

С. Панкеньер Вельд
(Калифорнийский университет в Санта-Барбаре)

Остранение в стране кино

В 1926 году Виктор Шкловский издает на основе вышедшего за год до того журнального очерка¹ расширенную версию детской книги русского сироты о «Путешествии в страну кино» с иллюстрациями Дмитрия Митрохина.² История, включающая в себя как художественные, так и документальные элементы, ведет читателя в путешествие по стране кино, попутно представляя/острая фильм путем обнажения его приемов. «Путешествие в страну кино» вовлечено в интеллектуальную историю этого времени — монтаж, теорию кино и культуру кинематографа, которые связаны и с прошлыми теоретическими сочинениями Шкловского, и с его текущей и будущей работой, посвященной кинематографу, и демонстрирует тем самым, как детская литература соединяет разрозненные этапы его карьеры. В то же время эта книга играет роль своего рода «капсулы времени», предлагая читателю типичную советскую критику современной ей американской культуры двадцатых годов, даже несмотря на то что парадоксальным образом и советское восприятие, и сам Шкловский этой культурой очарованы.

¹ Ср. *Hellman Ben. Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People (1574—2010)*. Leiden; Boston, 2013. С. 301.

² *Шкловский В. Путешествие в страну кино*. Илл. Д. Митрохин. М., 1926 (далее текст цитируется по этому изданию, номера страниц указываются в скобках).

Подобно многим формалистам Шкловский был серьезно вовлечен в изучение кинематографа. До обсуждаемой ниже книги вышли его работы: «О кинематографе» (1919), «Сюжет в кинематографе» (1923), «Чаплин» (1923), «Литература и кинематограф» (1923) и «Семантика кино» (1925). Как можно видеть по содержанию сборника «За шестьдесят лет: Работы о кино» (1985), Шкловский продолжил писать о и для кино и в последующие годы. Эти киноведческие интересы Шкловского встроены в более широкий контекст изысканий формалистов, под одной обложкой собранных в сборнике «Поэтика кино» (1927), в котором они стремились применить к кино семиотический подход.³ В самом деле, механика фильмов, визуальные эффекты, в особенности авангардистский кинематограф с характерными для него сопоставлениями и монтажом, логически развивают принципы и интересы теоретиков формализма, Шкловского и его единомышленников. Решение Шкловского написать полудокументальную детскую книгу, чтобы обнажить в ней киноприемы, оказывается во многом верным духу формализма.

Шкловский встраивает свое остраненное отношение к кинематографу в изображение Лос-Анджелеса (который он называет Лос-Анжелос) и его окрестностей, что позволяет критически взглянуть на этого культурно притягательного идеологического врага Советского Союза, тем самым остраняя и Америку как таковую. Не только декорации, но и само кино и вся киноиндустрия, равно как и Голливуд, Лос-Анджелес и Америка, предстает в его описании сквозь призму российской истории как своего рода «потемкинская деревня», как обманчивые декорации, созданные Григорием Потемкиным для сокрытия от Екатерины Второй истинного положения дел в стране. Таким образом, Шкловский использует этот изначально

³ *Schmidt Paul*. First Speculations: Russian Formalist Film Theory // *Texas Studies in Literature and Language*, 1975. Vol. 17. P. 327–336; *Russian Formalist Film Theory* / Ed. Herbert Eagle. Ann Arbor, 1981.

русский исторический троп для остранения в глазах советских читателей американского кино (и культуры) именно через демонстрацию обратной стороны кинофасадов. Тем не менее он также раскрывает и основные кинематографические техники при помощи «обнажающих устройств», в соответствии с его ранними формалистскими теоретическими принципами, демонстрируя тем самым свою неизменную верность этим идеям и, пожалуй, не вполне идеологически верное увлечение американским кинематографом.

