

Е. С. Кащенко, А. С. Марыгина
**Русские в Голливуде:
 творческие контакты в XX в.**

Революция 1917 г. способствовала тому, что эмигранты из России отправились искать новые места обитания по всему миру. Достаточно быстро «русская колония» была основана и в Голливуде (Лос-Анджелес, Калифорния), который в 1920-е гг. постепенно превращался в центр мировой киноиндустрии.

Александр Вертинский, оказавшийся в США в середине 1930-х гг., описал уже вполне сложившийся уклад существования эмигрантов-соотечественников: «русские в Голливуде группируются вокруг киномира. Большинство работает статистами. ... Кто работает в костюмерных, кто в фотографиях, кто служит гримером, кто по части лошадиного спорта. Голливуду нужны тысячи специалистов в самых разнообразных областях для различных постановок. Нужны инженеры, механики, архитекторы, парикмахеры, наездники, музыканты, фотографы, осветители, дрессировщики зверей, атлеты, акробаты, имитаторы, звукоподражатели, великаны, лилипуты, уроды, калекы...

<...> В большинстве голливудцы живут от картины до картины. Главный и, собственно, единственный источник существования — это фильм. Почти в каждом фильме нужна толпа, иногда очень многочисленная. Поэтому статисты всегда требуются. Целый день эта публика сидит дома в ожидании телефонного звонка. Если на завтра нужна толпа, заведующий отделом, у которого записаны телефоны всех статистов, телефонирует и предупреждает:

— Завтра к шести утра»¹.

Александр Вертинскому было свойственно воспринимать мир эмиграции обостренно, нервно, жестко описывая то ощущение, которое присуще «людям без родины». Он писал о единицах, добившихся успеха в киномире (Аким Тамиров²), и о большинстве, чья судьба оставляла желать лучшего. Не следует забывать

Кащенко Елена

Сергеевна,

кандидат

исторических наук,

Санкт-Петербургский

государственный

университет

(Санкт-Петербург)

Марыгина Александра

Сергеевна,

выпускница

исторического

факультета Санкт-

Петербургского

государственного

университета

(Санкт-Петербург)

о том, что Вертинский видел эту ситуацию «изнутри», в то время как взгляд «извне» задерживался отнюдь не на печальных подробностях.

Историк кино, кинокритик Э. М. Арнольди вспоминал: «Моему переходу из журналистики в киноведение послужил толчок, полученный непосредственно со студии известного американского кинорежиссера Сесилия Де Милля. ... Как-то случайно я узнал, что у моих соседей по коммунальной квартире имеется родственник, американский киноартист Федор Козлов, русский по происхождению. Он был мне знаком по нескольким шедшим в нашем прокате фильмам. Так как соседи с ним переписывались, я попросил задать ему несколько интересовавших меня вопросов. Козлов очень любезно и обстоятельно ответил мне на большом великолепном листе почтовой бумаги с тисненным в несколько красок знаком студии Де Милля, у которого он постоянно снимался»³. Данный рассказ относится к середине 1920-х гг.

Наряду с Михаилом Ауэром, Иваном Лебедевым, Леонидом Кинским, Владимиром Соколовым, Федор Козлов нашел свое место в Голливуде. Кому-то удалось реализоваться в кино как характерному актеру⁴, кто-то всю творческую жизнь занимал положение статиста. Однако не следует считать, что русским актерам и актрисам не удавалось успешно справляться с главными ролями в американских фильмах.

Одна из прославленных актрис отечественного театра работала в США, не только играя на Бродвее, но и появляясь на киноэкране. Алла Назимова, получившая образование в студии МХТ и успешно гастролировавшая за границей в 1904-1905 гг. вместе со знаменитым Павлом Орленевым, в 1910–1920-х гг. снялась в фильмах: «Из тумана» (1919), «Саломея» (1923), «Искупленный грех» (1925). Назимова обладала своеобразной эффектной внешностью, хотя нельзя не отметить, что ее манера игры для кино была слишком театральной.

