

Кинематографические страницы русского зарубежья

*Русские легко осваиваются повсюду.
У нас есть какое-то исключительное умение
обживать чужие страны.
Ибо куда бы мы ни приехали,
всюду мы приносили много своего, русского,
только нам одним свойственного,
так разукрашивали своим бытом быт чужой,
что казалось, будто не мы приехали к ним, а они – к нам.
А. Вертинский¹*



Русские эмигранты во Франции

Историю отечественного кинематографа, как правило, было принято рассматривать, начиная с 1917 года. Период до октября 1917 г. обычно называют ранним, или дореволюционным, кино. Так называемый эмигрантский период ранее и вовсе не включался в историю развития российского киноискусства. Однако история и судьба какого-либо культурного явления – это всегда собирание в единое целое, а никак не дробление и тем более уж не забвение. Сегодня исследователи не только стремятся восстановить целостную картину отечественного кинематографа, но и показать, как, став частью так называемого русского зарубежья, он постепенно растворялся в иных культурах, оказывая при этом свое влияние на киноискусство Запада.

В пространстве русского зарубежья в результате революционного взрыва образовался колоссальный запас творческой энергии. Что же касается кинематографа, то своеобразие русской киноэмиграции первых послереволюционных лет (в отличие от эмиграции музыкальной, театральной и художественной) состояло в том, что она была не просто массовой, а «почти поголовной» [1, с. 233]. Страну не просто покидали продюсеры, увозя с собой целые студии; в ней рушилась вся инфраструктура кинопроизводства,

¹ Вертинский А. «Дорогой длиною...». – М.: Правда, 1991, с. 130.

сложившаяся в стране за два десятилетия существования в ней кино. Фактически из России «эмигрировали не кинематографисты, а кинематография» [1, с. 233].

У кинематографистов, как и у всех представителей русского зарубежья, оказавшихся за пределами России, было два пути: рассеяние по миру в индивидуальном порядке с целью выжить или создание центров, объединяющих творческие силы для дальнейшей жизни и деятельности. Такие центры «посланников, а не изгнанников», по определению Д. Мережковского, возникли там, где «русская культура находила предпосылки для диалога – в исторических контактах, духовной, психологической, эстетической близости» [2, с. 307]. А потому, покидающие Россию были ориентированы прежде всего на Европу, в результате чего в географии русской киноэмиграции образовалось несколько центров. Ими стали, в первую очередь, Франция и Германия, в меньшей степени – Чехословакия и отчасти – Италия. Не миновали отечественные кинематографисты и Голливуд. Но сначала были Крым и Турция.

Крым и Турция

Промежуточным этапом, предшествующим массовой киноэмиграции из России, стал переезд ведущих киностудий в Крым, выполнявший в течение двух лет (1918–1920)



*Русский кинопредприниматель
Александр Ханжонкин*

функцию временного центра русского кинопроизводства. И хотя уезжали вроде бы на съемки, ближе к солнцу, морю, ради живописного вида гор – уезжали переждать смутное время, не предполагая, что это уже навсегда. На самом деле Крым оказался фактически *первым этапом* эмиграции и непростым испытанием для всех предпринимателей.

А. Ханжонков и И. Ермолев обосновались в Ялте, где предусмотрительный Ханжонков еще в 1917 г. построил отделение своей кинофабрики. А у Ермолева был договор с Ханжонковым об аренде части помещений его студии для съемок. Д. Харитонов в свою очередь построил себе кинофабрику в Одессе. Наиболее трагичной в дальнейшем оказалась судьба Ханжонкова.

Его финансовое могущество начало падать еще до революции. После 1915 г. он лишился своих лучших художественных сил. Харитонов сумел в прямом смысле перекупить у него Веру Холодную, В. Полонского, П. Чардынина. Ермолев переманил Мозжухина. Умер один из старейших сотрудников фирмы Ханжонкова режиссер Василий Гончаров, а Владислав Старевич был призван в армию. В Крыму же умер Евгений Бауер, что стало для Ханжонкова последним ударом, после которого он так и не оправился. Борьба за существование студии и дела еще продолжалась, но былого величия уже не было. Вскоре начались серьезные испытания и для Харитонова. После смерти Веры Холодной он практически потерял свой коллектив.



