

Виктор КОРОТКИЙ

МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ПРОТАЗАНОВ

**О возможности воссоздания
визуального облика несохранившихся фильмов
режиссера на основе рецензионного
и историографического материала**

Предлагаемый вашему вниманию материал состоит не столько из ответов, сколько из вопросов. Может быть, это закономерно и правильно отражает ситуацию с тем знанием о дореволюционном кино, которым мы располагаем.

Поставим вопрос, который может показаться, на первый взгляд, кричаще несерьезным: хорошо ли, что часть дореволюционных фильмов сохранилась? Казалось бы, слава Богу, что сохранилось хоть что-то. Но, с другой стороны, это создает серьезную методологическую проблему: как изучать раннее кино? В статистике есть понятие: репрезентативность выборки. Некая часть выступает вместо целого и призвана объективно представить целое, когда по параметрам части мы вправе судить о параметрах целого. В каком-то смысле та часть дореволюционного кино, которая сохранилась, представляет собой выборку, по которой мы судим о целом. (Хотя слово «выборка» здесь не очень уместно, так как, что сохранилось—то сохранилось: выбирать не из чего.) Тем не менее именно по тем тремстам игровым фильмам дореволюционного производства, которые до нас дошли, мы судим о том, каким было раннее русское кино. Закономерен вопрос: насколько представительна, репрезентативна эта «выборка», насколько объективно отражает она все многообразие, все богатство (а также и всю бедность) дореволюционного кино?

Один из вариантов решения этого вопроса—подойти к нему со стороны факторов сохранности, то есть попытаться понять: почему одни фильмы сохранились, а другие нет? Этих факторов множество, однако среди них можно выделить основные, и в качестве таких основных следует назвать два: идеологический фактор и фактор коммерческого проката в советских условиях. Как действовал идеологический фактор, хорошо видно, например, по материалу, опубликованному Н.А. Дымшиц в «Киноведческих записках» (см.: №№ 42, 45) о работе репертуарной комиссии 1926–1927 гг., которая отсматривала дореволюционные фильмы на предмет годности их для советского проката. Большинство резолюций по фильмам: либо в брак, либо (в лучшем случае) в музейный фонд. К каким результатам привела работа комиссии, каков вообще был механизм действия идеологического фактора, мы разбирать сегодня не будем, это тема для большого отдельного исследования. Сосредоточим наше внимание на действии второго фактора, которое представляется определяющим. В двадцатые годы, особенно в их первой половине, показывать в России на киноэкранах было почти

ничего: советских фильмов практически еще не существовало, в распоряжении прокатчиков были импортные картины и дореволюционный фонд. При этом советская власть не была озабочена тем, чтобы сохранять дореволюционные фильмы. Прокатчиками копии этих фильмов нещадно эксплуатировались, «закручивались» до дыр, до состояния лохмотьев. Дореволюционные фильмы «крутились» в течение всех 1920-х и даже начала 1930-х гг. без какого бы то ни было восстановления, в подавляющем большинстве случаев без дополнительной печати позитивов с негативов и даже без контратипирования. В результате, писал С.В. Комаров¹, в начале 1930-х эти фильмокопии годились только «на гребешки», то есть служили утильсырьем. Равномерно действовал этот второй фактор или избирательно? Разумеется, наиболее сильному его воздействию подверглись те фильмы, которые пользовались наибольшим спросом. Таким образом, из числа тех дореволюционных фильмов, которые в 1920-х и 1930-х гг. были в России в коммерческом прокате, до нас дошли те, которые не относились к наиболее популярным, и, следовательно, «выборку» нельзя считать репрезентативной. Приведенное рассуждение, конечно, довольно грубое и упрощенно отражает ситуацию, но в основе своей верное. В таком случае мы не можем строить наше знание о дореволюционном игровом кино только на изучении сохранившихся фильмов: изучая их, мы всегда будем получать несколько искаженное представление о кино того периода, всегда будем уходить несколько в сторону от получения объективной картины.

Пафос вступления, таким образом, сводится к простому тезису: надо изучать несохранившиеся дореволюционные фильмы. Каталог сохранившихся фильмов издан, это прекрасно, надо работать над созданием каталога несохранившихся. Трудно двигаться дальше, не имея такого каталога. Насколько состоятельна, насколько реалистична идея его создания? Попробуем рассмотреть этот вопрос на примере досоветского творчества Я. Протазанова.

