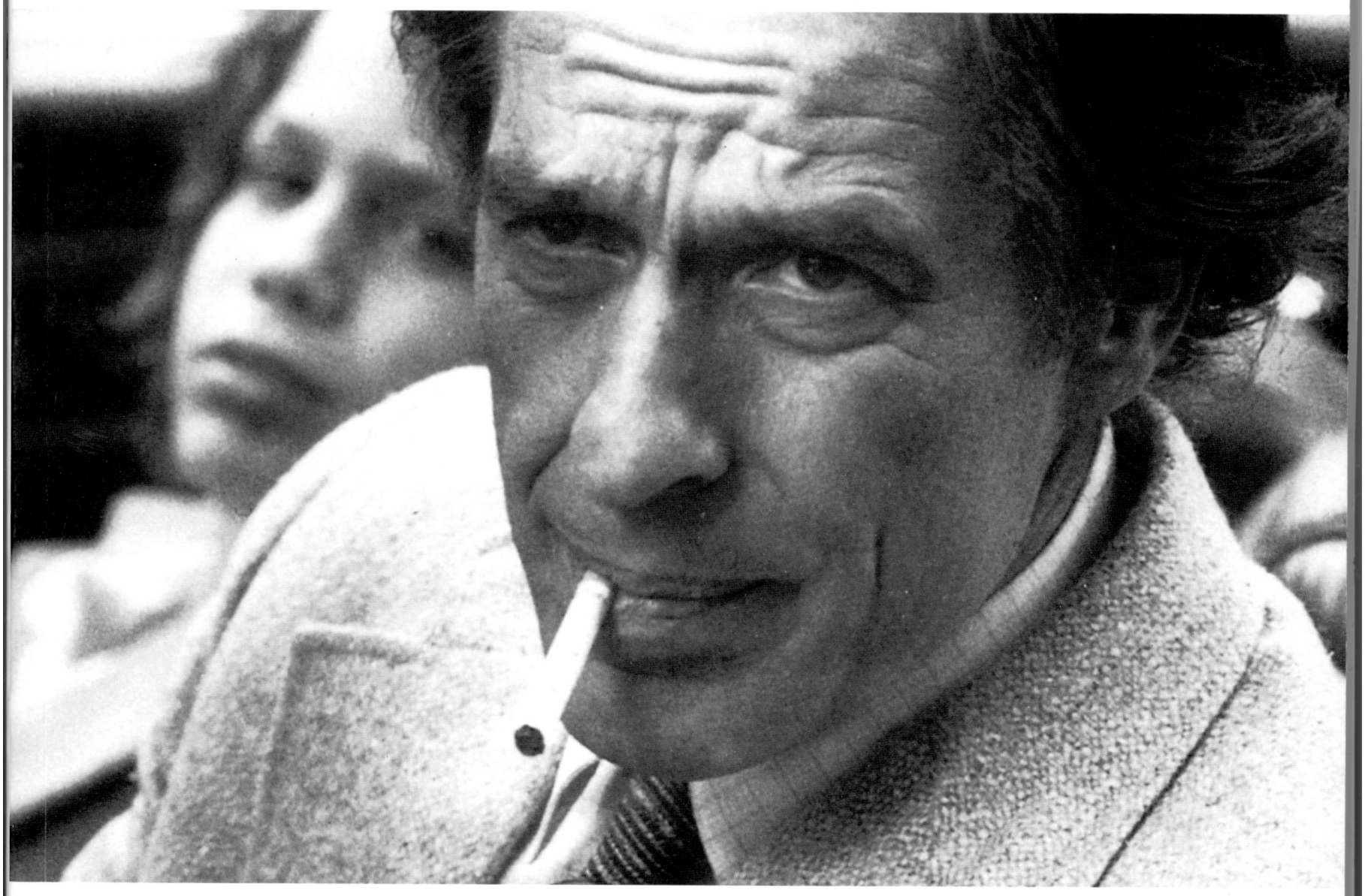
ISSN 0136-0108 «СЕАНС»

СЕАНС

№ 53/54

КАССАВЕТИС



А ТАКЖЕ

НЕЗАВИСИМЫЕ
РОДЖЕР КОРМАН
НИКОЛАС РЭЙ
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ

НЬЮ-ЙОРК
ДЖЕЙМС ГРЭЙ
РИЧАРД КЕРН
МАРТИН СКОРСЕЗЕ

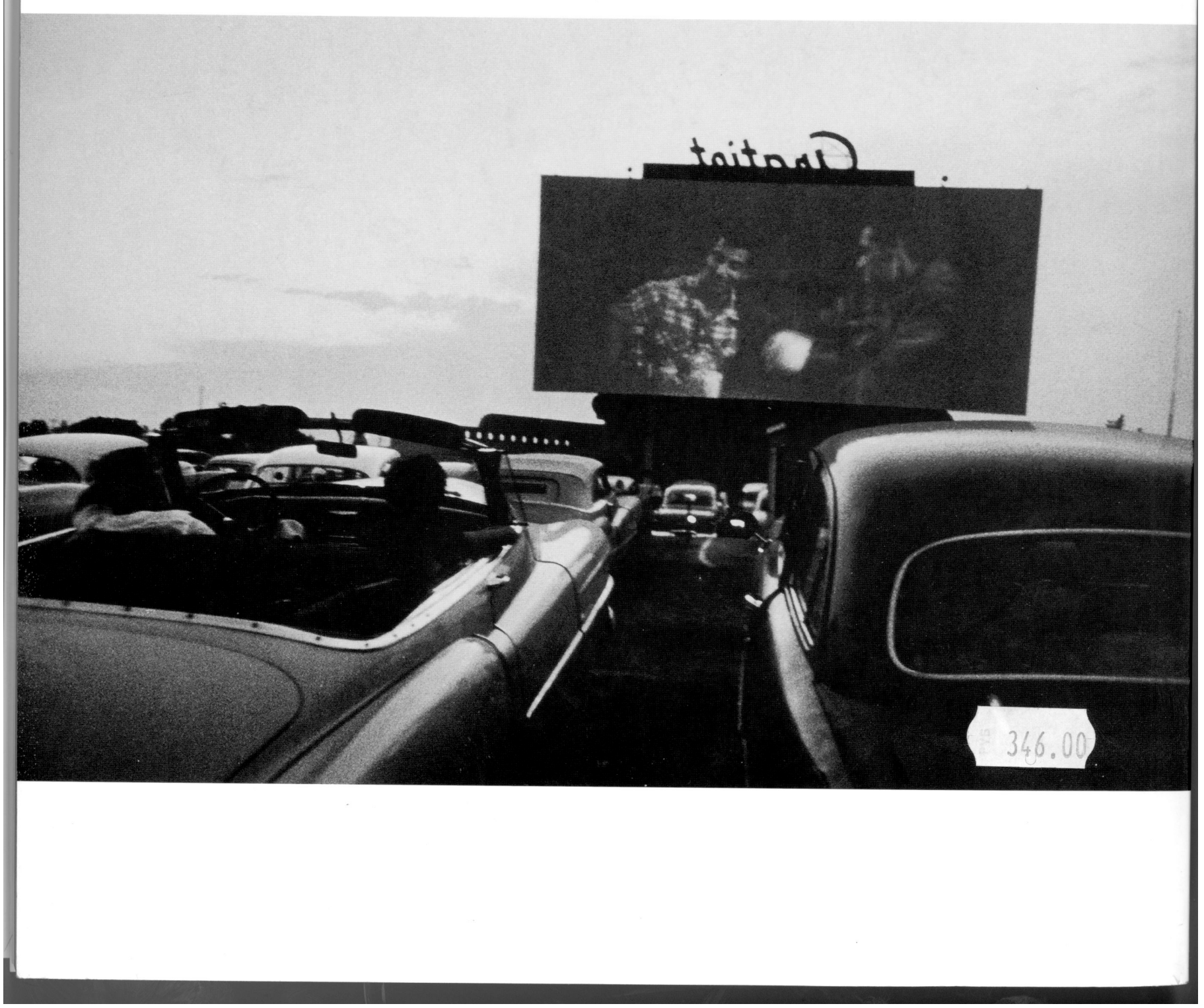
МАККАРТИЗМ
ХАМФРИ БОГАРТ
УОЛТ ДИСНЕЙ
ДЖОЗЕФ ЛОУЗИ

16+

SEANCE

ISSN 0136-0108 «СЕАНС»

