

*Петр БАГРОВ*

## **ПРОТАЗАНОВ И СТАНОВЛЕНИЕ ВЫСОКОЙ КОМЕДИИ В РУССКОМ КИНО**

### **I.**

В дореволюционном кино комедия считалась низким жанром—и не без оснований. Это становится понятно, если сравнивать художественный уровень и даже элементарную режиссерскую добросовестность комедий, поставленных «серьезными режиссерами», с их же драматическими фильмами. Сохранилось несколько фарсов и «шуток» Е.Бауэра: «Холодные души» (1914), «1002-я хитрость» (1915), «Первая любовь» (1915) и др.—в этих картинах трудно узнать почерк режиссера, в них даже не видно профессионализма. Показательно, что жена режиссера в зависимости от жанра снималась под разными именами: Эмма Бауэр—в драме, и Лина Бауэр—в комедии. Мир ранней русской комической—это мир дураков (скажем мягче: глупышкиных), сумасшедший дом (кстати, в ранней французской комической была специальная серия «про сумасшедших»). Показательно, что едва ли не единственная попытка создать национального комического персонажа—серия комических про Митюху, не просто неотесанного мужика, но «дуболома» (уж не отсюда ли возникли в романе Леонида Соболева «Капитальный ремонт» рассуждения гардемарин про «Митюху-вульгарис», у которого желаний всего-то «девку пошшупать, водки хлобыстнуть и помещика поджечь?»).

Бауэр пошел по пути наименьшего сопротивления: просто переносил на экран театральные фарсы. Фильмы с Антоном Фертнером, Аркадием Бойтлером, Александром Вернером более «кинематографичны», но изобретательностью и глубиной также не отличаются. Из общего числа комедий С.Гинзбург выделяет утраченный фильм В.Висковского «Любви сюрпризы тщетные» (1916), поставленный по рассказу О.Генри «Дары волхвов» с Михаилом Чеховым в главной роли. Если рассматривать сохранившиеся фильмы, чуть ли ни единственным исключением оказывается «Домик в Коломне» (1913) П.Чардынина и, отчасти, его же «Дядюшкина квартира» (1913). Из дореволюционных работ Протазанова в этом жанре сохранилась лишь одна часть фильма «Один наслаждался, другой расплатился» (1913)—справедливости ради нужно признать, что она исключением, увы, не является.

Похожая ситуация наблюдалась и в раннем советском кино. С одной стороны, можно сказать, что комедия процветала—так как была едва ли не главенствующим киножанром первого послереволюционного пятилетия: комедийные агитки куда доходчивее, а, главное, дешевле драматических. С другой стороны, существовала непреодолимая пропасть между количес-

---

Считаю своим приятным долгом выразить искреннюю благодарность А.О.Коваловой, Н.И.Нусиновой и Е.Я.Марголит, обсудившим материал этой статьи и высказавшим ряд ценных замечаний.

твом комедий и их качеством. Комедии этого периода: «Сон Тараса» (1919) Ю.Желябужского, «Чудотворец» (1922) А.Пантелеева и др.—основательно и, пожалуй, беспристрастно разобраны в классической монографии Р.Юренева «Советская кинокомедия», так что останавливаться на них подробнее здесь не стоит.

Приблизительно с 1924 года начинается новый этап: подражание западным комикам. (Впрочем, не столь уж новый—скорее, это возвращение к опыту раннего русского кино: просто за вычетом отошедшего в прошлое театрального фарса остается одна «комическая».) Самый показательный пример—Игорь Ильинский, причем не его маска, а техника игры. Грубое комикование, которое ставили актеру в вину критики, объяснялось вовсе не отсутствием таланта (легендарный Брюно в мейерхольдовском «Великодушном рогоносце» был сыгран еще за два года до прихода Ильинского в кино), а тщательным и, вероятно, довольно точным копированием импортных образцов—причем образцов не самой высокой марки (Бен Тюрпин, Монти Бенкс, все еще популярный Поксон—Джон Банни и др.). Штампы второстепенных артистов воспринимались как неизменный атрибут жанра, и воссоздание этих штампов было задачей не менее сложной, чем, скажем, реставрация приемов Старинного театра, столь распространенная на рубеже 1910-х—1920-х годов. Впрочем, чаще всего подражали Дугласу Фэрбенксу: «Багдадский вор» (1925) с Федором Курихиным, «Вор, но не багдадский» (1926), «“Знак Зерро” на селе» (1927) и др. Из Америки перекочевали в Советскую Россию спортивные комедии (этот жанр особенно прижился, так как формально агитировал за советский спорт—хотя рецензенты методично вылавливали в отечественных лентах американские сюжеты и приемы). Наконец, в начале 1930-х появляются «комсомольские Гарольды Ллойды», как назвал их проницательный и нетерпимый Б.Алперс:

«Внешне эти персонажи были вполне реальны. Одетые в москвошвейские блузы и пиджаки, они говорили с экрана сегодняшним языком. Но всем им была придана чрезмерная доза анекдотической глупости, рассеянности или несообразительности, что переводило их в категорию чисто условных, стилизованных, уже отработанных комедийных образов.

Так была создана в комедии маска неудачника в роговых очках, взятая напрокат из картин Гарольда Ллойда. Наиболее устойчивым вариантом этой маски оказался очкастый комсомолец, застенчивый парень, кочующий из фильма в фильм. Безнадёжно влюбленный в какую-нибудь спортсменку или ударницу, он бросает на нее робкие взгляды, а в финале неожиданно вознаграждается ответной любовью за свою скромность и постоянство»<sup>1</sup>.

Алперс перечисляет и фильмы: «Наследный принц Республики» (1934) Э.Иогансона, «Лавры мисс Эллен Грей» (1934) Ю.Желябужского, «Частная жизнь Петра Виноградова» (1934) А.Мачерета. Список можно продолжить, включив сюда и продукцию «республиканских студий» (например, азербайджанскую комедию «Игра в любовь» (1935, А.Шариф-заде).

В предисловии к исследованию Э.Арнольди «Комическое в кино» один из пионеров советского киноведения В.Недоброво писал:

«Ленты строятся у нас или на архаических приемах первоначальных комедий и комических (“Чашка чая”, “Неоплаченное письмо”) или на ме-

ханическом использовании приемов более новых комедийных лент Гарольда Ллойда и др. (неудачное самоубийство Вадьки в “Катке—бумажный ранет”»<sup>2</sup>.

Обычно подражание западным образцам осуждали с идеологических позиций. Сам Арнольди—первый серьезный исследователь отечественной кинокомедии—подошел к вопросу более вдумчиво:

«У нас, по-видимому, еще не осознали необходимость построения развертывания действия. Сценаристы ищут “комических тем”, хотя для фильма этого вовсе и не требуется, и этим пытаются привести в комический жанр давно им оставленные комедийные приемы. В сценарии делается упор на сюжет в целом, в то время как трактовка его остается без внимания, вследствие чего положения оказываются недостаточно смешными. Такие остроумные приемы иностранного комического фильма, как неожиданное и алогичное, требующие вдумчивой проработки и старательной отделки, остаются неиспользованными, а в ходу появляются трюки, достойные Глупышкина»<sup>3</sup>.

