



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-248-270>

УДК 821.111:791.31

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ольга АНЦЫФЕРОВА

## КИНОМИРАЖИ ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА

**Аннотация:** В статье рассматривается история киноотражений (экранизаций, киноадаптаций и пр.) романа Т. Драйзера «Американская трагедия». Ключевым концептом анализа выбран концепт миража (фантазма). Именно недостижимое и малоосознанное желание к миражам богатства и роскоши руководит поведением Клайда Гриффитса в романе, одним из черновых названий которого был «Мираж». Таким же иллюзорным, фантазматическим характером отмечена история попыток экранизации романа при жизни писателя: сценарий Сергея Эйзенштейна, одобренный автором, был отклонен Голливудом, фильм Джозефа фон Штернберга, элиминировавшего социологические мотивы, был в штыки встречен автором, проигравшим судебный процесс. Послевоенная киноадаптация Джорджа Стивенса «Место под солнцем», перенесшая действие романа в более свободное от классовой стратификации начало 1950-х, стала трагической историей о любви и о желании героя раствориться в фантазмах, навязываемых индивидууму обществом через массовую культуру (кино) и рекламу. Именно «Месту под солнцем» суждено было стать культовым фильмом и среди киноинтеллектуалов (Жан-Люк Годар) и среди массового кинозрителя, воплощение которого можно видеть в главном герое романа С. Эриксона «Зеровилль» и одноименного фильма Дж. Франко. История взаимоотношений драйзеровского текста с кинематографом гипостазировала бартовскую «смерть автора»: апроприируя документализированный текст реально-исторического автора, кинематограф с течением времени все в большей степени превращает этот текст в пространство интертекстуальной игры, из которого реальный автор устраняется и становится «миражом», видимым лишь читателям, знакомым с драйзеровским романом.

**Ключевые слова:** Драйзер, «Американская трагедия», С.М. Эйзенштейн, Дж. Штернберг, Джордж Стивенс, «Место под солнцем», киноадаптации, мираж/фантазм.

**Информация об авторе:** Ольга Юрьевна Анцыферова, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1219-0134>. E-mail: [o.antsyferova@spbu.ru](mailto:o.antsyferova@spbu.ru).

**Для цитирования:** Анцыферова О.Ю. Киномиражи Теодора Драйзера // Литература двух Америк. 2021. № 11. С. 248–270. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-248-270>.

---

# THEODORE DREISER: 150TH ANNIVERSARY

---

*Literatura dvukh Amerik*, no. 11 (2021)

*Literature of the Americas*, no. 11 (2021)



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-248-270>

UDC 821.111:791.31

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Olga ANTSYFEROVA

## CINEMATIC MIRAGES OF THEODORE DREISER

**Abstract:** The article examines the history of cinematic versions (film adaptations) of T. Dreiser's novel *An American Tragedy*, the key concept of the analysis being that of a mirage (phantasm). It is the unattainable and unconscious desire for the mirage of wealth and luxury that guides Clyde Griffiths in the novel (not accidentally one of its early titles was "Mirage"). The plotline of Dreiser's attempts to film the novel during his lifetime is marked by the same illusory, fantasmatic character: the script by Sergei Eisenstein, approved by the author, was rejected by Hollywood, the movie by Joseph von Sternberg, who eliminated sociological motives, was not accepted by Dreiser who tried to sue Paramount but lost the trial. George Stevens' post-war film adaptation of the novel titled *A Place in the Sun*, where the action was transferred into the early 1950s with their less rigid class stratification, became a tragic story about love and protagonist's desire to dissolve into cinematic fantasy. *A Place in the Sun* was to become a cult film both among the intellectuals (Jean-Luc Godard) and among the mass media audience, the embodiment of which can be seen in the main character of the novel by S. Erickson *Zeroville* and of the eponymous movie by J. Franco. The history of the relationship between Dreiser's text and cinema can be perceived as a hypostasis of Roland Barthes' "death of the author": appropriating a well-documented text of a real-historical author, cinema gradually and increasingly turns it into a space of intertextual play, from which the real author is eliminated and becomes a "mirage", visible only to readers familiar with Dreiser's novel.

**Keywords:** Theodore Dreiser, *An American Tragedy*, S.M. Eisenstein, J. Sternberg, George Stevens, *A Place in the Sun*, film adaptations, mirage/phantasm.

**Information about the author:** Olga Yu. Antsyferova, Doctor Hab. in Philology, Professor, St. Petersburg State University, Universitetskaya Embankment 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1219-0134>. E-mail: [o.antsyferova@spbu.ru](mailto:o.antsyferova@spbu.ru).

**For citation:** Antsyferova, Olga. "Cinematic Mirages of Theodore Dreiser." *Literature of the Americas*, no. 11 (2021): 248–270. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-248-270>.

О Теодоре Драйзере у нас в стране написано и много — и мало. Рецепция его творчества в русскоязычном культурном пространстве претерпела любопытные метаморфозы. В советское время он считался важнейшей фигурой американской литературы XX в. По словам Я.Н. Засурского, Драйзер своим романом «Сестра Керри» открыл двадцатый век в литературе США [Засурский 2009: 389]. Драйзер представлял собой идеальный вариант западного художника, чье творчество прекрасно иллюстрировало основной тезис марксизма-ленинизма о неизбежности победы социалистических идей во всем мире: выходец из низов, настроенный резко критически по отношению к американскому общественному устройству, писатель всю жизнь сочувствовал рабочему движению и интересовался идеями социализма. В 1927 г. он посетил СССР и написал о своей поездке книгу «Драйзер смотрит на Россию» (*Dreiser Looks at Russia*, 1928). С нескрываемой эмпатией Б.А. Гиленсон в своей книге «Американская литература 30-х годов XX века» приводит выводы Драйзера по итогам его советского путешествия: «Когда подумаешь, что у нас на Западе все богатства и материальные блага сосредоточены в руках хитрых и изворотливых людей, в руках паразитов, неспособных на самый обыкновенный честный труд, так и хочется крикнуть: “Неправильно!” А когда думаешь о новом коммунистическом порядке, невольно говоришь: “Верно!”» [Гиленсон 1974: 83–84]. В 1945 г., перед смертью, Драйзер стал членом компартии США.

После «перестройки» Драйзер практически исчез из поля зрения отечественных литературоведов. Однако ныне, в двадцать первом веке, он оказывается по-новому актуален. Еще сто лет назад, с великолепным знанием дела он описал, как громадные состояния делаются «из воздуха» путем биржевых махинаций и «прокручивания» денег, с технической дотошностью зафиксировал механизм «откатов», подкупа должностных лиц, лоббирования собственной выгоды во властных структурах, одним словом, то, что сегодня мы называем коррупцией. Он одним из первых вывел на страницы художественной литературы темы, ставшие самыми «горячими» в сегодняшней России. Современные российские читатели романов Драйзера могут порой не только узнать в его героях самих себя, «спорящих со своей совестью и влекомых миражом» обогащения [Драйзер 1955, 1: 365], но и вновь и вновь поразмыслить вместе с автором о том, насколько прочен материальный успех и насколько он гарантирует счастье.