*Вера Холодная – русская звезда
немого кино*

А 15 января 1920 года была национализирована одесская фабрика Харитонова, чуть позже переведенная в ведение политотдела Красной Армии, где ее использовали исключительно для производства агитфильмов. После этого Харитонов и Чардынин отправляются в Европу. Наиболее плодотворным крымский период оказался для Ермольева. За два года работы на его ялтинской студии было снято около 20 фильмов. Из жанров доминировали мелодрама и психологическая драма; комедия, как и раньше, была редкостью. По составу студия Ермольева в Ялте меняется, и постепенно в ней формируется ядро, которое в полную силу вскоре заявит о себе в Париже. Дорогу же в столицу Франции предприниматель начал прокладывать в апреле 1919 года, когда еще до окончательного переезда вместе со своими сотрудниками он специально съездил туда, чтобы заручиться поддержкой на французской студии «Пате».

Перекрестком всех дорог и перевалочным пунктом для русских эмигрантов на пути в Европу был Константинополь. Как пишет Н. Нусинова, «через этот полуевропейский-полуазиатский город за два года прошло, вероятно, не менее пятисот человек. В силу целого ряда условий беженцы в массе своей не засиживались долго в Константинополе и после более или менее длительного в нем пребывания разъезжались в другие страны. Но в число таких счастливых попали далеко не все» [1, с. 236].

О кинематографической деятельности русских эмигрантов в Константинополе известно немного. Редким примером съемок в этом городе силами русской студии стал фильм Я. Протазанова «Ужасное приключение». Он снимался фактически на всем протяжении пути следования из Константинополя во Францию, оказавшись, таким образом, своеобразной летописью эмиграции русского кино на Запад, но окончен фильм был уже в Париже. В его титрах значатся: Ялта – Константинополь – Марсель – Париж. Н. Нусинова считает, что в художественном отношении этот фильм также очень показателен. В нем найдена та *мифологема*, которая в дальнейшем в значительной степени определила тематику и стилистику эмигрантского фильма – *сон и пробуждение* от него, надежда на то, что все недавние события, вынудившие изгнанников покинуть родину, окажутся не более чем ночным кошмаром. По сюжету фильма герой влюбляется в кинозвезду, покидает родной дом и становится актером. На этой стезе после недолгой славы на него обрушиваются разнообразные несчастья. Герой, доведенный до отчаяния, возвращается в родительский дом, чтобы ограбить отцовский сейф, но, застигнутый на месте преступления, стреляет из пистолета в собственного отца. В этот жуткий момент герой просыпается у себя дома на диване, и выясняется, что случившееся было лишь его сном. «Такой финал, – пишет автор, – по-видимому, был выражением затаенной мечты и надежды всех эмигрантов на чудесное разрешение их собственного кошмара и обретение дома» [1, с. 238].

Русская киноэмиграция в Европе. Италия и Чехословакия

Итак, Европа. Раньше, чем где-либо, – уже в 1919 г. – русские кинематографисты появились в Италии. Это были актеры Т. Павлова, В. Янова, О. Рунич, М. Вавич, режиссер А. Уральский и еще несколько человек². Историк кино Витторио Мартинелли, которого цитирует Н. Нусинова, отмечал в своих исследованиях: «Русские кинематографисты объединились в Италии вокруг двух производственных центров: «Маннифаттура Чинематографика Амброзии» в Турине и «Нельсон-фильм» в Риме. Попытки создания русской студии в Италии не было – в первую очередь, вероятно потому, что группа кинематографистов была малочисленной, и в ней не было продюсера» [1, с. 238]. По сути же, русским в Италии и не потребовалось объединяться, поскольку они вполне органично

² Необходимо отметить, что ни одна русская колония на Западе не была неподвижной. Попав в Европу, русские кинематографисты перемещались из страны в страну в поисках нового дома. Например, Уральский и Янова параллельно с работой в Италии начали сниматься во Франции.

