

НОВЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ

«КИНОИУДАИКА» В ТУЛУЗЕ: ИСТОРИЯ ЕВРЕЕВ В КОНТЕКСТЕ РОССИЙСКОГО КИНО

Честно признаюсь: поначалу идея смотреть в Тулузе фильмы о еврейской жизни в дореволюционные и советские времена показалась мне слегка абсурдной, как если бы во французском ресторане вас вдруг стали потчевать куриным бульоном с *кнейдлах* — на первое и *гефилте фиш* — на второе. Нет, я совсем не против фаршированной рыбы, да и бульона тоже, но предпочел бы такой обед после экскурсии по краковскому Казимежу или, скажем, Одессе. А в Тулузе, как известно, надо пробовать *кассуле* — знаменитое южнофранцузское блюдо из белой фасоли с утиным мясом, чесноком и специями.

Впрочем, от всех моих сомнений, основанных на культурных стереотипах и эгоистических интенциях всякого туриста сполна насладиться местной экзотикой — мол, раз уж Тулуза, то непременно *кассуле*, — не осталось и следа, стоило мне оказаться в тулузской Синематеке. И дело не в том, что она расположена в самом сердце исторического центра города на улице Rue du Taug, которая помнит еще римские времена. И даже не в том, что Синематека уже многие годы успешно совмещает в своей деятельности изучение, реставрацию и популяризацию старых кинофильмов и является такой же достопримечательностью города, как, например, всемирно известная тулузская опера. Все дело, пожалуй, в явственно ощущающейся здесь атмосфере неформального дискуссионного клуба. Похожая атмосфера знакома таким как я киноманам со стажем по старому ленинградскому «Кинематографу» в ДК Кирова. Только там в 1970–1980-е годы можно было посмотреть настоящие шедевры мирового кино и вдоволь поспорить о них с друзьями. Кстати, в том же ДК в самом конце 1980-х разместилась и «первая ласточка» перестройки на «еврейской улице» города — Ленинградское общество еврейской культуры (ЛОЕК). Хотя прямой связи между этими организациями не было, их соседство в моих воспоминаниях, спровоцированных знакомством с тулузской Синематекой, выглядело вполне символично. В общем, Синематека показалась мне вполне достойным местом для «Киноиудаики» — объединения кино и иудаики в рамках крупного международного фестиваля¹.

¹ Ретроспективный показ фильмов «Киноиудаика» в Синематеке Тулузы прошел с 3 по 15 марта этого года. Вниманию зрителей было представлено двадцать шесть художественных и документальных лент, объединенных еврейской тематикой, которые были сняты в Российской империи и СССР. Фильмы были специально отобраны для этой ретроспективы в Госфильмофонде России и в Российском государственном архиве кинофотодокументов в Красногорске. Параллельно с кинопоказом проводилась научная конференция «Образы евреев в российском и советском кино, 1910–1960-е годы», посвященная памяти недавно ушедшего из жизни историка кино Рашита Янгирова (1954–2008). Весь

Сегодня интерес к «еврейскому кино» (намеренно беру это словосочетание в кавычки, — почему? — будет ясно дальше) достаточно велик, чтобы многие институции, занятые популяризацией еврейской культуры, могли с успехом проводить десятки кинофестивалей по всему миру. Достаточно заглянуть в интернет, чтобы убедиться: подобные фестивали, нередко имеющие статус ежегодных, проходят во многих городах Европы, Америки и Австралии². В их программы, наряду с работами современных кинематографистов, часто включают тематические показы старых лент, предваряемые лекциями специалистов в области истории кино³.

Отличительную особенность тулузской «Киноиудаики» можно усмотреть в желании ее организаторов всесторонне проинтерпретировать отобранные для показа фильмы, используя современные междисциплинарные подходы, и тем самым встроить весь этот богатый визуальный материал в рамки академической иудаики. В этой связи вполне закономерным выглядел отказ от использования в анонсах распространенного, но весьма расплывчатого понятия «еврейское кино» в пользу более корректного определения «еврейская тематика в российских и советских фильмах»⁴.

