

С. О. Буранок

ORCID: 0000-0001-8307-9428

✉ Witch-king-1@mail.ru

*Самарский государственный
социально-педагогический университет
(Россия, Самара)*

ФИЛЬМ ДЖОНА ФОРДА И ГРЕГА ТОЛАНДА «СЕДЬМОЕ ДЕКАБРЯ»: ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА ВОЙНЫ

Аннотация. Фильмы Джона Форда наглядно демонстрируют изменения культурного контекста войны на Тихом океане, а также образа Второй мировой войны в боевых фильмах 1941–1945 гг. Данная работа посвящена отражению Тихоокеанской войны, а также ключевым моментам героизации истории Второй мировой войны в американском кинематографе. В статье ставится задача проанализировать связь образов войны в фильме «Седьмое декабря» с теми, что были представлены в американских газетах, карикатурах, выступлениях политиков — это поможет исследовать проблему визуализации войны не изолированно, а в широком социокультурном контексте. Рассматриваемый фильм — удачный пример сотрудничества Джона Форда с Грегом Толандом. В фильме определены характер и механизмы взаимовлияния данных образов войны: например, как материалы периодической печати влияли на фильм Форда и Толанда, как выступления американских политиков преломлялись и отражались в фильме, как на творчество режиссера влияли визуальные образы карикатур.

Ключевые слова: кинематограф, США, история Второй Мировой войны, пропаганда, Пёрл-Харбор, Япония, война на Тихом океане

Благодарности. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-00099, <https://rscf.ru/project/22-28-00099>.

Для цитирования: Буранок С. О. Фильм Джона Форда и Грега Толанда «Седьмое декабря»: формирование образа войны // Шаги/Steps. Т. 8. № 3. 2022. С. 85–99. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-3-85-99>.

*Статья поступила в редакцию 6 марта 2022 г.
Принято к печати 3 апреля 2022 г.*

S. O. Buranok

ORCID: 0000-0001-8307-9428

✉ Witch-king-1@mail.ru

Samara State University of Social Sciences and Education
(Russia, Samara)

JOHN FORD'S AND GREG TOLAND'S *DECEMBER 7TH*: SHAPING THE IMAGE OF WAR

Abstract. John Ford's films show the changes in the cultural context of the Pacific War and the image of war in combat films from 1941–1945. By the time the U. S. entered World War II, Hollywood and Washington had had a long established relationship: both were well versed in the use of propaganda and had readily employed it on the citizens of the United States. John Ford's films are a good example of this cooperation. This article is about the “reflection” of the image of the Pacific war, and about key moments in the glorification of the history of World War II in U. S. cinema and media. The article sets out the task of analyzing the connection between the images of war in the film *December 7th* and the images of war in newspapers, cartoons, politicians' speeches — this will help to study the problem of visualizing war not in isolation, but in a wider socio-cultural context. The nature and mechanisms of mutual influence of these images of war have been determined: for example, how materials of periodicals influenced the film; how speeches of American politicians were refracted and reflected in the Ford film; how the visual images of cartoons influenced the director's work.

Keywords: cinema, USA, history of the Second World War, propaganda, Pearl Harbor, Japan, Pacific war

Acknowledgements. The study was supported by the Russian Science Foundation grant no. 22-28-00099, <https://rscf.ru/project/22-28-00099>.

To cite this article: Buranok, S. O. (2022). John Ford's and Greg Toland's *December 7th*: Shaping the image of war. *Shagi / Steps*, 8(3), 85–99. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-3-85-99>.

Received March 6, 2022

Accepted April 3, 2022

Кинематограф как одно из эффективных средств пропаганды был весьма популярен и востребован в США в годы Второй мировой войны. Американское документальное и игровое кино 1939–1945 гг. заложило традиции изображения войны, не просто отложившиеся в национальной культуре, но сформировавшие базовые мифы о ней, ставшие актуальными на протяжении нескольких поколений.

В этом плане особенно выделяется фигура известного американского режиссера Джона Форда («Оскар» за лучшую режиссуру 1935, 1940 и 1941 гг.) [Gallagher 1988: 182]. Его жизнь и творчество часто становилось предметом внимания исследователей. Так, Дональд Андерсон и Питер Богданович рассмотрели основные вехи биографии режиссера [Anderson 1972: 38; Bogdanovich 1967: 17], Джон Бэкстер, Уильям Дарби и Тэд Гэллахер сосредоточились на творческой биографии Форда [Baxter 1971: 11; Gallagher 1988: 14], а Эм Гиргас анализировал его роль в кинематографе США в сравнении с другими режиссерами эпохи [Girgus 1998: 21].

Изучение визуализации Второй мировой войны в американском кинематографе важно для понимания особенностей формирования в национальной культуре образов врагов и союзников, боевых действий и мирной жизни, человека и общества в целом. Это позволит судить о кинематографе военных лет как особом феномене общественно-политической и культурной жизни США, реконструкция и объяснение которого невозможны в рамках традиционной методологии исторического исследования, а требуют междисциплинарного подхода на основе исторической имагологии. Цель данной статьи — на примере фильма «Седьмое декабря» (December 7, 1943) показать визуализацию и мифологизацию войны в американском социуме как конкретно-исторический процесс общественной жизни США, в котором нашли отражение и общие (характерные для англо-саксонской цивилизации в целом), и национальные закономерности. Наше исследование обращено не только к межнациональным имагологическим проблемам (образ врагов и союзников на экране), но и к проблемам внутренним («домашний фронт», образ Америки), которые оказывают сильное воздействие на формирование американской национальной Я-концепции в кризисный исторический период.