Старомодный писатель с тяжеловесным стилем и утомительным пристрастием к мелодраматическим эффектам, в конструировании мира своих произведений исходящий из примитивного социологического мировоззрения, отягченного детерминизмом биологического толка, мало интересный для серьезной литературной критики — такова, в общем и целом, репутация Драйзера в сегодняшнем англоязычном культурном пространстве, мало изменившаяся с тех пор, как через год после публикации «Американской трагедии» влиятельный литературный критик Эдмунд Уилсон отмечал, что «Драйзер заслуживает всяческого уважения. Но правда состоит в том, что он пишет так плохо, что его практически невозможно читать». Ф.Р. Ливис как-то заметил, что Драйзер пишет так, будто не владеет ни одним языком как родным. Лайонелл Триллинг был еще категоричнее, утверждая, что «снисходительное отношение к несовершенствам Драйзера можно расценивать как проявление общеамериканской враждебности к интеллекту»<sup>1</sup> (цит. по: [Denby 2003]).

Однако, странным образом, его наследие напоминает о себе вновь и вновь, порой в самых неожиданных интермедийных контекстах. Так, в начале двухтысячных появились три фильма Вуди Аллена, не могущих не вызывать ассоциации с романом «Американская трагедия» у всех, кто знаком с этим драйзеровским текстом, при том что какие-либо явные или скрытые аллюзии к имени Драйзера отсутствуют как в титрах, так и в самих фильмах.

Цель данной статьи — проанализировать возможные причины привлекательности самого знаменитого романа Теодора Драйзера «Американская трагедия» (*An American Tragedy*, 1925) для кинематографа и проследить его кинематографическую рецепцию. Кинематографическую историю именно этого романа выбирает в качестве объекта исследования британский специалист по медиа Мэнди Мерк. Собранный ею архивный и документальный материал стал неоценимым подспорьем в написании этой статьи.

Как известно, исповедовавший эстетические принципы натурализма Драйзер написал свой роман, довольно точно основываясь на реальном уголовном преступлении — убийстве Честером Джилеттом в 1906 г. своей подружки Грейс («Билли») Браун на озере в Адирондакских горах и его казни на электрическом стуле в 1908 г. Замысел романа вызревал в течение двадцати лет, и все это время писатель

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод цитат мой. — О. А.

собирал газетные вырезки о схожих уголовных происшествиях. Последним импульсом к началу работы в 1920 г., видимо, стало нашедшее в 1919 г. убийство незаконным сыном экс-сенатора беременной подружки из рабочего класса, последовавшее за требованиями жениться на ней. Во всяком случае именно в августе 1920 г. Драйзер обратился к прокурору округа Херкимер штата Нью-Йорк с просьбой предоставить ему доступ к документам по процессу Честера Джиллета. Хотя ему было в этом отказано, Драйзер довольно стремительно написал первые главы романа, который он называл то «Американская трагедия», то «Мираж».

Концепты миража, мечты являются ключевыми и структурообразующими для романа и имеют выраженное социологическое измерение: протагонист Клайд Гриффитс «отравлен ядом беспокойного тщеславия» [Драйзер 1955, 8: 235] и одержим столь характерным для многих драйзеровских молодых героев стремлением пробиться к богатству, роскоши, комфорту, преодолеть социально-классовые границы. “American tragedy” достаточно очевидным образом соотносится с концептом “American dream”. Критики давно уже считали, что слово dream используется в романе более ста раз, установили, что буквально у каждого персонажа есть своя мечта, связанная с улучшением условий жизни [Lehan 1963: 189]. Советская американистика традиционно прочитывала роман как убедительное разоблачение изнанки этого манкого, но, конечно же, обманчивого идеологического конструкта. Сам Драйзер типологизировал его как свойство американцев — «тех, кто отрицают факты и чтут иллюзии». Такие люди «рождаются, живут и умирают, так ничего и не поняв в жизни. Они появляются, бредут наугад и исчезают во мгле» [Драйзер 1955, 8: 229–230].

Роман, увидевший свет в 1925 г., неожиданно стал бестселлером, и журнал Nation провозгласил его лучшим романом своего поколения. Довольно скоро по нему была написана пьеса, поставленная на Бродвее<sup>2</sup>, и уже в 1926 г. Голливуд приобрел права на экранизацию этого «анти-американского романа». Когда один из интервьюеров позволил себе усомниться, пойдет ли американский зритель смотреть *трагедию*, Драйзер, комментируя выбранное заглавие ответил, что

---

<sup>2</sup> Первая инсценировка по роману Т. Драйзера была создана Патриком Керни (Patrick Kearney); премьера состоялась на Бродвее в Longacre Theatre 11 октября 1926 г.

сюжет его романа «отличается от других американских фильмов только тем, что он показывает, как в той невнятице, в которой мы живем, не все могут расплатиться за собственные иллюзии. И в этом их вина, а так — я пишу о том же, о чем и все остальные, — о мечтах об успехе, о мечтах о любви»<sup>3</sup>.

Столь пристальное внимание к повторяющейся в реальной жизни криминальной коллизии позволяет предположить, что Драйзер уловил в происшествиях подобного рода некое обобщающее знание об американской шкале ценностей и нравственных ориентирах. Вместе с тем, безусловно прав Роберт Пенн Уоррен в своем проникновенном анализе «Американской трагедии», настаивая не только на социологической, но и на эстетической ценности романа: «Претворение логики в поэзию судьбы — вот чем объясняется наш особый интерес к истории Клайда. Даже человек, лишенный мудрости и добродетели, по-своему поймет историю о нем и найдет за ней *что-то более глубокое, нежели просто комментарий к ценностям американской культуры*»<sup>4</sup> [Уоррен 1988: 271].

Можно без конца размышлять о глубинном смысле истории Клайда Гриффитса и по-разному его интерпретировать. К примеру, в соответствии с фрейдистскими представлениями, владевшими умами многих современников Драйзера, можно увидеть в истории Клайда выражение некоего социального фантазма (*public fantasy*), наподобие того, о котором Зигмунд Фрейд писал в статье 1908 г. «Писатели и грезы»: «О чем может мечтать бедный сирота, которому дали адрес богатого работодателя? По пути к нему он будет грезить о том, что получив наконец место, завоюет расположение работодателя, станет незаменимым в бизнесе, поднимется по карьерной лестнице, женится на очаровательной дочке нанимателя, станет совладельцем бизнеса, а потом унаследует его» [Freud 1959]. В Америке этот социальный фантазм зовется «американской мечтой», и будет совершенно справедливо говорить и о фольклорных корнях этой мечты (фантазма, миража), и о том, что она многократно эксплуатировалась в американской литературе до Драйзера, к примеру, конечно же, Хорейшо Эдджером в «Дике-Оборванце» (*Ragged Dick*, 1868) и других его сочинениях.