Следует пояснить, что Рашит Янгиров, памяти которого была посвящена конференция, еще в конце 1980-х годов в своих новаторских статьях о еврейском кинематографе в дореволюционной России отмечал, что более точно предмет его исследо-

этот масштабный проект был воплощен в жизнь благодаря неумолимой энергии и энтузиазму его главного куратора — историка и культуролога Валери Познер (Париж–Москва), а также членов организационного комитета конференции — Наташи Лоран (Тулуза) и Олега Будницкого (Москва).

² Например, в США ежегодные фестивали «еврейского кино» проходят в Вашингтоне, Бостоне, Сан-Франциско, Майами; в Австралии — в Мельбурне и Сиднее; в Великобритании — в Брайтоне и Манчестере; в Италии известен «Питифест» в городке Питиглиано на юге Тосканы. В нашей стране «недели еврейского кино» проводились в Москве и Биробиджане.

³ Здесь уместно вспомнить ретроспективу из тринадцати фильмов, показанную во время работы выставки «Еврейские кинематографисты в Украине» в Киеве (1991). Материалы выставки легли в основу издания: Морозов Ю., Деревянко Т. Еврейские кинематографисты в Украине, 1910–1945 гг. Киев: Дух і Литера, 2004. Также хочется вспомнить специальный выпуск журнала «Искусство кино» (1992. № 5), полностью посвященный еврейской тематике, и монографию покойного Мирона Черненко «Красная звезда, желтая звезда: Кинематограф. История еврейства в России, 1919–1999» (Винница: Глобус-Пресс, 2001; 2003; М.: Текст, 2006).

⁴ См. официальный сайт тулузской Синематеки: <http://www.lacinemathequedetoulouse.com/colloques>

ваний определил бы термин *Yiddish cinema*. Действительно, в англоязычной литературе им широко пользуются киноведы и историки кино⁵. Однако словосочетание *Yiddish cinema* переводится на русский язык как «еврейское кино». При этом, увы, теряется специфический смысл, связанный, по словам Янгирова, с понятием «*Yiddishkeit* — во многом тождественным идеологии и социокультурным институциям „черты оседлости“», где собственно и сформировался феномен еврейского кинематографа⁶. Представляется очевидным, что понятие «идишкэйт», отождествленное советской идеологией с нищетой и бесправием жизни евреев в черте оседлости, оставалось актуальным и для кино 1920–1930-х годов. Соответственно термин *Yiddish cinema* прекрасно бы подошел и для характеристики большинства фильмов советского периода, показанных в рамках ретроспективы. Участникам конференции, выступавшим на русском языке, оставалось лишь позавидовать англоязычным коллегам, имевшим в своем терминологическом арсенале столь универсальное определение и потому не нуждавшимся в многословной дефиниции «фильмы с еврейской тематикой».

Программа тулузской ретроспективы была составлена с таким расчетом, чтобы наряду со знаменитыми фильмами, как, например, «Еврейское счастье» Алексея Грановского (1925) или «Комиссар» Александра Аскольдова (1967), зрители смогли посмотреть и редкие, практически неизвестные даже в России киноленты⁷. Лично для меня настоящим открытием стал документальный фильм «Жизнь евреев в Палестине» (1913) производства одесского акционерного общества «Мизрах», представленный Эриком Ле Роем (Архив французского кино, Париж).

⁵ См. например, такие известные киноведческие работы, выдержавшие по несколько переизданий, как: Goldman E.A. *Visions, Images, and Dreams: Yiddish film past and present*. Ann Arbor, 1983; Goldberg J.N. *Laughter through Tears: The Yiddish cinema*. Rutherford [N.J.]; London, 1983; Hoberman J. *Bridge of Light: Yiddish film between two worlds*. New York, 1991; а также сборник статей: When Joseph Met Molly: A reader on Yiddish film / Ed. by S.Paskin. Nottingham, 1999.

