

Ольга Матич

КИНО-КОМЕДИЯ АЛЕКСАНДРОВА И ЕЕ СТАРОЭМИГРАНТСКИЕ ЗРИТЕЛИ 50-ЫХ ГОДОВ

Дорогой Игорь!

Поздравляю тебя с шестидесятипятилетним юбилеем! В связи с этим хочется с тобой поделится своими подростковыми воспоминаниями и теперешними размышлениями об одном трофейном советском фильме, который я смотрела в 50-е годы в калифорнийском прибрежном городе Монтерей, и о русских, там тогда живших. В Монтерее находилась и продолжает находиться Военная школа языков, в которой преподавала американским солдатам русский язык моя мать. В качестве учебного пособия им показывали советские фильмы 30-х и 40-х гг.

Родители водили нас с братом на все русские фильмы, шедшие в кинопрокате в Монтерее в 50-е годы, не только сталинские, но и фильмы периода оттепели. Мама удивлялась моему дурному вкусу. Как это мне могли больше нравиться сталинские *musicals* Григория Александрова, чем, например, *Летят журавли*?! Причины ее смущения были идеологическими; Любовь Орлову она называла сталинской Марлен Дитрих. Мне же кинокомедии Григория Александрова нравились, потому что, как мне теперь кажется, они были похожи на американские *musicals*, которые я тогда любила. Мой любимый русский фильм в те годы был *Светлый путь* Григория Александрова, вышедший на экран в 40-м году, практически 65 лет тому назад.

В 70-е годы, когда у меня появились знакомые в России и в новой эмиграции, я любила щеголять своим знанием советских музыкальных кинокомедий 30-х гг. Они удивлялись тому, что дитя первой эмиграции могло любить такую дрянь и переводили меня на разговоры о старой эмиграции и жизни до революции, считая, что я про то и другое много знаю. Любить *Светлый путь* в эпоху застоя, как ты лучше меня понимаешь, не полагалось. Новые эмигранты поражались моему – на их взгляд – непониманию сталинской эстетики. Несмотря на презрение, они с интересом выслушивали истории о том, где и в каких условиях я эти фильмы смотрела. Я же с упоением рассказывала им, как мама водила меня на просмотры довоенных фильмов в американской шпионской школе.

Как пример типичных для старой эмиграции обстоятельств – в которых все перемешалось в классовом и культурном отношении – могу добавить, что в той же военной школе учил будущих американских шпионов русской грамоте потомок последней российской династии – великий князь Никита Александрович Романов, родной племянник Николая II.¹ Его отец участвовал в заговоре и убийстве Распутина. Никита Александрович по службе тоже смотрел *Светлый путь*, как и остальные местные преподаватели из русской аристократии – князь Волконский, княгиня Трубецкая и прямой потомок Николая по не морганатической линии. Ходили и мои русские друзья, правнуки придворного лейб-медика Льва Б. Бертенсона. Он и его жена, оперная певица и дочь историка Аполлона А. Скальковского, принимали активное участие в жизни русского искусства конца века. Их салон посещали Достоевский, Тургенев, Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Шаляпин и многие другие.

Сын Бертенсонов, Сергей Львович, который часто жила у родственников в Монтерее, работал в голливудской киноиндустрии. Вместе с Немировичем-Данченко он обосновался в Голливуде в середине 20-х гг. в надежде основать там русскую киностудию по образцу парижского *Альбатроса*. Эта затея им не удалась – Немирович вернулся в Москву, а Бертенсон остался в Голливуде.²

Может, и он смотрел *Светлый путь* и им возмущался, правда с меньшим ожесточением, наверное, чем голливудским производством на русскую тему, которое он неизменно называл «развесистой клюквой». Многие эмигранты применяли этот эпитет к изображению дореволюционной России в американском кино. Я помню, как мы расспрашивали Сергея Львовича про актрису Натали Вуд – русскую по происхождению. В ответ он нам рассказывал про очередное искажение российских реалий в голливудском фильме *Анастасия*, за который Ингрид Бергман, игравшая младшую дочь Николая Второго, удостоилась Оскара. Нам девочкам фильм нравился, хотя, повторяя за взрослыми, мы тоже критиковали его за карикатурное изображение русских. Его внучатых племянников, как и меня, воспитывали в антибольшевистском эмигрантском духе.³ Правда, в отличие от

¹ Считалось, что Никита Александрович был плохим преподавателем, но американские солдаты и офицеры его любили. Он их развлекал рассказами о своей молодости, показывал им свою шкатулку с фамильными драгоценностями и даже учил их русским матерным словам. В 1960-е годы Никита Александрович потерял работу, так как отказался принять гражданство США, потому что ему в противном случае пришлось бы отказаться от своего титула; аристократический титул и американское гражданство несовместимы по американскому закону.

² О русских, работающих в Голливуде в 20-е и 30-ые годы, см. Матич О. 2002. «Русские в Голливуде/Голливуд о России», *Новое литературное обозрение* 54, 403–48.