Итак, комический сюжет, а не комическая трактовка сюжета—вот главный недостаток советских комедий. Такова точка зрения не только Арнольди, но и многих других критиков 1920-х годов—просто в приведенной цитате эта мысль выражена наиболее внятно.

Отсюда и та «чистая условность», «отработанность комедийных образов», которые, действительно, составляли главный недостаток подражания иностранным фильмам. Реалии западной жизни рожают специфический юмор—со своими приемами, трюками, штампами. Перенесенные на советскую почву, эти реалии теряли смысл, а трюки и штампы оказывались трюками и штампами в чистом виде. Если они были «кинематографичны»—они работали, но оставались трюками ради трюков. Больше всего в этом отношении досталось «Веселым ребятам» (1934), вызвавшим в свое время бурную полемику.

## II.

В 1920-е годы о кинокомедии писали много, но, если речь заходила об отечественных картинах, рассуждали об идейности, отмечали технический уровень (высокий или, чаще всего, невысокий) и крайне редко затрагивали эстетические проблемы. Первые советские комедии, которые начали обсуждать уже как произведения искусства, вышли одна за другой в 1927—1928 годах. Это «Девушка с коробкой» Б.Барнета, «Два друга, модель и подруга» А.Попова и «Дон Диего и Пелагея» Я.Протазанова. (Сюда можно с натяжкой отнести и «Третью Мещанскую» А.Роома, но комедией ее называли исключительно в ругательных рецензиях, а если хвалили—что бывало нечасто—то исключительно как драму.) В конце 1920-х наивысшим достижением отечественной кинокомедии считались «Два друга...», «Дона Диего...» приняты более сдержанно, а «Девушку...» встретили совсем холодно. Ныне ситуация изменилась зеркально: картину Барнета знают и изучают, а фильм Попова практически забыт (забыт несправедливо, но это уже отдельный вопрос). Что касается комедии Протазанова—то она как была, так и остается «между небом и землей».

Итак, обратимся к этому фильму. Не буду строить собственных умозаключений, а предоставлю слово современникам—для большей наглядности. Одна из первых рецензий, напечатанная в газете «Молодой Ленинец» еще задолго до выхода картины на экран, начиналась следующим образом:

«Известный американский писатель Роберт Вольф, просмотрев картину два раза и выступив в дискуссии Ассоциации Революционной Кинематографии, сказал: “Я ставлю эту фильму на один уровень с “Броненосцем Потемкиным” и “Матерью”».

Действительно, картина заслуживает такой похвалы<sup>4</sup>.

Не буду соглашаться с критиком или опровергать его. Отмечу лишь, что ни до, ни после ни одна комедия не удостоивалась чести подобного сравнения.

Три месяца спустя на страницах той же газеты неизвестный (и не очень грамотный) корреспондент отмечал: «После фильма “Два друга, модель и подруга”, это—вторая и действительно удачная советская комедия, удачная не смешными положениями (ибо комедия мало смешна), а захватывает большой, умно разработанной темой. Трудно было более ярко, более беспощадно показать механизм бюрократической машины, лицедействующих советских “чиновников”. Есть места, когда комедия поднимается до уровня драмы, настолько волнует история “маленького человека” Пелагеи, попавшей в зубцы бюрократической машины»<sup>5</sup>.

Похожим образом начинается рецензия С.Ермолинского, напечатанная в официозной «Правде»:

«Недавно показанная совкиновская комедия “Два друга, модель и подруга” встретила самый радушный прием и у зрителей, и у критики. <...> “Дон Диэго и Пелагея” не только продолжает поиски, но и углубляет задачи советской комедии, делает их более серьезными, ответственными. Эта фильма уже является не столько комедией положений (как “Два друга, модель и подруга”), сколько сатирической комедией нравов. Не случайно картина сделана на основе фельетона»<sup>6</sup>.

Театровед Н.Волков, скептический рецензент «Известий», искал корни этого фильма в русской драматургии XIX века: «И воинственный начальник станции, и местный грамотей—сторож волисполкома Мироша, и новый Вова из “Плодов просвещения”—изучатель быта деревни, и судья с флюсом, и целая кунсткамера всяких завов Ахо, Аоо, Уоо и т.д., прямо Чибисовы и Ибисовы из “Дела” Сухово-Кобылина»<sup>7</sup>,—и отмечал, что к картине «можно было бы поставить эпиграфом слова Гоголя “Скучно жить на этом свете, господа!”»<sup>8</sup>

Интересное свидетельство приведено в рецензии из «Вечерней Москвы»: «“Это не комедия, а трагедия”,—пришлось нам услышать из уст взволнованного зрителя во время кино-сеанса. Лучшей похвалы фильму и не придумаешь. Картина, значит, сумела донести до зрителя не голую схему “смешного” сюжета, но и заострить, и поднять свой смех до высот сатиры»<sup>9</sup>.

Отзыв газеты «Беднота» можно рассматривать как курьез. Однако и здесь содержится любопытное наблюдение:

«У них вышла веселая, местами очень забавная картина. Но стоит только немного призадуматься, как изображенное в ней приобретает местами

печальный, а местами даже жуткий оттенок, далеко не соответствующий действительности. <...>

В картине показана деревня, но показана однобоко.

Вот приносят в деревню газеты. Собираются в кружок крестьяне (надо полагать, подписчики этих газет) и, не заглядывая в них, принимаются за раскурку козьих ножек. Это—злая насмешка над деревней, жадно тянущейся к печатному культурному слову»<sup>10</sup>.

Завершу эту выборку еще одним отрицательным отзывом—отзывом Э. Арнольди из уже знакомого нам текста:

«В «Дон Диего и Пелагее» зритель должен смеяться над канцелярской волокитой. Старуху—жертву административного пыла начальника станции, сажают в тюрьму—это еще менее смешно, чем чеховский «Злоумышленник»»<sup>11</sup>.

Итак, каков же «сухой остаток»?

«Дон Диего и Пелагея»—вторая после «Два друга, модель и подруга» удачная советская кинокомедия. Удачная—не потому что смешная, а потому что серьезная. Картина, жанр которой можно определить как социальная комедия нравов, восходит к русской сатире XIX века: Сухово-Кобылину, Гоголю, Чехову. Комедия местами принимает печальный и даже жуткий оттенок, местами поднимается до уровня драмы и может восприниматься даже как трагедия. Мораль картины: «Скучно на этом свете, господа!» (Волков приводит эту фразу неточно)—и все это «еще менее смешно, чем чеховский «Злоумышленник»».