Шкловский действует в русле современной ему пропаганды, описывая американскую киноиндустрию, равно как и саму Америку, как своего рода фасад, за которым скрывается тревожащая пустота. Так, он показывает Лос-Анджелес как город, целиком состоящий из нежилых улиц, поскольку «дома на них имеют только одну стенку, а сзади дырка» (С. 3). Он описывает разные дома, включая «даже и Московский Кремль», но отмечает, что «во всех этих домах жить нельзя, а построены они для того, чтобы их снимать для кинематографа» (С. 3). Точно так же и протагонист объявляет, что, кроме клубничных полей, в окрестностях Лос-Анджелеса не было ничего интересного, все вокруг лишь фасад: «Правда, были отдельные африканские пейзажи, русские деревни, китайские мостики, но все это кинематографическое. А кинематографическому аппарату много не нужно, только столько, сколько он может захватить зараз в поле съемки. Получались одни углы. Идешь мимо — и винегрет из всего на свете. Всего одно куцочки» (С. 32). Несмотря на то что в Лос-Анджелесе много людей, «большинство из них живёт плохо» (С. 4). Парадоксальным образом обилие клубники оказывается по-прежнему недостаточным, поскольку хотя ее и «всюду хватает», но «не на всех» (С. 3). Таким образом Шкловский стремится донести до читателей-детей идею о неравенстве в капиталистических странах.

В описании Америки у Шкловского обманчивые образы скрытой пустоты имеют также и идеологическое

наполнение, отсылая к отсутствию содержания и даже моральному вакууму персонажей книги. Эта, основанная на поверхностном взгляде, пусть и справедливая, русская критика Америки скрывает эффект зеркального коридора, если вспомнить, что выражение «потемкинские деревни» родом из российской истории. Ложные фасады, фальсифицированная статистика и пустая пропаганда определенно характеризовали и советскую реальность, равно как и коммунистические идеалы, которые на практике так никогда и не воплотились в жизнь. В самом деле, эта критика может рассматриваться как саморефлексия, относящаяся к неравному распределению благ в период НЭПа или к влиянию коррумпированной бюрократии в любой политической системе, вне зависимости от декларируемых ею эгалитарных ценностей.

Обращаясь к кинематографическим техникам, Шкловский описывает процесс редакции в несколько зловещей манере: редакция у него начинает напоминать цензуру. Это описание максимально отдалается от авангардистского любования монтажом, на первый план выходит цензурная правка: «В кино, если актер упадет и разобьется, то об этом ведь вы никогда не узнаете: актеры играют и снимают на длинную, длинную ленту; если что-нибудь не выйдет, то кусок ленты вырезают <...>. Вот почему в кинематографе все актеры так хорошо бегают и прыгают — мы видим только их удачи» (С. 4). Это утверждение «мы видим только их удачи» вновь отсылает к критике Америки и ее культуры, которая скрывает все ошибки и неудачи при помощи «редактуры». Тем не менее и собственно формалистское обнажение Шкловским различных приемов раскрывает не только суть процесса редакции, но и тактику цензуры и государственного контроля, напоминая зрителю обо всем, чего он не видит и что происходит как бы за камерой. Тезис о невидимых нам травмах имеет зловещий подтекст в контексте репрессий, в то время как фильм сам по себе уподобляется пропаганде, игнорирующей и искажающей действительность.

Один из аспектов американской киноиндустрии, которому автор уделяет особое внимание (возможно, рассчитывая на свою юную читательскую аудиторию), это положение детей-актеров. Хотя первые дети-актеры принадлежали, судя по всему, к капиталистической элите и занимали завидное положение, их имена впоследствии стали синонимами эксплуатации детей киноиндустрией и их опекунами. К примеру, в тексте упоминается «Джекки Куган, его снимают с 4-х лет, а сейчас ему девять» (С. 3). Речь здесь идет о Джоне Лесли Кугане (1914—1984), который был открыт как актер Чарли Чаплином в 1919 году и вместе с ним снялся в фильме «Малыш» (1921). Было широко известно, что у Джекки Кугана был «собственный дворец и собственный автомобиль» (С. 4). Но пышный фасад рушится при упоминании аморальных родителей-эксплуататоров, которые не заботятся об интересах самого Джекки и забросили его обучение: «Платят ему так много, что его родители все время посылают его сниматься, и бедный Джекки еще не умеет читать» (С. 4). Резкий рубленый стиль прозы Шкловского призван шокировать и удивить видимой непоследовательностью, с которой говорится о заключениях и лишениях Джекки, связанных с его родителями и образованием. В самом деле, поскольку Джекки Куган как кинозвезда не был защищен и все его состояние было растрчено его родителями еще до его совершеннолетия, в США был принят «Закон Кугана», призванный защитить права ребенка-кинозвезды и обязывающий сохранить часть его заработка на заблокированном счету. Этот советский взгляд тем самым раскрывает и подвергает критике эксплуатацию детей и детского труда в капиталистической Америке.