* * *

История создания киноленты «Седьмое декабря» начинается сразу после нападения японцев на Пёрл-Харбор 7 декабря 1941 г.: режиссер Джон Форд (как он отмечает в послевоенном интервью) сам обратился в Военно-морское и Военное министерства с предложением отправиться на Гавайи для документальных съемок на месте недавней трагедии [Commander 1948: 10]. Уже 4 января 1942 г. он получает разрешение и 16 января прибывает на о. Оаху. Видно, что идея фильма о «Дне позора» родилась у Форда практически сразу после атаки, и именно он был инициатором создания киноленты, тогда как военные оказывали только содействие и поддержку. При этом режиссер обозначил жанр, в котором будет работать, — документальное кино, хотя вся Америка на конец 1941 г. знала его как мастера вестернов. Следовательно, уже в декабре 1941 г. можно было ожидать, что будущий фильм не станет чисто документальным, а приобретет некоторые черты художественного драматического произведения.

Для понимания общего замысла фильма и его места как в творчестве режиссера, так и в общественно-политической жизни США важно установить, с каким настроением и какими планами Форд прибыл на Гавайи. В своем интервью он рассказывал:

Мы увидели Пёрл-Харбор в полной боевой готовности. Все военные учили уроки нападения. Армия и флот, все в хорошем состоянии, все осторожные, патрули выходят регулярно, все в приподнятом настроении, смелые, такой сильной надежды у моряков на изменение ситуации в войне я никогда не видел [Commander 1948: 10].

Такой настрой военных в Пёрл-Харборе историки связывают с назначением нового командующего Тихоокеанским флотом США — адмирала Честера Нимица, который стал главнокомандующим Тихоокеанским флотом США 31 декабря 1941 г. И вполне понятно удивление, испытанное режиссером, так как на протяжении первых недель после атаки пресса США настойчиво формировала образ катастрофы с неизгладимыми последствиями. Возможно, так возникла первая идея, на которой будет базироваться фильм, — противопоставление хаоса и порядка, победы и поражения, мужества и предательства.

Последующие полгода Форд, как отмечают исследователи, провел в работе над выяснением подробностей и деталей нападения, чтобы фильм получился как можно более реалистичным и точным [Davis 1995: 167]. Большую помощь как в разработке концепции фильма, так и в его съемках Форду оказал не менее известный режиссер Грег Толанд [Ogle 1972: 95]. Как результат работы данного тандема, в фильме сочетаются элементы игрового и документального кино, причем за «голливудские сюжеты» высказывался именно Толанд. Он же написал первый сценарий с рабочим названием «Рассказ о Пёрл-Харборе: эпос американской истории», которое позже Форд заменит на короткое, но образное «Седьмое декабря», перекликающееся с первым предложением обращения президента США Ф. Д. Рузвельта об объявлении войны Японии [McBride 2001: 353].

Были созданы две версии фильма: «длинная» (82 минуты) и «короткая» (32 минуты). В статье анализируется «короткая» версия, поскольку именно она вышла на экраны США в 1943 г.

Завершенный фильм по сюжету делится на три части, каждая из которых состоит из эпизодов, отражающих как историю атаки на Пёрл-Харбор, так и общественно-политические настроения в США в начале войны. И в каждой части поднимается одна актуальная и значимая проблема, соответственно: 1) причины нападения и виновные; 2) ход атаки и героизм американских военных; 3) последствия нападения.

Первая часть фильма содержит наибольшее количество исторических параллелей, устойчивых эмоционально окрашенных образов и мифов. Их отображение потребовало от Форда как использования старых, хорошо апробированных пропагандистских приемов, так и создания новых.

Начальные кадры фильма оформлены преимущественно в традиции новостных видеорепортажей, к которым давно привыкли американские зрители в кинотеатрах. На экране (время 0.00–0.07) демонстрируется потопленный

линкор «Аризона», а закадровый голос сообщает, что Военное и Военно-морское министерства представляют фильм «Седьмое декабря».

Выбор первого визуального ряда режиссерами далеко не случаен, так как к моменту релиза картины (1943 г.) линкор «Аризона», причем именно в разрушенном виде, стал самым узнаваемым символом Пёрл-Харбора. Все общество США знало слоган «Помни “Аризону”!» наравне со слоганом «Помни Пёрл-Харбор!». Кадры с «Аризоной» воскрешают в сознании аудитории эмоции и чувства двухлетней давности, заставляют заново пережить шок и растерянность начального периода войны, служат хорошим напоминанием гражданам США, как началась война, и предостережением, чтобы подобная катастрофа больше не повторилась.

Следующие кадры фильма (0.38–0.52) демонстрируют два официальных документа: распоряжение военного министра Г. Стимсона и военно-морского министра Ф. Нокса о поддержке идеи Форда и необходимости полного содействия режиссеру в Гонолулу. Подобные официальные вставки есть и в других фильмах Форда, причем всегда в одном и том же месте — после заставки. Они сразу повышают достоверность фильма в глазах зрителей, придают ему строгий, документальный характер.

