

МИХАИЛ АРЛАЗОРОВ

# ПРОТАЗАНОВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»









# ПРОТАЗАНОВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



О кинорежиссере Якове Александровиче Протазанове, постановщике таких фильмов, как «Марионетки», «Праздник св. Йоргена», «Бесприданница» и многих других, писалось неоднократно. С его биографии познакомил читателей М. Н. Алейников. Дважды издавалась книга «Яков Протазанов» — большой сборник воспоминаний современников и статей киноведов. И все же, несмотря на явное библиографическое благополучие, книга Михаила Арлазорова по-новому раскрывает образ Протазанова и существенно расширяет наши представления о выдающемся режиссере. Автор размыскал много ранее неизвестных материалов и документов. Почти вся информация получена, как говорится, из первых рук, из личных и государственных архивов, от людей, хорошо знавших Якова Александровича. Диванзон такого рода материалов широк — от дневниковых записок матери Протазанова, сделанных на рубеже XIX и XX веков, до адресованного автору письма известного французского режиссера Рене Клера (полвека назад он дебютировал как актер в одном из протазановских фильмов).

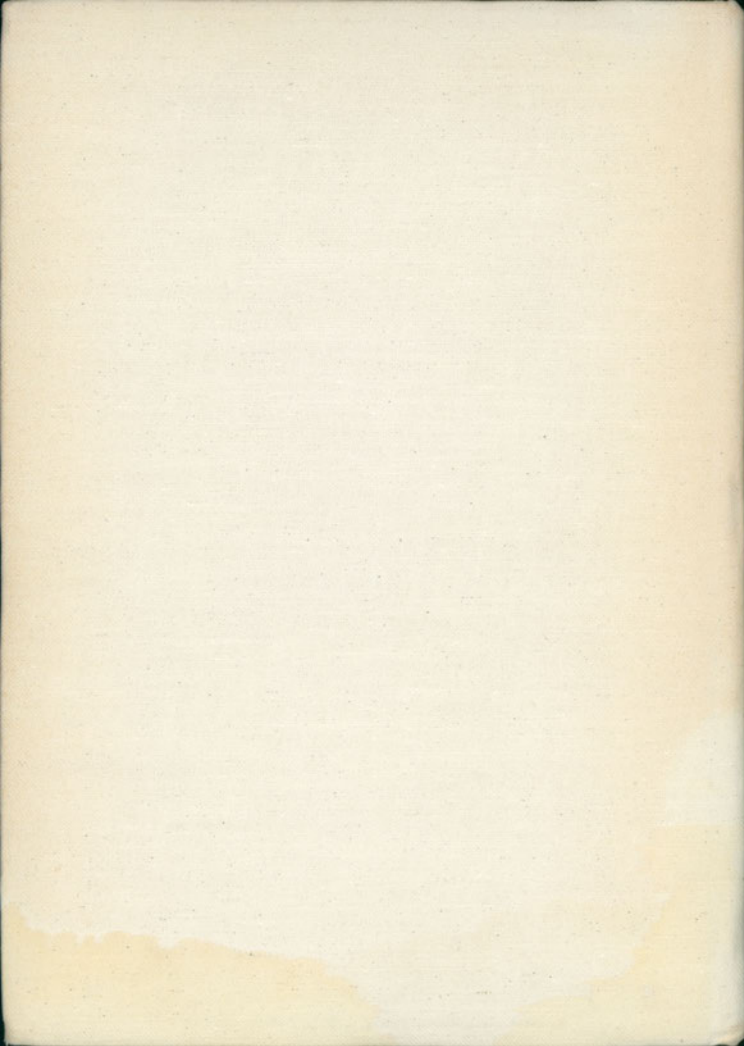
Монография о Протазанове — первая работа Михаила Арлазорова в библиографическом жанре. Им написаны книги «Жуковский» и «Пулковский», вышедшие в серии «Жизнь замечательных людей», «Фронт идет через КБ» (о конструкторе С. А. Лавочкине). Вот уже двадцать пять лет Михаил Арлазоров работает в научно-популярном кино, где написал сценарии и дикторские тексты нескольких десятков фильмов.

На суперобложке — Я. А. Протазанов на съемке фильма «Бесприданница».



МИХАИЛ АРЛАЗОРОВ • ПРОТАЗАНОВ













СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



МОСКВА  
«ИСКУССТВО»  
1973



МИХАИЛ АРЛАЗОРОВ

# ПРОТАЗАНОВ

**А82** **Арлазоров М.**  
«Протазанов», изд. 1, М., «Искусство», 1973.

280 с., 28 л. илл. Серия «Жизнь в искусстве».

Эта книга не роман, хотя жизнь героя, продиктованная ее сюжетом, романтична и увлекательна. Автор поставил перед собой иную цель: написать о выдающемся кинорежиссере документальную повесть. Анализируя широкоизвестные фильмы Я. А. Протазанова — «Аэлита», «Сорок первый», «Марионетки», «Праздник святого Йоргена», «Бесприданница», — он использовал многочисленные документы, архивные и иконографические материалы, позволившие по-новому осветить личность и творчество замечательного мастера экрана. Многие материалы в книге публикуются впервые.

A  $\frac{0815-035}{025(01)-73}$  296-72

778C

СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МОЕГО ОТЦА,  
ЧЕЛОВЕКА ТОГО ЖЕ ПОКОЛЕНИЯ,  
К КОТОРОМУ ПРИНАДЛЕЖАЛ  
ПРОТАЗАНОВ



## ОТ АВТОРА

Помимо книг, материалов периодической печати, документов государственных архивов в этой работе использованы никогда не публиковавшиеся ранее воспоминания людей, знавших Якова Александровича Протазанова, сотрудничавших с ним.

Приношу глубокую благодарность тем, кто поделился со мной своими воспоминаниями: заслуженной артистке РСФСР Н. У. Алисовой, Н. А. Анджапаридзе, заслуженному деятелю искусств РСФСР А. Н. Андриевскому, В. М. Аристову, заслуженному работнику культуры РСФСР К. В. Блиновой, Е. П. Борисовой, заслуженному деятелю искусств РСФСР И. В. Вайсфельду, Б. Г. Вольфу, А. Г. Канторовичу, народному артисту СССР А. П. Кторову, А. К. Кустову, Е. Л. Левман, народному артисту РСФСР С. А. Мартинсону, Б. Г. Могилевскому, В. Г. Орловой-Аренской, Ф. В. Протазановой, В. Г. Родионовой, народному артисту РСФСР А. А. Роу, С. Г. Розену, Я. М. Толчану, народному артисту СССР И. М. Толчанову, Ф. А. Трусову, А. К. Файко, заслуженному артисту Киргизской ССР Я. И. Уринову, Ю. Б. Фридману, Р. И. Хигеровичу, А. В. Цацкиной, Н. Г. Чернявскому, Н. Г. Шпиковскому, Е. О. Яхниной, заслуженной артистке РСФСР Л. А. Шагаловой.

С большой теплотой отнеслись к моей работе и сделали все, чтобы мне помочь, ныне ушедшие от нас В. О. Вейнберг, народная артистка РСФСР О. А. Жизнева, Л. С. Кеслер, Д. Л. Морской, В. З. Швейцер. Отметить их вклад в эту книгу мой долг.

Особую благодарность за представление мне уникальных фотографий и документов из семейных архивов выражаю Н. А. Анджапаридзе и Ф. В. Протазановой, а за ценные замечания, сделанные при чтении рукописи, кандидату исторических наук А. С. Варшавскому, а также господину Рене Клеру, любезно ответившему на поставленные мною вопросы.

## ТРОПА К ИСКУССТВУ

Первая страница. Москва купеческая. Ученик коммерческого училища. Нижегородская выставка. Как в фильме со счастливым концом. Визит к Пате. Беспроигрышная коммерция. Первые ленты русского синематографа. Дом на Пятницкой улице. У Тимана и Рейнгардта.

Вероятно, в первый момент появление этой книги вызовет недоумение. О Протазанове написано немало. Его творчество не раз анализировалось. Одним словом, тема исчерпана. Сознаюсь, именно эти соображения одолевали меня, когда я решал для себя, приниматься ли за эту работу...

Но чем больше я знакомился с материалом, тем меньшей и меньшей становилась уверенность, что жизнь Протазанова прочитана до конца и с достаточной полнотой. Одно за другим проступали белые пятна биографии. Их оказалось так много, что вскоре опасения стали совсем иными: трудности несло не отсутствие белых пятен, а их обилие. Даже сейчас, закончив пятилетнюю работу, удалось выяснить далеко не все, что оставалось и остается загадками в долгой творческой жизни режиссера.

Случайность? Нет, скорее, закономерность. По словам народного артиста СССР В. Р. Гардина, Протазанов обладал способностью «отдалять от себя даже симпатичных ему людей. Качество необычное для русского человека, который может держать душу нараспашку, зачастую насильно втаскивая в нее даже не любопытных».

Всю жизнь Протазанов отличался сдержанностью, больше того — замкнутостью. Не писал статей, не пытался теоретизировать, почти не публиковал воспоминаний. Вот почему проникновение в его внутренний мир оказалось делом в высшей степени сложным. Между автором и героем, собранным, подтянутым, наглухо застегнутым на все пуговицы, стояла стена. Чтобы написать книгу, стену нужно было во что бы то ни стало разрушить.

Что говорить — хитроумнейшая задача! Попытки подобрать ключи к замкам, запиравшим внутренний мир Протазанова, успеха не приносили. Близкий и далекий, загадочный и понятный, знакомый и отчужденный... Эту двойственность, сопутствовавшую автору по ходу работы, ощутит и читатель.

Почему Протазанов, человек огромного творческого темперамента, на редкость общительный и дружелюбный в работе, был замкнут и нелюдим в личной жизни? Почему за дверями комфортабельной квартиры обрывалась общительность, исчезали контакты? Почему

собеседниками прежде всего были книги? Как уживалось коллекционирование редких книг со страстью к футболу? Чем объяснить, что он никогда не ошибался в том, как примет его фильм зритель? Почему он был любимцем актеров, но не создал своей актерской школы?

Вопросы напрашивались сами собой, труднее было отыскать на них ответы.

Естественно, что биографию Протазанова хотелось начать с детства, с юности. Однако ни в одной из книг, ни в одной из статей об этом ни слова. Оставив чистой первую страницу, я погрузился в поиски.

Первая страница продолжала оставаться чистой, а я безуспешно размышлял над тем, как восстановить тот ранний период жизни героя, в котором он формировался как человек. Так продолжалось два года, пока в один прекрасный день мне не сказали:

— Под Москвой, в Болшеве, живет Нина Александровна — младшая сестра Протазанова!

Это было важное сообщение. Нина Александровна могла пролить свет на детство и юность своего брата, еще никем и никогда не описанные. Плохо было лишь одно — для того чтобы встретиться с ней, информации, которую мне дали, явно не хватало. Надо было еще найти и такую немаловажную деталь как адрес. Орешек оказался крепким! Фамилии Нины Александровны после замужества я не знал, а без этого были бессильны самые опытные специалисты по розыску. В картотеке московского адресного бюро числились адреса пятнадцати Протазановых, но никто из них в родстве с Яковом Александровичем не состоял.

Попытки разыскать сестру Протазанова последовательно терпели неудачу. И, вероятно, они кончились бы ничем, если бы не подробность, казалось бы, совсем далекая от моих поисков: сын Нины Александровны был крупным вирусологом. Именно эта тоненькая нить позволила установить интересовавшую меня фамилию. Остальное сделало московское адресное бюро.

Морозным январским днем с листком справки, сообщавшим, что Нина Александровна Анджапаридзе (такова фамилия сестры Якова Александровича после замужества) действительно проживает в Болшеве, в доме номер три по улице Буденного, я сошел с электрички. Настроение у меня было приподнятое. Но... к великому разочарованию, ни один из прохожих не смог объяснить, где же в Болшеве улица Буденного. Не знало этого и местное справочное бюро.

Но не поворачивать же обратно? И я направился за помощью в ближайшее почтовое отделение. О, тут помогли быстро. Улица Буденного в Болшеве была, но давно ее переименовали. Как? Кажется, в Солнечную. Точно нового названия не знали и почтальоны...

Под звонкий лай входил я в калитки, украшенные табличками «Осторожно, злая собака», пока наконец не добрался до интересовавшего меня дома. Правда, стоял он не на Солнечной, а на Садовой, всего в десяти минутах ходьбы от болшевского Дома творчества кинематографистов, но это, как говорится, уже подробности.

Я позвонил. Дверь распахнулась, и из нее глянуло такое знакомое лицо, что вместо приличествовавшего этому случаю «здравствуй-те» я бухнул:

— Боже мой, как вы похожи на Якова Александровича!

Нечаянно вырвавшаяся фраза нас мгновенно сдружила. И через пять минут Нина Александровна рассказывала о детстве своего брата.

Из плотной коробки Нина Александровна извлекла «Памятник веры...» — толстенную книгу, полное название которой составляет несколько строк. Это очень старая книга. Она вышла в 1825 году. Но, разумеется, не жителями святых интересен был пухлый фолиант. Книга принадлежала Екатерине Федоровне Винокуровой, бабушке Якова Александровича. В своеобразном церковном календаре после каждого месяца оставалось несколько чистых листов для «записывания на них своих мыслей, чувствований и поступков». Сначала записи делала бабушка Якова Александровича, а затем его мать, Елизавета Михайловна. Так мне удалось познакомиться с летописью протазановского семейства, которая велась до 1920 года.

Такого рода летописи были тогда не в диковинку. О книге «Памятник веры», заполненной семейными записями, упоминают, например, биографы Леонида Витальевича Собинова. И это не просто совпадение. Так было принято — вести записи. Не для истории (об этом не помышляли), а просто для себя, для своих детей.

Сейчас можно с уверенностью сказать, что записи Елизаветы Михайловны делала для сына. Уже к старости она написала на обороте титульного листа: «После моей смерти передать Яше. Если тебе, детка, не интересна эта записка, то сожги всю книгу. 3 июня 1912 года».

Елизавета Михайловна умерла в 1921 году. Якова Александровича не было в Москве. Он жил тогда в Париже. Но вот сейчас, почти через пятьдесят лет после ее смерти, книга, которую не сожгли, а передадут в архив, помогла установить, как протекали детство и юность режиссера. И хотя заметки Елизаветы Михайловны очень лаконичны, в них зафиксировано главное.

Одна из первых записей сообщает: «23 января 1881 года родился Яков Александрович Протазанов в Москве, в доме Винокурова». Это был четвертый ребенок — сын, которого так долго ждали...

Дом Винокурова на Долгоруковской улице, где родился будущий режиссер, достоял до 1968 года. Теперь на этом месте, рядом со станцией метро «Новослободская», разворачиваются автобусы.

В ту пору, когда родился Яков Александрович, по Долгоруковской побрякивала конка. Не существовало водопровода. Воду развозили в бочках водовозы. Разносчики с корзинами на головах переходили из дома в дом, предлагая фрукты, ливер и требуху для кошек.

В пяти минутах ходьбы, на Миусской площади, располагалась «Котяшкина деревня». Из шкур бродячих кошек местные скорняки выделывали «разные меха». Было в этом краю множество огородов — они начинались с района Бутырского хутора. Проехав на паровичке от Савеловского вокзала до Соломенной сторожки, можно было попасть в парк при Петровской сельскохозяйственной академии. Частенько вся семья отправлялась туда прогуляться на пасеку. В Петровско-Разумовском парке у лесника продавалось молоко, мед, было приятно побаловаться чайком около распевающего свои песни самовара...

Неподалеку от дома Винокуровых находились Александровский и Екатерининский институты благородных девиц, а совсем близко — знаменитая Марьино роща.

Это была совсем иная Москва, современному москвичу совершенно неведомая...

Итак, на Долгоруковской улице стоял небольшой особняк с садом. Принадлежал этот особняк Екатерине Федоровне Винокуровой, бабушке Якова Александровича. Бабушка жила наверху, в мезонине, а дочь ее Елизавета Михайловна с мужем и детьми — внизу.

Дед умер незадолго до свадьбы родителей Протазанова. Он возражал против их брака — Александр Савельевич был еще студентом, а дед, как рассказала Нина Александровна, хотел, чтобы будущий зять доучился и стал на ноги. Но через месяц после его смерти молодые люди все-таки поженились. Александр Савельевич поступил на работу, так и не завершив образования.

Сведения о родителях Протазанова скупы. Елизавета Михайловна происходила из семьи коренных москвичей. Александр Саввич (обычно его называли Александр Савельевич) приехал в Москву из Киева. Мы знаем лишь, что был он потомственным почетным гражданином. Это звание, передававшееся по наследству по мужской линии, записано в аттестате зрелости Якова Александровича. Поначалу мне казалось, что звание — свидетельство заслуг кого-то из предков Протазанова. Доктор искусствоведения С. С. Гинзбург утверждает, что все было проще: звание давалось по представлению купеческих гильдий тем их членам, чья коммерческая деятельность долгие годы не была чем-либо опорочена.

Служил Александр Савельевич в фирме братьев Шибаевых, связанных с нефтяным делом. По одним сведениям, был доверенным лицом фирмы, по другим — бухгалтером. На вопрос, что любил



Александр Савельевич, чем увлекался, родственники, словно сговорившись, произносили одно слово:

— Книги!

Да, он очень любил читать. Внук Володя (В. М. Аристов — сын Лидии Александровны) регулярно менял деду книги в библиотеке. Дети подшучивали — папа читает даже газеты, в которые что-нибудь завернуто.

Чтобы завершить знакомство с Александром Савельевичем Протазановым, взгляните на фотографии, переданные мне Ниной Александровной и Фридой Васильевной — вдовой Якова Александровича. И бородатый юноша с шевелюрой поэта, и уже постаревший отец семейства (на снимке с сыном) не похожи на портреты купцов, привычные по произведениям живописи и литературы.

Пальто, а не поддевка, рубашка под галстук, белый жилет, шляпа вместо картуза. Когда суммируешь все мелочи, когда вслушиваешься в рассказы близких Якова Александровича, становится ясно, что рос будущий режиссер в культурной семье. Мать, Елизавета Михайловна, имела среднее образование. Она окончила гимназию и свободно говорила по-французски. Французская речь звучала в доме на равных правах с русской. Детей вывозили в театр. Мать выезжала в маскарады. Иногда даже отдыхала за границей. Сестры получили образование в Елизаветинском институте благородных девиц.

Жили не бедно, но о большом богатстве говорить не приходится. Неизвестно, какое образование получили бы Яков Александрович и его сестры, если бы не стипендия Николая Ильича Ушакова, двоюродного дяди со стороны матери.

В то время существовала такая форма благотворительности: в определенных учебных заведениях устанавливались особые стипендии, включавшие все — и оплату за обучение и ученическую форму, и стоимость содержания на полном пансионе. Когда стипендия освобождалась, родственники жертвователя имели на нее преимущественные права. Одна стипендия была установлена Н. И. Ушаковым в Елизаветинском институте благородных девиц, вторая — в Коммерческом училище.

Вот почему сестры окончили именно Елизаветинский институт. Вот почему двенадцатилетний Яков Протазанов поступил в Коммерческое училище. Поступил он на два года позднее своих сверстников, прямо во второй класс: ему пришлось ждать пока освободится ушаковская стипендия.

Так же как мать, Яков Протазанов владел французским и любил театр. Так же как отец, много читал. Но жизнь есть жизнь. Несмотря на большую тягу к литературе и искусству, пришлось пойти по коммерческой части.

Протазановская «alma mater» размещалась на Остоженке, как называлась тогда Метростроевская улица, в доме, построенном в начале семидесятых годов XVIII века неизвестным архитектором для московского главнокомандующего генерал-аншефа П. Д. Еропкина, подавлявшего народные волнения в Москве во время чумы 1771 года. В 1787 году в этом доме был дан праздник в честь Екатерины II, который императрица удостоила своим присутствием. В 1806 году московское купечество купило дом у наследников Еропкина. Так возникло училище для обучения «купеческих детей основаниям правильной коммерции». Одним из учеников этого училища и стал Яков Протазанов.

В 1893 году, прежде чем отвести сына на занятия, Елизавета Михайловна зашла с ним в фотографию «Отто Ренар», находившуюся на Тверской, рядом с домом генерал-губернатора. (Этот снимок сохранился, и надо заметить, что он не единственный. И вдова Якова Александровича — Фрида Васильевна и сестра Нина Александровна предоставили автору несколько таких фотографий, впервые публикуемых на страницах этой книги.)

