

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

Государственный институт искусствознания
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

Для цитирования

Сальникова Е.В. Фильм «Мисс Менд» (1926): Этические и эстетические параметры персонажа в авантюрном действии // Наука телевидения. 2025. 21 (4). С. 87–127. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-87-127. EDN: FZXFTU

Фильм «Мисс Менд» (1926): Этические и эстетические параметры персонажа в авантюрном действии

Аннотация. Статья посвящена фильму «Мисс Менд», экранизации авантюрно-фантастического романа Мариэтты Шагинян «Месс Менд» (1923), написанному во многом под влиянием идеи Н. Бухарина о создании советского авантюрного романа, альтернативного буржуазному. Романное повествование и герои Мариэтты Шагинян сопоставляются с построением фильма и композицией действующих лиц. Делаются выводы о существенной трансформации принципов авторской игры, а также картины мира и композиции персонажей, об упразднении образов коллективности, уходе в тень образов пролетариата и усилении индивидуалистического паттерна действий персонажей. В центре внимания статьи — вопрос о степени соответствия фильма советской идеологии и наличии в нем содержательных аспектов, идущих вразрез с идеями революции, классовой борьбы, коллективизма и пр. Отмечается расхождение оценок фильма широкими зрительскими массами

и критикой 1920-х. Делается обзор ряда современных исследований, обращающихся к фильму и авантюрному жанру в его советской интерпретации. Подробно анализируется соотношение авантюрных и мелодраматических элементов в построении образов положительных и отрицательных героев, а также роль комедийности, эксцентрики и мотивов, особенно актуальных для эпохи начала XX века. Подробно рассматриваются оригинальные образы фильма — Барнет, Фогель, Гопкинс, малыш Джон, беспризорник, американский полицейский. Фиксируется чрезвычайно сильное предвидение специфики фашизма в образе Чиче, а также высокая интертекстуальная плотность фильма, созвучия и отсылки ко многим лентам отечественного и зарубежного кино. Анализируются мелодраматизация «гамлетического» комплекса образа Артура Сторна, модернизация сказочного мотива отравленного яблока, слияние традиционной жанровости и актуальных современных элементов картины мира. Выявляются черты героев, соответствующие советской идеологии. Делаются выводы о переплетении в фильме советских смысловых акцентов и общечеловеческих, гуманистических представлений о человеке, что выводит картину за пределы советского идеологического дискурса и позволяет принимать ее реципиентам с различными идеологическими воззрениями.

Ключевые слова: советское кино, авантюрный фильм, персонаж, американцы, советский человек, «красный Пинкертон», эмоции, система ценностей, мимика, жестикуляция, паттерны поведения, фашизм, капитализм, ребенок, беспризорник, комизм, гипноз

Благодарности. Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 24-28-01484 «Антропологические идеалы в приключенческих фильмах отечественного немого кинематографа 1910–1920 годов».

EKATERINA V. SALNIKOVA

State Institute for Art Studies
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

For citation

Salnikova, E.V. (2025). Ethics and aesthetics of character in adventure: The case of *Miss Mend*. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (4), 87–127. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.4-87-127>, <https://elibrary.ru/FZXFTU>

Ethics and aesthetics of character in adventure: The case of *Miss Mend*

Abstract. This article examines the 1926 film *Miss Mend*, an adaptation of Marietta Shaginian's adventurous fantasy novel *Mess Mend* (1923). The novel itself was conceived under the influence of Nikolai Bukharin's call for a Soviet adventure novel to rival its bourgeois counterparts. The study compares Shaginian's narrative and characters with the film's construction and character composition, concluding that the adaptation significantly transforms the author's original principles. Key transformations include a shift in worldview and character composition: images of collectivity are abolished, representations of the proletariat recede, and an individualistic pattern of action is heightened. The central question concerns the film's conformity to Soviet ideology and the presence of elements that contradict revolutionary ideals, class struggle, and collectivism. The article notes a divergence between the film's popular reception and the criticism it received in the 1920s, and provides an overview of contemporary studies addressing the film and the Soviet adventure genre. A detailed analysis explores the interplay of adventurous and melodramatic elements in the construction of positive and negative characters, alongside the roles of

comedy, eccentricity, and motifs pertinent to the early twentieth century. The study closely examines the film's original character types—Barnet, Fogel, Hopkins, baby John, the street urchin, the American policeman—and highlights the remarkable foresight of fascism's specifics in the character of Chiche. It also addresses the film's high intertextual density, noting its resonances with numerous domestic and foreign films. Further analysis covers the melodramatization of the "Hamlet complex" in Arthur Stern's image, the modernization of the fairy-tale poisoned apple motif, and the fusion of traditional genre elements with a contemporary worldview. While identifying character traits that align with Soviet ideology, the article concludes that the film intertwines Soviet semantic accents with universal, humanistic conceptions of personhood. This synthesis ultimately moves the picture beyond strict Soviet ideological discourse, making it accessible to audiences with diverse ideological views.

Keywords: Soviet cinema, adventure film, character, "red Pinkerton," Americans, Soviet man, emotions, value system, facial expressions, gestures, behavioral patterns, fascism, capitalism, child, street urchin, comedy, hypnosis

Acknowledgments. This study was supported by a grant from the Russian Science Foundation for small research groups, No. 24-28-01484, *Anthropological Ideals in Adventure Films of Russian Silent Cinema of the 1910s–1920s*.

ВВЕДЕНИЕ

Современный авторитетный историк отечественного кино В.И. Фомин так определяет специфику отечественного авантюрного фильма: «Если сравнить наши лучшие... приключенческие ленты с типологически близкими фильмами забугорного происхождения, то сразу станет заметно, что у нас на этом поприще не только те же гэги, острая интрига, тот же "экшн" и общепринятые приемы сюжетной "слезоточивости", но, прежде всего, нестандартные, остро поданные характеры и очень часто — особо повышенная, совершенно необязательная для данного жанра, а, может быть, и даже противопоказанная ему повышенная психологически нагрузка, не по потребностям жанра тонкая эмоциональная гамма» (Фомин, 2025, с. 78–79).

В советские годы киновед В.С. Колодяжная, сохраняя длительный исследовательский интерес к отечественному приключенческому фильму,

также называла в качестве важнейших его достоинств именно глубокую проработку характеров и незаурядный гуманистический потенциал (Колодяжная, 1958, с. 10).

Тем не менее долгое время художественное своеобразие и антропологическая содержательность советского авантюрного фильма (как и жанрового кино в целом) недооценивались в критической и киноведческой среде, что в разные годы признавалось некоторыми исследователями (Вартанов, 1996, с. 94), (Фомин, 1980, с. 34).

В настоящий период российская культурология и искусствоведение углубленно исследует популярное искусство. А в самом российском кино происходит активизация развития авантюрного жанра как в формате кинофильма, так и сериала. Отечественная киноиндустрия заинтересована в повышении художественного уровня собственной продукции, адресованной широкой аудитории, и в успешном ее продвижении. В данном культурном контексте представляется высоко **актуальным** анализ творческих достижений советского авантюрного фильма, подробное изучение наиболее значимых и успешных картин раннего периода — послереволюционных 20-х годов. Тогда имела широкое хождение высказанная Николаем Бухариным в 1922 году на V съезде комсомола и опубликованная впоследствии идея о необходимости создания «красного Пинкертона», т. е. советского аналога зарубежных буржуазных детективных и авантюрных историй (Бухарин, 1925, с. 71–72). По точной формулировке Бориса Дралука, «Красный Пинкертон — это жизненно важное “недостающее звено” между до- и послереволюционной популярной литературой» (Dralyuk, 2012, р. 6), и, добавим от себя, между дореволюционным и послереволюционным кинематографом.

Данная статья сосредоточивается на «человеческом мире» одной из ярких авантюрных лент 20-х «Мисс Менд», снятой в 1926 году Федором Оцепом и Борисом Барнетом на студии «Межрабпом-Русь» и явившейся трехсерийной экранизацией романа «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» (1923) Мариэтты Шагинян, откликнувшейся своим авантюрно-фантастическим произведением на призыв Бухарина.

Само по себе стремление Шагинян и других авторов создавать «коммунистическую» версию авантюрного и детективного жанра не делало их искусство полностью советским по сути. Каждое произведение того времени обладало своей степенью соответствия «прогрессивному» советскому мировоззрению и спецификой отклонений от него. Наша **цель** — выявление степени этого соответствия и несоответствия в «Мисс Менд», для чего необходима конкретизация содержательных посылов фильма как художественного высказывания.

Подходы, методы и направленность исследования

Для достижения обозначенных целей исследования — выявления соотношения утверждаемой фильмом системы этико-эстетических ценностей с идеологической повесткой своего времени — мы ставим вспомогательные, или предварительные, задачи:

— представить спектр критических высказываний о «Мисс Менд» в прессе 20-х годов, проанализировать восприятие фильма и характер основных претензий;

— провести обзор обращений к фильму «Мисс Менд» в современной науке и критике и проанализировать смену ракурса восприятия картины.

Предполагаем наличие различий, во-первых, восприятия фильма в постреволюционные годы и в нынешний период, а во-вторых, различий в способности реципиента (в том числе профессионального) улавливать паттерн этико-эстетических ценностей фильма и в потребности фокусироваться на данном смысловом аспекте с учетом множества подробностей художественного высказывания.

Главными же **задачами** являются:

— зафиксировать наиболее значимые различия романа Мариэтты Шагинян и фильма «Мисс Менд» в понимании антропологических идеалов и в каждом из двух произведений определить степень его «советскости»;

— выявить особенности образов общества Америки и Страны Советов, оттенки отношения к этим странам в романе и фильме;

— подробно проанализировать антропологические аспекты приключенческого фильма «Мисс Менд», образы ключевых персонажей, экранную интерпретацию поведенческих паттернов, чувств и эмоций;

— сопоставить полученные данные с гуманистическими идеалами и с идеологическими запросами времени выпуска картины в широкий прокат.

Для воплощения названных выше задач необходимо сочетание истисковедческих и культурологических подходов, что позволит рассматривать фильм в историко-культурном контексте и делать умозаключения о смысловых посылах фильма с опорой на конкретику экранных решений.

Один из наших исследовательских вопросов — действительно ли из экранной версии романа Мариэтты Шагинян были полностью вытравлены смыслы, отвечавшие советской идеологии? Нашей **гипотезой** является наличие в картине Оцепа и Барнета более сложной конфигурации смысловых акцентов, как расходящихся с революционной идеологией, так

и соответствующих ей. Сопоставляя фильм с романом и анализируя эстетику фильма, мы сфокусируемся на образах действующих лиц, высвечивая «человеческое наполнение» авантюрного сюжета и осмысливая соотношение гуманистических ценностей с советскими идеологическими посылами.

РЕЦЕПЦИЯ ФИЛЬМА В 20-Е ГОДЫ: СПЕКТР ОТТЕНКОВ

Продукция студии «Межрабпом-Русь» пользовалась огромным успехом у широкого зрителя, в том числе потому, что, по словам киноведа Ней Зоркой, «на “Межрабпومه” от старых времен сохранилось и преобладало “протазановское” начало: доскональное знание секретов успеха у публики, уверенное, высшей пробы, киноремесло. (...) Можно было бы составить целый “интертекстуальный” реестр заимствований, парафраз, почти цитат, чуть смягченных и перенесенных из Эйзенштейна и других лидеров революционного кино-экстремизма» (Зоркая, 2000) в новые фильмы, выпускаемые студией. В прокате картина «Мисс Менд» собрала 3,1 миллиона рублей (Youngblood, 1992, p. 173). Но стремление к коммерческой выгоде переставало играть важную роль в модерации кинопроцесса и уступало место идеологическому воздействию. Так, Осип Брик призывал «вывести кино из графы “развлечения” в графу “культурная потребность”... отказаться от всех развлекательных кино-картинок» (Брик, 1926, с. 2).