Сам сюжет фильма начинается разворачиваться после 0.52 — Форд и Толанд показывают гавайские пейзажи, а закадровый голос (принадлежит сценаристу Джеймсу Макгинессу [Nollen 2013: 348]) сообщает зрителям: «Раннее воскресное утро. Остров Оаху». Начальные сюжетные кадры «Седьмого декабря» выполнены в полном соответствии с традициями Форда — демонстрация в первую очередь географического объекта, где будут происходить все действия, и самое пристальное внимание к пейзажам. Так формировались ощущение реализма и чувство погружения в фильм, которые отмечали критики еще в 1942 г.¹

Зато после обозначения географии и актуализации в памяти зрителей образа Пёрл-Харбора (для этого авторам было достаточно включить в фильм слова «Ранним воскресным утром») происходит первый любопытный поворот — введение игрового персонажа — «Дяди Сэма», которого играет Уолтер Хьюстон, уже зарекомендовавший себя в исторических и пропагандистских фильмах [Weld 1998: 103]. Этот образ, выбранный для первого появляющегося в фильме актера, — один их самых узнаваемых и популярных в США с середины XIX в. Но Форд и Толанд в фильме помещают данного персонажа в совершенно не свойственный ему контекст. Традиционно «Дядя Сэм» призывает американских граждан к борьбе с врагами, к преодолению трудностей, к помощи правительству или олицетворяет внешнеполитические победы США. В «Седьмом декабря» «Дядя Сэм» спит, причем рядом с ним на столе лежит номер газеты «Honolulu Star» — с крупными заголовками «Приближается война!» и «Скоро кризис».

Такой оригинальный, но простой прием поднимает вопрос о готовности США к нападению. И в свой ответ Форд закладывает целую концепцию: спящим изображен не солдат или матрос, а образ, символизирующий государство, — прозрачный намек на то, что удар по Пёрл-Харбору «проспало» в пер-

¹ См.: Pittsburgh Post-Gazette. 1942. September 7. P. 1; Washington Post. 1942. September 12. P. 1.

вую очередь правительство США, а не военные. Появление такой трактовки одной из самой обсуждавшихся в США проблем, связанных с Пёрл-Харбором, объясняется, скорее всего, не только военными заказчиками фильма (его производство оплатило Военно-морское министерство), но и временем, проведенным Фордом среди офицеров флота, — более года, с декабря 1941 до лета 1943 г. За этот период у режиссера было много возможностей узнать мнение военных, на ком лежит ответственность за Пёрл-Харбор, и кадры фильма свидетельствуют о том, что Форд в большей степени принял и поддержал их точку зрения, а не правительственную, выраженную в отчете комиссии, возглавляемой судьей О. Робертсом [Report of Roberts 1946: 3], которая была созвана президентом США 18 декабря 1941 г. для расследования нападения на Пёрл-Харбор. Итоговый отчет комиссии содержал обвинения адмирала Х. Киммеля и генерал У. Шорта в неготовности к отражению японской атаки, в игнорировании международной ситуации и в отсутствии координации между армией и флотом США на Гавайях.

Из этого становится ясно, что уже в первых кадрах фильма Форд идет на некоторый пересмотр устоявшейся к 1943 г. версии о том, кто виновен в поражении, показывая зрителям: «проспали» не командующие на местах, «проспала» вся Америка, невзирая на многочисленные предупреждения и международную ситуацию (на что в фильме прямо обращает внимание газета, лежащая на столе рядом с «Дядей Сэмом») [Prange 1982: 401]. В следующих эпизодах фильма Форд, используя кинохронику, объясняет внезапностью нападения высокие потери США в самолетах при атаке 7 декабря. Сразу после этого кадра появляется игровой персонаж — один из первых в фильме визуальных образов японца — будто бы простой рабочий, внимательно следящий за перемещениями американских кораблей в гавани Пёрл-Харбор.

Введение этого образа оказалось созвучным общественным настроениям и процессам в США, когда после Пёрл-Харбора начался процесс интернирования американских японцев (и американцев японского происхождения) в соответствии с приказом президента № 9066 [Leupp 2003: 215], вызванным, в частности, опасениями по поводу возможных актов саботажа и ведении японцами в США шпионской деятельности. В фильме «Седьмое декабря» Форд апеллирует к этим настроениям, чтобы показать одну из причин военной катастрофы: в ней виноват не только «проспавший» нападение «Дядя Сэм», но и японская шпионская сеть на Гавайях.

Завершают первую часть фильма два эпизода из последних мгновений мирной жизни в Пёрл-Харборе: Форд показывает Гавайи «ранним воскресным утром» — тихим и спокойным, где жители занимаются повседневными делами. Характерная особенность визуализации Гавайев — острова показаны как фронт в классических вестернах, мастером которых был Форд: первозданная природа, практически полное отсутствие привычных гражданских построек, при этом большое количество фортификационных сооружений, казарм и палаток. Подобную схему визуализации места действия фильма в качестве фронта можно наблюдать и в «Сражении за Мидуэй» Дж. Форда (The Battle of Midway, 1942), и в «Острове Уэйк» Дж. Фэрроу (Wake Island, 1942). Сопровождаемые классической американской музыкой середины XIX в., эти сцены способствовали восприятию данных фильмов американскими зри-

телями, помещая совершенно новые реалии мировой войны в привычный для них (в социокультурном плане) аудиовизуальный контекст Дикого Запада.