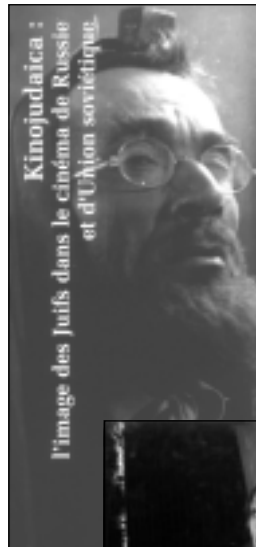
⁶ Янгиров Р. «Черты оседлости»: на экране и за экраном // Вестник еврейской культуры. Рига, 1990. № 3(6). С. 34.

⁷ Подробная информация обо всех фильмах, включенных в ретроспективу, приведена в обширном каталоге «Киноиудаики», составленном Валери Познер (см.: Kinojudaica: L'image des Juifs dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1960. Toulouse: La Cinémathèque de Toulouse, 2009).

Что же касается фильма «Еврейское счастье», который обозреватель газеты «Le Monde» назвал «золотым самородком из смеси традиционного еврейского юмора и бурлескного кино»⁸, то его показ прошел при полном аншлаге. Такому успеху, вероятно, способствовало мастерство и безупречный вкус музыкантов популярного во Франции клезмерского ансамбля «Глик» — скрипача Давида Бросье и цимбалиста Давида Лефевра, во время демонстрации импровизировавших на тему традиционных еврейских свадебных мелодий. Прозвучавший «саундтрек» исключительно органично соответствовал тому, что происходило на экране, словно музыканты были знакомы с утерянной партитурой композитора Лейба Пульвера, специально написанной для сопровождения «Еврейского счастья».

Наверное, всякий любитель кино согласится, что историко-культурный комментарий к фильмам, связанным с малоизвестными ему историческими событиями или культурными реалиями, бывает весьма полезен и даже просто необходим. Такой комментарий можно было услышать на приуроченной к ретроспективе двухдневной научной конференции, открытой для всех желающих.

Многие из участников конференции начинали свои выступления с признания в том, что не являются специалистами в области киноведения, а занимаются политической историей, визуальной антропологией или литературоведением. Представляется, что участие в дискуссии о кино коллег из смежных цехов гуманитарной науки и стало главной интригой этого научного форума. Благодаря «свежему» взгляду на представленный киноматериал, «неспециалисты» смогли предложить нечто более интересное, чем вполне предсказуемые трактовки современной кинокритики. Обсуждение фильмов как-то само собой сместилось в социокультурную плоскость со всеми вытекающими отсюда конструктами и концептами. Из универсальной триады — политика–идеология–эстетика, пригодной для интерпретации любого феномена культуры, об эстетике вспоминали, пожалуй, реже всего. Вероятно, это дало повод участвовавшему в конференции директору Госфильмофонда России Владимиру Дмитриеву заявить во время подведения итогов, что многие докладчики попросту «не любят кино». Кажется, такая оценка была продиктована его приверженностью к «практическим» подходам отечественной кинокритики, предлагающей «прилежно и с любовью пропускать через себя» произведения киноискусства и соответственно раздавать всем сестрам по серьгам — мол, это останется в веках, а это потомки забудут. Но ведь гораздо интереснее «реконструировать связь между образны-



Kinojudaica :
L'image des Juifs dans le cinéma de Russie
et d'Union soviétique.



ки современной кинокритики. Обсуждение фильмов как-то само собой сместилось в социокультурную плоскость со всеми вытекающими отсюда конструктами и концептами. Из универсальной триады — политика–идеология–эстетика, пригодной для интерпретации любого феномена культуры, об эстетике вспоминали, пожалуй, реже всего. Вероятно, это дало повод участвовавшему в конференции директору Госфильмофонда России Владимиру Дмитриеву заявить во время подведения итогов, что многие докладчики попросту «не любят кино». Кажется, такая оценка была продиктована его приверженностью к «практическим» подходам отечественной кинокритики, предлагающей «прилежно и с любовью пропускать через себя» произведения киноискусства и соответственно раздавать всем сестрам по серьгам — мол, это останется в веках, а это потомки забудут. Но ведь гораздо интереснее «реконструировать связь между образны-

⁸ Mandelbaum J. Quand le cinéma russe puis soviétique braquait son objectif sur le fait juif // Le Monde. 2009. 6 mars.