Закономерно, что «Мисс Менд», вполне соответствующий ругательно-му определению «развлекательная кино-картинка», не был положительно оценен профессиональной критикой 20-х. «Кино-Неделя» в статье под названием «Лакированное варварство или “Мисс, выдьте на минутку!”» разнесла фильм Оцепа и Барнета в клочья:

Задание. Взять революционную романтику «Месс-Менд» и вытравить из нее революционную же романтику. Зачем «Месс»? Существует только очаровательная мисс, «папиросница от Моссель»... то бишь машинистка на ужасно-капиталистическом заводе, окруженная ужасно-милыми тремя шелопаями-репортерами, четвертым влюбленным ужасно-благородным юношей и злодеями ужасно-непонятными...

Из остроумного романа Мариэтты Шагинян (Джим Доллар) вытравлен весь смысл, оставлена только механическая канва приключенчества, драк, убийств, — словом, получилась уголовщина плюс хулиганство, разбавленные (в надписях) «революционным» комментарием.

...Полтора часа силишься найти хоть какую-нибудь идею, мысль в «Мисс-Менд». Тщетно. Пустое место. Неужели не будет суда и приговора над картиной:

Совершенно беспринципной,

Агитирующей за мордобой и хулиганство,

Фальшивящей в каждом слове, сказанном ею о революции и пролетариате.

(Хрисанф, 1926, с. 3)

Приведенный фрагмент критической статьи созвучен реакциям советской прессы на более раннюю авантюрно-фантастическую картину «Аэлита» (1924) Якова Протазанова, экранизацию одноименного романа А.Н. Толстого: «вместо больших, идеологически выдержанных, Советских картин, мы видим в большинстве случаев наскоро сработанную дребедень, мещански-узколобую, слегка задрапированную в красные лоскутки» (Сыркин, 1924, № 37, с. 3).

О фильме Оцепа и Барнета отрицательно высказались и в других периодических изданиях середины 20-х (Боканча, 2021, с. 109). «Третья серия “Мисс Менд” оказалась значительно лучше первых двух. Правда, она так же бессвязна, так же нелепа, но в ней есть много комедийного: беспризорник, которого прекрасно играет Таня Мухина, Ильинский, Фогель, надписи (значительно улучшенные). Плохи те места, где начинается детектив “всерьез”, — писал в обзоре премьер критик журнала «Наш зритель» (Виленский, 1926, с. 17). Ему вторил Николай Лухманов, расценивая «Мисс Менд» как очередную неудачу воплощения приключенческого жанра и связывая это с недостатками сумбурного сценария, «безудержной “изобретательностью” режиссера, с выдумкой самоцельных трюков», слишком частыми переменами локаций, за которыми трудно уследить (Лухманов, 1926, с. 14). «Здравый учет границ между фантастикой и реализмом, использование больших (в представлении героя и зрителя) полотен экономической и бытовой жизни, приведение сюжета фильма к наибольшей логичности, к сохранению фабулы в сознании зрителя, — вот те пути, которые могли бы обеспечить успех и должное качество советской приключенческой фильме» (Лухманов, 1926, с. 14).

Очевидно, что претензии к «Мисс Менд» типичны для эпохи постепенного усиления идеологизации кинематографа. Однако это, как нам представляется, не единственная причина неприятия фильма. Из приведенных выдержек следует, что критику раздражало не только преобладание жанровых приемов и клише над революционной тематикой. Не улавливалась логика развития нарратива и, возможно, плохо усваивалась суть поступков персонажей, теряющаяся в интенсивном внешнем действии

и пиршестве игровых приемов. Показательно, что, несмотря на высокие кассовые сборы, пресса отмечала неоднозначность рецепции фильма именно в рабочих клубах: «Начало картины идет под “аккомпанемент” смеха и одобрительных возгласов. Но под конец зрители несколько расхолаживаются. Слишком много путанных завязок. Слишком много мудрено-остроумных надписей. Только появление Ильинского неизменно встречается шумным смехом», — писала ленинградская газета «Кино» (Борисов, 1927, с. 3).

На наш взгляд, общее впечатление избыточной сложности и хаотичности экранного действия рождалось в некоторой степени из неподготовленности рабочей (а не нэповской) аудитории к восприятию многофигурного экранного действия, динамичного сюжета и пространного текста интертитров, которые, судя по приведенным выше статьям, с трудом усваивались даже профессиональными журналистами. Последние не признавали еще и самоценность жанровых традиций, отторгали развлекательную функцию кино. В результате немалые жанровые достоинства «Мисс Менд» оказывались в числе недостатков, отвлекающих от содержательной стороны картины. Быть может поэтому, не в последнюю очередь, критика 20-х не считывала и те аспекты фильма Оцепа и Барнета, которые вполне отвечали советской идеологии.

ФИЛЬМ ОЦЕПА И БАРНЕТА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В позднесоветские годы картина «Мисс Менд» рассматривалась как первый шаг в кинематографической карьере режиссера и актера Бориса Барнета (Кулешов, Хохлова, 1975; Кушников, 1977; Марголит, 1993). В современном масштабном издании «Первый век нашего кино...» фильм «Мисс Менд» лишь бегло упоминается в связи с актерскими портретами некоторых исполнителей, прежде всего Игоря Ильинского (Разлогов, 2006, с. 233) и Владимира Фогеля (Разлогов, 2006, с. 223). Развернутого исследования названного фильма (на фоне анализа многих прочих картин) данный киноведческий труд не содержит. Нея Зоркая обходит вниманием фильм и в своем масштабном труде по истории отечественного кино (Зоркая, 2005), и в уже цитированной статье в «Киноведческих записках», посвященной Барнету (Зоркая, 2000), считая эту работу малоудачной.

Общая направленность нашего исследования созвучна ряду более современных отечественных и зарубежных работ, посвященных различным персонам и историческим периодам советского кино и не содержащих

оттенка пренебрежения к авантюрному жанру. В частности, мы имеем в виду монографию Д. Янгблада «Фильмы в массы: популярное кино и советское общество в 20-е годы» (Youngblood, 1992), исследование Б. Боймерс (Beumers, 2015; Beumers, 2016), Бориса Дралюка «Западный криминальный жанр идет на Восток: Русская пинкертоновская мания 1907–1934» (Dralyuk, 2012), Сергея Лаврентьева «Красный вестерн» (Лаврентьев, 2009), коллективную монографию «Советский экспрессионизм: От Калигари до Сталина» (Ковалов, Марголит, Киреева, 2019). Исследования последних лет продвигаются к научной реабилитации многих ранее недооцененных фильмов советской эры, обновляя взгляд и на советское авантюрное кино.

В коллективной монографии «От Калигари до Сталина...» в статье М.П. Киреевой фильм Оцепа и Барнета рассматривается под углом зрения экспрессионизма в отечественном кино, что связано с наличием в фильме отдельных образов и мотивов, близких эстетике экспрессионизма (Киреева, 2019). Однако фильм в целом не вписывается ни в это, ни в какое-либо иное стилистическое направление и нуждается в более разностороннем исследовании.

Александр Прохоров в небольшом эссе также отмечает близость отдельных персонажей «Мисс Менд», в частности злодея Чиче, к образам немецкого кино эпохи экспрессионизма, что, однако, не отрицает наличия сюжетной модели, которая будет варьироваться на протяжении всего советского периода: «злодеи-капиталисты пытаются погубить СССР, делая вид, что оказывают помощь советскому народу» (Prokhorov et al., 2015, p. 67–68).

Напротив, Марина Левитина концентрируется на отсылках к американскому кино в «Мисс Менд» (Levitina, 2015, p. 95–97). В качестве существенного эстетического аспекта автор отмечает использование режиссерами американских приемов и общее созвучие с американскими приключенческими фильмами начала века: «сцены погонь, трюки, а также нарастающий динамизм и уменьшающаяся продолжительность отдельных кадров ближе к концу каждой части, особенно части III. Кажется, что все пронесито мимо объектива камеры с огромной скоростью — автомобили, поезда, корабли и лодки. Люди бегают, прыгают и лазают по канатам. В особо важных сценах продолжительность кадра уменьшается, чтобы усилить эмоциональное воздействие на зрителя» (Levitina, 2015, p. 95). Сцена с рыцарскими доспехами в особняке Чиче напоминает, по мнению исследователя, некоторые решения в популярном американском сериале «Железный коготь» (*The Iron Claw*, 1916, режиссеры Джордж Зейтс и Эдвард Жозе) с Перл Уайт в главной роли (Levitina, 2015, p. 96).

Автор подчеркивает, что в кадре замечательно «работают» достоинства атлетической фигуры Барнета. Это делает его героя соответствующим

представлениям американского кино о положительном герое, которого, как правило, играли хорошо тренированные, физически привлекательные актеры. Но вместе с тем атлетизм Барнета, в особенности в той сцене, где он показан с обнаженным торсом, делал его похожим на множество плакатных и фотографических образов рабочих, которых часто изображали обнаженными до пояса (Levitina, 2015, p. 97). Добавим от себя, что данный архетипический образ, эффектно подавая пластику мускулатуры рабочего человека, символизировал не только его физическую силу, но и способность радикально изменить свою судьбу, жизнь государства и всей земли (широко тиражируемые мотивы разрывания цепей, кования молота и пр.) Таким образом, М. Левитина обнаруживает двойную символизацию в образе персонажа. Можно «прочитывать» Бориса Барнета в роли репортера Барнета и как типичного молодого американца, и как идеального пролетария. Тот же эффект видится и в образе Вивиан Менд. Высоко динамичная Наталья Глан, исполняющая роль Вивиан Менд и участвующая во множестве сцен с погонями, преследованиями, сложным авантурным действием в кадре, сравнивается с героинями Перл Уайт, одной из «королев» американской сериальной индустрии. Вместе с тем именно активность, независимость и готовность бороться за справедливость наравне с мужчинами делали героиню фильма похожей на «новую советскую женщину» (Levitina, 2015, p. 96).

Левитина подчеркивает, что все главные герои фильма — американцы, причем показанные как положительные персонажи. Так что собирательный образ демократических слоев американского общества заряжен в фильме позитивной энергией. А образы технологий и американской популярной культуры в «Мисс Менд» амбивалентны, могут играть как положительную, так и отрицательную роль в зависимости от поворотов авантурного сюжета (Levitina, 2015, p. 95). Эти наблюдения представляются высоко значимыми, фиксирующими отсутствие у советских кинематографистов 20-х внутренней конфронтации в отношении к Америке и американской культуре.

Автор постоянно обновляемого биографического словаря кино Д. Томсон дает восторженный отзыв о фильме. А начинает статью с фокусировки на англо-саксонских корнях Бориса Барнета, происходившего из семьи англичанина Томаса Барнета, имевшего свою типографию на окраине Москвы. «Это раскованный по своей эстетике приключенческий фильм с мотивами мировых заговоров. Действительно, он показывает суровый, опасный мир, но абсолютно свободен от мрачности в духе Фрица Ланга. Герои Барнета и Оцепа — настоящие американцы в своем оптимизме и энергии. Они любят переодеваться, любят нервных храбрых девушек, ... кулачные бои, погони,

... море и то, как на нем играет свет. “Мисс Менд” — это... настоящий боевик, и я могу только сказать, что, когда я наконец увидел его (в возрасте шестидесяти восьми лет), это было откровением» (Thomson, 2014, p. 64).