Яков Александрович Протазанов в качестве режиссера либо сорежиссера, по данным Вишневецкого, в доэмигрантский период поставил 90 фильмов. Если учесть такие его работы, как просветительская картина «Детская преступность и борьба с ней», которая создавалась, согласно Вишневецкому², под руководством Протазанова и вполне могла содержать если не игровые, то, по крайней мере, постановочные сцены; если считать «Сашку-семинариста», постановку которого Вишневецкий приписал Сабинскому, но и М.Алейников³, и Н.Лебедев⁴, и С.Гинзбург⁵ утверждали, что фильм поставил Протазанов, по словам Гинзбурга, постеснявшийся поместить свое имя в титрах; если, наконец, считать фильм «Член парламента», работа над которым началась еще в Крыму, хотя, как пишет Вишневецкий⁶, фильм заново был поставлен в Париже в 1922-м,—получаем 90 картин, из которых целиком сохранилось 11, и 4—во фрагментах. Это больше 10 процентов, что не так уж плохо. Плохо то, что о периоде длительностью более трех лет,—с конца 1912 г., когда был поставлен «Уход великого старца», и до начала 1916-го, когда создавалась «Нищая»,—мы практически не имеем представления, за исключением агитационной короткометражки «Рождество в окопах», одной части из фарса «Один наслаждался, другой расплатился»

и фрагментов двух хореографических этюдов: «Музыкальный момент» и «Ноктюрн Шопена». А ведь это очень важный период, это время активного становления режиссерского почерка Протазанова.

Попытаемся восстановить некоторые черты визуального облика несохранившихся фильмов режиссера на основе рецензионного материала, если таковой существует и обнаружен, и на основании данных историков и мемуаристов. Автор выбрал несколько фильмов в качестве примеров того, как обстоит дело с возможностью их реконструкции, стремясь к тому, чтобы примеры были контрастными: одни из них представляют фильмы, ситуация с которыми относительно благополучная (то есть мы располагаем каким-то материалом для создания их вербальной модели), другие—те картины, дело с которыми обстоит плохо или даже совсем плохо.

«Анфиса», выход на экран в январе 1912 г., одна из первых картин режиссера Протазанова. Сценарий Леонида Андреева, оператор Джованни Витротти. В главных ролях Екатерина Рощина-Инсарова и Владимир Максимов. Премьера одноименного спектакля с их же участием состоялась в январе 1910 г. в московском театре Незлобина. Это важное обстоятельство, его необходимо отметить как один из возможных путей реконструкции фильма, который был создан, несомненно, под влиянием театральной постановки. Вероятно, существуют рецензии на спектакль, историками театра взятые на заметку, эти материалы могут помочь и в восстановлении облика фильма.

Фильм был отмечен историками и мемуаристами как заметное явление в кино. Борис Лихачев писал: «Тиман и Рейнгардт <...> выпустили несколько чрезвычайно интересных картин, из которых особенно любопытны две—“Анфиса” <...> и “Труп № 1346”»⁷. Н.Иезуитов заметил о Максимове: «Сам он считает первым заслуживающим внимания выступлением в кино участие в фильме “Анфиса”»⁸. М.Алейников высоко оценивал эту картину. В сборнике, посвященном Протазанову, он писал: «...появление этой картины обострило интерес к русскому киноискусству и содействовало вовлечению в русское кино культурных сил»⁹. В сборнике 1957 г. он дал такую оценку фильму: «...лучшие дореволюционные постановки Протазанова, такие, как “Анфиса”, “Мимо жизни”, “Семейное счастье”, “Дьявол”, “Я и моя совесть”, “Пиковая дама”, “Отец Сергей” и др.»¹⁰ Какими же материалами мы располагаем для восстановления собственно визуального облика фильма? Немногочисленными. Очень интересное замечание сделал Алейников о серьезной работе, «которую проделал Леонид Андреев над своей пьесой, заменяя пластическим материалом диалогическую ткань произведения»¹¹. Сегодня трудно судить о том, о каком именно пластическом материале идет речь.

Может быть, наиболее существенное воспоминание о фильме оставил сам режиссер: «Сейчас я понимаю, что фильм был неплохой. Недостатком его была театральность мизансценировок. И появился этот недостаток не потому, что режиссер слепо следовал театральному закону и не знал еще основных выразительных средств кинематографа. Актеры тогда были хозяевами положения, и режиссер еще не был самостоятельным руководителем

актерского исполнения перед объективом. То обстоятельство, что русские режиссеры некоторое время находились в зависимости от сценических привычек театральных актеров, задерживало применение средних и крупных планов, как равно и использование разнообразных ракурсов... <...>

...под давлением театральных актеров снимали сцену так, будто она разыгрывалась на театре. Вот почему мы часто видели на экране большой зал, в дальнем углу которого мелькали крохотные фигурки»¹².