Люди в «Седьмом декабре» также предстают в типичных для вестерна образах. Это прежде всего военнослужащие: в первых кадрах, наряду с выполнением обычных обязанностей по службе, они слушают проповедь, а дежурный радарной установки (сам экран радара закрыт большим черным квадратом с надписью «цензура») звонит в штаб с сообщением о большом количестве самолетов, приближающихся к Пёрл-Харбору. Здесь историческая действительность снова переплетается с определенными официальными реакциями на нападение: еще президент Ф. Д. Рузвельт в выступлениях от 8 и 9 декабря 1941 г. в качестве одной из причин поражения упомянул «стремление американцев к миру» (по версии президента, военные, дипломаты и граждане США оказались не готовы к японской агрессии, так как «верили» в возможность сохранения мира на Тихом океане, надеялись на мирное разрешение конфликта путем переговоров с японцами) и именно из-за этого назвал 7 декабря 1941 г. «Днем позора» [Addresses 1942: 125]. В первых военных карикатурах, опубликованных в американских СМИ, «надежда на мир» обыгрывалась художниками Джейм Дарлингом и Киром Хангерфордом, показывавшими «двуличие японцев», которые «прикрывали подготовку к войне мирными переговорами»: художники изображали Японию в виде стервятника, который использует «оливковую ветвь мира» для маскировки бомб. В фильме «Седьмое декабря» два варианта понимания категории «мир»: с одной стороны, мир в контексте международных отношений, мир на Тихом океане, с другой — мир с повседневно-бытовой точки зрения, с уровня восприятия обычных граждан.

На основе анализа первой части фильма «Седьмое декабря» можно сделать несколько выводов.

Во-первых, «мирная» часть — самая короткая, занимающая всего пять минут экранного времени из 32 (т. е. около 15%). Но в сравнении с другими боевыми фильмами это весьма значительный процент: в «Сражении за Мидуэй» Дж. Форда сцены мирной жизни занимают 5,5% от общего времени фильма, в «Острове Уэйк» Дж. Фэрроу — 32%, в «Эскадрилья торпедоносцев» Дж. Форда (Torpedo Squadron, 1942) — 0%. Таким образом, в кинолентах о переломном этапе войны на Тихом океане 1942 г. образов довоенной Америки чрезвычайно мало, все их содержание занято войной; в то же время в фильмах о нападении на о. Уэйк и Пёрл-Харбор процент кадров, визуализирующих мирную жизнь американцев, существенно выше. Здесь можно выделить определенную закономерность: чем ближе сюжет фильма к начальному этапу войны на Тихом океане, тем больший процент экранного времени занимает мирная жизнь. Это позволяло американским режиссерам наиболее полно использовать противопоставление «война — мир» в своих кинолентах.

Во-вторых, показывая предысторию нападения на Пёрл-Харбор, режиссер выбирает между двумя основными на 1942–1943 гг. версиями произошедшего: официальной, выраженной в докладе комиссии судьи О. Робертса, и неофициальной (которая в будущем станет одним из оснований для «ревизионистской концепции» в историографии), представленной показаниями адмирала Х. Киммеля и офицеров Тихоокеанского флота США. Сюжет фильма дает основания утверждать, что Форд поддержал версию военных: подбор ка-

дров первых пяти минут, закадровый текст и выдержки из документов — все это подводит зрителя к тому, что именно правительство Соединенных Штатов несет ответственность за поражение 7 декабря 1941 г. Однако во время, когда непосредственно создавался фильм, Грег Толанд был против подобного однозначного принятия позиции Военно-морских сил США, и первая, «длинная» версия киноленты критиковала флот за неготовность к отражению атаки и бездействие [McBride 2001: 381]. Из-за этого произошел серьезный конфликт между режиссерами, и Форд (по настоятельным рекомендациям ВМС США) сделал «короткую» версию фильма, где основная часть вины перекладывалась с руководства флота на правительство США.

В-третьих, в создании образа японцев Форд опирался, наоборот, на официальную позицию Белого Дома (выраженную в выступлениях президента Ф. Д. Рузвельта и в приказе № 9066) и одновременно учитывал общий негативный фокус общественного мнения в отношении японцев, изображая их несколько карикатурно: все японцы на Гавайях в фильме — замаскированные шпионы.

В-четвертых, в первой части фильма демонстрация оружия и военной техники занимает 72 секунды из 300, т. е. 24% от общего времени данной части, тогда как во второй части 608 секунд из 660, т. е. 92% от всей длительности второго («боевого») блока киноленты. Такая разница в распределении времени на демонстрацию вооружения в разных частях фильма обусловлена не только сюжетом, но и стремлением режиссера максимально выделить противопоставление мирного и военного периодов.

Вторая часть фильма демонстрирует саму атаку 7 декабря 1941 г. и длится с 5.00 до 16.00 экранного времени. Толанд и Форд творчески подошли к такому сложному вопросу, как периодизация нападения. К моменту съемок фильма существовало несколько вариантов разделения атаки на этапы: периодизация в докладе военно-морского министра Нокса — три этапа [Report by Secretary of Navy 1946: 1749]; периодизация адмирала Андерсона (представленная в рапорте от 19 декабря 1941 г.) — четыре этапа [Report 1941: 1]; периодизация адмирала Киммеля (в рапорте от 21 декабря 1941 г.) — четыре этапа [Report of action 1946: 1570]; периодизация адмирала Нимица (в рапорте от 15 февраля 1942 г.) — два этапа [Report 1942: 3].

