

УДК 94

DOI: 10.31857/S2686673022090073

EDN: GVUQPH

Отражение эволюции расовых отношений в США в Голливудском кинематографе 1930–1950-х годов

А.С. Гаврилов

Российский университет дружбы народов

Российская Федерация, 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6.

ORCID: 0000-0003-2102-3976

e-mail: antongavrilov96@yandex.ru

Резюме. Между кинематографом и обществом существует сложная взаимосвязь. Кинопроизведения впитывают характерные черты эпохи с присущими ей экономическими, политическими, социальными и культурными установками. Изменения в общественной жизни накладывают отпечаток и на киноискусство. Кино отражает эволюцию господствующих у аудитории взглядов и ценностей, её отношение к различным общественным явлениям и процессам. В статье рассматривается, как в 1930–1950-е годы обогнавшие перемены в восприятии американцами расовой проблемы влияли на трансформацию образа темнокожего героя в голливудских кинофильмах.

Ключевые слова: кинематограф, история, фильм, расовая проблема, афроамериканцы, культура, образ

Для цитирования: Гаврилов А.С. Отражение эволюции расовых отношений в США в Голливудском кинематографе 1930-1950-х годах // *США & Канада: экономика, политика, культура*. 2022; 52 (9): 114-126. DOI: 10.31857/S2686673022090073

EDN: GVUQPH

Reflection of Evolution of Race Relations in the USA in Hollywood Cinema of the 1930s-1950s

Anton S. Gavrilo

Peoples' Friendship University of Russia.

117198, Russian Federation, Moscow, Miklukho-Maklaya str.6.

ORCID: 0000-0003-2102-3976

e-mail: antongavrilov96@yandex.ru

Abstract. Cinema is one of the most important channels for reproducing, creating and broadcasting ideas about life. The cinematic picture of the World captures constantly changing reality, absorbs ideological attitudes that prevail in society, processes them and reflects on the screen. Cinematography, like a sensitive measuring device, can express things that worry people at a given historical moment. The article studies how racial problems experienced by the American society in 1930-1950s influenced the transformation of black character depiction in Hollywood movies.

Keywords: Cinema, history, film, race problem, Afro-Americans, culture, image

For citation: Gavrilo A.S. Reflection of Evolution of Race Relations in the USA in Hollywood Cinema of the 1930s-1950s // *USA & Canada: Economics, Politics, Culture*. – 2022; 52 (9): 114-126. DOI: 10.31857/S2686673022090073 EDN: GVUQPH

ВВЕДЕНИЕ

По мнению киноведедов и историков кино в голливудских фильмах начала XX века, когда расизм в США достигал огромных масштабов, существовало несколько основных стереотипов для изображения темнокожих на экране. Американский исследователь Дональд Богл сформулировал пять таких стереотипов: преданный и послушный «Том»; полная и сварливая служанка «Мамми»; ленивый простака «Енот»; «трагический мулат» - персонаж смешанной расы, узнающий о своем африканском происхождении и страдающий от этого; а также большой, сильный, склонный к жестокости «Бак» [Bogle D., 1989: 4-9]. С 1930-х годов по мере того, как менялась окружающая американцев действительность, эти клишированные образы постепенно изживали себя, переставая быть созвучными умонастроению аудитории.

«ВЕЛИКАЯ ДЕПРЕССИЯ» И ЕЁ ВЛИЯНИЕ НА КИНЕМАТОГРАФ 1930-х годов

В 1930-е годы на расовые отношения в США оказала влияние «Великая депрессия». Она ударила практически по всем слоям и группам американского общества, но особенно по афроамериканцам. Поиск средств к существованию и массовая безработица вызвали волну миграции темнокожего населения из южных штатов на Север, изменив, таким образом, расовый ландшафт страны. В условиях кризиса и нехватки рабочих мест возросла активность афроамериканцев в борьбе за экономические, социальные и политические права. На выборах 1928 г. и 1932 г. цветное население, перестав считать «своей» Республиканскую партию, активно поддержало демократа Ф.Д. Рузвельта, что позволило афроамериканцам получить некоторую помощь от государства в период «Нового курса» и достичь скромных успехов в борьбе с дискриминацией. И хотя расовые отношения в США в целом остались в неприкосновенности, сложившиеся в 1930-е годы новые экономические, социальные и политические условия подталкивали к медленным сдвигам в общественном сознании, что отразилось и на кинематографе.

Массовый зритель рассматривал кинофильм, прежде всего, как развлечение, а производители, как предприятие, приносящее доход. Кинокомпании снимали то, за что зритель платил, и не стремились использовать фильмы как средство для разрушения прежних и утверждения новых идеалов. Зритель же предпочитал видеть на экране привычные шаблонные образы. Это видно на примере десяти самых кассовых фильмов 1930-х годов [1]. Во всех них авторитетными фигурами на экране по-прежнему были англоамериканцы, а афроамериканцы, если присутствовали, чаще всего изображались в рамках устоявшихся за сотню лет стереотипов.