В «Путешествии» также вскользь упоминается и четырехлетняя девочка-кинозвезда «Бэби Пегги» (в книге ошибочно записанная как «Бэби-Педжи») — Диана Серра Кэри (1918—2020), и, практически тут же, шимпанзе «Джо Мартин», звезда кинобуффонады двадцатых годов, которого продвигали как наиболее близкого к человеку примата. Повествование уделяет умениям «Джо Мартина»

куда больше внимания, чем «Бэби Пегги»: «Ещё там живёт Бэби-Педжи, маленький актер 4-х лет, и знаменитая обезьяна Джо-Мартин. Джо-Мартин умеет курить трубку, чистить сапоги, стрелять из ружья и ездить на слоне» (С. 4). Шкловский завершает рассказ с характерной для себя резкой сменой тона и перспективы: «Не знаю, как Педжи, а обезьяна уже взбесилась, её очень много снимают и совсем замучили — так что она кусается» (С. 4). Подобно предыдущему предложению, здесь проводятся параллели между маленькой девочкой и обезьяной в шокирующем и гротескном сравнении человека/ребенка и примата. Понимается, что оба, скорее всего, сойдут с ума от условий и обстоятельств, в которых они работают. Линия между человеком и приматом оказывается размытой, что типично для работ Шкловского. Здесь это используется, впрочем, для проведения параллелей между животным и эксплуатируемым ребенком, и в частности ребенком-актером.

Эти два маленьких ребенка и животное — широко известные киноперсоналии и симпатичные персонажи — при других обстоятельствах могли бы привлечь внимание и вызвать восхищение со стороны советских детей, но здесь они показаны как уязвимые, эксплуатируемые и виктимизированные взрослыми, от которых следовало бы ожидать защиты. Несмотря на то что подобная критика оказалась пророческой и справедливой для двадцатого столетия, она с тем же успехом может быть направлена и на советскую эксплуатацию детей и детства в идеологических целях.

Протагонистом детской книги Шкловского является русский сирота Николай, называемый в книге «Коля». Пока калифорнийские пейзажи кинематографично проносятся мимо, он едет без билета на крыше поезда и читает газету, которую никогда бы не стал покупать, поскольку он считает, что «американские газеты врут, и смотрел на всякого, кто покупал газету, с сожалением, как на простака» (С. 6). С самого начала Коля охарактеризован как скептик, который не верит в фальшивые личности и не верит тому, что читает, в особенности — в американских газетах. Коля

олицетворяет собой наивную российскую аудиторию, которую здесь учат не верить всему, что можно прочесть об Америке, а равно и собственным глазам, смотря кино. Согласно этой точке зрения, Коля представляет свежий и искренний взгляд, он видит вещи такими, какими они являются на самом деле, а не такими, какими их обычно видят. В качестве протагониста Коля предлагает особую точку зрения, одновременно свежий и наивный взгляд ребенка, аутсайдера и изгнанника, но также и острабяющий взгляд критика.

Хотя Коля и выражает формалистские воззрения самого Шкловского, он также выступает в поддержку научения через прямой, непосредственный опыт. Парадокс, разумеется, заключается в том, что сама книга предлагает очень опосредованные опыт и критику. Более того, советские газеты также необязательно сообщали правду, несмотря на пафосные названия, намекающие на обратное, такие как, к примеру, «Правда». Искажение правды вовсе не было монополией Соединенных Штатов или Советского Союза, хотя концепция гиперболизированного «желтого журнализма» и появилась в США в конце девятнадцатого столетия.