Создатели фильма выбирают вариант, согласно которому нападение на Пёрл-Харбор разделялось на «две атакующих волны», т. е. в соответствии с рапортом главнокомандующего Тихоокеанским флотом США адмиралом Ч. Нимицем. И такой выбор не только обусловлен удобством и точностью периодизации Нимица, но и представляет определенную политическую позицию: согласно этой схеме, наибольший ущерб японцы нанесли в начале атаки (на первом ее этапе, с 7.55 до 8.25 7 декабря 1941 г.), когда господствовал фактор внезапности (в котором уже виновато политическое руководство США). Толанд и Форд, целенаправленно визуализируя атаку согласно периодизации Нимица, поддерживают версию военных о главных виновниках поражения, к этому стоит добавить образ спящего «Дяди Сэма» в начале фильма. Получается, что в двух очень важных эпизодах фильма (связанных с вопросами об ответственности руководства США и о периодизации нападения) Форд встает на сторону руководства флота США в его противостоянии с Белым Домом, ка-

саошемся определении причин внезапного нападения на Пёрл-Харбор и главных виновных в поражении. Следовательно, первая пара оппозиций во второй части фильма — это военные и политики: в фильме «Седьмое декабря» активные действия военных по обороне Пёрл-Харбора противопоставляются пассивному поведению политиков (образ спящего «Дяди Сэма»).

Вторая, более четко и образно выраженная оппозиция, несущая важнейшую смысловую нагрузку, — это героизм и подлость. За первое в основном отвечают американские моряки (в меньшей степени пилоты): используя сочетание кадров кинохроники и постановочных сцен, Форд и Толанд в период фильма с 7.40 до 12.40 последовательно показывают гибель множества американских военнослужащих и кораблей. Для демонстрации попадания японских снарядов почти во все корабли были использованы специально построенные масштабные модели, за исключением эпизодов с гибелью «Оклахомы» и «Аризоны». В этих случаях режиссерам не потребовалось никаких дополнительных спецэффектов, так как кинохроника, демонстрирующая гибель двух этих линейных кораблей, была максимально драматичной. В изображении человеческих жертв и героизма Форд делает главный акцент на лицах (все кадры постановочные).

Героизму в фильме противопоставлена подлость, для демонстрации которой используются два приема. Первый: все «подлые действия» в фильме отождествляются с японцами. Гавайские острова, как показывает кинолента, населены значительным числом японских граждан, многие из которых по ходу развития сюжета оказываются коварными и двуличными шпионами генерального консула Японии, а само консульство — центром антиамериканской деятельности. Центральное значение здесь имеет «интервью» с синтоистским священником. В нем (по сюжету фильма — сразу после нападения) американский журналист расспрашивает японца, видел ли он японские самолеты, наносящие удары по Пёрл-Харбору. Священник мистер Кидо невозмутимо отвечает, что ничего такого не видел, ничего не знает и уверен, что всё это маневры армии и флота США, тем самым демонстрируются его скрытность, коварство и двуличие.

Второй прием визуализации подлости: из 11 минут второй части изображение «коварных японских шпионов», которые помогали (причем на протяжении очень долгого времени) японским военным готовить нападение на Гавайи, занимает 40 секунд (с 12.45 до 13.25) — чуть более 6% от всей второй части. Таким методом распределения экранного времени создается хорошо заметная диспропорция в изображении подлости и героизма, при которой последний становится, безусловно, доминирующим.

Указанные сцены служат иллюстрацией к речи президента Рузвельта от 8 декабря 1941 г., где он семь раз акцентировал на внимание слушателей на японском коварстве, употребляя следующие выражения: «неспровоцированная и подлая атака», «неожиданное, вероломное нападение», «внезапное и спланированное вторжение» и «вооруженное нападение» [Addresses 1942: 125]. Важно, что к проблеме «японской подлости» Форд обратится снова в третьей части фильма.

Это позволяет предположить, что при создании образа японского нападения на Гавайи Форд и Толанд использовали устойчивое кинематографическое и идеологическое клише «благородное поражение», или «героическая ги-

бель». Обычно оно применялось в кинематографе для создания образа сражений, в которых американские войска столкнулись с превосходящими силами противника и потерпели поражение (классический пример — упомянутый выше фильм «Остров Уэйк» 1942 г. или вестерн Р. Уолша «Они умерли на своих постах» (They Died with Their Boots On, 1941) [Glancy 1995: 70]. Но в киноленте «Седьмое декабря» режиссеры заменяют силы противника на шпионов, представляя зрителям еще одну версию причины поражения на Гавайях — большое количество вражеских агентов. Следовательно, Форд и Толанд еще раз акцентируют внимание на том, что военные (особенно моряки) США — не виновники военной катастрофы, а ее жертвы.

