

Майя Туровская: кино, культура и дух времени.

Главы из будущей книги

Владимир Паперный

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 5-14 ◇

1. ПРЕДИСЛОВИЕ

В 1961 году мне исполнилось семнадцать лет. Этот год был полон драматических событий. В январе в СССР была проведена денежная реформа¹, в Америке Эйзенхауэр порвал дипломатические отношения с Кубой, а сменивший его Кеннеди напомнил американцам об “угрозе коммунизма”. В феврале Битлз первый раз выступили в ливерпульском клубе “Каверна”. В марте Поль Робсон попытался покончить собой в гостинице “Советская” в Москве. В апреле Гагарин летал в космос, у памятника Маяковскому в Москве начали разгонять поэтов, американцы безуспешно пытались высадиться на Кубу, а в Израиле начался процесс над Эйхманом. В июне Рудольф Нуреев стал первым советским артистом-невозвращенцем. В июле Хрущев пообещал построить коммунизм за двадцать лет. В августе вместо этого построил Берлинскую стену, снял со всех постов Фурцеву, а Титов стал космонавтом номер два. В ночь на 1 ноября из мавзолея вынесли Сталина.

В этом же году вышло несколько оттепельных фильмов, среди них *Каток и скрипка* Тарковского, *Человек идет за солнцем* Калика и, самое главное, *Високосный год* Эфроса, где я снимался в роли Сережи Борташевича. Съемки начались в 1959-м, продолжались полтора года, потом я несколько месяцев работал в слесарной мастер-

ской (“трудовой стаж” давал преимущества для поступления в институт), потом уволился и поступил на подготовительные курсы Строгановского училища. Трудовой книжки в тот момент у меня не было. Почему это важно, станет ясно из дальнейшего.

За пятнадцать дней до моего семнадцатилетия, 4 мая 1961 года, вышел указ о тунеядстве. Пересказывать советские указы своими словами это все равно, что играть Баха на барабанах, поэтому процитирую:

Совершеннолетние, трудоспособные граждане, не желающие выполнять важнейшую конституционную обязанность — честно трудиться по своим способностям, уклоняющиеся от общественно полезного труда, извлекающие нетрудовые доходы от эксплуатации земельных участков, автомашин, жилой площади или совершающие иные антиобщественные поступки, позволяющие им вести паразитический образ жизни, подвергаются по постановлению районного (городского) народного суда выселению в специально отведенные местности на срок от двух до пяти лет с конфискацией имущества, нажитого нетрудовым путём, и обязательным привлечением к труду по месту поселения.

Когда вышел указ, Майя Иосифовна Туровская тут же позвонила моим родителям. Она была близкой подругой семьи. Когда мой отец читал друзьям свои гомерически смешные, но идеологически опасные пародии, он всегда просил, чтобы Туровская пришла с мужем, Борисом Медведевым — так заразительно, как он, не смеялся никто.

— Вы понимаете, что у вашего ребенка нет трудовой книжки — сказала Майя по телефону, — формально он тунеядец, его в любую минуту могут выслать из Москвы, и вы ничем ему помочь не сможете!

Ее интуиция, как всегда, была безошибочной. Три года спустя, именно с помощью указа о тунеядстве, Иосифа Бродского отправили в ссылку.

¹ О многих из этих событий, в частности, что на самом деле представляла из себя денежная реформа, я узнал намного позднее: “Получив вместо десяти старых рублей один новый и отправившись с ним в магазин, можно было купить товаров в восемь раз меньше, чем прежде. Львиную долю сбережений населения государство изъяло безвозмездно”, О. Хлевнюк, *Сталин. Жизнь одного вождя*, Москва 2005, с. 379.

Вмешательство известных писателей ему не помогло².

— Я член двух творческих союзов, — продолжала Майя, — поэтому имею право нанять литературного секретаря. Мы оформим вашу крошку моим секретарем, делать ему ничего не придется, платить ему я, естественно, не буду, но у него будет трудовая книжка. Пусть завтра придет ко мне, и мы составим договор.

