

Любовь Бугаева

Изгнание из рая:

СУДЬБА «ГОЛЛИВУДСКОЙ ДЕСЯТКИ»

Lyubov Bugaeva

Expulsion from Paradise: The Fate of the Hollywood Ten

Любовь Бугаева (Санкт-Петербургский государственный университет, профессор; доктор филологических наук) lbugaeva@gmail.com.

Lyubov Bugaeva (Dr. habil.; Professor, Saint Petersburg State University) lbugaeva@gmail.com.

Ключевые слова: «голливудская десятка», черный список Голливуда, релокация, внутренняя эмиграция, внешняя эмиграция, идентичность, американский кинематограф

Key words: “Hollywood Ten,” Hollywood blacklist, relocation, internal emigration, external emigration, identity, American cinema

УДК: 791.43/.45

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_199

UDC: 791.43/.45

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_199

В 1947 году десять кинематографистов, известные как «голливудская десятка», отказались давать показания Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности и были осуждены за неуважение к Конгрессу. Практически все они лишились работы: кто-то перебрался в Мексику, кто-то ушел из профессии, а тот, кто не ушел, смог работать только под чужим именем. История «голливудской десятки» рассматривается в статье как вынужденное перемещение в пространстве внешнем и в пространстве внутреннем (в том числе при их наложении одно на другое) — как релокация в другую страну и в другую идентичность — подставное имя и/или подставное лицо. Изучаются следствия релокации как для самих «релокантов», так и для Голливуда, изгнанными из которого в эпоху маккартизма оказались не только те, кто вошел в «десятку» (Далтон Трамбо, Джон Хоуард Лоусон и другие), но и Бертольт Брехт и Чарли Чаплин. Особое внимание уделяется творческому сообществу в ситуации столкновения идеологии и искусства и в рефлексии об этом столкновении как в период черных списков, так и много лет спустя.

In 1947, the filmmakers known as the “Hollywood Ten,” refused to testify before the House Un-American Activities Committee (HUAC) and were cited for contempt of Congress. The vast majority lost their jobs: some relocated to Mexico, some left the profession, while others continued to work under pseudonyms. This article casts the history of the “Hollywood Ten” as a narrative of forced relocated in external and internal space (as well as in the intersections of the two spaces), as a relocation both to a different country and to a different identity (a false name and personage). The article studies the consequences of this “relocation” for both those displaced and for Hollywood. Those “expelled” during the McCarthy era included not only members of the “Ten” (Dalton Trumbo, John Howard Lawson and others), but also Bertolt Brecht and Charlie Chaplin. Special attention is given to this artistic community’s experience of a conflict between ideology and art as well as to the reflections about this conflict during the era of the blacklist and afterwards.

История «голливудской десятки» и черного списка Голливуда, на первый взгляд, началась как политическая кампания, направленная на очищение «фабрики грез» от влияния коммунистических идей. Деятели искусства, занесенные в черный список за принадлежность к Коммунистической партии США или симпатию к ней, автоматически теряли работу в Голливуде. Первый список появился в 1947 году. Десять кинематографистов («голливудская десятка») отказались давать показания Комиссии по расследованию антиамерикан-

ской деятельности (House Un-American Activities Committee) и были осуждены за неуважение к Конгрессу и внесены в черный список. Однако, как оказалось, «охота на ведьм» носила далеко не только политический характер, а в дискуссиях вокруг процесса над кинематографистами вопросы политической свободы постоянно пересекались с вопросами свободы гражданской. Сама же история «голливудской десятки» — это и история преследования по политическим и иным причинам, и интереснейшая история релокации, не сводившейся исключительно к пространственному перемещению — бегству или эмиграции в другую страну, а принявшей разнообразные и причудливые формы.

В западных, преимущественно американских, исследованиях «голливудская десятка» и деятельность Комиссии представляют интерес главным образом для журналистов и историков, которые в мельчайших деталях реконструируют антикоммунистическую кампанию (см., например: [Seplair, Englund 2003; Seplair 2022]). При этом саму идею черных списков, равно как и последствия их создания, нередко соотносят с эпохой маккартизма (что, заметим, весьма дискуссионно), а противодействие «коммунистической угрозе»¹ рассматривают в связи с конкуренцией в профессии — как способ вытеснения конкурентов. Один из членов «десятки» Эдвард Дмитрик однажды заметил, что черный список и в 1976 году не прекратил свое существование — он видоизменился, и теперь уже тем, кто придерживается консервативных взглядов, стало трудно получить работу в Голливуде, где доминируют либералы². Довольно значительная часть исследований, посвященных «голливудской десятке», носит биографический характер (см., например: [Dick 2021]). Даже в книге, казалось бы, посвященной фильму — «*High Noon: The Hollywood Blacklist and the Making of an American Classic*» [Frankel 2017], фильм служит лишь стержнем, вокруг которого собраны личные истории создателей фильма и актеров, побывавших в черном списке. Впрочем, есть исследования, в которых предпринимаются попытки интерпретации биографических фактов в том или ином аспекте. Так, в книге Ребекки Шрайбер о культурной эмиграции в Мексику в период холодной войны отдельные биографии складываются в общую картину жизни переехавших в Мексику американцев, в рассказ об их интеграции в местное сообщество, в немалой степени зависевшей от материального достатка и цвета кожи (как ни странно, в лучшей позиции в данном случае оказались афроамериканцы — им было гораздо легче, чем «белым империалистам», войти в транснациональные мексиканские сообщества и интегрироваться в местную жизнь) [Schreiber 2008].

Возможность рассказать свою историю надежд и разочарований получили со временем и сами фигуранты дела по расследованию антиамериканской деятельности — не только в мемуарах, пик создания которых пришелся на

-
- 1 Коммунистическая партия в США в соответствии с «законом Смита» подвергалась преследованиям за пропаганду насильственного свержения правительства. А в августе 1948 года в Конгрессе проходили слушания по делу бывшего сотрудника Госдепартамента Алджера Хисса, обвиненного в шпионаже в пользу Советского Союза. Общие настроения отразились в печально известных «пикскиллских беспорядках» — нападении толпы местных жителей на всех, кто пришел на концерт Поля Робсона, симпатизировавшего СССР.
 - 2 См. фильм «Голливуд в суде» («Hollywood on Trial», 1976, реж. Дэвид Хелпер, 1:27:35–1:27:49).