В сравнительно недавней статье Александра Боканчи в «Искусстве кино», посвященной фильму, отмечается актуальность для 20-х мотива страха перед бактериологическим оружием и созвучие некоторых сцен зарубежному изобразительному искусству и кино: «Происходящее на экране в “Мисс Менд” если и непроизвольно цитирует “Штурмовую группу в газовом облаке” из серии “Война” (1924) Отто Дикса, скорее похоже на признание в уважении к американскому и европейскому кинематографу, никак не на серое пожелание войны или унылый розыск врагов. (...) Это кинематограф, прямо вышедший из “Фантомасов”, из “Вампиров” Луи Фейада: ему гораздо интереснее описывать городские пространства..., чем сталкивать идеологии» (Боканча, 2021, с. 112). Боканча также отмечает высокую метатекстовость фильма (Боканча, 2021, с. 109).

Современные исследователи видят и убедительно аргументируют советскую специфику ключевых действующих лиц, но отмечают и двойственность многих образов, близость эстетике и отдельным мотивам американского и западноевропейского кино и изобразительного искусства. Это лишний раз подтверждает внутреннюю многомерность и противоречивость картины мира трехсерийной картины Федора Оцепа и Бориса Барнета. Как мы видим, рецепция фильма «Мисс Менд» современными критиками и киноведами сочетает эмоциональную живость, повышенный интерес к содержательным мотивам фильма и признание значимости их художественных решений. Вероятно, новый взгляд обусловлен не только отсутствием идеологической ангажированности, но и современными возможностями многократного просмотра экранного произведения, а также признанием культурной ценности раннего советского кинематографа как части мирового кинопроцесса немого периода.

КАРТИНА МИРА В РОМАНЕ «МЕСС МЕНД»

Мариэтта Шагинян выносила в название романа пароль разветвленной и могущественной подпольной международной организации рабочих с центром в США. «Месс Менд» — звучит многократно в самых разных ситуациях. Буквы ММ образуют знак подполья, которым помечены специально

сделанные или переделанные для нужд организации вещи и пространства со скрытыми отделениями, неучтенными пустотами, переходами, одним словом, потенциальными тайниками и возможностями коммуникации.

Члены американской рабочей организации многочисленны, вездесущи, обладают тайными ходами и средствами связи, буквально проходят сквозь стены, асфальт и воду, шлют зашифрованные и незашифрованные донесения и быстро реагируют на любые непредвиденные обстоятельства. Месс Менд — знак, открывающий мир тотальной консолидации зарубежных борцов за справедливость, их деятельное сопротивление капиталистической эксплуатации и агрессии. Месс Менд в романе — символ зарубежных друзей советской республики, Ленина, советского народа.

Важный контраст в романе составляла обрисовка не только идеологических позиций, но и противопоставление здоровых людей и вырожденцев. Дружеский лагерь состоит из здоровых (а это все, кто может оценить преимущества СССР). Враждебный лагерь включает злодеев и вырожденцев, обреченных на деградацию и вымирание. Ими являются алчные богачи, совершенно недееспособные аристократы, рвущиеся к власти и капиталам фашисты. Последние имеют свою могущественную организацию. Но силы международного пролетарского подполья Месс Менд все-таки ее превосходят.

Все персонажи романа так или иначе тяготеют к одной из двух организаций, к одной из двух идеологических систем. Одиночки осуществляют свой выбор, на чьей они стороне.

Главная героиня романа — Вивиан Ортон, дочь давно умершего капитана, вдова которого стала возлюбленной американского миллионера Иереми Рокфеллера и была убита его недругами. После этого миллионер исчез и считался погибшим от рук большевиков. Вивиан пытается вести личное расследование. На нее совершают покушение.

Активисты тайной международной пролетарской организации спасают мисс Ортон, и тогда она продолжает действовать по их плану, вместе с множеством союзников и помощников. Автор ясно дает понять, что Вивиан, при всей сообразительности, в одиночку не смогла бы справиться со сложной и опасной ситуацией.

Сын американского миллионера Артур Рокфеллер поначалу исполняет волю фашистов. Однако общение с мисс Ортон переворачивает личную систему ценностей молодого человека. Еще сильнее воздействует на Артура знакомство с устройством общества Страны Советов, куда он прибывает. Из пособника фашистов и женоненавистника Артур превращается в союзника Страны Советов и возлюбленного Вивиан.

В романе нарисована утопическая картина высоко технологичной, изобилующей грандиозными достижениями, советской цивилизации.

План фашистов по взрыву бомбы во время высокого правительственного собрания в Ленинграде, на котором присутствует сам Ленин, проваливается.

Линия международной рабочей организации и союз с ней героини, как и картина фантастической цивилизации Страны Советов, вполне соответствуют идеям консолидации трудящихся всех стран, мировой революции и мечте о построении коммунизма.

Но был ли роман «Месс-Менд» безупречно революционным и пролетарским во всех своих сюжетных линиях? Отнюдь нет.

Параллельно с деятельностью рабочего подполья в произведении прослеживались авантурные действия пропавшего миллионера Иеремии Рокфеллера. Обнаруживалось, что это высоко дееспособная инициативная личность, тоже ушедшая в своего рода подполье. В облики скромного адвоката Труска американский миллионер вел тайное сопротивление действиям фашистов. А его помощниками оказывались умные животные, что придавало всей сюжетной линии некоторую эксцентричность и сказочность.

Миллионер был показан врагом не пролетариата, а фашистской организации. Как авантурный герой, способный действовать тайно и в одиночку, он вызывал симпатии. Восстановление добрых отношений с Артуром и симпатия к Вивиан Ортон должны были окончательно закрепить у аудитории благоприятные впечатления о крупном капиталисте.

Постепенное превращение миллионера Рокфеллера и его сына в друзей СССР и положительных авантурных героев — не слишком ли смелый поворот для советского авантурно-фантастического романа? Смелый, но и закономерный, в духе 1920-х, эпохи поиска возможностей культурного сотрудничества с США.

Таким образом, уже в романе существует некоторая двойственность позиций автора. В делении мира на два лагеря, в воспевании Страны Советов, подчеркивании роли рабочего класса, коллектива, организации — «красность» пинкертоновского начала у Шагинян. Но классовый принцип не всегда руководит распределением симпатий и антипатий автора. Для Иеремии и Артура Рокфеллеров автор делает исключение. В интересе к этической неоднозначности человека, в несводимости персонажа к классовой принадлежности Мариэтта Шагинян выходит за пределы идеологической повестки и работает в дореволюционных традициях авантурного жанра.

Джим Доллар не нужен. Барнет, Фогель и другие

Режиссеры фильма Федор Оцеп и Борис Барнет сохранили приключенческую атмосферу произведения Мариэтты Шагинян, эйфорию неистощимой энергии действия, сплошь состоящего из экстраординарных событий, и общий политический настрой — против капитализма, классовой эксплуатации, против фашизма, и, конечно же, за Страну Советов.

Вместе с тем невозможно было передать авторские интонации повествования, в которых сочувственно-лирическое, сатирическое, юмористическое и ироническое постоянно перетекают друг в друга, создавая эффект вездесущего присутствия живого и забавного рассказчика — Джима Доллара, под псевдонимом которого выступила советская писательница. При этом создавался двойственный эффект: события романа приближались к читателю благодаря подаче автором-американцем, но описывались с изрядной долей эмоционального отстранения. Это должно было сместить акцент с эмоционального сопереживания героям на более рациональное, интеллектуальное восприятие, увлеченное слежение за авторской логикой и развитием запутанных событийных линий.

Джим Доллар в экранизации отсутствует. Тем не менее авторы фильма не отказались от мистификации и игры. В действие вводятся новые лица: американские газетные репортеры по имени Барнет и Фогель¹, роли которых исполняют советские кинематографисты — режиссер фильма Борис Барнет и актер Владимир Фогель. Барнет в кадре боксирует, тем самым обыгрываются профессиональные занятия Бориса Барнета боксом и преподавание этого спорта (Барнет, 1946), а также популярность бокса в Америке. Создается двойственность серьезной-несерьезной картины американской действительности, что подчеркивают интертитры, представляющие персонажей и актеров. Американская жизнь в кадре обретает условно-игровой оттенок при всей колоритности ее капиталистической специфики. Барнет и Фогель как бы совмещают в себе функции персонажей-американцев и советских модераторов экранной реальности². Усиливает эффект игровой Америки и «чаплинизированная» манера игры Игоря Ильинского в роли клерка Гопкинса.

Косвенно эстетическая маргинальность персонажей работает на ощущение внутреннего единства мира. Этому способствуют игровые отсылки к советской киноотрасли: активные ее практики предстают в образах самих

¹ Впрочем, по мнению М. Левитиной, Фогель в фильме скорее похож на тонкого европейского интеллектуала, хотя и с вечной американской улыбкой (Levitina, 2015, p. 96).

² Данный прием повторяет ход Льва Кулешова в «Луче смерти» (1925), где инженера Подобеда играл актер Порфирий Подобед.

себя, но при этом могут «прочитываться» как молодые американские журналисты или «абстрактные европейцы» — в силу того, что представитель советского кино не несет на себе специфического клейма «советскости», но является таким же современным человеком, как и обитатель любого другого государства и даже континента. В самостоятельном создании образов положительных героев авторы фильма явно стремятся к универсальности, а не к эмблематичной узнаваемости граждан капиталистического или социалистического государства.

ПАРОЛЬ НЕ НУЖЕН. ТРАНСФОРМАЦИИ НАРРАТИВА И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ГЕРОИНИ

Множество лиц романа в процессе переделки исчезли. Это неизбежное преобразование при экранизации большого литературного произведения в любую эпоху³. Тем не менее «чисто технические» изменения состава действующих лиц могут приводить к более или менее существенным содержательным изменениям. Селекция персонажей в ходе экранизации — творческий выбор, влияющий на смысловое целое фильма. Каков же выбор Федора Оцепа и Бориса Барнета? Кого из действующих лиц Мариэтты Шагинян они оставляют, а кого вычеркивают из сюжета? Привносятся ли новые персонажи (помимо Барнета и Фогеля), как они подаются и как все это влияет на суть всей авантюрно-фантастической истории?

Фильм упразднил пароль всемогущего пролетарского подполья «Месс Менд», поскольку и вся линия этого подполья не сохранилась при переносе романа на экран. Рабочий класс в фильме не имеет ни тайной организации, ни фантастического оснащения, его деятельность ограничена в основном уличными протестными проявлениями. В отличие от множества эпизодических лиц с именами, рассыпанных по страницам романа, представители рабочего класса остаются в фильме безымянной массовой. В центр же поставлены действия незамужней молодой и красивой машинистки пробкового завода — Вивиан Менд (Наталья Глан).

³ Если сравнить, к примеру, сериал «Игра престолов» (*Game of Thrones*, 2011–2019) и романы Джорджа Мартина, по которым сделан этот сериал, очевиден тот же принцип — максимальное сокращение лиц, которые будут лишь занимать экранное время, не успевая запомниться зрителю, не вызывая достаточно сильного интереса и эмоционального отклика, но расфокусируя внимание аудитории.