То, что «Злоумышленник» может быть смешным, доказал Иван Москвин, сыгравший обе роли в инсценировке этого рассказа для «Концерта на экране» (1940) С. Тимошенко. Но Арнольди абсолютно прав. «Дон Диего» с его полным отсутствием пафоса—сродни чеховскому «Злоумышленнику». Отсюда прямой путь к картине Протазанова «Чины и люди» (1929), чеховскому альманаху, состоящему из трех новелл: «Анна на шее», «Смерть чиновника» и «Хамелеон». Во-первых, отмечу сразу, что недаром «Злоумышленник» и «Хамелеон» много десятилетий подряд в школьной программе идут парой. Во-вторых,—и это главное—Протазанов предпослал картине эпиграф: «Россия—страна казенная». Формула, хорошо рифмуемая с гоголевской фразой. Два грустных фильма о казенной стране—грустных именно потому, что жить в ней скучно. Показательно было бы сравнить протазановскую «Анну на шее» (самую большую и, соответственно, главную новеллу в альманахе) со знаменитой картиной И. Анненского 1954 года. В первом случае—почти немецкая драма (сдержанная «каммершпиле», переходящая в кульминационных моментах в экспрессионистский гротеск), во втором—эффектный водевиль с драматическим подтекстом. Притом, что оба режиссера более-менее точно придерживаются первоисточника.

В том-то и дело, что в этих протазановских фильмах, составляющих своего рода дилогию, главное не проблематика, а эстетика. Проще говоря, настроение. Я не знаю, как смотрели «Дона Диего...» в 1928 году, но реакция современных студентов-киноведов и участников Протазановской конференции идентична: во время просмотра почти не смеются, а на вопрос о жанре отвечают: «Комедия, и очень хорошая».

Дело в том, что здесь—впервые в отечественном кино—мы сталкиваемся с феноменом «грустной комедии». Пока еще только феноменом, так как особого распространения этот жанр тогда не получил. Можно сказать, что под слоем экспрессионизма он проглядывает в «Государственном чиновнике» (1929) И.Пырьева—тем более что в нем встречается фактически тот же материал: «маленький человек» и бюрократическая машина. Близка к этому жанру и череда комедий о все том же «маленьком человеке», попавшем в месиво гражданской войны: «Последний аттракцион» (1929) И.Правова и О.Преображенской, «Шкурник» (1929) Н.Шпиковского, столь поразивший в свое время Осипа Мандельштама, армянские трагикомедии «Кикос» (1931) П.Бархударяна и «Мексиканские дипломаты» (1931) А.Мартirosяна и Л.Калантара. Возможно, ближе всего подошли к этому жанру грузинские кинематографисты. И если в «Моей бабушке» (1929) К.Микаберидзе сатирическое почти заглушает «плач о маленьком человеке», то «Потерянный рай» (1937) Д.Рондели, наоборот, из сатиры на мелкопоместное дворянство превращается в трагикомедию о неприкаянности и обреченности чудаков (и название теряет свой иронический подтекст). В 1960-е—1970-е годы именно из Грузии такая комедия вернется в Россию: «Необыкновенная выставка» (1969) и «Чудаки» (1974) Э.Шенгелая, короткометражки М.Кобахидзе «Свадьба» (1964) и «Зонтик» (1966), наконец, «грустные комедии» Г.Данелия (он так и будет их называть)—«Не горюй!» (1969), «Афоня» (1975), «Осенний марафон» (1979), «Слезы капали» (1982). Список этот можно продолжать.

Примыкают к этому ряду и героические комедии рубежа 1960-х—1970-х: «Служили два товарища» (1968), «Женя, Женечка и “катюша”» (1968), «Белое солнце пустыни» (1969) и т.д. У Протазанова также был опыт съемок героической комедии—на закате его карьеры, в 1943 году: «Насреддин в Бухаре», с народным героем, «выросшим» непосредственно из Чапаева и Максима и борющимся с системой (какая разница—царской, «эмирской» или сталинской). Недаром повесть Л.Соловьева уже тогда некоторыми воспринималась как антисоветская. Это почувствовали и на официозном уровне: в докладной записке начальника УПиА ЦК ВКП (б) Г.Ф.Александрова секретарю ЦК А.С.Щербакову говорилось, в частности, что в эмире (отрицательном вроде бы персонаже) не хватает «внешнего величия и недоступности»<sup>12</sup>. На это работает и знаменитая история с ишаком («За двадцать лет кто-нибудь непременно умрет: либо я, либо ишак, либо эмир»), и призыв «Свободу осужденным!», который трижды выкрикивает Насреддин и т.д. Один из самых свободных фильмов Протазанова, создать который он смог лишь вдали от «большой земли», на экзотическом и, к тому же, сказочном материале\*.

### III.

«Девушка с коробкой» (1927) Б.Барнета традиционно считается первой лирической комедией. Об этом жанре писали много, но, на мой взгляд, точного определения не существует до сих пор. Попробую дать собственное,

---

\*В ходе одной из дискуссий на Протазановской конференции И.Н.Грашенкова высказала предположение, что к жанру героической комедии можно отнести и «Томми» (1931). Подробнее об этом—см. статью М.П.Киреевой и Е.Я.Марголита в данном номере.

не претендуя на оригинальность (наверняка его кто-нибудь уже предлагал). Отличительной особенностью лирической комедии является то, что герои ее—не маски, а живые люди с человеческими проблемами, живущие в реальном мире. И рассказ о них ведется спокойным, серьезным (ну, полусерьезным) тоном—просто *автор ставит акцент на комической стороне событий*, его взгляд направлен под некоторым комическим углом. Сам Барнет слова «лирическая» не произносил, а называл свою картину «бытовой комедией нравов». Но определение этого жанра давал достаточно близкое вышеприведенному: «Нужно при организации комедийного материала находить комедийные элементы, которые бы дали возможность показывать смешное как органическую часть происходящего»<sup>13</sup>.

Почти за год до картины Барнета вышла «Катя—бумажный ранет» (1926) Э.Иогансона и Ф.Эрмлера. По определению авторов—«мелодрама с комедийным уклоном», по определению критиков—«первая бытовая фильма» (замечу, что вряд ли первая, хотя, безусловно, бытовая). В.Недоброво именно в связи с «Катейкой...» впервые заговорил о лирике—причем заговорил настойчиво и последовательно: «образ опустившегося интеллигента Вадьки в “Бумажном ранете” —это лирика, мелодрама и сатира в то же самое время»<sup>14</sup> (в статье об исполнителе главной роли Федоре Никитине), «наиболее полно отвечает личным данным Бужинской амплуа лирической героини»<sup>15</sup> (об исполнительнице роли Катки, на которой, к слову сказать, критик вскоре женился).