В эти же годы с успехом в прокате выступали картины о старом Юге, который в условиях депрессии стал восприниматься романтически. Зритель утешался его богатством и благополучием, поддерживаемым надёжной расовой иерархией. В подобных кинофильмах темнокожие были либо просто фоном для создания атмосферы, либо представляли в образах «Томов», «Енотов», «Мамочек» и «Баков». Ярким примером подобных фильмов является «Так красна роза» («So Red the Rose») 1935 г., воспевающая «последние дни аристократии плантаторов с теплотой, мастерством и романтическим рвением» [2]. На плантации, где живут главные героини картины, время течёт неспешно и спокойно: фильм открывается кадрами бодро собирающих на полях хлопок рабов, а домашний темнокожий слуга Уильям, улыбаясь, приносит хозяину, отдыхающему в кресле-качалке, виски. Образ Уильяма на экране – типичный «Том», встречающийся в более ранних фильмах. Афроамериканские актёры здесь призваны создавать приятный фон: они появляются в кадре, чтобы с довольными лицами одеть героев, принести почту или накрыть на стол. Когда мужчины отправляются на войну с «янки», благодарные рабы, распевая заунывные песни, с грустью провожают их и так не желают расставаться, что даже бегут вслед за уезжающим хозяином. Рабство здесь показано односторонне, как благо для темнокожих, которого сами они не осознают. Когда армия северян приближается к имению, чтобы его захватить, рабы из послушных «Томов» превращаются в диких и безумных «Баков». Они перестают подчиняться хозяевам и в конце концов поднимают бунт в предвкушении будущего освобождения. Здесь начинается ужасная сцена, в которой разъярённые рабы носятся за курами и свиньями и грабят хозяйство. Лидер рабов произносит вдохновляющую речь: «Янки дадут нам землю и дома! Больше никакой уборки хлопка! Будем сами здесь управлять! Будем сидеть и ничего не делать!». И только дочь хозяина имения смогла подобрать слова, чтобы уговорить их прекратить бунт. «Это же твой дом! Почему ты хочешь его разрушить?» – обращается она к лидеру восставших. «Вам всё равно придётся работать, только на себя или за зарплату. Зачем вам такая свобода?». Уговоры подействовали, и рабы даже расстроились, когда северяне сожгли имение, а они обрели свободу.

Но несмотря на то что в 1930-е годы афроамериканцы и в жизни, и на экране, всё ещё были низведены до низших ступеней американского социального и экономического порядка, в большом кино у них появились новые возможности и новые роли. Их персонажи стали более уважаемыми и домашними: кухарка, камердинер, оператор лифта и т.д. В подобных амшлуа многократно появлялся на экране известный актер Кларенс Мьюз: швейцар в «Ночном мире» (*Night World*) 1932 г., чистильщик обуви в «Поцелуе смерти» (*The Death Kiss*) 1932 г., уборщик в «Плавучем театре» (*Show Boat*) 1936 г. и т.д. Старые же образы были уже не такие карикатурные, как их рисовали зрителю в 1920-х годах. Если тогда они были обезличены и сводились к стереотипу, а актеры лишь

отыгрывали «картинку» и часто не указывались в титрах, то теперь артисты стали пытаться индивидуализировать их. В 1930-х годах сложилась своеобразная «звездная система», в которой у каждого темнокожего исполнителя была своя специальность. Так, в роли «Мамочки» зарекомендовала себя актриса Луиза Биверс, сыгравшая добродушных служанок в фильмах «Имитация жизни» (*Imitation of Life*) 1934 г., «Радуга на реке» (*Rainbow on the River*) 1936 г., «Крылья над Гонолулу» (*Wings Over Honolulu*) 1937 г. и др. В таком же амплу выступала Хэтти Макдэниэл в «Судья Прист» (*Judge Priest*) 1934 г., «Хармони Лейн» (*Harmony Lane*) 1935 г. и «Унесённые ветром» (*Gone with the Wind*) 1939 г., за роль в которых она первой из темнокожих актрис получила премию «Оскар».