Хотя по своему социальному статусу героиня является мелкой служащей, авторы фильма стараются показать ее живущей одними проблемами с американским пролетариатом. Едва появившись в кадре, девушка поражает зрителя своей смелой динамикой: выпрыгивает из окна офиса второго этажа, чтобы вмешаться в драку рабочих с полицией. Активность и решительность героини уже мизансценически превращает ее в ряде сцен в центр сопротивления. Оператор активно работает общими планами и снимает с высоких ракурсов, чтобы показать Вивиан Менд в гуще толпы рабочих и в первом ряду цепочки митингующих, отступающих перед полицией, а затем — в личной схватке с двумя полицейскими⁴. Позднее Вивиан вместе с забастовщиками является на совет директоров завода и бросает в лицо капиталистам смелые обвинения⁵. Крупные планы говорящей героини перемежаются интертитрами, содержащими ее речь, что ставит Вивиан Менд в центр группы мужчин-парламентеров. Эта сцена происходит в середине первой серии (длящейся примерно 1.28.00). Таким образом, в первой серии фильм усиленно подчеркивает не только единство мисс Менд с рабочим классом, но и ее лидерские качества в мужской среде. Режиссура подчеркивает игнорирование мисс Менд традиционных гендерных установок и тяготение к активной действенности. Инстинкт Вивиан — всегда защищать и спасать нуждающихся в помощи, даже если это сильные здоровые мужчины.

Однако, выполнив идеологическую задачу визуальной фиксации единства героини и рабочих, создатели фильма оставляют тему рабочего сопротивления. Мир мелких служащих и творческих профессий им явно ближе.

Молодая красивая героиня не может заниматься только классово-борьбой. Увидавшие Вивиан в гуще событий журналисты Барнет (Борис Барнет) и Фогель (Владимир Фогель), а также давно ухаживающий за нею забавный клерк Том Гопкинс (Игорь Ильинский) всерьез увлекаются Вивиан. Мечтания о ней троих друзей визуализируются с лирическим комизмом, когда личико Вивиан появляется на всех фотоснимках и даже на нотах, стоящих в комнате репортеров. Пути мисс Менд и трех друзей постоянно и как бы невзначай пересекаются, как и пути Артура Сторна, сына исчезнувшего миллионера.

Чтобы Вивиан не могла оспорить права на наследство убитого миллионера (чьим внебрачным сыном является племянник девушки), фашист Чиче (Сергей Комаров) распоряжается об уничтожении девушки. Это позволяет

⁴ «Мисс Менд», 1926, режиссеры Федор Оцеп и Борис Барнет. Первая серия. 2.54. — 3.20. URL: <https://ya.ru/video/preview/11030092660549213600> (14.12.2025).

⁵ «Мисс Менд», 1926, режиссеры Федор Оцеп и Борис Барнет. Первая серия длится около 1.28.00, речь Вивиан — 42.32 — 43.03. URL: <https://ya.ru/video/preview/11030092660549213600> (14.12.2025).

троим друзьям спасти Вивиан и после этого уже постоянно беспокоиться за ее жизнь⁶. Но попутно — проникать в планы фашистов, собирающихся распылить в Ленинграде бактерии чумы для уничтожения СССР и для испытания нового бактериологического оружия.

Нагнетая конфликтное напряжение между капиталистами и трудящимися, фильм переводит действие в режим личных взаимоотношений персонажей из разных слоев и классов американского общества. В отличие от романа, на протяжении всех трех серий фильма с масштабными фашистскими планами борются четверо частных граждан Америки — прекрасная смелая девушка и ее обожатели, ставшие ее друзьями. Машинистка, журналисты и клерк образуют группу инициативных и никому не подконтрольных молодых людей, действующих на свой страх и риск, часто интуитивно и далеко не всегда успешно. Но в эстетике фильма самоценны не результаты активности, а горячее беспокойство привлекательных молодых героев за судьбы мира, приводящее к прихотливому авантюрному действию.

Если в романе культ индивидуализма и культ коллективизма сосуществуют примерно на равных, то в фильме царит исключительно индивидуалистическая стихия. Поставить в центр сюжета нескольких обаятельных персонажей и закрутить с ними увлекательную интригу режиссерам важнее, нежели долго показывать борьбу и страдания рабочего класса Америки и победы рабочего класса СССР.

ЭКРАННЫЕ ОБРАЗЫ АМЕРИКИ И СССР

Авторы фильма даже не делают попыток (в том числе, думается, в силу технической невыполнимости) создать на экране фантастическую картину грандиозной советской цивилизации. А на вербальную рефлексию героев об отличиях капитализма от социализма не остается времени в интенсивном авантюрном действии.

В результате Советская Россия трактована не как уникальная страна, где царствуют социальное равенство и технический прогресс, а как «всякая страна», нуждающаяся в помощи при угрозе массового уничтожения населения. Если бы план заражения чумой был направлен на любую другую страну

⁶ Сцена внезапного нападения на мисс Менд и сбрасывания ее в воду, как и последующее спасение, напоминает аналогичную ситуацию и даже некоторые мизансцены авантюрного сериала Луи Фейада «Жюдекс» (Judex, 1916–1917).

(пускай и капиталистическую), те же герои, долго не раздумывая, бросились бы спасать и ее.

Экранную динамику авантюрного действия обеспечивает у Оцепа и Барнета интенсивная коммуникация четверки инициативных молодых американцев не только с антагонистами, но и с жителями Петрограда, будь то прохожие на улицах, трактирщики, официанты, врачи. Однако фильм не акцентирует в них советской специфики.

Чиче, в свою очередь, находит пристанище в некоем пансионе, быт которого решен как вполне буржуазный (нэповский), с клубным стилем досуга (игра в шахматы, выпивка, музицирование, танцы).

В целом в «Мисс Менд» показано, насколько просто, легко и естественно происходит в СССР общение с иностранцами. Перед нами не контраст американского и советского общественного устройства, а свободное перетекание авантурных героев из пространства американской повседневности в пространство повседневности советской страны, во многом наследующей черты дореволюционного мира. Языковые барьеры, разность обыденных привычек и общего жизненного колорита в кадре фактически не обыгрываются (если не считать зимних сцен, когда действие происходит в заснеженной местности). Оцеп и Барнет рисуют нам пока что не утративший единства большой мир, отсутствие радикального деления на «мы» и «они», на советское государство и капиталистическое зарубежье.

Атмосфера интенсивных международных коммуникаций чувствовалась и в романе. Но там американская реальность помимо авантюристичности содержала элементы сказочности, а советская реальность носила ярко выраженный характер научной фантастики, что в целом делало и коммуникацию двух миров достаточно условной, умоглядной, ирреальной.

Фильм упраздняет сказочность в американской картине мира и фантастику — в советской, что способствует усилению иллюзии достоверной реальности в кадре, в том числе — реальности взаимодействия отдельных представителей двух стран.

Вроде бы все перечисленное свидетельствует о выходе сюжета фильма за пределы актуальных идеологических посылов. Однако и это не вполне так. Оцеп и Барнет упразднили рабочее подполье, но не палитру социальных низов американского общества. Фильм вводит важные эпизодические фигуры. Первая — добродушный толстяк-полицейский, разговаривающий с малышом Джоном в участке. Этот персонаж свидетельствует о том, что в Америке, даже среди служителей капиталистического порядка, есть хорошие люди, любящие детей. Но не все полицейские таковы.

Придя в салун и увидев, что там убит чернокожий, другие полицейские равнодушно уходят, не считая, что данное преступление достойно расследования. Тем самым фильм бегло обозначает признаки расизма, что не мешает выразительно и увлеченно, без очевидной критической оценочности рисовать нравы американского салуна, где играют джаз, пьют крепкие напитки, легко знакомятся, но и легко ввязываются в драку, совершают кражи, шантажируют. На этой территории отдыхают и проводят время демократические слои Америки, но здесь же фашист Чиче и его приспешники творят свои грязные дела.

Итак, в отличие от романа в фильме наибольший интерес представляют не классовая борьба иностранного пролетариата и не сатира на американские социальные верхи, а стихия американской повседневности, способствующая напряженным коллизиям, и отдельные «бытовые зарисовки» советской современности, лишенной фантастики. В трактовке Америки отсутствует прямая сатира, а в образах СССР нет утопической идеализации.

Против миллионеров! Идеологическая неблагонадежность и авантюрная ценность «принца для Золушки»

Уходя от явного противопоставления Америки и СССР, фильм вместе с тем более «по-советски» рисует образ двух поколений американских миллионеров, то есть с установкой на негативное отношение к представителям мирового капитализма.

Американский миллионер, в романе активный положительный персонаж средних лет, в фильме заменен на отталкивающего старика (Михаил Розен-Санин). Его внешность вызывает ассоциации с вампиром Орлоком (Макс Шрек) из «Носферату...» (1922) Фридриха Мурнау. Внешность в данном случае — скорее маркер отношения авторов, а не нравственности самого персонажа. Похищаемый и перевозимый в гробу, подвергающийся психологическому и физическому насилию, лишаемый денег и, наконец, жизни, старик-миллионер тем не менее не вызывает никаких эмоций, кроме любопытства. Именно с любопытством смотрит на миллионера Сторна кинокамера. Долгий и сложный процесс вымогательства, угрозы и убийство старого Сторна фашистами — все служит аттракционом, интересным «веселым ужасом», «чужим ужасом» в кадре.

Ролью сюжетной функции и диегетического аттракциона старик Сторн полностью ограничен. И в этом, на наш взгляд, проявляется классовый подход к персонажу-миллионеру.

Но избирательный классовый подход не помешал сделать интересным действующим лицом сына миллионера. В романе образ Артура сконструирован слишком отвлеченно и рационально; внутренний его дуализм связан с женоненавистничеством и способностью влюбиться в Катю Ивановну (под именем которой едет в Страну Советов мисс Ортон).

В фильме образ Артура гораздо более сложен и органичен, в том числе благодаря исполнению весьма неординарным актером Иваном Ковалем-Самборским. В РГАЛИ хранится несколько фотографий проб Коваль-Самборского для роли Артура Сторна и инженера Берга, а также для роли белого офицера Говорухи-Отрока в фильме «Сорок первый», который Яков Протазанов снимет в 1927 году. На фотографии, запечатлевшей Коваль-Самборского с небольшой бородкой и в белой фуражке, простым карандашом криво сделана надпись (атрибутировать авторство затрудняемся), которая читается как оценка пробного варианта облика будущего персонажа и обозначение необходимости скорректировать решение внешности:

<неразб.> и не смущай публику <неразб.> Борода

Николай II, противная морда ([Фотографии Коваль-Самборского], б.д.).

Как нам представляется, у съемочной команды «Мисс Менд» складывалось ощущение, что Иван Коваль-Самборский будет слишком похож на Николая II, если сохранить за исполнителем тот облик, в каком он запечатлен на снимке. Отдаленное сходство с последним российским императором воспринималось как политически актуальное и потому излишнее. Его постараются сгладить именно у Артура. Так что белая фуражка у младшего Сторна останется, а бородку заменит чисто выбритый подбородок.

Вариант в фуражке и с бородкой поберегут для инженера Берга, под которого будет гримироваться Артур, чтобы занять его место на корабле, держащем курс на Страну Советов⁷. Одним словом, внешность Ивана Коваль-Самборского могла восприниматься в определенном контексте как аристократическая, то есть с негативными классовыми ассоциациями. И эти ассоциации авторы фильма не желали педалировать, вероятно стремясь сохранять дуализм в характере Артура Сторна.

Кроме того, фильм привносит сюжетные трансформации, делающие перипетии семьи миллионера похожими на перипетии семьи

⁷ В роли Говорухи-Отрока у актера также будут усы и борода, но другой формы. Запечатленный на фотографии облик ближе всего к решению образа инженера Берга.

шекспировского Гамлета. Косвенно это усиливает драматизм образа молодого Сторна.

Артур — законный прямой наследник миллионера, львиную долю наследства которого отнимает Чиче⁸ (подобно Клавдию, убитшему отца Гамлета и взошедшему на трон в Эльсиноре). В Чиче влюблена мачеха Артура — жена и вскоре вдова миллионера Сторна (что вызывает ассоциации с Гертрудой, вступающей в брак с убийцей законного супруга и короля). Вивиан идеально «попадает» на место Офелии.