В 1957 г. Алейников пишет: «...в этом фильме, несмотря на сопротивление актеров, Протазанов обнаружил настойчивое стремление отказаться от театральной условности, что было заметно на сдержанном движении и жесте актеров и еще больше на дроблении отдельных эпизодов на монтажные куски. <...>

Монтажное выделение средним планом отдельных персонажей и фиксация деталей усиливали психологическую разработку сюжета <...>.

...в “Анфисе” уже наблюдались приемы игры деталью для эмоционального усиления отдельных сцен»¹³. Можно ли вполне доверять этому тексту Алейникова: почему в 1948-м он ни словом не обмолвился ни о средних планах, ни, тем более, о деталях, а в 1957-м вдруг о них вспомнил? Создается впечатление, что он желаемое выдает за действительное.

Итак, на одной чаше весов—«давление задерживало», о чем писал Протазанов, на другой—средние планы и деталь, о которых говорит Алейников. Большее доверие все-таки вызывают слова режиссера о том, что в кадре мы видели большой зал, в углу которого мелькают крохотные фигурки.

«**Купленный муж**», выход на экран в апреле 1913 г. Сценарий С.Гарина, оператор А.Левицкий, художник Ч.Сабинский. В ролях Елена Смирнова, которая через год сыграет главную роль в фильме Бауэра «Дитя большого города», и актер антрепризы К.Н.Незлобина Александр Рудницкий.

Фильм также отмечен историками кино. Его выделил Вен.Вишневский. Как правило, Вишневский в своем фильмографическом описании ограничивается односложными аннотациями. В данном же случае он пишет: «Драма аристократки и опустившегося помещика, вступивших в фиктивный брак, но полюбивших друг друга. В постановке впервые был применен принцип фундуса»¹⁴. Фильм также отметил Н.Иезуитов, он пишет: «С 1912 г. картины с современными сюжетами начинают занимать все большее место, оттесняя исторические. <...> Фильмы о Дмитрие Донском, Ермаке Тимофеевиче <...> сменяются такими картинами, как “Кубок жизни и смерти”, “Купленный муж”, “О чем рыдала скрипка”, “Сумерки женской души” и т.п.»¹⁵ Фильм был отмечен и синьором Амброзио—Протазанов вспоминал¹⁶, что именно благодаря «Купленному мужу» он получил приглашение посетить Италию и в течение месяца имел возможность наблюдать, как в Турине ставят игровые фильмы.

Ситуация с восстановлением визуального облика фильма скверная. Единственный конструктивный материал об этом—данные Б.Лихачева. В-первых, необходимо отметить, что замечания о фильме Лихачев поместил в главу «Художественные и актерские достижения кино до 1914 года», тем самым также выделив этот фильм. Во-вторых, в книге Лихачева¹⁷ опубликован снимок декораций к фильму. Лихачев пишет: «...Сабинским был про-

изведен опыт замены рисованного реквизита, сперва театральным, а затем настоящим реалистическим, а в дальнейшем применена лепка, и, наконец, устройство щитов (принцип фундуса), паркета, полировки и обклеивания павильона настоящими обоями (фильм «Купленный муж»). Создание реалистического павильона <...> являлось крупным и значительным шагом в технике кинопроизводства»¹⁸. Таким образом, мы можем составить себе некоторое представление о декоративном решении фильма, однако данными о *режиссерском* его решении мы на сегодняшний день не располагаем.