1970-е годы³, но и в документальном фильме «Голливуд в суде» Дэвида Хелперна (1976), созданном по сценарию писателя из черного списка Арни Райзмана. Этот фильм, представивший зрителям архивные видеозаписи слушаний Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, а также фрагменты интервью со всеми членами «голливудской десятки» и многими сопричастными, в том числе с Рональдом Рейганом, возглавлявшим киноактерскую гильдию в 1947 году, до сих пор считается лучшим документальным свидетельством о голливудских черных списках (хотя и он имеет свои недостатки)⁴. Несмотря на обилие исследований «голливудской десятки», многие страницы этой истории еще не написаны. Удивительным образом из поля зрения исследователей практически выпадает реакция на события американской коммунистической прессы, в частности газеты «Ежедневный рабочий» («Daily Worker») и журнала «Новые массы» («New Masses»)⁵. Впрочем, надо отдать должное Ларри Бримнеру, коснувшемуся, хотя и бегло, того, как освещались слушания в (некоммунистической) прессе [Brimner 2018], и Ларри Сеплеру, рассказавшему непростую историю еврейского антикоммунизма в Голливуде [Sepclair 2022: 40–69]. Избирательность и осторожность в политических оценках вполне объяснима. Открытие бывших советских архивов в 1990-е годы и обнаружение переписки советских деятелей с Коммунистической партией

-
- 3 О периоде черных списков рассказывали не только те, кто от них пострадал, но и так называемые дружественные свидетели. Один из примеров — воспоминания «дружественного» свидетеля Элиа Казана (см.: *Kazan E. A Life*. New York: Knopf, 1988), режиссера фильмов «В порту», «Трамвай “Желание”», «К востоку от рая», которому в 1999 году на церемонии вручения премии «Оскар» многие актеры и режиссеры отказались аплодировать.
 - 4 Среди упреков фильму даже в среде тех, кто симпатизировал «голливудской десятке» и ее борьбе за основные конституционные права, звучали: отсутствие понимания как истоков черного списка, так и роли сил, сделавших существование списка возможным, в частности роли профсоюзных организаций, которые зачастую с большим энтузиазмом включались в «антикоммунистический крестовый поход» (см.: *Bogle Ch. Hollywood on Trial: a timely reminder // World Socialist Web Site*. 2009. December 10 (<https://www.wsws.org/en/articles/2009/12/holl-d10.html>) (дата обращения: 31.07.2024)).
 - 5 Это действительно досадное упущение американских исследователей, скорее всего, сознательное. «Новые массы» включились в обсуждение деятельности Комиссии, когда она начала преследовать писателя-коммуниста Говарда Фаста, автора романов «Гражданин Том Пэйн» (1943), «Дорога свободы» (1944), активно сотрудничавшего с газетой «Ежедневный рабочий» (*France Speaks // New Masses*. 1947. Vol. 65. No. 5. October 28. P. 1–3; *We Speak for Howard Fast // New Masses*. 1947. Vol. 65. No. 6. November 4. P. 2). В ноябре 1947 года на страницах журнала появилась статья с говорящим названием «Инквизиция в Техниколоре» («Торквемада в Техниколоре»), посвященная слушаниям Комиссии по делу сотрудников голливудских студий (*North J. Torquemada in Technicolor // New Masses*. 1947. Vol. 65. No. 6. November 4. P. 3–6). Обсуждение кампании, которую Комиссия вела против Коммунистической партии, и ее последствий продолжалось практически до закрытия журнала в 1948 году. Ключевую роль в нем играла метафора инквизиции, см., в частности: *North J. Crossfire // New Masses*. 1947. Vol. 65. No. 7. November 11. P. 7–9; *North J. How to Stop the Fire // New Masses*. 1947. Vol. 65. No. 8. November 18. P. 6–9; *Daniels N.A. Hollywood After the Hearings // New Masses*. 1947. Vol. 65, No. 9. November 25. P. 4–5; *Gropper W. Hollywood: the “New Look” // New Masses*. 1947. Vol. 65. No. 11. December 9. P. 3; *Lardner Jr.R. My Fall from Grace // New Masses*. 1947. Vol. 65. No. 12. December 16. P. 9). Впрочем, реакция американской коммунистической прессы на деятельность Комиссии заслуживает отдельного разговора, далеко выходящего за рамки данной статьи.

США подтвердили для многих американцев то, в чем Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности обвиняла «голливудскую десятку». Как заметил автор книги «The Hollywood Motion Picture Blacklist: Seventy-Five Years Later» Л. Сеплер, «коммунисты действительно были агентами иностранной державы и стремились уничтожить американцев», а потому «холодная война была важной и правильной»⁶. Осторожность заставила даже Далтона Трамбо, одного из наиболее увлеченных коммунистическими идеями членов «десятки», сомневаться в своих решениях, принятых в 1947 году⁷.

До сих пор не сложилось не только более или менее однозначной политической оценки черных списков и их фигурантов, но и единого определения для тех, кто уехал из США в период действия черных списков. Чаще всего о них говорят как об «эмигрантах» или «изгнанниках», но с подобными определениями часто спорили сами уехавшие. Так, Трамбо считал свой отъезд добровольным, а себя вытесненным не из страны, а из профессии [Schreiber 2008: xvi—xvii]. Тем не менее перемещение все-таки было. История «голливудской десятки» интересна не только своей политической или фактологической составляющей, но и как особый случай релокации, который не хочется называть эмиграцией. Более того, истории членов «голливудской десятки», как и других сценаристов, попавших в черный или серый списки, сообщают релокации неожиданный поворот, связанный с идентичностью релокантов и проблемой авторства. В статье речь пойдет именно о покинувших страну сценаристах, а не об актерах, режиссерах или иных представителях творческих профессий. Подобный выбор объясняется особенностью деятельности сценариста — сценарист выражает себя в тексте сценария, а не на съемочной или театральной площадке. Итак, кто же они — эмигранты, экспатрианты или релоканты (при условии, что релокант чем-то отличен от эмигранта и экспатрианта)? Можно ли определить «профиль»⁸ «изгнанного из рая» релоканта?

-
- 6 Walsh D. An interview with Larry Ceplair, author of *The Hollywood Motion Picture Blacklist—Seventy-Five Years Later*: The biggest consequence “was censorship and self-censorship, not officially, but unofficially” // World Socialist Web Site. 2002. October 10 (<https://www.wsws.org/en/articles/2022/10/11/htuj-011.html> (дата обращения: 31.07.2024)). В действительности членов Коммунистической партии в Голливуде было не так много. М. Трофименков приводит следующие цифры: «В сценарной, самой “красной” гильдии историки насчитали 145 коммунистов за весь период с 1936 по 1947 год, но не одновременно; а в одном только 1947 году в Голливуде работало 1500 сценаристов. Всего же в Голливуде насчитывалось около трехсот членов КП: 50—60 актеров, 15—20 продюсеров и режиссеров, свыше пятидесяти аниматоров, технических и офисных работников» (см.: Трофименков М. Красная книга. Голливуд при маккартизме: надзиратели, жертвы, попутчики // Сеанс. 2015. 2 июня (<https://seance.ru/articles/krasnaya-kniga-gollivud-pri-makkartizme-nadzirateli-zhertvy-poputchiki/?ysclid=lpх2ofyjq3958274513> (дата обращения: 31.07.2024))).
- 7 См. интервью Трамбо, взятое в 1976 году за несколько месяцев до его смерти, в фильме «Голливуд в суде» (0:55—0:57).
- 8 Термин Б. Эпштейна [Epstein 2015]. В системе Эпштейна социальные группы анализируются с точки зрения четырех «профилей»: структуры, дополнения, опоры и случайности. Структурный профиль определяет условия существования, сохранения и идентичности определенной социальной группы, дополнительный — права, обязанности и нормы группы, опорный объясняет, почему группы такие, какие они есть (например, созданы законом, социальной конвенцией или соглашением), а профиль случайности включает различные свойства группы (например, ее размер и т.п.). В случае релоканта интерес представляет определение его структурного профиля.