Еще одна воспитанница студии МХТ, ученица К. С. Станиславского, Ольга Бакланова осталась в США в период зарубежных гастролей в 1925 г. В конце 1920-х гг. она снималась в фильмах таких известных режиссеров, как П. Лени («Человек, который смеется») и Д. фон Штернберг («В доках Нью-Йорка»), а в 1932 г. сыграла в культовом фильме Т. Браунинга «Уроды» (1932). Роль безжалостной женщины, издевающейся над чувствами изуродованного природой существа, была знакома Баклановой по съемкам у Пауля Лени (она играла герцогиню Джозиану, увлеченную уродством Гуинпленна), но в «Уродах» разработка подобного характера достигла логического завершения — в финале героиня приобрела физическое уродство и, таким образом, ее нравственная испорченность органично дополнилась внешними особенностями.

Интересно, что когда Эрнст Любич снимал фильм «Ниночка» (1939) о внезапно вспыхнувшей любви агента ГПУ Нины Якушовой к идейному врагу-иностранцу, на главную роль была приглашена Грета Гарбо, которая также воплощала на экране образы «роковых женщин» с сильным характером. Для Гарбо это была одна из редких комедийных ролей, которую

она сыграла, замечательно балансируя на грани бесстрастия и откровенного гротеска. За четыре года до «Ниночки» режиссер Кларенс Браун снял звуковую версию «Анны Карениной» (1935). Главную роль тогда также сыграла Гарбо⁵. Можно отметить, что актрисе удалось не только поработать и с классическим, и с современным русским материалом, но также попробовать воплотить абсолютно разные женские характеры, каждый из которых, тем не менее, может быть назван «типичным» для своей эпохи.

Примером несложившейся карьеры в Голливуде является творческая судьба актрисы украинского происхождения Анны Стен. Она начала сниматься в 1920-х гг., уехала из России в Германию (1928 г.), в начале 1930-х гг. подписала контракт со студией «Метро Голдвин Майер». Ее внешность и манеры, казалось, полностью устраивали американских продюсеров, но впоследствии отношения со студией испортились. Вот что писал об этом Александр Вертинский, хорошо знакомый с «русским Голливудом»: «Из русских артисток видное положение занимала Анна Стен. Она играла Катюшу Маслову в “Воскресении” Толстого и Нана в одноименном фильме по роману Золя. ... На ее “фильмовое воспитание” были затрачены большие деньги. Три года ее учили английскому языку и пению. На рекламу тратили сотни тысяч. Она не оправдала каких-то возлагавшихся на нее надежд, и о ней замолчали»⁶. Стен снималась в кино до 1962 г., но звездой так и не стала.

С началом Второй мировой войны ситуация в Голливуде меняется, и появляется ряд «военных» фильмов, связанных с русской темой. Среди них: «Три русские девушки» (1943; реж. Г. Кеслер, Ф. Оцеп), «Песнь о России» (1944; реж. Г. Ратов), «Дни славы» (1944; реж. Ж. Турно). Следует отметить, что и в отечественном кинематографе предвоенной эпохи отмечалась тенденция сближения с Голливудом.

В этом отношении показательны воспоминания В. М. Зельдина, сыгравшего одну из главных ролей в картине И. А. Пырьева «Свинарка и пастух» (1941). Многие годы спустя он узнал от своей партнерши по фильму, звезды советского кино Марины Ладыниной, что в Голливуде их работу оценили очень высоко.

«...Она (Ладынина. — Е. К., А. М.) рассказала мне невероятную историю о том, что картина “Свинарка и пастух” была чуть ли не выставлена на “Оскар”. Почему и на каком этапе она не прошла это выдвижение, никто не знал. Как-то это дело замяли. Правда это или неправда, я не знаю. Но в прокате фильм в Америке шел. Под названием “Они повстречались в Москве”. Марина мне даже показывала американские рецензии. Все — восторженные. Особенно почему-то удивляло американцев, как хорошо русские актеры умеют петь»⁷ — написал Владимир Зельдин.