Уже на этапе производства фильма «Унесённых ветром» проявилось обострившееся болезненное отношение американцев к расовой проблеме. Режиссер, прислушиваясь к советам цветных активистов, в том числе из Национальной ассоциации по улучшению положения цветных людей, не включил в фильм некоторые сюжеты, содержащиеся в книге, например, сцены с Ку-клукс-кланом и линчеванием. В плане экранного образа «Мамочки» картина оказалась отчасти революционной. Персонаж Х. Макдэниел, хотя и мотивирован почти исключительно заботой о хозяевах, но чувствует себя достаточно уверенно, чтобы возражать и комментировать их действия. Мамми почти на равных общается с главной героиней, добродушно бранит её и поучает. Этот образ был сразу же раскритикован за то, что романтизирует отношения господина и раба на старом Юге, тем самым оправдывая такой порядок. Остальные темнокожие в фильме, в основном, как и прежде, призваны создавать приятный фон. Они работают на плантации, прислуживают по дому, играют музыку на благотворительном базаре. Картину критиковали за то, что рабы, в основном, изображены послушными, довольными, и явно неспособными к независимому существованию, а плантации – прекрасной идиллией, где не бывало потогонной работы [Hark Ina R., 2007: 249]. Однако именно на их плечи ложится забота о плантации, когда белые хозяева погибают или деморализованы невзгодами.

Наряду с развлекательными и романтическими фильмами в 1930-е годы появились и картины, прямо или косвенно затрагивающие социальные проблемы американского общества, посвящённые теме самоидентификации личности и инаковости, в частности расовой. Таким фильмом стала комедия «Судья Прист» 1934 г. Образы темнокожих героев здесь довольно стереотипны. Актёр Степин Фетчит играет ленивого и глупого «Енота», а Х. Макдэниел типичную добродушную «Мамми». Интерес здесь представляет белый главный герой, который нарушает расовые и социальные границы, часто ассоциируя себя больше с темнокожими и изгоями общества, чем с людьми своего положения и расы. Этим, как отмечает американский профессор киноведения Ина Рей Харк, фильм отражает атмосферу эпохи 1930-х годов, когда в условиях миграции темнокожие и

белые пересекали реальные и воображаемые расовые границы [Hark Ina R., 2007: 131]. В остальном же по отношению к темнокожим фильм не отличается от картин того времени, разве что в финальной сцене С. Фетчит немного «хулиганит», маршируя в нелепом наряде под знаменитый гимн южан – Дикси.

Наиболее известной картиной, затрагивающей тему инаковости, стала «Имитация жизни» 1934 г. В центре сюжета – дружба белой женщины-вдовы и её темнокожей служанки. Фильм рассказывает их историю успеха: служанка умеет готовить потрясающие блинчики, а хозяйке в наследство от мужа достался бизнес по продаже кленового сиропа. Вместе они богатеют, открыв блинный ресторанчик. Режиссёр показывает общность их судеб, поскольку обе в начале истории находятся в тяжёлом финансовом положении, обе воспитывают дочерей, и у обеих с этим возникают драматичные проблемы. У служанки растёт светлокожая дочь, которая со временем начинает так стыдиться матери и своего происхождения, что готова публично отречься от неё и бежать в белый мир. Режиссёр таким образом развивает образ «архетипического трагического мулата», исследуя, каково это – быть аутсайдером, оказавшимся между афроамериканской и англоамериканской культурами. Тем не менее «Имитация жизни» не смогла избежать расовых клише: служанка всё равно остаётся стереотипной «Мамми», массирующей хозяйке ноги и не представляющей без неё своего существования. Стремление к успеху в прокате и ограничения кодекса Хейса требовали отказа от слишком серьёзного рассмотрения расовых проблем. «Нью-Йорк таймс» назвала фильм «захватывающей и мощной, хотя и слегка размытой драмой, в которой <...> расовый вопрос обещал быть самым интересным» [3]. «Литерари дайджест» отмечал, что «Имитация жизни» «тщательно избегает своей самой драматической темы, очевидно, потому, что боится её социальных последствий» [Cripps T., 1977: 303]. Но всё же картина вошла в историю кино как первая коммерчески успешная антирасистская мелодрама. Во время выхода картины газета «Вэрайети» заметила: «Представляется весьма вероятным, что эта картина может внести некоторый незначительный вклад в дело большей терпимости и гуманности в расовом вопросе» [4].

В числе нетипичных для 1930-х годов кинолент, содержащих в себе комментарии к социальным и расовым проблемам, можно отметить фильм «Они не забудут» (*They Won't Forget*) 1937 г., в котором темнокожий уборщик обнаруживает тело убитой белой девушки и подвергается жестокому допросу расистской полицией маленького городка. В финале картины «Золотой мальчик» (*Golden Boy*) 1939 г. англоамериканский боксер случайно убивает на ринге афроамериканского боксера и очень переживает из-за этого. Родственникам погибшего, он говорит, что отдал бы жизнь, чтобы вернуть его, а своему алчному белому менеджеру, что лучше бы убил гнилую крысу, вроде него, вместо несчастного парня.

