. Фильм-спектакль. Мосфильм. ВЭ 14.07.1952
			Утро над родиной. Болгария. 1951.			
			Мазовше. Польша. 1952.			
			Юность Шопена, Польша. 1952.			
1953	34	В джунглях / Дикий груз. США. 1934.	Ангел в отпуске. Чехословакия. 1953.		43	Адмирал Ушаков. Мосфильм. ВЭ 23.04.1953
		Дон Кихот. Франция, Англия. 1933.	Анна пролетарка. Чехословакия. 1952			Алеша Птицын вырабатывает характер. Ленфильм. ВЭ 2.11.1953
		Друзья и враги Америки / Пусть звенит свобода. США. 1939.	Боевые друзья. КНР. 1952			Анна Каренина. Фильм-спектакль. Мосфильм. ВЭ 6.04.1953
		Необыкновенная дружба / Секвойя. США. 1935.	Буря. Венгрия. 1952.			Арена смелых. Мосфильм. ВЭ 4.07.1953
		Остров страданий / Капитан Блад. США. 1935.	В одном универмаге. Венгрия. 1953.			Белинский. Ленфильм. ВЭ 4.06.1953
		Черный легион. США. 1936.	Венгерские мелодии / Эрдель. Венгрия. 1952.			Беззаконие. Мосфильм. ВЭ 11.12.1953

	Ярость. США. 1936.	Дочь полка. Австрия. 1953.		Варвары. Фильм-спектакль. Киностудия им. Горького. ВЭ 17.07.1953
		Его большая победа. ГДР. 1952.		Васса Железнова. Киностудия им. Горького. ВЭ 19.11.1953
		Завтра будут танцевать всюду. Чехословакия. 1952.		Весна в Москве. Фильм-спектакль. Ленфильм. ВЭ 1.04.1953
		Их было пятеро. Франция. 1951.D455		Возвращение Василия Бортникова. Мосфильм. ВЭ 23.03.1953
		Комические рассказы Гашека. Чехословакия. 1953.		Волки и овцы. Фильм-спектакль. Киностудия им. Горького. ВЭ 26.01.1953
		Мечта сбылась. Румыния. 1952.		Враги. Фильм-спектакль. Ленфильм. ВЭ 2.11.1953
		Мой маленький друг. Австрия. 1951.		Горячее сердце. Фильм-спектакль. Ленфильм. ВЭ 20.02.1953
		Неаполь - город миллионеров. Италия. 1950.		Джамбул. Алма-Атинская киностудия. ВЭ 25.05.1953
		Нет мира под оливами. Италия. 1949.		Егор Булычев и другие. Фильм-спектакль. Мосфильм. ВЭ 1.08.1953
		Ночь в Венеции. Австрия. 1953.		Завтрак у предводителя. Фильм-спектакль. Мосфильм. ВЭ 11.12. 1953
		Пармская обитель. 1 серия. Франция - Италия. 1947.		Звезда. Ленфильм. ВЭ 21.09.1953
		Пармская обитель. 2 серия. Франция - Италия. 1947.		Запорожец за Дунаем. Киевская киностудия. ВЭ 21.07.1953
		Пекарь императора. Чехословакия. 1951		Застава в горах. Мосфильм. ВЭ 7.11.1953
		Под игом. Болгария.		Калиновая Роща. Киевская киностудия.