Как известно, режиссеры разделили работу методом вытягивания спичек: Эрмлеру досталась уголовная линия, Иогансону—линия Катки и Вадьки, то есть собственно лирико-комедийная. Отсюда и возник новый жанр: Эрмлер не совсем серьезно рассказывал «криминальную» историю, учитывая комедийные сцены Иогансона; Иогансон, снимая комедию, держал в голове отнюдь не комедийный быт эрмлеровских эпизодов. В Германии Никитина окрестили «Чаплином русских степей». И дело, конечно, не в маске (здесь общего практически нет) и не в пресловутом трюке с неудачным самоубийством (заимствованном из комедий Ллойда, о чем не забыл упомянуть ни один рецензент). Никитина роднит с Чаплиным то, что в свое время очень просто сформулировал Е.Марголит: «Всех бьют, но только ему больно». То есть это живой, полнокровный человек в предлагаемых комедийных обстоятельствах. Точнее всего о таких комедиях и таких комедийных героях сказал Б.Алперс:

«Элементы комедии такого нового типа заключались в “Летчиках” Райзмана, хотя самый жанр картины сложился непроизвольно, помимо осознанных намерений его авторов. На экран был вынесен каждодневный быт советских людей, с его прозаическими мелочами, в его простом, неприкрашенном виде. <...> Такие персонажи <...> могут легко перейти из несложной комедийной картины в фильм трагедийного жанра, если этого потребует жизнь»<sup>16</sup>.

Если «Девушка...» и задумывалась как комедия, то жанр «Катки...» как раз «сложился непроизвольно». Но это не отменяет новаторства картины. «Катя—бумажный ранет», а не «Девушка с коробкой» является первой лирической (или бытовой—кому как больше нравится) комедией в советском кино. Не говоря уже о прямом влиянии Иогансона и Эрмлера на Бар-

нета (можно вспомнить, например, почти идентичные сцены устройства героев на ночлег и др.).

Но... За два года до «Девушки с коробкой» вышел «Закройщик из Торжка» Протазанова. Эксцентрическая комедия, поставленная, казалось бы, с агитационной целью пропаганды государственного займа. Фильм, чрезвычайно интересный с точки зрения эволюции маски Ильинского. «Мне хотелось,—вспоминал Ильинский много лет спустя,—и <...> я имел на это право уже в то время, чтобы сценарии, в которых я снимаюсь, не были бы случайны и чтобы я снимался не в “ансамблевых” фильмах, а в таких, где фильм строился бы на мне, подобно тому, как строятся американские фильмы Чарли Чаплина, Бестер Китона, Гарольда Ллойда, Монти Бенкса и других. <...> Я считал, что на данном этапе лучше будет, если я буду сниматься в скромных фильмах, но построенных на главной комедийной роли, которую я и буду играть. Эти фильмы должны были создаваться по моему вкусу, сценарии и заказы на эти сценарии должны были согласовываться со мной. Я должен был быть участником и творцом такого фильма с самого начала его зарождения, а также участвовать и в его режиссуре»<sup>17</sup>.

Желание актера отчасти осуществилось. Его даже называли «русским Чаплином». Но, в отличие от Чаплина, он не испытывал сочувствия к своему герою, изображая недалекого, самодовольного и распираемого жизненной энергией обывателя. Эта экранная маска была придумана Протазановым еще в 1924 для «Аэлиты» (удивительно, как в такой эклектичной и неуверенной работе режиссер сумел безошибочно «задать вектор» одновременно для четырех будущих звезд советского кино: Игоря Ильинского, Николая Баталова, Константина Эггерта и Юлии Солнцевой), и во всех своих работах в немом кино Ильинский варьировал этот образ—более или менее удачно.

«Закройщик...» является редким исключением. Это особенно заметно на фоне «Папиросницы от Моссельпрома» (1924) Ю. Желябужского, снятой всего годом раньше. И персонажи Ильинского в картинах, и сами картины, на первый взгляд, очень похожи. В неоднократно цитированной мною статье Б. Алперса они и ставятся в один ряд. В обоих фильмах «действуют в качестве положительных персонажей искатели жизненной удачи, маленькие люди, одержимые жаждой личного благополучия. С первых же своих шагов комедия в нашем кинематографе определилась как “мещанский” фильм. Основным ее героем стал обыватель.

Папиросница от Моссельпрома, закройщик из захудалого городка, девушка из модного магазина на Тверской [это камень в огород «Девушки с коробкой».—П.Б.] после жестоких лет гражданской войны задвигались на экране, мечтая, подобно своим американским собратьям, сделать удачную карьеру, урвать у жизни свой кусочек счастья. Они и находили его благодаря спасительному случаю, становясь кинозвездой, выигрывая по займу крупную сумму денег или выискивая выгодного мужа. Преодолев ряд малосущественных затруднений, они в финале начинали сытую и праздную жизнь.

Так сложилась в советском кинематографе маска доброго малого, притом, плута и лентяя, любителя пожить на чужой счет—маска, созданная Игорем Ильинским в ряде комедийных ролей. *Причем этот образ не был сатирическим* [курсив мой—П.Б.]<sup>18</sup>.



И, правда, образ не был сатирическим. В «Папироснице...»—он был уж слишком условен. Об этом писал еще Р.Юрнев: «Ильинский играл самозабвенно, <...> но в полном противоречии со сценарным замыслом роли. Вместо тихого обывателя, “маленького человека”, помбуха, влюбленного в папиросницу, на экране скакал, гримасничал, вламывался в двери, падал и дрался некий условный персонаж»<sup>19</sup>. «Закройщика...» также не отнесешь к сатире—но по причине прямо противоположной: герой Ильинского был слишком живым и вызывал сочувствие. Справедливости ради скажем: не всегда. Но сцены с В.Марецкой сыграны даже в другом темпе. Здесь—в первый и последний раз—герой Ильинского сентиментален и даже застенчив.

Отвлечемся от Ильинского. В обеих картинах фигурирует влюбленная в героя томная толстуха с ямочками на щеках—образ, казалось бы, перекочевавший из дореволюционных фарсов. В таком ключе и играет машинистку Марию Ивановну Рыбцову мхатовская актриса Анна Дмоховская. Даже благородно отказавшись от возлюбленного ради его же счастья, она продолжает оставаться объектом насмешек героев и авторов. Вдова Ширинкина в исполнении актрисы МХАТа 2-го Лидии Дейкун гораздо более вредоносное существо: она не только претендует на сердце бедного закройщика, но и нещадно эксплуатирует его, зажимая жалованье и, тем самым, фактически заставляя жениться на себе. Но вот она остается одна, с горя закрывает мастерскую и, устало махнув рукой, показывает первому встречному пустую клетку и старую облигацию—все, что осталось от жениха. Немолодая, некрасивая, одинокая женщина, способная вызвать только жалость.