Учеба в Коммерческом училище — большой и качественно новый период жизни мальчика. Он впервые расстался с домом, был в училище пансионером. Его отпускали только на воскресные дни.

Как жил в ту пору Яков Протазанов? Чем интересовался? Чтобы ответить на эти вопросы, очень хотелось разыскать кого-нибудь, кто был с ним в ту пору рядом, получить сведения и об училище и об ученике, как говорится, из первых рук. Задача не из легких — три четверти века минуло с тех пор. И все же мне повезло: Владимир Михайлович Аристов, племянник Протазанова, познакомил меня с Федором Александровичем Трусовым, дальним родственником Якова Александровича, окончившим то же самое Коммерческое училище. Федор Александрович рассказал немало интересных подробностей.

Директором училища был в ту пору действительный статский советник Константин Николаевич Козырев. Его внушительная фигура, седая борода, очки, орденский крест на шее и звезда на груди не могли не производить впечатления на новичков.

Был Козырев строг, взыскателен и даже резок, но порядок в училище держал образцовый. Уровень преподавания был отмечен на Международной выставке в Чикаго. Преподаватели подобраны прекрасно. Надо отдать должное Козыреву — он великолепно разбирался и в учителях и в учениках. Ему было не только известно, кто как учится, но и кто чем интересуется, к чему имеет склонности...

Поднимались пансионеры рано, в шесть часов утра. Умывались, да не кое-как, а очень тщательно. Воспитатели (в большинстве немцы или французы) строго следили за чистотой. Выйдет ученик из умы-

вальной, а немец его за ухо. И попробуй не вымыть ухо как следует — тотчас отправят домываться...

Часа полтора самостоятельной работы, и можно пить чай. После этого немного отдохнуть, доучить уроки и помолиться в домашней церкви. Затем все семьсот учеников, живущих и приходящих, направлялись в классы.

После трех уроков — завтрак. Все семь лет, что Протазанов пробыл в училище, на завтрак давали котлету с гарниром, пирог или ватрушку. Потом два-три часа занятий, и обед, столь же неизменный, что и завтрак, — суп с куском мяса, тушеная говядина с картошкой. На каждом столе свой старший. Старшим за столом, где сидел Федор Трусов, был Яков Протазанов. По воспоминаниям Трусова, в старших классах училища Протазанов стал вполне сформировавшимся человеком, скорее похожим на младшего преподавателя, нежели на ученика.

После обеда — прогулка. И маленькие первоклассники и восьми-классники — рослые парни с пробивающимися усами — гуляли одинаково чинно и скучно: парами до Храма Христа Спасителя (Кропоткинские ворота), затем по Пречистенке (Кропоткинская улица) и обратно.

Вечерами учили уроки. Затем ужинали и после молитвы расходились по дортуарам. В каждой спальне стояло около сотни кроватей. Даже о каком-либо подобии домашнего уюта не могло быть и речи.

И когда я спросил у Ф. А. Трусова, чему научил его этот ритм жизни, он ответил:

— Меня лично он приучил к порядку. И это осталось на всю жизнь. Образ жизни, который мы вели, развивал работоспособность, точность, умение хладнокровно воспринимать разные события, не говорить и не делать лишнего.

В этом ответе Ф. А. Трусов охарактеризовал не только себя, но и Протазанова. Вся жизнь Яков Александрович отличался собранностью, работоспособностью, точностью.

Интернатский режим научил детей ценить дружбу. Друзьями Протазанова стали Александр Александрович Волков и Сергей Алексеевич Смирнов.

Александр Волков (Люся, как называли его товарищи) чувствовал себя у Протазановых своим человеком. Приходил он к ним как домой. За веселый нрав, умение петь, танцевать, быть в компании заводилой его очень любили. Елизавета Михайловна относилась к Волкову как к родному сыну.

С Волковым Протазанова связывала тридцатилетняя дружба. Оба стали кинорежиссерами. Вместе эмигрировали во Францию. Вместе работали за границей, откуда Волков на родину уже не вернулся.

Смирнов был совсем иным — сдержанный, внутренне сосредоточенный, он очень любил шахматы. Эта страсть и сблизила мальчиков.

Нина Александровна Анджапаридзе хорошо помнит дни, когда Яша и его друзья приходили из училища. Волков играл на пианино. Все пели, танцевали. Став постарше, мальчики развлекались преферансом. На масленице и рождественских праздниках катались на розвальнях, уговорившись с крестьянами, приезжавшими в Москву продавать сено. Катались компаниями. Надевали маски. Ряжеными ездили к родным и знакомым.

Однако, рассказывая о доме Протазановых, несправедливо обойти вниманием еще одного члена семьи — дядю Сережу — Сергея Михайловича Винокурова, младшего брата матери. Сергей Михайлович увлекался театром, дружил с семьей Садовских, а под конец своей короткой жизни стал профессиональным актером.

Сергей Михайлович принимал участие в домашних спектаклях, очень принятых в доме Протазановых. Как свидетельствуют родные, Яков Александрович считал дядю Сережу большим актером. По свидетельству Нины Александровны, Сергей Михайлович, пожалуй, больше чем кто-либо способствовал тому, что в конце концов Яков Александрович стал человеком искусства.

Коммерческое училище приучило Протазанова к деловитой собранности. Любовь к театру, властвовавшая в доме, помогла выработать то, что можно назвать слухом на сценическую правду, качество, которым отмечена вся его долгая кинематографическая жизнь. Именно это качество принесло Протазанову удивительно тесные контакты с актерами, всегда с удовольствием снимавшимися в его фильмах.

Как и все кинематографисты «первого призыва», Протазанов был в своей профессии самоучкой. Отличался редкой любознательностью, сохранив эту черту характера до седых волос. Много читал. При блестящей памяти любовь к чтению не могла не превратить молодого человека в энциклопедиста.

Хотя XIX век не мог тягаться со стремительным бегом нашего времени, неожиданных впечатлений хватало и в ту пору. Некоторые из них были ошеломляющи, врезывались в память, одним словом, становились тем, что принято называть жизненным опытом. К их числу следует отнести коронацию в 1896 году последнего русского царя и возникшую в связи с коронационными торжествами ходыню-скую катастрофу.

Последний Романов воцарялся шумно и пышно. На протяжении добрых двух недель Москва выглядела грандиозной плотницкой мастерской. Под стук топоров и жужжание пил перед зданием Городской думы, на Театральной и на Лубянской площадях (ныне пл. Свердлова и пл. Дзержинского), как и во многих других местах

столицы, воздвигались причудливые сооружения, разукрашенные гербами и орлами. Перед Триумфальными воротами, у въезда на Тверскую-Ямскую, выросла грандиозная колонна, увенчанная макетом — шапкой Мономаха. К старинной кремлевской стене пристраивали узорчатые декоративные башенки. Москва была иллюминирована. Елизавета Михайловна, вместе с братом Сережей и сыном ходившая смотреть иллюминацию, записала в своем дневнике: «...иллюминация всего города была очень хороша, а Кремля и набережной — просто что-то сказочное».

Путь царского поезда из летнего Петровского дворца (ныне Военно-Воздушная Академия имени Н. Е. Жуковского) пролегал совсем близко от протазановского дома — через Тверскую. Цены на комнаты, из которых можно было увидеть проезд царя, стремительно взлетели.

Москва ждала этого редкого для нее зрелища и дождалась. Известный театральный режиссер и литератор Вл. И. Немирович-Данченко писал, что при виде иллюминированного Кремля «мы могли только затаить дыхание, словно боясь сдунуть этот поразительный мираж одним вздохом, стоять зачарованными перед красотой, которую никакое воображение не могло нарисовать в действительности».

В век керосиновых и газовых фонарей море света иллюминации, внезапно залившее Москву, естественно, не могло не поразить воображения. Не удивительно, что протазановское семейство тоже вышло на улицы...

На фоне этого великолепия особенно мрачно выглядели трагические события, которые произошли через несколько дней и потрясли Россию. Запись Елизаветы Михайловны лаконична: «18 мая 1896 года было народное гуляние на Ходынском поле. Подавило народа 3800 человек. Везли мимо нас пожарные и фургоны». Доклад министра юстиции царю показывает, что скрывалось за дневниковой записью Елизаветы Михайловны.

Я держал в руках этот доклад, напечатанный в типографии на роскошной бумаге тиражом не большим, чем обычно печатают рукописи на пишущей машинке. Даже сейчас, спустя три четверти века, читать то, что написано там, очень страшно... Толпа ринулась за «царскими гостинцами» — платком с видом Кремля, эмалированной кружкой, фунтовой сайкой, полуфунтовым пакетиком конфет и пряников. Люди давили друг друга. Народ с ужасом старался отодвинуться от погибших, но это только усиливало давку. Мертвецы, стиснутые толпой, двинулись вместе с ней и падали только на площади гуляния...

Это событие не могло не потрясти пятнадцатилетнего мальчика. Это был рубеж, когда прощаются с детской беззаботностью, когда детская созерцательность сменяется необходимостью иметь ко всему

свое отношение. В душе юноши чувство любви к Родине, которое он пронес через всю жизнь, слилось теперь с чувством ответственности за то, что происходит.

В 1896 году, том самом, когда произошла ходынская катастрофа, молодой Протазанов увидел еще один город, весьма типичный и для своего времени и для своей страны. Александр Савельевич взял сына с собой на Всероссийскую промышленную и художественную выставку в Нижнем Новгороде. О поездке туда свидетельствует фотография — Яков Александрович с отцом. На ней надпись: «На память о выставке».

Не случайно для выставки был избран Нижний Новгород, крупный промышленный и торговый центр — один из важнейших узлов, связывавших восток и запад России. Нижегородские ярмарки — традиционное место встреч коммерсантов. На белоснежных скатертях здешних ресторанов под водку, шампанское и знаменитую волжскую икорку заключались крупные сделки.

Посмотреть на все это, вдохнуть воздух коммерции, которой юноше предстояло заняться после окончания училища, было интересно и поучительно. Не приходится удивляться, что Александр Савельевич Протазанов повез в Нижний сына: пусть приглядывается, пусть привыкает к делу!

Размах, с которым промышленная и торговая Россия демонстрировала свои достижения, был поразительным. Выставка была огромной даже по масштабам сегодняшнего дня, а для XIX века — просто грандиозной.

Все делалось, чтобы поток посетителей хлынул в Нижний. Железные дороги по льготному тарифу продавали билеты туда и обратно. Объявили специальные рейсы и ввели льготы пароходные компании. «Нива» и другие издания не скупились на описание достопримечательностей Нижнего Новгорода. Готовились к встрече хозяева меблированных комнат. На пришвартованных к берегу пароходах устраивались плавучие рестораны.

Выставка открылась 28 мая 1896 года. У главного входа, к которому прибывали знатные гости, стояла стража, одетая в старинные парадные кафтаны. Сшитые по эскизам художника Васнецова, они очень походили на кафтаны стражи первых русских царей.

Научил ли Александр Савельевич Протазанов сына коммерческой премудрости, в которой, как в любом деле, таилось множество тонкостей? Не знаю. Меня больше интересовало другое — не там ли, на выставке, произошла первая встреча Якова Александровича с кино? Поездка в Нижний пошатнула распространенные предположения, что Протазанов увидел люмьеровские фильмы в Москве, где они демонстрировались в саду «Эрмитаж» с 26 мая 1896 года. Через неделю после Ходынки Протазанову было, по-видимому, не до кино, а июнь

прошел в экзаменационной страде, после чего он и уехал в Нижний Новгород. Вот почему мне кажется, что именно на Нижегородской выставке, где свободного времени было предостаточно, и попал, вероятно, юный Протазанов на киносеанс в том же ресторане Шарля Омона, где увидел люмьеровские фильмы Горький. Но это, повторяю, лишь предположение. Существуют и другие мнения. Так, например, доктор искусствоведения С. С. Гинзбург, напомнив, что учащиеся средних учебных заведений не допускались на вечерние спектакли в театры, предполагает, что Протазанов впервые увидел кино в паноптикуме на Лубянской площади (ныне площадь Дзержинского) в Москве, куда днем ученикам ходить дозволялось.

Кинематограф может нести зрителю возвышенное и низменное. В те дни, когда изобретение братьев Люмьер лишь объявляло о себе, низменного было куда больше. Синематограф впервые появился в значных местах. В Петербурге — в саду «Аквариум». В Москве — в саду «Эрмитаж». На Всероссийской выставке в Нижнем — в ресторане Шарля Омона. Кинематограф был сенсацией, а сенсация и любопытство всегда неразлучны.

Человек устроен так, что все новое он меряет мерками старого, привычного. Но для кино таких мерок не нашлось. Вот почему на первых киносеансах люди удивлялись, пугались, кричали, вскакивали со своих мест, требовали повторения. То, что происходило на экране, поражало воображение.

Не нужно думать, что юный Протазанов был исключением (кинематограф стал любимым делом его жизни гораздо позднее). А в те минуты он удивлялся, как и все, не представляя себе безмерно большой будущности того, что выглядело поначалу ничтожно малым.

В 1900 году, как записано в аттестате, Яков Протазанов, вероисповедания православного, сын потомственного почетного гражданина Александра Саввича Протазанова, окончил курс наук и был удостоен звания кандидата коммерции. Стандартные слова «окончил курс наук», подразумевающие завершение среднего образования, приобрели для Якова Протазанова более глубокий смысл. Он действительно окончил курс наук, так как больше никогда ни в каких учебных заведениях не учился.

Аттестат свидетельствует, что Протазанов учился хорошо. Четверки имел лишь по математике, немецкому и английскому. По остальным же предметам отметки очень хорошие и отличные.

Как рассказала Нина Александровна, мечтал в ту пору будущий режиссер совсем не о кино, ни тем более о коммерции. Его очень привлекала профессия инженера. Вместе с Сергеем Смирновым Яков Протазанов хотел поступить в Петербургский политехнический институт.

# АТТЕСТАТЪ.

Советъ Московскаго Коммерческаго Училища съименно  
 сточаетъ, что воспитанникъ сего Училища *Яковъ*  
*Протазановъ*, *19-лѣтъ*, въроисповѣданія *право-*  
*славнаго*, въ 1900 году окончилъ курсъ наукъ и,  
 при *отличномъ* поведеніи, приобрѣлъ познанія:

№ 687	Въ Законъ Божіемъ .....	} <i>отличныя.</i>
	„ Русской словесности .....	
	„ Исторіи .....	
	„ Географіи .....	
	„ Математику .....	} <i>хорошія.</i>
	„ Физикъ .....	
	„ Естественной исторіи .....	} <i>отличныя.</i>
	„ Химіи .....	
	„ Технологіи .....	
	„ Товаровѣдннн .....	
	„ Законовѣдннн .....	
	„ Политической экономіи .....	
	„ Бухгалтеріи .....	} <i>очень хорошія.</i>
	„ Коммерческой ариметикъ .....	

ВЪ ЯЗЫКАХЪ:

Нѣмецкомъ .....	<i>хорошія</i>
Французскомъ .....	<i>очень хорошія</i>
Англійскомъ .....	<i>хорошія</i>

Почему, на основаніи **ВЫСОЧАЙШЕ** утвержденнаго въ 17-й

Аттестатъ объ окончаніи Я. А. Протазановымъ  
 Московскаго коммерческаго училища.  
 Публикуется впервые



день Апрель 1876 года устава Училища и съ утверждёнїя Г.  
Попечителя Училища, онъ, Протазановъ, снѣ  
потомствѣннаго почетнаго гражданина Але-  
ксандра Саввича Протазанова, удостовѣ-  
реніе званіа кандидата камиеріи.

По отбыванію воинской повинности, на основаніи ст. 61 уст.  
о воинской повинн. и прилож. къ оной и п. 1 ст. 64 того же  
устава (изд. 1897 г.) онъ, Протазановъ  
пользуется правами первого разряда.

Въ удостовѣреніе чего и данъ ему сей аттестатъ за надле-  
жащими подписями и приложеніемъ печати Училища. Москва, Авгу-  
ста 20 дня 1900 года.

Попечитель Училища,  
Почетный Опекунъ, Тайный Советникъ

Директоръ И. Кондратьевъ

Почетные Члены Совѣта:

по требованію  
Министерства  
Коммерческаго  
Училища



Секретарь Совѣта И. Смирновъ

24 Октября 1901. Яковъ Александръ бѣгъ Протазановъ видана  
титулярнаго камиеріи, камиерка 1-го разряда, фотокіа № 1564 отъ 1902.  
Директоръ Смирновъ

Но привычный уклад жизни протазановской семьи внезапно рухнул. Все началось с того, что в апреле 1899 года Александр Савельевич Протазанов захворал. Пришлось оставить службу у братьев Шibaевых. Больше он уже никогда и нигде не работал.

А вскоре — второй удар... Дядя Протазанова Сергей Михайлович Винокуров решил построить в родительском саду небольшой отдельный домик. Чтобы сократить расходы по постройке, он занялся коммерческими операциями, закончившимися плачевно. 16 марта 1900 года с торжественным молебном заложили фундамент нового дома, а в феврале 1902 года Кредитное общество продало за долги весь участок. Родительский дом приобрел с торгов некто Брюхов.

Протазановы переехали на частную квартиру в небольшой домик Лошакова на углу Суцевской и Селезневской улиц.

Переехали они на расстояние каких-нибудь ста метров, но по социальной лестнице спустились резко вниз. Семья была разорена.

Надо полагать, родители Протазанова очень обрадовались, когда через два года Михаил Петрович Аристов, муж Лидии Александровны, старшей сестры Протазанова, предложил им квартиру в своем доме на углу Первой Тверской-Ямской (ныне улица Горького) и Большой Грузинской улиц. Этот дом стоит и по сей день.

Когда в дом въезжали Протазановы, в первом этаже располагались парикмахерская, галантерейная лавка и пивная. Над ними — пятикомнатная квартира номер три. Из темной пятой комнаты сделали кладовку. Для разорившейся семьи Протазановых бесплатная квартира была большой радостью.

К тому времени все сестры, кроме самой младшей, завершили образование и стали работать. Начал работать и Яков Александрович. Он поступил репетитором в купеческий дом Тимашевых, а затем перешел в мануфактурное дело Шрадер. Шрадер — солидная фирма, торговавшая кружевами. Торговали не на аршин, а штучно, продавая товар более мелким торговцам оптом, штуками. Однако солидность фирмы не радовала молодого счетовода. «Это было мне настолько неинтересно, настолько не нравилось, что я чувствовал себя рабом», — записал спустя много лет Протазанов, не пожелав, однако, вдаваться в подробности. Эти подробности рассказал мне Леонид Сергеевич Кеслер, сверстник и дальний родственник Якова Александровича.

Мы встретились с Леонидом Сергеевичем в той самой комнате дома на улице Горького, где более полувека назад частенько бывал Протазанов. Яков Александрович жил в соседнем подъезде и забегал перехватить 15—20 копеек. У него были трудные времена. Необходимо работать, обрести самостоятельность, помогать родителям, уже немолодым и больным людям. Обязанностей много, но как ни стран-

но трудолюбивый и работающий Протазанов ничем своим родственникам не помогал и был в их глазах полным бездельником. Покинув фирму Шрадер, он сидел без копейки, одалживал пятаки и гривенники, но на работу не поступал — не хватало сил перевозмочь отвращение к коммерции. И хотя родственники осуждали его, Протазанов не работал.

Разумеется, осуждали не все. Как вспоминает Нина Александровна, для отца с матерью не было никого лучше их Яшуни. Нина Александровна не помнит каких-либо неприятных объяснений брата с родителями. Но состояние его не прошло незамеченным и для нее, тогда еще подростка:

— Помню, он лежал, читал и часто бывал в каком-то удрученном настроении...

Однако бездельность Протазанова чисто внешняя. В ту пору он как никогда много читал. Читал, думал, но никаких записей не делал, — при блестящей памяти в записях не было нужды.

Двадцать лет спустя, оказавшись в эмиграции во Франции, Яков Александрович напишет жене: «Я бы очень хотел, чтобы сын приучался читать по-русски. Возьми ему какие-нибудь приключения из каталога «для среднего возраста». Пока он не попадет, как я, на «захватывающую» книгу, он читать не приохотится, а чтение стоит школы».