Что интересно, художественное повествование Шкловского об американских приключениях Коли очень многое заимствует из описаний американского детства в литературе и искусстве, в особенности из сентиментальных образов босоногих мальчишек в американском искусстве и литературе второй половины девятнадцатого века. Как пишет Сара Бёрнс, «повсеместный в прозе, поэзии, академической живописи и массовой иллюстрации, образ босоного мальчишки приглашал взрослых читателей и зрителей опосредованно насладиться беззаботной жизнью сельского детства и метафорически освежить их измученные души у американского фонтана юности».⁴

⁴ *Burns S. Barefoot Boys and Other Country Children: Sentiment and Ideology in Nineteenth-Century American Art // American Art Journal. 1 January 1988, Vol. 20 (1), P. 25–50.*

Русский сирота Николай, или Коля, также напоминает литературных персонажей девятнадцатого века вроде Тома Сойера или Гекльберри Финна своей невозмутимостью и бродяжническими приключениями. В этом смысле созданный Шкловским образ вскрывает, что автор был в долгу перед повлиявшей на него американской литературой, что противоречит его, казалось бы, просоветской ориентации. Этот образ также кардинально отличается и от образов из классической русской литературы, где изображение сельского отрочества было изображением привилегированного детства в загородном поместье, что обсуждал, к примеру, Эндрю Вахтель (1990).

По уровню комфорта и успеха в городской среде, к примеру, в роли разносчика газет, Коля имеет больше общего с нищими, но решительными и моральными героями американского писателя Горацио Алджера. Такие персонажи, как оборванный Дик из одноименного романа (1868), подобно Коле, придерживаются строгого морального кодекса и в конечном счете достигают успеха в суровом урбанистическом окружении, благодаря собственным усилиям, строгой морали и богатому покровителю. Однако в России, у Горького описание городского детства имеет ясный революционный подтекст, в то время как шаблонные сочинения Горацио Алджера воплощают и увековечивают мифологию «американской мечты» и идеальный образ восхождения «из грязи в князи», который поддерживает систему и иллюзию социальной мобильности. И всё же после того как Коля доказал свой героизм и стойкость, настоящим испытанием для него станет необходимость окончательно отказаться от хлипких фасадов киноиндустрии и морального банкротства Америки.

Одна из черт современной индустриализации, появляющейся в «Путешествии в страну кино», — это железная дорога, по рельсам которой в начале двадцатого века бродяги всех возрастов движутся по просторам обширной страны, такой как Соединенные Штаты Америки или Россия. Рассказ Шкловского о юном русском сироте,

который умело путешествует зайцем по железной дороге в Калифорнии, предвосхищает появление бродяг, которые тайком ездили на американских поездах в поисках работы в 1930-х, после Великой Депрессии. Тем не менее близкий аналог этого явления имел место в Советском Союзе в 1920-е. Бесчисленные банды уличных мальчишек, осиротевших или брошенных во время войны, революции, гражданской войны или голода, бродили по России, наводняли железные дороги, ездили зайцами в поездах и искали прибежища на вокзалах. В свете всего этого восхваление и героизация приключений русского сироты в Америке кажется иронией, если сравнить его опыт с опытом реальных русских детей в двадцатые годы. В этом смысле в дополнение к обличению американских лишений в «ревущие двадцатые» рассказ Шкловского вводит читателя в заблуждение относительно российских реалий, а упрощенные Колины представления об идеализированной революции начисто лишены воспоминаний о ее последствиях и итогах. В Америке, пожалуй, уделялось больше внимания обездоленным детям, чем в России, в частности, писателем Горацио Алджером и фотографом и борцом с социальным неравенством Якобом Риисом (1849—1914), автором «Как живёт другая половина» (1890) и «Дети бедных» (1892). Таким образом, советское описание Америки как вымышленного идеологического «инога» говорит больше о России и российском взгляде на Америку, чем отражает какую бы то ни было американскую действительность.