вписались в существующую там систему кинопроизводства. Требования итальянских зрителей не были чужды русским кинематографистам-беженцам изначально, так как русское дореволюционное кино, как и искусство в целом, испытало на себе сильное влияние итальянского стиля, художественного языка, внутренней мелодики повествований, актерской пластики. Наиболее заметными фильмами, созданными там, стали душераздирающие мелодрамы со смертями и самоубийствами в финальных сценах, что характерно было и для русского, и для итальянского кино 1910-х годов.

Важным этапом русской эмигрантской жизни была также Чехословакия³. С самого начала 20-х годов прошлого века в Праге возникает большое количество российских культурных обществ и объединений. Русские, работавшие в чешском кино, были немногочисленны, не имели своей студии и жили изолированно от русской диаспоры, осевшей в Западной Европе. В основном это были представители театра, но пришедшие к кино именно в эмиграции. Так в 1921 г. часть труппы МХАТа во время гастролей осела в пражских театрах, а затем приняла предложение чешского режиссера и продюсера Вацлава Биновеца снять фильм под его руководством. Этот фильм вышел под названием «Последняя радость» (по одноименному роману Кнута Гамсуна), в котором приняли участие М. Тарханов, Е. Евгеньев, И. Берсенев, Н. Массалитинов, В. Орлова. История поэта, обреченного на одиночество, и его друга-бродяги была близка русским эмигрантам.

Далее последовал фильм «Такова жизнь» с Верой Барановской в главной роли, где, как отмечает Н. Нусинова, опираясь на мнение критики тех лет, постановщики ориентировались на стилистику фильма Вс. Пудовкина «Мать». Еще с одной русской театральной труппой был подписан контракт чехословацкой компанией АБ, у которой существовали обширные планы в области развития кинорынка, в том числе с русскими актерами. В частности Борис Орлицкий ставил в Праге ряд фильмов как режиссер. По жанру это были в основном мистические мелодрамы.

В дальнейшем многие русские артисты покинули Прагу. Однако свой неповторимый след в киноискусстве страны, как сообщается в каталоге Чешского киноархива, фильмы тех лет, благодаря традициям как русского психологического театра, так и мистического кинематографа, бесспорно оставили.

Франция и Германия

И все же, как известно, наиболее привлекательными странами для эмигрантов из России оказались Германия и Франция. В Париже центром русского кинопроизводства стало общество «Ермольевф-синема» и выросшая затем на его базе студия «Альбатрос». Ядро коллектива Ермольева составили режиссеры Я. Протазанов, А. Волков, В. Туржанский, С. Надеждин, В. Стрижевский; актеры И. Мозжухин, Н. Лисенко, Н. Кованько, Н. Колин, Н. Римский; операторы Ж.-Л. Мундвийе, Н. Топорков, Н. Рудаков, Ф. Бургасов; художник А. Лошаков и многие другие. На эту студию в поисках заработка постепенно подтягивались соотечественники далеких от кинематографа, но нужных для него профессий: электрики, механики, плотники, швеи.

³ Конечно, маленькая Чехословакия не могла сравниться с большими европейскими государствами. Но важнее экономической мощи оказалась духовная близость этой славянской страны, столица которой стала русским культурным центром. Прага притягивала интеллектуальную, артистическую и политическую элиту. Жизнь в нем не сулила богатства или блеска, но давала возможность получения образования и деятельности в сфере культуры. Провинциальность Праги по сравнению с другими европейскими столицами придавала жизни в ней большую уютность, человечность и мягкость, по которым так истосковалась русская душа.



*Актриса немого кино
Наталья Лисенко*

За два года пребывания Ермольева в Париже на его студии ставятся одиннадцать фильмов. К числу безусловных удач относятся: «Ужасное приключение» и «Правосудие прежде всего» Я. Протазанова, «Сказки тысячи и одной ночи» В. Туржанского, «Дитя карнавала» И. Мозжухина и многосерийный (уже тогда было и такое) «Дом тайн» А. Волкова. В 1922 г. Ермольев уезжает работать в Мюнхен, а управление студией передает новым владельцам – А. Каменке и Н. Блоху, которые ее принимают и переименовывают. В результате рождается знаменитый «Альбатрос».