ми конструкциями и практическими запросами, вкусами, мыслительным укладом определенного общества»⁹. Только так можно узнать о нем нечто новое, проверить и, в случае необходимости, скорректировать свои прежние представления. Важную роль в подобных реконструкциях применительно к киноиудаике играет понимание того, как репрезентировало себя еврейское сообщество посредством кинематографа и, соответственно, как российское сообщество воплощало свои представления о евреях в документальных и художественных фильмах. Эти два аспекта на протяжении почти ста лет сложным образом пересекались, взаимно притягивались и отталкивались, дополняя друг друга, в результате чего сформировался значительный корпус объединенных общей тематикой фильмов.

Высокая планка разговора о включенных в ретроспективу кинолентах была задана докладом, который Рашит Янгиров подготовил специально для «Киноиудаики». Доклад, озаглавленный «Еврейские фильмы и их роль в развитии жанров российского кино 1910-х годов», прочитала Валери Познер (Национальный центр научных исследований, Париж), предварив его коротким рассказом о творческом пути автора. Кинематограф российских евреев 1910-х годов был рассмотрен Янгировым как значительное социокультурное явление, специфика которого определялась духовным опытом и жизненным укладом, сформировавшимися в условиях черты оседлости. Фильмы еврейских кинематографистов, прошедшие серьезную эволюцию от примитивных «живых картин» на библейскую тему до мелодрам, нередко с волнующим криминальным сюжетом, оказали влияние и на развитие жанров российского кино в целом. Благодаря переводу в универсальный формат немного кино, специфические *цорес* и *кадохес* еврейской жизни оказались понятны и близки самой широкой аудитории дореволюционной России. Таким образом, кинокартины тех лет на еврейскую тему превратились в уникальное средство межнационального общения и культурного обмена. В этом могли убедиться зрители, посмотревшие, например, фильм «Ву из эмес?» («Где правда?», другое название — «Трагедия еврейской курсистки»), поставленный Семеном Минтусом в 1913 году.

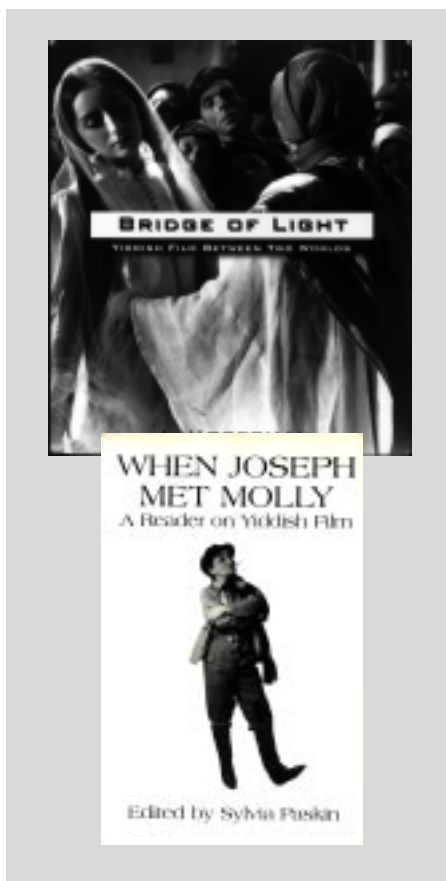
После октябрьского переворота 1917 года многим показалось, что на этот вопрос — «Где правда?» — убедительно ответили большевики: они уравнили в правах всех граждан, включая и евре-

ев. В искусство пришло новое поколение еврейских кинематографистов, недавних выходцев из местечек «черты». За плечами у этих людей был опыт революции и Гражданской войны, который они и стремились осмыслить в своих работах. В 1920-е годы одной из важных задач советского кино стала последовательная мифологизация победы большевиков в гражданском противостоянии в стране, в том числе и с использованием национального колорита.