Протазанов увлекался чтением, но что он читал тогда, мы уже не узнаем. Одно лишь известно — книги, в которые погружался юноша, не были бульварными романами. Если сопоставить эту увлеченность чтением с последующим коллекционированием редких пушкинских изданий, с высказываниями современников о литературных вкусах и эрудиции Якова Александровича, то вывод можно сделать лишь один — тот, который сделал Анатолий Петрович Кторов, артист, снимавшийся во многих фильмах Протазанова.

«До сих пор не понимаю, как он мог так знать нашу отечественную литературу? О каком бы произведении наших классиков случайно ни зашла бы речь, создавалось впечатление, что Яков Александрович только что прочел это произведение. И, главное, он знал его не только подробно, но глубоко обдумал его, понимал его по-своему, каким-то своим внутренним чутьем. Но особенно поражало его знание поэзии.

Мне неизвестно, где учился Протазанов, — в каких учебных заведениях, средних и высших, но знания его были огромны...»

Имел ли Протазанов цель, ради которой так углублялся в литературу? Были ли у него уже какие-то конкретные планы на будущее? Ответить на эти вопросы почти невозможно. Просиживая долгими часами за книгами, вынашивая свои замыслы, Яков Александрович не делился ни с кем своими мыслями и планами. Родные

знали, что вместе с Сергеем Смирновым Яша хлопочет о поступлении в Петербургский политехнический институт, знали о трудностях в осуществлении желания — коммерческое училище не давало права поступить в это учебное заведение. Молодые люди ездили в Петербург и писали какие-то прошения «на Высочайшее имя», а конец у этой истории оказался неожиданным. Смирнов поступил в Политехнический институт. Что же касается Протазанова, то он даже не стал держать экзаменов. К великому удивлению окружающих, молодой человек изменил свои намерения, отказавшись от инженерной карьеры...

Неожиданному повороту в его судьбе способствовало то, что в начале 1900 года Протазанов получил наследство. В Киеве скончалась Ефросинья Яковлевна Протазанова, тетка Александра Савельевича, завещавшая свои средства семье московского племянника. На долю Якова Александровича пришлось около пяти тысяч рублей.

Правда, получил он деньги не сразу. Как мне объяснили московские нотариусы, вероятно, в завещании были какие-то особые условия, не позволившие Протазанову вступить в наследство. Право распоряжаться деньгами наступило лишь в 1904 году.

Наследство, женитьба на богатой невесте, выигрыш по лотерейному билету — призрачная мечта многих молодых людей поколения, к которому принадлежал Протазанов. Без денег невозможно выйти из рабства, обрести самостоятельность, обзавестись собственным «делом».

Однако с точки зрения родных и знакомых «счастливчик» повел себя весьма опрометчиво. Вместо того чтобы открыть собственное дело, Протазанов решил уехать за границу.

Произошло это в июне 1904 года, в пору, менее всего подходящую для зарубежных воляжей. Уже несколько месяцев шла война, начавшаяся в январе нападением на русскую эскадру в Порт-Артуре. Война неудачная для России. В мае 1904 года, незадолго до отъезда Якова Александровича за границу, Порт-Артур был отрезан японцами от основных сил русской армии и осажден.

Тысячами гибли на полях сражений русские солдаты. Вместо пушек и винтовок на фронт отправляли вагоны икон. Позорная война! Это не устают объяснять народу большевики, боровшиеся за то, чтобы война похоронила царское самодержавие, как похоронила до этого Крымская война крепостное право.

Эхо дальневосточных событий пронеслось по всей стране. И то, что Протазанов зачастил за границу (записи в «Памятнике веры...» свидетельствуют: он уезжал в 1904—1906 годах шесть раз), характеризует, пожалуй, его как человека далекого от общественно-политической жизни.

Итак — первое заграничное путешествие. Сборы были недолги. Дворник принес из полицейского участка свидетельство о политической благонадежности. Удовлетворено и прошение губернатору. Взыскав специальный сбор, канцелярист выдал новенький, шуршащий гербовой бумагой заграничный паспорт. В чемодан положен томик «Спутник туриста». Ничто не мешает отправиться в путь.

Поезд вздрагивает на стыках. Протазанов читает обстоятельный путеводитель, и улыбка не сходит с его лица. Напечатанная мелким убористым шрифтом, книга не скупится на полезные советы для таких, как он, впервые покидающих родину. И чего только не узнаешь оттуда! Железнодорожные вагоны удобнее и чище в северных странах, нежели в южных. Задерживаться на европейских железнодорожных станциях опасно, так как дежурные не бьют там перед отправлением поезда в колокол, как в России. Путеводитель общал и о самых практичных для русского путешественника маршрутах и о том, что надо быть полюбезнее с досмотрщиками в зарубежных таможнях и давать им на чай. «Спутник туриста» готов провести своего владельца повсюду, указывая даже адреса церквей в тех городах Европы, куда может забросить судьба. Впрочем, эта информация Протазанову ни к чему. В бога он не верит...

Будапешт, Вена, Берлин, Париж, Марсель, Ницца, Генуя, Турин, Милан, Венеция... Множество городов, много не похожих порядков и нравов.

Вот молодой человек в Вене. Он осматривает город от Ринга (главная улица австрийской столицы) до путаных и извилистых окраинных улочек, заставляющих вспомнить средневековье. Вена поразила москвича неторопливой размеренностью жизни. К десяти вечера она словно вымирала, аккуратно укладываясь спать...

«Спутник туриста» провел Протазанова и по Берлину, точно указав адреса самых недорогих ресторанов и дешевых гостиниц. Прямо с вокзала Яков Александрович вышел на Фридрихштрассе — бойкую магистраль, проходящую через центр города, и взял извозчика. Торговаться не приходилось. Берлинский извозчик — не московский «ванька». С немецкой педантичностью извозчицы экипажи в Берлине отмеряли километры пути и плату за проезд поставленными на них таксометрами.

Ознакомившись с «Тиргартеном», «Аквариумом», Музеем народоведения, где хранились находки знаменитого археолога Шлимана и другие этнографические коллекции, полюбовавшись зданием рейхстага, Бранденбургскими воротами, Протазанов пообедал в ресторане «Эрмитаж», считавшемся у берлинцев экзотикой. Кельнеры в белых рубашках пытались изображать половых из московских трактиров, а стены были расписаны залихватскими сюжетами из русской жизни, заставлявшими поражаться воображению художника. Про-

глотив очередную порцию впечатлений, путешественник двинулся дальше, в Париж.

По сравнению с Берлином, чистеньким, вылизанным, привокзальные дома Парижа, покрытые слоем паровозной копоти, выглядели непривлекательно. Полицейский в середине перекрестка, казалось, едва справлялся с потоком экипажей, среди которых нет да нет пофыркивали автомобили. На извозчицких козлах кроме мужчин восседали и женщины. Как в Москве, у извозчиков была своя иерархия. Обладатели лучших экипажей и наиболее резвых лошадей (парижские «лихачи») гордо красовались в белых шляпах. Как и в Москве, извозчики Парижа за словом в карман не лезли, и шум у вокзала стоял изрядный. Кое-где полиция проверяла документы извозчиков точно так же, как проверяет сегодня права у шоферов. Три раза в день — утром, днем и вечером — на улицы выбегали сотни газетчиков, громко выкрикивая сенсационные заголовки. Серьезные читатели могли приобрести в газетных киосках и иностранную прессу. Газетные киоски стояли, как часовни бога печати, обвешанные вместо икон свежими номерами газет и иллюстрированных журналов. Протазанов оглядел все это с интересом, но покупать газет не стал. Куда больше его интересовал в этот момент сам Париж.

В Париже Яков Александрович задержался. Этот город таил в себе какую-то неведомую притягательную силу. Хотелось ходить и ходить. К вечеру молодой человек едва стоял на ногах от усталости.

«Спутник туриста» подсказывал маршруты, которые любили тогда русские в Париже. Но были у Якова Александровича и интересы, не предусмотренные всезнающим справочником, не укладывающиеся в традиционные туристские рамки. Один из таких визитов, вероятно, сыграл не последнюю роль в том, что Протазанов, совершенно неожиданно даже для близких ему людей, посмотрел на кинематограф как на свое будущее. Речь идет о посещении кинофабрики братьев Пате.

Разные, совсем не похожие друг на друга люди шли в парижское предместье Венсен, где располагалась кинофабрика. Сюда приходили и те, кто желал разгадать будущее волшебного мира теней, и бизнесмены, видевшие в кинематографе возможность стремительного обогащения.

Галльский петух — эмблема фирмы Пате — задорно кукарекал на весь мир. Деловой лозунг: «Пате-журнал все видит, все знает!» — покорял одну за другой самые разные страны. Всего три года понадобилось Шарлю Пате, чтобы из мелкого предпринимателя превратиться во всемирно известного дельца, ворочавшего миллионами.

Будь Протазанов человеком коммерческим, он, вероятно, прежде всего постарался бы проникнуть в секрет неслыханного обогащения

Пате (каждый франк приносил этой фирме за год десять новых). Однако не крутой финансовый взлет привлек внимание молодого москвича. Гораздо большее впечатление произвели на него пророческие слова, родившиеся в недрах фирмы Пате: «Кинематограф — газета, школа и театр завтрашнего дня». Эти три дороги кинематографа и открыл для себя в Париже Протазанов.

Молодой человек не ощущал призвания ни к журналистике, ни к педагогике. Такие пути в кино были не для него. Но мысль, что кинематограф — театр будущего, не могла оставить Якова Александровича равнодушным. Пате поставил на эту карту большие деньги. Протазанов — свою судьбу.

Как встретили у Пате Протазанова? Каковы были его впечатления? Об этом мы знаем мало. Спустя много лет он рассказал М. Н. Алейникову и О. Л. Леонидову лишь некоторые второстепенные подробности. Так, стало известно, что Яков Александрович увидел там съемки фильма об Иисусе Христе. Иисус в этом фильме ходил по воде точно так же, как через много лет зашагал в протазановской ленте «Праздник святого Йоргена».

Фильм о Христе позволил уточнить дату посещения Протазановым фабрики Пате. Сопоставляя сроки съемок этого фильма (как пишет в «Истории киноискусства» Ежи Теплиц, они производились в 1902—1905 годах) с записями в книге «Памятник веры...», можно утверждать, что посетил Яков Александрович знаменитую кинофабрику в 1904 году.

Конечно, установить дату первого прямого контакта будущего режиссера с его профессией небезынтересно. Но для понимания всего дальнейшего существеннее узнать, почему он пошел на эту фабрику, что привлекло молодого человека к кинематографу? Этого ключика, позволяющего объяснить многое, я так и не нашел. А жаль. Тогда, быть может, удалось бы прояснить зигзаги тех лет: юноша собирается стать инженером, но увлекается литературой. Он добивается права поступить в Политехнический институт, а затем отбрасывает эту мысль ради чего-то очень эфемерного.

Причины крутых поворотов неясны, но одно несомненно — визит к Пате не столь неожидан, как это может показаться. Судя по рассказам Л. С. Кеслера и Н. А. Анджапаридзе, кино интересовало Протазанова еще до выезда за границу. Посещая вместе с родными кинотеатры, он никогда не оставался в зрительном зале. Яков Александрович обычно нырял за тоненькую ситцевую занавеску, отделявшую киномеханика от посетителей, и уж оттуда приобщался к тому, что происходило на экране. Нина Александровна помнит и слова брата, не раз повторенные после таких просмотров:

— Картины снимают — как сапоги шьют! Вот бы мне поставить...

Наверное, эта мысль не покидала Протазанова. И скорее всего, на фабрику Пате он пошел, чтобы убедиться: не боги горшки обжигают. Кто знает, может быть, именно этот поход стал последней каплей в чаше принятого им решения...

Обращение Протазанова в кинематографическую веру, решимость поступить на службу «великому немому» — смелый шаг. Положение кинематографа не из блестящих. Связать с ним судьбу отваживался тогда далеко не каждый. Кинематограф вступил в переходный возраст со всеми присущими этому возрасту трудностями. Уже никого больше не удивляли фотографии, ожившие на полотне экрана. Никто не испытывал страха, когда поезд мчался прямо на зрителя. Удивление умирало. Нужно было срочно найти другую, очень тугую пружину, способную притягивать публику. Умы зрителей жаждали новой пищи. Но какой?

Положение и впрямь было опасным. Порожденному промышленностью развлечений кинематографу пришлось пройти путь от аттракциона к лубку. Теперь его ждал следующий этап — от лубка к художественному творчеству.

«Нынешний кинематограф,— писал А. Серафимович,— лубок по содержанию. Это та же «Битва русских с кабардинцами». Это тот же расчет на самые низменные вкусы и инстинкты». Осуждая за это кинематограф, Серафимович мечтал о людях совести, способных увидеть в кинематографе большое и серьезное дело.

Конечно, мне было бы приятнее всего написать, что именно Протазанов и стал тем человеком, о котором мечтал Серафимович. И это было бы правдой, но случилось так гораздо позднее. Поначалу Протазанов, как и многие другие, выбрал путь, который подсказал кинематографу театр.

Путь этот подкупал видимостью простоты. Многовековая история театра, огромный опыт его деятелей, казалось бы, гарантировали кинематографистам прочный успех. Привези камеру, осветительную аппаратуру, расставляй штатив и снимай! Так и поступили еще за полвека до того, как кинопрокат и телевидение познакомили нас с «фильмами-спектаклями». Увы, даже на заре кинематографа, когда опыт был ничтожно мал, сразу же стало ясно — простота идеи обманчива. Театр и кинематограф жили по разным законам. Объединить их оказалось гораздо сложнее, чем предполагали люди с кинокамерами, пришедшие снимать то, что происходило на театральной сцене.

Инициатором нового дела стал Александр Васильевич Дранков. Даже среди деятелей русской кинематографии, никак не жаловавшихся на нехватку инициативы и предприимчивости, Дранков выделялся «мертвой хваткой». В начале 1907 года Дранков попробовал снять в одном из петербургских театров «Бориса Годунова». Затем, одновременно с Ханжонковым, снимал в Петербургском народном



доме «Князя Серебряного», в Александринском театре — «Свадьбу Кречинского»...

Все эти попытки слепого копирования театральных спектаклей успеха не имели. Зарождающееся киноискусство обладало своим характером, во многом отличным от характера театра. Посредника из него не вышло. К игровым фильмам русские кинематографисты пришли совсем другим путем, после того как одновременно с неудачей первых фильмов-спектаклей боевиком неожиданно оказалась хроникально-этнографическая лента Пате «Донские казаки».

По современным масштабам «Донские казаки» миниатюра — 135 метров. И сюжет ничем не примечателен — жизнь казачьего полка, рубка, джигитовка. Однако фильм имел бешеный, пожалуй, просто ни с чем не сравнимый успех.

Пытаясь развить успех, фирма Пате начала выпуск киносерию «Живописная Россия». Дранков же занялся подготовкой первого русского игрового фильма «Понизовая вольница», который не уступал бы в экзотичности этнографической ленте Пате. 15 октября 1908 года этот фильм вышел на экран. Его героем был Степан Разин.

Не приходится сомневаться — рождение «Понизовой вольницы» замечено и оценено Протазановым. Дело в том, что по возвращении из-за границы кино стало его профессией. К тому времени в Москве на средства французских дельцов Пате и Гомона уже открылись две кинофабрики. Однако Яков Александрович связал свою судьбу с третьей. Помогла ему в этом старшая сестра Валентина Александровна, служившая в страховом обществе «Нью-Йорк».

Именно в это общество явился коммерсант Яков Давыдович Зоммерфельд, представлявший в России интересы какой-то зарубежной фирмы. Зоммерфельд пришел страховать кинофирму «Глория», созданную им для своих двух сыновей. В компании со своим приятелем Карлом Кеннике они решили заняться кинопроизводством. Молодые Зоммерфельды получили приличное воспитание, выросли в семье, где любили музыку, искусство. Как сверстники они приняли Протазанова в компанию. Как коммерсанты пригласили его на работу.

То, что молодой человек, отказавшийся от коммерции во имя искусства, вступил в кинематограф в самом центре купеческого Замоскворечья, выглядит забавной случайностью. Но на самом деле здесь проявила себя вполне определенная закономерность. Кинофильмы стали товаром, прибыльным и ходким. Охотников производить и продавать этот товар оказалось предостаточно. Так, на Пятницкой улице, во дворе дома, арендованного у купца Попова, примостилась фирма «Глория», в которой и началась карьера будущего режиссера.

Пятницкая, хотя и проходила через центр купеческого Замоскворечья, сливаясь с другой важной улицей этого района — Балчугом, была достаточно тихой. Лишь изредка по ее булыжнику гремели

выезды местных жителей да извозчицьи пролетки с колесами на железных шинах. Считалась она в старой Москве улицей, далекой от центра. Когда нужно было, например, попасть на Кузнецкий мост, местные жители говорили: «Поедем в город!»

Много лет, до самого последнего времени, Пятницкая выглядела несокрушимым бастионом старой Москвы. Но весильный бульдозер уже пришел сюда. Затрещали старые домишки, уступая место громадам четырнадцатизэтажных домов-башен.

Дом Попова я увидел ровно через шестьдесят лет после того, как в него пришел юный Протазанов. Благодаря цепкой памяти Владимира Михайловича Аристова я узнал, что дом сохранился и стоит на Пятницкой под номером 46. И вот я рассматриваю старый двухэтажный купеческий особняк. Дом с мезонином выглядит широким и каким-то плотным. Знак Осавиахима (такие прибывали к зданиям в конце двадцатых — начале тридцатых годов) забрызган краской от многократных ремонтов. Он продолжает темнеть на фасаде, хотя все уже давно забыли, когда и зачем он был прибит.

Позади особнячка Попова, во дворе, где вероятно, располагался некогда дощатый павильон «Глория» — стандартное здание школьного типа. Ничто не напоминало о том, что тут работала когда-то одна из первых русских киностудий, адреса которой сегодня уже почти никто не знает...

Должность в фирме «Глория» Протазанову была определена скромная. Он стал переводчиком при кинооператоре. Кинооператор, как легко догадаться, был иностранцем и русского языка не знал.

Несмотря на громкое название («Глория», по-русски — «слава»), славы Протазанову работа в этой фирме не принесла, однако она не была и бесполезной. Как писал впоследствии Яков Александрович, «находясь почти неотлучно при своем шефе, я довольно скоро постиг все таинства киноработы».

Человек умный, наблюдательный, Протазанов быстро понял, что, собственно говоря, больших таинств в операторском труде не было. Творчество оператора той поры определялось прежде всего его фотографическим мастерством. Наблюдая за своим патроном, Протазанов стремился освоить то, чему учился долго и владел потом безупречно, — использование света. Но научился он этому не у своего первого мэтра...

Общество, собравшееся в «Глория», оказалось не из лучших. Оператор Сerrано, испанец по происхождению, был не в ладах не только с русским языком, но и с профессией, которая привела его в Россию. Свое кинематографическое убожество Сerrано маскировал шаманскими поступками. Он весьма озадачил коллег, потребовав в один прекрасный день 25 фунтов ртути. Протазанов с ног сбился,

выполняя настоятельное требование шефа. Однако с трудом добытая ртуть потом мирно пылилась на полке.

Поначалу более чем случайным человеком был здесь и режиссер Василий Михайлович Гончаров. Это он написал сценариус «Понизовой вольницы», быстро и энергично реализованной Дранковым. Но быть первым — далеко не всегда значит быть открывателем. Этим уж Гончаров, во всяком случае, похвалиться не мог. И не потому, что творческий багаж, с которым он прибыл в кинематограф, состоял из нескольких рассказов, написанных на досуге (должность начальника станции, которую он занимал, до того как стал режиссером, оставляла для такой деятельности достаточно свободного времени). Кино привлекало к себе разных людей. Протазанов, например, имел тогда багаж еще меньший. Дело было в другом. Якова Александровича выделял интеллект, высокая культура, блистательное знание литературы, понимание искусства. Гончаров же был в творческом плане человеком очень ограниченных возможностей. Впрочем, отсутствие способностей и таланта восполняли энергия, изобретательность, предприимчивость и самоуверенность. Вот почему он стал и художественным руководителем «Глория» и поставщиком сценариев.

Только благодаря умению и настойчивости Гончарова Ханжонкову несколько лет спустя удалось не только добиться «высочайшего соизволения» на постановку знаменитого русского дореволюционного фильма «Оборона Севастополя», но и получить для съемок расквартированные в Севастополе войска и корабли. Случай по тем временам просто неслыханный.