		1952			ВЭ 26. 11.1953
		Потерянные мелодии. Австрия. 1952.			Кето и Котэ. Тбилисская киностудия. ВЭ 8.06.1953
		Похищение. Чехословакия. 1952.			Корабли штурмуют бастионы. Мосфильм. ВЭ 5.10.1953
		Призыв судьбы, Франция. 1952.			Лес . Фильм-спектакль. Ленфильм. ВЭ 4.05.1953
		С юным сердцем. Венгрия. 1953.			Любовь Яровая. Фильм-спектакль. Ленфильм. ВЭ 16.03.1953
		Случай на ярмарке. Венгрия. 1953.			Максимка. Киевская киностудия. ВЭ 10.02.1953
		Франц Шуберт. Австрия. 1953.			Мартын Боруля. Фильм-спектакль. Киевская киностудия. ВЭ 12.06. 1953
					Над Неманом рассвет. Ленфильм и Литовская киностудия. ВЭ 17.09.1953
					Нахлебник. Мосфильм. ВЭ 9.04.1953
					Неразлучные друзья. Киевская киностудия. ВЭ 25.03.1953
					Песни родной стороны. Фильм-концерт. Мосфильм. ВЭ. 2.11.1953
					Поют жаворонки. Белорусьфильм. ВЭ 15.06.1953
					Римский-Корсаков. Ленфильм. ВЭ 24.08.1953
					Свадьба Кречинского. Фильм-спектакль. Киностудия им. Горького. ВЭ 21.12.1953
					Садко. Мосфильм. ВЭ 5.01.1953
					Свадьба с приданным. Мосфильм. ВЭ 3.12.1953
					Сеанс гипноза. Мосфильм. ВЭ 21.12.1953
					Серебристая пыль. Мосфильм. ВЭ 19.10.1953

					Слуга двух господ. Фильм-спектакль. Ленфильм. ВЭ 14.12.1953
					Сон болельщика.Экранизации эстрадно-хореографического номера. Ленфильм. ВЭ 1953
					Судьба Марины. Киевская киностудия. ВЭ 23.02.1953
					Тарапунька и Штепсель под облаками. Кинофельетон. Киевская киностудия. ВЭ 11.12.1953
					Честь товарища. Ленфильм. ВЭ 30.02.1953
					Чук и Гек. Киностудия им. Горького. ВЭ 2.06.1953

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

«Тибет». Переписка с киностудией им. М. Горького о дубляже немецкого документального фильма «Тибет». Дикторский текст. Объяснительная записка о переделках фильма.

Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2095. Л. 1-32.

Дикторский текст к кинокартине «Тибет».

В центре Азии, скрываясь за высочайшими горами земного шара, лежит Тибет — самое большое плоскогорье мира. Территория, занимаемая Тибетом, огромна — миллион двести тысяч квадратных километров. Больше, чем Франция и Германия, вместе взятые.

На севере и востоке Тибет прилегает к западным провинциям Китая. Дальше на север — Монгольская Народная Республика и Советский Союз.

На юге и западе Тибет граничит с Индией.

Формально Тибет принадлежит Китайской республике, но в действительности он управляется самодержавным монархом, который очень мало считается с китайским правительством, но зато послушно выполняет волю Англичан.

От Калькутты — крупнейшего порта Индии — до границ Тибета всего несколько сот километров. То, что Тибет расположен так близко от богатейших владений англичан в Азии, определило его судьбу. Беспokoясь за сохранность своей колониальной империи, англичане стараются все подступы к ней держать в своих руках. И вот цепкие руки британского империализма протянулись через Гималайские горы, чтобы подчинить Тибет своему влиянию. К тому же известно, что в Тибете есть золото.

В Тибет нельзя проехать ни по железной дороге, ни на автомобиле, нельзя долететь на самолете.

В этой стране нет ни одного километра железнодорожного пути, нет проезжих дорог, нет аэродромов.

Высокие горы и непроходимые пустыни окружают Тибет со всех сторон.

Проникнуть в эту страну можно только взбираясь по горным тропкам, переходя через бурные потоки по хрупким висячим мостам.

Растительность южных склонов Гималайского хребта очень богата. Деревья — великаны, вьющиеся растения, исполинские папоротники. В лесу душно, как в оранжерее. Воздух и почва дымятся от влаги.

С вершин уходящих в небо гор, с огромных первобытных глетчеров низвергаются вниз ледяные потоки.