«**Николай Ставрогин**», выход на экран в сентябре 1915 г. Сценарий М.Алейникова и М.Браиловского, оператор Е.Славинский. В главных ролях Иван Мозжухин и Лидия Рындина. Премьера одноименного спектакля Художественного театра состоялась 23 октября 1913 г. Вен.Вишневский пишет: «Одна из крупнейших дореволюционных работ Я.Протазанова, воссоздавшего образы главных героев романа Ф.М.Достоевского “Бесы”»; в постановке использовано многое из спектакля МХТ»¹⁹. С.Гинзбург со ссылкой на журнал «Сине-фоно» (1916, №№ 9–10) писал о том, что Мозжухин «считал роль Николая Ставрогина лучшей своей актерской работой в кино»²⁰. Сам Протазанов вспоминал: «“Николай Ставрогин” особенно памятен <...> большим резонансом в театральном и литературном мире Москвы <...> и режиссерской и актерской разработкой психологического рисунка каждой роли. Опыту этой работы я и актеры <...> обязаны многими удачами в нашей последующей деятельности...»²¹

С.Гинзбург, однако, оспаривает Вишневского, он пишет: «Фильм <...> существенно отличался от театральной инсценировки... <...> Протазанов выбрал для экранизации из содержания романа только то, что непосредственно относилось к судьбе Ставрогина... <...> Потеряв в подробности изображения среды, <...> создатели фильма <...> выиграли в другом: в относительной полноте изображения душевной жизни героя»²². Далее Гинзбург еще более категоричен: «Постановка Протазанова ни в чем не воспроизводила театральный спектакль, актеры <...> не копировали актеров МХТ»²³. Тем не менее оценку, которую Гинзбург дает фильму, нельзя назвать однозначной, скорее, ее следует признать сложной. Гинзбург продолжает: «...кинемаграфические мизансцены и декорации <...> были, в общем, вполне самостоятельными. И тем не менее без спектакля Художественного театра не было бы и этого фильма, в котором Протазанов и возглавляемый им коллектив полностью восприняли то понимание романа и его образов, которое содержалось в инсценировке художественников»²⁴. Таким образом, суммируя сказанное Вишневским и Гинзбургом, следует сделать вывод, что театроведческий подход к восстановлению визуальности фильма, как и в случае фильма «Анфиса», мог бы быть продуктивным.

Существует и рецензионный материал по фильму, в частности, в журнале «Прозектор». «Прозектор»—издание Ермольева, и рецензия на фильм имеет хотя и замаскированный, но все-таки комплиментарный характер. Рецензент позволил себе ряд критических замечаний об отборе сцен для экранизации, упомянул «совершенно ненужный эпизод дуэли Ставрогина с Гагановым» и отметил, что «менее детально разработаны эпизоды встречи с Федькой на мосту и бегство Лизы». Но о режиссерской работе рецензент



В 1915 году Я.Протазанов начинает работать у И.Ермольева (Протазанов и Ермольев—в центре фотографии)

пишет в превосходных степенях: «То, что инсценировано, <...> сделано с большим вкусом, тщательностью и умением. Постановка сцен в ставрогинском доме и Скворешниках, пожара, сцен у церкви, костюмы и гримы делают честь г. Протазанову»²⁵.

Материал, опубликованный в десятом номере «Киногазеты», посвященном И.Мозжухину, помогает восстановить ряд сцен фильма: «Прекрасно удалась артисту сцена в клубе, где он <...> Гаганова <...> берет за нос <...>. А как труден для исполнителя и, вместе с тем, какое сильное впечатление оставляет тот момент, когда <...> Ставрогин кусает ухо губернатору при объяснении своего поступка в клубе»²⁶. Автор заметки делает вывод: «Творческая работа Ф.М.Достоевского над созданием образа Николая Ставрогина была сфотографирована»²⁷.

«Запрягу я тройку борзых, темно-карих лошадей», выход на экран в феврале 1916 г. Оператор Е.Славинский, в ролях Вера Орлова, Петр Бакшеев, Николай Панов.

Историками фильм оценивается невысоко. Например, С.Гинзбург определил фильм как уголовно-бытовую драму, как часть «серийной рыночной кинопродукции, выпускавшейся <...> в качестве рядового репертуара»²⁸.

Существуют две рецензии на этот фильм, одну из которых опубликовал в «Пегасе» В.Туркин²⁹. Его рецензия обладает исключительными достоинствами, благодаря ей мы можем составить вполне отчетливое представление о том, как фильм выглядел на экране. Кроме того, в своей критической час-

ти рецензия Туркина согласуется с рецензией, опубликованной в «Прозекторе»³⁰, что делает имеющийся материал о картине более достоверным. На его основе можно сделать вывод, что фильм представлял собой типичную коммерческую продукцию, сделанную с точным прицелом на определенную, невзыскательную, часть зрительской аудитории, и пользовался успехом у этой аудитории. Можно также заключить, что *режиссерски* фильм был сделан уверенно, крепко.