Увы, одной лишь энергии, которой Гончаров обладал с избытком, для творческого процесса было недостаточно. Наблюдая съемку, которую вел Гончаров, Ханжонков к ужасу своему увидел, что актеры, доставлявшие ему огромное удовольствие на сцене, «вдруг превратились в каких-то марионеток, подергиваемых ниточкой слишком быстрой рукой».

Сдержанный Протазанов, некоторое время состоявший помощником Гончарова, охарактеризовал его лишь одной убийственно-лаконичной фразой: «человек совершенно невежественный».

Разумеется, и у Гончарова и у второго режиссера «Глория» В. Кривцова научиться чему-нибудь путному было трудно. Ни по культуре, ни по художественному вкусу, ни по владению профессией образцом служить они никак не могли. К счастью, Протазанов это прекрасно понимал.

В «Глория» честолюбивым замыслом Гончарова был нанесен неожиданный и жестокий удар. Один «мэтр» подставил подножку другому. Снимая, Серрано измерял расстояние до объекта метрами, в то время как шкала аппарата была проградуирована в футах. Результат оказался печальным — все получилось не в фокусе. Не умел он

равномерно вращать и ручку аппарата. Как вспоминает Протазанов, в «Царевне Софье» все плавало. В «Смерти Иоанна Грозного», напротив, и патриарх, и стрельцы, и участники крестного хода галопировали, как в мазурке. Одним словом, одна за другой несколько картин были непоправимо испорчены.

И все же, несмотря на явные несообразности, которых в «Глории» оказалось предостаточно, несмотря на то, что в этой фирме сотрудничали не бог весть какие мастера, маленькое предприятие сыграло большую роль в становлении режиссера Протазанова.

Яков Александрович пробует себя здесь как актер. В фильме «Смерть Иоанна Грозного», поставленном В. Гончаровым, он играл Гарабурду. На случайно в сохранившемся кадре фильма «Царская невеста» мы видим Протазанова в боярском облачении у трона. Не исключено, что удастся обнаружить и какие-то иные, еще неизвестные снимки. Ведь из двух с лишним тысяч фильмов, поставленных в нашей стране до революции, сохранилось не более двухсот, а из семидесяти трех дореволюционных фильмов Протазанова — только семь: «Уход великого старца», «Музыкальный момент», «Плебей», «Пиковая дама», «Сатана ликующий», «Отец Сергей», «Нищая» (Подайте Христа ради ей!).

Работа в «Глория» позволила отважиться и на другой опыт. Познакомившись с гончаровским сценарием, Протазанов решил, что вполне может конкурировать с сочинительскими талантами своего художника. Взяв в соавторы Александра Сергеевича Пушкина, он представил руководству ателье первый сценарий — «Бахчисарайский фонтан». Сценарий был отмечен гонораром в 25 рублей, а фильм вследствие операторского брака положен на полку.

Тогдашнее кинопроизводство могло простить и дилетантство в драматургии и плохую актерскую игру, но не операторский брак. Вот почему деятельность Серрано привела «Глория» к краху. Зоммерфельду пришлось продать недолго просуществовавшее предприятие.

Стремительные взлеты и падения. Головокружительные карьеры. Неожиданные прибыли (подчас до 200 — 300 процентов) весьма характерны для кинокоммерсантов того времени. И кто только ни пытался испробовать свои коммерческие таланты на кинематографической ниве! И фотограф Дранков, и колбасник Либкен, и лесопромышленник Трофимов, и Масленников, представитель какой-то немецкой фирмы, поставлявшей в Россию газовое оборудование.

Некоторые открывали съемочные павильоны. Некоторые не имели ничего — ни ателье, ни конторы, ни режиссеров, ни аппаратуры. Иногда приглашали какого-нибудь крупного актера с именем, и вся ставка делалась на это имя. Затем выдумывалось заливчатое название, способное взволновать мещанские души, — трагическое или «про любовь»...

Методы не самые чистоплотные, но снимали тогда очень быстро: несколько дней — и картина готова. Были случаи, когда для съемок хватало даже одного дня. Первые русские кинопродюсеры имели от своих занятий вполне приличные прибыли.

Панорама кинематографической жизни Москвы пестра, хотя кинематография тех лет очень мала. Без преувеличения можно сказать, что умещался кинематограф на «пятачке» — от Камергерского переулка (ныне проезд Художественного театра) до Страстной (сейчас площадь Пушкина). Именно тут, по правую и левую стороны Тверской, и располагались крохотные кинофирмы и конторы, каждая из которых имела, разумеется, свои профессиональные и коммерческие тайны.

На этот пятачок — в узкий переулок Тверской улицы, рядом с популярной московской булочной Филиппова — и попал Протазанов, когда «Глория» переменила хозяина, когда ее купили Тиман и Рейнгардт.

Первая постановка Тимана и Рейнгардта — «Смерть Иоанна Грозного» — фильм, снятый совместно с «Глория», имел скандальный успех и вызвал дружную критику печати. По тем временам такое единодушие — величайшая редкость.

Первый блин получился комом, но это не обескуражило Тимана. В отличие от Зоммерфельда, он и его партнеры отличались завидной деловитостью и коммерческой хваткой. Тиман обладал тем, чего явно не доставало Зоммерфельду, — размахом, связями и умением угадать направление, в котором должна работать молодая фирма.

Это было важно. Важно потому, что место кустарной промышленности дешевых и убогих зрелищ, «ярмарочного кинематографа», спешили занять своеобразные кинорепродукции литературных произведений и театральных спектаклей, опиравшиеся на мощную кинематографическую индустрию. В 1907 году, когда Протазанов вернулся из-за границы, кинематограф решительно взял курс на публику, привыкшую посещать театры.

Одно из первых предприятий, выпустивших качественно новые ленты, — «Фильм д'Ар». В конце 1908 года в Париже во вновь открытом кинотеатре «Шаррас», близ Елисейских полей, состоялась премьера «Убийства герцога Гиза» — первый кинематографический парад знаменитостей.

Проводя новый творческий курс, руководители «Фильм д'Ар» привлекали к работе первоклассных драматургов — Анатоля Франса, Жюль Леметра, Эдмона Ростана. В стенах этой фирмы снимались Муне Сюлли, Сара Бернар и другие прославленные артисты. Не удивительно, что премьера «Убийства герцога Гиза» собрала весь литературно-художественный Париж.

Подражая французским кинематографистам, Тиман и Рейнгардт выпустили фильмы «Шейлок», «Саул и Давид».

Историк русского кино Б. С. Лихачев высоко оценил эти фильмы. Однако Протазанов гораздо критичнее оценивает деятельность Тимана и Рейнгардта. Отдавая должное умению Тимана подобрать нужных людей (он выписал из Италии отличного оператора Джованни Витротти, пригласил декоратора Большого театра Ф. Наврозова), Протазанов подчеркивает чисто внешнюю самостоятельность новой фирмы. Подобно «Глория», фирма «Тиман и Рейнгардт» контролировалась кинодельцами из-за рубежа. Естественно, это наложило на ее деятельность определенный отпечаток.

Протазанов вспоминал потом, что «боярские картины» ставились богато и пышно, хотя по реквизиту и костюмам были очень далеки от точного, правдивого изображения эпохи. Мебель для съемок бралась напрокат в магазине кустарных изделий на Неглинной. В боярские хоромы ставили кустарные кресла в форме дуги с вырезанными на спинках лаптями. Впрочем, такие нелепости никого не смущали. За границей все сходило. Картины имели успех. Реквизит воспринимался как подлинный.

Протазанов продолжал трудиться, но профессия режиссера по-прежнему была еще где-то очень далека. Правда, теперь он чувствовал себя уже твердо стоящим на ногах. Отсюда и серьезный жизненный шаг — в 1911 году Яков Александрович женился. Его женой стала Фрида Васильевна Кеннике, сестра одного из основателей «Глория». Жила Фрида Васильевна на Пятницкой улице, в доме Попова, где начал свою кинематографическую деятельность Протазанов. Сюда же переехал после свадьбы и он.

Павел Густавович Тиман, в чьи руки к тому времени перешла «Глория», отметил женитьбу сотрудника прибавкой ему жалованья. Вместо пятидесяти рублей в месяц молодой человек стал получать восемьдесят.

Прибавил Тиман жалованье Протазанову не потому, что был добряком. Копейку считать он умел. Опытный делец понимал: способный и трудолюбивый служащий очень перспективен...

## РОЖДЕНИЕ РЕЖИССЕРА

Переводчик, кассир, бухгалтер, реквизитор. «Песня каторжанина». Актерский режиссер с первого фильма. Ремесло и искусство. Встречи с Леонидом Андреевым. Русские писатели и кино. Скандал в Ясной Поляне. Справедлив ли приговор киноведам? За рецензиями в океан прессы. Снова за границу.

Из воспоминаний Протазанова мы знаем, как выглядела его деятельность в фирме «Тиман и Рейнгардт». Он одновременно переводчик при операторе Витротти, кассир, реквизитор, бухгалтер, помощник режиссеров В. Гончарова и В. Кривцова, заведующий актерской труппой, состоящей из двенадцати человек.

Тонкий знаток и ценитель театра, Яков Александрович очень сдружился с актерами, служившими у Тимана. И вот однажды, во время съемок в Киеве, когда актеры собрались в небольшом ресторанчике, Владимир Шатерников с большим чувством спел «Песнь каторжанина».

«Хотя при этом было выпито немало, — вспоминал впоследствии Протазанов, — содержание песни показалось мне готовым сценарием. Я взял карандаш, написал: «Песня каторжанина» — и, торжествуя, продал «сценарий» за 25 рублей. Мне же поручили, по настоянию актеров, и постановку этой картины. Совершенно неожиданно картина оказалась удачной. В прокат пошло 65 экземпляров (максимально тогда выпускалось 30—34 экземпляра). И тут сразу в моей судьбе произошло потрясающее событие — с 80 рублей жалованья меня сразу перевели на 400 рублей».

В этом до неправдоподобия простом рассказе, как в капле воды, кинематограф того времени. Едва отошедший от ярмарочного балагана, он еще остается зрелищем грубым, контрастным, не знающим ни полутонов, ни тонкости, ни глубины настоящего искусства. Естественно, что сценарии такого кинематографа под стать всему остальному — схематический план (отсюда распространенная шутка о том, что сценарии писались на манжетах), перечень разрозненных кадров, пытающихся передать сюжет. Сценарист не затруднял себя углублением в образы и характеры. На современную кинематографическую литературу такой сценарий походил не больше, чем скелет на реального человека. Впрочем, не только сценарий...

Дополнительные подробности, характеризующие кинематограф того времени, я почерпнул в Ленинграде, в Библиотеке имени Салтыкова-Щедрина. Одна из особенностей этой великолепной библио-

теки — сочетание книгохранилища и архива. Передо мной на столе читального зала лежали бумаги из личного фонда актера и режиссера В. Р. Гардина. Среди этих бумаг и папка воспоминаний о первых годах работы в кино. И хотя папка эта очень тонкая, прочитав хранившиеся в ней четырнадцать листков, я по-новому ощутил профессиональный уровень работы кинематографистов тех лет. Как остроумно заметил Гардин, они «собирали грибы повсюду, залезали во все леса, не брезгуя поганками и мухоморами».

Понятия о монтаже не существовало. Представление о режиссуре в кинематографическом смысле было более чем приблизительным. Склеить по сценарию фильм могла любая старательная склейщица. После окончания съемок сценарий выбрасывался как ненужный хлам, а до этого он был важной коммерческой тайной хозяев фирмы. В кабинет режиссера, где висели листы с планами съемок, не пускали даже актеров. Записная книжка «маэстро» была книгой за семью печатами...

В кинематографе той поры еще не умели делать искусство, но зато деньги делали быстрее фальшивомонетчиков. Позитив продавался, как калачи. Калачи на штуки — по пятаку, позитив на метры — по рублю. Метр негатива обходился примерно в пять рублей. Пятнадцать прокатных контор, купивших по экземпляру позитива фильма, приносили предпринимателю двести процентов чистой прибыли.

«Сценарный план, — писал В. Р. Гардин, — называемый теперь рабочим сценарием, по существу своему с небольшими изменениями дошел до наших дней, но метражные цифры 1913 года были бы совсем дики и непонятны, если бы их не объединяло коротенькое, но значительное слово — р у б л ь».

Иногда эта охота за рублем проявлялась и в форме литературного грабежа (да, откровенного, ничем не прикрытого грабежа). Не случайно, рассказывая о сценарии «Бахчисарайского фонтана», ироничный Протазанов заметил, что взял в соавторы Пушкина, а когда речь пошла про «Песнь каторжанина», то даже слово «сценарий» Яков Александрович заключил в кавычки.

Главное, что требовалось от сценариста, — найти интересный сюжет, дававший возможность актерам изобразить (именно изобразить, так как все остальные слова в данном случае просто неуместны) на экране страсти. Сценаристу отводилась роль добычливого, способного отыскать в литературе еще не замеченное другими кинематографистами произведение, сюжет которого можно было бы переложить для экрана с минимальными производственными издержками. Сценаристы больше походили на гангстеров, чем на художников. Грабя литературу, они даже не считали необходимым прикрывать лицо маской.



И никто не удивлялся. Никто не задумывался над тем, сколько в этой работе недозволенного, нечистого. Так поступали тогда все.

И все же при всей примитивности кинематографической литературы Протазанов, занявшись сочинением сценариев, поступил правильно. Молодому кинематографисту надо было овладеть монтажным мышлением. Бумага открывала для этого необозримые возможности. Число вариантов могло быть практически любым.

Протазанов начал свою творческую деятельность как сценарист и уже потом стал режиссером. Наоборот не бывает и сегодня. И сегодня, если кинематографист меняет профессию, то уж, во всяком случае, не для того, чтобы превратиться из режиссера в сценариста.

Вероятно, это естественно. Тот, кто создает фильм наяву, из реально ощутимой пленки, вряд ли захочет сделать шаг назад к решению гипотетическому, бумажному. Побывав капитаном, уже не хочется вернуться к обязанностям штурмана.

Все это отлично понимал Протазанов. Сложив несколько фильмов в уме, он предпочел затем склеивать их из пленки.

Как и сценаристу, режиссеру тех лет надлежало прежде всего быть коммерсантом. Как и при написании сценария, длину тех или иных съемочных кусков определял рубль. Гардин поясняет это просто и доходчиво: вот герои фильма сели в экипаж и поехали. Режиссер должен определить время, в которое надо уложить действие. Допустим, что это время составляет минуту. Одна минута — 18 метров. Если считать, что метр стоит пять рублей, то расходы составят 90 рублей, а чистая прибыль — 180.

«Первые выводы ясны,— заканчивает свой пример В. Р. Гардин.— Если бы режиссер вместо 18 метров ограничился бы одним, Тиман послал бы его к психиатру. Вы подумайте: один метр, то есть пять рублей на экипаж, актеров, амортизацию штата и пленку! Об этом не могло быть и речи».

Став у съемочной камеры, Протазанов совершил серьезный жизненный шаг. Тут пригодилось то, что так настойчиво и планомерно вбивали ему в голову в Коммерческом училище. Считать время и деньги в тогдашней кинематографии было делом чрезвычайно важным. Промышленностью развлечений кинематограф стал раньше, чем искусством.

Директора картины, как это принято в наши дни, тогда при режиссере не существовало. За ручку никто Протазанова не водил, под локоток не поддерживал и, самостоятельно осваивая профессию, он креп в ней прежде всего как ремесленник. Иначе и быть не могло. Иной режиссер предпринимателю просто был не нужен. Мечтая стать художником, он был обязан прежде всего доказать хозяину, что тот платит деньги первоклассному ремесленнику (отличному профессионалу, как хочется сказать, чтобы быть деликатнее).

Режиссер всегда в известной степени администратор. Протазанов уже успел накопить в этом отношении достаточный опыт, а поскольку конкурентов у него почти не было, Тиман без особого риска поручил молодому человеку новую для него работу.

Надо полагать, в выдвижении Протазанова не последнюю роль сыграла жена одного из совладельцев фирмы — Елизавета Григорьевна Тиман. Эта худенькая женщина, экспансивная, увлеченная кинематографом, свободно говорившая на трех языках, была, по словам В. Р. Гардина, «душой всего дела». В своих неопубликованных воспоминаниях, хранящихся в Ленинградской Библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Гардин пишет:

«Политик, хитрец, эксцентричная выдумщица, стопроцентная буржуйка американского стиля, она вертела своим Полем и всем его окружавшим.

Ни одна хитроумная комбинация не обходилась без ее участия. Уговорить она могла каждого: пулеметной речи никто не выдерживал и сдавался на милость ее коварства.

Собственно говоря, такая «душа» существовала в каждой кинематографической фирме, одетая или в женское или в мужское платье, но обязательно наличность «души» определяла всю жизнедеятельность «торгового дома».

Итак, Протазанов стал режиссером. Экранизация романа, которой он занялся, сегодня озадачивающая своей неожиданностью, для той поры, напротив, закономерна. Чувствительность романсов оказалась сродни широкому потоку мелодрам, хлынувшему на наших дедов с экранов кино и киношек. К тому же зритель встречался с героями фильмов как со старыми знакомыми. Создав образы, соответствующие привычным представлениям, режиссер и актеры могли рассчитывать на успех.

Именно такая судьба и выпала на долю «Песни каторжанина» — фильма ничем не примечательного. Мы бы не вспомнили о нем сегодня, если бы этот фильм не поставил Протазанов, если бы в нем не играли Владимир Шатерников и Николай Салтыков.

В то время как лишенные слова корифеи русского дореволюционного кинематографа старались восполнить вынужденное молчание энергичной жестикуляцией, Шатерников не только внимательно читал сценарий, но и выучивал текст диалогов как собственный, так и партнеров. Он шел в создании образов от слова. Несмотря на парадоксальность этого способа — немое кино и поиски образа от слова — именно этот путь позволял Шатерникову подчинить ритм движения ритму чувства и добиться предельной правдивости на экране.

Умный, аналитичный актер и молодой ищущий режиссер не могли не подружиться. Протазанов высоко ценил своего товарища по искусству и снял его в пяти фильмах.

Совсем иначе сложились отношения с Салтыковым. Салтыков — самородок, актер богатейшей интуиции, беспредельно эмоциональный. Однако пути Протазанова и Салтыкова разошлись сразу же после «Песни каторжанина».

Следующая картина Протазанова свидетельствует, что фирма оценила молодого режиссера, не только увеличив ему жалованье. В 1912 году исполнилось 1000 лет со дня смерти киевского князя Олега. Один из фильмов, отметивших эту дату, был снят Протазановым. Яков Александрович выступил как режиссер и актер, сыграв роль Кудесника.

Из фильмографии Вен. Вишневского известно, что почти через год после протазановской «Песни о вещем Олеге» на экран вышла одноименная картина фирмы «Продаленд». Воспоминания оператора А. А. Левицкого дополнили недавно этот список третьей «Песнью о вещем Олеге». На сей раз производства Пате.

Надо полагать, в 1912 году, когда царское семейство готовилось отметить приближающееся трехсотлетие Дома Романовых, тема вещего Олега считалась, по-видимому, заслуживающей официальной благожелательности, которая не раз способствовала процветанию ремесленничества. И хотя фильмов о вещем Олеге было три, ни один из них творческими озарениями не отмечен.

Водовороты всегда опасны. Особенно для начинающего пловца. И хотя стремнина ремесленничества затягивала молодого режиссера, он нашел в себе силы, чтобы ей не поддаться. Необходимость в таком сопротивлении подсказал французский фильм «Тереза Ракен» — экранизация известного романа Эмиля Золя. Снятый при участии актеров Комеди Франсез, этот фильм стал событием для русской интеллигентной публики.

Русская литературная и театральная общественность высоко оценила работу французов. Образец вызвал подражание. Как отмечают историки кино, оно превзошло оригинал. Речь идет о драме Леонида Андреева «Анфиса», экранизированной Протазановым при участии Е. Рощиной-Инсаровой, В. Максимова, В. Шатерникова и других известных актеров.

По вкусам кинематографа того времени эта безысходно мрачная пьеса сама просилась на экран. Зрителю были интересны взаимоотношения трех сестер — Александры Павловны, Анфисы и еще совсем юной Ниночки — с присяжным поверенным (как называли тогда адвокатов) Федором Костомаровым. Старшая из сестер, Александра Павловна, — его жена. Средняя, Анфиса, — любовница. Младшая, Ниночка, безудержно влюблена в «дядю Федю». Кончалась невеселая пьеса совсем мрачно — Анфиса отравляла любовника.