Только очень выносливые животные — местные мулы и ослы — могут держать трудности этого самого высокого во всем мире пути.

Если сильный ливень разрушил мост, надо самим его починить, так как другого пути нет.

Люди из племени лепча, обитающего по ту сторону Гималаев, служат проводниками и носильщиками. Им приходится чинить мосты и следить за тем, чтобы дорога была в исправности. Без них она быстро стала бы непроходимой.

Связанные стволы деревьев, несколько веток — и мост готов.

До первого ливня...

Тропинка идет все вверх и вверх.

Так надо взобраться на высоту в шесть тысяч метров.

Чем выше, тем природа делается суровой.

Перед границей вечных снегов стоят последние деревья — огромные сосны, раскачиваемые ветром. В расщелинах скал — последние цветы. За ними кончается жизнь, и вот уже, куда ни кинешь взгляд, — одни голые вершины, покрытые вечным снегом.

Перевал. С огромных горных массивов в одинокие горные озера сползают ледники. Здесь они превращаются в плавающие льдины.

Температура на протяжении дня резко меняется.

Ночью и рано утром эту реку можно перейти по льду. Днем лед растает и нужно спускаться вплавь.

Таков путь в Тибет с юга, через Гималайский хребет, и этот путь считается еще самым легким!

Путь с севера, которым проходили в Тибет известные русские путешественники Пржевальский, Козлов, Потанин, был много труднее.

Первые живые существа, которые встречают путешественника в Тибете, — голубые бараны, горные козла.

Нужна очень большая осторожность и терпение, чтобы не спугнуть своим присутствием зорких птиц. Но если вам это удалось, вы можете увидеть вблизи гигантских хищных птиц — Лемакая и Гималакая. Они дерутся из-за добычи. Слабейшие довольствуются обедками.

В низменностях слышится стук копыт киангов — диких лошадей Тибета.

Это одно из самых красивых животных Азиатского плоскогорья. Стадо во всем подчиняется вожаку. Так, без труда, кианги преодолевают огромные расстояния.

Степной лисе лучше уйти с их дороги.

Мощные яки, коренные тибетские животные. Ни жестокий мороз, ни ледяная снежная буря — ничто не страшно этим сильным, толстокожим животным. Длинная шерсть, свисающая до земли, защищает их от холода. Раздвоенные копыта приспособлены для лазанья. Яки могут лазить по кручам, как козы. Они добры и послушны, но если на них взваливать чрезмерную ношу, они начинают бунтовать.

В караванном строю они покорно несут поклажу.

Первые люди, встречающиеся на дороге, бедные полунищие кочевники. Они приветствуют встречных так, как полагается по тибетскому обычаю — отвечивают поклон и высовывают язык.

Столько жителей живет в этой стране — никому в точности неизвестно. По некоторым источникам — семьсот пятьдесят тысяч, по другим — до шести миллионов человек.

Тибет — единственная в мире страна, управляемая монахами, и религиозные обряды до сих пор занимают главное место в быту и жизни народа.

Буддийская религия проникла сюда из Индии двенадцать веков тому назад и с тех пор безраздельно царствует здесь.

С самого утра до позднего вечера вертятся молитвенные мельницы всех размеров.

Каждый, проходящий мимо, должен обязательно повертеть такую мельницу и произнести заклинание. Усердные богомольцы повторяют эту бессмысленную фразу тысячи раз в день.

Около трети всего мужского населения Тибета — это монахи. Тысячами бродят они по дорогам Тибета, крутя молитвенные погремушки и бормоча заклинания.

Ламы — так называемые буддийские монахи — располагаются посреди дороги и совершают молитвенный обряд.

Тибетцы верят что с помощью символических жестов и магических атрибутов — кинжала, топора и волшебного колокольчика — лама борется с демонами и злыми духами и подчиняет их своей воле.