Бунтарь без родины, Коля предпочитает воскресенья или праздники обычным дням, возможно, потому что он больше предпочитает карнавальную пору. Впрочем, он обнаруживает, к своему разочарованию, что в Америке воскресений не больше, чем где-либо еще, тем самым пробивая брешь в идеалистическом взгляде на Америку, включая свой собственный. Коля вместо этого решает, что революция была своего рода праздником, и чувствует, что русские революционеры были похожи на его отца. Единственное, чего он хочет, — это вернуться к себе на

родину, в Россию, и лично убедиться в итогах революционных событий, о которых он слышал. То, что он сам был свидетелем лишь начала восстания, но не знал ни его бурных последствий, ни итогов, вроде гражданской войны и голода, ни несовершенной реализации первоначальных революционных идеалов, кажется весьма удобным для пропагандистского посыла книги. Тем не менее читатели могут лишь догадываться о причинах, вынудивших Колю и его семью покинуть Россию в тот момент.

Невзирая на свое русское происхождение, Коля очарован американской киноиндустрией, как, очевидно, и сам Шкловский, и современная ему российская аудитория. Во время привычной и скучной учебы Коля предпочитает рисовать человечков из палочек и заставлять их двигаться наподобие флипбука, технически простейшей формы анимации: «Коле больше нравилось рисовать на углах толстых учебников истории маленькие движущиеся фигурки. Если взять потом такую книгу в руки и быстро пропустить её угол под пальцем, то вы видите, что нарисованная картинка ожила» (С. 8). Таким образом, Шкловский предлагает еще один пример обнажения киноприема, основанного на непрерывности взгляда. Здесь Коля по собственной воле отвергает доступное сироте обучение, предпочитая сухой истории из учебника необразованность Джекки Кугана, путешествия по Калифорнии и опыт реальной жизни в Лос-Анджелесе.

Когда в дальнейшем Коля оказывается в ловушке в будке киномеханика, он одновременно находит работу и многое узнает о принципах кинематографии, увлекаясь современным кино. Он смотрит замечательные американские фильмы, и «постепенно он к ним так привык, что не мог жить без кинематографа» (С. 21). Затем он решает отправиться в Лос-Анджелес и изменить свою жизнь так, чтобы увидеть что-то новое, дословно «увидать новую картинку» (С. 21), формулировка, которая и в английском, и в русском может относиться к движущимся картинкам, равно как и к эффекту остранения. Поначалу он, как бездомный,

живет на улицах Лос-Анджелеса и видит Чарли Чаплина собственными глазами: «Чаплин, — закричал Коля радостно, как деревенский мальчик, увидавший на улице города корову, — Чаплин!» (С. 27). Он находит работу на студии монтажа, что позволяет автору объяснить принципы монтажа (С. 31), — неожиданная и резкая смена стиля, столь характерная для прозы Шкловского, сама напоминает о монтаже. Наивный взгляд Коли и то, как он познает кино через опыт, дают Шкловскому почву для реализации очевидной дидактической задачи книги — обучения детей киноведению. Хотя вместо сухого учебника Шкловский пытается оживить историю, заставляя маленькую фигурку Коли двигаться на полях киноиндустрии.

Коля в конечном итоге находит себе друга в лице ребенка-актера по имени Сэм, с которым они впервые сталкиваются, когда Сэм тонет в пруду в африканских декорациях. К этому моменту искренний русский герой настолько уже привык к фальшивым фасадам киноиндустрии Америки и к барьерам и правилам поведения в Америке, к примеру, что другие плавают в африканских прудах, так что он сперва не может понять, что перед ним реальная и серьезная опасность (С. 35). Несмотря на то что сцена эта была задумана, дабы продемонстрировать неискренность Америки, она, кроме того, обнажает Колины бюрократические и советские инстинкты, поскольку он грозит сообщить о тонущем мальчике в профсоюз за работу в воскресенье (С. 37) — его любимый день. Этот гнусный Колин порыв стать доносчиком представлен здесь в комическом ключе и не проблематизируется в дальнейшем повествовании.