³ Помнится, как вскоре после поездки моих родителей в Советский Союз их отец язвительно спросил родителей: «На поклон в Каносу ездили!» На что мой отец демонстративно встал, хлопнул дверью и долго с ним не общался. Вот какие страсти продол-

меня они, повторяя за матерью, тоже преподававшей в шпионской школе, возмущались советскими фильмами и произносили стандартные слова про советскую пропаганду. Они видели в Орловой большевичку сталинского закала, а не веселую советскую Золушку. Мы, конечно, после просмотра спорили, каждый защищал свою позицию. Я им на зло напевала «Марш энтузиастов», а они соответственно кривились, хотя на сборищах русских скаутов – все дети русских преподавателей шпионской школы ими являлись – мы всегда пели «Широка страна моя родная» того же Дунаевского. Видимо, скаутский антисоветский контекст накладывался на патриотическую песню и этим ее облагораживал. Меня в скаутской общине считали просоветской – за мои «либеральные» подростковые взгляды и за то, что мои родители были членами НТС, чью политику я любила защищать, вероятно, в жанре прикола. Эмигранты монархических взглядов считали НТС просоветской организацией, а за ними то же повторяли их дети! В скаутском лагере мы каждое утро подымали белый-синий-красный под пение «Коль славен» и на кличку «Будь готов!» отвечали «Всегда готов за Россию!»

В постсоветскую эпоху, когда «просвещенные» россияне начали иначе смотреть на социалистический реализм, кинокомедии Александрова стали рассматриваться как ностальгические артефакты и объекты изучения. С того времени, как появились видео-пленки *Светлого пути*, я его регулярно показываю американским студентам в курсах по XX веку, объясняя им, что это советская сказка вроде *Золушки* или *Wizard of Oz* на стахановский лад. Им фильм нравится, несмотря на чуждую воспитательную идеологию. Первую собственную пленку я получила в подарок от Наума Клеймана в начале 90-х гг. Фильм вскоре оказался в эмигрантском видеопрокате в Америке, а именно с наплывом 4-й эмиграции. Недавно он появился на американском рынке, т.е. с английскими субтитрами.

В курсах по XX веку я использую этот фильм в качестве примера магистрального соцреалистического сюжета (*master plot*), который нас научила опознавать Катерина Кларк. В фильме выполнены все канонические требования – изображение Сталина в форме луча, светившегося за кадром и облучавшего ткачиху Таню Морозову; *Bildung* Тани и укрепление в ней стахановского сознания с помощью женского партийного ментора; эротическая любовь к индустриальному станку; движение от периферии к центру; отсылки к *Что делать?* и Четвертому сну Веры Павловны; сталинский классицизм и т.д. Правда, студенты неизменно замечают в *Светлом пути* сходство с голливудскими музыкальными комедиями предшествующего периода.

жали бушевать в старой эмиграции уже в 70-е годы. Правда, после смерти мужа Марины Эдуардовны ездила в Ленинград на встречу с двоюродным братом.

При просмотре *Светлого пути* в начале 90-х гг. – после долгого перерыва – я заметила в нем визуальную метафору, изображающую ненавистные буржуазные пережитки. Метафора выполнена в чуждой фильму стилистике, несмотря на присутствие в нем мультипликации. Она выполнена в духе Эйзенштейна 20-х гг., периода близкого сотрудничества Александра с мастером. Их окончательный разрыв произошел после совместной поездки в Америку, когда оба были увлечены Диснеем, с которым ты их сможешь увидеть на совместной фотографии, сделанной в Голливуде. (илл. 1)



Я имею в виду эпизод в начале *Светлого пути*, в котором Таня, будущая ударница, идет учиться в школу для безграмотных. Этот эпизод завершается изображением фигурки динозавра, служащей школьным пособием при изучении доисторического прошлого. Изображение оживающего динозавра переходит наплывом на (*dissolves*) Танину буржуазную хозяйку, воплощающую динозаврообразное дореволюционное общество, именно

то, из которого вышли преподаватели русского языка монтерейской военной школы. Вместо прямого изображения отсталых элементов в новом обществе, которыми фильм изобилует, Александров использует в этих кадрах модернистскую метафору, а именно кинематографический прием наплыва и *morphing'a* (трансформация без швов одного объекта в другой). Ими он сцепляет два эпизода: школу для безграмотных и жизненное пространство Таниной хозяйки, в котором последняя не справляется со своим плачущим навзрыд младенцем. *Morphing* путем оживления – динозавр тоже начинает рычать – осуществляет контрастирующее сцепление в пространстве: в то время, что Таня в школе, дома орет младенец, нянченье которого является ее обязанностью.