В Берлине в 1920 г. Харитонов вместе с частью своей труппы открывает студию «Харитонов-фильм». Вначале он ограничивает ее деятельность только прокатом, но вскоре переходит и к производству фильмов. В дальнейшем, объединившись с фирмой «Атлантик», Харитонов создает общество «Атлантик-Харитонов Фильм». Н. Нусинова отмечает, что основным направлением русского эмигрантского

производства в Германии стала экранизация русской классики, и соглашается с киноведем О. Булгаковой, что «русский мистицизм и западная легенда о загадочной русской душе именно в Германии попали на плодотворную почву немецкого экспрессионизма, органически соединившись с ней» [1, с. 240]. Так, в начале 1920-х годов были сняты фильмы «Раскольников», «Живой труп», несколько раз история о Степане Разине и Тарасе Бульбе. Вошедший в моду интерес к русской теме, а также экономический кризис начала 1920-х годов в Германии привели к распространению русского кинопроизводства в этой стране. В конечном счете, Харитонов объединяется с двумя крупными кинопредпринимателями В. Венгеровым и Г. Рабиновичем, в результате чего создается новая фирма «Цезарь», где снимается русская классика – в частности очень популярный фильм режиссера Н. Маликова «Вешние воды» по повести И.С. Тургенева.

В это же время предприниматель Венгеров совместно с мультимиллионером Хуго Стиннесом создает, как своего рода вызов Голливуду, суперкрупный международный концерн «Вести» (ВеСти), в который вошел наряду с прочими кинопромышленниками Харитонов. Позднее открываются дочерние предприятия этого объединения в большинстве стран Европы и Азии. В конце 1924 г. в Париже создается объединение «Пате» – «Вести» для проката фильмов этих двух компаний во Франции и франкоязычных странах. Именно в это время начинает бурно расти русский Париж, ставший вскоре своеобразной столицей русского зарубежья.

В Парижском филиале «Вести» под названием «Сине-Франс-фильм» центральной фигурой стал Н. Блох, который сумел увести с собой ведущих сотрудников «Альбатроса». Под его руководством «Сине-Франс-фильм» вскоре переезжает в новое помещение в Бийанкур, а фирма «Харитонов-фильм» фигурирует в титрах как полноправный сопродюсер лишь в первой совместно поставленной ими картине.

Положение студии «Альбатрос» тем временем начинает меняться, что постепенно приводит ее к расколу. После отъезда Ермольева в Мюнхен так называемое русское киногетто унаследовали А. Каменка и Н. Блох. (На «Альбатросе» работали в основном выходцы из России, большинство из которых вовсе не знало французского языка и не стремились его знать по двум причинам. Во-первых, жизнь в чужой стране многим представлялась как временная, и, во-вторых, тогдашний кинематограф, как известно, был немым, что составляло неотъемлемую часть его поэтики. Следовательно, для работы в кино знание языка было не нужно, что обеспечивало в эту сферу деятельности, наряду с работой таксиста и официанта, основной приток эмигрантов из России.) Сам Каменка

прекрасно говорил по-французски и умел более трезво оценить политическую ситуацию: он не тешил себя иллюзиями относительно скорого свержения большевиков и возвращения в Россию и начал развивать дело в следующих направлениях. С одной стороны, он не был сторонником бойкота пролетарской России и всячески стремился извлечь пользу из факта существования огромного рынка русскоязычных зрителей, ведя дела с большевиками через посредничество прокатных фирм (именно такой фирмой стало акционерное общество «Сельтик-синема»). С другой же стороны, Каменка взял курс на интеграцию студии во французское кинопроизводство. В отличие от своих собратьев, осевших в Германии, он не злоупотреблял русской классикой, не спекулировал на русском мифе и «загадочной русской душе». Напротив, основным направлением деятельности «Альбатроса» стала экранизация французской литературы. Уже в первые два года деятельности на этой студии были поставлены фильмы по произведениям Александра Дюма-отца, Ги де Мопассана, Ноэля Базана. В результате, эстетика фильмов, поставленных «Альбатросом», испытывая на себе влияние французского контекста, неизбежно меняется, а положение русских на студии, вместо ведущего, постепенно становится маргинальным.