Если угодно—это другой подход к лирической комедии. Если в «Девушке...» и «Катке...» мы имели дело с реальными героями, попадающими в условные, комедийные обстоятельства, то здесь у нас условные герои, попадающие в реальные обстоятельства. Результат одинаковый.

Другое дело, что в «Закройщике из Торжка» жанр был только намечен. И по этому пути Протазанов не пошел. Вернее, пошел лишь вслед за Барнетом. «Он первым вскакивает на разминированное поле»,—как сказал кто-то (кажется, Твардовский) про Константина Симонова. А вот Барнет пошел смело—по той тропинке, которую едва-едва наметил Протазанов. Об этом косвенно свидетельствует масса взаимосвязей между «Закройщиком из Торжка» и «Девушкой с коробкой». Общие здесь не только тематика (пропаганда лотереи Госзайма), но и сценарист В.Туркин, актеры. В обеих картинах снимается комедийный дуэт Серафимы Бирман и Евы Милютиной. Героя в «Девушке с коробкой» играет Иван Коваль-Самборский—постоянный протазановский актер, а комического злодея—Павел Поль, перекочевавший из «Аэлиты». В следующей картине Барнета «Доме на Трубной» (1928) Вера Марецкая будет развивать собственный образ из «Закройщика...», а социальную героиню сыграет Ада Войцик, только что снявшаяся в «Сорок первом». Есть и обратная связь: Анна Стэн, открытая Барнетом в «Девушке с коробкой», год спустя снимется у Протазанова в «Белом орле». И так далее... Недаром в конечном итоге пути их сойдутся: слабеющий Протазанов именно Барнета позовет в соавторы «Волков и овец»—постановки, которую они не успели осуществить. Впрочем, об этом в свое время писал М.Кушников.



*На съемках фильма «О странностях любви». 1934*

Итак, мы попытались восстановить генеалогию лирической комедии: «Закройщик из Торжка» (1925)—отчасти; «Катька—бумажный ранет» (1926)—в большей степени; «Девушка с коробкой» (1927)—в полной мере. Протазанову здесь отводится благородная роль... скажем, катализатора. Он, дескать, ощутил, но не осмелился.

Но... Еще раньше, в 1918 году Протазанов поставил «Горничную Дженни». В справочниках картина числится мелодрамой. И, действительно, в основе—чисто мелодраматический конфликт: после смерти промотавшегося отца молодая графиня вынуждена под чужим именем пойти в горничные; в нее влюбляется молодой барин, она—в него, но их счастью мешает мнимая разница в социальном положении. Конфликт этот не только разрешается счастливо (что допускается и в мелодраме, хотя в российской традиции этого жанра трагический финал был практически обязателен), но уже на самой ранней стадии буквально тонет в бытовых, человеческих, комически поданных деталях. Когда графиня сама себе пишет рекомендацию—это смешно и зрителю, и героине: она живой человек и способна оценить комизм ситуации, в которую попадает. Также смешно ей подчиняться старому дворецкому, который учит ее этикету; смешно, но не стыдно, потому что дворецкий—не маска из мелодрамы, а живой человек, и этот человек ей бесконечно симпатичен. Мытарства героини в поисках работы вполне могли быть поданы сентиментально: презрение клерков и двусмысленные взгляды эстрадных артистов унижительны для девушки из благородного семейства—но героиня в письме к матери описывает свои невзгоды с юмором, и эпизод из мелодраматического превращается в комедийный. А, между тем, мелодрама—или даже трагедия—где-то совсем рядом (картина даже начинается со сцены похорон), просто героиня этого не желает замечать, и автор тоже. Получается лирическая комедия в чистом виде. Сам тип героини (речь идет не о физиогномике, а о характере) противопоставлен мелодраме. Это, собственно, и есть тип Вероники Бужинской в «Катьке...» и Анны Стэн в «Девушке с коробкой».

Если бы все ограничивалось тем, что горничная оказывается графиней—социальное неравенство оставалось бы главным поводом конфликта. Но в финале, на свадьбе, герои пьют шампанское со старым дворецким как с равным—вот это совсем выбивается из канона. Такой эпизод мог возникнуть только в послереволюционном кино, когда стерлись границы между сословиями. А жанр в дореволюционном кинематографе—это то же сословие. Драма (или, в крайнем случае, мелодрама)—высокий жанр, комедия—низкий. Поэтому «Горничная Дженни»—принципиально фильм нового времени. И вовсе не мелодрама, а лирическая комедия. Первой это отметила М.Киреева в многосерийном фильме «Антология русского кино». Если же точка зрения новейших исследователей не вызывает доверия, отсылаю читателя к переписке супругов Протазановых, публикуемой в этом номере журнала. В одном из писем Фрида Васильевна уговаривает мужа взяться за новую работу и напоминает: «У тебя комедии, как твоя “Горничная Дженни”, ведь очень неплохо удаются»<sup>20</sup>.

То, что новаторство «Горничной Дженни»—не случайно, косвенно подтверждает другая картина, снятая в том же 1918 году. «Богатырь духа»—тоже

фильм нового времени, в нем также нарушены четкие жанровые каноны. И отнюдь не из-за революционной концовки (это скорее дань политической ситуации—Протазанов еще до отъезда в эмиграцию держал нос по ветру и вел себя крайне осторожно), а благодаря почти комедийной первой части: неотесанный провинциал в столице—сперва комический персонаж, затем—герой драмы. Это сюжет фильма А.Волкова «Проходящие тени» (1923–1924). Таким образом, еще до появления кинематографа русской эмиграции, до сложнейших в жанровом отношении фильмов Волкова «Казанова» (1927) и, особенно, «Кин» (1921), еще у Протазанова комедийное смело врывается в драматический фильм и не нарушает этого драматического.

Причем нужно оговорить, что подобное смешение жанров ничего общего с комическим персонажем классической трагедии (могильщики в «Гамлете», кормилица в «Ромео и Джульетте») не имеет. Потому что в нашем случае комедийные и драматические линии рассказаны одним языком.

Об эволюции подобных «культурных кентавров» в эмигрантском кино Протазанова подробно рассказано в статье Н.Нусиновой<sup>21</sup>. Здесь же, справедливости ради, замечу, что в 1918 году нечто подобное пытался сделать и П.Чардынин в «Молчи, грусть, молчи». И речь идет не только о сатирических чертах скрипача Лорио, роль которого играл сам режиссер, но даже о манере игры Веры Холодной, которая чуть ли ни единственный раз за всю свою экранную жизнь много и разнообразно улыбается, нарушая чистоту образа «умирающей хризантемы». Наконец, в этом же 1918 году выходит фильм «Конкурс красоты», приписываемый Волкову,—фильм, по сюжету также примыкающий к лирической комедии. Но лишь по сюжету, а не по актерской игре и не по манере повествования.