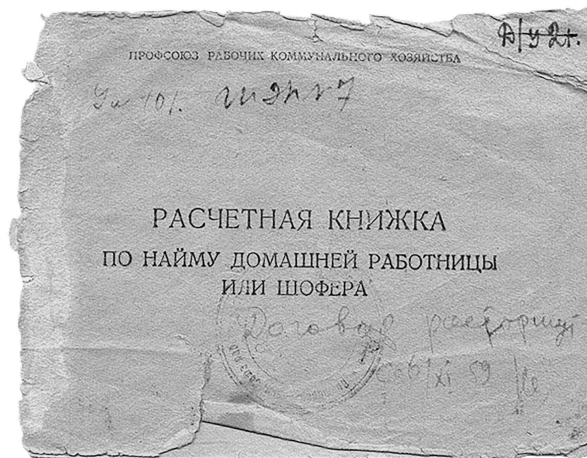
Эксплуатация труда в СССР была запрещена законом, но к членам творческих союзов это не относилось. Художник, например, имел право эксплуатировать натурщицу, но только после вступления в Союз художников.

Я всю жизнь обращался к Майе Иосифовне по имени и отчеству. Потом она много раз предлагала забыть отчество, но мне трудно было отказаться от привычной с детства формы. Я же всегда оставался для нее “Вадиком”. Теперь, после ее смерти, я решил, наконец, воспользоваться ее разрешением и отбросить отчество.

Итак, я приехал к Майе, мы составили и подписали договор, с которым я тут же помчался в профсоюз рабочих коммунального хозяйства, кажется, это было где-то в районе улицы Разина. Мне выдали два документа — “Трудовую книжку” и “Расчетную книжку по найму домашней работницы или шофера” [Илл. 1]. Мне объяснили, что раз в месяц я должен буду приехать и заплатить страховой взнос, что-то около 40 копеек, а в мою расчетную книжку вклеят страховую марку. От чего меня страховал этот взнос я до сих пор не знаю, но его вклеивали на страницу “страховых взносов за домашнюю работницу”, и это немного прояснило мой статус — по крайней мере я не был шофером.

Эта фиктивная и, возможно, криминальная деятельность продолжалась до 1964 года, когда я поступил в Строгановку — обучение в государственном учебном заведении считалось “общественно полезным трудом”. Я перестал ездить на улицу

Разина, а профсоюз, если и пострадал от потери моих страховых взносов, никаких действий по этому поводу не предпринял.



Илл. 1

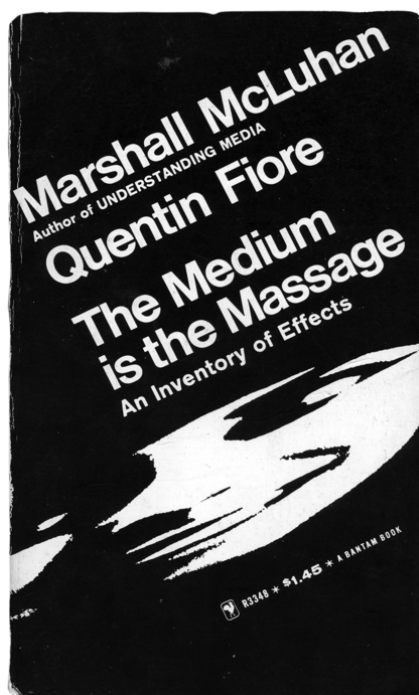
В течение примерно семнадцати лет, между поступлением в Строгановку и моим отъездом из СССР, Майя занималась интеллектуальным развитием своего бывшего секретаря. Она давала мне книги, ксерокопии статей, свои переводы и многое другое. Наиболее сильное впечатление произвела статья Бенъямина *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* и две книги: *The Medium is the Massage* Маршалла Маклюэна³ и ее собственная книга *Герои “безгеройного времени”*⁴ [Илл. 2, 3].

Книга Маклюэна произвела впечатление, не только на меня, но и на друзей по Строгановке, главным образом оформлением дизайнера Квентина Фиоре. Это был не авангард Лисицкого и Родченко, а какой-то новый, неизвестный нам авангард, построенный по принципам коммерческой рекламы. Майина книга оказала на меня более серьезное влияние. Когда в 2000 году в РГГУ мне присуждали ученую степень, кто-то из чрезмерно доброжелательных оппонентов сказал, что считает меня “родоначальником российской культурологии”. На самом деле российская культурология началась с книги Майи Туровской 1971 года. Эта книга — взгляд на мир западной массовой куль-