Чем дальше, тем больше Каменка и Блох расходились во взглядах на перспективы студии. Сложности и разногласия ее директоров не могли не отразиться на ситуации в целом. Один за другим русские кинематографисты начали переходить на другие студии или же пытаться наладить собственное дело. После того, как сам Ной Блох в 1924 г. перешел работать в «Сине-Франс-фильм» и увел за собой большинство русских кинематографистов, Каменка кардинально меняет творческую политику на студии. Он открывает двери для французов, привлекая к работе молодых талантливых режиссеров. На студии ярко заявляют о себе Марсель Л'Эрбье, Жан Эпштейн, Рене Клер, Жан Ренуар и многие другие. «Альбатрос» постепенно превращается во французскую студию, в работе которой принимают участие и некоторые русские сотрудники, в основном в качестве статистов. Оставшиеся же на студии русские техники, операторы, художники по



*Ксения Десни
(1894–1954)*

естественным причинам не могли оказывать решающего влияния на эстетику и тематику фильмов. Так началась последовательная интеграция русской студии во французский кинематограф. Однако этот процесс Н. Нусинова считает далеко не однозначным. По ее мнению, именно на «Альбатросе» – исторически русской студии – закладывались основы классического французского нарративного кино, кинематографа не экспериментального, не авангардистского, а того, который стал базой для формирования эстетики французского «поэтического реализма». Растворившись во французском контексте, русский повествовательный стиль, неторопливость, меланхолия, тоска, а главное – достойный консерватизм поэтики, принципиальная установка на отказ от эксперимента, составляющая основу эмигрантской культуры, во многом подготовили базу для классического французского кино 1930-х годов. Вспомним знаменитую «Набережную туманов» [1, с. 243].

Студия же «Сине-Франс-фильм» центром русского эмигрантского кинопроизводства пробыла недолго. Будучи основанной как французское представительство концерна «Вести», она прекратила свою деятельность после его краха летом 1925 года. После этого Ной Блох объединяется с Г. Рабиновичем для создания студии «Сине-Альянс-фильм». Вместе они сотрудничают с «Фильм де Франс» и делают копродукцию с фирмой «УФА», что, как считает Н. Нусинова, дает специалистам основание определить это направление в



Иван Можжухин (1889–1939)

кинопроизводстве как франко-немецко-русское. Что касается тематики, то в этих фильмах явно прослеживается влияние традиции эмигрантского кино, популярного в Берлине, для которого были особенно характерны темы вечного изгнанника или принца из другой страны, где власть незаконно захватил узурпатор. Но главная особенность этих новых студий, появившихся после раскола «Альбатроса», – это откровенная эксплицированность русской темы, которая ранее присутствовала в фильмах лишь подспудно⁴.

Постепенно центр русского зарубежного кинотворчества перемещается из Парижа в привлекавшую более дешевым кинопроизводством Германию (хотя киноиндустрия Франции считалась более качественной). Здесь к концу 1920-х годов по-прежнему имел свою основную базу Венгеров, работали В. Стрижевский, И. Можжухин, В. Чехова и многие другие мастера русского

немного кинематографа. В начале 1930-х годов, с приходом в кино звука была попытка вернуть центр русского кинопроизводства во Францию. Тогда возникла студия «Глория-фильм», просуществовавшая всего два года и выпустившая всего один фильм: «Сержант Х» режиссера В. Стрижевского с И. Можжухиным в главной роли.

Фильм был поставлен в двух версиях, французской и немецкой, поскольку предполагалось два рынка сбыта. Но немецкая версия была запрещена к прокату германской цензурой как пропаганда французского иностранного легиона (герой фильма – русский легионер). В результате, студия потеряла все вложенные деньги. Конец же Русского (в том числе и кинематографического) Зарубежья пришелся на 1939 год, когда началась Вторая Мировая война и многие соотечественники начали покидать обжитые места и перемещаться за океан.