Драма с аншлагом шла в театре. Экранизация ее сулила много копий позитива, проданных прокатчикам. Но, принимаясь за работу

над произведением, коммерчески перспективным, Яков Александрович меньше всего предполагал, что оно станет для него осязаемым шагом от ремесла к творчеству. А получилось именно так. Согласившись сняться в фильме «Анфиса», известная актриса Рощина-Инсарова поставила условие, по тем временам неслыханное, — пусть сценарий напишет сам автор. И Андреев этот сценарий написал...

Заметим сразу — Протазанову посчастливилось. Жизнь столкнула его с удивительно интересным человеком, впечатляющий портрет которого оставил нам Корней Чуковский. Чуковский изображает Леонида Андреева страстным актером, все время играющим в жизни какие-то роли. Андреев предстает в его воспоминаниях то лихим моряком, то художником, то фотографом, то страстным любителем граммофонной музыки.

Приняв предложение написать сценарий «Анфиса», Андреев стал кинематографистом. Он с интересом занялся делом, о судьбах которого, подобно Льву Николаевичу Толстому и некоторым другим писателям, размышлял неоднократно.

Свое суждение о кинематографе Андреев опубликовал почти одновременно с подготовкой к экранизации «Анфисы». Статья его называлась «Письмо о театре», но Великий Кино занимает в ней не последнее место.

«Чудесный Кино!.. Если высшая и святая цель искусства — создать общение между людьми и их одинокими душами, то какую огромную, невообразимую социально-психологическую задачу суждено осуществить этому художественному апашу современности! Что рядом с ним воздухоплавание, телеграф и телефон, сама печать! Портативный, укладывающийся в коробочку — он по всему миру рассылается по почте, как самая обыкновенная газета... Одинаково понятный дикарям Петербурга и дикарям Калькутты, — он воистину становится гением интернационального общения...»

Содружество с Леонидом Андреевым, Е. Рощиной-Инсаровой, В. Максимовым сыграло большую роль в становлении Протазанова как режиссера. Именно об этом этапе своей творческой жизни Яков Александрович написал: «Старые актеры перестали утверждать, что кинематограф дальше балагана найдет, а среди молодых появились энтузиасты и фантасты, убежденные, что именно кинематографу суждено повернуть земной шар».

Сохранилось интересное свидетельство одного из старейших кинематографистов М. Н. Алейникова, проливающее свет на взаимоотношения автора и режиссера при работе над фильмом «Анфиса». Эти отношения отнюдь не были окрашены голубой и розовой краской. Напротив. Речь идет о столкновении двух принципиально различных творческих позиций.

Андреев считал кинематограф «гением внешней изобразительности», который «силен своим внешним действием». Этот тезис побудил писателя при переделке «Анфисы» для экрана резко сократить и огрубить психологические линии, связанные с переживаниями героини. Вместе с тем Андреев огорчался, считая, что произведение от такой переработки многое потеряет. Протазанов же был убежден в обратном и оказался прав. По свидетельству М. Н. Алейникова, фильм «Анфиса» вызвал более широкий резонанс, чем предшествовавшая ему пьеса.

Анализируя этот успех, Алейников отметил, что работа над «Анфисой» оказалась особенно плодотворной для Протазанова, так как Леонид Андреев при экранизации ставил принципиальные эстетические вопросы, пытался обобщить первый опыт кино с позиций театральной эстетики. Мысли Андреева о природе успеха чеховских пьес на сцене Художественного театра побудили Протазанова использовать «игру вещей» для раскрытия душевного мира человека, изображаемого на экране, отобрать детали, углубляющие психологическую разработку сюжета. Этот тезис Алейникова подтвержден и самим Протазановым, заметившим в своих воспоминаниях, что раздумья о будущем киноискусстве отразились на характере режиссерской работы над этим фильмом.

И вот что интересно. При высокой оценке современниками, сам Протазанов отчетливо видел основной недостаток картины, который определил как «театральность мизансценировок». Яков Александрович писал по этому поводу: «И появился этот недостаток не потому, что режиссер слепо следовал театральным законам и не знал еще основных выразительных средств кинематографа. Актеры тогда были хозяевами положения, и режиссер еще не был самостоятельным руководителем актерского исполнения перед объективом».

Итак, режиссер еще не хозяин на съемочной площадке. Первую скрипку играют актеры. Облик фильмов определяют те, кто вкладывает в них деньги, — коммерсанты. Оставляет желать много лучшего репертуар: стремление угодить дурным вкусам публики способствует расцвету дешевой мелодрамы. Кинематограф переболел ею как корью. Душесипательные драмы и жестокие романы — излюбленный материал и режиссеров и драматургов. Казалось бы, ничто не открывало простора для каких-то новаторских решений, когда Протазанов приступил к работе, которую назвал потом «самым увлекательным, самым волнующим замыслом».

Замысел действительно выглядел не только увлекательным и волнующим, но смелым и дерзким. Ничего общего с привычной инсценировкой литературного произведения. В художественном игровом фильме Протазанов решил рассказать о последних днях жизни и

смерти Льва Николаевича Толстого — события, взволновавшем незадолго до этого мыслящую Россию.

Трудности были огромны. Протазанову предстояло не только воссоздать образ великого писателя, но и показать на экране родных и близких писателя. Действующими лицами фильма должны были стать люди, тогда еще жившие — Софья Андреевна (ее играла О. Петрова), друг Толстого Е. Чертков (артист В. Тамаров) и дочь, Александр Львовна (ее роль исполняла Е. Тиман).

Положение обязывало к высокой точности рассказа, тактичности оценок, деликатности характеристик. Авторы фильма, как мне кажется, стремились объективно трактовать сложную хронику семейной жизни Толстого.

Я неспроста сделал осторожную оговорку «как мне кажется». И тогда, более полувека назад, и сегодня отношение к этому фильму совсем не единодушно. Доктор искусствоведения С. С. Гинзбург в фундаментальной работе «Кинематограф дореволюционной России» утверждает: даже если Протазанов и Тенеромо (автор сценария) задались благими намерениями, то результат оказался лишь соблазнительной для мещанской публики попыткой проникнуть в семейные дела великого писателя.

В высшей степени сдержанно оценивает «Уход великого старца» М. Н. Алейников. Ни сценарий, ни уровень изобразительных средств, которыми располагала кинематография, не позволяли, по его мнению, глубоко проанализировать внутренние противоречия и семейные конфликты, которые привели к трагедии на станции Астапово. Алейников пишет также, что после нескольких закрытых просмотров мнение литераторов и работников театра оказалось единодушным: выпускать картину нельзя.

Итак, с одной стороны, заявление Протазанова: «Из моих ранних работ эта картина была для меня, пожалуй, самым увлекательным, самым волнующим замыслом». С другой — утверждение Алейникова о единодушном осуждении фильма.

В чем дело? Может быть, сценарий так плох, что не приходится сомневаться в оценках Алейникова и Гинзбурга? Нет, тем, кто так думает, можно возразить словами самого Протазанова: «Сценарий был написан и проредактирован людьми, близко знавшими Льва Николаевича. Это одно уже было залогом того, что не только не будет допущено пошлости и вульгарности, но что семейная хроника Толстого трактована в сценарии вполне тактично». Однако такой аргумент тоже недостаточен — может, сценарий был хорош, а Протазанов (что, правда, трудно предположить, зная его любовь к литературе и благоговение перед Толстым) все испортил. Предстояло найти ответ, не оставлявший сомнений и не допускающий кривотолков. Как же доказать неправоту моих уважаемых оппонентов?

Стремясь быть объективным, я решил обратиться к свидетельствам периодической печати.

Кинофильмы (во всяком случае, выделяющиеся из потока) всегда проходили и проходят общественный суд прессы. И хотя мнение прокуроров и адвокатов от журналистики (а среди рецензентов, как правило, встречаются и те и другие) совпадают далеко не всегда, анализируя и сопоставляя то, о чем писали газеты, можно составить достаточно объективное суждение.

В этой, казалось бы, до нельзя простой задаче таилась трудность, поначалу выглядевшая непреодолимой. Конечно, просто разыскать отзывы прессы, зная дату выпуска фильма на экран. Но... «Уход великого старца» в России показан не был. Известно было лишь одно — картину снимали в 1912 году, но искать с такими сведениями статьи и рецензии было не легче, чем пресловутую иголку в стоге сена. Да были ли они, эти рецензии?

Статьи об этом фильме так и пропали бы без вести в недрах библиотек, если бы не герой картины — Лев Николаевич Толстой. Огромный интерес к деятельности гениального писателя, многолетнее стремление скрупулезно собирать все, что связано с его именем, выручили и на сей раз...

Мысль о том, что разыскать рецензии можно через музей Л. Н. Толстого, пришла лишь после того, как я потерпел ряд неудач, попытавшись достичь цели другими путями.

Работники музея, ничуть не удивившись неожиданным вопросам, извлекли из своего архива газетные вырезки, и все стало на свои места.

Но стоило ли тратить столько энергии на дело-то вроде как пустяжное? Стоило. Стоило потому, что журналисты в своих суждениях, вопреки утверждениям Алейникова, были совсем не единодушны. Напротив, у фильма нашлись защитники и противники. Причем (воздадим должное и тем и другим) отстаивали обе стороны свои позиции достаточно резко и энергично.

Раскроем «Петербургский листок» от 8 ноября 1912 года. «Присутствовавшие при демонстрировании картины пришли в негодование от тех несуразностей, гадкой лжи, безобразных нелепостей, порочащих память и доброе имя Л. Н. Толстого, которым было наполнено отвратительное «произведение» спекулянтов.

Разумеется, ни о каком участии родных и знакомых великого писателя в такой грязной выдумке не могло быть и речи. Позорили память Толстого «добровольцы» из публики и позорили самым вопиющим образом».

Газета «Голос Либава» в заметке «Гр. С. А. Толстая и кинематограф» сообщала, что борьба за запрет фильма, хлопоты в самых различных инстанциях тяжело подействовали на Софью Андреевну. Не выдержав этих хлопот, она захворала.

Несколько иначе трактует те же события «Утро России». «Автор сценария,— писала газета 11 ноября 1912 года,— отнюдь не врывается в интимную жизнь писателя, отнюдь не обнажает того, что осталось тайной для всех непосвященных. Он инсценирует лишь те эпизоды, которые и до него получили самую широкую огласку и в свое время воспроизводились в многочисленных воспоминаниях знакомых и даже некоторых друзей Льва Николаевича и в сообщениях так называемой «серьезной прессы».

Противоречивость оценок прессы несомненна, но она позволяет понять то, что написал впоследствии о фильме «Уход великого старца» сам Протазанов.

«Вспоминаю я этот эпизод в своей творческой жизни без стыда. Сейчас я, вероятно, очень задумался бы, прежде чем дать согласие поставить фильм из жизни великого писателя. Но тогда все казалось проще: молодость и жажда сенсации толкали на смелые замыслы».

Ага, «жажда сенсации», воскликнет скептически настроенный читатель. Значит, критики Протазанова правы? Боюсь, что нет. Вспомните высказывание Якова Александровича, на которое я уже ссылался, о том, что сценарий был написан и проредактирован людьми, близко знавшими Льва Николаевича. В глазах Протазанова это исключало пошлость и вульгарность.

Обнаружив в музее Толстого разнообразные высказывания журналистов и присоединив к ним свидетельства самого Протазанова, я очень обрадовался. И все же при всей доказательности этих фактов мне показалось их мало, чтобы поставить точку в нашем несколько затянувшемся споре по поводу фильма «Уход великого старца», вернее, по поводу позиции Протазанова при создании этого фильма.

Протазанов был человеком эмоциональным, больше того — темпераментным. Так кто же дал нам право объяснять его мысли и действия сухим холодным расчетом, игнорируя чувства художника?

Толстой для мыслящей России того времени — фигура особая. Его смерть, казалось бы, факт естественный, потрясла русскую интеллигенцию. Смерть в восемьдесят три года не столь неожиданна, как в тридцать семь, когда оборвалась жизнь Пушкина. Но Толстой был Толстой. Утрата ощущалась болезненно и тяжело.

И все же в стремлении дополнить факты эмоциями я не почувствовал себя вправе обрушить на читателя дурное сочинительство. То, что происходило в душе Протазанова, я понял благодаря снайперски точному перу Валентина Катаева, записавшего свои ощущения в эти дни. И хотя Протазанов был много старше Катаева, эти два человека, любившие русскую литературу, испытывали, вероятно, очень похожие чувства.

«Я помню день смерти Льва Николаевича Толстого,— писал Валентин Петрович Катаев.— Мне было тринадцать лет, и я только



что впервые прочел «Войну и мир», потрясшую меня своей волшебной силой.

Мне хотелось бежать из дому, как-нибудь пробраться в Ясную Поляну, увидеть Толстого, поцеловать его старую, сморщенную руку. Душа моя была в смятении от только что открывшегося для меня нового мира толстовской поэзии.

И вот человек, создавший этот мир, — вдруг умер.

Я торопился в гимназию. Лил дождь. Утро еле-еле брезжило. Чернели зонтики чиновников. И по мокрой, оловянню блестящей улице бежали газетчики, крича:

— Смерть Толстого! Смерть Толстого!

Люди стояли в подворотнях, разворачивали мокрые газетные листы в черных рамках. Ужас охватил мою душу. Мне показалось, что в мире произошла какая-то непоправимая катастрофа.

Никогда не забуду этот темный изнурительный день, зияющий траурной пустотой; не забуду отца, в сюртуке, без пенсне, сидящего в качалке, опустив голову с красными от слез глазами; не забуду лихорадочного движения города; усиленные наряды городских на перекрестках...

В этом рассказе Катаева ярко ожила обстановка, которая породила фильм «Уход великого старца». Россия хотела разобраться в том, что случилось с Толстым, и попытка Протазанова ответить на этот вопрос, с моей точки зрения, — свидетельство большой смелости художника, особенно большой еще и потому, что он не успел тогда еще сформироваться как мастер.

Вот почему, отодвинув в сторону факты, я не мог не изложить здесь своего понимания позиции режиссера, очень далекой от каких-либо расчетов и меркантилизма, — позиции, которую подсказало ему сердце.

Понимая серьезность задачи, Протазанов привлек к участию в фильме скульптора И. П. Кавалеридзе, работавшего над портретом Толстого. Под наблюдением Кавалеридзе опытный гример Солнцев изготовил бороду и парик со специальной подкладкой, изменившей форму черепа. На протяжении двух-трех часов перед каждой съемкой Кавалеридзе лепил на лице Шатерникова надбровные дуги, скулы, добиваясь полного сходства. На лицо актера был положен не грим, а своеобразная маска.

«Вначале я не мог поверить, — писал оператор фильма А. Левицкий, — чтобы актер, которого я знаю, мог так перевоплотиться. Это был подлинный Толстой с его слегка старческой походкой, старческими, но мудрыми глазами человека, прожившего долгую и очень сложную жизнь. Шатерников сумел передать глубокую внутреннюю драму человека, который решился на что-то большее и... быть может, на последнее в жизни.



Оператор А. Левицкий.  
Шарж С. Зальцера

Исполнением роли Толстого Шатерников поразил не только меня, но и всех, кто присутствовал в зале на просмотре и кто хорошо знал Толстого, был к нему близок.

Протазанов очень стремился к достоверности. Он выбрал великолепного актера, а отличный грим позволил режиссеру перемежать в фильме игровые эпизоды с документальными кадрами прижизненных съемок великого писателя. Такого еще никто не делал. Отсюда большой эффект, большое впечатление.

О том, сколь был внешне достоверен образ, созданный Шатерниковым, свидетельствует такой эпизод. Однажды к воротам монастыря подъехал экипаж, из которого в гриме и костюме вышел Шатерников. Он подошел к воротам, дернул звонок. Выглянул церковный служка и испуганно завопил:

— Анафема, Толстой воскрес!

Группа быстро подхватила актера, спрятала в экипаж и исчезла, оставив после себя «вопли и возмущение всего монастыря».

Забавная история? Не только. Этот эпизод, рассказанный Кавалеридзе (о нем пишет в своих воспоминаниях и Протазанов), сняли камерой, спрятавшей в автомобиле. Так Протазанов одним из первых использовал в художественной кинематографии съемку скрытой камерой, о возможностях которой мы так много говорим и пишем теперь, спустя полвека.

Одним словом, пока шли съемки, все было хорошо. Неприятности начались после того, как работа над фильмом окончилась.

«Картину еще никто не видел, — вспоминал Протазанов, — больше того, она еще не была закончена, а уже в газетах, вернее, в буль-

варных листках появились разные сенсационные измышления по поводу содержания фильма».

Острота и парадоксальность ситуации заинтересовали меня. Стало быть, Яков Александрович отдавал себе отчет и в сложности и в рискованности фильма. Но тем не менее он сделал шаг, на который отважился не всякий молодой режиссер. Значит, что-то побуждало его к этому? Значит, были какие-то скрытые от постороннего глаза пружины? Почему все-таки Протазанов назвал этот фильм «самым увлекательным, самым волнующим замыслом»?

Ни в одном из документов, ни в одной из статей и книг не было даже намек на ответ. Ключ к разгадке сыскался неожиданно. Я обнаружил его в докладе «Роль и место режиссера в советском театре», сделанном летом 1939 года народным артистом СССР С. М. Михоэлсом. Конечно, доклад Михоэлса ни к русскому дореволюционному кино, ни тем более к фильму «Уход великого старца» прямого отношения не имел. Но именно в нем один из лучших исполнителей роли короля Лира высказал мысль, которая позволяет пролить свет на интересующий нас вопрос. В докладе мы читаем:

«Толстой писал, что Шекспир изображает бутафорские страсти, а не человеческие, что вся выдумка с разделом королевства нужна была для того, чтобы создать трагедию о Лире. Великий художник Толстой не понял образного, скрытого в этой пьесе.

Однако жизненная судьба Толстого оказалась схожей с судьбой Лира: уход Толстого из Ясной Поляны не менее парадоксален, чем уход Лира от власти; и Толстой и Лир совершили это в одном и том же возрасте, когда каждому было около восьмидесяти лет.

Образное, скрытое в этом, — огромно».

Пожалуй, этим все сказано. Режиссер Протазанов, тяготевший к психологическому анализу, раскрытию на экране внутреннего мира героев (особенно после успеха фильма «Анфиса») не мог пройти мимо того о б р а з н о г о, что заключалось в трагедии великого русского писателя. Отсюда и увлеченность постановкой фильма «Уход великого старца», долгое время казавшаяся необъяснимой.

Широкая газетная кампания противников фильма поставила фирму «Тиман и Рейнгардт» в сложное положение. Картина (вернее право на ее эксплуатацию) уже продана ростовской прокатной фирме «Товарищество И. Ермольев, Зархин, Сегель» за огромную сумму — 40 тысяч. Это было в семь-восемь раз дороже среднего фильма. Несмотря на сложность коммерческой ситуации, сложившейся вокруг фильма, Тиман, показав его родным Толстого, без каких-либо споров и возражений согласился не выпускать «Уход великого старца» на экран. Об этом пишет сам Протазанов, а он, надо полагать, был по этому поводу достаточно осведомлен.

Однако, добившись запрещения (как писали газеты «уничтожения ленты в России»), С. А. Толстая не смогла распространить этого запрета за рубежи страны. По сообщению газеты «Раннее утро» от 13 ноября 1912 года, «за границей эта лента будет демонстрироваться в самое ближайшее время».

Вывоз ленты за рубеж спас ее для истории. Несколько лет назад она возвратилась, став одной из драгоценностей Госфильмофонда.

Неприятности с фильмом «Уход великого старца» не обескуражили Протазанова, отлично понимавшего, что не он тому виной. Понимал это и Тиман. А работа над фильмом не прошла зря. Крепло профессиональное мастерство, все увереннее становилась рука режиссера, постепенно накапливавшего то, чему в жизни нет заместителя, — опыт...

Фильм «Купленный муж», поставленный Яковом Александровичем по сценарию С. Гарина, принес не только успех у зрителей, но и приглашение фирмы «Амброзио» посетить ее кинофабрику в Турине.

Протазанов становился все более и более заметной фигурой в русской кинематографии. Отсюда и это приглашение.

Снова за окном вагона мелькают пейзажи Европы. Но теперь на них смотрит не юноша, выбирающий дорогу в жизни, а зрелый мастер. Он едет на одну из крупнейших кинофабрик Европы, чтобы посмотреть, как работают другие мастера.