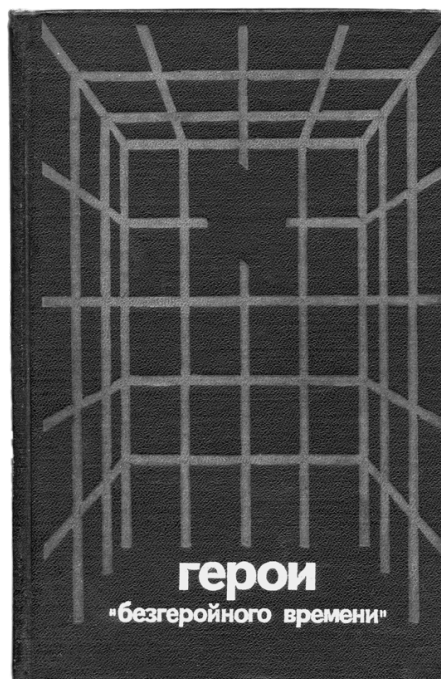
² В моем случае, конечно, риск был ничтожным — от опального поэта Бродского хотели избавиться, и нашли для этого удобную статью, а если бы кому-то пришла в голову идея отправить в ссылку меня, то это было бы наказанием отцу за его пародии.

³ Книга первоначально называлась *The Medium is the Message*, но автору так понравилась опечатка, что он сохранил *Massage*. См. М. McLuhan, *The Medium is the Massage*, New York 1967.

⁴ М. Туровская, *Герои “безгеройного времени”*, Москва 1971.



Илл. 2



Илл. 3

туры из СССР, выехать за пределы которого ей удалось только много лет спустя. А уже попав на этот Запад, она с удивлением обнаружила, что ее взгляд издавека был точным, и это привело ее к неожиданному открытию: “две системы, разделенные железным занавесом, зеркально отражаются друг в друге”.

В 1985 году моя диссертация *Культура Два* была опубликована по-русски в американском издательстве ARDIS. Майя ее прочла. В 1992-м она позвонила мне из Мюнхена, куда она недавно переехала.

— Вадик, — сказала она, — ты все знаешь про историю советской культуры, а я все знаю про кино. Мы с тобой должны сделать совместный проект.

Предложение мне чрезвычайно польстило, но зачем я понадобился Майе, я не очень понимал. Сейчас я думаю, что дело было в следующем. Майя — блестящий эссеист. Все ее книги — это собрания отдельных эссе, более или менее связанных общей темой. Она не создавала глобальных конструкций, потому что слишком много знала о том, что пишет — из работы в архивах, из разговоров с выжившими участниками событий, из чтения “запрещенных” книг на английском и немецком

языках. Она нигде не позволяла себе страстно увлечься какой-нибудь одной идеей и сделать ее конструкцией целой книги. В каждом собственном тезисе она сразу видела несколько антитезисов.

Эта способность связана, с одной стороны, с типом личности, с другой — с историей ее формирования. С раннего детства, Майя была погружена в интернациональную среду. С помощью “бонны”, она читала и писала по-немецки, даже готическим шрифтом. Она училась в уникальной школе № 110 имени Фричьофа Нансена на углу Мерзляковского переулка, где ее друзьями были венгр Габор Рааб, немец Кони Вольф и американец Витя Фишер. Директор школы, Иван Кузьмич Новиков, пригнул у себя ЧСР, что значило “членов семьи репрессированного”, и эти дети тоже были ее друзьями. Мир ее детства был сложным и противоречивым.

Мое детство прошло отнюдь не в интернациональной атмосфере, а в самые мрачные годы сталинизма. Мир моего детства не был сложным, но был пугающим. Процесс освобождения, начавшийся в конце 1950-х привел меня в конце концов в Строгановку и сделал “художником-конструктором”, как написано у меня в дипломе. В академический мир я попал только в возрасте

тридцати лет. В институте теории и истории архитектуры, где я оказался в 1975 году, работали архитекторы и искусствоведы. Искусствоведы презирали архитекторов за незнание новейших теорий, а архитекторы презирали искусствоведов за неспособность рассчитать сечение балки. Я был аутсайдером и для тех, и других. Архитекторы смотрели на меня свысока, потому что дизайн, с их точки зрения, не относился к “высокому искусству”, а был инженерной деятельностью. Искусствоведы относились ко мне скорее доброжелательно, как к младшему. Они рекомендовали книги, называли неизвестные мне имена и теории, приглашали на семинары.