---

<sup>3</sup> Edgar Carples, “The Story That Cost \$ 93,000,” *Motion Picture Magazine* 31 (August 1926): 107.

<sup>4</sup> Курсив мой. — О. А.

Думается, в парадоксальном сочетании убийственной типичности (то есть жизненности) истории Клайда и фантазматической (миражной, иллюзорной) природы владеющих им желаний, навязываемых ему обществом, и состоит непреходящая ценность драйзеровского романа. Влекомый не осознаваемыми им самим силами, Клайд изображен игрушкой в руках неких социальных и сексуальных импульсов, что, вопреки и наряду с запрограммированным Драйзером социологическим пафосом, позволяет видеть в истории Клайда в том числе историю, относящуюся больше к сфере социального бессознательного, общественных фантазмов. Одну из самых убедительных интерпретаций законов, управляющих драйзеровскими героями, можно найти в теориях его современника, экономиста Торстейна Веблена (1857–1925), который в своем капитальном труде «Теория праздного класса» (*The Theory of the Leisure Class*, 1899) для анализа экономических явлений использовал категориальный аппарат дарвиновской теории. В основе экономических процессов, согласно Т. Веблену, лежат психология, биология и антропология. Уильям Дин Хоуэллс отозвался на «Теорию праздного класса» пространным эссе «Новые перспективы американской литературы» (“An Opportunity for American Fiction”, 1899) [Howells 1899], где отметил, что Веблену удалось вскрыть «существеннейшую и всепроникающую драму нашей повседневной жизни», встающую перед тем, кто зарабатывает деньги, чтобы их тратить. Перспектива, обозначенная теорией Веблена перед литературой, связана с тонкой иронией его открытия: американская демократия — «самая яркая, самая искренняя демократия из всех известных истории», породила здесь «праздный класс» собственников, которые вместо рационального производства переключаются на *демонстративное потребление* (*conspicuous consumption*), что заставляет общество жить по законам *денежного соперничества* (*pecuniary emulation*) и *завистнического сравнения* (*invidious comparison*), когда человек одержим постоянным оцениванием и сравнением себя и своего материального достоинства с другими, более успешными индивидами.

Запечатленная с незаурядной художественной мощью Драйзером история Клайда приобретает статус мифологемы, и в этом качестве на протяжении всего двадцатого века то и дело всплывает из глубин культурного бессознательного, заявляя о себе более или менее явными, порой самыми неожиданными интертекстуальными и интермедийными переключками с Драйзером. В этом плане мы можем

говорить об очень масштабном присутствии Драйзера в культуре XX в. «Разительное несходство документального романа Драйзера и исполненного символическим смыслом романа Альбера Камю заслуживает некоторые поразительные аналогии. Как и Мерсо, Клайд живет в мире, управляемом случаем, он так же пассивен, так же совершает «случайное» убийство, его так же подвергает суду законопослушное общество и так же отправляют на смертную казнь в финале. Сюжет «Американской трагедии» стал своего рода формулой, которую с различными целями используют как экзистенциалисты, так и писатели натуралистического толка», — пишет Р. Лехан и обнаруживает драйзеровское влияние в книгах «Почтальон всегда звонит дважды» (*The Postman Always Rings Twice*, 1934) Джеймса М. Кейна, «Сыне Америки» (*Native Son*, 1940) Ричарда Райта и «Стучи в любую дверь» (*Knock On Any Door*, 1947) Уилларда Мотли [Lehan 1963]. Конечно же, список этими примерами не исчерпывается...

Особый интерес представляет история освоения «Американской трагедии» кинематографом. Отметим сразу, что потенциал для трансмедиальных транспозиций собственного текста очень хорошо ощущался самим Драйзером и всячески им поощрялся. В 1936 г. в газете *New York Times* он опубликовал статью «Четыре инсценировки “Дела Клайда Гриффитса”»<sup>5</sup>, где применительно к разным инсценировкам романа в США, Германии, Франции и в Советском Союзе высказывает ряд интересных замечаний. С одной стороны, в духе соцреализма, с позиций которого, как известно, литература должна отражать жизнь в ее революционном развитии и воспитывать революционное сознание масс, он подтверждает однозначность собственного идеологического посыла, связанного с «идеей экономического расслоения общества, при котором богатые, составляющие верхний слой, подавляют и угнетают бедных. И люди неудачливые и обездоленные оказываются в трагическом положении» [Драйзер 1955, 12: 177]. Основанием для сопоставления четырех инсценировок становятся «четыре совершенно различных точки зрения на те внешние экономические силы, которыми обуславливается трагическая судьба человека». В инсценировке Патрика Керни «автор подошел к теме, к сожалению, с позиций полумелодраматических, ибо инсценировка эта была создана по близкой американскому сердцу схеме: от нищеты

---

<sup>5</sup> Theodore Dreiser, “Four Cases of Clyde Griffiths,” *New York Times*, March 8, 1936, sec. 10, 1.

к богатству и обратно», что наиболее соответствует «требованиям, предъявляемым американцами к трагедии» [Драйзер 1955, 12: 177], с некоторой иронией замечает Драйзер. Инсценировка, сделанная немецким драматургом Эрвином Пискатором<sup>6</sup>, произвела на Драйзера «огромное впечатление» мощью своего социального звучания: «Клайд, хотя такой же слабый и немощный, как и в книге, словно непроизвольно становится выразителем многосторонней, глубокой, уничтожающей и в то же время полной трагизма критики общественного устройства» [Драйзер 1955, 12: 178]. Французская инсценировка Жоржа Жамена и Жана Серве (1935), «безусловно прекрасна тем, что «посвящена волнующим человеческим отношениям между представителями мира богачей и бедняков, изображенных в весьма поэтическом свете» [Драйзер 1955, 12: 179]. Наконец, о советской инсценировке<sup>7</sup> Драйзер пишет как о потенциально самой мощной, так как Базилевский «кладет в основу развития трагедии Клайда Гриффитса коммунистическую мораль» [Драйзер 1955, 12: 179], но вместе с тем, писатель вынужден констатировать, что инсценировка «далеко не так хороша, как это можно было ожидать» [Драйзер 1955, 12: 180].

В свете такого внимания к трансмедийным транспозициям собственного текста и их идеологической оценке, совершенно неудивительно, что Драйзер довольно быстро продал авторские права на экранизацию Голливуду. Хорошо известен его комментарий к заглавию романа: «Я назвал его “Американской трагедией”, потому что такое не могло случиться ни в одной другой стране мира» [Bowers 1962: 156]. Среди прочего, «американизм» трагедии Клайда Гриффитса можно видеть и в достаточно очевидном формирующем воздействии популярной культуры (кино) и на психологию героя, и на поэтику романа. В интервью журналу Motion Picture Magazine (август 1926) Драйзер констатировал: «Наши фильмы делают все возможное, чтобы распро-

---

<sup>6</sup> Э. Пискатор договорился с Драйзером об инсценировке романа в 1929 г. Европейская премьера спектакля по пьесе Э. Пискатора и Л. Голдшмидт «Дело Клайда Гриффитса» состоялась в Вене в апреле 1929 г., американская — в апреле 1935 г. в Hedgegrov Theatre (Роуз-Вэлли, штат Пенсильвания; пер. на англ. Л. Кэмпбелл). В марте 1936 г. Ли Стрэсбергом по пьесе Пискатора был поставлен спектакль в нью-йоркском Group Theatre.