Буддийская религия, запугивая народ, учит, что человека на протяжении жизни и после смерти подстерегают злые духи, пока наконец душа, после долгого странствования, не найдет путь в блаженное царство Будды.

И вот страшные идолы и чудовищные маски должны непрерывно напоминать людям о существовании злых духов. Люди должны жить в постоянном страхе и непрерывно молиться.

Никто не знает, сколько в Тибете храмов и монастырей.

Они встречаются на каждом шагу — маленькие скиты, молельни и огромные, похожие на целые города, монастыри, десятки строений и пристроек окружают монастырский храм.

Один из самых богатых и больших монастырей — Даши-Хумбо. Здесь живет около десяти тысяч монахов.

Монастыри с таким большим количеством монахов представляют собой огромную силу в Тибетском государстве.

Они владеют землями и пастбищами, нередко ведут крупную торговлю. На них работают тысячи крестьян, находящихся от монастырей в полной крепостной зависимости.

Рано утром звуки гонга созывают монахов к еженедельному богослужению, которое продолжается целый день. По дворам разносится заунывное хоровое пение лам. Пение чередуется с глухим бормотанием заклинаний.

Два раза в день молитвы прерываются. Прислужники разносят в тяжелых медных кувшинах чай.

Младшие члены монастырской общины несут на себе все тяготы повседневной работы. Уже в возрасте от 6 до 10 лет мальчиков приучают к монастырской жизни. Если в семье три сына, один из них обязательно должен быть отдан в монастырь. Таков древний обычай и ламы строго требуют его исполнения, для укрепления монастырей.

Время, свободное от богослужений, молодые монахи посвящают изготовлению лечебных пилюль из всевозможных трав, кореньев и разных шарлатанских снадобий. Этими знахарскими средствами исчерпывается забота тибетского правительства о здравоохранении народа.

Здесь же в монастыре печатаются книги. Письменность у тибетцев существует очень давно, с VII века, но печатное искусство застыло на самой первой стадии — шрифт вырезается на деревянных досках, оттиски снимаются ручным способом.

Книги, разумеется, исключительно религиозного содержания — священные буддийские писания.

Ганджур — основной канон буддийского вероучения — составляет сто восемь томов.

Буддизм остановил политическое и экономическое развитие Тибета на средневековом уровне.

Природа отгородила Тибет от внешнего мира высокими непроходимыми горами.

Но еще больше, чем суровая природа Тибета, мешают экономическому и культурному развитию тибетского народа ламы, захватившие всю власть в стране. Боясь потерять эту власть, они держат народ в самом глубоком невежестве, всеми силами стараясь сохранить изолированное положение страны и народа.

Доступ в эту страну закрыт. Страна под замком.

Императорский Китай, которому некогда подчинялся Тибет, поддерживал лам в их стремлении оградить страну от всяких внешних влияний и культурных связей.

И британский империализм, который силой ворвался в Тибет в начале 20 века, оставил все по-старому. Двери в страну по-прежнему закрыты. Англичанам тоже выгодно, чтобы хозяйство Тибета оставалось на самой низкой ступени, чтобы народ был нищ, бесправен и невежественен. Так его легче держат в повиновении.

Образ жизни, бытовой уклад и хозяйственные отношения тибетцев так же мало изменилось на протяжении столетий, как эти памятники древней тибетской культуры.

Большая часть крестьян находится в полной крепостной зависимости от монастырей, дворян и князей. Им принадлежит почти вся плодородная земля в этой суровой стране. Работая в поле, крестьяне отбывают барщину, платят натурой огромные подати.

Трудно представить себе степень нищеты, в которой живут тибетские крестьяне.

Они обрабатывают землю также как и тысячу лет тому назад.

Журавль, побывавший в разных странах, видимо удивляется. Он видел, как это делается, например, не так далеко отсюда — в Монгольской Народной Республике.
[Абзац вычеркнут]

Большие стада коз и овец пасутся на заграничных пространствах. Они щиплют скудную траву и выскребывают корни из земли.