Однако таких нестандартных фильмов было недостаточно, чтобы сформировать тенденцию. В 1930-е годы выпуск кинокартин, агитирующих против гос-

подствующих в обществе взглядов, был значительным риском со стороны продюсеров и студийных боссов. За исключением «Имитации жизни», такие фильмы обычно не были популярны. Но они сыграли важную роль, предвосхитив появление множества подобных поучительных кинолент в последующие десятилетия и приучив американскую аудиторию к более сложным и многомерным экранным образам. Как отмечает в своей работе Д. Богл, «"Новый курс", растущий либерализм и изменившийся социальный порядок привнесли в американские фильмы новое мировоззрение, в соответствии с которым многие старые расовые установки стали отбрасываться» [Bogle, D., 1989: 316].

ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА И ДАЛЬНЕЙШАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ КИНООБРАЗА АФРОАМЕРИКАНЦА

В 1940-е годы новым стимулом к этому стало участие американцев во Второй мировой войне. Американское общество оказалось в затруднительном положении, на весь мир осуждая идеологию нацистской Германии, при этом живя по законам расовой нетерпимости. Это заставило американцев пересмотреть своё отношение к расовой проблеме в своей стране. Афроамериканцы усилили давление на правительство, чтобы положить конец дискриминации в промышленности и сегрегации в армии и добились значительных успехов. Военная мобилизация ещё больше размывала расовые границы, снова активизировав миграционные движения.

Следует отметить, что процесс интеграции для американского общества шёл болезненно: в 1943 г. страну сотрясли массовые волнения на расовой почве. Было необходимо сплотить население. Для решения этой задачи Управление военной информации США (*The Office of War Information*) надеялось использовать кино. В 1940-е годы кинематограф был одной из крупнейших отраслей промышленности Америки и какое-то время занимал 3-е место по величине [Nestey James R., 1981: 218]. Управление поддержало кампанию Национальной ассоциации по улучшению изображения афроамериканцев на экране, заключила соглашение с некоторыми киностудиями и начала давать скромные рекомендации [Dixon W.W., 2005: 96-97]. Успех был минимальным: голливудские руководители часто отказывались от соглашения с ассоциацией и продолжали снимать фильмы, используя стереотипные изображения темнокожих в довоенном духе. В ином случае дистрибьюторы, владельцы и менеджеры южных кинотеатров не хотели их прокатывать. В 1944 г. афроамериканский историк Лоуренс Данбар Реддик сформулировал список наиболее распространённых стереотипов в СМИ по состоянию на текущий год. Там перечислены всё те же «дикий африканец», «счастливый раб», «преданный слуга», «злостный преступник», «несчастный небелый» и т.д. [Nestey James R., 1981: 218].

Но некоторые либерально настроенные голливудские боссы все же согласились улучшить качество и количество ролей для афроамериканцев. Так, в 1942 г., когда Управление военной информации выступило против выпуска на экраны фильма «Теннесси Джонсон» (*Tennessee Johnson*), указывая что он «нанесет ущерб национальному военному духу и особенно духу негритянского населения страны», студия «Метро Голдвин Майер» (*MGM*) согласилась на пересъемки отдельных эпизодов картины [5]. «Нью-Йорк Таймс» в феврале 1943 г. писала: «Две крупные студии, «Метро Голдвин Майер» и «Двадцатый век Фокс» (*20th Century Fox*), производя картины с участием исключительно афроамериканцев, в настоящее время следуют пожеланиям Вашингтона о создании таких фильмов... Администрация сочла, что ее программе по расширению занятости негритянских граждан в определенных, ранее ограниченных областях промышленности, будет способствовать общее распространение важных картин, в которых темнокожие играли бы главную роль» [Bogle D., 1989: 136]. В 1943 г. обе студии действительно выпустили такие картины - «Хижина на небесах» (*Cabin in the Sky*) 1943 г. и «Дождливая погода» (*Stormy Weather*) 1943 г. соответственно. Похвалив игру темнокожих актеров в «Хижине» рецензент «Филм дэйли» (*Film Daily*) отметил, что: «Несмотря на все свои достоинства «Хижина в небесах» вряд ли чего-то добьется в прокате. Фильмы, где все актеры цветные, всегда было трудно продать белому зрителю. Главная проблема прокатчика – преодоление неравных возможностей» [6].

Новые реалии пошли на пользу темнокожим артистам, теперь они чаще стали получать достойные роли. Вместо «преданных слуг» они становились «правой рукой» главного героя. Их персонажи призваны убеждать с экранов, что Америка – страна, за которую стоит сражаться. Лучшее применение им находили в учебных, документальных и художественных фильмах о войне, в которых заметно проявились изменения изображения афроамериканцев в кино.