«В Турине я пробыл около месяца, — писал Протазанов, — и вернулся оттуда с пополненным запасом профессиональных знаний и с горячим желанием работать. Жадность к работе была так велика, что самые краткие сроки производства казались мне длинными, работать хотелось больше и больше...»

## СТРОИТСЯ МОСТ

Рождение «Русской золотой серии». История дирижерской палочки. «Драма у телефона». Протазанов и Гриффит. «Война и мир». Прощай, «Русская золотая серия». Мхатовцы на киностудии. Дебют Мейерхольда в кино.

Протазанов — ровесник кинематографа, и потому, казалось бы, банальная фраза, что росли они вместе, достаточно точно характеризует положение молодого режиссера в безмолвном и бесцветном еще русском дореволюционном кино. Проработав несколько лет в «Гло-риа», затем у Тимана и Рейнгардта, Яков Александрович не только приобрел необходимые профессиональные навыки, но в значительной степени утвердился и как человек искусства. То же самое относится и к кинематографу. Успехи его можно оценивать по-разному, но реально ощутимый шаг на пути превращения в искусство он, безусловно, сделал. Процесс, происходивший в кино, был не прост. Даже трансформируя и совершенствуя свои выразительные средства, кино не могло развиваться само по себе. Ему понадобились союзники. Этими союзниками стали литература и театр.

Поначалу их разделяла пропасть, но необходимость в союзе нарастала, и время сблизило то, что казалось поначалу несовместимым. На каждую прочитанную книгу приходилось пять-шесть посещений кинематографа, на каждый проданный театральный билет — десять-двенадцать билетов в кино. Успех «великого немого» был слишком очевиден, чтобы проходить мимо него равнодушно, не пытаясь обрести в нем партнера. Но, разумеется, больше всего нуждался в литературе и театре сам кинематограф. Без них он был обречен на застой.

Я уже рассказывал, какой ощутимый эффект дала одна из первых попыток такого тройственного сближения. За сценарий «Анфиса» взялся талантливый писатель Леонид Андреев, исполнителями главных ролей стали крупные театральные актеры, и молодой режиссер Протазанов создал фильм, тотчас же обративший на себя всеобщее внимание. Но, как говорят, одна ласточка весны не делает — мост между кинематографом, литературой и театром строился не сразу. Далеко не всегда содружество муз основывалось на лучших произведениях литературы. Свидетельство тому — экранизация романа А. Вербицкого «Ключи счастья».

Этот роман, а вместе с ним и фильм появились в период, который М. Горький назвал «позорным десятилетием» истории русской интеллигенции. Начало этого десятилетия (оно ведет свой отсчет с 1907 го-

да) было очень трудным. Революция разгромлена. В стране террор. Тюремны переполнены. Русский язык обогатился страшным выражением «столыпинский галстук» (так называли виселицу). В общественной жизни, философии, литературе, искусстве торжествует реакция. В этой обстановке и возникла так называемая «литература упадка», к которой принадлежал роман Анастасии Вербицкой «Ключи счастья» — главное, так сказать, программное произведение этой писательницы.

Название романа я слышал давно, еще мальчишкой. Оно не раз мелькало в разговорах старших. Но только сейчас, работая над этой книгой, впервые взял роман в руки. Три пухлых тома, изрядно потрепанных за полвека, высокой стопой воздвигались на моем письменном столе. Прочестъ их было нелегко. Пробиваясь через частокол страниц, я с ужасом думал, как мог этот скверный роман стать одной из наиболее сенсационных, наиболее притягательных книг для целого поколения. Впрочем, в нем было все, чем только можно заарканить читателя.

Начало выглядело весьма загадочно... На углу одного из московских переулков, в небольшом деревянном доме живет семья Ельцовых. У них не бывает никого, кроме доктора. Приходящую прислугу не пускают дальше передней. В квартире всегда тишина. И вдруг, однажды вечером, — какая-то шумная возня, закончившаяся глухим, зловеющим воем...

Начав свое сочинение в лучших традициях бульварной литературы, старательно нагнетая страхи, автор раскрывает читателю тайну... В семье Ельцовых несчастье. Мать потеряла рассудок. Желая оградить от нервных потрясений младшую дочь Маню (ее играла в фильме О. Преображенская), брат и сестра отправляют девочку в пансион.

В пансионе юная обладательница не очень устойчивой психики подружилась с Соней Горленко — дочерью мелкого украинского помещика. По приглашению подруги Маня Ельцова проводит каникулы в имении ее отца...

Тут-то и завязываются основные сюжетные узлы...

Маня приезжает сюда не раз. Жизнь обитателей имения в какой-то степени становится и ее жизнью... Автор не скупится на описание картин, открывающихся глазам юной героини. Недовольство крестьян помещиками. Неудовлетворенность помещиков своим бытием. Социал-демократы и эсеры (разумеется, из евреев и студентов), экспроприаторы, пускающие в ход пистолеты. Барон Штейнбах — богатый еврей, разоряющий соседей, но помогающий революционерам. Автор представляет его высокообразованным красавцем с густыми сросшимися на переносице бровями, космополитом, путешествующим по всему миру (роль Штейнбаха исполнял один из «ко-

ролей экрана» — В. Максимов). Другой сосед тоже красавец и соперник Штейнбаха — помещик Нелидов (артист М. Троянов), напротив, откровенный антисемит и черносотенец. Он насилует Маню Ельцову, которая, впрочем, не очень сопротивляется. Юная девица с завидной быстротой порхает из объятий Нелидова в постель Штейнбаха, и наоборот. Она уезжает со Штейнбахом в Венецию и рождает там ребенка от Нелидова...

Галерея патологических типов, бесконечные рассуждения о рождении, на национальные и политические темы. Все это сбилось в огромный донельзя запутанный клубок, через который проходит красная нитью секс...

«В манере письма А. Вербицкая, — читаем мы в многотомной «Истории русской литературы», — ориентируется на невзыскательный вкус мещанской читающей публики, потворствуя интересу последней к «фешенебельному» светскому быту, к интимным переживаниям, «жгучим страстям». Ее произведения изобилуют мелодраматическими эффектами и напыщенным описанием чувств».

Таково мнение историков литературы, но одновременно мы не вправе забывать и другое:

«Меня читают шибче Толстого! — заявляла в печати А. Вербицкая. — Меня читает вся Россия — студенты, курсистки, вообще интеллигенция, читают также рабочие, ремесленники, приказчики и вся демократия...»

Оставим на совести автора высокомерный тон и нелепые формулировки. Но главное в этом заявлении — правда. А. Вербицкая действительно была едва ли не самой модной писательницей.

Успех «Ключей счастья» не мог не привлечь внимания критики того времени. Одни объясняли его победой пошлости над вкусом, ремесленничества над литературным мастерством и талантом, мнимой значительностью поднятых проблем. Другие видели причину успеха в сексе, в истеричности автора, а истеричность всегда заразна. Третьи справедливо упрекали Вербицкую в подглядывании через дверную щель, всегда привлекательном для обывателей. Вероятно, в той или иной степени правы были все. Добавить к этим размышлениям можно лишь одно — псевдопроблемные писания Вербицкой появились в условиях, как нельзя лучше тому способствовавших. Кончилось это время, и от былой славы романа не осталось и следа.

В годы, когда из жестоких романсов делали чувствительные фильмы, экранизировать роман Вербицкой означало взять зрителя штурмом. Три толстых тома стали основой нашумевшего двухсерийного боевика. Дешевая мелодраматичность делала свое дело. Зритель спешил на сеансы, погружавшие его в совсем иной мир. «Ключи счастья» делали сумасшедшие сборы.

Для Тимана этот фильм — крупная ставка. Он вложил в картину большие деньги. Ему нужен был успех — успех во что бы то ни стало. Ради этого и пустил в ход Тиман «тяжелую артиллерию» — лучших режиссеров своей фирмы. В ту пору, когда затевалась постановка «Ключей счастья», на службу к Тиману поступил режиссер Владимир Ростиславович Гардин, имевший большой опыт работы в театре. Гардин и Протазанов познакомились и быстро прониклись взаимным доброжелательством. Каждый знал и умел то, что было не очень ведомо другому. Один владел секретами кино. Другой превосходно работал с актерами. Отлично понимая, как Гардин и Протазанов дополняют друг друга, Тиман и поручил им совместную экранизацию «Ключей счастья».

Популярность романа, мастерство режиссеров сулили успех. Но даже Тиману не снился тот золотой дождь, который обрушился на его фирму.

Историк русского кино Б. С. Лихачев писал, что билеты продавались за несколько дней вперед, и не только сидеть, но и стоять в проходах не было никакой возможности. Ни один фильм дореволюционной России ни до ни после «Ключей счастья» не имел такого коммерческого успеха. Колоссальные расходы (часть сцен снималась в специально организованной заграничной поездке) полностью окупились. Прибыль была столь значительна, что Тиман и Рейнгардт заново отремонтировали кинофабрику.

Съемки происходили на Сырце — красивом дачном месте, неподалеку от Киева. Протазанов поднимался рано, с восходом солнца, и целый день вместе с оператором проводил в лесу, выбирая натуру и назначая время съемки. В ту пору еще не существовало осветительных приборов и экранов для подсветки. Чтобы получить надлежащий эффект освещения, съемка назначалась на определенный час, и снимать приходилось точно — минуту в минуту.

— Если опаздывали на место и солнце уходило, не давая нужного эффекта, съемка сейчас же переносилась на другое место. Часто надо было бежать и молниеносно переодеваться для другой, уже заранее отрепетированной сцены. Переброска с места на место тогда не затруднялась переброской технического оборудования — осветительной аппаратуры и т. п., — вспоминает О. И. Преображенская.

Тут же под Киевом начали строить декорации для венецианских эпизодов. Однако Тиман эту работу прервал, послав часть съемочной группы во главе с Гардиным в Венецию. Он поручил оператору и режиссеру попутно с кадрами для «Ключей счастья» снять видовой фильм о Венеции. Прокат короткометражки полностью оправдал расходы по поездке.

Фильм «Ключи счастья» не сохранился. Но, доживи он до наших дней, смотреть его было бы, наверное, не легче, чем читать роман.



Патологические образы вызвали бы у современного зрителя естественное отвращение. Но для своего времени фильм был первым произведением русской кинематографии, в котором удалось передать с экрана сложный и запутанный сюжет большого романа. Отсюда впечатление, которое производила на зрителя эта лента. Отсюда ее шумная слава.

Как пишет В. Гардин, этот фильм утвердил у мастеров нашего кино веру в возможность выпуска своих полнометражных фильмов. Как вспоминает Протазанов, «...эта картина, имевшая большой успех, потянула за собой и другие серийные ленты». «Ключи счастья» патолкнули Тимана и Рейнгардта на мысль о создании по примеру итальянцев «Русской золотой серии».

Выпуск «Русской золотой серии» — отличный рекламный ход. Зрителю как бы говорили — все лучшее, что есть в русской литературе, несет наша серия. Серия быстро завоевала популярность. И дело было не только в хлестком названии. Как показала вся последующая практика кино и телевидения, принцип серийности не потерял своего значения и по сей день.

Широкое использование русской классики помогло «Русской золотой серии» завоевать кинематографический рынок. Тиман и Рейнгардт уверенно потеснили конкурентов. Тягаться с ними хватало сил только у Ханжонкова.

Однако, несмотря на бесспорный коммерческий успех, люди, выпускавшие «Русскую золотую серию», не смогли стать Павленковыми от кинематографа, о которых мечтал А. Серафимович. Правда, внешне все выглядело благопристойно. «Золотая серия» достаточно часто обращалась к русской классике: «Анна Каренина», «Произведение искусства», «Измаил-бей»... Но... с корифеями русской литературы Толстым, Чеховым, Лермонтовым в «Золотой серии» соседствовали Вербицкая и другие модные, но далеко не всегда талантливые писатели.

Потрафляя вкусам обывателя, Тиман и Рейнгардт, как и остальные кинематографические дельцы, хищнически эксплуатировали литературу. Меньше всего их интересовали художественные достоинства произведения. Толстой или Брешко-Брешковский, Чехов или Вербицкая, Лермонтов или Пазухин... С точки зрения коммерции это было совершенно безразлично.

Казалось бы, положение одного из ведущих режиссеров фирмы позволяло Протазанову проявлять свой вкус. Однако, увы, его самостоятельность была ограничена и, по существу, иллюзорна.

И все же Протазанов — заметная фигура. Мудрено ли, что крупные театральные актеры (в том числе и актеры Художественного театра), все благосклоннее поглядывавшие в сторону «великого не-

мого», внимательно присматривались и к «Русской золотой серии» и к Протазанову...

Когда смотришь старые дореволюционные фильмы, плохо отпечатанные, контрастные, невольно приходит мысль, что эта контрастность не ограничивалась фотографическими качествами изображения. Контрастной была вся ранняя русская кинематография, в том числе и «Русская золотая серия». Каждую неделю Тиман и Рейнгадт выпускали в этой серии новый фильм. При таком ураганном темпе рассчитывать на неизменный успех явно не приходилось. Вот почему на экраны пачками выходили откровенно ремесленные потюпки.

Не будем кривить душой, их было предостаточно и в творчестве Протазанова. Что поделаешь — работал «серый конвейер». И все же не о продукции этого конвейера хочется вспоминать, перелистывая страницы истории.

«Так же как мы не судим о литературе по произведениям Пазухина и графа Амори, так же как мы не судим о театре по репертуару Театра-фарс Сабурова, мы не должны судить о молодом киноискусстве по худшим бульварным фильмам, выпущенным дельцами и спекулянтами». Это написала В. Д. Ханжонкова, не согласиться с ней невозможно...

Совместная работа обогатила Протазанова и Гардина. «Мои рассказы о пятнадцатилетней жизни в театре, — вспоминал Гардин, — сменялись его описаниями первых шагов десятой музы. Коллега не был словоохотливым человеком, но меня располагала его манера держаться независимо, с чувством собственного достоинства. Он был серьезен, наблюдал, думал, говорил спокойно и всегда дельно».

Гардин вспоминает о беседах с Протазановым с сердечным чувством товарищеской благодарности «за ту большую художественную зарядку и помощь, которую получал от Якова Александровича в своих первых работах».

С интересом слушал своего творческого партнера и Протазанов.

— Вы видите, — говорил Гардин, — приходится дирижировать движениями и сменой переживаний. И надо, чтобы актер мог, так сказать, мгновенно выключить какой-то рычажок и включить другой, управляя своими эмоциями. Таких актеров у нас очень мало, и их надо создавать, растить, воспитывать, как воспитывают музыкантов.

— Ну что же, будем стараться. Дайте время — сразу нельзя. А вот по поводу дирижерства вы правы. — Яков Александрович усмехнулся неожиданно пришедшей мысли. — Как только начну большую постановку, непременно возьму в руки палочку. Ее взмахи актеры будут чувствовать как музыканты...

Так родилась знаменитая протазановская палочка. Эта палочка сопутствовала режиссеру всю жизнь. Ее движения вызывали актерские форто и пианиссимо, те неожиданные повороты и тончайшие движения мыслей и чувств, из которых складывается большое искусство. Она же давала Протазанову выход для отрицательных эмоций. Когда на съемочной площадке что-то не ладилось, раздраженный режиссер, изливая свой гнев, ломал эти палочки.

Превращение кинематографа в искусство требовало первоклассных актеров. Протазанов понимал это лучше, чем кто-либо другой. Чем больше накапливалось опыта, тем тверже убеждение Протазанова: не внешнее движение, а проникновение во внутренний мир человека — главная дорога кинематографа. Отсюда его слова, записанные Гардиным:

— Нашему любимому ребенку еще очень немного лет. Конечно, ему нужен опекун — старик-театр. Но когда молодые силы окрепнут и экзамен на аттестат зрелости будет сдан, юноша продиктует свои правила и методы...

Чем ближе узнавали театральные актеры кинематограф, тем больше они в нем для себя открывали. Немота кино требовала новых изобразительных средств. Возможность съемок на натуре сулила свободу и достоверность поведения перед камерой. Так мысль Пате: «Кинематограф — театр будущего» — из предположения постепенно превращалась в реальность.

И все же процесс сближения театра с кинематографом проходил не гладко. Одна из причин тому — низкая культура людей, делавших кино. У большинства кинематографистов она явно оставляла желать лучшего. Возникли ножницы. Кинематографу трудно было достичь уровня театра. Театру не хотелось опускаться до кинематографа.

В 1913 году была сделана попытка преодолеть разрыв. Мария Федоровна Андреева предложила создать при Художественном театре киностудию. Эту идею горячо одобрил Горький. Как вспоминает сын Андреевой, впоследствии известный оператор и режиссер Ю. А. Желябужский, кинофабрику собирались построить во дворе Художественного театра. Для съемок хотели привлечь Качалова, Леонидова, Москвина, Марджанова и других известных актеров и театральных режиссеров. Горький обещал найти писателей, способных создать интересные сценарии. В принципе план был несомненно верный. Свидетельством тому — многолетнее существование, уже в советское время, Театра киноактера. Но... реализовать этот план тогда не удалось.

Подумали об авторах, актерах, театральных режиссерах, но... ни слова о кинематографистах, ни о режиссерах, ни об операторах. И те и другие, вероятно, считались техническими работниками.

Попытка создать при Художественном театре киностудию потерпела неудачу, но не упомянуть о ней нельзя. Стремление показать в общедоступном зрелище — кинематографе то, что так долго было достоянием узкой группы зрителей передового тогда русского театра, заслуживает уважения.

А тем временем произошло большое событие — 1 августа 1914 года началась мировая война. У фирмы «Тиман и Рейнгардт» тотчас же возникли серьезные неприятности. В Москве начались немецкие погромы, происходившие при попустительстве полиции. Тиман и Рейнгардт, разумеется, попали у погромщиков в черные списки. И неизвестно, как бы закончилось нападение на фирму, если бы не решимость оператора А. А. Левицкого.

Понимая, каким серьезным бедствием может стать пожар на кинофабрике, Левицкий прежде всего вывез домой негативы. Затем «загримировал» контору, заменив висевшее на стене промысловое свидетельство немецкого подданного Тимана свидетельством французского подданного Шарля Пате (Левицкий взял его у директора кинолаборатории). Срезав с рекламного плаката ура-патриотического фильма «Подвиг казака Козьмы Крюкова» имена Тимана и Рейнгардта, но оставив надпись «Русская золотая серия», Левицкий прикрепил плакат на видное место. Нехитрые шаги оказались спасительными...

Война заметно изменила Москву. Усатые унтеры гоняли на площадях и улицах новобранцев. Розовошекие прапорщики, затянутые в пахнущую кожей амуницию, шеголяли в зеленых фронтовых погонах. Гимназистки щипали корпию. Запыленные и грязные, на вокзалах толпились беженцы.

В городе, как грибы, росли лазареты. День ото дня раненых становилось все больше. Трамваи санитарной службы перевозили с Александровского (ныне Белорусского) вокзала этих измученных людей с безразличными лицами...

Война проявлялась во всем. Однако в творчестве Протазанова первое время она почти не ощутима. Из девятнадцати фильмов, поставленных за этот год, войне посвящены только два — психологический этюд «Лицо войны» и снятый специально для солдат русской армии, находившихся на передовых позициях, фильм «Рождество в окопах».

Почему так получилось? Как следует рассматривать позицию Протазанова? Ответить на эти вопросы сейчас очень трудно, вернее, почти невозможно.

Конечно, сослаться на политическую пассивность проще всего. Но справедливо ли это? Война у русского народа была весьма непопулярна. Почему же не предположить, что Протазанов, очень чуткий к веяниям своего времени, нежеланием снимать шовинистические

агитки достаточно веско и выразительно сформулировал свою позицию? Назвать такую позицию политической пассивностью было бы опрометчиво.

Пройдет немного времени, и Протазанов отразит в своем творчестве атмосферу мировой войны. Он снимет «Пиковую даму». В экранизации пушкинского шедевра критики дружно усмотрят черты, характерные для русского общества первой мировой войны. Но об этом дальше, а сейчас, не имея возможности ответить на вопросы, связанные с нравственной стороной поведения режиссера, с его идейно-политическим кредо, попытаемся рассказать о творчестве, о том новом, что сказал он в своей профессии.

Разумеется, кинематограф той поры не довольствовался тем, что несли ему литература и театр. Он совершал свои собственные открытия. Одно из таких важных открытий — параллельный монтаж, впервые продемонстрированный Дэвидом Уорком Гриффитом в фильме «Одинокая вилла». Спустя пять лет после Гриффита Протазанов обращается к тому же сюжету и снимает «Драму у телефона».