53/54



ЖУРНАЛ «СЕАНС»
КИНО: КРИТИКА, ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ИНТЕРВЬЮ

Журнал создан в 1989 году
при поддержке киностудии «Ленфильм»
и Александра Голутвы

КОНЦЕПЦИЯ И СОСТАВЛЕНИЕ
Борис Нелепо
Василий Степанов
Константин Шавловский

МАКЕТ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ
Алиса Гиль
Петр Лезников

Материалы подготовлены и размещены при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

Мастерская «Сеанс»
197101, Санкт-Петербург, Каменноостровский пр., д. 10
+7 (812) 237–08–42
info@seance.ru
seance.ru

Отпечатано в типографии «Моби Дик»
191119, Санкт-Петербург, ул. Достоевского, д. 44
+7 (812) 572–21–21
info@mobyprint.ru
mobyprint.ru

Подписано в печать 12.12.2012
Формат 236 мм × 274 мм. Гарнитура «ПТ Санс»
Бумага мелованная. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Заказ № 0503

Для лиц старше 16 лет

НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ ОБЛОЖКИ
Джон Кассаветис на съемках фильма «Потоки любви» (1984)
Фотография: Сэм Шоу и Ларри Шоу

НА ЧЕТВЕРТОЙ СТРАНИЦЕ ОБЛОЖКИ
Драйв-ин в Детройте (1955)
Фотография: Роберт Франк

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР,
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ МАСТЕРСКОЙ «СЕАНС»
Любовь Аркус

РЕДАКЦИОННЫЙ ДИРЕКТОР
Константин Шавловский

ШЕФ-РЕДАКТОР
Василий Степанов

ЗАМЕСТИТЕЛЬ РЕДАКЦИОННОГО ДИРЕКТОРА
Александра Ахмадщина

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР
Аглая Чечот

ВЫПУСКАЮЩИЕ РЕДАКТОРЫ
Алексей Белозёров
Петр Лезников

ВЕРСТКА И ПОДГОТОВКА К ПЕЧАТИ
Алиса Гиль

КОРРЕКТОРЫ
Алексей Белозёров
Валентина Кизило

ПЕРЕВОДЧИКИ
Сергей Афонин
Дарья Духавина
Анастасия Захаревич
Владимир Зацепилов
Николай Махлаюк

НАД НОМЕРОМ РАБОТАЛИ
Анастасия Зеленская
Борис Нелепо

РЕДАКТОР САЙТА SEANCE.RU
Лёля Нордик

ГЛАВНЫЙ БУХГАЛТЕР
Алла Быкова

МЕНЕДЖЕР ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ
Александра Ефимова

АССИСТЕНТ РЕДАКЦИИ
Анастасия Сенченко

«СЕАНС» БЛАГОДАРИТ

Министерство культуры Российской Федерации и лично
Ивана Демидова, Вячеслава Тельнова, Елену Лапину, Галину Строчкову

Фонд кино и лично Сергея Толстикова

Первый канал и лично Константина Эрнста

Кинокомпанию СТВ и лично Сергея Сельянова

Кинокомпанию *Bazelevs*

Кинокомпанию *ProLine* и лично Андрея Сигле

Киностудию «Ленфильм» и лично Федора Бондарчука, Эдуарда Пичугина

А ТАКЖЕ

Александра Голутву
за постоянную помощь и поддержку
в течение всех лет существования журнала

Марка Гольдштейна
Ричарда Керна
Полину Стафееву
Монте Хеллмана

В НОМЕРЕ ИСПОЛЬЗОВАНЫ ФОТОМАТЕРИАЛЫ ИЗ СЛЕДУЮЩИХ ИЗДАНИЙ

John Cassavetes. Autoportraits. Paris: Cahiers du cinéma, 1992

Inside Hollywood. 60 Years of Globe Photos. Köln: Könemann, 2000

Brad Stevens. Monte Hellman. His Life and Films. London: McFarland & Co., 2003

Scenes from the City. Filmmaking in New York. New York: Rizzoli, 2006

Anthony Slide. Silent Players. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002

West Port Murders; or An Authentic Account of the Atrocious Murders Committed by Burke and His Associates. Edinburgh, 1829

А ТАКЖЕ МАТЕРИАЛЫ ИЗ АРХИВОВ

Библиотеки конгресса США, библиотеки Университета штата Калифорния
в Нортридже, Национального исторического парка Томаса Эдисона,
журнала *Life*

Мы приносим свои извинения тем фотографам, чьи имена не удалось установить. We apologize to the photographers, whose names were not identified. Nous présentons toutes nos excuses aux photographes dont nous n'avons pas réussi d'apprendre les noms.

Журнал «Сеанс» является некоммерческим изданием. *Séance* magazine is a non-profitable publication. La revue *Séance* est l'organisation à but non lucratif.

В НОМЕРЕ

ПОРТРЕТ
ДЖОН КАССАВЕТИС

7 ..... **Фильмография Джона Кассаветиса**

9 ..... **Говорит Джон Кассаветис**
Перевод Николая Махлаюка и Сергея Афонина

27 ..... **Кино под влиянием**
Михаил Трофименков

ДЖОН КАССАВЕТИС: ЧАСТИ РЕЧИ

31 ..... **Запой**
Алексей Васильев

35 ..... **Соглядатай**
Ксения Рождественская

37 ..... **Актер**
Владимир Лукин

41 ..... **Любовь**
Ксения Рождественская

45 ..... **Свобода**
Григорий Дашевский

49 ..... **Жены**
Елена Плахова

53 ..... **Мужья**
Ксения Рождественская

ДЖОН КАССАВЕТИС: ТЕАТР

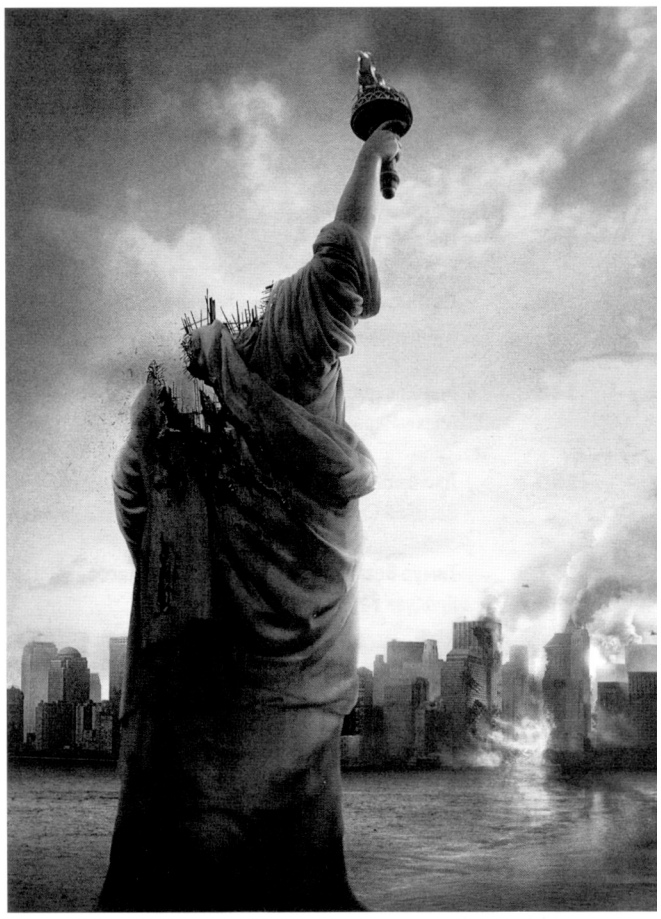
56 ..... **Пьеса любви и ненависти**
Лилия Шитенбург

ГЕОГРАФИЯ КИНО
НЬЮ-ЙОРК

65 ..... **Кино в Нью-Йорке**
Ксения Рождественская

73 ..... **Три мифа о Манхэттене**
Борис Локшин

81 ..... **Мудрая кровь. Джеймс Грэй:** ***Alien in New York***
Борис Нелепо



ИСТОРИЯ КИНО
ПЕРВЫЕ НЕЗАВИСИМЫЕ

89 ..... **Война за независимость.**
Рождение американской кинопромышленности
Андрей Андреев