Спонтанно воспроизводя, модернизируя (и мелодраматизируя) ситуацию из ренессансной трагедии, Оцеп и Барнет расставляют классовые акценты и не по-шекспировски распоряжаются судьбами персонажей. Не-которая доля «гамлетизма», ощущение обделенности и меланхолия в игре Ковалёва-Самборского придают герою эмоциональную динамику и непредсказуемость. Тем не менее Артур, в отличие от Гамлета, не изображает безумия и не собирается ничего расследовать, но готов потворствовать планам Чиче, поскольку не мыслит себя без связи с большим капиталом. Попутно Артур влюбляется в Вивиан, которая прыгает в его кабриолет, спасаясь от полиции.

В первой серии, пока Артур выдает себя за простого техника и живо общается с Вивиан и ее племянником, молодой миллионер наиболее обаятелен и органичен. Во второй и третьей серии повествование слишком нуждается в Артуре как действенном герое. И актеру словно некогда демонстрировать плавный процесс своей моральной деградации. Так что Артур решен как серия сменяющих друг друга персонажей под одним именем. Благородный спаситель и помощник, потом — влюбленный, но вскоре — морально слабый и недалёковидный человек, пешка масштабного злодея. Авантюрное действие трансформирует благородного любовника-миллионера в слабого злодея-неудачника. Потерпевший фиаско во всех своих устремлениях, он показан скрючившимся на полу и пускающим себе пулю в лоб.

А ведь вместе с Вивиан Менд сын миллионера Артур Сторн образовал бы вполне сказочную пару в духе «Золушки». Ради чего создатели фильма разрушают хорошо найденный в начале фильма поведенческий паттерн Сторна и лишают американскую Золушку принца-миллионера? Видимо, ради того, чтобы советский авантюрный фильм не завершался как традиционная буржуазная мелодрама или сказка в современных костюмах и декорациях. Любовный альянс мелких служащих с миром большого капитала

⁸ Сыну миллионера (как и вдове) Чиче оставляет ренту, как бы покупая этим его лояльность.

в лице Вивиан и Артура противоречил бы классовому пониманию искусства⁹. С мелодраматизмом и слащавой сказочностью в молодом советском кино призывали беспощадно бороться.

Если Мариэтта Шагинян внутренне исходила из способности классового врага к эволюции и перерождению в союзника, фильм увязывает развитие негативных моральных свойств Артура с его происхождением и классовой принадлежностью. Так воплощается не только идеологическая «беспощадность» авторов к персонажу, но и грамотное распределение функций в авантюрном сюжете.

Оцеп и Барнет стремятся к растягиванию и усложнению авантюрной динамики. Ведь Артур Сторн в качестве верного возлюбленного, друга и помощника Вивиан Менд оказался бы ближе всех к эпицентру злодеяний, ему было бы проще всего разоблачить опасные планы Чиче, спасти племянника Вивиан и составить счастье самой красавицы¹⁰. В таком случае отпала бы острая необходимость в активности других поклонников Вивиан, положительных журналистов и забавного клерка.

Нагнетание дурных черт Артура Сторна тем самым отвечает идеологическим функциям — демонстрации бесперспективности и полной гнилости правящего класса капиталистического мира. А также сюжетно-авантюрным интересам — распределить работу по спасению Вивиан, ее племянника и Страны Советов по нескольким персонажам, классово родственным пролетариату. Тем не менее именно колебания между этическими полюсами делают Артура Сторна гораздо более интересной фигурой, нежели положительные герои, что и обеспечивает усиление саспенса.

Роль чувств в иерархии действующих лиц. Статус светлого и темного «СОКРОВИЩА»

Для возвышения и «высветления» любой фигуры, не только положительного лица, но и злодея, для сообщения персонажу дополнительного

⁹ А именно подобным альянсом завершался роман Мариэтты Шагинян, что, опять же, свидетельствовало о невозможности автора идеально вписаться в идеологический советский канон.

¹⁰ Вскоре после съемок фильма Наталья Глан станет женой Бориса Барнета. Вполне закономерно, что, совмещая в себе роли сценариста, режиссера и исполнителя одной из главных ролей, Борис Барнет ведет своего персонажа Барнета к счастливому финалу, когда тот готовится уехать на поезде из СССР вместе с прекрасной и смелой Вивиан Менд.

измерения в художественных нарративах используется мотив любви к нему, страсти к нему, увлеченности им кем-либо из действующих лиц. Иногда это чувство по отношению к персонажу, собственно, и делает его более убедительным, живым, создавая эффект его амбивалентности, его сложности и значимости, пускай лишь в чьей-то «субъективной» рецепции.

Наличие чувств и эмоциональных импульсов и активное их выражение персонажами может выполнять функции управления иерархической системой действующих лиц изнутри самого нарратива. Сильные чувства, адресованные кому-либо из героев или героинь, как правило, существенно повышают эстетический вес (или престиж) объекта этих чувств. Такой персонаж оказывается не только активным действующим лицом, но и потенциальным «даром», «наградой», символическим «живым капиталом», чудесным сокровищем. Такой персонаж занимает привилегированное место в общей системе действующих лиц, поскольку концентрирует в себе ключевые представления о нематериальных, можно сказать, антропологических ценностях.

Артура Сторна никто не любит, никто не мечтает о браке с ним, и поэтому у него нет подразумеваемого эстетического статуса «сокровища». Зато в «Мисс Менд» этот статус парадоксальным образом относится и к центральной положительной героине, и к главному злодею.

То, что действия четверых молодых мужчин вращаются вокруг мисс Менд и ее проблем, возвышает ее образ столь значительно, как ни один крупный план с ее красивым лицом. Но зачем так много поклонников? Чтобы зритель задавался вопросом о том, кто все-таки будет ее счастливым избранником. Процесс развития авантюрного сюжета становится и процессом отсеивания «лишних» кандидатур в «женихи». Однако во второй и третьей серии любовные перипетии сходят на нет; соперничество в деле завоевания Вивиан так и не разгорается. Перед нами скорее команда — четверка благородных спасателей мира. Редуцированность любовных коллизий можно истолковать как специфику советского сюжета. Однако, строго говоря, отсутствие развития любовных линий говорит только о преобладании авантюрного действия над романтикой и мелодраматизмом.

Темным «сокровищем» является в фильме фашист Чиче. Вдова миллионера Елизбет (Наталья Розенель) идет ради любви к Чиче на участие в похищении и симуляции убийства мужа, наконец соглашается на реальное убийство мужа, подделывание завещания, по которому основная часть наследства переходит не ей, а фашистской группировке. Паттерн поведения Елизбет создает вокруг Чиче ауру магнетического мужчины, которому женщина может быть предана вопреки прагматике, здравому смыслу и даже инстинкту самосохранения.

Несколько созвучна чувствам вдовы Сторна необоримая страсть, наблюдавшаяся у героинь некоторых европейских шедевров того же периода: обожание доктора Мабузе талантливой танцовщицей, готовой выпить яд по его приказу («Доктор Мабузе, игрок», 1922, режиссер Фриц Ланг) или тяготение прекрасной египтянки Ма к странному и жестокому Раду («Глаза мумии Ма», 1918, режиссер Эрнст Любич).

Уместно задаться вопросом, каковы константные черты и деятельные установки Чиче? Эти свойства, несомненно, должны являть собой нечто весьма значимое для эпохи создания фильма.

В отличие от Фантомаса, владевшего светскими манерами, и в отличие от доктора Мабузе, способного испытывать любовь к недоступной графине Тольд, Чиче лишен как формальных проявлений светскости, так и интереса к женщинам, всецело поглощен миссией служения «организации» и уничтожения Страны Советов. Иными словами, в лице Чиче мы видим потенциального диктатора, одержимого самыми радикальными замыслами вмешательства в ход мировой истории. Жажда власти, тотальная концентрация на больших политических кампаниях, полное отсутствие привязанностей, умение повелевать и манипулировать людьми — характеристика Чиче как политического радикала.

В облике героя, сыгранного Сергеем Комаровым, это выражается в постоянном напряжении всей фигуры, в пронзительном взгляде, в изгибе спины и общей пластике поджарого агрессивного хищника, готовящегося к атаке на очередную жертву. Чиче никогда не улыбается и никогда не бывает расслаблен или утомлен. Конечно, в этой фигуре есть нечто от черта, дьявола, Мефистофеля¹¹. Он даже слишком идеально соответствует амплуа демонического героя. Однако перед нами отнюдь не чисто жанровая фигура вечного злодея.

Пластика образа Чиче вполне созвучна пластике и интонационным решениям образов монстров и злодеев западного авантюрно-фантастического кино, будь то доктор Калигари или доктор Мабузе (Prokhorov et al., 2015, p. 67). Ряд можно продолжить немецкими образами Носферату и Ротванга, американскими — мнимым доктором Зиской (*The Monster*, 1925), сумасшедшим магом и ученым Хаддо (*The Magician*, 1926). Всех этих персонажей отличает принадлежность миру науки, готовность к рискованным опытам и экспериментам, наконец, способность к гипнозу или, как минимум, воздействию на грани магии.

¹¹ Впрочем, все они, как правило, обладали более светскими манерами и юмором, очеловечивались в произведениях искусства. Чиче же, напротив, полностью отлучен от стихии смеха, юмора, остроумия, иронии и самоиронии. Он всегда серьезен, что отделяет его от большинства значимых персонажей фильма.

Во всех драматических ситуациях, почти до самого финала, Чиче одерживает верх. В кадре мы видим, как он добивается подписи ложного завещания и убивает миллионера Сторна, предотвращает фотосъемки пустого гроба и разоблачение журналистами всей своей махинации, ускользает от их преследования, манипулирует вдовой и сыном миллионера, да и деловыми кругами Америки; убивает человека, чтобы показать толпе в баре готовность стрелять в случае неповиновения; организует похищение племянника мисс Менд; руководит лабораторными работами над бактериологическим оружием, организует переправу бактериологического оружия в советскую Россию; захватывает Гопкинса, Вивиан и Барнета и довольно долго удерживает их в плену.

Тем самым фильм показывает не только намерения, но высокие способности активного политика. Все люди для Чиче являются либо функциональными жертвами его замыслов, либо еще и подопытными существами. «Приведите сюда этих кроликов», — скажет он, собираясь проводить опыты на Вивиан и Барнете. Архетип политика-террориста, политика-радикала, сочиняющего план по отмене существующей советской власти и самого государства, — актуальный для 20-х годов образ. Он откликается на эпоху создания фильма — эпоху революций, обострения политических конфронтаций, становления итальянского фашизма после Первой мировой войны.

Любовь вдовы, Елизбет, к злодею (едва обозначенная у Шагинян) создает напряжение на границе экранной реальности и зрительской аудитории, что усложняет картину мира фильма «Мисс Менд» по сравнению с романом, наполняет ее парадоксальностью. Получается, что не все человечество ненавидит фашиста и диктатора, для кого-то он самый дорогой и необходимый человек. Значит, человечество не едино в оценках добра и зла, и нравственная шкала не есть абсолютный критерий в восприятии личности... Качества Чиче гораздо более напрямую, нежели свойства немецких кинозлодеев и монстров вроде доктора Калигари, о которых писал еще Кракауэр (Кракауэр, 1977), предвещают качества крупнейших лидеров фашизма. И пара Чиче — Елизбет в чем-то предшествует взаимоотношениям Адольфа Гитлера и Евы Браун, которых можно рассматривать как мрачную историческую вариацию архетипической пары Чудовища и (условной) Красавицы.