<sup>7</sup> По роману «Американская трагедия» в довоенном СССР были созданы несколько инсценировок и киносценариев. Здесь речь идет о пьесе Н.Г. Базилевского (Блюмкина; 1897–1965) «Закон Ликурга» (1934), поставленной в ЦТСА И.П. Ворошиловым (1950) и Г.А. Товстоноговым в Театре Ленинского Комсомола (1951).

странять американский образ мысли, и мир, кажется, вполне созрел для этого... Ни один другой народ не предается таким буйным, таким деятельным мечтам. Весь мир уже откликается на наши призывы “не упускай свой шанс! Лови успех!” и вместе с нами соглашается, что мерило успеха — деньги и громадные здания, что в этом мире каждого ждет своя доля любви и шикарной жизни»<sup>8</sup>. Сама фамилия главного героя — Гриффитс — восходит к фамилии любимого кинорежиссера Драйзера Дэвида Гриффита. Как мы увидим, в экранизациях романа роль кино даже в сюжетном развитии (не говоря уже о саморефлексивности медиа) будет только возрастать (сцены в кинотеатре в фильмах Дж. Стивенса «Место под солнцем» (*A Place in the Sun*, 1951) и у Вуди Аллена в «Матч Пойнт» — *Match Point*, 2005).

Кинематографичность романа Драйзера «Американская трагедия» отмечалась и исследовалась неоднократно (см., например: [Merck 2007; Marshall 2013]). В качестве любопытного биографического факта можно отметить то, что работу над романом Драйзер начал в Голливуде — именно там он закончил черновик первой книги. Возможно, раньше других заговорил о кинематографичности романа Роберт Пенн Уоррен, который уже в начале 1960-х писал о нем как о «фильме, который идет у нас в голове» (“movie in our heads”) — или в переводе А. Ващенко «киноленте нашего ума» [Уоррен 1988: 273]. Он же активно использовал кинематографическую образность в своем анализе романа (например: «Подчеркивая мастерство Драйзера, хотелось бы заметить, как после этой фразы, заключающей вторую книгу, писатель *переносит объектив своей камеры* с одинокой фигуры героя и начинает третью книгу отступлением о судебно-административных делах, стремясь к *панорамному охвату событий*»<sup>9</sup> [Уоррен 1988: 271]).

В уже цитировавшемся интервью 1926 г. Драйзер назвал в качестве идеального режиссера для экранизации своего романа Эриха фон Штрогейма. В его «Алчности» (*Greed*, 1924) Драйзера восхитило то, как Штрогейм ухватил самую суть психологии американцев, «наше поистине поразительное нежелание смотреть правде в глаза, наш материализм, потакание собственным слабостям, стремление к шикарному образу жизни, танцулькам и пр.»<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Carples, “The Story,” 107.

<sup>9</sup> Курсив мой. — О. А.

<sup>10</sup> Carples, “The Story,” 107.

Однако, Штрогейм, как и Дэвид Гриффит, как и Эрнст Любич, отказался снимать «Американскую трагедию».

Случилось так, что первым, кто подал заявку на экранизацию и написал сценарий, был Сергей Эйзенштейн (1898–1948) в 1930 г. во время своего пребывания в Голливуде. Драйзер и Эйзенштейн впервые встретились 16 ноября 1927 г. на московской квартире кинорежиссера. В июне 1930 г. Эйзенштейн вместе с Г. Александровым и А. Монтегю приедет в Голливуд. Уже через день после его приезда один из сооснователей студии «Парамаунт» продюсер Джесси Ласки получил телеграмму, которая начиналась так: «Если у ваших раввинов и книжников не хватает смелости посоветовать вам проявлять больше преданности этой земле, которая дала вам больше, чем какая-либо другая в истории, а вам самим не хватает мозгов понять, что нельзя импортировать сюда красного головореза вроде Эйзенштейна, тогда позвольте проинформировать вас, что мы сделаем все, чтобы выдворить его отсюда. Красная пропаганда нам тут не нужна» [Seton 1952: 167]. Телеграмма от идеологических блюстителей антисемитизма и антикоммунизма была напечатана 28 июня 1930 г. в Motion Picture Herald. И она проясняет многое в судьбе сценария.

В Голливуде Эйзенштейн вначале планировал снять фильм «Золото Саттера» по роману Блеза Сандрара «Золото». Однако написанный им сценарий был оценен как «слишком дорогой». Потом дело дошло и до «Американской трагедии», свои читательские впечатления от которой Эйзенштейн формулировал так: «Хотя роман, судя по его заглавию, претендует на эпический охват, многословное и противоречивое повествование Драйзера мало соответствует этому замыслу и представляет собой на 99 процентов констатацию фактов и только на один процент выражает отношение к этим фактам» (цит. по: [Мерск 2007: 48]). Отечественный историк кино Наум Клейман пишет, что в 1930 году на основе романа Теодора Драйзера Эйзенштейн, Александров и Монтегю написали, по контракту с «Парамаунтом», сценарий. В нем, «по сравнению с романом, была заострена социальная трактовка сюжета, и вина за убийство Роберты переносилась со слабовольного Клайда на общественное устройство и общественный идеал “преуспеяния”»: “Американская трагедия” виделась отнюдь не трагедией Клайда, а фреской Соединенных Штатов “avant tout” (“Предисловие для несделанных вещей”))» [Клейман 1992]. Для Эйзенштейна подлинная трагедия состояла не в убийстве, совершенном Клайдом, но в трагическом пути, на который его толкает общественная система.

Роль Рока, управлявшего античной трагедией, должна быть отдана, по мнению Эйзенштейна, «американской реальности», а конкретнее — классовой системе, запрету аборт, политизированному правосудию и религиозному фанатизму [Мерск 2007: 48]. Эйзенштейн в своем сценарии усиливает критику религии и связывает детерминизм судьбы Клайда с кальвинистской концепцией предопределения, подчеркивает формальную и реальную невиновность Клайда, основывая это на том, что в христианстве за намерение осуждать невозможно... Мать изображается главной виновницей смерти Клайда, а фигура священника Макмиллана устранена, как и фигура отца, что порой дает основание интерпретаторам говорить об особой, наполненной фрейдистскими смыслами монструозности фигуры матери в сценарной версии Эйзенштейна. В своем сценарии советский режиссер усиливает неправоту обвинительного приговора присяжных: он показывает, как Клайд пытается спасти Роберту. Какими бы ни были первоначальные смутные намерения героя, он не совершает убийства, ни умышленного, ни непредумышленного.