КРУПНЫМ ПЛАНОМ

КОРМАН

111 ..... **Веселый Роджер**
Леонид Александровский

119 ..... **Роджер и мы**
С Роджером Корманом беседует Тьери Меранже
Перевод Анастасии Захаревич

126 ..... **Избранная фильмография Роджера Кормана**

ШКОЛА КОРМАНА: ИСТОРИЯ ВОПРОСА

140 ..... **Фрэнсис Форд Коппола: Плохой ученик**
Василий Миловидов

142 ..... **Питер Богданович: Учитесь плавать**
Владимир Лященко

144 ..... **Мартин Скорсезе: Перрон останется**
Ольга Страховская

146 ..... **Джонатан Демме: Ключ под ковриком**
Василий Миловидов

148 ..... **Рон Ховард: Дорожные работы**
Александра Дунаева

150 ..... **Джеймс Кэмерон: Черный космос, белый пароход**
Василий Степанов

152 ..... **Тимур Бекмамбетов: Колизейчик ужасов**
Ярослав Забалуев

POST SCRIPTUM

155 ..... **Сорок шесть ударов палкой. История одной копродукции**
Борис Нелепо

ЮБИЛЕЙ

МОНТЕ ХЕЛЛМАН — 80

161 ..... **Фильмография Монте Хеллмана**

163 ..... **Печать зла**
С Монте Хеллманом беседует Борис Нелепо

171 ..... **Филиппинское приключение**
Станислав Битюцкий

177 ..... **Странные скачки**
Ярослав Забалуев

181 ..... **Облако-драйв**
Евгений Майзель

POST SCRIPTUM

187 ..... **На расстоянии выстрела**
Никита Смирнов

СЮЖЕТ

ИНДИВУД

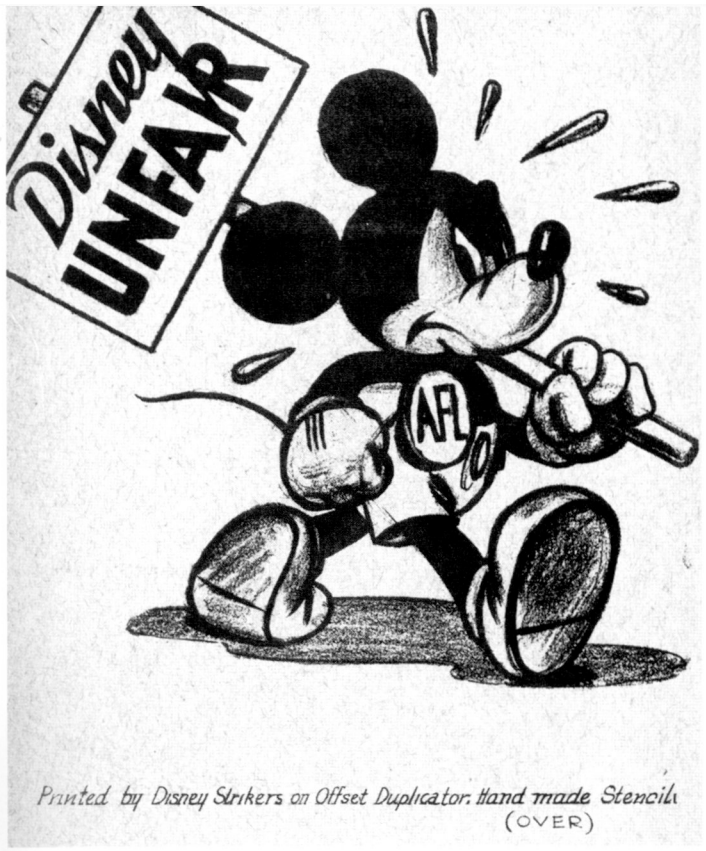
194 ..... **У них была великая эпоха**
Василий Степанов

196 ..... **Слишком крутые для паранойи.**
Признание «независимых» на рубеже 1980–1990-х годов
Вадим Агапов

206 ..... **Форменное искусство.**
Стивен Содерберг как идеальный «независимый»
Анна Сотникова

214 ..... **Внутри Индивуда**
Круглый стол в редакции журнала *The Nation*
Перевод Дарьи Духавиной

220 ..... **Мир меняется. Несколько мыслей о нашем бизнесе**
Джеффри Катценберг
Перевод Алексея Белозёрова и Владимира Зацепилова



BLOW-UP

НИКОЛАС РЭЙ. ИСТОРИЯ ОДНОГО ЗАМЫСЛА

337 ..... **Ник и его дьяволы**
Лариса Смирнова

ПУНКТ НАЗНАЧЕНИЯ

МУЗЫКА – КИНО

351 ..... **Все песни только о безумии**
Денис Бояринов

355 ..... **Недомолвки, паузы, склейки**
Кирилл Сорокин

359 ..... **Смешные голые**
Василий Корецкий

363 ..... **Не без порно**
С Ричардом Керном беседует Лёля Нордик

ПЕРЕКРЕСТОК

АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА

237 ..... **Ешь, работай, живи. К вопросу об американской мечте**
Виталий Куренной

251 ..... **Американская мечта. Разделительная полоса**
Василий Степанов

259 ..... **Американский дом ужаса. От идиллии к хоррору**
Александр Маркин

POST SCRIPTUM

371 ..... **Миг между**
Алексей Васильев

378 ..... **Summary**

МЕЛОВОЙ КРУГ

ПРИЗРАКИ КОММУНИЗМА

271 ..... **Красная книга.**
Голливуд при Маккартизме: Надзиратели, жертвы, попутчики
Михаил Трофименков

326 ..... **Я не коммунист**
Хамфри Богарт
Перевод Василия Степанова

329 ..... **Кто вы, мистер Лоузи?**
Андрей Плахов

ЕШЬ, РАБОТАЙ, ЖИВИ

К ВОПРОСУ ОБ АМЕРИКАНСКОЙ МЕЧТЕ

АВТОР: **ВИТАЛИЙ КУРЕННОЙ**

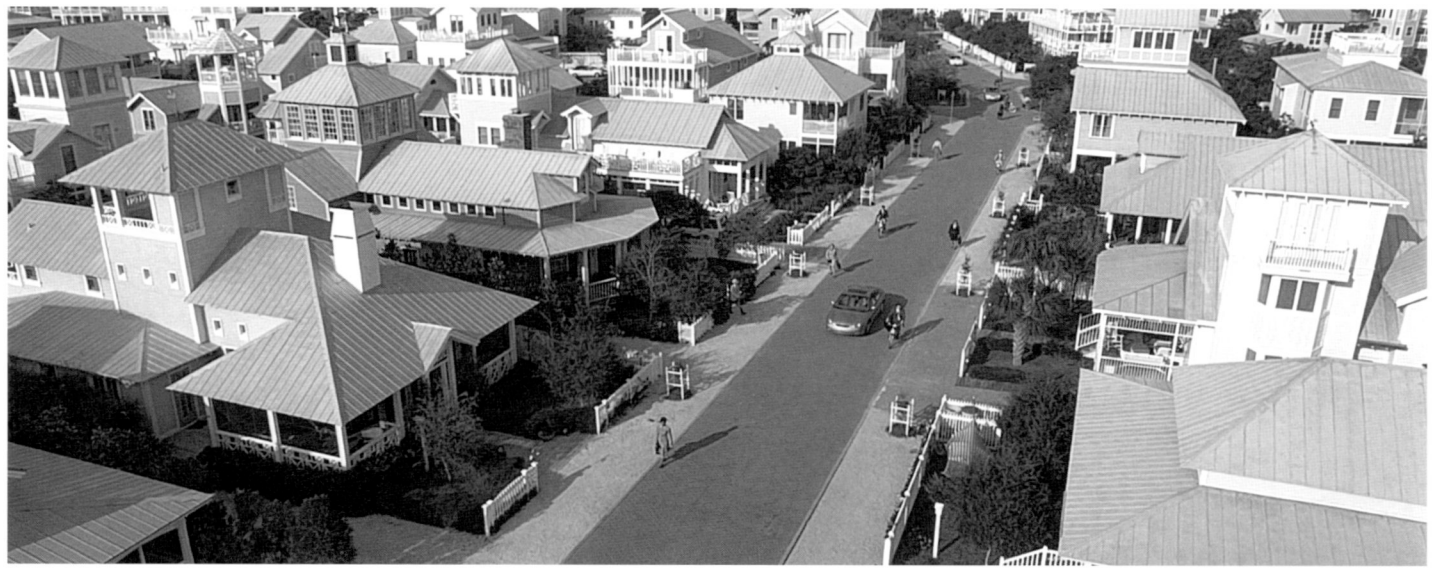
Некоторые страны (включая и современную Россию) порой обеспокоены поиском национальной идеи. В нашей стране этот вопрос особенно активно обсуждался в 1990-х годах, когда вышел роман Виктора Пелевина «Generation „П“», предложивший образцовую сатирическую трактовку вечной русской проблемы. В 2000-х годах дискуссия пошла на спад, получив весьма прохладную оценку в послании Владимира Путина Федеральному собранию в 2007 году: «А у нас с вами, в России, есть еще такая старинная русская забава — поиск национальной идеи. Это что-то вроде поиска смысла жизни. Занятие в целом небесполезное и небезынтересное. Этим можно заниматься всегда и бесконечно».