Практически все, что пишет о картине В. Туркин, ценно. В рецензии внятно и критично пересказана фабула фильма, представлена натура, городская и деревенская; подробно и иронично, порой язвительно Туркин пишет об изображении быта в картине, особенно деревенского. Он дает оценку компонентам режиссуры, разбирает мизансценирование, изобразительное решение, пишет об использовании пейзажа, подробно останавливается на постановке массовых сцен, оценивает уровень актерской игры. Можно сказать, что из всех фильмов, о которых идет речь в данном материале, ситуация с картиной «Запрягу я тройку...» наиболее благополучная.

«Человек у решетки», выход на экран в июне 1918 г., фильм, по-видимому, был последней постановкой Протазанова в Москве перед отъездом в Крым и вышел на экраны уже после того, как Ермолев с основными фигурантами своего коллектива отбыл на юг. Оператор Н. Рудаков, в ролях Александр Волков и Зоя Карабанова.

Вен. Вишневецкий отметил, что эта психологическая драма «интересна актерской и режиссерской работой»³¹. В «Прозекторе» была опубликована рецензия на фильм³², но это как раз тот случай, когда рецензионный материал ничем не может помочь нам представить, как это выглядело на экране. Из рецензии мы узнаем фабулу фильма, узнаем, что Волков был хорош в роли главного героя, но представить изобразительную сторону этого фильма материал не дает никакой возможности.

По итогам сказанного можно сделать вывод, что идея создания каталога несохранившихся фильмов представляется небезнадежной, и фильмы Якова Александровича Протазанова займут в нем свое достойное место.

1. Комаров С. В. Жизнь длиною в век.—М.: ВГИК, 2000, с. 18.
2. Вишневецкий Вен. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907–1916.—М.: Музей кино, 1996, с. 209.
3. Алейников М. Н. Яков Протазанов.—М.: Искусство, 1961, с. 205.
4. Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР.—М.: Искусство, 1965, с. 72.
5. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России.—М.: Искусство, 1963, с. 211, 308.
6. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 3.—М.: Искусство, 1961, с. 304.
7. Лиחהчев Б. С. Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Ч. I. 1896–1913.—Л.: Academia, 1927, с. 102.
8. Иезуитов Н. Киноискусство дореволюционной России.—В сб.: Вопросы киноискусства. Вып. 2.—М.: Издательство АН СССР, 1958, с. 298.
9. Алейников М. Н. Чувство нового.—В сб.: Яков Протазанов: Сборник статей и материалов.—М.: Госкиноиздат, 1948, с. 32.

10. А л е й н и к о в М. Н. Заслуженный мастер советского кино.—В сб.: Яков Протазанов: О творческом пути режиссера. Изд. 2-е, перераб. и дополн.—М.: Искусство, 1957, с. 23.
 11. А л е й н и к о в М. Н. Чувство нового.—В сб.: Яков Протазанов: Сборник статей и материалов, с. 32.
 12. Протазанов о себе.—В сб.: Яков Протазанов: Сборник статей и материалов, с. 238.
 13. А л е й н и к о в М. Н. Заслуженный мастер советского кино.—В сб.: Яков Протазанов: О творческом пути режиссера, с. 11–12.
 14. В и ш н е в с к и й В е н. Художественные фильмы дореволюционной России.—М.: Госкиноиздат, 1945, с. 30.
 15. И е з у и т о в Н. Цит. соч., с. 260.
 16. Протазанов о себе.—В сб.: Яков Протазанов: Сборник статей и материалов, с. 239–240.
 17. Л и х а ч е в Б. С. Цит. соч., с. 144–145.
 18. Там же, с. 143–146.
 19. В и ш н е в с к и й В е н. Художественные фильмы дореволюционной России, с. 71.
 20. Г и н з б у р г С. С. Цит. соч., с. 283.
 21. Протазанов о себе.—В сб.: Яков Протазанов: Сборник статей и материалов, с. 248.
 22. Г и н з б у р г С. С. Цит. соч., с. 283–284.
 23. Там же, с. 284.
 24. Там же.
 25. См.: «Прозектор», 1915, № 1, с. 25.
 26. См.: «Киногазета», 1918, № 10.
 27. Там же.
 28. Г и н з б у р г С. С. Цит. соч., с. 308.
 29. См.: «Пегас», 1916, № 2, с. 39–43.
 30. См.: «Прозектор», 1916, № 4, с. 8.
 31. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 3, с. 303.
 32. См.: «Прозектор», 1918, №№ 1–2, с. 5.
-