При переводе романа Драйзера на язык кино советскому режиссеру удалось сделать целый ряд открытий, мимо которых не пройдут его последователи. Так, шик и богатство высшего общества ассоциируется у Эйзенштейна с белым цветом. Во всех последующих экранизациях Сондра (или ее экранные аватары) также будет появляться в белом платье, с орхидеей на плече — как существо из нездешнего мира.

По утверждению Н. Клеймана, в одном из эпизодов сценария (убийство Роберты) Сергей Эйзенштейн впервые в мировом кино применил метод «внутреннего монолога» героя Клайда Гриффитса [Клейман 1992]. Конечно, это художественное открытие можно рассматривать в связи с хорошо задокументированным интересом Эйзенштейна к Джойсу, с которым он несколько раз встречался в Париже по пути в Голливуд и об экранизации чьего романа «Улисс» всерьез подумывал. Хотелось бы, однако, добавить, что повествовательная структура романа Драйзера, на первый взгляд далекая от модернистских экспериментов с «поток сознания», отмечена печатью авторского новаторства и художественной глубины. Стилистическая «неуклюжесть» избыливающего повторами текста может быть соотнесена с проблемой идентичности протагониста: «Если посмотреть на это с более объемной точки зрения, циклические повторы неизбежно создают впечатление беспомощности, порабощенности индивидуума

некими внешними силами», — пишет Ли Кларк Митчелл, выявляя корреляцию между своеобразным драйзеровским психологизмом и видимым несовершенством романной формы [Mitchell 1985]. Р.П. Уоррен писал о том, что Клайд всегда «стремился убежать от себя», Ричард Лехан полагал, что «герою недостает самосознания», а Филип Фишер радикально утверждал, что «у Клайда нет собственной личности, и он абсолютно лишен способности сохранять верность самому себе» [Mitchell 1985]. Подобную корреляцию между структурой текста и структурой идентичности героя мог почувствовать и Эйзенштейн, хотя, разумеется, в «Американской трагедии» для него на первом плане была идеология текста, но не его самосознание.

Сценарий был сдан в октябре 1930 г. и принят руководством «Парамаунт» с большим энтузиазмом, чуть ли не как лучший сценарий из всех, что получала студия (по мнению Б.П. Шульберга) [Merck 2007: 68]. Однако страх перед пропагандистским запалом, который может внести в сценарий красный режиссер, сыграл свою роль. «Хотя Production Code позволял воспроизведение одного, предположительно несправедливого процесса (с акцентом на аномальности подобных вещей), обобщающий смысл и романа, и сценария, а также отсылка заглавия к общенациональной проблематике, наводили на мысль о том, что показанное на экране будет ассоциироваться не с исключительным случаем, но с федеральной системой правосудия в целом. Таким образом, когда соавторы сценария с жаром доказывали Б.П. Шульбергу, что Клайд невиновен, он проницательно предостерегал их, что такое прочтение романа будет воспринято как «чудовищный вызов американскому обществу» [Merck 2007: 68]. В итоге, хотя Теодор Драйзер одобрил эту концепцию, в конечном итоге заявка Эйзенштейна была отклонена.

Первую экранизацию «Американской трагедии» осуществил в 1932 г. режиссер Джозеф фон Штернберг (1894–1969). Он ушел от социального детерминизма и сосредоточился на непроясненных психологических мотивах поведения злосчастного протагониста. С точки зрения трансмедиальной нарратологии можно говорить об использовании Штернбергом в своем киноязыке ритмического аналога излюбленного драйзеровского приема — повторов. Так, к эпизоду смерти Роберты в фильме возвращаются несколько раз: сначала мы видим, как Роберта тонет, потом следователь возвращается к этому эпизоду в своем отчете, и наконец окружной прокурор излагает свою обвинительную версию событий перед присяжными. Клайд трижды

описывает происшествие на озере: дважды пытается обосновать свою невиновность перед присяжными и судом и в третий — кается в своей вине перед матерью. Как и роман Драйзера, фильм прибегает к поэтике коллажа и воспроизводит газетные заголовки, крики разносчиков газет, кадры тиражирующих новость печатных машин: «Ожидается обвинительный приговор». В качестве предвосхищающего визуального образа (префигурации) фотография матери Клайда на первой странице газеты наплывом переходит в ее кадр в зале суда. Как и в романе, все это подчеркивает неизбежность судьбы Клайда, его обреченность.

Вместе с тем финальные эпизоды, где осужденный Клайд последний раз видится со своей матерью, сценарист трактует по-своему и подает как предсмертную исповедь. Когда мать говорит Клайду, что собирается бороться за признание его невиновным, он внезапно замечает: «Но это не так...». И опустив глаза, продолжает: «Я не убивал Роберту, но когда она упала в воду, я бы мог спасти ее... Но уплыл прочь, потому что в глубине души мне хотелось, чтобы она умерла». Увещевая его, мать произносит что-то религиозно-утешительное, но «Клайд слушает молча в своей темной камере, и только луч света выхватывает его белокурые волосы и искаженное эмоциями лицо... Обняв мать в последний раз, он вновь отворачивается от камеры, на этот раз навсегда» [Merck 2007: 98].

М. Мерк обнаруживает несомненное достоинство фильма, унаследованное преемниками Штернберга по киноадаптации «Американской трагедии», в отсутствии лобовых художественных решений: «Скользкие наплывы и особая работа со светотенью в фильме Штернберга не способствовали ни моральной определенности, ни кассовому успеху фильма. Но они перейдут в следующий голливудский вариант “Американской трагедии”» [Merck 2007: 102].

Однако Драйзер был иного мнения о художественных достоинствах экранизации. Прочитав сценарий, подготовленный Сэмюэлем Хоффенштейном, Драйзер написал ему: «Я воспринимаю это как настоящее оскорбление моей книге — масштабу описанных в ней поступков, эмоций и психологии» [Dreiser 1959: 509–510].

25 апреля 1931 г. Драйзер разослал возмущенное письмо восемнадцати ведущим американским деятелям литературы и искусства, включая романистку Фанни Херст, драматурга Дж. Нейтэна, издателя Харрисона Смита и литературного критика Карла Ван Дорена, где объяснял, насколько герой голливудского сценария не похож на его собственного, и характеризовал его так: «Более или менее сексуально

озабоченный и низкопробный юнец, который, оказавшись в ситуации, когда его чувственность могла быть достаточно легко удовлетворена, заводит шашни с несколькими девушками и в конце концов одну из них убивает, чтобы продвинуться дальше в обществе и упрочить свой жизненный успех с другой, более богатой и красивой» [Dreiser 1959: 526–530]. Заканчивалось письмо приглашением адресатов к совместному просмотру фильма, дабы все могли убедиться, насколько идеология экранизации не совпадает с романной.