Почти то же самое год спустя повторил Дмитрий Медведев: «Мне неоднократно приходилось отвечать на вопросы о национальной идее. Дискуссию на эту тему я считаю малоэффективной». Вопрос был закрыт, что вызвало шквал негодования у тех, кто всерьез воспринял, видимо, невостребованный заказ Путина главному герою романа Пелевина: «Задача простая, — сказал Вовчик. — Напиши мне русскую идею размером примерно страниц на пять. И короткую версию на страницу».

Столь поверхностное отношение к проблеме национальной идеи, свойственное в России всем — от литераторов до президентов, не отменяет того факта, что в некоторых развитых странах национальные идеи до сих пор существуют и даже функционируют в качестве узловых мифов политического дискурса. Такой страной, в частности, являются США, а таким мифом — «американская мечта». К этому топосу часто обращаются на самом верху: достаточно вспомнить знаменитую речь Барака Обамы «Более совершенный союз» (*A More Perfect Union*), произнесеную в 2008 году во время его выборов кандидатом в президенты от Демократической партии[1]. В речи, посвященной проблемам расового неравенства, будущий президент охарактеризовал свой путь в политике как наглядный пример сбывшейся американской мечты, заявив, что «подобное не могло произойти ни в одной другой стране мира». Обращение к теме американской мечты, впрочем, отличает не только президентский официоз: слова Обамы прямо перекликаются с известной речью Мартина Лютера Кинга «У меня есть мечта» 1963 года, которая считается одной из лучших политических речей в истории человечества: «Я говорю вам сегодня, друзья мои, что, несмотря на трудности и разочарования, у меня есть мечта. Это мечта, глубоко укорененная в американской мечте». Иными словами, американская мечта — ключевой политический миф США, символический образ, используемый самыми разными политическими силами американской нации.

◂◂ «Волшебник страны Оз». Реж. Виктор Флеминг, 1939

[1] В 2006 году Обама издал мемуары с броским и симптоматичным названием «Дерзость надежды: Мысли о возрождении американской мечты» (рус. изд.: М.: Азбука-классика, 2008).



▲ «Шоу Трумана». Реж. Питер Уир, 1998

КЛАССИЧЕСКАЯ ФОРМУЛИРОВКА

Американская мечта является относительно недавним изобретением. Впервые это словосочетание прозвучало в 1931 году. В разгар Великой депрессии писатель и историк Джеймс Траслоу Адамс, желая подбодрить соотечественников, опубликовал работу «Эпос Америки», в которой определил американскую мечту так:

> [Это] мечта о стране, где жизнь каждого человека будет лучше, богаче и полнее, где у каждого будет возможность получить то, чего он заслуживает. Эту мечту трудно понять высшим классам Европы, да и слишком многие из нас устали и разочаровались в ней. Это мечта не только об автомобилях и высоких зарплатах, но мечта о социальном порядке, который позволит каждому мужчине и каждой женщине достичь того, к чему они от рождения способны, и быть признанными другими людьми, невзирая на превратности обстоятельств рождения или положения[2].

Формулировка Адамса отсылает к тексту американской Декларации независимости 1776 года:

> Мы исходим из той самоочевидной истины, что все люди созданы равными и наделены их Творцом определенными неотчуждаемыми правами, к числу которых относятся жизнь, свобода и стремление к счастью.

Оба эти источника и формируют классический смысл понятия «американская мечта». Стоит добавить, что при своем появлении американская мечта не была оценена по достоинству: издатель отказался — вопреки желанию Адамса — в 1931 году выпускать книгу под таким названием, решив, что никто не станет платить три с половиной доллара за мечту[3].

Не прошло и десяти лет, как американская мечта стала мощным инструментом внешней политики, что считается заслугой издателя журнала *Life* и одного из первых американских мультимедийных магнатов Генри Льюиса. В 1940 году этот сын миссионера публикует свой знаменитый текст «Век Америки», в котором призывает США взять на себя глобальную миссионерскую роль, первым делом — вступить во Вторую мировую войну. Обращаясь к славному прошлому США, он определяет их историю как движение к «триумфальной цели свободы», которую теперь необходимо распространять по всему миру. Америка должна — настаивал Льюис — покончить с изоляционизмом и использовать всю мощь своего влияния «для достижения тех целей, которые мы считаем нужными, и теми средствами, которые мы считаем подходящими»[4].

ВЕЛИКОЕ ПРОТИВОСТОЯНИЕ

Различные аналитики сходятся во мнении, что «американская мечта» — весьма размытое понятие, его можно трактовать по-разному: как простое стремление к материальному благополучию; как определенную идеалистическую цель, в состав которой можно включать некоторые элементы политики

[2] *Adams J. T.* The Epic of America. NY: Blue Ribbon Books, 1931. P. 404.

[3] *Zakaria F.* Restoring the American Dream // Time. 2010. 11 Jan. (Vol. 176. Issue 18).

[4] Цит. по: *Hogan M.* The Ambiguous Legacy: U. S. Foreign Relations in the "American Century". Cambridge University Press, 1999. P. 20.

«социального государства», появляющиеся в США в период «Нового курса» Рузвельта, или рассматривать ее сугубо в либеральном ключе. Если, однако, придерживаться классических формулировок американской мечты (прежде всего у Адамса), то они указывают, вне всякого сомнения, на либерально-индивидуалистическую трактовку «лучшей, богатой и полной жизни»; Адамс пишет:

> Эта мечта, заключающаяся в возможности полного развития мужчин и женщин, не скована барьерами, на протяжении длительного времени возводимыми более старыми цивилизациями, не стеснена социальными порядками, созданными, скорее, в интересах классов, чем простого человека вне зависимости от его принадлежности к тому или иному классу.

Критическая отсылка к интересам класса, очевидно, подразумевает не только пережитки сословного уклада старой Европы (хотя этот момент играет важную роль в понимании американской мечты), но и прежде всего классовый характер советского общества.

На этом основании мы с большой долей достоверности можем предположить, что формулировка мифа американской мечты (а также время, когда это происходит — период глубочайшего экономического кризиса капитализма XX века) свидетельствует о стремлении сформулировать некий универсальный принцип социальной идентичности, способный противостоять советскому проекту. В 1930-х годах СССР окончательно стабилизировался в качестве альтернативного проекта модерна, здесь активно формулировались и продвигались лапидарные формулировки и принципы новой системы. Так, Конституция СССР демонстративно закрепляла в качестве базовой формулы внутреннего устройства советского общества принцип социализма,

▾ «Эта прекрасная жизнь». Реж. Фрэнк Капра, 1946

▲ «Звездные войны. Эпизод V: Империя наносит ответный удар». Реж. Ирвин Кершнер, 1980

обычно возводимый к Прудону: «В СССР осуществляется принцип социализма: от каждого по его способности, каждому — по его труду» (ст. 12). Внешнеполитический аспект американской мечты сохраняет значение принципа международной деятельности и до настоящего времени. Исторически его можно рассматривать как симметричный ответ аналогичным советским формулировкам. Если США, согласно первоначальной формулировке Льюиса, видят свою цель в миссионерском импорте демократии и свободы, то СССР строил свою политику на идее импорта революционной гражданской войны, имеющей целью установление социалистического строя на основе идеи пролетарского интернационализма.