Наиболее знаменитым стал документальный пропагандистский фильм «Темнокожий солдат» (*The Negro Soldier*) 1944 г., созданный по заказу армии США [22]. Во время его производства продюсер консультировался со специалистами, каким образом можно показать в фильме афроамериканцев, дабы избежать стереотипов [7]. Первоначально фильм предназначался только для того, чтобы поднять боевой дух солдат-афроамериканцев, однако восторженная реакция первых темнокожих и белых зрителей подтолкнула создателей распространить картину на более широкую военную и гражданскую аудиторию. «Темнокожий солдат» продвигал идею равноправия и сплочения нации. Центральное место в повествовании занимал молодой умный темнокожий новобранец. В фильме были представлены сцены участия афроамериканцев во Второй мировой войне, приводились примеры героизма темнокожих на протяжении всей истории США. Картина показывала, что афроамериканцы могут выступать не только в качестве прислуги, а добиваться успехов в различных достойных профессиях

(юристы, врачи, артисты, ученые, спортсмены и т.д.), подтолкнув к изменению типов будущих ролей для темнокожих актеров. Хотя фильм и не окупил свой скромный бюджет, многие критики и зрители оценили его очень высоко, заявляя, что «Темнокожий солдат» был «одним из лучших событий, которые когда-либо происходили с Америкой» [Cripps T., Culbert D., 1979: 616-640]. В обзоре «Нью-Йорк таймс» писала: «В качестве вдохновляющего документа «Темнокожий солдат», вероятно, хорошо послужил в тех областях, где требуется такая стимуляция военного сознания. Он также может донести до гражданской аудитории более глубокое уважение к роли негра на фронте» [8]. Однако автор отмечал и то, что фильм приукрашивает реальность, осторожно избегая насущных расовых проблем, более обширных, чем участие темнокожих в войне.

В художественных фильмах о Второй мировой войне подчёркивалась выдающаяся роль афроамериканцев в борьбе с врагом. Такие картины получали, как правило, положительные отзывы зрителей и критиков, которые стали чаще на страницах газет выделять роли, исполненные темнокожими артистами. Несмотря на коммерческие и развлекательные цели создания, картины «Миссия в Москву» (*Mission to Moscow*) 1943 г., «Батаан» (*Bataan*) 1943 г., «Спасательная шлюпка» (*Lifeboat*) 1944 г., «Опасное погружение» (*Crash Dive*) 1943 г. и «Сахара» (*Sahara*) 1943 г. можно было бы отнести к пропагандистским фильмам: их откровенные антифашистские заявления были созвучны «Темнокожему солдату». В «Батаане» солдат-афроамериканец – один из тринадцати человек, которые погибают один за другим, сражаясь против превосходящих сил японцев. Он спасает белого сослуживца от попадания под вражеский огонь, и, наконец, погибает вместе с другими. Рецензент «Вэрайети» отметил, что этот темнокожий солдат держится в бою так же стойко, как и англо-американцы [9]. В «Сахаре» афроамериканец – сильный и умный суданский унтер-офицер, жертвующий, как и герой «Батаана», своей жизнью ради «свободного мира». «Спасательную шлюпку», несмотря на жесткую критику в прессе и провал в прокате, некоторые историки кино упоминают в своих работах в числе фильмов, позитивно повлиявших на изменение образа темнокожего на экране [Dixon W.W., 2005, P. 124]. Они видят в картине критику современных реалий расизма и сегрегации, а темнокожего персонажа «сострада- тельным, надежным и героическим» [Bogle D., 1989: 139]. В фильме «Никто не уйдет живым» (*None Shall Escape*) 1944 г. темнокожий был одним из судей на процессе по военным преступлениям. Таким образом, условия Второй мировой войны благоприятно повлияли на процесс интеграции афроамериканцев в белое общество, что отразилось и в кинематографе. Хотя успехи были скромными (в самых кассовых фильмах военных лет темнокожие по-прежнему исполняли роли третьего плана), спектр ролей расширился, что дало импульс к дальнейшему продвижению в данном направлении в послевоенные годы [1].

