

## «ЕВРЕЙСКОЕ СЧАСТЬЕ» РОССИЙСКОГО КИНО

А.С. Брейтман

Дальневосточный государственный университет путей сообщения, г. Хабаровск

*Еврейская тема в российском кинематографе может быть сформулирована и иначе: история евреев в кинематографе России. Для этого существуют серьёзные основания: осмысление «еврейского вопроса» на советско-российском экране, при всех известных потерях и искажениях, с разной степенью художественной выразительности получило во многом адекватное воплощение.*

Еврейская тема в только что родившемся советском кино была заявлена сразу: из 57 короткометражек, снятых в первый год после национализации (1919 г.), три агитационные ленты были посвящены еврейской проблематике. В них, по словам М. Черненко<sup>1</sup>, были исчерпывающе сформулированы три модели, три основные сюжетные схемы, три интонации, которые будут эксплуатироваться кинематографом новой России в изображении «еврейского вопроса» на экране:

**1 модель** – активная, связанная с идеологической установкой на классовое пробуждение еврейской бедноты и её активное участие в строительстве светлого социалистического будущего. Яркий пример тому – «Борцы за светлое царство III Интернационала» по сценарию З. Гринберга, реж. Б. Светлов. Сценарий фильма был написан в соответствии с тематикой конкурса: «Борьба с реакционной пропагандой вражды и разъяснения контрреволюционной сущности антисемитизма». В аннотации к фильму (см. каталог Госфильмофонда «Советские художественные фильмы») говорится, что авторы стремились дать представление о сущности классовой борьбы, о попытках буржуазии натравить одну национальность на другую с целью разобщения пролетариата. Именно в это время (1922-1925 гг.) в революционной России идёт массовое закрытие всех еврейских общин, синагог, хедеров, и ешив, запрещается преподавание иврита, объявленного «реакционным языком». В этом же ряду – ликвидация культурных учреждений (играющего на иврите театра «Габима» и небольших организаций типа «Паолей цион», ОРТ, Гехалуц и др.), государственная борьба с «реакционным» сионизмом.

Идеологическая установка «о классовом пробуждении еврейской бедноты» и её активным участии в строительстве светлого социалистического будущего была реализована в картине с характерным названием «Товарищ Абрам» по сц. Ф. Шипульского, реж. А. Разумный, в роли тов. Абрама – один из самых популярных салонных львов предреволюционной кинематографической России, а затем – знаменитый европейский режиссер и американский бизнесмен - Д. Буховецкий. (...нищая еврейская семья из местечка спасает в годы I Мировой войны раненого русского офицера. Затем, во время погрома, организованного местной чёрной сотней заодно с немецкими шпионами (?), эта семья гибнет. Осиротевший юноша Абрам подался в Москву. Спасенный офицер устраивает его на работу в типографию. Здесь бок о бок с революционерами-подпольщиками Абрам постигает азы революционной борьбы, а после октябрьской революции вступает в Красную армию и становится командиром отряда. Финал: отряд, идущий под красным знаменем в будущее...

**2 модель** – пассивная или патерналистско-сентиментальная (её истоки – в дореволюционном кино): изображение российского еврейства как униженной и замученной массы, способной лишь на рабскую покорность судьбе («Зачем мальчику из еврейской семьи все эти митинги и эта политика?»)

---

<sup>1</sup> Здесь и далее мы будем опираться на материалы исследования М. Черненко (см. Черненко М. Звезда красная – звезда жёлтая / М. Черненко. – М...)

В той или иной степени эти две модели будут присутствовать в советском («советско-еврейском») кинематографе, то, последовательно сменяя друг друга, то, предстая в одном сюжете. В итоге, до конца эры «Великого Немого» было создано не менее четырёх десятков картин, имеющих отношение к киноиудаике.

### **3 модель – национально-романтическая.**

Среди фильмов этой направленности, пожалуй, самым значительным из «еврейских» немых лент, было «Еврейское счастье» (1926) А. Грановского по мотивам рассказов Шолом-Алейхема со сквозным героем, «человеком воздуха» Менахемом Мендлом. Лента значима уже и тем, что в создании фильма участвовали «практически все будущее еврейское кино в СССР» (М. Черненко). Один из авторов сценария - Г. Гричер-Чериковер, автор титров – И. Бабель, худ. Н. Альтман, в главной роли – С. Михоэлс.

Фильм задумывался как пропагандистский, «описывающий положение еврейской бедноты, загнанной царским режимом за «черту еврейской оседлости». Грановский и не пытается обманывать власть. Он просто снял то, что только и мог: объяснение в любви к своим предкам, к своим неунывающим персонажам, к традиционному, неистребимому еврейству, не теряющему присутствие духа, надежды, веры в себя, в своё счастье, в своё будущее. «Михоэлс создаёт большой и символический образ еврейского неудачника и мечтателя, в сердце которого живёт громадная любовь ко всем людям» (М. Загорский. Михоэлс, 1927). Режиссёр, по выражению К. Рудницкого, хотел быть реставратором ушедшей местечковой «экзотики», чем, не желая того, встал «поперёк» официальной партийной линии, поддержанной к тому же абсолютным большинством деятелей культуры еврейского происхождения, стремящихся «оттряхнуть со своих ног пыль проклятого прошлого».