Эти стада могли бы кормить и одевать тибетского крестьянина — если бы они ему принадлежали. Но эти стада и земля, на которой они пасутся, принадлежат монастырям и феодалам.

Шерсть тибетских овец и коз — плотная и гибкая — ценится очень высоко.

Без теплой одежды здесь, в суровом климате Тибета, не проживешь. Зима долгая, бесснежная с морозами до сорока градусов. Лето очень короткое, с жаркими днями и холодными ночами.

Хотя ткацкая техника еще примитивна, расцветка и ковровые орнаменты очень красочны.

Дома строятся из необработанного камня. Вместо известки — сырая глина. Каменщики не торопятся. Прежде всего они должны песнями и молитвами отогнать злых духов от места работы.

Почти вся жизнь города протекает на улице перед домами. Мелкие ремесленники занимаются своим делом — кузнецы коуют подковы, медники чинят посуду, сапожники шьют обувь.

В бедности и нужде, как и весь тибетский народ, живет и население городов.

Здесь же, на улицах они готовят и едят свою скудную пищу.

Национальное тибетское блюда — цзамба. Это чай, приправленный маслом, солью и поджаренной ячменной мукой.

Разумеется не у всех такая скудная пища. Хозяева страны, кроме традиционной цзамбы, едят и еще кое-что.

Это и видно по их довольным лицам.

Если женщина из бедной семьи может сбить себе немного масла, это — большой праздник в семье. Дети от нее не отходят.

Так тибетские правители расправляются с теми, кого они считают нарушителями порядка. Это бедняки. Богатые откупятся от любого наказания. Через несколько дней этих людей навсегда бросят в подземелье, а пока родные могут еще кормить их.

По буддийскому учению тела умерших должны сжигаться без остатка. Но дрова в Тибете очень дороги, угля нет совсем, и религия пошла на уступки. Земные останки умерших бросают на съедение коршунам, которые считаются здесь священными птицам. Под непрерывно читаемые молитвы тела рассекаются на куски, кости толкутся, чтобы птицы могли уничтожить все. Затем лама подает сигнал, и коршуны начинают слетаться.

Столица Тибета — город Лхаса.

Здесь живет верховный правитель Тибета — Далай-Лама. Здесь его двор и министры.

Лхаса считается у тибетцев священным городом.

Каждый верующий почитает за счастье хоть раз совершить паломничество к святым местам Лхасы.

«Лхаса впереди!» - кричат паломники, когда достигают этих высот.

На кустах и деревьях, прилегающих к дороге, они развешивают лоскуты материи, ленточки и куски бумаги с написанными на них заклинаниями и молитвами. Так паломники просят благословление у богов на дальнейший путь.

Бесконечной вереницей бредут верующие к стенам священного города.

Усердные богомольцы собственными телами измеряют путь в Лхасу. Падают, вытянув руки, поднимаются, делают два шага и снова падают ниц.

Так, если тысячу раз упасть и подняться, можно пройти километра два в день.

Достигнув стен города и обойдя его несколько раз вокруг, богомольцы переходят от одной святыни к другой.

Опять нужно бросаться ниц, подниматься и снова бросаться. Это продолжается часами. Камень здесь отполирован до блеска.

На лошадях и пешком собираются паломники со всех концов страны в Лхасу. Особенно много их прибывает на праздник Нового года, который наступает в Тибете 15 февраля.

И вот наконец перед глазами паломников самое святое место в этом самом «святом» буддийском городе — монастырь и дворец Потала — резиденция Далай-Ламы, верховного правителя Тибета.

Здесь он живет и отсюда управляет страной.

Далай-лама в представлении тибетцев — это воплощение в человеке одного из высших буддийских божеств. Так утверждает господствующая религия, и это неустанно вбивается в головы верующих. Вся власть в тибетском государстве принадлежит Далай-Ламе. Он в одно и то же время — царь и бог, и его самодержавие ничем не ограничено. Если, разумеется, не считать англичан.