Коля, однако, учится на этом опыте, когда знакомится с реальным человеком, Сэмом, которого он принял было за актера, — и кто и был актером, разве что в этом случае не на съемках. Также примечательно, что тонущий человек сначала появляется только как зовущий на помощь бестелесный голос, а затем характеризуется по цвету кожи. Таким образом, в этом описании мальчик Сэм расчеловечен

и не вызывает поначалу никаких гуманных инстинктов у циничного Коли. Тем не менее в ходе инцидента Сэм и Коля становятся друзьями, и появление Сэма служит для того, чтобы помочь Коле еще лучше понять киноиндустрию с ее хитростями и спецэффектами. Книга тем самым последовательно раскрывает, скрывается ли что-то за фасадными декорациями, будь то к добру или к худу.

Разоблачение, которым на правах инсайдера руководит Сэм, подчеркивает обманчивость внешней стороны кино и в более широком смысле Америки. С типично формалистских позиций мать Сэма сетует на то, что публика привыкла к фотографическим трюкам: «публика больше не любит таких снимков. Публика научилась отличать фотографический трюк от настоящего. Она требует, чтобы всё делали всерьез» (С. 40). Поскольку искушенная публика теперь требует реальных трюков, это ставит такого актера, как Сэм, в уязвимое положение. В самом деле, в тексте подчеркивается повседневное эксплуататорское пренебрежение к человеческой жизни во имя развлечения, поскольку описанный Сэмом несчастный случай, приведший к гибели актера, был использован для повышения продаж, показанный в фильме как «СТРАШНАЯ ГИБЕЛЬ АКТЁРА НАШЕЙ ТРУППЫ» (С. 41). Эта демонстрация утраты человечности и коммерциализации культуры в Америке служит фоном для случая с самим Сэмом, когда он чуть было не погиб, и заново укрепляет Колю в решимости вернуться в Россию.

На еще более мрачной ноте тот факт, что цвет кожи Сэма как будто предопределяет его место в африканской деревне рядом с «африканским прудом» и бамбуковой хижиной в роли вооруженного луком африканского «дикаря», одетого в леопардовую шкуру, показывает нам, что Сэм помещен в экзотизирующую расистскую рамку, которая делает из него африканского «дикаря» вместо современного афроамериканского мальчика и профессионального актера, кем он, вообще говоря, является. Вне зависимости от того, является ли эта расистская рамка

исключительно американской (в конце концов, русский мальчик подружился с ним, хотя изначально и отказывался его спасать, когда тот тонул), или же вместо этого или в дополнение к этому она представляет собой советскую точку зрения или пропагандистскую карикатуру на Америку, эта рамка так или иначе помещает Сэма в узкое русло примитивной и расово определяемой роли, глубоко проблематичной вне зависимости от кинематографического контекста. Впрочем, в конечном счете, оба мальчика оказываются в иной смертельно опасной ситуации, когда они встречаются с угрозой со стороны более примитивного существа — жестокого хищника. Но благодаря Колиной сообразительности их спасает прометеев дар человеку — огонь — и легковоспламеняемость киноплёнки как таковой. Это еще раз подчеркивает, насколько взрывоопасна иллюзорная и эксплуататорская киноиндустрия и, в более широком смысле, вся Америка и всё то, что за ней стоит. И вновь Шкловский выдвигает на первый план познание через опыт, как учили Руссо и Робинзонада.

Впрочем, столкнувшись с опасностью, ранее уверенный в себе и знающий Сэм выглядит напуганным, возможно, даже до смертельного ужаса, так он боится тигра (С. 42). Сэм, вероятно, напугал себя сам историями о безразличии к жизни актеров, которые он рассказывал Коле (С. 48). В самом деле, когда тигр угрожает Сэму, все бросают мальчигов перед лицом опасности (С. 50), все остальные актеры исчезают «с кинематографической быстротой» и ищут укрытия среди фальшивых гор и пещер съемочной площадки (С. 53). Даже непрменные кинокамеры брошены в общем хаосе. Сэм брошен с его бесполезным дикарским реквизитом и сначала теряет способность двигаться, парализованный страхом. Всё больше поддаваясь страху, он кричит и убегает, пытаясь укрыться в хрупкой хижине на съемочной площадке, чьи бамбуковые стены не смогут выстоять (С. 53). Тот факт, что африканские декорации, бамбук и тигр представляют собой мешанину разнородных географических регионов, похоже, никого

не беспокоит, поскольку речь здесь идет об эксплуататорской экзотизации «дикарства».