Иван Можжухин и
Рина ди Лигуори

Русские и империя «Голливуд»

Эмигрируя из России, русские кинематографисты увозили с собой в Европу старое русское кино, надеясь *сохранить* его за границей в неприкосновенности и *вернуть* в Россию. Вместо этого они незаметно для себя начали интегрироваться в контекст западноевропейского кинематографа, не только сами меняясь под его влиянием, но и оказывая, что очень важно, воздействие на кино Европы. Совершенно по-иному складывалась судьба у тех немногих русских кинематографистов, которые оказались в

⁴ С этой точки зрения интересен снятый в Париже фильм «За монастырской стеной», в котором использованы хроникальные кадры Москвы, что было для того времени большой редкостью. Вмонтированные в художественную ткань ленты, они производят впечатление ностальгических видений покинутой родины.

Голливуде. В Америке – по общераспространенному мнению стране цивилизации, а не культуры, – кинематограф, театр, живопись, музыка всегда существовали как отрасли индустрии, досуга, развлечения, вырабатывающие продукты массового потребления. В середине 1920-х годов американский кинематограф набирает международный авторитет и таланты, нужные ему, просто скупаются как товар. В 1930-е же годы в Америку ехали уже во многом не по собственному желанию, а по необходимости, спасаясь от фашизма.

Момент приезда в Америку, по воспоминаниям писательницы Нины Берберовой, уехавшей из России в 1922 г. и приобретшей опыт жизни по обе стороны океана, является основным критерием для карьеры кинематографиста. Когда «первая волна» эмиграции из послереволюционной России докатилась до Соединенных Штатов, русские, приехавшие туда до революции (например, звезда кино Алла Назимова или звезда балета Теодор Козлов), были уже интегрированы в американскую жизнь и систему кинопроизводства, которая имела свои «правила игры». Поэтому для кого-то (в числе них, например, были И. Мозжухин, В. Туржанский и др.), кто прибыл в Америку из Европы, такая реэмиграция оборачивалась кратким визитом, когда не найдя себе места в Америке, русские беженцы приходили к выводу, что старый западный мир им понятнее и ближе, чем Новый Свет. Были, конечно, исключения, как, например, карьера Ричарда Болеславского – «самого американского» из всех американских режиссеров, или Михаила Вавича – любимца всего русского Голливуда. Основная же масса русских кинематографистов-эмигрантов послереволюционной волны не смогла сделать в Голливуде карьеры.

Одной из причин этого факта специалисты называют приход звука в начале 1930-х годов. Но только ли в этом дело? Ведь в том же самом Голливуде были очень яркие примеры, когда акцент не просто прощался, но всячески обыгрывался, придавая и артисту, и творимому им образу определенный шарм. Тот же Вавич не просто говорил с русским акцентом, но и не очень хорошо знал английский язык, однако ему это прощали – настолько велик был магнетизм личности этого актера. Актриса Анна Стэн, приехавшая в Голливуд уже в 1930-е годы после пребывания в Германии, также активно снималась вплоть до 60-х годов XX века, несмотря на милый, как считала публика, акцент. Иными словами, нередко недостатки произношения становились частью актерского имиджа и не только не были помехой в карьере, но напротив, в руках умелого имиджмейкера становились козырной картой. Именно так случилось с Леонидом Кинским и с Акимом Тамировым. Важно, что все эти актеры были приняты и востребованы публикой, а следовательно, на них можно было делать деньги. Но главная причина заключалась в другом: Голливуд, при всей своей открытости навстречу эмигрантам в отношении их быта, ментальности, религиозных убеждений, свойственной людям Нового Света, где каждый в каком-то поколении был эмигрантом, в производственном смысле представлял собой империю со своими четкими и жесткими правилами. А потому, для русских актеров и режиссеров создать государство в государстве было нереально. Такие попытки, а они имели место, обрекались на провал [3, с. 254].