«Еврейское счастье» Грановского – это, может быть, «последний реальный портрет российского еврейства в естественной среде обитания» (там же), не искажённый никакой новой, даже с самыми благими целями, позицией новых еврейских интеллигентов. Объяснение в любви к неистребимому еврейству, не теряющему присутствие духа, веры в свое будущее вне каких-либо идеологических конструкций - и есть **третья модель** еврейской темы в российском кинематографе.

К концу 90-х еврейская проблематика в российском кино была, по большому счёту, исчерпана<sup>2</sup>. Точнее, исчерпана её внешняя, экзотическая, сенсационная и, как бы дико это не звучало, трагическая зрелищная составляющая. Исчерпан её театрализованный, эффектный, порой «на грани национального эксгибиционизма» (М. Черненко) уровень. Таким образом, отечественное кино, и советское и российское «полностью», в сжатые сроки и, - по выражению того же автора, - на всех производственных площадях управилось с еврейской темой, сполна вернув застарелый кинематографический долг иудаике на экране». Иудаика прорвалась на большой экран в единственно возможный для этого период – обретения (часто иллюзорной) свободы слова, когда кино ещё почиталось важнейшим из искусств, а цензура вместе с Комитетом по кинематографии и обязательным «идейно-тематическим» планированием канули в небытие. В этой неразберихе и сумятице становления нового пышным цветом расцвело кинокооперативное движение: динамичное, агрессивное и наглое, выплеснувшее всю свою долго копившуюся ярость в пространство экрана. Самыми активными, естественно, были «инородцы» и, естественно, в большинстве своём - евреи. Причём, не только создатели кинообразов, но и бизнесмены, отмывающие свои «грязные» деньги посредством кинематографа. Так же естественно, что на подсознательно-генетическом уровне и те и другие стремились к самовыражению, к самоидентификации. Как известно,

---

<sup>2</sup> И в «Блуждающих звёздах» 1927 и 1991, и в «Комиссаре» 1967-1988, и в «Биндюжнике и короле» 1989, и в «Изыди», «Дамском портном» и «Закате» 1990, и в «Гамбринусе», «Изгое» и «И возвращается ветер» 1991, и «Любови» 1992, и даже в «Хрусталёв, машину!» 1988 разворачивается целое «гетто» трагических еврейских судеб.

деньги быстро «отмылись», кооперативное движение было задушено, капитал перетёк в другие, более доходные, отрасли. Да и перестроечный ажиотаж российского кино на Западе сошёл на нет.

Помимо того, что российская кинематография отдала застаревшие долги иудаике, напрашивается ещё один важный, на первый взгляд неожиданный, вывод: *жизнь евреев в России не только в глазах окружающих, но и в своих собственных, впервые на протяжении всей её многовековой (а не 200-летней, по Солженицыну) истории стала жизнью нормальной, бытовой, повседневной, практически лишённой этнической экзотики и внешне мало, чем отличается от жизни окружающей еврейство следы.*

И, наконец, в иерархии бытовой нелюбви к «инородцам», где евреи всегда оказывались вне конкуренции, народная юдофобия уступила свой печальный приоритет «лицам кавказской национальности». Так, в популярном в молодёжной среде фильме А. Балабанова «Брат» простодушный киллер Д. Багров, «уважая» немцев, исправно «мочил» на улицах Питера разного рода «*черножопых*», а к евреям относился, следуя не им созданной традиции, «как-то не очень», что при известных обстоятельствах означает то, что «мочить» их не собирается (видимо, за их «*беложопость*»). А уже в подлинно народных «Особенностях национальной охоты и рыбалки» А. Рогожкина еврей-алкоголик Лёва Соловейчик, представляющий собой новую эманацию нации, демонстрирует некую необычную еврейскую нормальность внутри общероссийского социума. В фильме «ДМБ» Р. Качанова «дед»-еврей (!?), не то старшина, не то прапорщик, тонко и умело наставляет «салаг», посвящая их во все тонкости солдатского быта. А когда еврей-банкир из Израиля (бывший гражданин СССР) из фильма Бородянского и Гиллера «Чек», оплативший операцию смертельно больному российскому мальчику, говорит: «Мы, русские, должны быть вместе», то это напрямую переключается с программно-русским из «Сибирского цирюльника» Н. Михалкова: «Он - русский, это многое объясняет». И уже перестаёт восприниматься как нечто необычное и экзотичное неотменяемая (или неотмываемая) *еврейскость* Л. Ярмольника из «Московских каникул» А. Суриковой, «Перекрёстка» Д. Астрахана, «Стиляг» В. Тодоровского.

Таким образом, *в начале 21-го столетия привычная еврейская проблематика на российском экране была, в большинстве своём, исчерпана. Но не исчерпана сама еврейская тема. Теперь надо копать всё больше вглубь. А это зависит не только от самих евреев, но, в большей степени, от реальной ситуации еврейства на российской земле.*

## **«THE JEWISH HAPPINESS» THE RUSSIAN CINEMA**

A.S. Breytman

Far East state university of means of communication, Khabarovsk, Russia

*The Jewish theme in the Russian cinema can be formulated and differently: history of Jews in a cinema of Russia. For this purpose there are serious bases: the judgement of "Jewish problem" on the Soviet-Russian screen, at all known losses and distortions, with different degree of art expressiveness has received in many respects an adequate embodiment.*