«Голливудская десятка» vs. Голливуд: предыстория релокации

Возникновение предпосылок к появлению черного списка Голливуда, как правило, относят к 1930-м годам, когда из-за сталинских процессов над партийной оппозицией Коммунистическая партия США потеряла свое и так небольшое влияние. Именно сталинские репрессии и сталинская бюрократия деморализовали американских сторонников и снабдили аргументами противников коммунизма. А в 1946 году в журнале «Голливудский репортер» («The Hollywood Reporter») появился первый черный список, так называемый список Билли (по имени издателя журнала Уильяма Уилкерсона): редакционные колонки, в которых перечислялись коммунисты и сочувствующие им деятели Голливуда (восемь из них позднее войдут в «голлиевскую десятку»). В сентябре 1947 года работники американской киноиндустрии стали получать повестки, а 20 октября 1947 года началось «шоу года» — «Слушания относительно коммунистической инфильтрации в киноиндустрию» («Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry»). Вызванные на Капитолийский холм свидетели делились на «дружественных», то есть тех, кто был готов сотрудничать с Комиссией (признать принадлежность к коммунистической партии и поделиться информацией, назвав имена других коммунистов), и «недружественных» — сотрудничать отказывающихся. «Недружественных» в итоге оказалось десять⁹: сценаристы Далтон Трамбо, Джон Хоуард Лоусон, Альва Бесси, Лестер Коул, Ринг Ларднер — младший, Альберт Мальц, Самюэль Орниц, сценарист и режиссер Херберт Биберман, продюсер и сценарист Адриан Скотт и режиссер Эдвард Дмитрик. По иронии судьбы они стали известны как «голлиевская десятка», хотя Голливуд выкинул их из своих рядов (президент Ассоциации американских кинокомпаний заверил Конгресс, что Ассоциация не будет брать на работу коммунистов и им сочувствующих (см.: [Doherty 2018: ix])).

Первым из «недружественных» свидетелей перед Комиссией предстал Джон Хоуард Лоусон, «культурный комиссар Голливуда», открыто сотрудничавший с американскими марксистскими изданиями «Ежедневный рабочий» и «Новые массы», автор первой коммунистической пьесы на сцене американского театра («Интернационал»). Лоусон заявил, что на деле это не он, а Комиссия предстала перед судом американского народа. Лоусон увидел в действиях Комиссии попытку получить контроль над кинопродукцией и нападение на законные конституционные права, а также стремление при помощи ограничения свободы слова и собраний подавить любую оппозицию милитаристской программе, призванной обеспечить США лидирующее положение в мире¹⁰. В аналогичном ключе выступал и Далтон Трамбо, автор известного антивоенного романа «Джонни получил винтовку» (1939) о ветеране Первой мировой войны, безруком, безногом, слепом, глухом, немом, прикованном к больничной койке, но мыслящем и чувствующем.

По мнению Лоусона, коммунистические идеи, которые во время слушаний члены Комиссии определили как минимум восемь раз, понимались слишком

9 Одиннадцатым был Бертольд Брехт, спешно покинувший США после начала слушаний, на которых он отрицал свою принадлежность к коммунистической партии.

10 *Lawson J.H.* Film in the Battle of Ideas. New York: Masses & Mainstream, 1953. P. 14.

широко: под это определение подпадали изображение богатого человека как преступника, критика членов Конгресса, показ демобилизованного из армии недовольным жизненными перспективами¹¹. А Скотт заявил, что вопрос о партийной принадлежности нарушает его права как гражданина и Первую поправку к Конституции и что он не может участвовать в подобных посягательствах на Билль о правах. Несмотря на то что члены «голливудской десятки» пытались апеллировать к первой поправке к Конституции США, их обвинили в неуважении к Конгрессу из-за отказа отвечать на вопросы Комиссии¹². Прибытие на слушания для защиты первой поправки делегации из Голливуда, в число которой входили Лора Бэколл, Хамфри Богарт, Генри Фонда, Джуди Гарланд, Билли Уайлдер, Фрэнк Синатра, Дэнни Кейн, оказалось бесполезным, более того, отдельные члены делегации, в частности Богарт, оказавшись под подозрением в сочувствии коммунистам, попытались представить себя наивными жертвами манипуляций компартии. Последствия слушаний для «десятки» были весьма плачевны. Киностудии разорвали заключенные контракты со Скоттом, Дмитриком, Коулом, Ларднером-младшим и Трамбо и немедленно внесли в черный список Мальца, Бесси, Орница и Бибермана [Brimmer 2018: 79]. Весной 1948 года состоялся суд, признавший Лоусона, Трамбо и всех остальных членов «десятки» виновными. Апелляции не увенчались успехом. Трамбо, Лоусон, Бесси, Коул, Ларднер-младший, Мальц, Скотт и Орниц были приговорены к штрафу и тюремному заключению сроком на один год, Биберман и Дмитрик — к штрафу и тюремному заключению сроком на шесть месяцев. Впрочем, Дмитрик, проведенный в тюрьме четыре с половиной месяца, единственный из «десятки» изменил свою позицию и перешел в категорию «дружественных» свидетелей, отрестившись от каких бы то ни было связей с компартией¹³.

11 Ibid. P. 12.

12 Обращение к первой поправке к Конституции США было частью плана «недружественных» свидетелей, принявших решение на слушаниях держаться единым фронтом. Они знали, что Комиссия не имеет права интересоваться политическими убеждениями гражданина США. Они также планировали не отказываться отвечать на вопросы, но отвечать по-своему, «забалтывать» членов Комиссии, чтобы избежать обвинений в неуважении к Конгрессу [Doherty 2018: 206–207]. Как отмечал Трамбо: «Если кто-то является коммунистом и отрицает свою принадлежность к партии, он лжесвидетельствует и попадет в тюрьму. Если он ответит утвердительно, то второй вопрос будет звучать как: кто еще? Если он откажется отвечать на второй вопрос, то проявит неуважение в той же степени, как если бы отказался отвечать на первый, и отправится в тюрьму. Если он ответит на второй вопрос, ему будет задан третий — об отношении к коммунизму родственников, друзей, деловых партнеров, знакомых. И тогда, если он согласится, он окажется в такой тошнотворной трясине предательства, что ни один человек, как бы он ни сочувствовал его положению, не сможет смотреть на него без отвращения» (*Trumbo D. The Time of Toad. A Study of Inquisition in America and Two Related Pamphlets. Harper & Row, 1972. P. 25–26*).

13 Во второй раз представ перед Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, Дмитрик назвал имена коллег-коммунистов и выбыл из черного списка, что дало ему возможность продолжить работу в Голливуде. Многие отказались его за это простить.

Релокация и изоляция

После тюремного срока для каждого из «голливудской десятки» началась история релокации, в первую очередь пространственной. Семеро из «десятки» сразу или спустя некоторое время покинули страну. Трамбо, Лоусон, Мальц перебрались в Мексику, Скотт, Коул, Ларднер-младший, Дмитрик — в Великобританию.