Итак, первая реализованная экранизация не устроила автора, и Драйзер после этого судился с Голливудом, обвиняя его в «вопиющем несоответствии первоисточнику и его клеветническом искажении» (письмо, подготовленное адвокатами А. Г. Хейзом и А. К. Хьюмом, направленное в корпорацию «Парамаунт» 26 июня 1931 г.) (цит. по: [Merck 2007: 2]), но не смог выиграть процесс. Еще одна попытка перенести на экран художественный мир романа обернулась для Драйзера миражом.

Джордж Стивенс (1904–1975) пришел к экранизации «Американской трагедии» с опытом документалиста на фронтах Второй мировой, в частности, ему довелось снимать высадку союзников в Нормандии и освобождение узников нацистских концлагерей. После окончания войны он мечтал об экранизации фронтовых романов, вроде «Молодых львов» Ирвина Шоу или «Нагих и мертвых» Нормана Мейлера, но судьба распорядилась иначе, и в 1948 г. он подал заявку на экранизацию романа Драйзера, благо права на него уже принадлежали Голливуду. Любопытно, что в тексте романа Стивенс отчеркнул фразу, описывающую стремления протагониста «к чему-то другому, лучшему, более прекрасному». Пожалуй, этот мотив романтического эскапизма стал основным для фильма и во многом определил последующую культовую судьбу этой киноадаптации.

При обсуждении сценария один из киночиновников высказал сомнение в успехе обращения к «Американской трагедии», так как само название романа в то время наводило на мысль лишь о недавно ушедшем из жизни писателе-коммунисте, некоем старомодном романе и одном из ранних малоудачных звуковых фильмов. Стивенс решительно заявил, что он собирается снимать не исторический фильм, но фильм на остросовременный сюжет (“he wanted it to be in the highest sense a representation of contemporary life”) [Merck 2007: 107]. В телеграмме Монтгомери Клифту, которого режиссер изначально-

но видел в главной роли, Стивенс писал: «Драма предстанет совершенно в новом свете и развернется перед нами в декорациях 1950-х» [Merck 2007: 108].

Над сценарием работали двое: большой поклонник Драйзера и его единомышленник Майкл Уилсон и Харри Браун, поэт, драматург и романист, которого пригласили для фактурного воспроизведения атмосферы ранних пятидесятых и более современного звучания диалогов. Недавно экранизированный военный роман Х. Брауна «Поход на солнце» (*A Walk in the Sun*, 1945) с успехом прошел по экранам страны и, возможно, повлиял на выбор заглавия, которое имело собственную историю.

Среди вариантов замены названия «Американская трагедия» рассматривались такие: *A Modern Story*, *The Lovers*, *Now and Forever*. Ни одно из них в конечном итоге не устроило режиссера и продюсеров. Помощник режиссера Айван Моффат как-то очень вовремя вспомнил фразу кайзера о том, что Германии необходимо расширяться, чтобы получить свое место под солнцем. У Драйзера Клайда казнят зимой; Эйзенштейн в своем сценарии перенес финал на весну, и жажда жизни Клайда должна была переключаться с «залитым ярким солнечным светом тюремным двором, с зеленью и цветами» [Merck 2007: 118]. Таким образом, Эйзенштейн, германский кайзер и писательский опыт Харри Брауна — все это вместе определило выбор названия фильма: «Место под солнцем». Стертая метафора заиграла новыми визуальными гранями. Образ солнечного света проходит через весь фильм и определяет более просветленный, чем у Драйзера вариант финала (не вошедший в конечную редакцию фильма), когда Клайд перед казнью переживает своего рода эпифанию: идя на казнь по залитому солнцем коридору, он произносит свои последние слова: “It’s so bright” («Как светло») [Merck 2007: 110].

Разъясняя свой замысел сценаристам, Стивенс подчеркивал, что послевоенное американское общество в гораздо меньшей степени стратифицировано, чем во времена Драйзера. В неопубликованных интервью уже в 1960-х он рассуждал:

Жизнь, которую так подробно описывал Драйзер, была гораздо более жестокой, чем сегодня. В то время у людей не было шанса. Девушка за работу в магазине получала пять долларов. Парень мог заработать одиннадцать долларов и ни цента больше, пока ему не исполнялось тридцать пять, и только тогда его зарплата повышалась

до пятнадцати долларов. Но потом была война, и у молодых людей появился шанс». Армия была для многих солдат «способом стать частью нового социального слоя... В это время гораздо проще было пробиться: достаточно обладать некоторым обаянием, неплохими манерами и средним интеллектом — и доступ в высшее общество открыт [Merck 2007: 110].

В своих комментариях к сценарию Моффат писал, что Клайд переполнен невероятной, с трудом сдерживаемой жадной жизни, и за это аудитория простит ему многое. В сцене танца Сондры и Клайда (уже после трагедии на озере) Моффат видел героев в подобии трансa. Сондра умиротворена и блаженствует, а Клайд исполнен напряжения и страсти и отчаянно пытается длить этот танец, этот «последний и великий символ жизни, которая обречена, и такое художественное решение должно было в полной мере вознаградить зрителей» [Merck 2007: 110].

Сценаристы внесли значимые изменения в концепцию главных образов, что повлекло и изменения в именах. Роберта становится Албертой, а потом Элис Трипп, при этом сохраняется маскулинное уменьшительное имя — как у реальной жертвы (Грейс — Билли, Роберта — Берг, Элис — Эл). Сондра Финчли становится Анджелой Викерс, и ее имя перекликается со словами Клайда, о том, что он впервые увидел ее на местном параде цветов, и она была прекрасна — «почти как ангел».

Клайд Гриффитс превращается в Джорджа Истмена. Исполнительница роли Элис (Роберты) Шелли Уинтерс вспоминает, как ее озадачило то, что Джордж Стивенс сделал протагониста собственным тезкой. На самом деле, новоприобретенное имя протагониста перестало вызывать ассоциации с пионером американского кинематографа Д. Гриффитом, но объединило в себе собственное имя режиссера с фамилией еще одной значимой фигуры в истории медиа. И это свидетельствовало не только об известном автобиографизме образа киногероя. В своем интервью Роберту Хьюзу Стивенс обращал внимание на аллитерационную переключку имени драйзеровского героя Клайда Гриффитса с Честером Джиллетом (по-английски их инициалы совпадают), что работало на реалистичность романного повествования. «Я взял фамилию Истмен из реальной жизни (Джордж Истмен — основатель компании по производству фото и киноплёнки «Истмен-Кодак». — *О. А.*), и назвал его Джорджем. Так что все сразу поняли, что

этот герой не может быть плодом исключительно художественного вымысла» [Merck 2007: 113]. Фамилия Анджели Викерс тоже взята из реальной жизни. В отличие от вымышленных промышленных брендов драйзеровского романа, где Гриффиты производили воротнички для рубашек, а Финчли — пылесосы, фамилии героев фильма «Место под солнцем» ассоциируются с реальными промышленниками: фирма «Истмен-Кодак» поставляла 16-миллиметровую пленку для фронтальных съемок, а «Викерс» — британские бомбардировщики. В отличие от романа и фильма Штернберга, у Стивенса Джордж не надзирает над упаковщиками, а является одним из работников конвейера. Таким образом, Стивенс смягчает жесткую гендерную и социальную иерархию, правящую бал в романе Драйзера.