Завершается вторая часть фильма одними из самых известных кадров американской кинохроники, показывающих горящие американские корабли в Пёрл-Харборе. Голос за кадром произносит, что «в 9.45 атака закончилась. Японские самолеты ушли. Последняя волна захватчиков была отбита. Да, отбита — защитниками острова». Хорошо видно, что Толанд и Форд пошли в этом эпизоде на целенаправленное создание нового мифа, который не присутствовал ни в одном рапорте военных из Пёрл-Харбора: второй этап сражения (как и по отчету адмирала Нимица, с 8.40 до 10.007 декабря 1941 г.) завершился поражением японцев, поскольку американцы смогли организовать сопротивление и оборону.

Этот миф восходит к некоторым газетным публикациям 1941 г.: «Nevada State Journal» (1941. December 7. P. 1) со ссылкой на радиостанцию Панамы сообщает о гибели японского авианосца в битве при Пёрл-Харборе. Никаких комментариев по этому поводу редакция газеты не публикует. Но редакция газеты «The Lowell Sun» (Массачусетс; 1941. December 7. P. 1) сделала выводы из этой скудной информации. На передовице размещен крупный заголовок: «Наш флот побеждает» (ничего подобного другие издания написать не решились). Далее сообщается: «Соединенные Штаты выиграли первую битву новой мировой войны». Вероятно, журналисты посчитали уничтожение вражеского авианосца и «множества самолетов» крупной победой на фоне данных об американских потерях.

Однако в 1942–1943 гг. подобные сенсационные трактовки не имели никакого влияния на общественное мнение. Поэтому можно предположить, что режиссеры «Седьмого декабря» все-таки не актуализировали старый слух, а создали новый миф, прежде всего в целях реабилитации образа флота, который (согласно сюжету фильма) сорвал японские планы по разгрому Пёрл-Харбора.

Важным моментом второй части фильма является музыкальное сопровождение — японские самолеты покидают Пёрл-Харбор под песню «Columbia, the Gem of the Ocean». Эта патриотическая песня 1843 г. воспринималась как неофициальный гимн США и приобрела большую популярность в ходе Гражданской войны. Выбор мелодии должен был не только способствовать подъему патриотических настроений при просмотре фильма, но и окончательно убедить зрителей в том, что Пёрл-Харбор можно рассматривать и как американскую победу. Кроме того, последний куплет песни (знакомый каждому в США с самого детства) содержал слова «Армия и флот навсегда / Красно-бело-синим — трехкратное ура». Это дополнительно усиливало главную режиссерскую идею фильма о невиновности военных.

Логичным продолжением этой идеи выступает третья часть фильма (16.00–32.00). Это самый большой отрезок киноленты, повествующий о последствиях атаки 7 декабря. Одно из центральных мест в этой части занимает визуализация потерь в Пёрл-Харборе. Здесь очевидны два режиссерских приема: 1) используются только кадры кинохроники с реальными поврежденными и уничтоженными кораблями и самолетами, ранеными и убитыми; 2) на демонстрацию потерь японцев отводится ровно одна минута, на потери США в технике — одна минута, на людские потери США — пять минут.

Первая минута (16.00–17.00) показывает зрителям японские потери: «...около 50 самолетов, еще несколько упали в море и несколько малых, двухместных подводных лодок». Благодаря такой оценке можно установить, что данная часть фильма готовилась в период до 6 декабря 1942 г., когда были опубликованы официальные уточненные сведения Военно-морского министерства США об уничтожении 28 японских самолетов. В период с 12 декабря 1941 г. по 5 декабря 1942 г. основной информацией о потерях Японии в самолетах был отчет военно-морского министра Ф. Нокса, согласно которому японцы лишились 41 машины [Brief Report 1943: 3]. А это очень близко к цифре, озвученной в фильме. Следовательно, можно заключить, что Форд и Толанд не только опирались на отчет Нокса, но и стремились преувеличить, округлить в большую сторону потери противника, чтобы фоне американских уничтоженных самолетов (в фильме называется число «около 200») они не выглядели как минимальные.

Следующая минута (17.00–18.00) посвящена демонстрации горящих американских кораблей. И здесь главная роль принадлежит трем линкорам: «Аризона», «Оклахома», «Вест Вирджиния», которые получили наиболее тяжелые повреждения в ходе атаки (первые два восстановлению не подлежали). Голос за кадром произносит: «Президент Рузвельт сказал, что мы навсегда запомним, каким образом на нас напали». Это цитата из «военного обращения» президента от 8 декабря 1941 г. [Addresses 1942: 126]. Так, без акцента на численность американских потерь, Толанд и Форд формируют образ горящего Пёрл-Харбора, дополнительно обращая внимание на «подлость японского нападения».

Этот образ должен был воскресить в памяти зрителей эмоции от событий 7 декабря 1941 г. и их оценки, когда радиостанции и газеты размещали информацию о нападении и «доклады очевидцев» о сильном зенитном огне в небе над гаванью и черном дыме, застилающем Пёрл-Харбор, о трех поврежденных кораблях, о многочисленных пожарах². Фильм Форда и Толанда сделал каждого зрителя очевидцем этого поражения. Однако все это происходит в киноленте только одну минуту — верный собственным режиссерским принципам, Форд более значительный акцент делает на человеческих жертвах.

Визуализация людских потерь занимает в фильме пять минут экранного времени и строится на комбинировании двух типов кадров: 1) с могилами американских моряков, солдат и пилотов и 2) с короткими репортажами об их семьях. Причем кадры второго типа наиболее драматичны — погибшие молодые военнослужащие США «ведут рассказ» о своих близких: на экране де-

²См.: Galveston Daily News. 1941. December 7. P. 1; The Helena Independent. 1941. December 7. P. 1; Cumberland Times. 1941. December 7. P. 1.