В Голливуде более или менее успешную карьеру сделали многие выходцы из Московского Художественного театра. Это Михаил Аршанский, Ольга Бакланова, Федор Шаляпин-младший, Михаил Чехов, Мария Успенская, Владимир Соколов и ряд других артистов. Факт принадлежности к школе Художественного театра был своего рода пропуском в мир Голливуда, знаком качества. Также сами основатели легендарного театра вызывали у американцев интерес и уважение. К примеру, известный продюсер фирмы «Юнайтед Артистс» Джозеф Скенк предложил В.И. Немировичу-Данченко работу в Голливуде в качестве режиссера, на что тот высказал предложение о создании русской киностудии, организованной по тому же принципу, что и эмигрантские кинофабрики в Европе. Русский режиссер считал, что «если эта идея пустит корни, то американцы захотят использовать ее для себя. Но это значит, что здесь будет культивироваться русское искусство, те приемы, тот дух, который составляет особенности русского театра, русской музыки, русской литературы, имеющей повсеместный мировой успех» [3, с. 255].

Однако осуществление такого проекта, конечно же, было не только не нужно американцам, но даже невозможно ни с практической, ни с психологической точки зрения: русский режиссер мыслил в иных нравственных категориях, нежели режиссер американский; он ориентировался на требования другого зрителя. Творческие принципы мхатовской школы, идея актерского перевоплощения, вживания в роль, концепция театрального искусства как зеркального отражения сложных душевных переживаний, – всё это было фактически противоположно самим основам голливудского подхода к киноискусству. Немирович-Данченко вызывал уважение и, главное, интерес американских кинодеятелей, но они не могли принять его в качестве голливудского режиссера. В свою очередь Немирович-Данченко подверг серьезной критике американское кино: «Киносценарии страдают излишней пестротой, в них слишком много внимания уделено бегам, пожарам, кораблекрушениям, трюкам и слишком мало жизни человеческого сердца и духа» [1, с. 256]. И это было сказано еще в 20-х годах прошлого века.

Между тем мода на русское в Голливуде была. Точнее на русский миф, на русскую экзотику, на русский колорит. Это оказалось спасением для русских эмигрантов, спрос открывал рабочие места. Однако многие русские критики были весьма нетерпимы к подобной спекуляции. Так, известный в своих кругах Александр Морской написал статью «Мода на русское», опубликованную в Париже в журнале «Иллюстрированная Россия», где в частности сказано: «Картины “русского” содержания в Америке сыпятся как из рога изобилия. И одна другой беспардоннее и невежественнее рисуют наши нравы, быт, нашу культуру и общественность. Что ни картина, то шедевр развесистой клюквы; что ни выпуск – то злое, грубое издевательство над нашим прошлым. Американцам, а за ними и всей европейской публике эти фильмы нравятся: в них много колорита, “экзотики”, много новых, популярно изложенных сведений об этой странной стране льдов, белых медведей и великих князей» [1, с. 257]. Это было написано еще во второй половине 1920-х годов. Как подтверждение данных слов можно привести в пример готовящиеся сценарии толстовских «Воскресения» и «Анны Карениной». В американской версии Катюша Маслова в конце выходит замуж за Нехлюдова. Свадьба играетя вокруг стола с куличами и пасхой, а жених и невеста в русских национальных костюмах кругами обходят этот стол. Каренина, конечно же, не бросается под поезд, это только ее сон. Она также благополучно выходит замуж за Вронского. Американская киноиндустрия этого периода очень любила экранизации русских классиков, но осуществлялось все это по-американски: прекрасные актеры, насыщенные русским колоритом виды и интерьеры, но при этом смело переписывается и искажается не только финал, но и сюжет в целом. В конце, как правило, – счастливая развязка, в духе американского хэппи-энда.

Потребность в счастливой развязке в американских фильмах вытекает из самой философии американского бытия. Таким образом, на деле выходила не экранизация русского произведения, а голливудская мелодрама на тему о славянской душе с использованием русских классических произведений. Фильм всегда должен был быть рассчитан на американского зрителя. Законы голливудского стиля весьма жесткие, и потому фильмы о России предполагали в результате эксплуатацию так называемого «русского мифа».

И все же, Голливуд был постоянным магнитом для всех русских кинематографистов, оказавшихся после революции за пределами Родины. В 1933 г. американский режиссер, эмигрант из России Льюис Майлстоун (Лев Мильштейн) на вопрос советских кинематографистов о том, как себя чувствуют в Америке иностранцы, ответил: «Голливуд – это иностранный город, там на это не обращают внимания. Но в Голливуде нельзя делать того, что хочешь» [1, с. 261].