Революция разрушила жанровую «кастовость» кинематографа, вернула экранному миру его полноту и целостность. По замечанию Е.Марголита, русская дореволюционная кинодрама комична своей истовой серьезностью, а комическая уныла по той же причине—у каждого сверчка свой шесток. Теперь комическое—одна из сторон действительности, воссоздаваемой на экране в ее «целокупности». И первым это понял Протазанов.

Интересно, что, заложив основы жанра еще в 1918 году и неоднократно к нему обращаясь на протяжении всей своей биографии, режиссер назовет лирической комедией лишь «О странностях любви» (1934–1936). Но, во-первых, в середине 1930-х этот жанр уже прочно вошел в обиход, а, во-вторых, картина эта для Протазанова компромиссная, делалась она, судя по многочисленным свидетельствам и документам, холодно и без энтузиазма. Поэтому не станем на ней задерживаться.

#### IV.

Еще одна комедийная линия у Протазанова—кинопародия. Элементы этого жанра можно найти уже в «Пиковой даме» (1916). Рассказ Нарумова о версальских похождениях графини был не только сознательно стилизован под «мирискуснический» XVIII век, но и воссоздавал в ироническом ключе эстетику раннего кино. Сцены, происходящие в XVIII веке, резко отличаются от прочих по темпу, в них практически отсутствуют глубинные композиции и контраст светотеней (по крайней мере, в «светской», «баль-

ной» части—как раз на этом фоне особенно эффектен знаменитый средний план Сен-Жермена, освещенного немотивированным источником снизу). Это можно считать иронической отсылкой к раннему кино, к «оперным» экранизациям, хотя вполне возможно (и даже наверняка), стилизация эта неосознанная. С другой стороны, в сцене домашней ссоры графа и графини, когда граф вдруг оказывается без парика, и в белоснежно-пудренном мире появляется черная, коротко стриженная, абсолютная современная голова—ирония очевидна.

В.Жданова в своем докладе на конференции высказала предположение, что тень Германа на стене возникла под влиянием «Портрета Дориана Грея» (1915) Вс.Мейерхольда. Е.Марголит, соглашаясь с ней, считает это не просто отсылкой к фильму Мейерхольда, но пародией на него. Так это или нет, но, говоря о протазановской «Пиковой даме», ни в коем случае нельзя забывать про ироничность этого фильма. Поэтому раздражавшая многих критиков тень, которую отбрасывает призрак графини,—не ошибка режиссера, а, наоборот, осознанное решение; ему важно, что призрак—весьма «бытовой», почти комедийный персонаж. На это «работает» и подмигивание графини на карте.

Созданная два года спустя «Горничная Дженни» начинается со сцены похорон, что должно было настроить зрителя на жестокую мелодраму. Похороны любил открывать свои фильмы Е.Бауэр («Грезы»; 1915, «Нелли Раинцева», 1916). Первый эпизод «Горничной Дженни» и построен абсолютно по-бауэровски: многоплановая композиция с гробом на дальнем плане; занавеси и колонны (или арки—разобрать трудно), создающие эффектную внутреннюю рамку кадра; скульптурно расставленные персонажи; много цветов. Протазанов признавался, что фильмы Бауэра «ему не по душе» и называл их «дешевой блестяшкой, которая создана из украшений»<sup>22</sup>—так что классический бауэровский кадр в начале фильма, взрывающего эстетику русского дореволюционного кино, может быть воспринят только пародийно.

Самая знаменитая пародия у Протазанова—фильм о жизни святого Йоргена, с которого начинается «Праздник святого Йоргена» (1930). То, что это пародия—в данном случае, я думаю, ни у кого возражений не вызовет. Причем Протазанов пародирует сразу несколько кинематографических эпох. Жестикуляция рыбаков типична для фильмов середины 1900-х годов, в то время как средние планы невесты Йоргена и самого Йоргена с овцой на руках тяготеют к стилю ранних советских мелодрам начала 1920-х годов с характерным для них сочетанием бешеного темпа на общих планах и почти статичных портретов откровенно позирующих артистов. К началу 1920-х относится и метафорическое сопоставление заговорщиков со сворой собак, плотоядно высунувших языки. Таким образом, вкус Протазанова к пародии совершенно очевиден.

Киноязык «Праздника святого Йоргена» уникален для советской немой комедии, традиционно считавшейся камерным жанром. Протазанов впервые снял «комическую эпопею». Действительно, фильм рассказывает о квазиисторическом событии, причем событии грандиозного, революционного значения для Йоргенштадта. Отсюда поневоле возникает некая пародийность. Создавая эпопею (пускай даже в пародийном преломлении), Про-

тазанов—один из главных сторонников «актерского» кинематографа—по воле обязан был обратиться к эстетике «типажно-монтажного» кино, то есть к стилю и языку историко-революционных картин Эйзенштейна, Пудовкина и др. Он проявил себя прекрасным знатоком новой и, казалось бы, чуждой ему эстетики: огромные массовые сцены (в картине участвовало около 1500 статистов—цифра, для комедии неслыханная), резкие монтажные стыки коротких планов, множество метафор—все это считалось принадлежностью фильмов киноавангарда. В частности, чередующиеся кадры струящейся воды и «текущих» на поднос монет—буквализация словесных метафор «людовой поток» и «денежный поток»—являются простейшим примером «интеллектуального монтажа», придуманного Эйзенштейном.

Можно предположить (как из года в год, не сговариваясь, предполагают мои студенты-киноведы), что кадры с Ильинским, сбегавшим на костылях по ступеням огромной лестницы, и преследующими его стражами порядка, являются скрытой пародийной цитатой из эпизода на Одесской лестнице в «Броненосце “Потемкин”»—эпизода, уже в 1920-е годы ставшего хрестоматийным. В современном кинематографе эта сцена часто становится объектом пародирования. Однако и при жизни Эйзенштейна встречались подобные попытки. Например, в комедии М.Вернера «Девушка спешит на свидание» (1936) цитируется знаменитый кадр с коляской, а в документальном фильме Ж.Лодса «Одесса» (1936) кадр с марширующими вниз по Одесской лестнице советскими офицерами в точности воспроизводит эйзенштейновскую композицию.

Даже если пародийный элемент и не был осознан Протазановым, он должен был неминуемо возникнуть при сочетании масштаба и патетики, с одной стороны, а, с другой—истории двух жуликов, которым не удалось «вовремя смыться».

Вкус к пародии проявляется у Протазанова не только в комедиях. Э.Рязанов назвал свою экранизацию «Бесприданницы» Островского «Жестоким романсом», поскольку в 1984 году иначе воспринимать историю Ларисы было уже невозможно: слишком сильно изменились социальные реалии и психология зрителя. Но дело в том, что невозможно ее было воспринимать иначе и в 1936 году.