монстрируются фотографии погибших, в то время как закадровый голос от их лица рассказывает об их семьях. Показаны «личные истории» семи военнослужащих: 1) солдата из Огайо, 2) моряка из Нью-Йорка, 3) морского пехотинца из Айовы, 4) моряка из Северной Каролины, 5) моряка из Калифорнии, 6) солдата из Нью-Мексико, 7) лейтенанта медицинской службы армии США из Иллинойса.

Хорошо видно, что Форд явно стремился в равной пропорции показать и погибших моряков (три героя фильма), и погибших солдат (тоже три героя). Единственный морской пехотинец в этом перечне объясняется малочисленностью Корпуса морской пехоты США в сравнении с флотом и армией, а также тем, что образ «героического морпеха» в США тогда еще находился только в стадии формирования.

Кроме того, все семь военнослужащих имеют разную расовую и религиозную принадлежность, разные звания и уровень достатка, не говоря уже о том, что проживают в самых различных частях Соединенных Штатов — в соответствии с инструкциями Управления военной информации США о формировании чувства единства [Bird 1998: 162]. Это должно было вызвать у зрителей ту же реакцию, что и эпизод с семьей пилота бомбардировщика в предыдущем фильме Форда «Сражение за Мидуэй», где показана семья обычного американского пилота (4.32–4.54): отец — инженер-железнодорожник, сестра и «мать пилота, которая выглядит так же, как наши матери из Спрингфилда или любого другого американского городка» [Gallagher 1988: 209]. Визуализация «обычной семьи» создавала у зрителей чувство родства и близости к военнослужащим, которые благодаря узнаваемости образов воспринимались как друзья и соседи, способствовала сопереживанию им.

Если в фильме «Сражение за Мидуэй» Форд пытался достичь чувства сопричастности с помощью демонстрации всего одной семьи, то в «Седьмом декабря» ему удалось показать по-настоящему глобальный срез американского общества, чтобы каждый из зрителей увидел в погибших военных своих знакомых и соседей. Позже такой визуальный прием в кинематографе исследователи обозначают как «эффект соседского мальчика» [Gallagher 1988: 210]. Чувство сопричастности усиливает фраза, сказанная за кадром в конце этого эпизода: «Все мы американцы». Это показывает очень внимательное отношение Форда и Толанда как к инструкциям Управления военной информации, так и к требованиям заказчика фильма — Военно-морскому министерству.

В этом важном эпизоде режиссер нашел место и для противопоставления: в семье погибшего лейтенанта медицинской службы армии США через три месяца после атаки на Пёрл-Харбор родился ребенок. В одном сюжете режиссеры показывают оппозицию таких концептов, как «жизнь» и «смерть», «гибель» и «возрождение», что можно расценивать и как появление надежды на оптимизм: от потерь и разрушений США перейдут к созиданию (учитывая, что фильм снимался в 1942–1943 гг., подобная трактовка может иметь место).

Завершается фильм двумя крупными эпизодами, демонстрирующими восстановление флота и самой базы на Гавайях после атаки, и экскурсом в жизнь японского общества, которое у Форда не просто милитаризированное, а религиозно фанатичное (с почитаемым в качестве «живого бога» императором) — абсолютно противоположное американскому обществу. Это хорошо

иллюстрирует американские стереотипы о японцах в США в начале 1940-х годов. Японские дети в фильме показаны за милитаризованными играми: они роют окопы, изучают приемы рукопашного боя, осваивают противогазы. Закадровый голос сообщает, что с такими людьми война будет идти только на выживание. Хорошо видно, что к моменту завершения съемок фильма общественные настроения американцев уже полностью демонизировали японцев, воспринимая каждого из них как врага.

* * *

По итогам изучения особенностей фильма «Седьмое декабря» можно сделать следующие выводы:

Во-первых, история создания киноленты показывает некоторые принципы и модели взаимодействия Голливуда с Военным и Военно-морским министерствами. Это прежде всего стремление военных мобилизовать режиссеров для визуализации наиболее важных сражений (Пёрл-Харбор, Мидуэй, Филиппины, Уэйк, Гуадалканал). Однако, несмотря на строгий военный заказ, режиссеры получали инструкции и от Управления военной информации, Управления стратегических служб, ФБР, иногда от администрации Белого Дома. Все это создает в фильмах переплетение образов, каждый из которых отражает различные интересы государственных структур.

Во-вторых, фильм «Седьмое декабря» создан на чрезвычайно разнообразной источниковой базе, которая включает в себя не только официальные документы Военно-морского министерства, пресс-релизы, газетные публикации, выступления президента Ф. Д. Рузвельта, но и карикатуры. Большинство военных аспектов фильма (силы противоборствующих сторон, баланс их ВМС, потери) показаны в точном соответствии с пресс-релизами Военно-морского министерства. Фактически в этих моментах фильма происходила визуализация пропаганды конца 1930-х — начала 1940-х годов, которая на экране получала не только «вторую жизнь», но и дополнительную поддержку благодаря кадрам кинохроники.