Новые визуальные возможности для фильма открыло и изменение типа продукции, выпускаемой богатыми родственниками киногероя: в фильме это не воротнички рубашек, а женские купальники. С одной стороны, этот новый продукт удачно вписывался в комплекс мотивов, связанных с водой, с водными видами спорта, которыми радостно занимается «золотая молодежь». С другой стороны, рекламные изображения манекенщиц в купальниках создают навязчивую и всепроникающую атмосферу желаний, в которой пребывает Джордж.

Драйзеровские характеристики героев тоже претерпели весьма существенные изменения: Джордж выводится более порядочным и обаятельным, чем Клайд, Элис более уныла, чем Роберта, и в меньшей степени наделена чувством собственного достоинства, Анджела изображена более любящей и более остроумной, чем Сондра [Merck 2007: 115–116].

В сценарии детские и отроческие эпизоды жизни Клайда опущены. Джордж вспоминает свое бедное детство в евангелической миссии только в разговоре с отцом Элис:

Я рос в атмосфере нищеты, среди неудачников. Поэтому я научился ненавидеть нищету и бояться неудачи больше всего в жизни. Я ушел из дома, чтобы как-то изменить свою судьбу. Сменил много работ, лучшей из которых был мальчик на посылках в отеле. Я был обыкновенной шпаной (punk) — без таланта, без образования, без ничего. Мне нравилось смотреть на эти рекламы в журналах, типа, когда большой шикарный автомобиль с девушкой за рулем, а она машет рукой своему парню. Всегда хотел как-то пробиться в жизни и стать этим парнем [Merck 2007: 114].

С самого начала фильма (сцена, когда Джордж «голосует» на дороге, а мимо него проезжает шикарный кадиллак с одинокой красивой брюнеткой) мечты Джорджа соединяют в себе сексуальное желание и стремление к шикарной жизни. (Символом этого единения становится билборд, на котором изображается девушка в купальнике с надписью “It’s an Eastman”.) Джордж провожает взглядом кадиллак, и неясно, что больше привлекло его внимание — дорогая машина или девушка, и то и другое остается для него — и для кинозрителя — смутным объектом желаний. Также не сразу сможем мы рассмотреть лицо героя: оно словно все время ускользает, отворачивается от камеры (справедливости ради отметим, что такой прием визуализации трудно поддающейся определению идентичности героя впервые был открыт Штернбергом).

В главной роли Стивенс видел только Монтгомери Клифта — одного из наиболее популярных актеров своего поколения, учившегося актерскому мастерству, как и Марлон Брандо, на основе системы Станиславского. Его неотразимая мрачноватая харизма, внутреннее напряжение, ранимость, загадочность — все это полностью соответствовало режиссерской концепции Стивенса, который задумывал своего героя как самого обычного парня (отсюда его «пролетарский» акцент), обаятельного и современного. Столь же убедительна неотразимая красота двадцатипятилетней Элизабет Тейлор в роли Анджелы. Критики неоднократно отмечали поразительное сходство артистов, подчеркиваемое в их парных крупных планах. Молодые герои Стивенса словно становятся двойниками в своем необоримом стремлении друг к другу. Стивенс в своих указаниях актерам говорил, что они должны сыграть «трепет встречи с предуготованным финалом» (“the excitement of preordained meeting”) [Merck 2007: 133]. Все, связанное с Анджелой и ее миром, носит в фильме подчеркнuto фантазматический характер. “Dream palace” («Дворец мечты») — так называет она новый загородный дом на озере. Для Джорджа встречи с ней — мираж, внезапно оказавшийся реальностью, чтобы снова уйти в область фантазматического. Роскошь особняка Викерсов — театральные колонны и арки, плавно следующая за героями камера, бережущие душу звуки струнных — все это вызывает ассоциации с роскошью и гламуром, как он обычно представляется в голливудских фильмах — зрелищно, иллюзорно, фантазматично... В адаптации Стивенса к драйзеровской истории впервые добавляется мотив кинематографической саморефлексивности. В своем трансмедиальном

анализе фильма Стивенса М. Мерк обращает внимание на настойчивое присутствие в кадрах прямоугольных (напоминающих киноэкран) визуальных полей: в комнате Джорджа сквозь прямоугольное окно сверкает реклама Викерсов, на стене висит еще один прямоугольный предмет — репродукция картины Джона Эверетта Милле «Утонувшая Офелия» [Merck 2007: 124]. Однако апогеем саморефлексивности, конечно, может считаться эпизод первой встречи Джорджа и Элис. В романе Драйзера герои впервые остаются наедине во время лодочной прогулки на озере (один из несложно задуманных, типично драйзеровских пролепсисов). В фильме Стивенса случайная встреча Джорджа и Элис происходит в кинотеатре. Такое решение предложил Хэрри Браун, и оно переключает в «Матч Пойнт» Вуди Аллена. Образ «фильма в фильме» конденсирует многочисленные кинематографические аллюзии Драйзера в одну судьбоносную сцену. Фильм, который смотрят герои, называется *Now and Forever* (как мы помним, одно из предполагаемых названий фильма Стивенса), его создателем обозначен Айвен Моффат, помощник Стивенса по «Месту под солнцем».

Стивенс решил не заканчивать свой фильм последним путем Джорджа на казнь. К герою возвращается воспоминание о первом поцелуе с Анджелой, представленное как ретроспективный кинообраз. М. Мерк пронизательно прочитывает такой финал как саморефлексивный комментарий о природе желаний, владевшего Джорджем, — желаний раствориться в кинематографической фантазии, которое по своим последствиям оказалось не менее роковым, чем действия палача [Merck 2007: 142]. Как говорил сам Джордж Стивенс в неопубликованном интервью 1967 г., «блестательная мечта, в которой слилось все самое заветное — девушка, богатство, успех, сама по себе составляет невероятный и незабываемый опыт, пусть и виртуальный. Но пережить блестящее воплощение своих грез в реальности, чтобы потом прийти к жесточайшей пытке их утратой — все это знаменует критическое расширение жизненного опыта — осознание жизни и судьбы в невероятных пределах» [Merck 2007: 142].

«Место под солнцем» стало своего рода культовым фильмом — и для киноинтеллектуалов (Жан-Люк Годар посвятил ему эпизод в своем телесериале «История(и) кино», 1989–1998), и для рядового зрителя, чей символический образ воплощает герой романа Стива Эриксона «Зеровилль» (*Zeroville*, 2007) и снятого по нему в 2019 г. одноименного фильма, где режиссером и исполнителем главной роли выступил Джеймс Франко. Наголо обритую голову героя украшает

хрестоматийный кадр из фильма Стивенса — знаменитый парный портрет Монтгомери Клифта и Элизабет Тейлор: «два самых красивых человека в кинематографе, он — мужская версия ее, она — женская версия его» [Erickson 2007]. Для героя «Зеровилля» история, занимавшая нас на протяжении этой статьи, звучит так:

Монтгомери Клифт приезжает в город, он бедный родственник богатой семьи, которая находит ему работу на местной фабрике, где он знакомится с Шелли Уинтерс, а потом спит с ней, несмотря на строгие запреты иметь близкие отношения с работницами. На вечеринке он встречает Элизабет Тейлор — самую красивую из местных богатых девушек [Marshall 2013: 241–242].