Дворец очень красив. Он построен из белого камня и кирпича и имеет в длину триста метров. Центральная часть красная, все остальные — белые. Крыши сверкают золотом. У подножья холма расположены многочисленные строения, имеющие отношение к дворцу — дома для служащих, амбары, конюшни, помещения для охраны.

Тибетский народ по праву может гордиться этим замечательным сооружением, воздвигнутым триста лет назад. Этот величественный памятник тибетской архитектуры свидетельствует о том строительном искусстве и художественном вкусе, которым обладает этот веками угнетенный народ.

Празднества, связанные с наступлением нового года продолжаются три недели. Город Лхаса в эти дни представляет собой огромный храм, наполненный паломниками.

На улицах с утра до поздней ночи толпится народ, переходя с места на место.

Появляются бродячие монахи-прорицатели. За мелкую монету он берутся предсказывать будущее.

В обычное время в Лхасе двадцать тысяч жителей.

Но сейчас город вмещает 50-60 тысяч человек. Те которые не нашли приюта в стенах города, разбивают палатки в поле.

В ожидании праздника, прибывших развлекают бродячие музыканты и танцоры.

В огромных медных котлах варят чай для цзамбы.

Трубы возвещают начало праздника.

По улицам города скачут лошади без всадников. Верующие тибетцы считают, что на этих лошадях боги свершают свой въезд в Лхасу.

В роскошных шелковых одеждах появляются на праздничной площади министры и сановники.

Как заместители Далай-Ламы, они занимают места в одном из самых пышных шатров.

Важным сановникам преподносят белые полотенца.

По древнему тибетскому обычаю 0 это знак уважение и покорности.

Из портала священного храма выходят ламы в торжественной процессии. Это самые важные и благочестивые ламы. Без них праздник не может начаться. Один из основных канонів буддийской веры говорит: «без ламы невозможно получить спасения».

Внимание толпы приковано к ритуальным танцам и процессиям. Театрализованные религиозные представления используются ламами, как сильнейшее средство воздействия на сознание народа. Они отвлекают его от неприглядной действительности.

Воинственный танец одного из южных племен исполняется с большим мастерством.

В страшных масках шагают ламы, чтобы протанцовывать свой танец. Эти маски олицетворяют грозные божества буддизма, которые побеждают врагов веры.

На одной из площадей происходит танец масок, посвященный кончине старого года.

На площадь выходит новый отряд лам. За ним под вой труб и крики толпы выносятся человек, в которого по утверждению лам вселился бес. Не этого человека ламы возложили всю ответственность за грехи народа, совершенные в минувшем году. Этот человек должен быть изгнан из города.

Наконец, религиозные церемонии окончены.

Приходит очередь и для других радостей в новогодний праздник.

Наступает настоящее народное празднество.

Из особо гибкого дерева делают тибетцы луки для стрельбы в цель. Нужно попасть в цент деревянного кольца. Вот этот стрелок приза, конечно, не получит... Большого искусства требует стрельба на дальность.

Стреляют в цель и на полном галопе из луков, из ружей.

В диком вихре народного танца выступают лучшие танцоры со всех концов страны.

Новая процессия привлекает внимание толпы. Это во главе войска идут генералы. Они пышно разодеты в древние наряды тибетских военачальников.

За генералами следуют воины, облаченные в средневековые доспехи и вооруженные копьями, мечами и старинными мушкетами.

Трижды проходит эта процессия вокруг священного храма.

Все это, конечно, только карнавальное представление. Настоящее войско Тибета не участвует в празднестве. Оно совсем не похоже на средневековое воинство.

Британская форма, в которую одеты тибетские солдаты, наглядно показывает, кто ими в действительности распоряжается.