На страницах своих мемуаров он сравнивал Ладынину с Диной Дурбин, знаменитой американской певицей и актрисой. Это сравнение появилось, поскольку тембр голоса Ладыниной действительно вызывал ассоциации с вокалом Дурбин. На наш взгляд, показательно еще одно сравнение, приведенное Зельдиным: «На одной из давних фотографий, запечат-

левших Марину в Канне, на международном кинофестивале, она действительно выглядит королевой — в бальном платье, мехах, как всегда открыто улыбающаяся, но царственная и недоступная. В этом смысле она была настоящей звездой. Не случайно ее сравнивали даже с Гретой Гарбо. ... Она действительно очень закрыто потом прожила свою жизнь. Избежала общения. А в фильмах ее запомнили сияющей и абсолютно счастливой женщиной»⁸.

В Голливуде часто обращали внимание на произведения русской классической литературы. Из наиболее ранних примеров хочется упомянуть фильм «Черный орел» (1925), сценарий которого был основан на повести А. С. Пушкина «Дубровский». Чрезвычайно интересен тот факт, что главную роль сыграл легендарный Рудольфо Валентино — герой-любовник американского кино.

В конце 1930-х гг. в США приехал знаменитый русский актер и педагог Михаил Чехов. Его книга «О технике актера» была издана на английском языке в 1952 г. Чехов также сыграл несколько киноролей, среди которых самой заметной стала его работа в фильме А. Хичкока «Завороженный» (1945). Успех картины и номинация на «Оскар» за лучшую роль второго плана укрепили репутацию Чехова в США. Вплоть до своей смерти в 1955 г. он считался одним из самых популярных наставников актерского искусства. У Чехова брали уроки М. Монро, Ю. Бриннер, Г. Купер, Г. Пек и другие известные киноактеры.

Юл Бриннер, русский по происхождению, сделавший блестящую карьеру в качестве киноактера и артиста мюзиклов, в 1962 г. выступил в роли Тараса Бульбы в одноименном фильме. За несколько лет до этого он сыграл Дмитрия Карамазова в экранизации романа Ф. М. Достоевского, но наиболее успешным обращением к «отечественной теме» для Бриннера стал фильм «Анастасия».

«Анастасия» Анатоля Литвака, также нашего соотечественника, была снята в 1956 г. Центральное место в картине досталось героине Ингрид Бергман — Анне Андерсон, вовлеченной в круг интриг и расследований, связанных с ее происхождением. Сценарий был основан на многочисленных историях о якобы уцелевших после расстрела в Екатеринбурге членах императорской фамилии, конкретно — о великой княжне Анастасии Романовой. Бриннер сыграл одного из гонителей мнимой Анастасии, который в финале влюбился в нее. Несмотря на специфику сюжета, фильм получился очень трогательным и абсолютно не гротескным, а для Бриннера участие в нем стало профессиональным испытанием — его партнерша Бергман считалась одной из самых талантливых актрис мирового кино.

Нельзя также не упомянуть об экранизации запрещенного в России романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». Фильм снимал английский режиссер Дэвид Линн, главную роль сыграл египтянин Омар Шариф. В целом версия 1966 г. выглядела достаточно интернациональной, и «русской» абсолютно не являлась⁹.

Несмотря на явный интерес к русской культуре, создатели голливудских фильмов отнюдь не гнушались негативными штампами, имеющими отношение к России: увлечение

спиртными напитками, спекуляция на исторических событиях («Распутин и императрица», 1932), неумение «советских граждан» держать себя в обществе и т. д. Эта ситуация обострилась вскоре после завершения Второй мировой войны.

Угроза, исходящая от СССР, нашла отражение в фильмах «Доктор Стрейнджлав» (1963) Стэнли Кубрика и «Русские идут, русские идут» (1966) Нормана Джуисона. Оба режиссера продемонстрировали иронический взгляд на «одержимых» ядерной угрозой американцев. В этом случае стереотип становился упреком для американского обывателя, а не недостатком «товарища». На фоне общей неприязни к русским в США, тем не менее, появляются фильмы Вуди Аллена «Любовь и смерть» (1975) и «Красные» (1981) Уоррена Битти¹⁰. Именно Битти с огромным интересом беседовал в Лос-Анджелесе с русским режиссером Андреем Кончаловским, в начале 1980-х гг. принявшим решение об эмиграции из СССР в США.