В течение четырех лет, пока я писал диссертацию, я практически не выходил из библиотек и архивов, а уникальная советская система позволяла мне заниматься самообразованием и получать за это зарплату. Это была реализация лозунга “пятилетку в четыре года” — я попытался самостоятельно создать и освоить пятилетний университетский курс культурологии за четыре года. Отсутствие глубоких знаний позволило “художнику-конструктору” погрузиться в конструирование *grand narrative*. Судя по всему, именно это и привлекло Майю. Ее серьезность и стремление к точности, в сочетании с моим легким и в какой-то степени безответственным конструированием, должны было породить новое качество.

Майино предложение сотрудничества пришло не в самый подходящий момент. Моя диссертация была опубликована, но степени кандидата наук у меня не было. Когда заходил разговор о преподавании в американском университете, первым вопросом всегда был “есть ли у вас диплом кандидата наук?”. Я пытался объяснить, что кандидатские экзамены у меня сданы, диссертация написана и одобрена руководителем, но защитить ее в СССР было невозможно по политическим причинам. Мне повторяли: “вы не поняли вопроса, есть ли у вас диплом кандидата наук?”. Я опять: “нет, но...”. Они снова: “вы не поняли вопроса...”. Идею преподавания пришлось на время оставить.

Надо было срочно зарабатывать деньги. Выяснилось, что спрос на художников-графиков был

намного больше, чем на промышленных дизайнеров. Строгановское образование оказалось уникально широким. Я нагло объявил, что я *graphic designer*, довольно быстро получил работу помощника арт-директора в журнале, и как выяснилось, неплохо с ней справлялся. К 1992 году, когда Майя позвонила из Мюнхена, я уже сменил несколько работ от помощника арт-директора до начальника отдела рекламы и маркетинга, и открыл свой собственный дизайнерский бизнес. Тут, к своему огорчению, я обнаружил, что владелец бизнеса, тем более мелкого, отличается от наемного работника тем, что работает не восемь часов в день, а иногда все шестнадцать. К тому же, ко мне только что переехал двадцатилетний сын, который все эти годы оставался в Москве с моей первой женой. Параллельно я занимался переездом ко мне из Москвы моей мамы. Все это я объяснил Майе. Она не удивилась.

— Это нормально, — сказала она. — Я тоже не могла бы начать прямо сейчас. Но я скоро еду в Америку, сначала в Университет Дьюка, а потом на год в институт Кеннана, где ты был в 1984-м. В какой-то момент постараюсь заехать к вам в Калифорнию, тем более, что у меня там несколько встреч. Надеюсь, моя подруга Лера уже будет с тобой.

Лера, моя мама, действительно довольно скоро воссоединилась с сыном и внуком. Майя несколько раз побывала в Америке, дважды жила у моей мамы в ее субсидированной квартире на берегу океана. Во время наших встреч мы с Майей всегда обсуждали наш совместный проект. И каждый раз эти обсуждения заканчивались оптимистическими заявлениями с обеих сторон: “Непременно сделаем”. Так прошло много лет.

В 2007 году Майя позвонила мне из Мюнхена.

— Вадик, — сказала она решительно, — мне скоро восемьдесят три. Если мы с тобой не займемся нашим проектом прямо сейчас, он не состоится никогда. Садись и пиши заявку в институт Кеннана. Скажи, что мы оба получали у них гранты, а сейчас нам необходим еще один на двоих, чтобы закончить то, что ты и я там в разное время начинали.

Как это уже происходило с профсоюзом шоферов и домработниц, Майя стала решительно мной руководить. Я бросил все дела, и у нас началась бурная переписка между Лос-Анджелесом, Мюнхеном и Вашингтоном. Мы обрушили на Вашингтон все наши козыри: *Обыкновенный фашизм* по сценарию Майи с Юрием Ханютиным, издание *Культуры Два* по-английски, рекомендательные письма от влиятельных людей и все остальные мелкие достижения, которые мы смогли припомнить. Институт Кеннана держал оборону долго, но узнав про Майино восьмидесятитрехлетие, дрогнул. Нам дали три тысячи долларов на месяц пребывания в институте летом 2008 года. Мгновенное ликование быстро сменилось унынием: выяснилось, что эти три тысячи были на двоих, ни перелеты, ни жилье в столице не оплачивались.