Был ли этот переезд эмиграцией? Или интеллектуальной эмиграцией? Эмиграция в широком смысле имеет место не только в пространстве, но и во времени. Так, эмигрантом можно считать человека, хотя и не совершившего перемещения в пространстве, но оказавшегося в чуждой для него действительности в результате революции, военного переворота и т.п. и при этом не находящего себе в этой действительности места. Такое непространственное перемещение из одного исторического времени в другое превращает не вписанного в историческую действительность индивида в эмигранта, но эмигранта внутреннего. Внутренняя эмиграция, например, имела место в Советском Союзе в писательской среде, где, по словам Михаила Берга, «практически любой находившийся на подступах к пространству советской официальной литературы... и не находившей в ней места для разворачивания своих стратегий успеха, стоял перед выбором — эмиграция или подполье, или эмиграция внешняя или эмиграция внутренняя» [Берг 2006: 42]. Эдвард Саид понимает эмиграцию как действительное актуализированное состояние изгнания, ссылки и как метафорическое состояние жизни вне привилегий, соблазнов и влияния определенной культуры [Saïd 2000: 373]. Эмигрантом тогда становится практически всякий, кто оказался в чуждой для себя действительности и не находит в ней места. Интеллектуальная эмиграция, как правило, — это эмиграция в метафорическом смысле: позиционирование себя как «постоянного изгнанника, того, кто никогда не чувствует себя дома, кто все время не в ладах со своим окружением, кто неутешен в мыслях о прошлом и с горечью смотрит на настоящее и будущее» [Ibid.: 370]. Подобное меланхолическое чувство, вызванное чувством потери любимого объекта, в качестве которого может выступать, например, страна [Фрейд 1998: 214], характерно как для эмигранта, вынужденно покинувшего свой дом, так и для экспатрианта, покинувшего родной дом добровольно (с целью получения образования, улучшения условий жизни, творчества и т.п.).

Однако кинематографисты из черного списка, переехавшие в другую страну, меланхолического чувства, связанного с потерей родины, не испытывали. Эмигрантами в полном смысле слова они не были: переезд в Мексику или Великобританию был не изгнанием, а выбором, который они могли и не делать. Это и имел в виду Трамбо, когда говорил, что его вытеснили из профессии, а не из страны. Даже переезд из Калифорнии в другой штат был вызван в первую очередь финансовыми причинами, а не давлением со стороны Комиссии или ФБР. Все внесенные в черный список продолжали оставаться гражданами США (а Дмитрик был канадским подданным). Если что и было потеряно «десяткой», так это Голливуд и «райская» жизнь в нем, так как все они были успешными сценаристами, режиссерами и продюсерами. От экспатриантов уехавших отличало то, что, хотя переезд был добровольным, все же он был нежелательным. Эмиграция, как правило, заставляет тех, кто уезжает из страны,

«приспособляться к другому спектру конкурирующих между собой социальных и культурных практик, образующих другую иерархию среди тех, кто добился доминирующего положения в социальном пространстве» [Берг 2006: 42]. Однако именно этого и не происходит в случае «голливудской десятки». Релоканты в Мексику и Великобританию не стремились заменить одно социальное пространство другим — напротив, они прилагали усилия, чтобы остаться в голливудской киноиндустрии. Более того, они стремились сохраниться в прежнем статусе ведущих сценаристов и добиться успеха, равного или близкого тому, который им сопутствовал в недавнем прошлом. Не стремились они и к замене правил поведения в социальном пространстве Голливуда. Шрайбер отмечает, что написанный Трамбо сценарий фильма «Отважный» («The Brave One», 1956), рассказывающий трогательную историю мексиканского мальчика, пытавшегося уберечь от корриды быка, которого он в свое время спас от шторма, был снят в голливудских традициях изображения Мексики (хотя на стилистику фильма и повлияли режиссеры-иностранцы, снимавшие фильмы о Мексике, в частности Сергей Эйзенштейн) и обращен в первую очередь к американскому, а не мексиканскому зрителю¹⁴.

Время «охоты на ведьм» в США в конце 1940-х — 1950-х годах создало уникальный вариант эмиграции-релокации голливудских сценаристов, так как релокация в другую страну не меняла позиций релокантов в культурном пространстве. Фигуранты черного списка не предлагали конкурирующих стратегий, которые бы бросили вызов доминирующим в Голливуде тенденциям. Поэтому по отношению к «голливудской десятке» даже термин «диаспора» можно использовать лишь с большой натяжкой. Несмотря на то что подобие диаспоры образовалось и в Мексике, и в Великобритании (куда переехали на время не только члены «десятки», но и многие из тех, кого в последующие годы одного за другим вносили в черные списки), оно более походило на временное профессиональное объединение. В новой среде фигуранты черных списков приобрели новые ролевые модели и поведенческий репертуар, пережили ролевую трансформацию.

Не применимо к уехавшим и определение «номад», то есть человек, свободный от влияния национальности, государства, партии, общества или временного сообщества, поскольку никто из них не позиционировал себя как странника — все были заняты более насущной проблемой зарабатывания денег. Наиболее уместным по отношению к покинувшим США членам «десятки» и другим фигурантам черных списков видится именно определение «релокант», то есть человек, переехавший в другую страну (в основном по экономическим причинам) и поселившийся там временно или постоянно.

О релокации, как и об отчуждении в целом, можно говорить в двух смыслах: прямом и метафорическом. Релокация в прямом смысле — это релокация в страну, при этом связь или отсутствие связи с родной страной не являются характерной для релоканта чертой. Не имеет значения для определения релоканта и наличие или отсутствие у него меланхолического чувства, ностальгии и/или ретропических настроений. Тем не менее некое общее историческое мироощущение у тех, кто оказался в черном списке, все же было. Лучше

14 См. подробно о фильме «Отважный» в сравнении с рассчитанным на мексиканского зрителя документальным фильмом сценариста из черного списка Хьюго Батлера «Тореадор!» («¡Torero!»), 1956, реж. Карлос Вело) в: [Schreiber 2008: 101–136].

всех это общее ощущение выразил Трамбо, назвавший эпоху черных списков «временем жабы»:

Народы всех стран в своей истории проходили через периоды, которые, выражаясь языком Золя, можно было бы назвать «временем жабы». «Время жабы» — это временной отрезок, длинный или короткий (в зависимости от терпения), фатальный или просто мучительный (в зависимости от жизнеспособности), когда нация в каком-то навязчивом безумии обращается против себя самой, отрицая все чистое в своей традиции, возвышая все мерзкое и уничтожая любое инакомыслящее меньшинство, которое утверждает, что мясо жабы не является тем деликатесом, которым его провозглашает правительственный указ. Тройными предвестниками «времени жабы» являются клятва верности, принудительное раскрытие своего вероисповедования и тайная полиция¹⁵.

Релокация членов «десятки» в Мексику или Великобританию была одним из способов переждать «время жабы». При этом они считали себя борцами, сражающимися за основные американские ценности. Члены «голливудской десятки» были уверены, что именно они в большей степени американцы, чем те, кто обвинил их в антиамериканской деятельности.

Гораздо более чувствительной для «десятки» оказалась не пространственная релокация и даже не экстремальная форма социальной отчужденности — тюремная изоляция, через которую они прошли, а отстранение, вынесение за границы прежнего привычного круга профессиональной и социальной жизни, за границы сообщества коллег, друзей и знакомых. Примечательно, что даже Коммунистическая партия США не вмешалась в процесс над «десяткой» и другими «недружественными» свидетелями и ничего не сделала, чтобы поддержать тех, кто оказался в черном списке. Как выяснилось, быть изгнанным, исключенным далеко не всегда означает «находиться за пределами», это также означает «быть одиноким в норе, заключенным под открытым небом: поставленным перед препятствием» [Barthes 1977: 121—122], что и произошло с «голливудской десяткой».