У внешнеполитической идеологии США и СССР была также и вторая составляющая — идея права наций на самоопределение. Это право декларировали как большевики (Ленин в статье 1914 года «О праве наций на самоопределение»), так и американцы — после завершения Первой мировой войны (Вудро Вильсон в 1918 году). США и СССР в равной мере регулярно использовали эту идею для решения внешнеполитических задач на всем протяжении великого политического противостояния. В конце 1940-х — 1950-х годах СССР особенно активно задействовал этот инструмент в рамках института ООН, что привело к быстрому демонтажу колониальной системы. Напряженная игра с этим принципом ведется и до настоящего времени — разумеется, при безусловном лидерстве США, хотя постсоветская Россия также прибегает к нему в отдельных случаях (Абхазия, Южная Осетия, позиция по Косово и т. д.). Сам принцип права на самоопределение, как показывает исторический опыт, является крайне неясным (что показывают первоначальные дискуссии в ООН по этому вопросу) и допускает как политику полного невмешательства других стран

в конфликтные ситуации внутри одной страны, так и — при определенной трактовке — энергичное военное вмешательство.

Правда, если говорить об идеологической политике кинематографа, то Голливуд — даже в период противостояния двух блоков — более интенсивно разрабатывал внешнеполитический аспект американской мечты — будь то эпопея о Джеймсе Бонде, фильмы об Индиане Джонсе, «Звездные войны» или «Рэмбо» (начиная со второй части). Сколько-нибудь сопоставимого по своему размаху и конкурентоспособности на мировом кинорынке советского кинематографического тренда нет (речь идет не об антиамериканской тематике как таковой, а именно о национально-освободительном мотиве, не привязанном непосредственно к политической истории советского пространства).

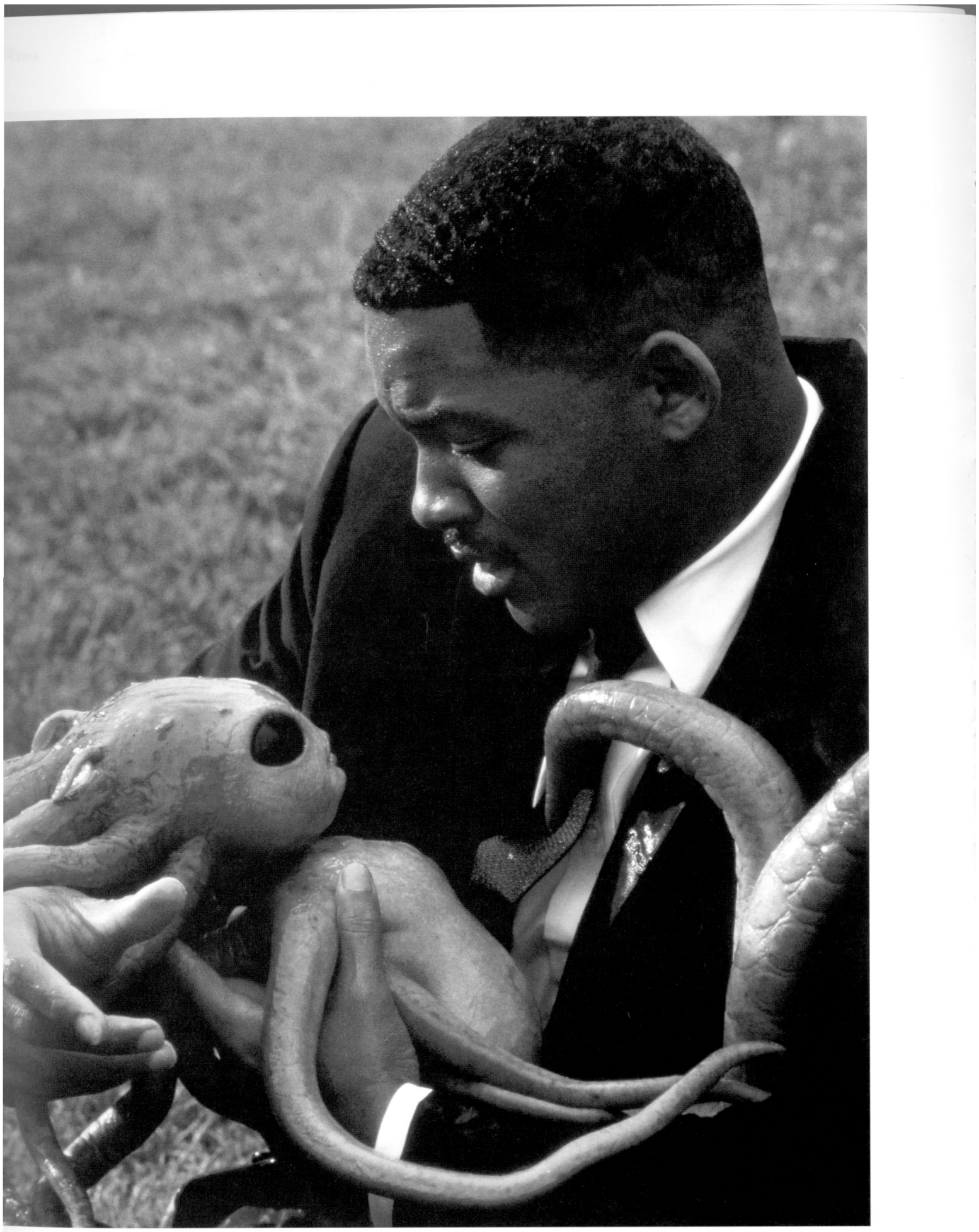
Для исторического анализа внешнеполитического аспекта американской мечты идеальным материалом является «Джеймс Бонд» — самый большой серийный проект, равно как и один из самых успешных финансовых проектов Голливуда: на 2012 год он занимает второе место по мировым кассовым сборам (первое заняла серия фильмов о Гарри Потере, третье — «Звездные войны»)[5]. Фильм, порожденный противостоянием двух систем (о начале которого объявил Черчилль), обыгрывает в качестве главного действующего субъекта разведслужбу Великобритании, что оставляет создателям фильма определенное пространство для иронического маневра. Серия фильмов о Бонде в своих лучших образцах является наглядным пособием по основным трендам международной политики. Так, картины о Бонде 1970–1980-х годов — периода предельной стабилизации двуполярного мира, установившейся, казалось, навсегда, — построены на любопытной антитезе: советские и западные спецслужбы находятся в отношениях партнерства, тогда как их общим врагом являются девиантные элементы американской и советской систем — в «Осьминожке» (1983) Бонд даже получает орден Ленина от советского правительства, а в фильме «Искры из глаз» (1987) руководители конкурирующих разведок совместно отмечают благополучное завершение миссии Бонда посещением концерта в Венской опере. Социолог-неомарксист Иммануэль Валлерстайн настаивает на том, что великое противостояние в действительности было «геополитическим соглашением» обеих систем[6], создававшим ситуацию взаимовыгодной стабильности (при общем доминировании капиталистической мироэкономики). Окончание этого противостояния привело к напряженному поиску новых политических сюжетов для бондианы, последние фильмы которой тематизируют терроризм или борьбу за природные ресурсы («Квант милосердия», 2008) и отчасти продолжают антисоветскую линию в новом антироссийском ключе.

Однако в целом отсутствие великого противостояния двух систем оказало и продолжает оказывать на американскую киноиндустрию долгосрочное кризисное воздействие: стабилизировать

[5] Nash Information Services. Movie Franchises. URL: http://the-numbers.com/movies/series/franchisesW.php

[6] *Валлерстайн И.* Анализ мировых систем и ситуация в современном мире. СПб.: Университетская книга, 2001. С. 379.

