

Н. Г. Тимофеева

**У ИСТОКОВ АМЕРИКАНСКОГО ЖАНРОВОГО КИНО. ВЛИЯНИЕ
КОНФЛИКТА МЕЖДУ ГОЛЛИВУДОМ И ОРТОДОКСАЛЬНОЙ ЧАСТЬЮ
ЗРИТЕЛЕЙ НА ФОРМИРОВАНИЕ СОДЕРЖАНИЯ КИНОФИЛЬМОВ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

*Работа представлена кафедрой искусствоведения
Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Д. Н. Катыхина*

Предметом обсуждения в статье является церковь и проблема взаимоотношений ортодоксально настроенных граждан с кинопромышленниками. И как результат этих взаимоотношений – свод правил, регламентирующих поведение продюсеров и режиссеров в американском кино в первой половине XX века.

The point of issue in the article is the church and the problem of mutual relations of orthodox-oriented citizens with film producers. The result of these mutual relations is creation of rules, regulating producers' and directors' behaviour in the American cinema in the first half of the 20th century.

В большинстве рассмотренных автором статьи фундаментальных работ, посвященных американскому кинематографу, можно почерпнуть достаточно сведений о роли контролирующих организаций, взявших на себя функцию контроля над кинопроизводством (а в ряде случаев присвоивших ее). Главная из них на данный момент – Motion Picture Association of America (МРАА) – таким способом защищает взгляды консервативно настроенной части американских зрителей, чтобы избежать возникновения антагонистических противоречий между стремлениями художников-новаторов и представлениями зрителей-ортодоксов. Контролирующие организации стремятся привить американскому кино жесткие стандарты, рецептуры, схемы и т. д. Поэтому значение этих организаций достаточно долго рассматривалось односторонне, в основном говорилось об отрицательном воздействии на кинематограф. С течением времени такой подход стал мешать выработке объективного мнения в отношении контролирующих органов в системе американского производства, а также понимания тех целей, которые эти органы преследуют. Поэтому в данной статье автор своей целью видит попытку вернуться назад, к истокам взаимодействия Церкви, Голливуда и других центров американской кинематографии в новом, более современном ракурсе и проанализировать в положительном ключе то влияние, которое ортодоксальная часть зрителей оказала на голливудский кинематограф.

Экранные зрелища изначально конкурировали с Церковью сразу в нескольких сферах. Поэтому «седьмое искусство» было воспринято духовенством как враг номер один. В результате многие религиозные деятели были склонны видеть в тематике и распространенности нового зрелища не столько следствие, сколько главный, а то и

чуть ли не единственный источник отхода от Церкви. Тем более что кинопромышленники в погоне за прибылью были готовы использовать любые средства, в том числе и откровенно безнравственные, вплоть до порнографии, экранные формы которой (причудливо сочетаясь с границами допустимого в той или иной период) возникли и развивались вместе с кинематографом. На этом пути Церковь стала главным препятствием.

В 1934 г. в США по инициативе Епископального комитета по кинематографии был создан Легион благочестия. В деятельности Легиона, насчитывавшего несколько миллионов членов, активное участие принимали помимо протестантских также католические и иудаистские организации. Борьба, которая велась уже не против кино вообще, а против «аморализма» в кино, требовала сильнодействующих средств. В некоторых приходах дети устраивали демонстрации с транспарантами: «Билет на непристойный фильм – билет в ад». В итоге кинопромышленники старались привлечь туда верующих, создавая религиозные картины. Хотя ранние религиозные фильмы не смогли поколебать негативную позицию католических «верхов», на местах зачастую возникали формы тесного сотрудничества. Если где-то по наущению церковников поджигали кинотеатры, то по соседству религиозные фильмы демонстрировались в церквях. Эта форма кинопоказа приняла в начале XX в. столь широкий размах, что потребовалось прямое вмешательство Ватикана, дабы положить этому конец. В результате первый официальный документ Католической церкви, посвященный кинематографу, носил характер запрета. В 1912 г. показ фильмов во храме божьем был официально запрещен как «опасный и неуместный», поскольку здание церкви предназначено исключительно

но для целей культа. Потребовалось несколько десятилетий, чтобы на смену «крамольным» кинопросмотрам в церквях пришли санкционированные Ватиканом «приходские кинозалы», сеть которых на протяжении 1950-х гг. непрерывно расширялась. Эти залы давали существенный экономический и идеологический эффект (надо отметить, что цены на билеты были здесь, как правило, более умеренными, чем в обычной киносети). Сотрудничество между кинематографистами и церковниками тем самым ставилось на реальную основу.