Релокация и идентичность

Хотя релоканты в Мексику, Великобританию, Канаду продолжили заниматься своей профессиональной деятельностью, «время жабы» внесло в нее свои коррективы. Релокация в другую страну была временной, недолгой и, как свидетельствуют сами релоканты, не особо травматичной. Гораздо более долгой и трагичной была релокация в метафорическом смысле, о которой следует поговорить особо. Эта иная форма релокации оказалась не связанной с переездом в другую страну (для одних «релокантов» она наложилась на пространственное перемещение, для других — нет), а временные рамки релокации в прямом и в метафорическом смысле — далеко не всегда совпадающими. Непространственная релокация, ставшая почти что визитной карточкой многих кинематографистов из черного списка — это релокация в другое имя (использование псевдонима), в другую личность (использование фронтлайнера — подставного лица) или в пустоту (отсутствие имени в титрах фильма).

15 Trumbo D. The Time of Toad... P. 3—4.

К примеру, Трамбо продолжил писать сценарии и в Мексике, где он пробыл до 1953 года, но не под своим именем, а под псевдонимами, которых у него было более десяти. Вернувшись из Мексики, он стал центром черного рынка киносценаристов, так как всегда щедро делился заказами с другими писателями из списка. А в 1957 году Роберт Рич (в действительности — Трамбо) получил премию за лучший сюжет, который он создал для фильма «Отважный» («The Brave One», 1956, реж. Ирвинг Раппер), однако принять «Оскар» Трамбо не мог ни под своим именем, ни под именем Рича. Усилиями режиссера Отто Премингера и продюсера и актера Кирка Дугласа имя Трамбо появится на экране только в 1960 году — в фильмах «Исход» («Exodus», 1960, реж. Отто Премингер) и «Спартак» («Spartacus», 1960, реж. Стэнли Кубрик), продюсером которого был Дуглас.

Кроме того, у Трамбо был фронтлайнер — близкий друг и сценарист Ян Маклеллан Хантер, позднее также попавший в черный список. Литературный сценарий фильма «Римские каникулы» с Грегором Пеком и Одри Хепберн («Roman Holiday», 1953, реж. Уильям Уайлер) создал Трамбо, однако первоначально автором значился Хантер, он же и получил премию «Оскар»¹⁶. Трамбо умрет в 1976 году, так и не увидев своего имени в титрах фильма, его вдова получит за него «Оскар» только в 1993 году, а имя Трамбо как соавтора сценария и автора литературного сценария «Римских каникул» будет восстановлено только в 2011 году и только благодаря усилиям сыновей Трамбо и Хантера¹⁷. Лоусон, который, как и Трамбо, после освобождения из тюрьмы переехал в Мексику, сохранил свое имя как теоретик кино (он написал и издал несколько книг о кино под своим именем), но тем не менее потерял имя как сценарист. Работая в соавторстве, Лоусон написал под псевдонимом сценарий фильма о борьбе с апартеидом «Заплачь, любимая страна» («Cry, the Beloved Country», 1951, реж. Золтан Корда), и сценарий фильма «Беззаботные годы» («The Careless Years», 1957, реж. Артур Хиллер), ставший последним в его карьере. На голливудском экране имя Лоусона больше не появилось.

Мальц, выпускник Колумбийского университета и Йельской школы драмы, обладатель двух наград Академии (за комментарий к американской версии советского документального фильма 1942 года «Разгром немецких войск под Москвой» и за короткометражный фильм 1945 года с Фрэнком Синатрой), прожил в Мексике десять лет, на протяжении которых не только использовал фронтлайнеров и псевдонимы, но и соглашался работать вообще без упоминания имени в титрах. Релокантом стал даже вышедший в Англии роман Мальца «Долгий день в короткой жизни» («A Long Day in Short Life», 1957), отклоненный семнадцатью американскими издательствами, в том числе из-

16 Гонорар за фильм Хантер тайно передал Трамбо.

17 Теперь в открывающих фильм титрах значится: «Сценарий Далтона Трамбо, Яна Маклеллана Хантера и Джона Дайтона. Литературный сценарий Далтона Трамбо». Как сказал президент западного отделения Гильдии сценаристов США Крис Кайзер, «не в наших силах стереть ошибки и боль прошлого. Но мы можем заглядить свою вину, можем пообещать не поддаваться вновь страху и не подчиняться призыву к цензуре, даже если это обещание — всего лишь благое намерение» (*Fleming Jr.M. WGA Restores Blacklisted Writer Dalton Trumbo's Screen Credit On "Roman Holiday" // Deadline Hollywood. 2011. December 19 (<https://deadline.com/2011/12/wga-restores-blacklisted-writer-dalton-trumbos-screen-credit-to-roman-holiday-206646/>) (дата обращения: 31.07.2024)*).

дательством, которое опубликовало три более ранних романа писателя. Только в 1970 году имя Мальца вновь появится на экране — в титрах фильма «Два мула для сестры Сары» («Two Mules for Sister Sara», 1970, реж. Дон Сигел) с Клинтом Иствудом в главной роли, а процесс полного восстановления имени затянется до 1990-х годов.

Скотт, в прошлом кинокритик и сценарист, а к моменту слушаний продюсер, в компартии уже не состоявший, после отбытия тюремного срока переехал в Лондон. Его случай — это пример релокации в «пустоту», «пустую» идентичность. В Великобритании Скотт много писал для телевидения, но без упоминания имени в титрах. Он был «литературным негром» телесериала CBS «Приключения Робин Гуда» («The Adventures of Robin Hood», 1955—1958), где продюсером была Ханна Вайнштейн, задумавшая сериал для того, чтобы дать американским сценаристам, внесенным в черный список, возможность работать. Только после того как Трамбо получил экранное признание за фильмы «Исход» и «Спартак», Скотт вернулся в Лос-Анджелес, где продолжил работать на телевидении, но опять-таки не под своим именем, а под именем своей жены, Джоанн Корт. Возвращение имени произошло через полтора месяца после смерти Скотта, когда вышла телевизионная версия пьесы об Аврааме Линкольне, снятая в 1969 году и пролежавшая на полке до начала 1973 года.

Коул, с 1932 по 1947 годы написавший сорок сценариев к фильмам, в 1951 году работал официантом в Нью-Йорке, а в 1961 году, переехав в Англию, стал релокантом в прямом смысле. Он писал под разными псевдонимами, в том числе под девичьей фамилией жены. Под именем Джеральда Л. Коупли Скотт написал киносценарий по книге Джой Адамсон «Рожденная свободной» (1965), в которой рассказывалась история львицы Эльсы, выросшей среди людей и вернувшейся в дикую природу (действие происходит в Кении). Работая под псевдонимом, Коул получал около 15% от прежнего заработка за работу, аналогичную тому, что он делал раньше¹⁸. Однако на предложение написать покаянное письмо с клятвой, что не является коммунистом, Коул ответил отказом, заявив, что он лучше будет использовать псевдоним, чем напишет подобное письмо.

Ларднер-младший, выпускник Принстона, соавтор оscarоносного сценария к фильму «Женщина года» («Woman of the Year», 1942, реж. Джордж Стивенс) с Кэтрин Хепберн, на вопрос, является ли коммунистом, ответивший: «Это зависит от обстоятельств. Я мог бы ответить, но если бы ответил, то утром возненавидел бы себя», — после тюремного заключения полгода жил в Мексике, затем вернулся в США. В мемуарах Ларднер вспоминал о трудностях, связанных с работой под псевдонимом:

Люди, на которых я непосредственно работал, знали, кто я такой, но люди, подписывавшие чеки, в некоторых случаях не знали... <...> Обналичить чек, выписанный на вымышленное лицо, не так-то просто, когда ваше собственное имя не может быть указано. Вам придется открыть банковский счет под своим псевдонимом¹⁹.