— Подожди отчаиваться, — сказала Майя. — Билеты нам придется покупать самим, тут нет вариантов, на это уйдет половина из этих трех тысяч. Вторая половина — нам на еду и на покупку кассет и дисков с фильмами. Остается жилье. У меня есть друзья в Вашингтоне, я с ними поговорю.

У Майи, как я много раз убеждался, друзья были раскиданы по городам и весям, и столица США не оказалась исключением. Майя позвонила через неделю и сообщила, что у ее подруги Нины есть трехэтажный дом в пригороде Вашингтона, там много комнат и туалетов, и как раз летом 2008 года там не будет никого, так что мы можем там жить совершенно бесплатно и даже, если нужно, пользоваться ее Мерседесом, который стоит в гараже.

Я проверил свое оборудование и посмотрел, каких фильмов из Майино списка у меня нет. Кое-что удалось докупить на Amazon и eBay, но двух или трех я так и не нашел. “Будем искать в библиотеке Конгресса”, — сказала Майя, — это далеко от Нинино дома, но на Мерседесе мы доедем”. Как потом выяснилось, этих фильмов не было даже там. Майя написала нескольким друзьям в разных странах, и через некоторое время недостающие фильмы стали поступать к нам в Вашингтон по почте и через интернет.

Майя летела из Мюнхена, я из Лос-Анджелеса.

Я прилетел на несколько часов раньше и смог встретить ее в аэропорту. Очаровательная Нина оказалась совладелицей компании, которая помогала американцам усыновлять детей из российских детских домов. Судя по ее дому, бизнес был успешным. Нина приехала со своей фермы на другом Мерседесе и ждала нас дома. Она приготовила роскошный ужин, и мы провели приятный вечер.

На следующее утро мы начали распаковывать чемоданы, и тут выяснилось, что наше главное орудие производства, мульти-системный VCR, не вынес перелета, и из него стали вываливаться детали. Перед отлетом из Лос-Анджелеса я, конечно, обмотал его своей одеждой и даже кусками поролона, но для атлетических работников аэропорта Кеннеди это не было препятствием. Я еще, помню, восхищался, с какой легкостью они швыряют на конвейер пятидесятикилограммовые тюки и чемоданы.

Наш проект оказался под угрозой. Спасение пришло в виде водопроводчика Джона. Оказывается, прошлым вечером Нина заметила подтекающий кран в одном из многочисленных туалетов и послала Джону СМС. Джон пришел, за пять минут починил кран и завел с нами беседу. Ему было любопытно, зачем эта странная пара поселилась в Нинином доме. Мы рассказали ему о нашем проекте и заодно пожаловались на сломанный VCR. Проект произвел на американского водопроводчика такое сильное впечатление, что он предложил бесплатно починить наш VCR. Мы с Майей переглянулись — бывает же в жизни *happy ending*. Но дальше все происходило по Хармсу:

Пушкин пришел, осмотрел часы и положил их обратно на стол. “Что скажешь, брат Пушкин?” — спросил Петрушевский. “Стоп машина”, — сказал Пушкин⁵.

Починить сломанный прибор оказалось невозможным, но из уважения к такому эзотерическому занятию, как сравнительное киноведение, Джон обещал порываться у себя в гараже, где, как он думал, мог валяться точно такой же VCR, и, если

⁵ Д. Хармс, *Полное собрание сочинений*, II, Санкт-Петербург 1997, с. 356.

он его найдет, он даст нам его на месяц, а денег не возьмет. Перед уходом он стал расспрашивать, как обстояли дела с водопроводом в СССР. Я рассказал ему, как в конце 1960-х я жил в деревянном доме в Сокольниках, где была только холодная вода, и где зимой кран должен был оставаться открытым круглосуточно, иначе замерзали и лопались трубы. Он слушал внимательно, но явно не поверил.

Мы начали работу. На три дня нам хватило наших DVD, а на четвертый Джон притащил точно такой же VCR, как наш сломанный, но работающий.

Жизнь продолжалась!

2. РАССКАЗ МАЙИ ТУРОВСКОЙ ВЛАДИМИРУ ПАПЕРНОМУ ОБ ИСТОКАХ ПРОЕКТА⁶



Илл. 4. Владимир Паперный и Майя Туровская, Вашингтон. 2008.