Первоначальное негативное отношение Церкви к кино опиралось не только на консерватизм религии. За ним стояла и конкретная оценка светского кинорепертуара. Главный упор делался на проблемы нравственности, тем более что светское кино было здесь особо уязвимым. Вместе с тем в отдельных суждениях на первый план выходили и открыто социальные мотивы. Не случайно церковники весьма единодушно обличали кино в подрыве социальных устоев, в подстрекательстве к забастовкам, а то и к революции, в росте недовольства трудящихся условиями своей жизни и т. д. Водораздел между нравственным и безнравственным определялся и религиозной устремленностью к «классовому миру» на основе библейской заповеди «любви к ближнему». Поэтому церковная оценка кинорепертуара изначально базировалась на реакционных посылах и вела к ошибочным выводам. Негативизму придавалось абсолютное значение. В результате Церковь еще долго не могла прийти к признанию потенциальных возможностей кино. Поэтому Церковь запрещала кино под предлогом его «аморальности». Кино обвиняли в том, что оно распространяет взгляд на брак как на частное дело, а не святое таинство. Кинопромышленники были вынуждены отреагировать на антиголливудское движение. Известный кинопромышленник Адольф Цукор разработал в 1920 г. обязательные рекомендации для своих продюсеров и режиссеров: «В филь-

мах следует избегать: неприличных ситуаций; показа торговли женщинами; показа внебрачных взаимоотношений, который оправдан лишь в том случае, если добродетель вознаграждена, а порок наказан; неоправданного показа обнаженного тела, ибо он опасен; некоторых форм танца, которые не подходят для экрана; в обязательном конфликте между добром и злом часто приходится показывать подонков общества, но следует по возможности остерегаться использования яда, преступления и порока, ибо это – свидетельства дурного вкуса; в пьянстве нет ничего привлекательного, но оно не должно занимать на экране заметного места; отвратительные стороны жизни могут быть показаны время от времени, но они не могут составлять основы сюжета»¹. Запреты Цукора касались только «благопристойности» и не затрагивали социальных вопросов.

В 1930 г. увидел свет знаменитый Кодекс кинопромышленности, более известный как Кодекс Хейса, практически оставшийся в силе до середины 1960-х гг. Кодекс наиболее наглядно свидетельствовал о свойственном всем западным религиям, а в первую очередь протестантизму, запретном отношении к искусству, которое получало высокое одобрение лишь в том случае, если было направлено «во славу божью». Отсюда и чередование мелких ограничений, регламентировавших, к примеру, длительность поцелуев, употребление выражений типа «Пошел ты к черту!» и т. п., с генеральными запретами – от запрета на показ любовных отношений между представителями разных рас до четких предписаний в области экранного облика религии.

К чему это привело на практике? С одной стороны, ко все большей изоляции кинематографа от богатства и многообразия реальной жизни, от острых социальных и психологических проблем. С другой – к разработке утонченных методов обхода запретов, придававших фильмам обостренную двусмысленность.

Кодекс кинопромышленности, который уже не раз пересматривался к тому времени, столкнулся в середине 1960-х гг. с новым, еще более острым кризисом, апогей которого был обусловлен появлением экранизации пьесы Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вульф?» режиссера Майкла Николса, которая, по словам одного американского обозревателя, была одобрена в порядке исключения только на том основании, что это произведение высокого качества, созданное за большие деньги очень талантливыми людьми. А в начале

1970-х гг. католический и протестантский киноцентры США выступили с совместным заявлением, в котором признали неудачу и кодекса и классификационной программы.

Таким образом, очевидно, что для кино, как для искусства, важно и необходимо плодотворное сотрудничество Церкви и цензурной организации кинопромышленников, только в таком случае режиссеры получают возможность находить формы изобразительного выражения, не подвергаясь выражению критики субъективной позиции одной стороны, в данном контексте Церкви.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ *Тарасов А.* Ответственность как мораль свободы. М., 2000. С. 29.