Голливудский период творчества А. Кончаловского длился около семи лет (1982–1989 гг.). Режиссер приехал в Голливуд, чтобы «продавать» свой талант на свободном рынке. Кончаловский — человек очень гибкий, открытый новому и готовый учиться. В Америке он, по сути, начал карьеру заново. Несмотря на то, что в США его дела в первые два года пребывания совсем не ладилась, на уговоры Госкино передумать и вернуться в СССР он не поддавался.

В 1982 г. ему удалось снять короткометражный фильм «Сломанное вишневое дерево», который в 1983 г. был номинирован на премию «Оскар» в соответствующей категории. В 1989 г. в интервью журналу «Искусство кино» Кончаловский рассказывал: «В Америке я понял, что никто обо мне ничего не знает. И мне надо доказывать, что я в состоянии склеить два куска пленки. Первой моей картиной была короткометражка “Сломанное вишневое дерево”, снятая за пять тысяч долларов. И за мной стояла продюсерша, следившая за каждым моим телодвижением. Но я был счастлив, как студент, уже оттого, что снимаю. Я дрожал от счастья, что мне доверили камеру, что могу доказать, что я — режиссер. И это после четырех серий “Сибириады”, награды в Канне, контракта с французами, пусть он и лопнул. <...> Непросто оказаться в такой ситуации, осознать, что ты стоишь ровно столько и ничуть не больше. Тут-то и выясняется, кто ты есть, иллюзии испаряются, приходит иной взгляд на жизнь»¹¹.

В 1984 г. знакомство с актрисой Настасьей Кински дало режиссеру возможность снять полнометражную картину. Кински в то время была восходящей звездой. Благодаря ей Кончаловский получил возможность экранизировать рассказ Андрея Платонова «Река Потудань», о чем он давно мечтал. Режиссера познакомили с продюсером Менахемом Голаном, который согласился выделить деньги на проект. Таким образом, первую голливудскую картину Кончаловского продюсировала компания «Кэннон групп», возглавляемая Менахемом Голаном и Йорамом Глобусом. Бюджет был выделен весьма скромный по меркам Голливуда — 2 млн 800 тыс. долларов США. Небольшой бюджет имеет свои преимущества: по сути, это меньшая ответственность, студия меньше «давит» на режиссера, и у него появляется больше возможностей для творчества.

Когда Андрей Кончаловский начал снимать «Возлюбленных Марии», он уже гораздо лучше был знаком с системой голливудского кинопроизводства. На этих съемках он работал по шестнадцать часов, семь дней в неделю; съемочный процесс был завершен всего за сорок два дня. Впоследствии он говорил, что ощущения были как на боксерском ринге. «Я на себе испытал, как голливудские условия, необходимость быть все время мобилизованным, сказываются на самом языке фильма. Какой бы опытный, сверхпрофессиональный режиссер ни делал картину, стилистика всецело утилитарна. Все снимается по типовой раскадровке: общий план, средний, крупный — как делалось у нас в 30-е годы. Своя, авторская стилистика, свойственная Феллини, Антониони, Тарковскому, Герману, — практически невозможна. Американский кинематограф, очень эффективный с точки зрения производственной и коммерческой, расплачивается за это тем, что лишь немногие его мастера — Коппола, Скорсезе, Сидней Поллак, Вуди Аллен — сумели в какой-то степени сохранить свободу самовыражения»¹².

В американском прокате картина «Возлюбленные Марии» потерпела фиаско, во многом из-за того, что «Кэннон Групп» избрала неверную стратегию проката. Тем не менее, у Кончаловского появились перспективы добиться успеха в Голливуде.

Еще во время работы над «Возлюбленными Марии» Фрэнсис Форд Коппола предложил Кончаловскому поставить картину по сценарию Акиры Куросавы. Андрей Сергеевич незамедлительно согласился — японский классик был одним из его любимых режиссеров. При новой постановке ему помог прежний опыт работы в кино: дебютную полнометражную картину «Первый учитель» он создавал, вдохновляясь работами Куросавы. Над фильмом «Поезд-беглец» Кончаловский работал так же, как и над первой своей картиной: продумывал каждый кадр, разрабатывал последовательное развитие конфликта. В результате он сумел достичь необходимого драматического напряжения.