Майя Туровская: Почему вообще возможно сравнение советского и американского кино? Началось это давно. Мы с Юрой Ханютиным работали над фильмом *Обыкновенный фашизм*. Смотреть немецкую хронику было сложно, все это было под грифом “секретно”. Гораздо проще оказалось в том же самом спецхране смотреть игровые немецкие фильмы. Когда мы с Юрой посмотрели там с десяток фильмов, мы совершенно обалдели.

⁶ Сокращенная версия. Полная видео версия, записанная автором 27 декабря 2008 года, находится здесь: <<https://vimeo.com/422277928>> (последнее посещение: 17.09.2020).

Это же просто советское кино! Похожие сюжеты, похожи герои, похожие модели.

Когда мы показали несколько фильмов Михаилу Ильичу Ромму, он сказал:

— А где там фашисты?

Мы стали объяснять:

— Никто же не думает о себе “я плохой”. Мы о себе говорим “мы хорошие”, и они о себе говорят, что они хорошие.

Ромма это не убедило, и он решил не использовать игровое кино. Я до сих пор думаю, что версия, построенная на игровых немецких фильмах, была бы вполне возможна, но в конце концов наш *Обыкновенный фашизм* был построен на хронике.

Прошло много лет, умер Юра, умер Михаил Ильич, от этой компании осталась я одна. Наступил семьдесят девятый год — гласность, перестройка и т.д. Мне говорят:

— Майя, будет международный кинофестиваль в Москве. Какую ретроспективу ты бы хотела сделать?

— У меня есть заветная мечта, — говорю я. — Ретроспектива советского и нацистского кино.

Мы с Кириллом Разлоговым начали отбирать фильмы и сделали четырнадцать программ. Нацистское кино отличалась от советского тем, что у них было огромное количество чисто развлекательных фильмов и очень немного идеологических. Но структурно эти идеологические фильмы образовывали такую же “вертикаль”, как и у нас.

Меня всегда раздражала одна вещь — и тогда, и теперь. Мы сами всегда рассматривали все свое — литературу, кино, все на свете — как что-то особенное. Мы были “необыкновенные”, “неповторимые”, ни у кого другого такого не было и быть не могло. Кстати сказать, немцы с которыми я много на эту тему спорила, мне говорили примерно то же самое: “вы релятивируете фашизм, а его нельзя релятивировать”. Да, но при этом он все-таки очень похож на многое другое. Когда я писала хорошо тебе известную книжку *Герои “безгеройного времени”*, мои побуждения были советские. Структура того, о чем я писала, была советская. Но серьезно анализировать советское тогда было

 **Kitty Foyl, 1940**

**Поворот истории:
победители и побежденные**

Внимание! Внимание! Штаб Республиканской партии только что признал, что следующим президентом США будет Франклин Делано Рузвельт! (1932)

 **Великий гражданин, 1937**


История меняет свой ход, она ломает наши надежды. Ведь вся наша стратегия родилась из расчета на мировую революцию. И еще хотим уговорить себя и других, что мы строим социализм! (1934)

Илл. 5

нельзя. Поэтому-то и твою диссертацию нельзя было ни защитить, ни опубликовать в СССР.

Я исследовала что-то, что происходит в мире, исходя из моего внутреннего советского опыта. И тогда я поняла одну странную вещь, которая заключается в следующем: причины могут быть разные, даже противоположные, а следствия часто получаются те же самые. Например, молодежные движения 60-х годов. Это было движение парижских студентов, вполне белых, вполне обеспеченных, которые восстали против старых ценностей. Это было не от бедности, это было от богатства. В России было тоже самое, но это было от бедности.

Владимир Паперный: На западе они восстали против потребительского общества, а в России они восстали за потребительское общество.

Майя Туровская: В России против потребительского общества было трудно восстать, не имея его. Тем не менее сам процесс был очень похожий. Я помню, Володя Лакшин мне сказал, чтобы я убрала слова “советские стилиги”. Стилиги были всюду, в Германии они назывались *Halbstarke*, в Японии тоже (забыла, как они там назывались), а у нас это были стилиги. Я сказала:

“Володя, давайте отдадим это в цензуру, если они захотят, они уберут. Я своей рукой убирать этого не буду”. Статья сначала была опубликована в “Новом мире”, потом в книге. Интересно, что в одной публикации цензура “советских стилигов” вырезала, а в другой они остались.