Ларднер много писал для британского телевидения, используя несколько разных псевдонимов, которые нужно было регулярно менять, чтобы не попасть

18 Cole L. Hollywood Red: The Autobiography of Lester Cole. Palo Alto, CA: Ramparts Press, 1981. P. 171—172.

19 Lardner Jr.R. My Life on the Blacklist // Saturday Evening Post. 1961. October 14. P. 42.

в поле зрения рекламных агентств, что было опасно, так как британские программы шли также на американских телеканалах [Serlaig 2022: 171]. Только в середине 1960-х годов Ларднер напишет сценарий под своим собственным именем («Цинциннати Кид» — «The Cincinnati Kid», 1965, реж. Норман Джуисон), а в 1971 году получит «Оскара» за экранизацию «Военно-полевой госпиталь» («M*A*S*H», 1970, реж. Роберт Олтмен), позднее превращенную в сериал.

Впрочем, далеко не все писатели «десятки» смогли, пусть и изменив идентичность, сохранить себя в профессии. Бесси, выпускник Колумбийского университета, участник Гражданской войны в Испании, выйдя из тюрьмы, где он провел десять месяцев, наотрез отказался писать под вымышленным именем. На протяжении семи с половиной лет он работал светотехником и звукорежиссером в ночном клубе в Сан-Франциско, зарабатывая 70 долларов в неделю²⁰. Лишь в последние годы жизни Бесси его литературные труды стали использоваться в Голливуде. Орниц, еще один представитель «голлиудской десятки», один из основателей Гильдии сценаристов, выйдя из тюрьмы, больше никогда и ничего не писал для кино, хотя и продолжал писать романы²¹.

Вспоминая «время жабы», Ларднер признавал, что далеко не все писатели из черного списка смогли работать под псевдонимами, многим «пришлось найти совершенно новую профессию, среди которых были столярное дело, продажа женской одежды, работа барменом, вождение школьного автобуса и работа официантом в ресторане»²². Но те писатели, кто писал под псевдонимом или под прикрытием фронтлайнера, как основную трагедию ощущали именно утрату своего имени. По словам Ларднера, «время от времени возникало желание увидеть, что твое имя прикреплено к произведению», и единственным утешением было «смотреть наши старые фильмы по телевизору. <...> По какой-то причине, скорее всего, из-за небольшого экрана, нас не лишили этой возможности»²³.

Писатели «десятки», скрывшие свои имена под псевдонимами и спрятавшиеся за фронтлайнеров, осознавали свою недостаточность — присутствие отсутствия. Отсутствие или нехватка фундируют человеческий опыт. Если рассматривать человека как комплекс, границы которого очерчены его актуальностями и возможностями, то несмотря на то что возможности профессиональной деятельности писателей «десятки» в случае использования ими псевдонимов и фронтлайнеров были актуализированы, они были актуализированы как возможности другой личности. Осознание писателями из черного списка недостаточности пространства профессиональной и социальной реализации не способствовало их переходу в другую социальную общность или в другую идентичность, а лишь обнажало недостаточность субъекта, утратившего полностью или частично свою прежнюю идентичность.

20 Bessie A. *Inquisition in Eden*. New York: Macmillan Company, 1965.

21 Только Биберману, единственному из «десятки» (не считая Дмитрика, перешедшего в разряд «дружественных» свидетелей), удалось остаться в профессии, правда, не в Голливуде. Биберман снял фильм «Соль земли» («Salt of the Earth», 1954, Independent Production Company, International Union of Mine, Mill & Smelter Workers) о забастовке шахтеров в Нью-Мексико. Так как Голливуд сделал все, чтобы помешать производству и прокату фильма, то он шел в основном за пределами США.

22 Lardner Jr.R. *My Life on the Blacklist* // Saturday Evening Post. 1961. October 14. P. 43.

23 Ibid. P. 44.

Социальная общность релокантов, о которых идет речь, и их групповая идентичность могут быть описаны в терминах теории интерсекциональности (термин Кимберли Креншоу), хотя концепция интерсекциональности выросла не из проблемы эмиграции, а из обсуждения расовой политики. Определяющим, но не единственным признаком интерсекциональных групп является угнетение. Понимаемая более широко интерсекциональность включает в себя множество групп, образованных в результате сложных пересечений идентичностей и разными способами — от маргинализации и угнетения в одном пространстве и доминирования в другом. Социальная идентичность сценаристов из черного списка, в частности «голливудской десятки»²⁴, в таком случае складывается из маргинализации их как коммунистов и «изгнания» из профессии, а также из последствий запрета на работу в Голливуде — неожиданной «токсичности» имен, что они и пытались преодолеть, подписывая сценарии другими именами.

Черный список и кинематограф

Если рассматривать творчество «десятки» после занесения в черный список как культурную подсистему и применить к ней параметры стратификации, разработанные Ф. Больдтом, Д. Сегалом и Л. Флейшманом для разграничения искусства в эмиграции и в метрополии, а именно: высокое — низкое, центр — периферия, контактность — дисконтактность, связность традиции — дискретность [Больдт и др. 1978: 76], то окажется, что данные параметры не работают для описания творчества релокантов. Созданные под псевдонимами или под именами фронтлайнеров сценарии не были «выше» или «ниже» голливудских сценариев, — напротив, они как были, так и оставались соответствующими голливудским стандартам и фильмы по ним снимались в Голливуде (за немногими исключениями сценариев к фильмам, снятым, как например, «Соль земли» за пределами Голливуда). Не работает и оппозиция центр — периферия, так как Голливуд был не просто центром, он был единственно возможным миром для самореализации сценариста независимо от того, входил ли он в черный список или нет. Что касается параметров контактность — дисконтактность и связность традиции — дискретность, то и они не являются различительными для творчества «десятки»: писатели «десятки» не создали новой кинематографической традиции или «волны» — они в основном работали в традициях голливудского кино. В результате культурной подсистемой, наподобие эмигрантской, деятельность «десятки» и других кинематографистов из черного и серого списков так и не стала. Тем не менее в творчестве писателей из черного списка появились темы, которые самими авторами интерпретировались как связанные с опытом релокации в ее разных вариациях.

Так, когда «время жабы» подошло к концу, Ларднер-младший признался, что формат сериала «Приключения Робин Гуда», в котором он принимал участие, позволил ему прокомментировать многие проблемы в США эпохи Эй-

24 Добавим, что многим писателям из черного списка приходилось использовать псевдонимы, а Говарду Фасту, известному также под именем Э.В. Каннингем, для публикации своих произведений даже пришлось открыть собственное издательство «Blue Heron Press».

зенхауэра, в частности готовность США продавать оружие, способное уничтожить мир. А эпизоды, повествующие об угрозе выдачи жителями деревни Робин Гуда и его товарищей властям, были параллелью к судьбам тех, кто оказался в черном списке. Для Коула и Трамбо фильмы «Рожденная свободной» и «Спартак», рассказывающие истории о борьбе за свободу, стали своеобразной релокацией в это воображаемое пространство свободы.