▾ «Мстители». Реж. Джосс Уидон, 2012



идеологическую составляющую фильмов, связанных с внешнеполитическим аспектом американской мечты, пока не удается. Что приводит, помимо прочего, к появлению специальных работ, иронично осмысляющих неудовлетворительные последствия исчезновения удобной во всех отношениях формулы противостояния «империи зла». Именно этой теме посвящена, например, шпионская лента братьев Коэн «После прочтения сжечь» (2008). Другим последствием новой ситуации является кризис модели героя в жанре боевика, стабилизировавшейся на фоне борьбы двух систем, и выхода на первый план идеологии неолиберализма в эпоху рейганизма и тэтчеризма. Нетрудно заметить, что эта модель сегодня существует за счет паразитирования на собственной традиции — ярким примером является проект «Неудержимые» (2010, 2012).

АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА И СОЦИАЛЬНАЯ КРИТИКА

Либеральные истоки американской мечты, ее полемическое соотнесение с советским проектом определяют несколько основных стратегий ее использования как действенного политического мифа. В особенности хорошо она работает как критика социально-групповых барьеров, препятствующих самореализации индивида. И именно в этой области реальной политики постоянно задействуется ее потенциал — что можно доказать на примере упомянутой антирасистской речи Мартина Лютера Кинга и выступления президента Барака Обамы. Ключевым является стремление к установлению равенства шансов, работа по созданию равных условий реализации «права на счастье» для всех индивидов. Одно из важных общих мест Голливуда — критика дискриминационных социальных барьеров — стало таковым далеко не сразу. Например, автор классической формулировки американской мечты — Джеймс Траслоу Адамс — был совершенно не готов распространять свою теорию на негров, которые, по его мнению, не поддавались — в отличие от белых иммигрантов — ассимиляции в американском обществе. Однако Голливуд в любом случае идет впереди политики — темнокожий президент сначала появляется на экране, а затем уже в реальности[7].

Критика социальной дискриминации имеет два основных аспекта — социально-экономический и культурно-расовый. Первый тип критики никогда не был сильной стороной Голливуда — отчасти просто по контекстуальным политическим причинам, таким как, например, маккартизм. Конец эпохи сенатора Маккарти означал и определенную либерализацию Голливуда в этом вопросе. Как раз в 1955 году выходит образцовая лента подобного плана — «Все, что дозволено небесами» Дугласа Сирка. Сирк — европейский иммигрант с необычайно сложным культурным бэкграундом, в одном из интервью так охарактеризовал свой культурный, биографический и интеллектуальный опыт: *We had seen too much*. Занимаясь в Голливуде созданием мелодрам, Сирк понимал их через весьма утонченную систему взглядов, в которой не последнюю роль играла, например, греческая трагедия. Когда Сирк работал в Голливуде, он пользовался репутацией режиссера, снимающего для домохозяек мыльные оперы в безвкусных декорациях, — слава культового автора пришла к нему спустя много лет после его самостоятельного завершения голливудской карьеры и переезда в Швейцарию. Сирк был не только дружен с Брехтом, он был даже членом социалистической партии на момент прихода Гитлера к власти[8]. Соответственно картина «Все, что дозволено небесами» создана режиссером с развитой социальной чувствительностью и поэтому содержит не только критику гнетущей атмосферы эпохи маккартизма, но и невидимых, но от того не менее жестких социально-экономических барьеров в американском обществе. Фильм и сегодня может рассматриваться как своего рода идеальная визуализация теории габитусов Пьера Бурдье: Сирк обращает критический взгляд не столько на экономическое неравенство[9], сколько на дискриминацию по признаку социального и культурного капитала, — садовник Рон не может войти в круг буржуазного света из-за своего социального происхождения (которое подчеркивается маркой автомобиля Рона, его неловкими выходками на светской вечеринке, высокомерным поведением образованных детей его возлюбленной и т. п.).

Социальная критика в духе указанной картины Сирка для Голливуда — исключение из правил, хотя она также опирается на принцип американской мечты[10]. Однако подобный разворот темы намекал на опасную близость концепта американской мечты и социалистической риторики. Поэтому не будет преувеличением сказать, что Голливуд в основном сосредоточился на другом аспекте социальной критики — проблеме расового и связанного с ним культурного неравенства и конфликта. Если

◂◂ «Люди в черном». Реж. Барри Зонненфельд, 1997

[7] Вплоть до такого парадокса, что появление темнокожего президента сделало невозможным само существование сериала с аналогичным персонажем. Я имею в виду американский телесериал «24 часа», в котором рассказывается о применении пыток по отношению к террористам — практике, отмененной Обамой.

[8] Two Weeks in Another Town. Interview Jane and Michael Stern with Douglas Sirk. URL: http://brightlightsfilm.com/48/sirkinterview.php

[9] За исключением эпизода, в котором режиссер показывает, что садовник должен работать, а городские буржуа ведут праздный образ жизни. Современного зрителя декорации фильма вводят в заблуждение: по меркам нынешнего времени садовник Рон, владелец загородного дома и старой мельницы, выглядит, скорее, как состоятельный субурбанизированный олигарх на фоне городской мелкой буржуазии, ютящейся в черте города в стандартных таунхаусах.

[10] В фильме «Все, что дозволено небесами», очевидно, речь идет о скрытой апелляции искушенного Сирка к праву на счастье «невзирая на превратности обстоятельств рождения или положения», составляющему краеугольный камень американской мечты.

▲ «Рискованный бизнес». Реж. Пол Брикман, 1983

говорить о современных блокбастерах, то эта тема является одной из самых растиражированных, что не мешает появлению все новых интерпретаций, обыгрывающих идеологические клише. К этому направлению принадлежат фильмы о вампирах, оборотнях и прочих нечеловеческих расах: например, линейка фильмов «Другой мир» (четыре ленты с 2003 по 2012 год), блокбастер Джеймса Кэмерона «Аватар» (2009) или «Восстание планеты обезьян» Руперта Уайатта (2011). Общей концептуальной особенностью подобных фильмов является не акцент на снятии расовых различий, а, напротив, признание их в качестве данности при сопутствующей критике конфликта, порожденного этим различием. Что в целом соответствует идеологии мультикультурализма, обладающей давно замеченной особенностью: она не только поддерживает и защищает культурные различия, но и нередко конструирует их — даже при наличии условий для их исчезновения.

При этом, однако, нельзя не заметить, что американские фильмы, которые критикуют различные формы дискриминации — социальной или культурной, — часто транслируют идеологию, обратную декларируемой. Чтобы минимизировать случайные погрешности в этом вопросе, лучше обратиться к серийным продуктам, сериалам. Рассмотрим, например, сериалы *M*A*S*H* или «Доктор Хаус». Главные герои этих сериалов атакуют границы и предрассудки социального и культурного плана. Однако круг их общения ограничен людьми определенного социального круга. Веселые офицеры из *M*A*S*H* никогда не дружат с солдатами и не вступают в отношения с людьми отличного от них социального круга, равно как и доктор Хаус не имеет никаких сколько-нибудь тесных контактов с сотрудниками, стоящими в больничной иерархии или по уровню образования ниже его. Экзотический фиктивный брак Хауса с нелегальной иммигранткой — проституткой лишь подчеркивает неслыханный характер такого шага. То есть подобные произведения декларативно атакуют различные социальные барьеры, но перформативно — самим способом своего построения — просто наивно воспроизводят многие из них.