ВЫЗОВЫ ПОСЛЕВОЕННОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ И КРИТИКА РАСИЗМА В ГОЛЛИВУДСКОМ КИНО

Афроамериканцы были готовы дальше бороться за гражданские права и положить конец расизму. Эта борьба в послевоенное десятилетие сопровождалась десятками крупных демонстраций, стычками с белым населением, громкими судебными процессами. Кроме того, во второй половине 1940-х годов стало ощущаться возросшее значение цветного электората в политических гонках. Г. Трумэн победил на президентских выборах 1948 г., в том числе при поддержке Национальной ассоциации по улучшению изображения афроамериканцев на экране большинства афроамериканцев, имеющих возможность голосовать. К изменениям подталкивала и начавшаяся холодная война, в условиях которой американцы не могли продолжать дискриминацию дома, если хотели влиять на народы Азии и Африки. По мере того, как распадалась колониальная система, вопрос о свободе афроамериканцев в Америке звучал всё громче. Киноиндустрия, как и вся остальная страна, должна была претерпеть изменения. На её развитие в послевоенное десятилетие оказало влияние несколько факторов. *Во-первых*, значительное развитие телевидения, в условиях конкуренции с которым киностудии принялись снимать фильмы на сенсационные темы для привлечения аудитории в кинозалы. Картины, затрагивающие расовый вопрос, подходили для этой цели и показывали хорошие кассовые сборы. *Во-вторых*, этого требовала послевоенная аудитория, жаждущая реализма и желавшая видеть на экране узнаваемые проблемы, в том числе и расовые. *В-третьих*, стремясь также завоевать и зарубежные рынки, Голливуд столкнулся с необходимостью изменить представления афроамериканского образа в кинокультуре. Если мы вновь обратимся к списку самых кассовых фильмов конца 1940–1950-х годов, то снова увидим, что темнокожие здесь на переднем плане почти не встречаются [1]. Но новые послевоенные условия подталкивали к дальнейшей эволюции их изображения на экране, расширению диапазона ролей и увеличению экранного времени для их персонажей.

Фильм «До конца времён» (*Till the End of Time*) 1946 г. касался проблемы дискриминации, с которой столкнулся вернувшийся с войны афроамериканский солдат. Затем тему развили картины, клеймившие Ку-клукс-клан и антисемитизм, подготовив почву для будущих кинематографических атак на предрассудки в отношении афроамериканцев. Поскольку зрители и критики положительно отнеслись к этим фильмам, Голливуд решил продолжить удовлетворять интерес послевоенной аудитории к «самобичеванию» и пойти дальше. В 1949 г. на экраны вышел цикл кинофильмов, в которых исследовалась расовая проблема в США.

Начало этому циклу положила картина «Дом храбрости» (*Home of the Brave*) 1949 г., в которой были откровенно представлены реалии расизма как в армии, так и в гражданской жизни. Фильм через серию флэшбеков описывает эмоциональный срыв молодого темнокожего рядового Мосса. Проходя обследование у капи-

тана-медика, Мосс рассказывает свою историю, описывая ряд расовых инцидентов, которые он пережил во время специальной миссии на удерживаемом японцами острове. Даже когда герой рисковал своей жизнью ради блага страны, сослуживцы его высмеивали и прогоняли. Под этим психологическим давлением и произошёл эмоциональный слом Мосса. Его болезнь и возможное выздоровление связываются с комплексом, сложившимся на почве расовой дискриминации. Не менее сильна посылка концовка. Когда после выздоровления Мосс собирается покинуть военный госпиталь, к нему подходит добродушный белый солдат и, предложив открыть совместное дело, символически протягивает для рукопожатия несуществующую руку. Такой финал был призван выразить надежду на то, что изображение темнокожего и белого, работающих вместе, станет явью. Картина с таким громким высказываем не могла выйти в предыдущие десятилетия. Фильм имел ошеломляющий успех у публики и понравился даже зрителям-южанам. В восторге пребывали и критики: журнал «Тайм» писал: «[В фильме] есть новизна, эмоциональный накал и волнение, которые возникают от борьбы с реальной проблемой, а не от фехтования с помощью придуманного сюжета» [Bogle D., 1989: 145]. «Вэрайети» хвалила продюсеров фильма за храбрость [10]. Репортер «Нью-Йорк таймс» отмечал остроту и деликатность темы расовых предрассудков: «Часто поднимаемая в голливудских фильмах, но никогда полностью не обсуждаемая ни в одном из них, наконец, эта тема со всей откровенностью выдвигается в качестве главной темы развлекательного фильма». «Картина прямо и честно борется со злом расовой диффамации <...> Она точно показывает сокрушительный ущерб, который расовые предрассудки могут нанести человеку» [11].

Другой фильм - «Потерянные границы» (*Lost Boundaries*) 1949 г. - развивал тему «Имитации жизни» 1934 г. о преодолении расовых границ и вызвал очень бурную реакцию. В то время как критики были в восторге от картины, местные власти запретили её к показу в Атланте и Мемфисе. В прокате фильм, при всех ограничениях, собрал немалую кассу. «Вэрайети» писала: «Фильм показывает, что киноиндустрия США, решившая заняться этой самой взрывоопасной проблемой, способна на необычайное мужество, интеллект и сочувствие» [12]. Директор Национальной ассоциации так отреагировал на фильм: «одно можно сказать точно - после «Дома храбрости» и «Потерянных границ» Голливуд никогда не сможет вернуться к своим старым изображениям цветного населения, вроде глупого холопа или идиота-скомороха» [Doherty Thomas P., 2007: 243].