К тому времени, когда я снова посмотрела *Светлый путь*, я, конечно, была знакома с ранними фильмами Эйзенштейна. Я что-то знала про интеллектуальный монтаж и технику *morphing'a*, хорошо известную из мультфильмов Диснея, которые так любил Эйзенштейн, написавший целую монографию про них в начале 40-х гг. (илл. 2)



Он особенно восторгался тем, как Дисней превращал, например, полосатую рыбу в аквариуме в тигра в клетке, рычащего голосом льва или пантеры; осьминога – в слона или рыбу – в осла.⁴ Эйзенштейн определяет диснеевский прием как «плазматический», а именно как отражение «всемогушества плазмы, в которой все возможные будущие виды содержатся в

⁴ Leyda J. (ed.) 1986. *Eisenstein on Disney*, (tr. Alan Upchurch), 10.

жидкой форме»,⁵ т.е. как возникновение и избыточное порождение новых форм.

Правда, в детстве я боялась американских мультфильмов; причиной страха была именно эта техника, имеющая эффект перемежевывания в быстром темпе изображений насилия (*violence*), смерти и воскрешения животных и живых вещей и возникновение объектов из склизкой жижи. Будучи военным ребенком, в подсознании которого отложились тревожные картины бомбежек, так страшивших меня в Австрии в последний год войны, я пугалась диснеевских мультфильмов не меньше, чем стрельбы в вестернах. В кино меня водила моя американская тетушка в целях развлечения, а я зачастую сидела спиной к экрану – в особенности во время мультфильмов – и следила за лучем прожектора, чтобы отвлечь себя от диснеевских ужасов.

Прием *morphing* 'a имел огромное значение для Эйзенштейна и раннего Александрова. Как пример эйзенштейновского *morphing* 'a можно привести ряд кадров из *Стачки* (1924), одной из сквозных метафор которой является наплыв репрезентации полицейских шпионов на животных и наоборот. В смысле жанра сопоставление животных и людей в фильме идет из басни: полицейские агенты по кличке Лиса и Сова отличаются лисиной хитростью и совиной мудростью в выслеживании заговорщиков среди фабричных рабочих. Метафора осуществляется с помощью наплыва изображения совы на лицо фабричного соглядата, работающего на классового врага. Раздувающееся горло ухающей совы, представленной зрителю крупным планом, превращается в следующем кадре в быстро мигающий (пульсирующий) человеческий глаз, затем появляются оба глаза, которые со сна протирает всевидящий полицейский агент.

Юрий Цивьян пишет, что этот эйзенштейновский прием в *Стачке* отсылает к распространению техники рентгена на визуальное и литературное изображение на рубеже веков. Каламбур (Эйзенштейна) пишет Цивьян, напоминает политическую карикатуру 1896 г., в которой просвеченные рентгеном государственные деятели изображены с фигурами разных животных внутри головы.⁶

В *Светлом пути* Александров делает что-то сходное. Динозавр трансформируется в Танину хозяйку, обрастая ее пышным телом, облеченным в смешное нарядное платье, а не в рабочий костюм. С помощью метафоры рентгена, часто используемой в раннем кино, режиссер показывает нам тело дамы прежних времен. Древний динозавр, который таится за поверхностью ее теплого тела, предсказывает ее скорую смерть и всеобщую

⁵ Там же 64.

⁶ Tsivian Yu. 1996. «Media Fantasies and Penetrating Vision: Some Links Between X-Rays, the Microscope, and Film», *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Bowl J.E., Matich O. (eds.), 93.

смерть классового врага. Как и фигурка в классной комнате, его остов скоро будет предметом изучения. Правда, в отличие от Эйзенштейна в *Стачке*, Александров строит метафору не только в пространстве, но и во времени, отсылая зрителя к теории эволюции и к социальным изменениям в советском обществе. Метафора Александрова, появляющаяся на экране буквально на несколько секунд, движется изнутри тела наружу.

Так оно и случилось – обломки империи, а именно остатки старой эмиграции в 70-е годы, оказались экспонатами того прошлого, которое советская власть успешно ликвидировала. Представители 3-ей волны их с любопытством рассматривали.

Не знаю, какой вывод ты извлечешь из моей безделушки. В качестве концовки я могу предложить быстро перемежающиеся мыслишки в духе поп-психоанализа и поп-культурологии. Может быть, хозяйка с телом динозавра – это я; может, я просто эмигрантский *voyeur*, желающий подглядеть остов советской культуры. Меня ведь давно увлекают метафоры наплыва и палимпсеста – наложение одного исторического пласта на другой, одной биографии на другую, одной аналитической парадигмы на другую. Также хочется разобраться в мотивации своих и чужих идеологических взглядов. Например, понять повсеместное нежелание многих старых эмигрантов примкнуть к культурным ценностям того общества и социума, в котором они находятся при том, что та страна, из которой они вышли, была им чужда в той же степени, если не больше: изображение дореволюционной России в кинопродукции и тех и других кажется им или клеветой, или пропагандой. Как советские люди они всюду видят подвох и вражду.

А может, мне просто хочется писать мемуары, как и многим другим очутившимся в своих шестидесятих. Писать о тех интересных людях, которых я знала, и про те разнообразные миры, к которым я была причастна.

Многая лета, дорогой Игорь!

omatich@berkeley.edu