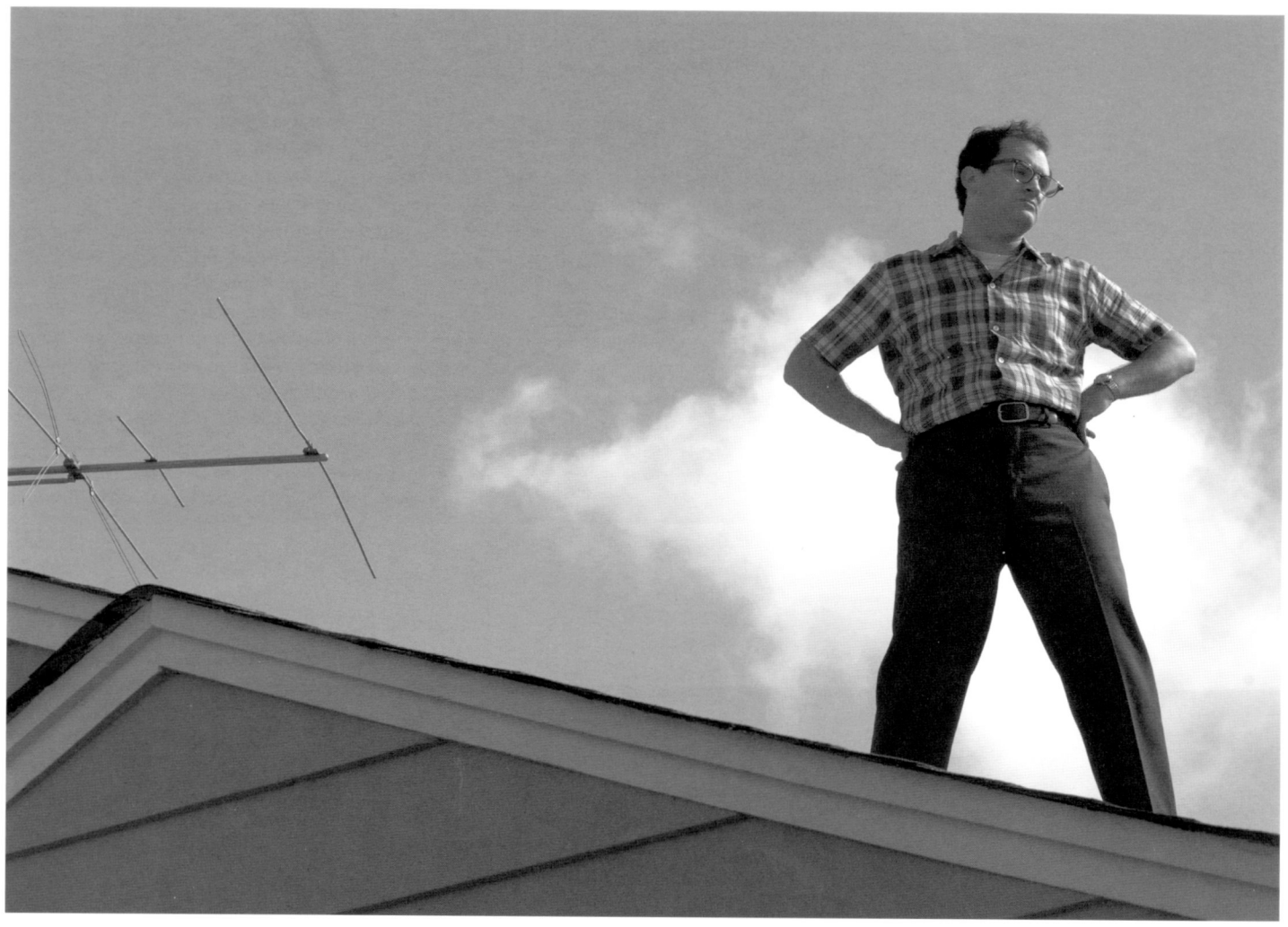
HARD WORK

Важнейший элемент мифа американской мечты — идея «упорного труда», постоянного усилия, являющегося *conditio sine qua non* ее достижения. Этот мотив имеет множество интерпретаций — от назидательного фильма «Шоугелз» Пола Верховена (1995), переделавшего на прямолинейный неолиберальный манер ленту «Все о Еве» Джозефа Лео Манкевича (1950), до философско-экзистенциальных полотен, не претендующих на реализм. В последнем случае я имею в виду, конечно, эпопею «Чужие» и образ Эллен Рипли — женщины, противопоставляющей абсурдности мира — как в лице чужих, так и в лице алчной Компании — одно только чистое усилие. В «Прометее» (2012) Ридли Скотт, с одной стороны, воспроизводит идею предельного напряжения как единственной осмысленной стратегии поведения (образ главной героини этого фильма Элизабет Шоу), с другой — доводит идею абсурда жизни до предела, выводя на экран могущественных, но совершенно бессмысленных Создателей, ДНК которых сеют во Вселенной случайные жизнь и смерть.

Существует также еще один очень устойчивый голливудский мотив — мотив упорного действия без вознаграждения или добродетельного поведения героя, который не достигает цели, — по сути, речь идет о герое-лузере. Широкое распространение этого сюжета немало говорит о действительном состоянии американского общества, которое демонстрирует на сегодняшний день далеко не лучшие показатели с точки зрения заявляемых американской мечтой целей, прежде всего — по отношению к странам старой Европы. Речь идет о простых показателях вертикальной социальной мобильности, невзирая, выражаясь словами Адамса, «на превратности обстоятельств рождения или положения». Согласно современным исследованиям[11], показатель межпоколенческой мобильности (то есть мобильности, связанной с положением родителей) в США сегодня ниже, чем во Франции, Германии, Финляндии и ряде других стран. Однако Голливуд давно сформулировал модель, позволяющую трактовать успех жизни в терминах, далеких от ощутимого материального или социального успеха, — образ успеха как добродетельного поведения. Эта модель формируется уже в период Великой депрессии: к примеру, подобный сюжет мы видим в фильме «Ревущие двадцатые» (1939) Рауля Уолша. Главный герой фильма, процветавший за счет бутлегерского бизнеса, в конечном итоге теряет все (тогда как отрицательный герой фильма, напротив, добивается успеха). Протагонист спасает от преследования злодея добропорядочную семью, хотя при этом погибает сам, что и позволяет его старой компаньонке на вопрос полицейского «Что это за человек?» ответить: «Это был большой человек».

[11] *Hertz T.* Understanding Mobility in America. Center for American Progress, 2006. URL: http://www.americanprogress.org/issues/economy/news/2006/04/26/1917/understanding-mobility-in-america

▾ «Шоугелз». Реж. Пол Верховен, 1995



▲ «Серьезный человек». Реж. Итан и Джоэл Коэны, 2009

Именно этот образец трактовки успеха взят за основу в фильмах циклов «Смертельное оружие» и «Крепкий орешек», сформировавших один из самых устойчивых образов героя боевика в период 1980–2010-х годов. Герой «Крепкого орешка» по социальным меркам является лузером — у него не складываются ни семейные отношения, ни карьера. Однако это не мешает в рамках данной модели интерпретировать как успех добродетельное усилие Джона Маклейна, характеризующее его как подлинного американца.

ОТ АБСТРАКТНОГО К КОНКРЕТНОМУ

«Чужие» — это рафинированная трактовка одного из элементов американской мечты — предельного жизненного напряжения. Но американская мечта на экране обычно обретает очень буквальные, совершенно осязаемые воплощения. Такова прежде всего идея личного домовладения — идиллическая картина семьи с детьми, расположившейся на лужайке перед собственным домом. Устойчивый рост личного домовладения в США наблюдается в период после Второй мировой войны: на 2010 год число собственников своего жилья составило 67,4 % (максимум же пришелся на 2004 год — 69 %), тогда как до 1940-х годов эта цифра колебалась между 20 % и 30 %[12]. При этом расовый фактор в США продолжает оставаться важным — 75 % белых живут в собственных домах.

Если обратиться к кинематографу, то нетрудно заметить, что частный дом фигурирует в качестве места действия огромного числа голливудских фильмов[13]. Тема собственного дома присутствует

[12] *Voyles B.* Biography of a Dream // Mortgage Banking. 2011. July. P. 66.

[13] Достаточно, например, заметить, что первая сцена фильма «Убить Билла» (битва с Вернитой Грин) разворачивается в стандартном американском доме. Это достаточно весомый аргумент в пользу сказанного,

и в ряде ключевых литературных произведений (и их экранизациях), обыгрывающих тему американской мечты. В этом ряду стоит прежде всего упомянуть пьесу Артура Миллера «Смерть коммивояжера» (1949) — один из наиболее тонких и парадоксальных классических вариантов критики американской мечты (в отличие от более прямолинейной «Американской трагедии» Теодора Драйзера или «Великого Гэтсби» Фрэнсиса Скотта Фитцджеральда). С 1951 по 2000 год пьеса была семь раз экранизирована. В финальной сцене пьесы вдова покончившего с собой коммивояжера Вилли Ломена произносит на его могиле тираду, в которой тема собственности очень важна:

> Вот я думаю, думаю, думаю и не понимаю. Сегодня я внесла последний взнос за дом. Как раз сегодня. А в доме некому жить. (*В горле у нее рыдание.*) Мы совсем никому не должны. (*Разражаясь наконец плачем.*) Мы свободны от всяких долгов. Совсем свободны.