Нельзя сказать, что сама история «голливудской десятки» и эпоха черных списков не получили кинематографического воплощения — они существуют, но их не так много. Это уже названные «Голливуд в суде» и байопик «Трамбо», а также архивный короткометражный фильм «Голливудская десятка» («Hollywood Ten», 1950). Это «Виновен по подозрению» («Guilty by Suspicion», 1991), «Мажестик» («The Majestic», 2001), «Доброй ночи и удачи» («Good Night, and Good Luck», 2005) и телефильм «Хвостовой стрелок Джо» («Tail Gunner Joe», 1977). Это, конечно же, фильм «Подставное лицо» («The Front», 1976), о котором речь ниже, а также далекий от идеологической однозначности фильм братьев Коэнов «Да здравствует Цезарь!» («Nail, Caesar!», 2005). Тем не менее квинтэссенцией художественного воплощения на экране мироощущения «голливудской десятки» стал фильм, казалось бы, не связанный с темой черных списков. Это фильм «Ровно в полдень» («High Noon», 1952, режиссер Фред Циннеман), завоевавший четыре «Оскара», в том числе за главную мужскую роль (Гэри Купер). На первый взгляд «Ровно в полдень» — это вестерн, отсылающий к типичному сюжету вестернов (шериф небольшого городка на Диком Западе вступает в схватку с бандой разбойников) и к героям-индивидуалистам в духе Айн Рэнд (кстати, на слушаниях в Конгрессе выступившей экспертом по коммунистической пропаганде в кинематографе) и абсолютно не связанный ни с историей «голливудской десятки», ни с деятельностью Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, ни с другими событиями «времени жабы». Сценарий к фильму написал Карл Форман²⁵, в разгар съемок вызванный в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности и за «недружественное» поведение, выразившееся в отказе свидетельствовать против коллег, включенный в черный список²⁶.

Действие фильма отнесено в конец XIX века и разворачивается в вымышленном небольшом городке Хэдливилле на территории Нью-Мексико. Шериф Уилл Кейн (Гэри Купер²⁷), завершающий свою карьеру, женится на молодой квакерше Эми (Грейс Келли) и готовится к переезду в другой город. Однако приходит известие, что преступник Фрэнк (Йен Макдональд), которого Кейн в свою бытность шерифом отправил в тюрьму, освободился раньше времени и приедет на поезде ровно в полдень, а банда Миллера из трех человек уже ждет его на вокзале. До приезда нового шерифа остался всего один день, и Эми пытается убедить Кейна немедленно уехать из города, однако Кейн остается, чтобы встретить Фрэнка, который возвращается, чтобы рассчитаться с теми, кто от-

25 Фильм был номинирован на «Оскар» за лучший сценарий, но не получил премию.

26 Хотя Форман остался в проекте, накануне выхода фильма ему пришлось продать свою долю в партнерстве Крамеру и переехать в Великобританию. В США он вернется только в конце жизни.

27 По иронии судьбы Гарри Купер на слушаниях в Конгрессе выступил, напротив, как свидетель «дружественный». В документальных кадрах фильма «Голливуд в суде» он, смеясь, сообщает членам Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, как слышал от левых, что США могли бы обойтись без Конгресса (0:23—0:24).

правил его за решетку. Шериф поочередно обращается за помощью к жителям городка, но получает отказы один за другим. Время действия истории почти совпадает со временем действия фильма — часы в кадре постоянно напоминают о приближении полудня, когда должна наступить предположительно кровавая развязка. Трагичность ситуации усиливается повторяющейся мелодией (композитор Дмитрий Темкин). Каждый отказ в помощи — это устранение одного из сегментов общества от решения проблемной ситуации. Помочь Кейну отказывается судья, вынесший приговор Фрэнку (юрисдикция, право), и заместитель Кейна, обиженный, что тот не назначил его своим преемником (полиция), не хотят вмешиваться священник (церковь) и мэр города (муниципальная власть), устраняются от решения проблемы горожане-мужчины (гражданское общество), соглашается помочь, но отказывается, когда понимает, что он единственный помощник, один из приятелей Кейна (сообщество друзей). Впрочем, предложение о помощи поступает от подростка Джонни (молодое поколение), но Кейн, восхищаясь его смелостью, вынужден отказаться и в одиночку вступить в противостояние с бандой. В последнюю минуту на помощь Кейну приходит жена (семья), пересмотревшая свое решение уехать из города и изменившая своим пацифистским принципам. Финальная победа шерифа, расправившегося с бандой, оказывается горькой: Кейн, улыбнувшись мальчику, который единственный был готов ему помочь, и не обращая внимание на собравшихся вокруг него горожан, бросает звезду шерифа в грязь и уезжает с женой.

По замечанию Г. Франкеля, Кейн полагает, что хорошие люди будут вместе противостоять злу, когда оно появится, что жены и друзья окажут моральную поддержку и что столпы гражданского общества — церковь и государство, а также священники, судьи и выборные должностные лица, представляющие эти институты, — сплотятся, чтобы поддержать закон, правопорядок и человеческую справедливость, однако «эти предположения подвергаются сомнению и разрушаются по мере того, как разворачивается действие» [Frankel 2017: 250]. Джон Уэйн, которому первоначально предложили главную роль в фильме, считал фильм самым неамериканским из всего, что он когда-либо видел. Противник коммунизма, поддерживавший деятельность Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, Уэйн верно почувствовал параллелизм истории Кейна и «голливудской десятки». «Ровно в полдень» — это история о чувстве долга, о смелости и об одиночестве того, кто делает выбор в пользу долга. Кейн, немолодой и усталый, хотел бы избежать проблем, но не может этого сделать. Аналогичным образом хотели бы избежать проблем и жить спокойной жизнью писатели «голливудской десятки», но в 1947 году они, как и шериф Кейн, сделали выбор в пользу долга. Этим долгом им виделась, заметим, не борьба за коммунистические идеи (на момент слушаний в 1947 году даже не все из «десятки» состояли в партии), но борьба за соблюдение конституционных прав, а именно соблюдение первой поправки к Конституции.

Когда эпоха черных списков уже подходила к концу, Трамбо примирительно сказал, что «не стоит искать злодеев или героев, святых или дьяволов, потому что их не было; были только жертвы», потому что почти каждый был вынужден «говорить то, что не желал говорить, делать то, что не желал делать, наносить и получать удары, которыми не хотел бы обмениваться». Ему яростно возразил Бесси, считавший, что во «времена жабы» были злодеи, имена которых хорошо известны, и что писатели «десятки» «вели себя очень достойно и в то далекое время были единственными жертвами индустрии и прессы».

А Ларднер охарактеризовал ситуацию, в которой оказалась «десятка», коротко и, пожалуй, наиболее точно: «Мы стояли перед выбором: быть “героями” или быть полным дерьмом» (см.: [Doherty 2018: 347—348]).