ТРОГАТЕЛЬНОЕ И УЖАСНОЕ. УБИЙСТВО МАЛЫША ДЖОНА

Уже на уровне сценария главным из всех привносимых кинематографистами мотивов и персонажей является линия малыша Джона. По сценарию, маленький Джон — незаконнорожденный сын пропавшего миллионера. Узнав о смерти старого Сторна, Вивиан пытается заявить о правах своего племянника, то есть действует по логике капиталистического общества. Джона похищают по приказу фашиста Грегорио Чиче.

Значимость Джона как персонажа, полностью сочиненного кинематографистами¹², заметна даже по тому, что именно его появление по-особому фиксируется в сценарии. Сохранившаяся машинописная копия первой серии состоит преимущественно из раскадровки, чрезвычайно кратко, исключительно технически и «для посвященных» обозначая главные объекты и действия. На фоне большого количества совсем коротких строчек из назывных фраз или простых предложений, относительно развернуто подается только Джон:

Детская рука, рисующая красками — наплыв Джон.

Представление Джона / — Приход Вивиан и Артура.

Джон идет к ним — сцена. Артур подрисовывает. Дружба Артура с Джоном.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 2)

Приход Вивиан домой с букетом. Встреча с Артуром, который привез Джону игрушки.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 6)

Сценарий представляет событийную канву пунктирно, многое опуская. Но судьба Джона занимает сравнительно много строк, то есть кадров.

Чиче впрыскивает яд в яблоко, передает Елисбет¹³, она дает Джону и отпускает.

Крупно. Письмо.

Плачущий Джон на дороге.

Яблоко в руке.

Джон и старьевщик. Письмо.

¹² Как нам представляется, данный образ создан с опорой на образ ребенка в фильме «Луч смерти» Льва Кулешова. Созвучны и некоторые сцены, в частности, долгий проход ребенка из глубины кадра, на зрителя. Вдоль колоннады — в «Луче смерти» 4.50-5.06. URL: <https://ya.ru/video/preview/8237643933690883361> (14.12.2025). По пустынной дороге — в «Мисс Менд», 2-я серия, 43.44 — 44.05. URL: <https://ya.ru/video/preview/7320675218558819542> (14.12.2025).

¹³ Сохраняем написание имени персонажа в машинописной копии сценария, отличающееся от написания в титрах фильма.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 18)

Сцена с яблоком.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 19)

Передача Вивиан мертвого Джона.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 20)

Экспозиция образа ребенка, подающегося в интертитрах как «гроза соседей», однако проявляющего в кадре скорее трогательные черты, высветляет и образ Вивиан, придает героине нежность и женственность. В экспозиции же Артура Сторна, ухаживающего за Вивиан, его добрые отношения с малышом окажутся демонстрацией мнимой душевности. Но главная художественная функция племянника Вивиан — это убедительность злодейства Чиче, блистательно сыгранного Сергеем Комаровым.

И в романе, и в фильме Чиче — ученый со сверхчеловеческими амбициями. Уже сформированным традициям т. н. научного романа отвечает сцена фильма, разворачивающаяся в химической лаборатории Чиче, где производится бактериологическое оружие и хранятся гигантские запасы отравляющих веществ. Показано, что в любой момент в зоне выброса этих веществ может оказаться какой-нибудь рядовой сотрудник, которого безжалостно используют как подопытного.

Однако в романе кульминация разоблачения сущности Чиче наступает ближе к финалу, когда на медицинском конгрессе обнаруживается процесс физического вырождения фашиста, его превращение в четвероногого монстра, в разъяренное животное, стремительно утрачивающее остатки разума и навыки прямохождения (Шагинян, 1988, с. 222–224). В решении Мариэтты Шагинян чувствуются отсылки и к «Затерянному миру» Конан Дойла, и к мотиву монстра в западном немом кино (Сальникова, 2024, с. 257). Но мотивы научного авантюрно-фантастического романа обретают у Шагинян советскую подоплеку. Монструозность Чиче объясняется усиливающимся вырождением аристократии по всему миру, что должно символизировать агонию досоветского общественного уклада и обреченность его адептов.

Фильм же отказывается от воплощения откровенно фантастических образов, в том числе и от монструозности Чиче на физическом уровне. Дело здесь, думается, не только в сложностях технической визуализации масштабных спецэффектов. Ведь в фильм не вошли даже весьма простые для реализации «локальные» признаки вырождения злодея, предполагавшиеся на стадии сценария:

217. Любовное объяснение Елисбет. Страсть.

218. Усмешка Чиче
219. Елисбет
220. Чиче якобы сдается. Снимает перчатку.
221. Рука и перчатка. Волчанка
222. Ужас Елисбет
223. Взгляд Чиче. Д-ма.

(Барнет, Оцеп, Сахновский, 1926, с. 10)

Судя по введению в число персонажей трогательного ребенка, создатели фильма были заинтересованы не столько в эпатаже аудитории визуальными эффектами, сколько в ее более сложном и сильном душевном отклике на моральные качества и межличностные взаимоотношения, контрасты индивидуальностей. Оцепа и Барнета увлекало усиление в авантюрном сюжете антропологического измерения в его ярких вариациях, в его эмоциональных всплесках.

Был необходим жестокий поступок, который заставит зрителей ненавидеть Чиче как человека, а не только как политика. Необходима жертва, которую зритель будет оплакивать вместе с положительными героями. Ею и становится забавный трогательный малыш. Его убийство делает злодейство Чиче непростительным, чудовищным, вопиющим, наносящим удар по душевному балансу аудитории.

Намеренно дискретный и стремительный ритм монтажа показывает, как толстяк-полицейский берет на руки живого и вполне здорового Джона, только что откусившего отравленное яблоко, и несет к Вивиан (50.04.). В следующем кадре на пол участка опускается бездыханное тело малыша (50.21.), на которое в отчаянии взирает ошеломленная героиня. Страдание и смерть милого малыша — главный символ черной сущности Чиче и его приговор. Все возвращается к «слезинке ребенка», к гуманистическим ценностям в духе Достоевского. Визуализация научных фантазий, классовых конфликтов и конфронтации мировой политики отступают на второй план.

Фогель, Беспризорник, Гопкинс

Фильм усиливает выразительность не только моральных и аморальных поступков. Интенсивность авантюрного действия развивается отнюдь

не за счет упрощения паттерна эмоциональности, но даже напротив, способствует ее усложнению. Уровень жизнеподобия и явных отклонений от него постоянно меняется, усиливая динамику внутрикадровых настроений и придавая некоторым образам неожиданные краски.

Так, Фогель (Владимир Фогель) в первых сериях фильма не имеет самостоятельной значимости как яркая индивидуальность. Во второй же части второй серии и в серии третьей он, напротив, начинает действовать как второй комический простак (наряду с первым, Гопкинсом-Ильинским). Его худощавая высокая фигура и очки в тонкой оправе придают ему вид «тонкого европейского интеллектуала» (Levitina, 2015, p. 96), что оттеняет и делает вдвойне неожиданными эксцентрические проявления. Фогель напивается в баре непривычного русского напитка, носится по кораблю, спасаясь от клизмы, которую ему собираются поставить в период карантина, мерзнет русской зимой и сводит дружбу с русским беспризорником.

Тем самым Фогель во многом выпадает из основной линии, начиная существовать как персонаж с особой судьбой. С одной стороны, это лишает авантурное действие жесткой направленности. С другой, именно боковая и, казалось бы, необязательная линия «погружения» американского репортера в русские / советские реалии позволяет передать атмосферу повседневности Страны Советов, сделать жизненное пространство Ленинграда не только полигоном для приключений, но колоритной картиной нравов и бытовых нюансов.

Поведение беспризорника, опекающего взрослого молодого мужчину-иностранца, составляет контрастную рифму судьбе американского малыша Джона. Если Джон погибает, будучи незаконным сыном миллионера и, стало быть, претендентом на наследство, советский беспризорник демонстрирует виртуозное умение выживать в трудных погодных и бытовых условиях, а также — готовность помогать людям и делиться последним. Джон плакал (выразительный крупный план 43.44) и был убит с помощью «мнимого дара» — отравленного яблока. Фогель неоднократно спасается от голода и холода благодаря «дарам» щедрого беспризорника, в кадре постоянно улыбающегося и смеющегося. Тем самым советский ребенок в фильме выступает в патерналистской роли, что с юмором подчеркивает преимущества советского государства — именно через моральное состояние его маленького гражданина.

В данном фильме практически отсутствует прямое прославление советского государства, непобедимой силы большевиков, социализма, нового бесклассового общества. Зато благодаря вводу персонажа беспризорника образ Страны Советов обретает трогательно-узнаваемые оттенки, визуальные нюансы, способные вызывать умиление и улыбку.

Отдельный пласт фильма составляет игровое отношение к зримому выражению чувств и их полному отсутствию. Такое отношение противоположно однообразно серьезному бесчувствию Чиче. И здесь первую скрипку играет Гопкинс — Игорь Ильинский. Именно Гопкинс вмешивается в церемонию прибытия гроба с миллионером и обращается к его вдове, показывая, как необходимо изображать страдания:

Одну минуту! Умоляю, еще раз впадите в ОТЧАЯНИЕ.

Нам нужна ваша поза для фото в газету.

Поведение Гопкинса развенчивает серьезность мнимых переживаний вдовы, переключая зрителя на ироническое ostranenie от любых несчастий, происходящих с обладателями больших капиталов. Клерк утрирует важность интересов газетчиков, доводя до веселого абсурда «профессиональный цинизм» и как бы приглашая аудиторию разделить эту позицию.

Позднее Гопкинс вместе с друзьями окажется похитителем Артура Сторна и привезет его в автомобиле к дому инженера Берга. Там приспешники Чиче обратятся к Артуру, не замечая его бессознательного состояния, а Гопкинс будет из-за спины шевелить его головой и рукой, создавая иллюзию осмысленных ответов. Сторн при этом воплощает полную пассивность, как манекен, управляемый извне. Эта сцена являет одну из самых успешных стадий борьбы с Чиче и его планами. Но, чтобы авантюрное действие продолжалось как можно дольше, все промежуточные победы должны оказываться недолговечными.

Эмоции и поведенческие странности Гопкинса реализуются наиболее разнообразно и непредсказуемо, подчиняясь прежде всего интересам усложнения авантурных коллизий с комическими оттенками. Если в одних сценах герой демонстрирует почти фантастическую сообразительность и изобретательность, то в других — полнейшую, на грани абсурда, покорность обстоятельствам. Увидев газетную статью о гипнозе, Гопкинс тут же начинает думать, что Чиче обладает способностями гипнотизера¹⁴. Забавный клерк сам себя гипнотизирует верой во всемогущество злодея и впадает в транс, позволяя держать себя в заточении и не оказывая никакого сопротивления. Но лишь пока не обжигается сигаретой, тем самым убедившись

¹⁴ В данном случае массовое периодическое издание, т. е. актуальная на тот момент форма медиа, объединяет в себе функции посредника между сознанием воздействующего и реципиента, а также «фонового фактора», если применять терминологию исследования, посвященного психологическому воздействию искусства (Шейнов, Кривошеева, 2020, с. 337). Тема роли медиа в авантурном действии «Мисс Менд» (учитывая профессию репортеров у двух главных героев и активность обыгрывания медийности в линии Гопкинса) нуждается в отдельном, более подробном исследовании, выходящем за рамки данной статьи.

в наличии нормальной телесной чувствительности, а, следовательно, отсутствия гипноза. Этот поворот действия явно навеян увлечением экстрасенсорикой и гипнозом, характерными для начала XX века, неоднократно фигурировавшими в зарубежном немом кино как в игровых лентах, так и в документальных фильмах, посвященных новым методам психиатрии (Bergstein, 2024, p. 114–116). В «Мисс Менд» гипноз подвергается осмеянию и развенчанию как модное, но иллюзорное явление, ввергающее комического героя во временное заблуждение. (Что, заметим вскользь, вполне соответствовало стремлению советских идеологов отодвинуть в тень иррациональное начало и апеллировать исключительно к рациональности, разуму, «сознательности» и «идейности» масс.)