Есть процессы, которые происходят на уровне идеологии, а есть процессы, которые происходят “на шарике”, помимо идеологий. Это то, что я называю “дух времени”. Он сильнее идеологии. Потом, когда я приехала в Америку, то я дала свою книгу *Герои “безгеройного времени”* человеку по имени Джордж Фишер. У нас он назывался Юра Фишер, он был братом моего одноклассника Вити Фишера. Я ему говорю:

— Джордж, скажи мне, что тут не так? Я же писала о Западе с совершенно другой стороны, из СССР.

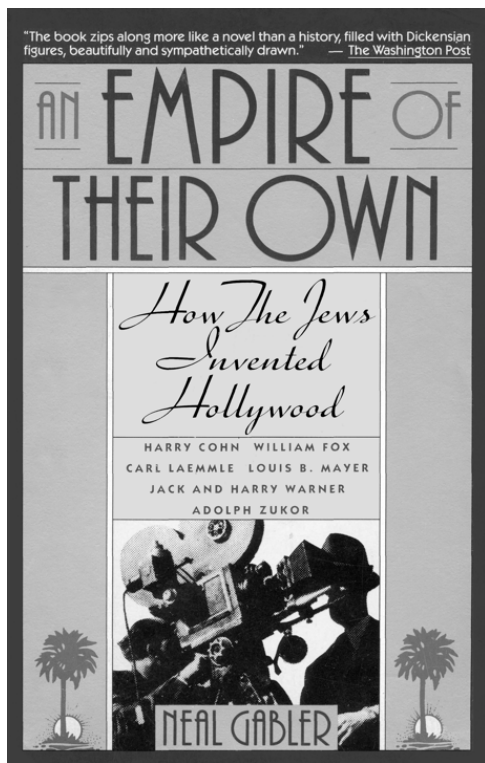
Он прочел и сказал:

— Ничего. Все так.

Это говорит о том, что где-то внутри эти процессы необыкновенные схожи, при внешней противоположности.

Когда я была в университете Дьюка, я полгода

имела возможность смотреть американское кино. Американское кино 30-х годов мы почти не знали, это было белое пятно в нашем опыте. Я вдруг с удивлением увидела, что сходство есть не только с немецким, но и с американским кино.



Илл. 6

Мы с тобой это проверили на себе — где-то это обязательно совпадет, в какой-то детали, которую ты заранее даже придумать не можешь. Вот маленький пример из хорошо тебе известных фильмов *Kitty Foyle* и *Машенька*. Три девушки в России живут в общежитии — почему? Потому что кроме общежития никаких других возможностей у них нет. В богатой Америке три девушки живут в одной комнате — почему? Потому что они бедные девушки. Они снимают комнату на троих. Механизм разный — здесь они сами снимают эту комнату на троих, а там их поселяют в общежитие. А результат один и тот же.

Когда я стала в эту тему зарываться глубже, то я обнаружила что между американским и советским кино практически связи были всегда, несмотря на железный занавес. Советских режиссеров, актеров, операторов и т.д. все равно посылали в Америку и все равно для них моделью — не для

одного какого-то фильма, а общей моделью — был Голливуд. И не мог не быть Голливуд.

В России все кино авторское, там не авторского нету. Никто не говорит, это фильмы Мосфильма, или это фильмы Ленфильма, все говорят фильмы такого-то. В Америке, если это MGM, это одни фильмы, а если это Warner Brothers, это другие фильмы, а если Columbia, то это третьи. В России же есть фильмы Александрова, фильмы Пырьева, фильмы Ромма и так далее. Тем не менее, и то и другое относится к области голливудского кино.

Почему авангард задушили? Он и сам бы сошел на нет, потому что 20-е годы во всем мире, не только в России, поменялись на 30-е, и потому что это естественный процесс. Авангард, это искусство не для народа, а нужно было искусство для народа. Вот как только нужно кино для народа, оно обязательно голливудское, потому что никакого другого кино для народа нет.

В России это было особенно важно, потому что вообще-то она была неграмотная. Людей учили читать, но они все еще читать не умели. А кино можно было показывать везде. Были деревенские кинопередвижки, конечно, их было мало, до 1935-го года? процент звуковых установок был ничтожный, и тем не менее, единственное, что можно было предложить народу, это было кино, в этом смысле оно было “важнейшим из искусств”.