Сюжет, заинтересовавший режиссеров на разных концах земного шара, весьма незамысловат. ...На даче молодая женщина с сынишкой. Ее муж задержался. Обеспокоенная героиня звонит ему по телефону. Залаяла собака, послышались шаги. Женщина догадывается: на дачу проникли злоумышленники. Но едва она успела сообщить об этом мужу, как в комнату врывается бандит. Женщина бросает трубку. И телефон делает мужа бессильным свидетелем преступления.

Возможность принципиально ново смонтировать фильм, параллельно показать бандитов, вламывающихся в дом, испуг жены, бессилие мужа, вероятно, и побудили Гриффита воспользоваться бесхитростным сюжетом. Эксперимент увенчался успехом, помог молодому киноискусству научиться говорить так, как оно не умело это делать раньше.

Казалось бы, к находке Гриффита добавить нечего. Но Протазанов, обратившись к тому же сюжету, помимо созданного Гриффитом параллельного монтажа сумел еще осуществить и параллельный монтаж внутри кадра. Он сопоставил на экране несколько изображений одновременно. Нечто подобное Протазанов видел в свое время в фильмах Мельеса (нам же сегодня этот прием знаком по полиэкранным фильмам). Кроме того, по опыту своего коллеги режиссера Касьянова Протазанов отказался от отдельных плашек для надписей. Он ввел титры со словами действующих лиц прямо в кадр.

Беседа супругов шла на крупных планах, совмещенных в одном кадре. Между лицами актеров — пейзаж, дача, Москва. На пейзаж наложен диалог исполнителей. «Вся работа, — замечает Протазанов, — была построена на необычайно точном расчете кадров».

Однако дальнейшего развития интересный замысел не получил. Надо полагать, этому помешала сложность съемок.

От выхода на экран «Драмы у телефона» до рождения полиэкрана прошло около полувека, но мы не забываем старую протазановскую ленту — первую далекую попытку большого художника вырваться из тисков условности немого кино.

Именно так оценивает «Драму у телефона» оператор этого фильма А. Левицкий. Эту точку зрения разделяет и углубляет доктор искусствоведения С. Гинзбург, увидевший в этом фильме штрихи атмосферы творческих поисков в русском дореволюционном кино. Интересен и вывод Гинзбурга: если Гриффит формировал драматическое напряжение все убыстряющимся параллельным монтажом двух сюжетных линий, то Протазанов с присущим его творчеству стремлением сосредоточить внимание зрителей на душевной жизни героев фильма углубляется в подробности психологии своих героев.

«Драма у телефона» не единственный пример творческого новаторства Протазанова. В пестроте тем, за которые он берется в 1914 году, начинает проявляться важная закономерность, обозначается собственная линия, которую художнику хочется найти в искусстве.

Протазанов выбирает направление, которое через несколько лет займет почетное место в его творческой жизни. Он экранизирует рассказ А. П. Чехова «Произведение искусства», по сценарию Аркадия Аверченко снимает фарс «Любитель нравственности», ставит комедию «Обезьянка выручила», снимая дрессированных животных Анатолия Дурова (одного из лучших цирковых артистов России), затем следуют фарсы и комедии каких-то никому неизвестных авторов, чьи имена даже не фигурируют в титрах. Одним словом, семь из девятнадцати фильмов, поставленных в том году Протазановым, — комедии и фарсы. Это уже не случайность. В творчестве Протазанова явно обозначилась новая тенденция...

Я уже рассказывал, как оператор А. Левицкий защитил фирму «Тиман и Рейнгардт» от погромщиков. Но спасти имущество оказалось легче, чем саму фирму, вернее, ее главное детище — «Русскую золотую серию». Выпуск «Подвига казака Козьмы Крючкова» (В. Гардин и А. Левицкий сняли этот фильм за два дня) красноречивее, чем что бы то ни было, говорит о деградации этой серии.

Чтобы поддержать умирающий престиж, владельцам фирмы нужен был фильм, который стал бы событием для русской культуры. И Тиман придумал. Он предложил своим сотрудникам тему, в военное время особенно привлекательную, — экранизацию романа Л. Толстого «Война и мир». На этот фильм Тиман делал большую ставку. Отсюда его решение поручить постановку Гардину и Протазанову.

Война побудила кинематографистов заняться экранизацией романа Толстого. А рождение фильма ознаменовалось тоже войной — войной кинематографической. За право экранизировать роман Толстого сражались три фирмы сразу.

Ни одна из них не соглашалась уступить конкурентам выигрышную тему. Экранизация «Войны и мира» сулила слишком много, чтобы сдаться без боя. Завязалось сражение, участники которого продемонстрировали незаурядную изобретательность, но не самую высокую нравственность.

Первым объявил о своих намерениях Талдыкин. «Т/Д Талдыкин и К°» принялся рекламировать будущую постановку с 24 мая 1914 года. Однако съемок Талдыкин не начинал. Вероятно, из-за нехватки денег. Финансовый барьер, перед которым замешкался Талдыкин, не составил трудностей для Ханжонкова. Но... узнав о замысле Ханжонкова, в кинематографическую войну вокруг «Войны и мира» вступила третья фирма — «Тиман и Рейнгардт».

Срочно вызвав со съемки Протазанова и Левицкого, пригласив Гардина, Тиман объявил о своих намерениях, не обмолвившись ни словом, что ему известны планы Талдыкина и Ханжонкова. Начался совет: быть или не быть новому фильму.

Нельзя сказать, что мнения были единодушны. Протазанов, как всегда, осторожен: длительные сроки постановки, большие затраты, время года (будущий фильм обсуждался весной, а до зимней природы было далеко), невозможность из-за войны привлечь солдат для съемок массовых сцен, трудности с декорацией для съемок пожара в Москве... Гардин — оптимистичнее. По его мнению, от зимней природы можно отказаться. Можно сократить и массовые съемки Бородинского боя, сосредоточив события на штабах Наполеона и Кутузова.

Обсудив положение дел, фильм решили ставить. Разумеется, рамки романа пришлось сузить, ограничив будущую картину рассказом о семье Ростовых, Болконских, Пьере Безухове. Военной эпопее 1812 года отводилась лишь роль общего фона.

Как всегда, в фирме «Тиман и Рейнгардт» от слов незамедлительно переходили к делу. Подбирались исполнители главных ролей: Наташа Ростова — О. Преображенская, князь Андрей — Н. Никольский, Пьер Безухов — Н. Румянцев, Николай Ростов — О. Рунич, Наполеон — В. Гардин...

Принялись за работу художники Ч. Сабинский и И. Кавалеридзе. Начал подбирать реквизит И. Скулов...

Только на третий день, когда подготовка к съемкам развернулась уже полным ходом, Тиман рассказал сотрудникам о планах Ханжонкова. Известие произвело удручающее впечатление. И кто знает, согласились ли бы Протазанов и Гардин ставить «Войну и мир», сообщив им Тиман о намерениях конкурента раньше?

Но теперь уже отступать некуда.

Обогнать конкурента—в ту пору доблесть, своеобразное мерило профессионализма. Хитрец Тиман отлично понимал, что гордость не позволит Протазанову и Гардину отступить. И действительно, приняв вызов, они в шесть дней и шесть ночей сделали картину, значительно опередив Ханжонкова.

Творческое преимущество на стороне Протазанова и Гардина. С ними не по плечу тягаться П. Чардынину, постановщику «Войны и мира» у Ханжонкова. Однако технически Ханжонков подготовлен лучше. Он имел значительно большую съемочную площадь (не один павильон, как у Тимана, а два) и располагал собственной лабораторией. А это, как мы увидим, едва не стало решающим обстоятельством в напряженной схватке.

И все же обилие трудностей скорее помогало, чем сковывало. Трудности рождали идеи, заставляли придумывать решения там, где, казалось бы, их и отыскать невозможно. Так, нехватка съемочных площадок привела к смелой для того времени мысли — снять одну из сцен фильма в зале известного ресторана «Яр». Огромный зал «Яра» не уступал специальному кинопавильону, но... не хватало света. Света и времени. Зал удалось арендовать для съемок буквально на считанные часы. Съемку предстояло провести в темпе, который даже кинематографистам показался фантастически быстрым.

На рассвете, когда последние посетители покидали «Яр», у его дверей уже хозяйничали кинематографисты. В восемь утра начались съемки.

И вдруг неожиданное известие: лаборатория Пате, перегруженная срочными заказами, печатать позитив отказалась, а Ханжонков начинает печатать своего фильма завтра с утра. Сражение, потребовавшее невероятного напряжения, проигрывалось в последний момент.

Когда над фирмой «Тиман и Рейнгардт» нависла угроза провала, инициативу взял в свои руки оператор Левицкий. Левицкому часто приходилось иметь дело с Тисье — директором московской лаборатории Пате, и он отлично знал его слабости...

Получив у Тимана нужную сумму, Левицкий повез Тисье в ресторан, а затем, доставив пьяного директора домой, направился в лабораторию. Деньги сделали свое дело. К утру позитив был напечатан, а вечером фильм демонстрировался на экранах Москвы.

Ханжонков выпустил картину лишь через две недели. Ему пришлось переименовать ее. Фильм Ханжонкова назвали «Наташа Ростова», с подзаголовком — по роману «Война и мир».

В кинематографической битве вокруг «Войны и мира» победил Тиман, но побежденных не оказалось. Ханжонков тоже не остался без прибыли. «Наташа Ростова» с участием Мозжухина, Полонского, Коралли прошла на экране совсем не плохо. Как свидетельствует



Луи Форестье, не потерпел убытка и Талдыкин, продав негатив за границу. В кинематографических журналах промелькнули статьи, поругавшие Тимана и Рейнгардта. Этим дело и закончилось. Никто не сделал никаких обобщений, хотя политика срывов, так остро проявившаяся в этой кинематографической войне, была достаточно позорным фактом для русского искусства.

Успех «Войны и мира», пожалуй, последний успех «Русской золотой серии». Очень скоро в печати появилось заявление:

«...Доводим до всеобщего сведения, что с первого апреля с. г. мы прекратили работу по съемке картин у П. Г. Тимана и ко всем последующим постановкам, равно и к репертуару картин, никакого отношения не имеем.

*В. Гардин,  
Я. Протазанов.*

Ссылаясь на рядом помещенное сообщение, считаем необходимым разъяснить, что причинами, побудившими нас отстраниться от дальнейшего участия в «Русской золотой серии», всецело созданной и поставленной нами, были следующие:

1. Благодаря настоящему положению русского кинематографического рынка, лишенного в значительной степени заграничного товара, фирма потребовала производства исключительно большого метража и числа картин, что, конечно, не могло не отразиться на художественной ценности картин.

2. Выяснившийся план производства к предстоящему сезону указал, что и дальнейшая работа должна будет пойти по примеру зимних месяцев. Это и заставило нас окончательно отстраниться от участия в «Русской золотой серии», дабы уйти от трафарета, иметь возможность создать свою собственную серию русских кинофильмов действительно художественного интереса.

Публикуя это заявление, историк кино Лихачев заметил: «Возвышенный циркуляр не помешал, однако, обоим режиссерам в дальнейшем ставить халтурные фильмы по самым избитым трафаретным сюжетам». Отрицать справедливость этой реплики Лихачева так же трудно, как принять утверждение Гардина и Протазанова, что «Русская золотая серия» была всецело создана ими. Были в этой серии и другие, правда, менее талантливые режиссеры.

Совместная работа Гардина и Протазанова после ухода от Тимана не состоялась. Финансовые барьеры, не взяв которые, не откроешь самостоятельное дело, оказались Гардину и Протазанову не по плечу. Задуманный ими союз умер, не родившись. Совместно они не выпустили ни одного фильма. Обоим режиссерам пришлось искать не творческих, а коммерческих партнеров. Покинув Тимана, они в дальнейшем работали порознь, что, впрочем, не мешало ни тому,

ни другому создать, как писали, «ряд русских картин, действительно художественного интереса».

Ну а «Русская золотая серия»? После ухода Гардина и Протазанова, после высылки в 1915 году Тимана как немецкого подданного в Уфу, все попытки спасти ее терпели фиаско. Не помогло и то, что ставшая во главе дела Елизавета Тиман пригласила на место Гардина и Протазанова таких талантливых режиссеров, как Борис Сушkevич и Всеволод Мейерхольд.

И Сушкевич и Мейерхольд были тесно связаны с Художественным театром. Оба немало способствовали слиянию лучших традиций этого театра с едва зарождающимися традициями молодой русской кинематографии.

В конце 1914 года имя Сушкевича, инсценировщика и режиссера диккенсовского «Сверчка на печи», с уважением произносила вся художественная Москва. Грандиозный успех «Сверчка на печи», режиссура которого, по мнению современников, была близка к кинематографической, способствовал приглашению его в «Русскую золотую серию».

Интересен дебют в кино и Всеволода Мейерхольда. Со страниц журнала «Рампа и жизнь» он во всеуслышание объявил, что намеревается исследовать еще не найденные закономерности нового искусства. Однако фильм Мейерхольда «Портрет Дориана Грея» (режиссер играл в нем лорда Генри) успеха не имел.

Уход Протазанова и Гардина нанес «Русской золотой серии» смертельный удар. Зато фирма, с которой связал свою дальнейшую судьбу Яков Александрович, начала подниматься как на дрожжах и стремительно ринулась навстречу успеху...

## С ЛИХИМ ЯМЩИКОМ РУССКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Фирма с размахом. Главный режиссер у Ермольева. Король экрана — Иван Можухин. Интеллигентные «боевики». Пушкин — великий сценарист. Шедевр русского немого кино. Мастера МХТ приветствуют Протазанова. «Отец Сергей».

Лихой ямщик русской кинематографии, как называли его актеры, был человеком в высшей степени незаурядным. Молодой (когда он организовал собственное кинопроизводство, ему исполнилось только 26 лет), полный энергии. Свою первую школу прошел в фирме Пате, где начал мальчиком на побегушках. Затем, окрепнув, стал первым из совладельцев известной Ростовской прокатной фирмы Товарищество «И. Ермольев, Зархин и Сегель».

Даже в истории русской кинематографии, отнюдь не бедной людьми предприимчивыми, Ермольев представлял собой фигуру из ряда вон выходящую. Человек, который не останавливался ни перед чем, будь то спекуляция или нечестная сделка, но умный и талантливый, он поставил дело на широкую ногу. В своих действиях был смел и решителен. Умел рисковать. Всегда делал ставку на самое лучшее, самое интересное. Это его прокатная фирма приобрела в свое время (за солидные деньги) «Уход великого старца» и собиралась демонстрировать фильм, несмотря на скандальность возникшего вокруг него шума.

Но прокат для Ермольева лишь ступень к производству. Старые связи с Пате помогли получить кредит, встать на ноги. Товарищество «И. Ермольев», формально независимое, по существу, представляло дочернее предприятие Пате. Это было обоюдовыгодным. Ермольев возглавлял большое собственное дело, Пате освободился от необходимости иметь представителя в России. Отсутствие специального представителя восполнял Ермольев, поставляя фильмы из русского быта — товар, высоко котирувавшийся на кинематографических рынках Европы.

Ермольев умело подбирал будущих сотрудников: только лучших! Иного он не признавал, отлично понимая — без умелых, одаренных сотрудников ему не победить конкурентов.

Кинематографический мир был удивлен серьезнейшим вниманием Ермольева к литературной части фирмы. Для руководства сценарным отделом и фирменным журналом «Прозектор» он пригласил М. Н. Алейникова, молодого инженера, влюбленного в кинематограф и уже успевшего снискать уважение и симпатии кинематографистов работой в журнале «Сине-фоно». Стоило Протазанову поки-

нуть Тимана — Ермольев мгновенно тут как тут. Он предложил Якову Александровичу должность главного режиссера фирмы, двенадцать тысяч рублей в год и возможность ставить фильмы не чаще одного раза в месяц. Так в фирме Ермольева впервые скрестились пути Алейникова и Протазанова, сотрудничавших впоследствии долго и плодотворно.

Обеспечив литературную часть и режиссуру, предприимчивый хозяин с не меньшим блеском решил и актерскую проблему, переманив от Ханжонкова одного из королей экрана Ивана Ильича Мозжухина. Этот блестящий актер многим способствовал упрочению репутации товарищества «И. Ермольев».

У Ханжонкова Мозжухин много работал с Евгением Францевичем Бауэром, режиссером, которого некоторые критики считали антиподом и соперником Протазанова. Они и впрямь были разные: Протазанов, считавший, что главное в кино — актер, и Бауэр в прошлом художник, увлекавшийся постановочными эффектами, необычностью изображаемых событий. Однако, несмотря на различия творческих методов, и Бауэр и вслед за ним Протазанов многим способствовали успеху, который завоевал у зрителей Мозжухин.

В век, когда актерская маска считалась чуть ли не высшим достижением, когда толпы зрителей шли на фильм только из-за красоты героини или умения героя носить костюм, Протазанов (в отличие от режиссеров, эксплуатировавших популярность кинозвезды) от фильма к фильму стремился поднимать актера на новые ступени профессионального мастерства.

Подобно Протазанову, Мозжухин на редкость трудолюбив, влюблен в кино, полон желания сблизить его с театром, возвести в ранг искусства. Вот почему на совместную работу режиссера и артиста надо прежде всего смотреть не только как на содружество одаренных людей, но и как на труд единомышленников. Обсуждая с Мозжухиным предстоящие постановки, Яков Александрович делает важный вывод: сценарий завершается и становится окончательно готовым к съемке лишь после совместной работы над ним с актером.

Мозжухин — отличный творческий партнер. Одним из первых он заговорил в полный голос об ответственности киноактера перед зрителями, о его обязанности быть художником и гражданином.

«Меня поражает только одно обстоятельство, — писал Мозжухин, — это то, что у нас, актеров, отсутствует в полной мере чувство ответственности перед киноаппаратом. И странно! Каждый драматический актер так остро всегда чувствует свою связь с публикой, свою зависимость от нее, он так бережно поддерживает свои дружеские с ней отношения, он так болезненно самолюбив и вдруг, в кинематографе на съемке: недоделанный жест, неверный, небрежный грим, вечная торопливость, отсутствие души, настоящей, которую он

может давать на сцене, пустые глаза... Только бы поскорее, поскорее... И всему виной наша русская непоследовательность, беспечность... Актер боится тысячной аудитории и небрежен перед крохотным глазком объектива; он даже не составит себе труда подумать, что через месяц его увидят столько тысяч аудиторий, сколько в России городов и местечек, а через два-три он помимо своего желания поедет в Италию, Америку и уже тогда никакими силами не стереть с полотна угловатый жест, пустое таращание глаз...

Актер даже не знает, что большинство в провинции идет не в драматический убогий театр, а в кинематограф, чтобы взглянуть на «настоящих» московских артистов, и, если бы он знал, как часто оно разочаровывается!»

Быть может, цитата и несколько длинна, но зато она начисто избавляет от необходимости доказывать, как взгляды Мозжухина на искусство способствовали его дружбе с Протазановым.

Однако, воздавая должное Протазанову и Мозжухину, объединившим свои усилия, не будем идеализировать их патрона. Равно как и его конкуренты, Ермольев делал картины не только для первых экранов. Разница заключалась лишь в одном — боевики ставили Я. Протазанов, А. Волков, Г. Азагаров. Лубочными картинками занимался Ч. Сабинский и другие второстепенные режиссеры. Впрочем, понятие «боевик» тоже весьма растяжимо. Если просмотреть перечень фильмов, созданных Протазановым в товариществе «И. Ермольев», в нем легко обнаружить «боевики» весьма сомнительных достоинств.

Нужно ли удивляться? Разумеется, нет. Деятельность дореволюционного кинорежиссера, пожалуй, более всего напоминает труд земского врача. Как земский врач, лечивший от любой болезни, режиссер в своем деле обязан был уметь делать все: драмы, комедии, фарсы, мелодрамы. Конфликт «ремесленник — художник» — не личный конфликт Протазанова. Он присущ творчеству почти всех дореволюционных режиссеров.