Главную роль в «Бесприданнице» Протазанова исполняла Нина Алисова—весьма достойная характерная актриса, много лет спустя замечательно сыгравшая жену Гурова в «Даме с собачкой» (1960) И.Хейфица. На роль лирической героини—тем более, Ларисы—она, как считали многие современники, не подходила абсолютно (таково, например, было единодушное мнение ее однокурсников по ВГИКу, с которыми я беседовал несколько лет назад). Но Протазанову и не нужен был ее талант. М.Арлазоров, не видя «полочной» картины, писал: «Протазанов снимал Алисову в фильме “О странностях любви”». И потому отлично понимал, на что способна молодая актриса<sup>23</sup>. Теперь эта картина вполне доступна, и читатель может с легкостью убедиться, что способности актрисы в лирической роли более чем скромные. При обсуждении фильма на творческой секции «Межрабпомфильма» едва ли не каждый выступавший считал своим долгом отметить сексуальность Алисовой и достоинства ее фигуры. Вс.Пудовкин: «Ос-

новное, что в ней чувствуется—это секс, она работает в плане кокетничанья телом»<sup>24</sup>, Н.Экк: «От Алисовой есть ощущение секса»<sup>25</sup> и т.д. Но Арлазоров по-своему прав. «О странностях любви» были хорошей пробой для Алисовой. В «Бесприданнице» Протазанов демонстрирует ее декольте едва ли не чаще, чем лицо. То есть Лариса, действительно, снята как дорогая, хорошая вещь. Это цинично, но пьеса Островского такую трактовку допускает. Кстати, вначале сценарий В.Швейцера так и назывался: «Красивая вещь»<sup>26</sup>.

Теперь о Паратове. Ни разу у Протазанова Анатолий Кторов не играл всерьез. Возьмем хотя бы «Закройщика из Торжка». Главный «игровой» кусок у Кторова—сцена объяснения в любви, построенная по всем канонам немой мелодрамы и сыгранная без малейшего утрирования со стороны артиста (именно так он и играл в настоящих мелодрамах): идеально сидящий фрак, отточенный жест, эффектные позы, в решающий момент рука элегантно приставляет револьвер к виску... Но все это происходит не в великосветском салоне, а в маленьком, захламленном швейном ателье в Торжке, и партнерша его—не Ольга Жизнева (или, вернее, не Наталья Лисенко или Вера Холодная—ибо пародирует он прежде всего дореволюционную манеру игры), а полная, неуклюжая Лидия Дейкун, играющая мелодраму верно и старательно, и лишь внешность ее и предыстория работают на комический эффект. Замените Дейкун на Алисову и вы получите одну из классических сцен «Бесприданницы»!

За два года до «Бесприданницы» Кторов сыграл у Протазанова аристократического дегенерата в «Марионетках». Сыграл чрезвычайно просто и раскованно, с поразительной для раннего звукового кино свободой владения словом. Откуда же вдруг в «Бесприданнице» замедленная речь, свойственная героям первых «тонфильм» 1931–1932 годов: «Вы... иш-що... меня... л-любите?»

Вспомним, наконец, сцену на пароходе, когда элегантный и обаятельный барин вдруг с чисто плебейской злобой орет на бедного кочегара. Кочегара не жалко (Протазанова не это интересует); это работает лишь на развенчание мелодраматической светскости Кторова.

Так что Паратов и Лариса у Протазанова—образы пародийные. Кторов, надо полагать, подыгрывает режиссеру сознательно, Алисова, конечно,—бессознательно.

Есть в фильме и герои абсолютно реалистические. Ольга Пыжова в роли Огудаловой играет настоящую бандершу, торгующую этой самой «вещью» (сравните ее с обаятельной и легкомысленной Огудаловой—Алисой Фрейндлих в версии Рязанова)—год спустя в этой же манере она сыграет торговку рыбой мадам Стороженко в фильме «Белеет парус одинокий» В.Легошина. Тут же Михаил Климов—Кнуров, солидный, благообразный, умный—и оттого страшный. И Борис Тенин—Вожеватов, с его кажущейся наивностью, открытостью и легкостью; образ не менее страшный. Действительно, циничное кино!

Между тем за кадром звучит музыка Чайковского. Причем не просто Чайковский, а Шестая симфония—самое избитое произведение композитора. Наверняка, такой мастер киноиллюстрации, как Давид Блок, мог подобрать что-нибудь не менее действенное, но более оригинальное. Но эффект сработал. Через два дня после первого просмотра Протазанов писал сыну:

«На дискуссии все выступавшие хвалили: сценарий, постановку, оператора <...>, актеров (громадный успех у Нины), Чайковского (ах! спасибо Чайковскому), Протазанова и весь коллектив в целом»<sup>27</sup>.

Ну, и напоследок—цепи в финале—метафора, характерная для агитфильма 1923–1924 годов (вспомним, как А.Ивановский в «Дворце и крепости» монтировал ножки балерин с закованными в кандалы ногами заключенных).

Впрочем, как сказала одна моя знакомая: «Что можно ожидать от фильма, который начинается с картины “Грачи прилетели”»? Действительно, в первых же кадрах последовательно воспроизводятся «картинки из школьного учебника»: «Грачи прилетели» Саврасова, «Неравный брак» Пукирева и «Бурлаки на Волге» И.Репина<sup>28</sup>. Особой смысловой функции они не несут. Бурлаки не вносят никакой социальной темы. Более того, авторы не включают в картину единственное в пьесе упоминание о бурлаках: важное для Островского рассуждение Паратова о том, что у бурлаков нужно учиться русскому языку. Из пьесы вообще выкинуты почти все реплики и диалоги, способные вызвать какое-либо сочувствие к героям (не только к Паратову и Карандышеву, но и к Ларисе). Остаются маски: сатирические, комические, мелодраматические... Поэтическая камера Марка Магидсона работает лишь на подчеркивание их условности.

После пародирования штампов в «Пиковой даме», «Закройщике...», «Йоргене...», после аскетичной и суровой экранизации «Сорок первого» Б.Лавренева подобный парад пошлости может восприниматься лишь издевательски. «Бесприданница» Протазанова—либо безвкуснейшая мелодрама, либо изысканная пародия. Лично мне ближе второе. Ближе как зрителю и понятнее как историку.

## V.

Итак: «грустная комедия», лирическая комедия, кинопародия—вот жанры, к развитию которых имеет отношение Протазанов.

Я намеренно не писал ни о «Процессе о трех миллионах», ни о «Марионетках». Возможно, это наиболее совершенные с точки зрения стиля протазановские комедии, но именно поэтому они меня и не интересуют в данном случае. Обе они отражают определенные тенденции и мотивы в западном кино. Фильмов, родственных «Процессу...», можно отыскать множество—например, крайне популярную у нас в 1920-е годы немецкую комедию «Жена статс-секретаря». У «Марионеток» тоже есть «родственники», вроде «Последнего миллиардера» (1935) Р.Клера, возможно, даже снятого под влиянием протазановской картины, или его же «Свободу нам!», сделанную двумя годами раньше; сюда же относятся и «Утиный суп» (1933) братьев Маркс, и «Великий диктатор» (1940) Ч.Чаплина и др.