Данной теме был посвящен доклад российского историка Олега Будницкого (Институт истории РАН, Москва) «Создание одесского мифа: как Моисей Винницкий стал Бенеи Криком». Известно, что у бабелевского Бени Крика был вполне реальный прототип — одесский налетчик Моисей Винницкий, прославившийся под кличкой Мишка Япончик. Во время становления советской власти в Одессе он даже сформировал из своей банды красноармейский полк и отправился с ним на фронт. Однако вскоре в результате провокации большевиков Мишка Япончик был расстрелян, а его полк разоружен. Сценой расстрела «короля Молдаванки» заканчивался и фильм Владимира Вильнера «Беня Крик» (1926), поставленный по сценарию Исаака Бабеля. Вышеназванный доклад стал комментарием к этому фильму. Используя многочисленные исторические источники, докладчик убедительно продемонстрировал, как выковывались идеологические скрепы и возводились псевдоисторические подпорки при конструировании киномифа о криминальном мире Одессы. На экране его обитатели были представлены отнюдь не романтичными «робингудами», а тривиальными уголовниками, не заслуживавшими ничего кроме чекистской пули.

Наибольшее число докладов на конференции было посвящено советскому кино второй половины 1920–1930-х годов. Что и понятно: никогда еще в истории России «еврейскому вопросу» не уделялось столько внимания со стороны кинематографа, да и других средств массовой пропаганды, как в этот период. Такова была реакция на радикальное переустройство еврейского сообщества, предпринятое советской властью и включавшее масштабный проект еврейской земельной колонизации и создания еврейских автономий — в Крыму, на Украине, а позже — в Биробиджане.

Конечно, создатели художественных и документальных фильмов о новом советском еврействе в полной мере использовали достижения своих предшественников. Всё, однако, получало совершенно иное осмысление: апеллирующие к ностальгии этнографические подробности, которые были прочно связаны со старым еврейским местечком, умирав-



⁹ Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы. М., 2004. С. 57.

шим под натиском новой жизни, превратились в маркеры с отрицательным знаком. Положительную коннотацию получали лишь сельскохозяйственные объединения «трудящихся евреев»: в 1920-е — еврейские коммуны, в 1930-е — еврейские колхозы, насаждавшие взамен отживающего традиционного уклада новый быт — советский, коммунальный. Об этом рассказывал Эрик Анобль (Высшая школа социальных наук, Париж), остроумно назвавший свой доклад «Еврейская коммуна: от социального кошмара до кинематографической мечты (1927–1939)». С присутствием французской социологической школы концептуальным изяществом исследователь проанализировал репрезентации еврейских коммун и колхозов в советской кинодокументалистике.

Радикальное преобразование коснулось и внешности еврейских рабочих и колхозников, их телесного поведения. Неуклюжие фигуры бородатых местечковых обитателей в традиционных картузах отошли куда-то на задний план, и экраны страны заполнили крупные планы улыбающихся мускулистых молодых передовиков-стахановцев — советских евреев. Как писал идеолог еврейской земледельческой колонизации в СССР, журналист Абрам Брагин, «новый человек виден сразу»¹⁰.

Новых советских евреев демонстрировал включенный в ретроспективу документальный фильм «Биробиджан» Михаила Слуцкого (1934). Внешне эффектные кадры, запечатлевшие движение колонны еврейских переселенцев через дальневосточную тайгу, строительство домов в одном из колхозов, вспашку жирной плодородной земли, разработку Бирских золотых приисков и т. д., наводят на мысль о методе «восстановленного факта», широко применявшемся в то время кино- и фоторепортерами. Иными словами, вместо реальных событий кинодокументалисты предъявляли сцены, срежиссированные таким образом, чтобы они не теряли в глазах зрителей свойств факта¹¹. По-

добным репрезентациям Биробиджана в советском документальном кино было посвящено выступление автора этих строк. В нем рассказывалось об участии советских квазивластных структур КОМЗЕТА (Комитета по земельному устройству трудящихся евреев) и Центрального совета ОЗЕТА (Всесоюзного общества по земельному устройству трудящихся евреев) в создании фильма о Биробиджане, специально предназначенного для показа на Всемирной выставке в Париже в 1937 году. В результате их усилий средствами документального кино был сконструирован идеализированный, привлекательный образ «советской еврейской страны», сулящей невероятные возможности для евреев-переселенцев из других регионов СССР и из-за рубежа.