Тибетские офицеры изучили на британской военной службе в Индии правила современного военного искусства. Сейчас они обучают своих сородичей тому, чему научили их англичане.

По уровню своего политического и экономического развития Тибет в настоящее время является едва ли не самой отсталой страной.

Попав много веков тому назад под власть лам, тибетский народ влачил и продолжает влачить жалкое нищенское существование.

А правители его знают, что их власть над народом будет крепка до тех пор, пока они смогут удержать народ в той крайней степени темноты, невежества и бесправия, в какой он сейчас находится.

Так правители Тибета и делают, с благословения своих страшных богов и под покровительством британского империализма.

Объяснительная записка к кинофильму «Тибет».

«Таинственный Тибет» немецкий кинофильм производства «Уфа» 1940 года представлял собой этнографически-видовую ленту, построенную на документальных материалах, заснятых немецкой экспедицией Эрнста Шефера в Тибет в 1938-39 годов.

Весь монтаж фильма в основном строился вокруг истории этого путешествия, показа пути экспедиции, ее быта, оснащения, ее поведения на пути в Тибет, и в Тибете.

В фильме явно сквозила тенденция сопоставления участников экспедиции, представителей «высшей» расы темному и невежественному народу Тибета. Большинство сцен фильма страдало свойственной немецкому кинематографу растянутой экспозицией, длиннотами излишним натурализмом. Наоборот, нужные этнографические детали (жилища, утварь, костюмы, природные богатства и т. п.) в фильме не были показаны.

Ряд сцен в картине сопровождался порою очень невыразительной, скучной и однообразной музыкой.

В дикторском тексте подавляющее место уделялось также описанию путешествия его оснащению, мужеству его участников, а очень незначительные этнографические и исторические сведения о Тибете преподносились с тенденциозных, профашистских позиций.

Естественно, что подобная концепция фильма оказалась неприемлемой и фильм был весь перемонтирован заново.

При перемонтаже из фильма были изъяты все материалы, показывающие историю экспедиции, ее участников, их быт, снаряжение и пр. были изъяты кадры бесконечного прохождения немецких путешественников под фашистским флажком по горам Гималаи и в степях Тибета, их лагерные стоянки и развлечения.

Убраны кадры смакующие «расовые» исследования немецких ученых, измеряющих черепа, руки и ноги туземцев, а также кадры, рисующие поведение немцев в Тибете среди местного населения.

В большинстве оставшихся сцен были убраны чрезмерные длинноты и излишние натуралистические подробности (сцены: дорога к Тибету, горные козлы, погребение тибетцев и др.). в сценах, страдавших затянутой экспозицией был найден путем перемонтажа более правильный живой ритм (сцены тибетских праздников).

Новый монтаж фильма основан на принципе логически построенного рассказа о Тибете, рисующего последовательно: географическое положение Тибета, путь к нему через Гималаи, растительность и животный мир, климат, население Тибета. Подчинение всей страны культу религии монастыри и их быт памятники культуры Тибета, занятия населения — земледелие, овцеводство, мелкое ремесленничество, быт, обряды. Описание столицы Тибета — Лхасы, ее архитектуры, празднование нового года, театрализованные религиозные представления, народные развлечения и пляски, парад карнавальных и современных войск Тибета.

В новом дикторском тексте, написанном писателе В. Катаняном помимо описательной части, внимание зрителя заостряется на социально-экономической и

политической структуре Тибета, разоблачается сущность буддийского вероучения и теократического строя, царящего в Тибете.

Музыкальному сопровождению текста путем компиляции, сокращения и перестановки ряда кусков — придана более динамическая и мелодичная форма.

Фильм в первоначальной редакции составил 2800 мт., в настоящем виде он равен 1500 мт.

Название картины «Таинственный Тибет» заменено: «Тибет».

Консультантом по перередактированию фильма и составлению нового дикторского текста был тов. Токарев С.А., профессор этнографического института Академии Наук СССР.