Авторы с радостью прощают Гопкинсу и эту, и многие другие ошибки и слабости, неотделимые от его же остроумия и сообразительности. Как персонаж Гопкинс работает на высветление эмоциональной палитры фильма и придание оптимистических интонаций нарративу. Кроме того, он — абсолютно противоположный Чиче тип неизменно дружелюбного, коммуникабельного и обходительного героя. Образ Гопкинса несет в себе обещание счастливого конца всей истории.

Линия Фогеля и беспризорника придает действию трогательные интонации, а линия Гопкинса — забавные, комедийные. Обе линии обладают и своеобразной эксцентрикой. Все это существенно обогащает эстетику фильма, делает ее внутренне сложной, изменчивой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, из авантюрно-фантастического романа авторы фильма создали новый, чисто авантюрный нарратив, учитывающий особенности экранного искусства и реальные технические возможности своего времени. В центр авантюрного действия был поставлен ряд заново сочиненных действующих лиц: главных — двух друзей-репортеров, клерка, племянника главной героини, и эпизодических — советского беспризорника, американского толстяка-полицейского. Также усиливается разработка характера вдовы миллионера, и изменяются проявления темной сущности фашиста Чиче. Фильм отодвигает на дальний план мотив борьбы американских рабочих за свои права, но усиливает осуждение правящего класса Америки. Образ международного фашизма освобождается от фантастической составляющей,

но вслед за романом сохраняет резко негативную оценку, придавая отрицательности персонажей дополнительную конкретику.

Как выявляет подробное рассмотрение фильма, в нем происходит сложное переплетение мотивов и смысловых обертонов, которые условно можно разделить на четыре группы:

- укрепляющие позиции авантюрно-мелодраматического жанра, использующие его клише, архетипические конструкты, отсылки к трагедийным и сказочным мотивам, сюжетным моделям;

- модернизирующие традиционные составляющие эстетики, усиливающие актуальность повествования для времени создания фильма;

- акцентирующие идеологические мотивы, значимые для советской революционной эпохи и классовой борьбы;

- акцентирующие общечеловеческие (надклассовые) идеалы и ценности этического и эстетического характера, утверждающие гуманистические смыслы, во многом актуальные для искусства России, Европы и Америки до эпохи революций и сохраняющие свою значимость в отечественной и мировой культуре после 1917 года и до наших дней.

К первой группе мотивов мы бы отнесли возвращение к индивидуалистическому паттерну действий всех главных героев. Авантюрный нарратив прослеживает, как инициатива четверки рядовых американских служащих «спасает мир», в роли которого оказывается советское государство. Мелодраматическая составляющая усиливается благодаря картинам «любовного томления» и мечтаний Барнета, Фогеля и Гопкинса, а также сюжетным мотивам «Гамлета» и мотивам «Золушки». Усиление шекспировского паттерна придает Артуру как бы дополнительный эстетический слой, благородную «подсветку», которая выполняет функцию ложного ключа — побуждает ожидать от персонажа принятия стороны добра и справедливости.

В целом же вполне традиционные авантюрно-мелодраматические краски придают картине мира в «Мисс Менд» черты приятной для восприятия жанровой стабильности.

Вторую группу мотивов составляют научная деятельность Чиче, показ специфики интерьеров лаборатории с техническим оборудованием, химическими веществами и противогАЗами, мотив бактериологического оружия и эпидемии, а также мотив (мнимого) гипноза. Если последний дается в пародийном аспекте, то все прочие связаны с так называемыми научным романом, научным фильмом и сериалом, развивавшимися в эпоху немого кино (Bergstein, 2024). В «Мисс Менд» бактериологическая атака на Ленинград, планируемая Чиче, это не жанровый «отвлеченный» кошмар, а вполне

представимый и понятный современникам. По свидетельству современного критика, опасность применения бактериологического оружия, заражения, эпидемии могли вызвать ужас у аудитории 20-х годов в силу актуальности подобных перспектив (Боканча, 2021, с. 111).

К третьей «идеологической» группе принадлежит сострадательное отношение к протестным настроениям рабочих, но, главное, отсутствие авторского сострадания к старому миллионеру, абсолютизация негативных свойств фашиста Чиче (не имеющего ни одной иной положительной или нейтральной черты), а также демонстрация в кадре двуличия и лицемерия Элизбет, алчности и цинизма деловых/фашистских кругов, слияния интересов большого бизнеса и большой политики, направленных как против рабочего класса, так и против СССР и против всякого человека, способного помешать их планам.

Как мы видим, в третьей группе мотивов сильнее проявлен негативизм в отношении высших слоев общества, нежели позитивное отношение к американскому пролетариату и советским гражданам, советским служителям закона. Это выражается в том, что в развитии сюжета им не достается больших ярких ролей; представители высоко значимых для советской идеологии страт практически не индивидуализированы, остаются лишь функциональными эпизодическими фигурами.

А в поле постоянного интереса и самых сильных симпатий авторов фильма не пролетарии как таковые, но мелкие служащие и люди творческих профессий (репортеры), а также низы современного большого американского города и различный люд советского большого города. При этом подчеркивается принадлежность американского города к капиталистическому государству, но не акцентируются советские социалистические черты Ленинграда. Для авторов гораздо органичнее передавать на экране не процесс классовой борьбы, а жизнь современного большого города и цивилизации в целом, типичных ее представителей, характерные ее локусы. Не только двор фабрики, но и редакция газеты, бар, прачечная, порт, пристань, набережная, палуба, каюты и трюмы корабля, полицейский участок, скромная квартира машинистки, квартира совместного проживания троих друзей, даже часовня и церковь, а также (советский) пансионат становятся пространством для развития интриги и увлекательного авантюрного действия.

Можно лишь отчасти согласиться с критиками 20-х, упрекавшими фильм в слабом отклике на идеологические задачи эпохи. Подробное рассмотрение фильма позволяет обнаружить значительное число деталей, соответствующих советской идеологии. Как нам представляется, они ускользали от внимания критиков 20-х в связи с неполной их готовностью считывать

смыслы при одноразовом просмотре фильма, отличающегося высокой динамикой авантюрного действия, частой сменой множества локаций, резкими зигзагами интриги и перепадами жанровой окрашенности.

Однако никак нельзя признать совершенного несоответствия фильма идеологии. Скорее, следует говорить о том, что пролетарская направленность сюжета проявлялась локально, больше в первой части первой серии. А картина в целом содержала скорее высказывание против фашизма и мирового капитализма, выступая от имени всех нравственно и эмоционально нормальных людей, дееспособных, придерживающихся гуманистических ценностей и внеклассовых представлений о приоритетах.

Самыми главными ценностями мыслятся жизнь ребенка и физическое здоровье советской нации. Ребенок — это не только начинающий жить человек, но и субъект, совершенно неповинный в социальных бедах и преступлениях, являющийся жертвой социальной несправедливости и персонального злодейства. Советская нация — актуальный вариант всякой нации. То есть мотивации высочайшей ценности жизни здесь выходят за пределы идеологии. И с точки зрения 20-х это, вероятно, свидетельство недостаточной идеологизации картины мира фильма.

Но именно этот недостаток в глазах критиков 20-х является, на наш взгляд, главным достоинством фильма. Его герои готовы спасти советский город и советских людей не потому, что они советские, не потому что героям ближе всего по духу страна победивших рабочих, а потому, что на эту страну в данный момент направлена агрессия фашистов. Именно эта «всемирная отзывчивость» четверки молодых американцев придает общечеловеческую мотивацию их действиям и выводит фильм на уровень универсального гуманизма.

Одержимые задачами идеологизации кино, критики 20-х не заметили главного богатства фильма — ярких убедительных персонажей, их человеческих отношений и системы ценностей, более тонко выраженных в нарративе фильма, нежели в романе Шагинян, и выразительно воплощаемых актерами.

К важнейшим приоритетам, как явствует из нарратива и визуального ряда фильма, принадлежит свобода выражения человеком своей общественно-политической позиции, в особенности прогрессивной (сцены столкновения рабочих и полиции, протестного митинга рабочих) и личных чувств (крупные планы плачущего Джона, рыдающей или испытывающей мучительные переживания Вивиан, изумленного или остро реагирующего на происходящее Гопкинса и пр.). А также — свобода инициативного действия, в том числе свобода перемещения частных лиц по миру с целью

предотвращения масштабных преступлений, то есть свобода личного прямого влияния на ход мировой политики.

Эти ценности и приоритеты способствовали созданию вполне универсальной авантюрной модели, которая может увлеченно восприниматься широкой аудиторией вне зависимости от ее доминирующей идеологии. Интертекстуальность «Мисс Менд», отсылки к отечественному и зарубежному кино и литературе усиливают эффект эстетической актуальности фильма, его встроенности в широкий контекст мирового кино, его общечеловеческой содержательности и эстетической ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. [Фотографии Коваль-Самборского Ивана Ивановича в ролях Артура Сторна и инженера Берга (фильм Ф.А. Оцепа «Мисс Менд»), поручика (фильм Я.А. Протазанова «Сорок первый») и др.]. (б.д.). Российский государственный архив литературы (Ф. 2369, оп. 1, ед. хр.1, 5 л.), Москва, Россия.
2. Барнет, Б.В. (1946). Борис Барнет. В Б. Кравченко (Ред.). *Как я стал режиссером*. Москва: Госкиноиздат.
3. Барнет, Б.В., Оцеп, Ф.А., Сахновский, В.Г. (б.д.). «Мисс Менд». *Сценарий. Машинопись*. Российский государственный архив литературы (Ф. 2698, оп. 1, ед. хр. 31, 20 л.), Москва, Россия.
4. Боканча, А. (2021). Зеркальный аппарат: «Нэповский» роман и его экранизация. *Искусство кино*, (7–8), 105–112.
5. Борисов, Н. (1927). По рабочим кино. Клуб им. Моисеенко. *Кино*, (14), 3.
6. Брик, О.М. (1926). Коммерческий расчет (Дискуссионно). *Кино-Неделя*, (34). <https://electro.nekrasovka.ru/books/6151226/pages/3> (09.09.2025).
7. Бухарин, Н. (1925). *Коммунистическое воспитание молодежи: доклад на V Всероссийском съезде РКСМ 12 октября 1922 г.* Москва, Ленинград: Молодая гвардия. <https://www.prilib.ru/item/718552> (09.09.2025).
8. Вартанов, А.С. (1996). *От фото до видео: Образ в искусствах XX века*. Москва: Искусство.
9. Виленский, Э. (1926). За неделю. *Кино*, (50), 16–17.
10. Киреева, М.П. (2019). «Мисс Менд» (1926, реж. Федор Оцеп). В О. Ковалов, Е. Марголит, М. Киреева, *Советский экспрессионизм: От Калигари до Сталина* (с. 54–61). Санкт-Петербург: Порядок слов.
11. Ковалов, О., Марголит, Е., Киреева, М. (2019). *Советский экспрессионизм: От Калигари до Сталина*. Санкт-Петербург: Порядок слов.