* * *

Сегодня не приходится говорить о русском зарубежье. Его просто нет. Эмиграция уже другая. «Вторая и третья волны» эмиграции в 1960–1980-е годы – это когда из СССР

уезжали режиссеры или актеры под разными предлогами и по разным причинам. Судьба их за редкими, даже единичными случаями складывалась не слишком удачно. В постперестроечные годы факт эмиграции в российском кино практически перестал существовать. Речь теперь идет скорее о кинопродукциях, о работе за границей. То есть режиссер из России не эмигрирует, он сохраняет дом в России, снимает часто фильмы на российском материале, но на зарубежные деньги и с ориентацией на оба рынка. В дальнейшем вторжение в жизнь мирового сообщества телевидения, спутниковой связи, Интернета изменило сам тип контактов в культуре. Феномен русского зарубежья остался в прошлом, в иной системе культурных координат.

Кинематограф как вид искусства очень тесно связан с реальностью, окружающей его, с современностью, сиюминутностью, с сегодняшними проявлениями массовых настроений. Кино – искусство коллективного творчества, искусство общения, обмена напрямую между людьми одного языка, общей культуры, родственного менталитета. За рубежом можно собрать кинематографистов-соотечественников, киностудию превратить в национальную колонию, снимать только на родные, «русские темы», но полноценного русского кино не будет, так как недостает еще одной важной составляющей – русского зрителя. «Судьба кинематографа русского зарубежья тому прямое доказательство: не выжили в нем ни русская киностудия, ни русская тема, ни русская киноэстетика. Продолжало существовать лишь то, что растворилось в национальной кинокультуре и явилось уже в новом качестве во французском, немецком, чешском кино» [3, с. 388]. При этом бесспорно то, что растворившись в иной национальной кинокультуре, а точнее даже напитав ее, русский кинематограф, как и русская культура, обогатил европейское кино, привнеся в него психологизм, душевность, глубинность, тонкость и нежность, свойственные искусству России.

Список литературы:

1. *Нусинова Н.* Кинематограф русского зарубежья // Страницы истории отечественного кино. – М.: Материк, 2006.
2. *Гращенкова И.* Кино Серебряного века. – М., 2005.
3. *Васильев А.* Красота в изгнании. – М.: Слово, 2008.

Сведения об используемых иллюстрациях:

Илл. 1. Русские эмигранты во Франции. Русский уголок Парижа: русская церковь на rue Daug (1930 г.). - Режим доступа: URL: http://www.nivestnik.ru/2002_2/20/shtml (фотография из книги «Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920—1930-е годы. Автор Янгиров Р.М., изд-во «Русский путь», 2008).

Илл. 2. Русский кинопредприниматель Александр Ханжонков. - Режим доступа: URL: <http://focus.ua/culture/639> (дата обращения: 19.08.2010).

Илл. 3. Вера Холодная – русская звезда немого кино. – Режим доступа: URL: <http://www.liveinternet.ru/users/3370050/post132130514/> (дата обращения: 06.08.2010).

Илл. 4. Актриса немого кино Наталья Лисенко. - Режим доступа: URL: <http://babs71.livejournal.com/208637.html> (дата обращения: 06.08.2010).

Илл. 5. Ксения Десни (1894—1954). - Режим доступа: URL: http://relooking.ru/blogs/1/index.php?page=post&blog=anna&post_id=84 (дата обращения: 06.08.2010).

Илл. 6. Иван Можухин (1889–1939). - Режим доступа: URL: <http://www.nemokino.ru/mozyh.html> (дата обращения: 06.08.2010).

Илл. 7. Иван Можухин и Рина ди Лигуори в фильме «Казанова». Открытка. 1926 г. (фотография из книги «Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920—1930-е годы. Автор Янгиров Р.М., изд-во «Русский путь», 2008).

Источник: *Культура в современном мире*. — 2010. — № 3. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://infoculture.rsl.ru>