Следующими фильмами из цикла стали «Осквернитель праха» (*Intruder in the Dust*) 1949 г. и «Выхода нет» (*No Way Out*) 1950 г., исследующие проблемы несправедливости, неравенства и насилия по отношению к темнокожим. Главный герой «Осквернителя» - темнокожий фермер, ошибочно обвинённый в убийстве. В прокате картина выступила скромно, но, тем не менее, «Нью-Йорк таймс» выпустила о ней хвалебную статью [13]. О втором фильме критики высказались более

сдержанно: оставшись недовольными художественной составляющей фильма, они поддержали выбранную автором животрепещущую тему для освещения [14]. Главный герой «Выхода нет» - темнокожий врач-новичок. В тюремном изоляторе он сталкивается с парой пациентов-расистов – двумя братьями-ворами, подстреленными во время задержания. Врач, невзирая на насмешливые комментарии, помогает им. У одного из братьев он диагностирует опухоль мозга и проводит сложную операцию, после которой пациент умирает. Зрителю понятно, что причина смерти – уже перенесенная потеря крови, и доктор здесь ни при чём. Однако второй брат обвиняет темнокожего врача в убийстве и отказывается дать разрешение на проведение вскрытия, которое могло бы доказать его невиновность. Случай попадает в газеты, и в городе начинаются столкновения на расовой почве. Однако дико здесь, в отличие от «Так красна роза» 1935 г., выглядят обе стороны конфликта. Сложно представить, чтобы крупные киностудии выпустили бы фильмы с подобными сюжетами в 1930-е годы.

Другие картины бросали вызов расовым предрассудкам и призывали темнокожих и белых к сотрудничеству. В картине «Блестящая победа» (*Bright Victory*) 1951 г. слепой белый солдат в госпитале подружился с таким же слепым ветераном. Герой произносит расовое оскорбление, не подозревая, что его новый друг – темнокожий, а затем, узнав об этом, испытывает чувство стыда. В фильме «Колодец» (*The Well*) 1951 г., старый стереотип темнокожего мужчины, представляющего угрозу для белых женщин, оказался вывернут наизнанку: по сюжету афроамериканскую девушку в последний раз видели с белым мужчиной, и подозрение относительно того, что с ней случилось, приводит к усилению расовой напряжённости в маленьком городке. Наконец, темнокожие и белые объединяются в поисках и находят девушку в колодце живой. Фильм «Скованные одной цепью» (*The Defiant Ones*) 1958 г. рассказывает о том, как подружились два сбежавших заключённых – темнокожий и расист, прикованные друг к другу. Такой чёрно-белый тандем стал одним из любимых Голливудом способов ввести афроамериканцев в большое кино. В это же время послевоенное поколение молодых голливудских режиссёров начало оспаривать кодекс Хейса, с 1930-х годов определявший моральный облик голливудского кино. Фильм «Пинки» (*Pinky*) 1949 г. касался запретной темы межрасовых любовных отношений – романа темнокожей южанки и белого доктора-северянина, а «Поцелуй убийцы» (*Killer's Kiss*) 1954 г. пошёл ещё дальше, показав на экране первый поцелуй между белой американкой и цветным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, начавшееся движение за гражданские права темнокожих, вызванное экономическими, политическими и социальными сдвигами в США 1930–1950-х годов, сильно повлияло на Голливуд, который на протяжении всего существования внимательно следил за политическими трансформациями в стране и

тут же ловил изменяющийся тренд. Вместе с американским обществом кинематограф проходил путь от эксплуатации карикатурных образов темнокожих до качественно новых персонажей-афроамериканцев с продуманной историей и характером – от второстепенных ролей прислуги и счастливых рабов до медиков, солдат, учителей, директоров, радикально отличавшихся от традиционных стереотипов. «Великая депрессия», «Новый курс» и борьба темнокожих за гражданские права дали первый импульс к таким переменам. И хотя киностудии предпочитали творить, используя проверенные временем клише, некоторые из них все же адаптировали афроамериканские образы применительно к изменившейся действительности, проявляя при этом, порой, некоторую смелость. Вторая мировая война, поставив американское общество перед необходимостью сплотить население и дистанцироваться от расовой доктрины нацизма, заставила американское общество по-другому посмотреть на проблему дискриминации в своей стране. Кинематограф военных лет стал следующим этапом в эволюции образов темнокожих на экране, преподнес им новые роли и возможности, показал их с новой стороны. Этот процесс продолжился и в послевоенные годы на фоне усилившейся борьбы афроамериканцев за гражданские права. К началу 1950-х годов темнокожие на экране стали появляться в образах врачей, учителей, солдат и надёжных напарников. Сюжеты некоторых кинофильмов этого десятилетия трудно себе представить на экранах кинотеатров в 1920–1930-е годы. И, несмотря на то, что самые успешные картины 1930–1950-х обходились, в основном, без темнокожих на первом плане, кассовый успех «нестандартных» фильмов, в которых темнокожие артисты предстают в новых образах, может указывать на изменившееся мировоззрение, по крайней мере, части американской аудитории.