На главную роль в картине «Поезд-беглец» (1985 г.) Кончаловский пригласил Джона Войта. Выбирая исполнителя, Кончаловский действовал от обратного — на роль жестокого преступника он пригласил актера, для которого это амплу было не типично. Войт долго отказывался, так как был уверен, что не сможет это сыграть. Работая над ролью, Кончаловский и Войт еще больше углубили это несоответствие: например, в тех сценах, где герой должен был бы прийти в ярость, он улыбается. Впечатление, производимое на зрителя, в этом случае намного сильнее.

Жесткий график съемок и достаточно солидный для начинающего голливудского режиссера бюджет (8 млн долларов) не помешали Кончаловскому сохранить верность своему режиссерскому стилю. Картина «Поезд-беглец» «двухслойная»: первый слой — это приключенческая история, фильм-катастрофа о двух преступниках в неуправляемом поезде, которой несется на огромной скорости, второй слой — метафорический. Кончаловский говорил, что поезд — это метафора, под которой каждый может понимать, что ему заблагорассудится.

В то же время он часто говорил в интервью, что этот поезд символизирует нашу цивилизацию, стремящуюся навстречу гибели.

В интервью для Интернет-ресурса: <http://www.cinetalk.tv/> Кончаловский говорил, что «Поезд-Беглец» — это картина о свободе и борьбе за нее. Ключевым является диалог героев Джона Войта и Эрика Робертса, в котором появляется фраза о том, что свобода недостижима, а выбор ограничен. Возможно, в нем режиссер намекал на собственную судьбу — он думал, что Голливуд станет местом, где он сможет снимать любые картины, так, как считает нужным, но оказалось, что диктат продюсера и студии еще сильнее ограничивали свободу автора, чем это делала советская цензура.

Соотечественники Кончаловского отнеслись к фильму прохладно, упрекали в том, что эта картина — компромисс с американским образом жизни и кинопроизводством. Сам Кончаловский оценивал эту картину так: «“Поезд-беглец”, пожалуй, наиболее цельная из моих американских лент, сделанная на единой стремительной ноте. И у Куросавы был замечательный сценарий, и мы всерьез поработали, переделывая его, и Джон Войт во всем принял большое участие — может, поэтому «Поезд» так сложился в своей архитектонике, так слились воедино в его кульминации мысль, чувство, образ»¹³. На наш взгляд, «Поезд-беглец» — яркий пример того, как можно снимать коммерческое кино в Голливуде и при этом сохранить авторский стиль.

После успеха «Поезда-беглеца» Менахем Голан убедил Кончаловского взяться за картину «Дуэт для солистки» (1986 г.). В пьесе британского писателя Тома Кемпински было всего два персонажа — скрипачка и ее психоаналитик. Кончаловский в своем сценарии оживил мир героини, ввел туда членов ее семьи, служанку, старьевщика и других действующих лиц. Работая над сценарием, Кончаловский понимал, что это будет камерная картина. Для такой ленты особенно важен сильный и слаженный актерский ансамбль. «Дуэт для солистки» перекликается с картиной «Дядя Ваня», снятой Кончаловским в СССР. Обе картины — камерные, здесь решающую роль имеет сильный актерский ансамбль; при создании обеих режиссер вдохновлялся творчеством И. Бергмана и использовал его несколько театральную манеру съемки, приемы освещения. Кроме того, Кончаловский привнес в «Дуэт для солистки» многое от драматургии А. П. Чехова.

Прокатная судьба картины оказалась печальной, кроме того, американские критики отнеслись к ней негативно. Возможно, причиной этого явилось то, что темы, которые затронул Кончаловский — конец исполнительской карьеры, проблемы женщины среднего возраста, — не слишком близки большинству зрителей. Как отмечал сам режиссер, картина получилась слишком «русской». Чеховское настроение окончательно отдалило ее от американского зрителя.