Судьба одного из таких переселенцев — тема показанного в рамках ретроспективы игрового фильма Бориса Шписа и Рашели Мильман «Возвращение Нейтана Беккера» (1932). Александр Сендерович (Гарвардский университет, Кембридж) в своем докладе «Нейтан Беккер и вопрос возвращения в еврейской советской культуре» предложил интересную трактовку образа главного героя этого фильма — профессионального каменщика, возвратившегося в родное местечко из Нью-Йорка, где он двадцать лет строил небоскребы. Докладчик попытался расшифровать коды телесного поведения, заложенные в пластике фигуры Нейтана Беккера (его роль исполнил Давид Гутман) — пластике, которая претерпевает заметные изменения в процессе того,

как герой — не без внутреннего предубеждения — осваивает передовые приемы стахановского труда и в итоге безоговорочно принимает социализм. Именно социалистический труд «переплавляет» этого американизированного еврея в «настоящего советского человека».

Многие выступавшие цитировали советскую кинокритику, но только Клер Ле Фоль (Высшая школа социальных наук, Париж) целиком посвятила свой доклад «Кино в еврейской прессе Белоруссии в 1920-е годы» фигуре еврейского зрителя/рецензента. Рассмотрев зрительские реакции на художественное кино, отразившиеся в белорусской прессе на идише, докладчица показала, сколь неоднозначным было отношение еврейской аудитории к экранным образам новых советских евреев — «настоящих строителей социализма».

Одним из серьезных препятствий на пути всеобщей «продуктивизации» и советизации еврей-



¹⁰ Брагин А. Выставка побед // Огонек. 1936. № 28. С. 6.

¹¹ По этому поводу известный фотожурналист Макс Альперт писал: «Я считаю консервативным убеждение в том, что можно давать только то, что видишь. <...> Мне думается, что при нашей колоссальной социалистической стройке, только метод восстановления факта может показать все наши достижения» (Альперт М. Социализм переплавляет человека // Пролетарское фото. 1932. № 7/8. С. 8).

ского населения СССР стал заметный всплеск антисемитизма, наблюдавшийся в конце 1920-х. Рецидив этого явления был вызван целым рядом причин, включая противодействие «крымскому проекту» со стороны местного татарского населения, опасавшегося создания в Крыму «второй Палестины»¹². В этой связи советская администрация инициировала масштабную агитационно-пропагандистскую кампанию с целью «разъяснения широким массам рабочих и крестьян контрреволюционной сущности антисемитизма»¹³. Пропагандистский ресурс кинематографа был задействован в этой кампании в полной мере. Валери Познер в своем докладе «Кино в борьбе против антисемитизма: на примере кампании конца 1920-х годов» продемонстрировала, как по идеологическим лекалам советского руководства кинематографисты выкраивали образы «классово близких» представителей еврейской бедноты, бесправных во времена царизма и безжалостно преследуемых в годы Гражданской войны «заклятыми врагами советской власти» — белогвардейцами и петлюровцами. Иными словами, авторы фильмов стремились мобилизовать классовую солидарность советских зрителей для преодоления в их сознании таких «пережитков прошлого», как национальная рознь. Удачным примером подобных попыток можно считать показанный в Тулузе фильм Александра Соловьева «Пять невест» (1929), рассказывающий о петлюровском погроме в еврейском местечке на Украине.

Борьбе советского кинематографа 1930-х годов с антисемитизмом в гитлеровской Германии был посвящен доклад Оксаны Булгаковой (Университет Гуттенберга, Майнц). При этом основное внимание уделялось фильму «Профессор Мамлок» (1938), также представленному тулузским зрителям. Картина была поставлена режиссером «Ленфильма» Адольфом Минкиным совместно с австрийским режиссером Гербертом Раппопортом, работавшим в Германии (в том числе с Георгом Пабстом) и США, а затем эмигрировавшим в СССР. Фильм экранизировал пьесу члена коммунистической партии Германии, драматурга Фридриха Вольфа, который эмигрировал в Советский Союз за несколько лет до Раппопорта. История создания «Профессора Мамлока» рассматривалась докладчицей сквозь призму судеб его авторов, их личного опыта столкновения с фашистским режимом. Этот был задан социально-биографический ракурс интерпретации данной темы, оказавшийся весьма продуктивным.