Как же все-таки подытожить все вышеизложенное? В чем особенность комического у Протазанова?

Назовем весь «комплекс» его фильмов *Человеческой комедией*. Слово «человеческая» здесь ключевое, «комедия» же это—в общепринятом понимании, а не Бальзаковском: Бальзак, как известно, относился к своим героям чрезвычайно серьезно.



Протазанов в чем-то очень близок к Э.Любичу, который в начале «Куклы» (1919) сам появляется в кадре, подмигивает зрителю и расставляет миниатюрные декорации. Декорации через минуту оживают, а герои, вероятно, таким же образом расставленные режиссером, начинают в этих декорациях жить совсем не условной, а вполне полнокровной, «бытовой» жизнью. Кстати, подобным образом начинаются «Марионетки» (только вместо режиссера представление ведет директор театра в исполнении Василия Топоркова).

Ирония Любича чувствуется и в его «костюмных боевиках» (в той же «Мадам Дюбарри», 1919), но отмечали это лишь современники-эстеты, в то время как публика принимала все роковые страсти за чистую монету. Так же и с юмором Протазанова. Это сегодня мы замечаем пародийность «Бесприданницы», а в 1930-е годы, к примеру, члены польской делегации, увидев Алисову, кинулись целовать ей край шубы... Протазанов же забавлялся—*над* недалеким зрителем и *вместе* с умным. Мастер жанрового кино—подчинялся ли он законам жанра? Где у него драма, где комедия? Здесь не рассматривались ни «Человек из ресторана» (1927), ни «Белый орел» (1928), но и там есть пища для размышлений на эту тему.

Иронический взгляд на мир—единственное, что объединяет практически все работы Протазанова—ничуть не отменяет серьезности проблем, которые ставит автор, а порой и разрешает их. (Такая ирония, не отменяющая трагизма,—едва ли не главное, что отличает «Сорок первый» Протазанова от «Сорок первого» Г.Чухрая.)

По этому, протазановскому, пути пошел во Франции его ученик А.Волков. Из отечественных режиссеров можно назвать прямого ученика Протазанова Ю.Райзмана (прежде всего, в «Летчиках»—вспомним статью Алперса) и близкого Протазанову, присматривавшегося к его творчеству Б.Барнета (причем не только в немых фильмах, но и в «Окраине»). Сюда же относятся и сатирические драмы М.Ромма: «Пышка» (1934), «Мечта» (1941).

Протазанов смотрел на человеческий мир чуть-чуть сверху, с позиции, откуда были хорошо видны принципиальные, важнейшие проблемы живого, полнокровного человека. Он ставил акцент, чаще всего, на комической стороне этих проблем. Все прочие стороны оставались в тени, но никуда не исчезали: присутствие их ощущалось постоянно—и в этом главный эффект протазановских картин. А герои его, «если бы этого потребовала жизнь» (Алперс прав; вот только: «жизнь» или «жанр?»), могли бы легко перейти в трагедию. И они, действительно, переходили в трагедию—и приходили из нее!

Именно это и называется «высокой комедией».

1. Алперс Б. В. Комедия и героический жанр.—В кн.: Алперс Б. В. Дневник кинокритика: 1928–1937.—[М.:] Фонд «Новое тысячелетие», 1995, с. 154–155.

2. Недоброво В. Предисловие.—В кн.: Арнольд Э. М. Комическое в кино.—М.-Л.: Кинопечать, 1928, с. 5.

3. Арнольд Э. М. Советский комический фильм.—В сб.: Пять искусств: Временник.—Л.: Высшие гос. курсы искусствоведения Института истории искусств, 1928, с. 43.

4. Кулагин В. Дон Диего и Пелагея (Дело Пелагеи Деминой).—«Молодой Ленинец», 1927, 22 ноября, № 292, с. 6.

5. А. П. Дон Диего и Пелагея (Межрабпом-Русь).—«Молодой Ленинец», 1928, 2 марта, № 53, с. 6.
  6. Е р м о л и н с к и й С. Дон Диего и Пелагея (Межрабпом-Русь).—«Правда», 1928, 6 марта, № 56, с. 5.
  7. В о л к о в Н. Дон Диего и Пелагея (Производство «Межрабпом-Русь»).—«Известия», 1928, 4 марта, № 55, с. 6.
  8. Там же.
  9. К р у т и И. Дон Диэго и Пелагея (Межрабпом-Русь).—«Вечерняя Москва», 1928, 29 февраля, № 51, с. 3.
  10. С м и р н о в Ф. Кино-картина или кривое зеркало.—«Беднота», 1928, 1 января, № 2900, с. 4.
  11. А р н о л ь д и Э. М. Советский комический фильм, с. 44.
  12. Кино на войне: Документы и свидетельства.—М.: Материк, 2005, с. 353.
  13. «Советский экран», 1927, № 12.
  14. Н е д о б р о в о В л. Лица и маски: Федор Никитин.—«Кино» (Л.), 1927, 12 июля, № 28, с. 2.
  15. Н е д о б р о в о В л. Лица и маски: Вероника Бужинская.—«Кино» (Л.), 1927, 30 августа, № 33–34, с. 2.
  16. А л п е р с Б. В. Цит. соч., с. 156–157.
  17. И л ь и н с к и й И. В. Сам о себе. М.: ВТО, 1961, с. 215.
  18. А л п е р с Б. В. Цит. соч., с. 154.
  19. Ю р е н е в Р. Н. Советская кинокомедия.—М.: Наука, 1964, с. 127.
  20. См. публикацию В.Реброва в этом номере: письмо Фриды Протазановой от 24 августа 1921 г., с. 115.
  21. См. статью в этом номере: Н у с и н о в а Н. Протазанов в эмиграции, с. 87–103.
  22. Стенограмма доклада Протазанова Якова Александровича, сделанного им на секции по истории кино о своей работе в кино [9 февраля 1945].—РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 9, л. 21.
  23. А р л а з о р о в М. С. Протазанов.—М.: Искусство, 1972, с. 238.
  24. Творческая секция обсуждает картину «О странностях любви».—«Рот-фильм» (М.), 1936, 14 марта, № 4 (148), с. 2–3.
  25. Там же.
  26. Новые сценарии для Межрабпомфильма.—«Рот-фильм» (М.), 1934, 15 октября, № 27 (35), с. 4.
  27. А р л а з о р о в М. С. Цит. соч., с. 251.
  28. Подробнее о живописных реминисценциях у Протазанова—см. статью, публикуемую в этом номере журнала: К у р а к и н а-М у с т а ф и н а Д. Дьяволиада Протазанова, с. 193–203.
-