Еще в период съемок «Сибириады» у Кончаловского появилась идея снять картину о двух семьях с разными ценностями: одна из них превыше всего ценит свободу, вторая —

долг и любовь. Этот замысел он воплотил в 1987 г., сняв картину «Стыдливые люди». Кончаловский нашел два действительно полярных мира — современный Нью-Йорк и болотистую Луизиану, где все еще царят патриархальные нравы. Он обращается к мотивам, которые использовал в «Сибириаде»: город как враждебная среда, куда все стремятся, но в итоге возвращаются обратно; человек, который вмешивается в самодостаточный мир природы и приносит ему вред, губит его и т. д. Некоторые образы можно назвать прямыми цитатами из «Сибириады» — например, образ умершего отца, появляющегося в тумане болот. Визуальный ряд «Стыдливых людей» тоже отсылает зрителя к эпической картине Кончаловского: пейзажи болот, туманов, дельты реки и т. д. «По философии это было во многом продолжение „Сибириады“: в мире луизианских лесов и болот разлит такой же пантеизм, метафизика природы, человек так же ощущает себя лишь частицей этого мира»¹⁴.

Главные роли в картине исполнили Барбара Херши, Джил Клейберг, Марта Плимптон и другие. Вместе с Барбарой Херши Кончаловский проделал большую работу над ролью. Особенно много внимания было уделено ключевой сцене — монологу Рут, в котором она рассказывает о том, как она ненавидела своего мужа. В результате актриса была удостоена «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля.

В 1988 г. Кончаловский снял картину в жанре руд-муви (так называемый «фильм-путешествие») — «Гомер и Эдди». Ему предложили сюжет о дружбе двух мужчин, один из которых умственно неполноценен вследствие детской травмы, а второй — эпилептик. Кончаловский понял, что из такого на первый взгляд мрачного сюжета можно сделать наполненную юмором и нежностью картину.

Режиссеру всегда нравилось выбирать для своих лент разные темы. Работая над сценарием, он несколько изменил изначальный замысел и сделал одного из героев женщиной. Главные роли исполнили Джеймс Белуши и Вупи Голдберг. Мотив замены ролей, который привлекал Кончаловского и раньше (в частности, в «Стыдливых людях» сын, уехавший в город, возвращается и занимает место отца), появляется в этой картине — главную героиню он награждает не женскими, а скорее мужскими чертами, а героя, наоборот, женскими.

Впоследствии режиссер жалел о том, что пригласил Вупи Голдберг на роль Эдди: «С Вупи у меня не очень сложились отношения. Видимо, на кого-то из американских актеров я произвожу не очень приятное впечатление. Им привычнее работать с режиссерами, не слишком вмешивающимися в то, что они делают. “Еще разочек! Погромче! побыстрее! Отлично! Поверните чуть правее!” — вот главный круг режиссерских указаний, которые привыкли слышать голливудские звезды. А вовсе не разговоры о смысле сцены, ее сверхзадаче, эмоциональном наполнении. Каким-то актерам это необходимо, а каких-то — просто выводит из себя. Вупи как раз из числа последних. Из породы самоиграющих актеров. А тут режиссер вмешивается, чего-то хочет, что-то советует»¹⁵.

Эта американская картина Кончаловского в Европе была оценена выше, чем в США: он получил «Золотую раковину» на фестивале в Сан-Себастьяне. В американском прокате картина прошла практически незаметно. Съёмки «Гомера и Эдди» были очень тяжелыми для Кончаловского, а после провала картины в прокате режиссер хотел уехать обратно в Россию. Тем не менее, он снял в Голливуде еще одну картину — «Танго и Кэш» (1989 г.).

Несмотря на то, что Кончаловский давно жил и работал в США, он все еще не представлял, как делаются *дорогие* коммерческие картины. «Танго и Кэш» — первая картина режиссера, в которой ему не удалось сохранить свой авторский стиль. Позже в интервью Интернет-ресурсу <http://www.premierescene.net/> Кончаловский сказал, что знал, на что шел, и понимал, что ему придется делать полностью коммерческую картину, в производстве которой решающее слово будет иметь продюсер, но он не представлял, до какой степени будет ограничена его творческая свобода.

Студия «Уорнер Бразерс» в лице продюсеров Джона Питерса и Рона Сильвера предложила ему поставить картину с Сильвестром Сталлоне в главной роли. После опыта работы с Вупи Голдберг Кончаловский опасался, что такая звезда, как Сталлоне, будет диктовать свои условия, и он не сможет спокойно работать. Тем не менее, перспектива попробовать свои силы в крупном американском кинобизнесе была привлекательной, и он решил рискнуть. Кончаловский надеялся, что его авторское видение позволит сгладить недостатки сценария.