С идеологической точки зрения «Профессор Мамлок» вполне соответствовал известному тезису советского руководства о том, что не эмиграция,

а «лишь самое тесное единение еврейских трудящихся масс с другими эксплуатируемыми массами в борьбе против фашизма может принести им (еврейским массам. — А.И.) освобождение»¹⁴. Именно так и поступает главный герой фильма — профессор медицины Мамлок: не желая жить в чудовищной атмосфере фашистского государства, он становится на сторону коммунистов и, помогая им, погибает. Симптоматично, что образ профессора Мамлока, созданный замечательным актером Семеном Межинским, был лишен эмблематичных маркеров «еврейской внешности». Тем самым, по мнению авторов, преследование евреев нацистами приобретало универсальный смысл преступления против человечества. Им казалось, что подобный прием должен лишь усилить антифашистский пафос картины. Однако, несмотря на идеологическую безупречность, прокатная судьба «Профессора Мамлока» оказалась короткой: в связи с подписанием Пакта Молотова–Риббентропа он был снят с экрана.

Кинематографическое осмысление Катастрофы европейского еврейства сформировало внушительное направление в мировой киноиндустрии. Фильмы на эту тему стали сниматься сразу после окончания войны¹⁵, их снимают и сегодня: вспомним, например, спилберговский «Список Шиндлера» (1993), получивший сразу семь премий «Оскар». Их будут продолжать снимать — такие ленты едва ли когда-нибудь потеряют актуальность. Этой теме был посвящен доклад Ольги Гершензон (Массачусетский университет, Амхерст) «Репрезентации Холокоста в фильмах „Непокоренные“ (1945), „Дамский портной“ (1990), „Папа“ (2004)». Сравнительный анализ образов евреев в советских/постсоветских фильмах, объединенных темой Катастрофы, позволил исследовательнице выявить важный поворот, если не в общественном, то, по крайней мере, в художественном сознании, от еврейских стереотипов советского времени — к более сложным интеллектуальным конструктам, проясняющим формирование еврейской идентичности в современной России.

В завершение данного обзора отмечу: главная удача тулузской «Киноиндустрии» заключалась, по моему, в гармоничном совмещении нетривиального подхода к показу фильмов (вспомним хотя бы выступление ансамбля «Глик») с информативностью и концептуальной строгостью их интерпретаций, предложенных участниками конференции. Организаторам удалось всесторонне представить французским любителям кино важную часть русско-еврейского культурного наследия, пока еще малоизвестную широкой публике, в том числе и российской. Может быть, подобный фестиваль стоит провести и в России, например — у нас в Петербурге? А почему бы и нет?

Александр Иванов

¹² Анализу причин роста антисемитских настроений в СССР в конце 1920-х годов посвящено значительное количество исследований, см. например: *Костырченко Г.В.* Тайная политика Сталина. М., 2003. С. 99–111; *Levin N.* The Jews in the Soviet Union since 1917: Paradox of Survival. Vol. 1. New York, 1988. P. 259–281.

¹³ *Гатагова Л.С.* «Антисемит есть контрреволюционер...»: Сопевание о выработке мер по борьбе с антисемитизмом при Агитпропе ЦК ВКП(б) // Архив еврейской истории. Т. 4. М., 2007. С. 152.

¹⁴ Трибуна. 1936. № 3. С. 31.

¹⁵ Подробнее об этом см.: *Hoberman J.* Bridge of Light. P. 327–336; *Konigsberg I.* Our Children and the Limits of Cinema: Early Jewish response to the Holocaust // Film Quarterly. 1998. Vol. 52. No. 1. P. 8.