12. Колодяжная, В.С. (1958). О приключенческом жанре. *Советский экран*, (22), 10.
13. Кракауэр, З. (1977). *Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера* (Р. Юренев, предисл.). Москва: Искусство.
14. Кулешов, Л., Хохлова, А. (1975). *50 лет в кино*. Москва: Искусство.
15. Кушников, М.А. (1977). *Жизнь и фильмы Бориса Барнета*. Москва: Искусство.
16. Лаврентьев, С.А. (2009). *Красный вестерн*. Москва: Алгоритм. <https://www.elibrary.ru/qrksggh>
17. Лухманов, Н. (1926). О неудачах приключенческой фильма. *Новый зритель*, (51), 14.
18. Марголит, Е.Я. (1993). Барнет и Эйзенштейн в контексте советского кино. *Киноведческие записки*, (17), 165–180.
19. Разлогов, К.Э. (2006). *Первый век нашего кино*. Москва: Локид-Пресс. <https://elibrary.ru/qxuyril>
20. Сальникова, Е.В. (2024). *Авантюрное пространство Великого Немого: Настроения и подтексты*. Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация». <https://elibrary.ru/jcehfv>
21. Сыркин, А. (1924). Между техникой и идеологией (О кино-попутчиках и партийном руководстве). *Кино-Неделя*, (37).
22. Фомин, В.И. (1980). Событие и характер в приключенческом фильме. В А.С. Трошин (Отв. ред.), *Приключенческий фильм: Пути и поиски. Сборник научных трудов* (с. 24–38). Москва: ВНИИ киноискусства.
23. Фомин, В.И. (2025). В поисках утерянного кода национальной школы в советском и русском кино. В Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё, Е.В. Дуков, Е.В. Сальникова (Ред.-сост.), *Искусство советского времени: Между официозом и подпольем* (с. 68–92). Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация». <https://elibrary.ru/lfnfst>
24. Хрисанф, Х. (1926). Лакированное варварство, или «Мисс, выйдите на минутку!» (1-я серия «Мисс-Менд»). *Кино-Неделя*, (44).
25. Шагинян, М.С. (1988). *Месс-менд*. Москва: Правда.
26. Шейнов, В.П., Кривошеева, С.В. (2020). Модели психологического воздействия в произведениях искусства. В Г.Р. Консон, И.А. Консон, Евстропова А.П. (Ред.), *Сборник трудов Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире. Параллели и взаимодействия», 21–26 апреля 2019 года* (с. 336–346). Москва: Информационно-издательский дом «Филинь». <https://elibrary.ru/yccgml>
27. Bergstein, M. (2024). *Visual culture in Freud's Vienna: Science, Eros, and the psychoanalytic imagination*. Bloomsbury Academic.
28. Beumers, B. (Ed.). (2015). *Directory of world cinema: Russia 2*. Intellect Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvvr>

29. Beumers, B. (Ed.). (2016). *A companion to Russian cinema*. John Wiley & Sons, Inc. <https://doi.org/10.1002/9781118424773>
30. Dralyuk, B. (2012). *Western crime fiction goes East: The Russian Pinkerton craze 1907–1934*. Brill.
31. Levitina, M.L. (2015). “Russian Americans” in *Soviet film: Cinematic dialogues between the US and the USSR*. Bloomsbury Academic.
32. Prokhorov, A., Kapterev, S., Miller, J., Shneyder, V., Morris, J., Prokhorova, E., Wolfson, B., MacFadyen, D., First, J., Leiderman, D., & Mesropova, O. (2015). Adventure film. In B. Beumers (Ed.), *Directory of world cinema: Russia 2* (pp. 66–95). Intellect. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xwrc.8>
33. Thomson, D. (2014). *The new biographical dictionary of film: 6th edition*. Alfred A. Knopf Doubleday Publishing Group.
34. Youngblood, D.J. (1992). *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*. Cambridge University Press.

REFERENCES

1. [Photographs of Ivan Koval-Samborsky as Arthur Storn and engineer Berg (in “Miss Mend” by Fyodor Otsep), White lieutenant (in “The Forty-First” by Yakov Protazanov), and others]. (n.d.). Russian State Archive of Literature (F. 2369, op. 1, ed. khr. 1, 5 l.), Moscow, Russia. (In Russ.)
2. Barnet, B.V. (1946). Boris Barnet [Boris Barnet]. In B. Kravchenko (Ed.), *Kak ya stal rezhisserom* [How I became a film director]. Goskinoizdat. (In Russ.)
3. Barnet, B.V., Otsep, F.A., & Sakhnovsky, V.G. (n.d.). *Miss Mend* [Miss Mend] [Typewritten screenplay]. Russian State Archive of Literature (F. 2698, op. 1, ed. khr. 31, 20 l.), Moscow, Russia. (In Russ.)
4. Bergstein, M. (2024). *Visual culture in Freud’s Vienna: Science, Eros, and the psychoanalytic imagination*. Bloomsbury Academic.
5. Beumers, B. (Ed.). (2015). *Directory of world cinema: Russia 2*. Intellect Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xwrc>
6. Beumers, B. (Ed.). (2016). *A companion to Russian cinema*. John Wiley & Sons, Inc. <https://doi.org/10.1002/9781118424773>
7. Bokancha, A. (2021). Zerkal’nyy apparat: “Nepovskiy” roman i ego ekranizatsiya [Mirror apparatus: The “New Economic Policy” novel and its film adaptation]. *Iskusstvo Kino*, (7–8), 105–112. (In Russ.)
8. Borisov, N. (1927). Po rabochim kino. Klub im. Moiseenko [About the cinema workers. Community center named after Moiseenko]. *Kino*, (14), 3. (In Russ.)

9. Brik, O.M. (1926). Kommercheskiy raschet (Diskussionno) [Commercial considerations (A discussion)]. *Kino-Nedelya*, (34). (In Russ.) Retrieved September 9, 2025, from <https://electro.nekrasovka.ru/books/6151226/pages/3>
10. Bukharin, N. (1925). *Kommunisticheskoe vospitanie molodezhi* [Communist education of youth]. *Molodaya Gvardiya*. (In Russ.) Retrieved September 9, 2025, from <https://www.prilib.ru/item/718552>
11. Dralyuk, B. (2012). *Western crime fiction goes East: The Russian Pinkerton craze 1907–1934*. Brill.
12. Fomin, V.I. (1980). Sobytie i kharakter v priklyuchencheskom fil'me [Event and character in the adventure film]. In A.S. Troshin (Ed.), *Priklyuchencheskiy fil'm: Puti i poiski* [Adventure film: Paths and searches] (pp. 24–38). VNII Kinoiskusstva. (In Russ.)
13. Fomin, V.I. (2025). V poiskakh uteryannogo koda natsional'noy shkoly v sovetskom i russkom kino [In search of the lost code of the national school in Soviet and Russian cinema]. In N.A. Khrenov, V.D. Evallyo, E. V. Dukov & E.V. Salnikova (Eds.), *Iskusstvo sovetskogo vremeni: Mezhdru ofitsiozom i podpol'em* [Art of the Soviet era: Between officialdom and the underground] (pp. 68–92). Kanon+ ROOI Reabilitatsiya. (In Russ.) <https://elibrary.ru/lnfst>
14. Khrisanf, H. (1926). Lakirovanoe varvarstvo, ili “Miss, vyd'te na minutku!” (1-ya seriya “Miss-Mend”) [Varnished barbarism, or “Miss, come out for a minute!” (Episode 1 of “Miss-Mend”)]. *Kino-Nedelya* (44). (In Russ.)
15. Kireeva, M.P. (2019). “Miss Mend” (1926, rezh. Fedor Otsep) [Miss Mend (1926, directed by Fyodor Otsep)]. In O. Kovalov, E. Margolit & M. Kireeva, *Sovetskiy ekspressionizm: Ot Kaligari do Stalina* [Soviet expressionism: From Caligari to Stalin] (pp. 54–61). Poryadok slov. (In Russ.)
16. Kolodyazhnaya, V.S. (1958). O priklyuchencheskom zhanre [On the adventure genre]. *Sovetskiy Ekran*, (22), 10. (In Russ.)
17. Kovalov, O., Margolit, E., & Kireeva, M. (2019). *Sovetskiy ekspressionizm: Ot Kaligari do Stalina* [Soviet expressionism: From Caligari to Stalin]. Poryadok slov. (In Russ.)
18. Kracauer, S. (1977). *Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino: Ot Kaligari do Gitlera* [From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film] (Yurenev, R.N., Trans.). Iskusstvo. (In Russ.)
19. Kuleshov, L., & Khokhlova, A. (1975). *50 let v kino* [50 years in cinema]. Iskusstvo. (In Russ.)
20. Kushnirov, M.A. (1977). *Zhizn' i fil'my Borisa Barneta* [The life and films of Boris Barnet]. Iskusstvo. (In Russ.)
21. Lavrentyev, S.A. (2009). *Krasnyy vestern* [The red western]. Algoritm. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/qrksgh>
22. Levitina, M.L. (2015). *“Russian Americans” in Soviet film: Cinematic dialogues between the US and the USSR*. Bloomsbury Academic.

23. Lukhmanov, N. (1926). O neudachakh priklyuchencheskoy fil'my [On the failures of adventure films]. *Novyy Zritel'*, (51), 14. (In Russ.)
24. Margolit, E.Ya. (1993). Barnet i Eyzenshteyn v kontekste sovetskogo kino [Barnet and Eisenstein in the context of Soviet cinema]. *Kinovedcheskie Zapiski*, (17), 165–180. (In Russ.)
25. Prokhorov, A., Kapterev, S., Miller, J., Shneyder, V., Morris, J., Prokhorova, E., Wolfson, B., MacFadyen, D., First, J., Leiderman, D., & Mesropova, O. (2015). Adventure film. In B. Beumers (Ed.), *Directory of world cinema: Russia 2* (pp. 66–95). Intellect. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvrc.8>
26. Razlogov, K.E. (2006). *Pervyy vek nashego kino* [The first century of our cinema]. Lokid-Press. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qxyril>
27. Salnikova, E.V. (2024). *Avantyrnoe prostranstvo Velikogo Nemogo: Nastroeniya i podteksty* [The adventure space of the Great Silent: Moods and subtexts]. Kanon+ROOI Reabilitatsiya. (In Russ.) <https://elibrary.ru/jcehf>
28. Shaginyan, M.S. (1988). *Mess-mend* [Mess-mend]. Pravda. (In Russ.)
29. Sheinov, V.P., & Krivosheeva, S.V. (2020). Modeli psikhologicheskogo vozdeystviya v proizvedeniyakh iskusstva [Psychological impact models in works of art]. In G.R. Konson, I.A. Konson & A.P. Evstropova (Eds.), *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v sovremennom mire: Paralleli i vzaimodeystviya* [Art history in the context of other sciences in modern world: Parallels and Interactions] (pp. 336–346). Filin. (In Russ.) <https://elibrary.ru/yccgml>
30. Syrkin, A. (1924). Mezhdru tekhnikoy i ideologiyey (O kino-poputchikakh i partiynom rukovodstve) [Between technology and ideology (On film-fellow-travelers and the party leadership)]. *Kino-Nedelya*, (37). (In Russ.)
31. Thomson, D. (2014). *The new biographical dictionary of film: 6th edition*. Alfred A. Knopf Doubleday Publishing Group.
32. Vartanov, A.S. (1996). *Ot foto do video: Obraz v iskusstvakh XX veka* [From photo to video: Image in the arts of the twentieth century]. Iskusstvo. (In Russ.)
33. Vilensky, E. (1926). Za nedelyu [This week]. *Kino*, (50), 16–17. (In Russ.)
34. Youngblood, D.J. (1992). *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*. Cambridge University Press.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА САЛЬНИКОВА

доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
заведующий сектором художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания,
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

EKATERINA V. SALNIKOVA

Dr. Sci. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Art History),
Head of the Media Art Department,
State Institute for Art Studies,
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

ResearcherID: AAS-2122-2020

ORCID: 0000-0001-8386-9251

e-mail: k-saln@mail.ru