В соответствии с пропагандистской рамкой герой Коля проявляет себя здесь решительным, способным и сообразительным. Он быстро оценивает изначальную кинематографическую сцену, где тигр должен напасть на Сэма, а высокий актер должен спасти Сэма и убить тигра (С. 48). Когда постановочный киномысел превращается в реальность, Коля остается единственным, кто не спасается бегством и приходит на помощь Сэму, «верному другу и учителю в кинематографическом деле» (С. 53), в котором он теперь сразу видит человека в беде. Даже в этот момент Коля злится на тех, кто бросил мальчиков на произвол судьбы, и проводит параллель между этим моментом и улицами России в дни народного восстания: «Тут ярость против людей, бросивших двух мальчиков на произвол судьбы одних с тигром, овладела им. Внезапно он вспомнил и улицу Ленинграда, по которой, ежась, бежали люди с винтовками» (С. 53). Использование анахронизма «Ленинград» показывает исключительно советскую перспективу текста, даже когда в нем идет речь о дореволюционных событиях в Санкт-Петербурге или Петрограде.⁵ Вдохновленный этим воспоминанием, Коля оказывается на высоте положения и становится настоящим героем в реальности, а не благодаря киношным ухищрениям. Коля побеждает тигра благодаря смекалке: он поджигает киноплёнку, тем самым сжигая иллюзии и банкротство киноиндустрии, и бросает её в тигра (С. 54). Таким образом, настоящий русский мальчик спасает афроамериканского ребенка-актера от реальной опасности на съемочной площадке, когда все остальные бросили его на произвол судьбы.

⁵ С. Бойник указывает, что в этом эпизоде сюжет взрывается как в момент столкновения: «Там всё; этот прием позволяет магии работать. Революция, насилие, спонтанность, концентрация, сила, Голливуд, коммунизм!» (*Boynik S. Happiness is Movement: Afterword to Viktor Shklovsky // Journey to the Land of Movies. Helsinki, 2017. P. 93*).

Сопоставление расово экзотизированного мальчика Сэма и угрожающего ему тигра напоминает еще одно проблемное описание детства из этой эпохи — а именно «Маленький черный Самбо» Хелены Баннерман.⁶ Этот текст был со временем значительно переработан, в том числе в версии Джулиуса Лестера «Сэм и тигр» (1996),⁷ которая сводит историю к тем же двум ключевым участникам, что и в рассказе Шкловского — мальчику по имени Сэм и тигру. Хотя иллюстрации и язык оказались крайне спорными, сама по себе история — это вдохновляющий рассказ об умном мальчике, который побеждает угрожающих ему тигров. Рассказ Шкловского о Сэме и тигре, напротив, лишает мальчика свободы воли и смекалки, несмотря на значительный опыт и профессионализм, который он продемонстрировал в других случаях, и оставляет его в очередной раз ожидать спасения от бравого русского мальчишки. Таким образом, бессилие Сэма делает пару Коли и Сэма больше похожей на Гекльбери Финна и Джима, которые, что бы ни задумывал Марк Твен, так и не смогли подняться над расистскими стереотипами своего времени. Описание Шкловского также не преодолевает расистские и примитивистские стереотипы, в силу которых Сэм помещен африканскую деревню и ему угрожает тигр, поскольку сюжет Шкловского точно так же помещает афроамериканского мальчика в беспомощное и слабое положение, из которого его должен вызволить белый русский герой.