Когда вышла книжка Нила Гейблера про то, как евреи изобрели Голливуд [Илл. 6], она для меня была интересна не потому, что именно евреи сделали Голливуд, а в том, что приехали люди, которые были париями и изгоями и которые — чтобы уважать себя, чтобы акклиматизироваться в этой стране — создавали то, что было их мечтой о том, куда они приехали, мечтой о земле обетованной. Эта мечта была у каждого своя. Для MGM это была красивая, богатая Америка, для Warner Brothers это были гангстерские войны, черный лимузин и автоматы, это была Америка дна. Все равно это была “мечтаемая” страна. Они создали свою американскую мечту, а она потом стала мечтой американского народа.

Но ведь в России было тоже самое! Кто эти люди, которые делали кино в СССР? Это интел-

 **Kitty Foyle, 1940**
**Три девушки в одной комнате**

Когда к героине приходит гость, две подруги прячутся в ванной, потом по очереди из любопытства выходят.

 **Машенька, 1942**


В общежитии, где живет Машенька с подругами, никакой ванной комнаты, разумеется, нет.

Илл. 7

лигентные люди, значит они уже неполноценные. Они тоже уже в чем-то парии. Они “лишенцы”, или по крайней мере, частичные “лишенцы”. А что такое для них социализм? Это тоже земля обетованная, это тоже то, о чем мечтают. Иначе говоря, советское кино — тоже воплощение какой-то своей мечты. Поэтому мифологические структуры, к которыми они обращались, были похожи на американские, и потому что они во всем мире похожи. Других нет. Сюжет Золушки, это вечный сюжет — советский он или антисоветский.

Другая сторона тоже очень интересна. Вот наша с тобой пара, *Ninotchka* Любича и *Цирк* Александрова, две системы — социалистическая и капиталистическая. Между ними железный занавес. Но на самом деле они смотрятся друг в друга, зеркально отражаются друг в друге. Индустриализация, эмансипация женщины — эти процессы так или иначе происходили и там, и тут. И тут оказалось, что советское кино, которое так похоже на нацистское кино, это на самом деле американское кино. И вот это было для меня самым интересным открытием.

Владимир Паперный: Еще один важный момент. И там, и тут это конец эпохи. В Америке это конец идеологии капитализма, который сам

себя лечит, и *New Deal*, а в России — конец идеологии мировой революции. Мы это видели в двух фильмах [Илл. 5].

Майя Туровская: Безусловно! Граница между 29-м и 30-м годами это везде, во всем мире, момент слома. В Америке это конец *laissez-faire* капитализма. В России это конец мечты о мировой революции — надо было или переходить к капитализму, или строить социализм в одной стране, потому что другого не дано. И в том, и в другом случае это действительно “конец прекрасной эпохи”.

То, чем мы с тобой занимаемся, важно еще потому, что это разрушает, я бы сказала, мифологию себялюбия. Каждый думает, что он неповторим, но на самом деле мы все повторимы.

◇ *Maya Turovskaya: Cinema, Culture and Zeitgeist* ◇
Vladimir Paperny

Abstract

Vladimir Paperny's two chapters from a future book include memoirs of his collaboration with the late film critic, cultural historian and the coauthor of the internationally acclaimed documentary *Ordinary Fascism* (1965) Maya Turovskaya (1924-2019). It also includes a transcript of his dialog with Turovskaya on the similarities between Soviet and American films of 1930s-1940s.

Keywords

Cinema, Culture, Zeitgeist, Maya Turovskaya, Soviet Films, American Films, 1930s-1940s.

Author

Vladimir Paperny received his MA in design from the Stroganov Art Academy in Moscow, and his PhD in Cultural Studies from the Russian State University for the Humanities. His PhD thesis *Architecture in the age of Stalin. Culture Two* was published in several languages. Since moving to the US in 1981, Dr. Paperny was visiting professor at USC, UCLA, Woodrow Wilson Center, and Bristol University, UK. Currently, he is Adjunct Professor at UCLA. His articles, essays, memoirs, and book chapters (in both English and Russian) have appeared in many publications. He co-edited *The Architecture of Great Expositions* (Ashgate, 2015). He also continues working in his design studio, doing graphic design, architectural photography, and video production.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Vladimir Paperny