Если фильм «Ровно в полдень» был метафорой моральной дилеммы, с которой столкнулся каждый из «голливудской десятки», то фильм «Подставное лицо» («The Front», 1976, реж. Мартин Ритт), действие которого происходит в 1953 году на фоне второй волны «красной угрозы», войны в Корее и очередной волны черного списка Голливуда, представляет уже последствия сделанного выбора — релокацию в другую личность. Телевизионный сценарист Альфред Миллер (Майкл Мерфи), попавший в черный список, просит своего старого школьного друга Говарда Принса (Вуди Аллен), работающего кассиром и незаконно подрабатывающего мелким букмекером, поставить свое имя под сценариями в обмен на десять процентов от гонорара, то есть стать фронтлайнером для Миллера. Говард соглашается, и его «бизнес» идет настолько успешно, что Говард становится подставным лицом для нескольких писателей из черного списка. В сценариях телешоу Принса-Миллера большую роль получает Хекки Браун (Зеро Мостел), которому неожиданно начинает грозить увольнение из-за его давнего участия в первомайском параде и подписки на газету «Ежедневный рабочий». Чтобы искупить свою «вину», Хекки должен следить за Говардом. Фильм показывает проблему, с которой столкнулись попавшие в черный список актеры: для актеров, режиссеров и продюсеров (в отличие от сценаристов) практически не было выхода из сложившейся ситуации, так как они не могли использовать псевдонимы — надеть маски и притвориться кем-то другим. Заостряет фильм и проблему выбора, перед которым оказываются работники студии, наблюдающие за преследованием своих коллег. Так, не желая быть пассивным свидетелем происходящего, с телевидения увольняется Флоренс (Андреа Марковиччи), в которую влюблен Говард, а Хекки, начавший шпионить, но недостаточно обеливший себя в глазах Комиссии, кончает жизнь самоубийством. Подозрение в антиамериканской деятельности в итоге падает и на Говарда. Готовый к компромиссу, Говард, однако, не может перейти черту и осудить мертвого Хекки Брауна, заявив Комиссии, что не признаёт за ней права задавать ему подобные вопросы. В финале Говарда уводят в наручниках, а Флоренс и многочисленные демонстранты его поддерживают.

«Подставное лицо» — это первый студийный фильм, в котором напрямую критикуется черный список и рассматривается его влияние на писателей, актеров, продюсеров и их семьи [Sachleben 2003: 67]. Однако главным героем становится не сценарист из черного списка, а его фронтлайнер. При этом несколько членов команды фильма сами входили в черный список: сценарист Уолтер Бернстайн, за этот сценарий номинированный на «Оскар», режиссер Мартин Ритт, актеры Мостел²⁸, Хершель Бернарди и Ллойд Гоф²⁹. В отличие

28 В фильме «Подставное лицо» Зеро Мостел играет актера, ставшего информатором. В действительности Мостел, жертва черного списка, был прямой противоположностью своего героя — с презрением относился к «дружественным» свидетелям и к самой идее доноительства.

29 В конце фильма идут титры: «Режиссер Мартин Ритт (внесен в черный список в 1951 году). Автор сценария Уолтер Бернстайн (внесен в черный список в 1950 году). В ролях: Зеро Мостел (внесен в черный список в 1950 году). С участием Хершела Бернарди (внесен в черный список в 1953 году), Ллойда Гофа (внесен в черный список в 1952 году) и Джошуа Шелли (внесен в черный список в 1952 году)».

от «Ровно в полдень», фильм «Подставное лицо» в большей мере сосредоточен на показе внешней стороны жизни во времена черных списков: отсутствие и потеря работы, профессиональная дискриминация, унижение кинематографистов из «серого списка», требование стать информатором и «назвать имена» и т.п. Более того, в поиске примирения с исторической действительностью из фильма почти полностью пропала тема одиночества героя в борьбе за торжество закона и права.

«Голливудская десятка». Post scriptum

В черном и сером списках Голливуда было более пятисот имен. Восстановление имени и профессиональной идентичности происходило постепенно, а полное восстановление имени и творческой репутации нередко имело место уже после смерти тех, кто был этого имени лишен. Черный список был создан голливудскими продюсерами и прекратил свое существование, когда продюсеры поняли, что участие в производстве фильма занесенных в «список» не повлияет на прокат. Тем не менее публичное извинение профессиональные гильдии (писателей, киноактеров, режиссеров и работников радио и телевидения) принесли только в 1997 году [Serlaig 2022: 23]. История «голливудской десятки» — это грустная история релокации в другую страну, другое имя, другую личность, особый случай перемещения, связанный в большей мере с вопросами идентичности, чем с положением в географическом пространстве. Это также история трудного морального выбора и релокации в воображаемое пространство свободы, в которое все-таки перешли девять из легендарной «голливудской десятки».

Библиография / References

- [Берг 2006] — *Берг М.* Неофициальная ленинградская литература и эмиграция (ленинградский андеграунд, 1970-е — первая половина 1980-х // *Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts / За пределами: Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века / Ed. by L. Bugaeva, E. Hausbacher.* Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2006. С. 41—49.
- (*Berg M.* Neofitsial'naya leningradskaya literatura i emigratsiya (leningradskiy andergrund 1970-e — pervaya polovina 1980-kh // *Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts / Ed. by L. Bugaeva, E. Hausbacher.* Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2006. S. 41—49.)
- [Большдт и др. 1978] — *Большдт Ф., Сегал Д., Флейшман Л.* Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. Тезисы // *Slavica Hierosolymitana.* 1978. Т. III. С. 75—88.
- (*Boldt F., Segal D., Fleishman L.* Problemy izucheniya literatury russkoy emigratsii pervoy treti XX veka. Tezisy // *Slavica Hierosolymitana.* 1978. Vol. III. P. 75—88.)
- [Фрейд 1998] — *Фрейд З.* Печаль и меланхолия // *Фрейд З.* Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб.: Алетея, 1999. С. 211—231.
- (*Freud S.* Trauer und Melancholie // *Freud S.* Osnovnye psikhologicheskie teorii v psikhooanalize. Ocherk istorii psikhooanaliza: Sbornik. Saint Petersburg, 1999. P. 211—231. — In Russ.)
- [Barthes 1977] — *Barthes R.* Roland Barthes by Roland Barthes. New York: Hill and Wang, 1977.

- [Brimner 2018] — *Brimner L.D.* Blacklisted! Hollywood, the Cold War, and the First Amendment. Honesdale, PA: Calkins Creek, 2018.
- [Ceplair, Englund 2003] — *Ceplair L., Englund S.* The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930—60. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- [Ceplair 2022] — *Ceplair L.* The Hollywood Motion Picture Blacklist: Seventy-Five Years Later. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2022.
- [Dick 2021] — *Dick B.F.* Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood Ten. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2021.
- [Doherty 2018] — *Doherty Th.* Show Trial: Hollywood, HUAC, and the Birth of the Blacklist (Film and Culture) (Film and Culture Series). New York, NY: Columbia University Press, 2018.
- [Epstein 2015] — *Epstein B.* The Ant Trap: Rebuilding the Foundations of the Social Sciences. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- [Frankel 2017] — *Frankel G.* High Noon: The Hollywood Blacklist and the Making of an American Classic. New York, NY: Bloomsbury USA, 2017.
- [Sachleben 2003] — *Sachleben M.* Seeing the Bigger Picture: Understanding Politics Through Film & Television. New York: Lang, 2003.
- [Said 2000] — *Said E.* Intellectual Exile: Expatriates and Marginals // *The Edward Said Reader* / Ed. by M. Bayoumi and A. Rubin. New York: Granta Books, 2000. P. 368—381.
- [Schreiber 2008] — *Schreiber R.M.* Cold War Exiles in Mexico: U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.