В этой версии уже нет места Драйзеру. Получившая широкий зрительский успех киноадаптация романа «Американская трагедия» зажила жизнью, отдельной от своего автора, словно бы уйдя туда, откуда пришла, — в сферу фантазмов коллективного бессознательного.

Три фильма, снятые Вуди Алленом в начале 2000-х, — «Матч Пойнт» (*Match Point*, 2005), «Сенсация» (*Scoop*, 2006), «Мечта Кассандры» (*Cassandra's Dream*, 2007) — не могут не вызвать ассоциации с «Американской трагедией» у людей, читавших роман (и это, надеюсь, еще станет предметом отдельного разговора) при полном отсутствии ссылок самого режиссера на нелюбимого автора. Хронологически появление этих фильмов приходится на столетнюю годовщину случая Джиллет — Браун (2006), не прошедшую незамеченной в американской прессе. Вуди Аллен, снимавший «Матч Пойнт» в Англии, первоначально хотел назвать свой фильм «Американская история» (*American Story*). Нельзя не обратить внимание на сходство имен протагониста с фигурантом давнего уголовного дела (Честер — Крис). Драйзера опять нет — но разве вспомнил бы кто-нибудь в 2006 г. о Честере Джиллетте, если бы не было Клайда Гриффитса?

ЛИТЕРАТУРА

Гиленсон 1974 — Гиленсон Б.А. Американская литература 30-х годов XX века. М.: Высшая школа, 1974. 263 с.

Драйзер 1955 — Драйзер Т. Собрание сочинений: в 12 т. Москва: Правда, 1955.

Засурский 2009 — Засурский Я.Н. Теодор Драйзер // История литературы США: в 6 т. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Т. 5: Литература начала XX в. С. 389–450.

Клейман 1992 — Клейман Н. Неосуществленные замыслы Эйзенштейна // Искусство кино. 1992. № 6. URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/62/> (дата обращения: 12.08.2021).

Уоррен 1988 — Уоррен Р.П. Дань Теодору Драйзеру. К столетию со дня рождения (1911) / пер. с англ. А.В. Ващенко // Как работает поэт: статьи, интервью / сост. и послесл. А.Н. Николоюкина, комм. В.М. Толмачева. М.: Радуга, 1988. С. 204–288.

REFERENCES

Bowers 1962 — Bowers, Claude. “Memories of Theodore Dreiser.” In *My Life: The Memoires of Claude Bowers*, 153–172. New York: Simon & Schuster, 1962.

Denby 2003 — Denby, David. “The Cost of Desire.” *The New Yorker*. April 21, 2003.

Dreiser 1959 — Dreiser, Theodore. *Letters of Theodore Dreiser: A Selection*. Edited by Robert H. Elias. Vol. 2. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1959.

Dreiser 1955 — Dreiser, Theodor. *Sobranie sochinenii: v 12 t.* [*Collection of Works, in 12 vols.*]. Moscow: Pravda Publ., 1955. (In Russ.)

Erickson 2007 — Erickson, Steve. “Zeroville.” First Chapter. *New York Times*. December 2, 2007. <https://www.nytimes.com/2007/12/02/books/chapters/1st-chapter-zeroville.html>.

Freud 1959 — Freud, Sigmund. “Creative Writers and Day-Dreaming.” In *The Standard Edition of the Psychological Works of Sigmund Freud*, translated and edited by James Strachey. Vol. 9, *Jensen’s “Gradiva” and Other Works*, 141–154. London: Hogarth Press, 1959.

Gilenson 1974 — Gilenson, Boris A. *Amerikanskaia literatura 30-kh godov XX veka* [*American Literature in the 1930s*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1974. (In Russ.)

Howells 1899 — Howells, William Dean. “An Opportunity for American Fiction.” Reprinted in *W. D. Howells as Critic*, edited by Edwin H. Cady, 286–291. London: Routledge and Kegan Paul, 1973.

Kleiman 1992 — Kleiman, Naum. Neosushchestvlennye zamysly Eizenshteina [Unrealized Projects of Eisenstein]. *Iskusstvo kino* [*The Art of Cinema*], no. 6 (1992). <http://www.screenwriter.ru/cinema/62/>. (In Russ.)

Lehan 1963 — Lehan, Richard. “Dreiser’s *An American Tragedy*: A Critical Study.” *College English* 25, no. 3 (December 1963): 187–193.

Marshall 2013 — Marshall, Kate. “Dreiser’s Stamping Room: Becoming Media in *An American Tragedy*.” *NOVEL: A Forum on Fiction* 46, no. 2 (Summer 2013): 234–252.

Merck 2007 — Merck, Mandy. *Hollywood’s American Tragedies: Dreiser, Eisenstein, Sternberg, Stevens*. Oxford: Berg, 2007.

Mitchell 1985 — Mitchell, Lee Clark. “‘And Then Rose for the First Time’: Repetition and Doubling in *An American Tragedy*.” *NOVEL: A Forum on Fiction* 19, no. 1 (Autumn 1985): 39–56.

Seton 1952 — Seton, Marie. *Sergei M. Eisenstein: A Biography*. New York: A.A. Wyn, 1952.

Warren 1988 — Warren, Robert Penn. “Dan’ Teodoru Draizeru. K stoletiiu so dnia rozhdeniia (1971)” [“A Tribute to Theodore Dreiser: To the Centenary of the Birth (1971)”], translated by A.V. Vashchenko. In *Kak rabotaet poet: stat’i, interv’iu [How a Poet Works: Articles, and Interviews]*, edited by A.N. Nikoliukin, commented by V.M. Tolmachev, 204–288. Moscow, Raduga Publ., 1988. (In Russ.)

Zasurskii 2009 — Zasurskii, Iasen N. “Teodor Draizer” [“Theodor Dreiser”]. In *Istoriia literatury SShA: v 6 t. [History of American Literature, in 6 vols.]*. Vol. 5, *Literatura nachala XX v. [Literature of the Early Twentieth Century]*, 389–450. Moscow: IWL RAS Publ., 2013. (In Russ.)

© 2021, О. Анцыферова

Дата поступления в редакцию: 22.02.2021

Дата одобрения рецензентами: 31.05.2021

Дата публикации: 25.11.2021

© 2021, Olga Antsyferova

Received: 22 Feb. 2021

Approved after reviewing: 31 May 2021

Date of publication: 25 Nov. 2021