Самой большой сложностью оказалась работа с Джоном Питерсом — продюсером, на счету которого было множество успешных картин, в том числе «Иствикские ведьмы» (1987 г.), «Человек дождя» (1988 г.) и «Бэтмен» (1989 г.). Питерс обладал собственным видением того, как надо снимать кино, фигура режиссера на съемках должна была быть фиктивной. Кончаловский понял это только к середине съемочного процесса. К этому моменту он уже чувствовал, что работать в таких условиях больше не может, и постарался сделать так, чтобы его уволили. Картину заканчивал другой режиссер, хотя в титрах осталось имя Кончаловского.

Вот что писал режиссер о полученном опыте: «Лишь постепенно... доходило до моего сознания, что дело в Голливуде решает не реальная цена вашей творческой личности, а принадлежность к номенклатуре — ваши связи, с кем вы общаетесь, играете в теннис, в гольф, соблюдаете ли принятые клубом правила. Вкратце они таковы: ни с кем никогда не ругайся; никого публично не критикуй; имей высоких покровителей; не выноси сор из избы; как бы неприглядна ни была изнанка того или иного происшествия в голливудском мире — о ней пусть знают лишь члены клуба. Голливуд — это привилегированный клуб, попасть в который крайне непросто. Но если уж ты в нем — в нем и останешься. Это номенклатура»¹⁶.

Картиной «Танго и Кэш» завершился голливудский период творчества А. С. Кончаловского. В США он впоследствии возвращался и снял там два телефильма: «Одиссей» (1997) и «Лев зимой» (2003), но работать над полнометражными картинами в Голливуде больше не пытался.

Подводя итоги, можно сделать вывод об относительной несовместимости отечественного менталитета с голливудским кинопроизводством. За последние двадцать лет выросло новое поколение. Молодые русские актеры и режиссеры по-прежнему мечтают покорить мировую аудиторию, воспользовавшись Голливудом как трамплином. Самым полезным для них было бы познакомиться с мемуарами людей, имевших опыт работы в киноиндустрии США. В Голливуде нелегко остаться самим собой, что доказывали в разное время примеры Ивана Мозжухина, Сергея Эйзенштейна, Андрея Кончаловского. Как правило, сильная творческая личность выбирает другие возможности для реализации своих планов. Нам кажется, что существуют два очень важных фактора, препятствовавшие успеху русских в Голливуде: языковой барьер и относительная психологическая несовместимость «русского характера» с американскими условиями работы. Недаром Милош Форман, выходец из Центральной Европы, нашедший для себя место в «голливудском клубе», писал: «Я понял, сколько мне еще надо узнать об Америке, чтобы снимать фильмы в этой стране. Я осознал, что в Америке всегда будут какие-то вещи, которые я не смогу постичь до конца, но это не должно мне мешать до тех пор, пока я буду помнить об этом и работать в пределах моих познаний, однако мне предстояло полностью изменить стиль работы»¹⁷. Однако если раньше русские актеры и режиссеры с трудом преодолевали психологические сложности, возникавшие при переезде в США, то в современном отечественном кино, зависящем от западных инвесторов, возникает почти неразрешимая ситуация. Из Голливуда можно было уехать, но сейчас кинематографистам диктуют условия на их собственной территории. Иными словами, «Голливуд пришел в Россию», и это далеко не всегда положительно сказывается на отечественном кинематографе.

¹ Вертинский А. Н. Дорогой длиною... / Сост. и вступ. ст. Ю. Томашевского. М., 1991. С. 260–261.

² Аким Тамиров (1899–1972), ученик К. С. Станиславского; в 1923 г. остался в США после зарубежных гастролей. Начал сниматься в 1932 г., один из первых фильмов — «Королева Кристина» (1933; главную роль играла Грета Гарбо). Работал с такими режиссерами, как Орсон Уэллс («Мистер Аркадин», 1955; «Печать зла», 1957; «Процесс», 1962), Анатолий Литвак («Анастасия», 1956), Жан-Люк Годар («Альфавиль», 1965). В 1936 и 1943 гг. номинировался на премию «Оскар» в категории «Лучший актер второго плана» (фильмы «Завтра на рассвете» и «По ком звонит колокол»).