ИСТОЧНИКИ

1. Filmsite.org. All-time box-office hits (Domestic gross) by decade and year. Available at: <https://www.filmsite.org/boxoffice2.html> (accessed 12.03.2022).
2. Sennwald, A. King Vidor's Screen Version of the Stark Young Novel «So Red the Rose» at the Paramount // *The New York Times*, Nov. 28, 1935. – p.39
3. Sennwald, A. The Screen Version of Fannie Hurst's «Imitation of Life», at the Roxy – «College Rhythm» // *The New York Times*, Nov. 24, 1934. p.19.
4. Land. Imitation of Life / Film Reviews // *Variety*, Nov. 27, 1934. p. 15.
5. AFI Каталог художественных фильмов. «Теннесси Джонсон» (1942 г.) Available at: <https://catalog.afi.com/Film/709-TENNESSEE-JOHNSON?sid=ba6f30bf-c8af-469d-853b-8ac3db8509e2&sr=11.978701&cp=1&pos=0> (accessed 16.03.2022).
6. Cabin in the Sky / Reviews of the new films // *The Film Daily*, Feb. 15, 1943. p. 5.
7. AFI Каталог художественных фильмов. «Темнокожий солдат» (1944 г.) Available at: <https://catalog.afi.com/Film/27691-THE-NEGROSOLDIER?sid=6f3b8f16-ac47-4838-adaf-38c763bfd4e6&sr=0.08359542&cp=1&pos=1> (accessed 16.03.2022).
8. B.C. 4 Theaters show negro war film // *The New York Times*, Apr. 22, 1944. p.8.
9. Walt. Bataan / Film Reviews // *Variety*, May. 26, 1943. p. 8.
10. Kahn. Home of the Brave / Film Reviews // *Variety*, May. 4, 1949. p. 11.

11. Crowther B. «Home of the Brave», at Victoria, and «The Stratton Story», at Music Hall, Well Rated // *The New York Times*, May. 13, 1949. p.29
12. Herm. Lost Boundaries / Film Reviews // *Variety*, Jun. 29, 1949. p. 14.
13. Crowther B. «Intruder in the Dust», M-G-M's Drama of Lynching in the South, at the Mayfair / The Screen in Review // *The New York Times*, Nov. 23, 1949. p.19.
14. AFI Каталог художественных фильмов. «Выхода нет» (1950 г.) Available at: <https://catalog.afi.com/Film/25556-NO-WAYOUT?sid=82766991-42be-4a70-8cd6-0ebbc13853ce&sr=10.314096&cp=1&pos=0> (accessed 16.03.2022).

REFERENCES

- Bogle, D. Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films. // Continuum Publishing Co., New York, NY - 1989. - P. 322
- Cripps, T., Culbert D. The Negro Soldier (1944): Film Propaganda in Black and White // *American Quarterly*, Vol. 31, - No. 5, Special Issue: Film and American Studies, - The Johns Hopkins University Press, - 1979. - pp. 616-640.
- Cripps, T. Slow fade to black: the Negro in American film, 1900-1942 // Oxford University Press, New York, NY - 1977. - P. 468.
- Dixon, W. W. American Cinema of the 1940s: Themes and Variations. // Rutgers University Press, New Brunswick, N.J. - 2005. - P. 304.
- Doherty, Thomas P. Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration // Columbia University Press, New York, NY - 2007. - P. 243.
- Hark, Ina Rae. American Cinema of the 1930s: Themes and Variations. // Rutgers University Press, New Brunswick, N.J. - 2007. - P. 279.
- Nestey, James R. Black Images American Film // University Press of America, Washington, D.C. - 1981. - P. 281.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

ГАВРИЛОВ Антон Сергеевич, аспирант кафедры всеобщей истории. Российский университет дружбы народов. Россия, 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6.

GAVRILOV Anton Sergeevich. Post-graduate student, the department of General History. Peoples' Friendship University of Russia. 6 Miklukho-Maklaya str., 117198, Moscow, Russian Federation.

Статья поступила в редакцию / Received 2.06.2022.

Поступила после рецензирования / Revised 18.06.2022.

Статья принята к публикации / Accepted 19.06.2022.