⁶ Подробнее о расовой проблематике в книге Баннерман «Маленький черный Самбо» (*Bannerman H. The Story of Little Black Sambo. Philadelphia, 1899*). См. также: *Yuill P. J. Little Black Sambo: A History of Helen Bannerman's „The Story of Little Black Sambo“ and its Popularity/Controversy in the United States. New York, 1976*; *Harris V. J. From Little Black Sambo to Popo and Fifina: Arna Bontemps and the Creation of African-American Children's Literature // The Lion and the Unicorn. 1990. Vol. 14. P. 108—127*; *Martin M. H. „Hey, Who's the Kid with the Green Umbrella?“ Re-evaluating the Black-a-Moor and Little Black Sambo // The Lion and the Unicorn. 1998. Vol. 22. № 2. P. 147—162*.

⁷ *Lester J. Sam and the Tigers: A New Telling of „Little Black Sambo.“ New York, 1996*.

То, что в Африке не водятся тигры, еще раз подчеркивает всю искусственность и литературность сцены, созданной ради эффекта из стандартных заготовок и стереотипных клише без всякой логической связи между ними.

В конечном итоге, и в особенности после этой сцены, русский мальчик-герой остается разочарован Америкой и верен своим русским корням. Доказав свои мужество и героизм, Коля показывает, что он до конца предан своей родной стране, что созвучно пропагандистскому послыу книги Шкловского. Режиссер, возвращаясь на площадку, отмечает храбрость Сэма в до странного советской манере: «Вы храбрый человек и верный товарищ», — и хвалит Колю за его хитрый трюк, позволивший справиться с тигром (С. 54). Однако режиссер продолжает демонстрировать свое моральное банкротство и неспособность извлечь уроки из собственных ошибок, когда пытается извлечь выгоду из происшествия, ругая оператора за то, что тот не смог запечатлеть это на пленке. Продемонстрировав побегом собственную трусость, режиссер по-прежнему пытается извлечь выгоду из ориентированной на сенсации развлекательной культуры Америки, заявляя: «Мы об этом напечатаем в газете, и это все же реклама для фильма» (С. 55) и тем самым безвозвратно погружает киноиндустрию в коррупцию материалистического капитализма.

Тем не менее режиссер признает ценность отваги юного Коли, который здесь представляет собой новую советскую Россию. Он заявляет Коле, что «кино нуждается в храбрых людях», таких, как он, но Коля оставляет последнее слово за собой, когда отвергает его предложение: «Я домой поеду, — отвечал Коля по-русски, — как только денег заработаю. Не хочу я видеть, как тигров людьми кормят, а храбрые люди в Советской России нужны» (С. 55). Неожиданно он внезапно переходит в конце книги на русский язык, демонстрируя переключением языкового кода, что он всегда был верен своим русским/советским корням и ценностям. Эта сцена также подчеркивает и взаимонепонимание между двумя диссонирующими и противоположными культурами

и политическими системами. Хотя Коля и говорит по-английски, «американец его не понял, потому что по-русски не говорил» (С. 55). Таким образом, текст раз и навсегда избавляется от американской культуры и привлекательной киноиндустрии. И все же этот поспешный и неожиданный отказ не кажется искренним на фоне того очевидного интереса и восхищения, вдохновлявших описание американской кинокультуры в книге. Этот интерес, очевидно, разделял сам Виктор Шкловский, а восхищение было ясно видно в перехватывающем дыхание восторге Коли от встречи с живым Чаплиным. В конечном итоге, как кажется, пропагандистские установки также представляют собой достаточно непрочный фасад, скрывающий глубокое и непреходящее увлечение кинематографом и американскими культурными влияниями, из которых эта книга так много позаимствовала. В самом деле, интерес к кино, монтажу, теории кино и формалистскому обнажению приемов искусства, очевидный в этой книге, восходит к более глубокому и раннему слою «я» Шкловского. Несмотря на хрупкие фасады, это «я» все еще сохраняется, даже если сам курс Шкловского принудительно изменяется под влиянием политических обстоятельств, часть его творческих сил все же направляется на написание детских книг, в которых он мог по-прежнему найти больше творческой свободы, чтобы, к примеру, совершить воображаемое, и иначе не возможное, «Путешествие в страну кино».