³ Арнольди Э. М. Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения // Российский Институт истории искусств в мемуарах / Под ред. И. В. Сэпман. СПб., 2003. С. 151.

⁴ Наиболее показательна в этом отношении карьера Михаила Ауэра (1905–1967), дебютировавшего в кино в 1928 г., и в 1936 г. получившего номинацию на премию «Оскар» за роль второго плана («Мой слуга Годфри»). Ауэр сыграл десятки ролей, в основном изображая странных, эксцентричных персонажей, но делал это настолько мастерски, что зритель запоминал даже крохотные сцены с его участием (казненный шпион [«Мата Хари»], музыкант из оркестра («Сто мужчин и одна девушка») и т. п.

⁵ Существует немой фильм «Любовь» (1927) — экранизация «Анны Карениной» реж. Эдмунда Голдинга. Главную роль в нем сыграла также Грета Гарбо.

⁶ Вертинский А. Н. Дорогой длинною... С. 267.

⁷ Зельдин В. М. Моя профессия: Дон Кихот. М., 2005. С. 134.

⁸ Там же. С. 128.

⁹ Здесь также хочется отметить, что масштабная экранизация романа Л. Н. Толстого «Война и мир» хотя и была осуществлена режиссером Кингом Видором на десять лет раньше отечественной киноверсии С. Ф. Бондарчука (соответственно 1956 и 1966–1967 гг.), но бесспорно уступала последней в отношении художественных достоинств.

¹⁰ В основе обоих фильмов лежал интерес к русской истории, литературе и кинематографу. Более подробно см., например: *Robinson H. Russians in American Movies. Imagining the Enemy*. P. 52–59 // *Russian Life*. 2008. November/December // <http://www.russianlife.com/archive/article/params/Number/1898/> (дата посещения: 20.09.2012).

¹¹ Кончаловский А. С. Свобода стоит недешево // *Искусство кино*. 1989. № 9. С.12.

¹² Кончаловский А. С. Низкие истины. М., 1998. С. 235.

¹³ Кончаловский А. С. Возвышающий обман. М., 1999. С. 200.

¹⁴ Там же. С. 218.

¹⁵ Там же. С. 239.

¹⁶ Там же. С. 245.

¹⁷ *Форман М., Новак Я.* Круговорот. М., 1999. С. 233.

Kashchenko E. S., Marygina A. S. Russians and Hollywood: creative contacts in XXth century.

ABSTRACT: The article is devoted to the evolution of Russian–Hollywood connection, focused upon the problems of cinema creation.

KEYWORDS: history of cinema, modern history, Hollywood, Russian cinema, Alexander Vertinski, Andron Konchalovski .

AUTHORS: *Kashchenko E. S.* — Ph. D. in History, Associate Professor, Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg); elena.ekimova2011@yandex.ru | *Marygina A. S.* — Faculty of History graduate, Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg); aleksandra100@yandex.ru

REFERENCES:

- ¹ *Vertinskij A. N. Dorogoj dlinnoy... / Sost. i vstup. st. Yu.Tomashevskogo.* Moscow, 1991.
- ² *Arnoldi E. M. Iz vospominanij o pervy'x shagax nashego kinovedeniya // Rossijskij Institut istorii iskusstv v memuarax / Pod red. I. V. Se'pman.* St.Petersburg, 2003.
- ³ *Zeldin V. M. Moya professiya: Don Kixot.* Moscow, 2005.
- ⁴ *Robinson H. Russians in American Movies. Imagining the Enemy // Russian Life.* 2008. November-December.
- ⁵ *Konchalovskij A. S. Svoboda stoit nedешеvo // Искусство кино.* 1989. N 9.
- ⁶ *Konchalovskij A. S. Nizkie istiny'.* Moscow, 1998.
- ⁷ *Konchalovskij A. S. Vozvy'shayushhij obman.* М., 1999.
- ⁸ *Forman M., Novak J. Kруговорот.* Moscow, 1999.