Эта постоянно пропагандируемая форма реализации американской мечты со временем превратились в серьезную экономическую проблему. Как известно, мировой финансовый кризис 2008 года был спровоцирован именно обвалом рынка ипотеки в США в 2007 году, что объясняется простым конфликтом массового желания американцев иметь собственный дом (что свидетельствует о высокой экономической эффективности американской мечты) с их недостаточной платежеспособностью. Теперь же нет недостатка в увещеваниях американских интеллектуалов по поводу необходимости умерить свои аппетиты: «Американская мечта должна включать в себя такую цель, как владение домом, исключая, однако, пожизненное бремя чрезмерных долгов»[14].

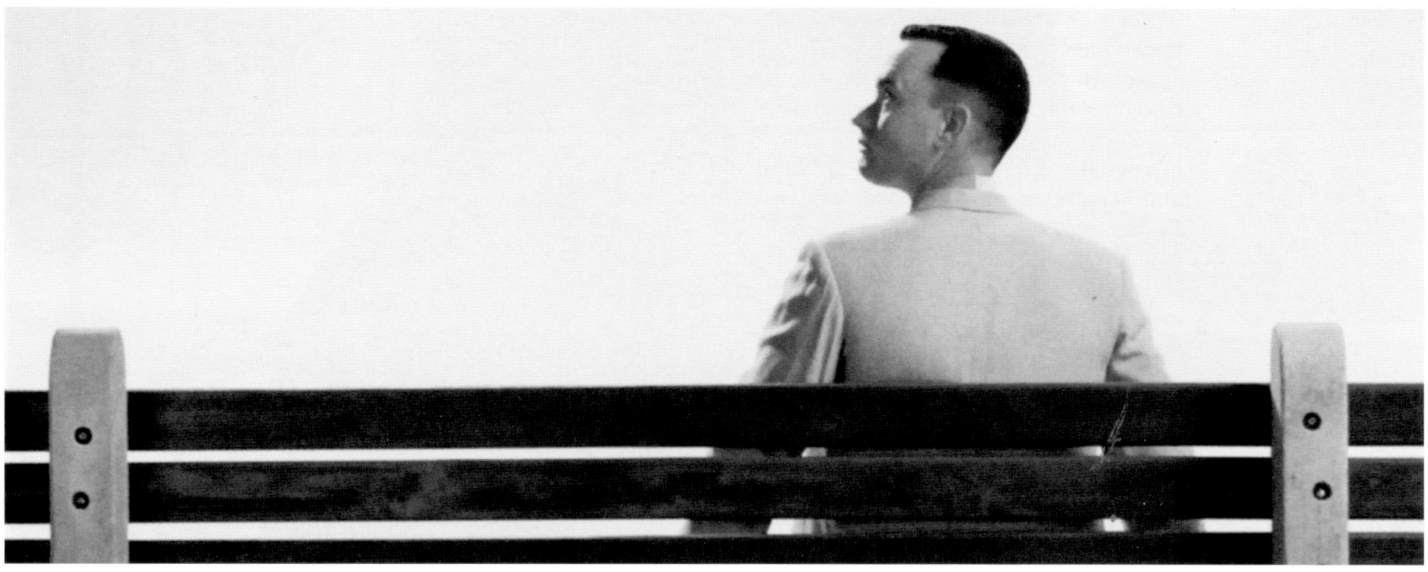
ИЗБРАННИЧЕСТВО

Американская мечта не обещает успеха всем. Строго говоря, она совсем не демократична — лишь самые упорные смогут ее реализовать. Но и упорство не является гарантией ее реализации — огромную роль играет природная одаренность. Уже в классической формулировке Адамса говорится об этом недвусмысленно: речь идет о таком социальном порядке, «который позволит каждому мужчине и каждой женщине полностью достичь того, к чему они от рождения способны», но не более того. Таким образом, идея американской мечты связана еще с одним принципом американского общества — властью лучших, или меритократией.

Для продукции Голливуда тема избранничества и необычайного дарования имеет особое значение. Лидерами являются избранные, наделенные необычными талантами, — именно на этой идее построена вся линейка фильмов про супергероев. Но даже и те фильмы, которые на первый взгляд

поскольку фильмы Тарантино построены на обыгрывании самых общих шаблонов голливудского кинематографа. В порядке сравнения здесь можно обратить внимание на образы дома в современном российском кино — жилые помещения предельно гетерогенны (тогда как голливудские — стандартизированы).

[14] *Kamp D.* Rethinking the American Dream // Vanity Fair. 2009. April. URL: http://www.vanityfair.com/culture/features/2009/04/american-dream200904



▾ «Форрест Гамп». Реж. Роберт Земекис, 1994

являются образцами иной риторики, на самом деле далеки от идеалов демократии. Как раз таковым является, например, фильм «Матрица». Главный герой, во-первых, объявляется избранным, во-вторых, постоянно занят поиском своего предназначения, то есть, выражаясь словами Адамса, пытается выяснить, «к чему он от рождения способен».

Уже упомянутая пьеса Артура Миллера ставит под вопрос именно этот элемент американской мечты: коммивояжер Вилли Ломен всю жизнь был уверен в необычайных дарованиях своего старшего сына Бифа Ломена, тогда как последний пытается объяснить ему, что это не так: «Таких, как я, тринадцать на дюжину, да и таких, как ты, не меньше!»

Мотив избранничества на первый взгляд вступает в острое противоречие с идеалом американской мечты, открытой для каждого, кто настойчиво добивается ее реализации. Однако в действительности здесь нет никакого противоречия. Неудача героя-лузера будет просто-напросто означать, что человек не нашел своего подлинного предназначения или оказался к этому неспособен «от рождения».

Здесь экранная культура супергероев смыкается с наиболее выдающимися образцами американской общественно-политической мысли XX века — теорией справедливости Джона Ролза. Эта концепция может рассматриваться как философски-сбалансированная трактовка американской мечты. Основные принципы теории справедливости Ролза гарантируют формальное равенство прав и возможностей: «каждый человек должен иметь равные права в отношении наиболее обширной схемы равных основных свобод, совместимых с подобными схемами свобод для других», а также всеобщий «доступ к положениям (*positions*) и должностям». Однако это не означает, что общество основано на принципе равенства; напротив, теория Ролза допускает и санкционирует неравенство — при соблюдении следующего условия: «социальные и экономические неравенства должны быть устроены так, чтобы <...> от них можно было бы разумно ожидать преимуществ для всех»[15].

Иными словами, любое неравенство, связанное с превратностями рождения, воспитания или судьбы, допустимо в той мере, в какой неудачники получают выгоды (как вариант — в форме прогрессивного налога) от успеха более удачливых сограждан. Любое неравенство допустимо в той мере, в какой общество разделяет убеждение в том, что это неравенство работает на благо всех членов общества, — именно подобная модель позволяет Голливуду беспрепятственно эксплуатировать тему супергероев и тему избранничества, не вступая в противоречие со смыслом основных принципов американской мечты.

•••

Резюмируя наблюдения, можно сказать следующее. Американская мечта представляет собой набор элементов для своеобразного смыслового конструктора, что позволяет комбинировать их так, что получившаяся в итоге модель может включать в себя понятия, которые на первый взгляд кажутся несовместимыми с содержанием первоначальной идеи. Элементы социальной критики при ближайшем рассмотрении оказываются неотделимой частью мифа, что формирует выдающуюся идеологическую гомогенность американского общества — как в сфере кинопроизводства, так и в области реальной политики. Именно миф об американской мечте является тем знаменателем, к которому сводится как образ человека, вступающего в безнадежную борьбу с абсолютным злом, так и стандартизированный рекламный образ семьи, расположившейся на лужайке у собственного дома. ■

▸▸ «Рокки Бальбоа». Реж. Сильвестр Сталлоне, 2006

[15] *Ролз Дж.* Теория справедливости. Новосибирск: Изд-во НГУ, 1995. URL: http://kant.narod.ru/rawls.htm