В-третьих, режиссеры, несмотря на ограничения Управления военной информации, построили сюжет фильма в соответствии со своим собственным видением наиболее острых моментов истории Пёрл-Харбора. Что касается вопроса о виновных в произошедшем, в фильме не признаётся официальная версия Рузвельта, а федеральное правительство США обвиняется в бездействии, отсутствии бдительности и непонимании международной ситуации, при этом изображение всех японцев, жителей Гавайев, как фанатиков и шпионов поддерживает мнение президента, генерального прокурора и ФБР.

В-четвертых, Форд и Толанд при визуализации нападения на Пёрл-Харбор мифологизируют начало войны путем расставления эмоциональных маркеров и оценок, взятых из карикатур, газет и пресс-релизов, а также путем противопоставления войны и мира, героизма и предательства, бездействия и бдительности, жизни и смерти, созидания и разрушения. Прокатная версия фильма представляла практически манихейскую картину мира (и войны), где роль абсолютного зла досталась Японии — как и в других фильмах Форда, таких как «Сражение за Мидуэй», «Эскадрилья торпедоносцев».

В-пятых, через весь фильм проходит идея единства американских вооруженных сил и американского общества в стремлении к победе. В этом заключается большой мобилизационный потенциал киноленты. Однако такой концепт, как «хорошая война» (характерный для американской культуры в отношении Второй мировой войны), в данном фильме практически не выражен — Форд больше актуализирует идею жертвенности, трагизма и скорби, что станет доминирующими элементами в отношении Пёрл-Харбора не только на уровне общественных настроений 1941–1943 гг., но и в коллективной исторической памяти американцев на протяжении всей второй половины XX в.

Источники

Архивные

- Commander 1948 — Commander John Ford USNR interview (Naval Historical Center. Operational Archives. World War II Interviews. Box 10. Folder 1. File 8). 1948.
- Report 1941 — Report for Pearl Harbor Attack by Commander Battleships, Battle Force (Naval Historical Centre, World War II Action Reports. Box 1. Folder PHA). 1941.
- Report 1942 — Report of Japanese raid on Pearl Harbor, 7 December, 1941 by Commander-in-Chief, United States Pacific Fleet (Naval Historical Centre, World War II Action Reports. Box 1. Folder PHA). 1942.

Опубликованные

- Addresses 1942 — Development of United States foreign policy. Addresses and messages of Franklin D. Roosevelt. Washington: U. S. Gov. Print. Off., 1942.
- Brief report 1944 — Brief report of conduct of naval personal during Japanese attack, Pearl Harbor, December 7, 1941 // Navy department communiques 1-300 and pertinent press releases, December 10, 1941 to March 5, 1943. Washington: U. S. Gov. Print. Off., 1944.
- Report by Secretary of Navy 1946 — Report by Secretary of Navy to the President // Pearl Harbor Attack. Pt. 24. Washington: U. S. Gov. Print. Off., 1946.
- Report of action 1946 — Report of action of 7 December 1941 by Admiral H. E. Kimmel // Pearl Harbor Attack. Pt. 24. Washington: U. S. Gov. Print. Off., 1946.
- Report of Roberts 1946 — Report of Roberts Commission // Pearl Harbor Attack. Pt. 39. Washington: U. S. Gov. Print. Off., 1946. P. 2–21.

References

- Anderson, D. K. (1972). *John Ford*. Twayne Publishers.
- Baxter, J. (1971). *The cinema of John Ford*. A. S. Barnes.
- Bird, W. (1998). *Design for victory: World War II posters on the American Home Front*. Princeton Architectural Press.
- Bogdanovich, P. (1967). *John Ford*. Studio Vista.
- Davis, R. (1995). *John Ford: Hollywood's old master*. Univ. of Oklahoma Press.
- Gallagher, T. (1988). *John Ford: The man and his films*. Univ. of California Press.
- Girgus, S. (1998). *Hollywood Renaissance: The cinema of democracy in the era of Ford, Capra, and Kazan*. Cambridge Univ. Press.
- Glancy, H. M. (1995). Warner Bros Film Grosses, 1921–51: The William Schaefer ledger. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 15(1), 55–74.

- Leupp, G. (2003). *Interracial intimacy in Japan: Western men and Japanese women*. Continuum.
- McBride, J. (2001). *Searching for John Ford*. St. Martin's Press.
- Nollen, S. (2013). *Three bad men: John Ford, John Wayne, Ward Bond*. McFarland and Company.
- Ogle, P. (1972). Technological and aesthetic influences upon the development of deep focus cinematography in the United States. *Screen*, 13(1), 45–72.
- Prange, G. W. (1982). *At dawn we slept: The untold story of Pearl Harbor*. Penguin Books.
- Weld, J. (1998). *September song: An intimate biography of Walter Huston*. The Scarecrow Press.

* * *

Информация об авторе

Сергей Олегович Буранок

*доктор исторических наук
профессор, кафедра всеобщей
истории, исторический факультет,
Самарский государственный социально-
педагогический университет
Россия, 443099, Самара, ул. М. Горького,
д. 65/67
Тел.: +7 (846) 207-88-77
✉ Witch-king-1@mail.ru*

Information about the author

Sergey O. Buranok

*Dr. Sci. (History)
Professor, Chair of Modern History,
Department of History, Samara State
University of Social Sciences and Education
Russia, 443099, Samara, M. Gorky Str.,
66/67
Tel.: +7 (846) 207-88-77
✉ Witch-king-1@mail.ru*