Когда Протазанов начал работать у Ермольева (а пришел он в эту фирму в 1915 году), на Россию обрушилась лавина уголовно-приключенческих фильмов: «Приключения Мациста», «Рокамболь», «Вампиры», «Ультус-мститель»... Этот мутный поток породил соответственно и отечественное производство лент «разбойничьего жанра». Разбойничьи кинороманы, этот своеобразный гибрид детектива с лубком, выпускали разные фирмы. Герои таких лент нравились зрителям, нравились тем, что, в отличие от зарубежных бандитов, боролись против богачей и полиции, разумеется, одерживая при этом победы.

Среди благородных и полублагородных разбойников занял свое место на экране и четырехсерийный «Сашка-семинарист», поставленный Протазановым.

«Пятнадцатилетним юношей, как все ребята моего возраста,— писал народный артист СССР Михаил Жаров,— я был горячим поклонником кинематографа и старался не пропускать ни одного интересного фильма. Я простаивал часами в кинотеатре «Уран» на Сретенке, чтобы получить билет на четырехсерийную картину молодого Якова Протазанова, которая называлась «Сашка-семинарист». Сашку замечательно играл артист Художественного театра Петр Бакшеев. Разве можно было рассказать, что я переживал, следя за ходом событий, по которым вел нас авантюрист Сашка? Разве можно забыть трюк, которым кончалась одна из серий: убит банкир и взломан несгораемый шкаф, приходит сыщик, фотографирует лежащего на полу убитого банкира. В следующем кадре руки вынимают из воды фотографию, и на экране мы видим огромный глаз убитого, а в нем, с кинжалом в руке, Сашка-семинарист. Затемнение и надпись: «Продолжение в третьей серии». Разве это не «роскошный сюжет» для мальчишки?»

Легко представить себе и восторги юного Жарова и смущение Протазанова — Яков Александрович не мог не понимать всю низкопробность подобного «боевика». Фильм «Сашка-семинарист» вышел без имени постановщика — режиссер постеснялся обозначить его в титрах.

Интерес зрителей к такого рода приключениям казался неизбежным. Однако, воздав ему должное, Ермольев, а вместе с ним и Протазанов нанесли «разбойничьему жанру» неожиданный, но весьма ощутимый удар, занявшись экранизацией чувствительных романсов. Коммерческий успех (подчеркнем — коммерческий, так как большими художественными завоеваниями хвалиться не приходилось) превзошел все ожидания. Так называемые «песенные», или, как их быстро окрестили, «лошадиные фильмы», вроде «Пары гнедых» или «Вот мчится тройка почтовая...», по ядовитым утверждениям конкурентов, принесли Ермольеву большую славу, нежели лучшие постановки его фирмы.

Но, что бы ни говорили острословы, не за «лошадиные фильмы» называли актеры Ермольева лихим ямщиком русской кинематографии. Своей деятельностью, энергичной, стремительной, Ермольев несомненно ускорил развитие отечественного кино.

«Работникам фабрики он импонировал тем, что умел отличить хорошую работу от плохой,— писал о своем бывшем патроне Протазанов,— ценил (в прямом смысле этого слова — в конкретном выражении!) качественные достижения, тем паче, если они сопровождались быстротой выполнения. На фабрике Ермольева все были проникнуты незыблемой истиной: «Время — деньги!». Ермольев шел на большие производственные расходы в таких случаях, когда другим, более ограниченным кинофабрикантам это казалось нелепым».

Ловкость, энергия, умение интуитивно угадывать пути успеха принесли ощутимые плоды. Одним из первых в России Ермольев создал при кинофабрике коллектив актеров: Мозжухин, Лисенко, Орлова, Бакшеев, Гзовская, Гайдаров... И хотя большинство из них продолжало работать в театрах, по существу, они составляли настоящую кинематографическую труппу, так как снимались из фильма в фильм.

Создание столь блестящего актерского ансамбля не только соответствовало интересам и воззрениям Протазанова, но (сейчас об этом приходится лишь гадать), вероятнее всего, было результатом совместных с Ермольевым решений. Ведь главный режиссер в таких вопросах — правая рука хозяина фирмы, а мнение Протазанова Ермольев, как известно, ценил высоко. Во всяком случае, С. Л. Лукьянов в сборнике «Яков Протазанов» (Москва, 1948) пишет, что приглашение всех этих актеров было одним из требований, обусловленных Протазановым при поступлении на работу к Ермольеву. «По списку, предложенному им, — читаем мы в статье Лукьянова, — стали приглашаться театральные актеры, преимущественно Художественного театра».

Статья, из которой заимствована эта цитата, опубликована в сборнике, составленном М. Н. Алейниковым, служившим в те годы у Ермольева и превосходно знавшим, что сделал для этой фирмы Протазанов. Я упоминаю здесь об этом для того, чтобы подчеркнуть вероятность утверждения Лукьянова, писавшего также и о том, что вокруг Протазанова начинают группироваться наиболее передовые деятели кинематографии.

Все это немало способствовало тому, что в 1916 году, уверенно обойдя конкурентов помельче, молодая ермольевская фирма вступила в жестокую схватку с главным соперником — Ханжонковым. Окончательную победу в этой борьбе принес выход в настоящее искусство.

Мы знаем, что, едва появившись на свет, кинематограф грабительно запустил лапу в сокровищницу мировой литературы. Никто не оберегал прав писателей. Экранизируя рассказы, повести, романы, кинематографисты обращались с литературными произведениями весьма произвольно. Как правило, донести до зрителя удавалось лишь сюжет. Заботиться о передаче мыслей авторов, трактовке образов считалось никому не нужным излишеством.

К этому привыкли. И немудрено, что желание Протазанова снять «Пиковую даму» не сразу обратило на себя внимание. Еще одна экранизация и только. Но все оказалось иначе. Впервые русский киноэкран получил не движущуюся иллюстрацию литературного произведения, а изложение этого произведения языком кино.

Для творческого кинематографического прочтения «Пиковая дама» оказалась благодарным материалом. Не случайно спустя много лет режиссер другого поколения, Михаил Ильич Ромм, в статье «О кино и хорошей литературе» раскрыл кинематографичность видения Пушкина. На многочисленных примерах Ромм убедительно показал, что «Пиковую даму» можно читать как блестящий литературный сценарий (незадолго до войны он начал снимать по повести фильм, не завершив эту работу по не зависящим от него причинам).

«Можно подумать,— писал Ромм,— что Пушкин не только был знаком с кинематографом, но знал все его тайны. Режиссеру остается только безоговорочно следовать за авторской волей, ибо здесь увидено все, услышано все, написано все. Даже особенности кинематографической мизансцены как бы учтены в этом отрывке, даже переходы со статических на динамические точки, даже монтаж предусмотрен в нем».

Привлекательность экранизации «Пиковой дамы» объясняется многими обстоятельствами. Прежде всего драматичностью сюжета. Не случайно уже много лет назад критики писали, что повестью данное произведение названо лишь по своей внешней описательной манере: по существу, оно представляет собой драму. Находкой для любого режиссера были и характеры героев и кинематографичность пушкинской прозы. Надо полагать, не последнюю роль сыграл также объем повести. Кинематографистам известно, как нелегко экранизировать роман — без нарушения авторского замысла его трудно вместить даже в многосерийный фильм. Экранизировать рассказ легче. Авторскую лаконичность восполняет режиссерское воображение, домысел. Что же касается «Пиковой дамы», то повесть оказалась очень близкой по объему к литературному сценарию. И это также благоприятствовало точности перевода пушкинского творения на язык кино.

О «Пиковой даме» Протазанова написано больше, чем о каком-либо другом дореволюционном фильме. Интерес к этому произведению не ограничился привычными рамками специальных кинематографических изданий. Громко прозвучали и голоса газетных рецензентов. Пришел огромный успех.

Как мы знаем, пушкинскому шедевру выпала завидная судьба в искусстве. Сначала успех у читателей, затем у слушателей оперы Петра Ильича Чайковского.

И вот, через двадцать пять лет после Чайковского, Протазанов сделал попытку рассказать с экрана эту нестареющую историю человеческих страстей.

Но почему же все-таки «Пиковая дама»? Друг и многолетний партнер Протазанова сценарист Олег Леонидов объясняет такой выбор обстановкой, в которой создавался фильм. То было трудное вре-



мя — первая мировая война. Тысячи людей погибали на полях сражений. Казнокрады и спекулянты неслыханно обогащались. Одни выигрывали миллионы, другие отдавали жизнь...

Интересное объяснение тому, что Протазанов решил снять «Пиковую даму», дает С. Гинзбург: трагическая тема Германи не могла потерять актуальность, пока не кончится власть денег. Отсюда небезосновательный вывод, что Германи современник людей разных поколений. Пушкинский Германи — сверстник Люсьена Сореля, Германи Чайковского — ровесник Раскольникова, Германи Протазанова — сродни тем «рыцарям удачи», которых породили годы первой мировой войны.

Пушкин всегда был любимым писателем Протазанова, а потому возможность прочесть «Пиковую даму» в духе своего времени, да еще через призму совсем молодого киноискусства, показалась режиссеру в высшей степени заманчивой. Думалось, что такой фильм мог получиться на голову выше любого из тех, что он снимал. Сомнений нет ни у Протазанова, ни у Ермольева. Оба готовы заняться экранизацией пушкинской повести, хотя при едином желании — сделать первоклассный фильм — побудительные причины у каждого были свои.

Надо полагать, что большинству обитателей русского кинематографического Клондайка в первый момент поведение Ермольева показалось странным. Еще бы! Вместо привычных пяти рублей за метр негатива (об этом вспоминает В. Р. Гардин) истрачено двадцать пять. Но мы прекрасно знаем, что Ермолев меньше всего относился к людям, которых надо учить коммерции. В большой игре он умел поставить и большую ставку.

Ермолев великолепно понимал — нет для русского человека более высокого имени в литературе, нежели Пушкин. И это было надежной гарантией того, что хороший фильм, поставленный по пушкинской повести, оправдает любой самый напряженный труд, с лихвой компенсирует большие затраты. Вот почему Ермолев практически не стеснял Протазанова в средствах.

За прозрачными стенами павильона подле Киевского вокзала все было готово к началу съемок. Понимая серьезность намерения режиссера, Ермолев создал ему все условия. Однако Протазанов не спешил снимать. «Юпитера» не включались, хотя работа над фильмом шла полным ходом.

Однажды, не помню сейчас точно название и автора статьи, я прочитал определение, показавшееся несколько странным. Критик назвал постановщика «Пиковой дамы» «режиссером-интерпретатором», вложив в эти слова нескрываяемо ироничное отношение. Утверждение показалось мне в высшей степени сомнительным, ибо, как говорится, по долгу службы режиссер обязан быть интерпретатором, только интерпретатором хорошим.

Понимая, с произведением какого автора он работает, Протазанов прилагал огромные усилия, чтобы передать на экране то, что хотел сказать своей повестью Пушкин. В этой интерпретации он видел главную задачу как постановщик фильма и, согласитесь, вряд ли его можно осуждать за это. Скорее, наоборот, в таком отношении проявлялась творческая скромность, правильное понимание своей профессиональной задачи.

Широко известна фраза Флобера. — «Эмма Бовари — это я».

Не менее известно и другое — описывая смерть героини, Флобер почувствовал себя плохо. Это классический пример проникновения автора в ощущения созданного его воображением персонажа. В той или иной степени каждый художник проникается мыслями и чувствами своих героев.

Чтобы снять «Пиковую даму», чтобы посмотреть на события будущего фильма глазами Германна, Протазанов должен был ощущать себя хотя бы чуть-чуть игроком. «Страсть к игре самая сильная из всех страстей», — сказал однажды Пушкин и сказал, вероятно, со знанием дела...

Протазанов игроком не был, но переживания человека, ставящего на карту все, для него понятны. Н. А. Анджапаридзе и Л. С. Кеслер рассказывали мне, как Яков Александрович во время одной из многочисленных поездок за границу в 1904—1906 годах вместе с А. А. Волковым побывал в Монте-Карло. Протазанов рискнул, зашел в казино, сделал ставку, и колесо рулетки принесло ему выигрыш. Поставил вторично, по крупному и... проиграл все, что имел. Кто знает, быть может, это короткое ощущение психологии игрока и открыло режиссеру понимание чего-то очень важного, очень необходимого для экранизации «Пиковой дамы».

При своей блестящей памяти Яков Александрович знал повесть чуть ли не наизусть. Любовь и уважение к литературному оригиналу продиктовали требования к членам съемочного коллектива. Каждый решал свою задачу, и вместе с тем многие решения были найдены коллективно.

Определив суть своей позиции как бережное сохранение классического первоисточника, Протазанов лишь сформулировал, что ему надо сделать. Не менее важно было другое — как практически перевести произведение с языка литературы на язык кино. Даже при изумляющей кинематографичности пушкинского письма это было далеко не просто. Постигание и одновременно обогащение выразительных средств кино, позволивших передать сложный внутренний мир пушкинских героев, — несомненный результат работы Протазанова над «Пиковой дамой».

Прежде чем съемочный коллектив начал работу, Протазанов-сценарист много сделал для Протазанова-режиссера.

Критики отмечали такой смелый новаторский прием, как «новелла в новелле». Рассказ Томского о бабушке-графине, помещенный Пушкиным в начале повести, Протазанов, к немалому удивлению коллег, показал на экране, перемежая его репликами игроков, то есть используя для перебивок материал другого временного плана.

Сохраняя в целом пушкинское видение событий повести, Протазанов читает многое и между строк. И странное дело — эпизоды, которых не было в повести, органично и естественно входят в ткань кинорассказа. Так возник один из последних эпизодов. Графиня умерла, и Германин, читаем мы у Пушкина, «волнуемый странными чувствованиями», уходит из ее дома по витой лестнице. «По этой самой лестнице, — думал он, — может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальную, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный à l'oiseau royal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливцев, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...».

Эпизод, который Протазанов делает из этих строк, казалось бы, противоречит замыслу писателя. Старуха (а не Германин), вернувшись после бала, вспоминает похождения молодости. Молодая красавица сидит в кресле, а на пороге — ее возлюбленный. Затем экран как бы прерывает течение времени. Мы в той же комнате, изрядно обветшавшей, в той же позе сидит совсем старая женщина, а на пороге, где только что зрители видели ее любовника, стоит Германин.

Вместо мыслей Германина — воспоминания старой графини. Казалось бы, искажение Пушкина, но, если воспользоваться терминологией шахматистов, проиграв пешку, Протазанов выиграл ферзя. Эпизод произвел впечатление на зрителя, дав ему возможность ощутить потрясение старой графини при виде Германина.

Отработав сценарий, Протазанов стал готовиться к съемкам. Одним из первых в работу включился художник Владимир Владимирович Баллюзек. И хотя говорят, что тон не делает музыки, от его успеха зависело многое. Без атмосферы, без точнейших примет пушкинского Петербурга, на которые так щедр в своих описаниях великий поэт, воссоздать на экране дух повести было невозможно. Да и зритель не простил бы неточностей. Взавшись за экранизацию Пушкина, режиссер просто не имел права на просчеты и ошибки.

Работая с Баллюзеком, Протазанов нашел то, что стало впоследствии характерной чертой его творческого почерка и было повторено во многих фильмах. Вместе с художником режиссер обратился к лучшим образцам изобразительного искусства.

Такой образец не пришлось долго искать. Перед тем как дебютировать в кино постановкой «Пиковой дамы», Баллюзек под руководством Александра Бенуа, одного из идеологов «Мира искусств»,

блеснул оформлением в Художественном театре пушкинского «Каменного гостя». Приступив к работе над фильмом, он оттолкнулся от блестящих иллюстраций к «Пиковой даме» того же Бенуа. Их изучали все трое — художник, режиссер, оператор. Влияние на фильм этих рисунков несомненно. Они задали ленте определенное настроение, позволили создать социальный фон, на котором действовали главные герои.

Но взять за образец работу большого художника вовсе не означает потерю самостоятельности. Напротив, работа Баллюзека отмечена интересными новациями. Стремясь к заданной Протазановым точности экранизации, Баллюзек придумал способы съемки, каких не знала практика кинематографии.

«Приходите в половине двенадцатого, — писала Германну Лиза. — Ступайте прямо на лестницу... Из передней ступайте налево, идите все прямо до графининой спальни. В спальне за ширмами увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит, слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница: она ведет в мою комнату».

Переводить на язык кино такой текст тогда не умели. Но Баллюзек придумал решение. Он предложил снять проход Германа с движения, укрепив киноаппарат на специальном устройстве из двух велосипедов. По замыслу художника, камера должна была неотступно следовать за Германном, открывая зрителям панораму бесконечных гостиных старого особняка, заставляя его испытывать чувство, которое испытывал Германн. Осуществленная Е. Славинским, съемка стала для своего времени бесспорным творческим открытием.

Вклад Баллюзека в «Пиковую даму» высоко оценили современники. Журнал «Прозектор» уверенно поставил его имя рядом с именем Протазанова. «Прозектор» сравнил результаты их труда с тем, что сделали незадолго до этого мхатовский художник В. Е. Егоров и режиссер В. Э. Мейерхольд, снявшие в «Русской золотой серии» «Портрет Дориана Грея».

«Портретом Дориана Грея», — писал «Прозектор», — было доказано, какие великие живописные возможности кроются в кинематографе. В постановке был дан ряд остроумных зрительных эффектов и изумительных по своей четкости и декоративности мизансцен. Но гг. Мейерхольду и Егорову холодную изысканность своей картины не удалось оживить трепетным лучом жизни. Их образы, словно выгравированные на дереве, слишком рациональны. Они решили только одну часть задачи — дали лишь иллюстрацию.

Гг. Протазанову и Баллюзеку удалось свою задачу выполнить сполна.

Обычно в кино трудно, а подчас и просто невозможно провести границы, разделяющие людей разных профессий. Протазанов и Бал-

любез трудились в тесном контакте с оператором Славинским. Это был интересный человек. Деятельность Славинского в кино началась, когда адмирал Макаров поручил ему, фельдшеру экспедиции на «Ермаке», киносъемку с научной целью. Вскоре безвестный фотолюбитель стал профессиональным оператором. Протазанов снял с ним не один фильм.

Острые ракурсы, новаторские приемы освещения, широкое использование деталей, снятых неожиданно крупно да с тех точек зрения, с каких их до этого еще никто не видел, все это отличало операторскую работу в «Пиковой даме». Зрители запомнили и Германна — Мозжухина с огромным «наполеоновским» профилем на стене, и Лизу, смотрящую из окна на Германна, и многие другие кадры.

В известной степени свой успех оператор Славинский должен был разделить с Баллюзеким и Протазановым. Высокий профессионализм Якова Александровича включал в себя и отличное знание света и умение выбрать съемочные точки. Но главное заключалось в другом — еще до начала съемок Протазанов оценил возможности оператора и понял, что он сумеет выполнить свою задачу. Одним словом, и тут точный подбор сотрудников сделал свое дело, помогая удивительно верному воспроизведению повести на экране.

Протазановский «главный штаб» заканчивал подготовительную работу. Режиссерская партитура «Пиковой дамы» (а в той или иной форме она безусловно существовала) превращалась в законченную программу действий.

Оставалась работа с актерами, в которой Протазанов был особенно силен. Пожалуй, впервые в русском кинематографе Протазанов делает то, что до этого делали только в театре, — он не ограничивается короткой беседой, а устраивает с актерами настоящий застольный репетиционный период. Режиссер вводит их в предстоящую работу, анализирует текст, помогает найти психологические мотивировки поведения героев.

Характерен и выбор основных исполнителей. Верный своему обыкновению снимать из фильма в фильм любимых артистов, Яков Александрович поручает роль Германна Ивану Ильичу Мозжухину. Однако героиню он выбрал, руководствуясь совсем иным. Лиза представлялась режиссеру скромной русской девушкой. Он поручает эту роль не Ольге Владимировне Гзовской, блиставшей на сцене Художественного театра и много снимавшейся в фильмах Ермолева, а молодой, тогда почти неизвестной актрисе того же театра — Вере Орловой. Впрочем, Протазанову ее возможности были отлично известны.

В 1913 году, после конкурсных экзаменов, Орлову приняли в труппу Художественного театра. В 1915 году актеры, товарищи по театру, позвали ее однажды в Дорогомилово посмотреть, как сни-

мается кино. Однако зрительницей Орлова пробыла буквально считанные часы. К ней подошел Ермольев:

— Хотите сниматься?

— Конечно, хочу!

Результат этой беседы — дебют в «Чайке», как называлась экранизация романа «Вот вспыхнуло утро...», сделанная Протазановым.

Этот ничем не примечательный и давно забытый фильм стал для молодой актрисы своего рода экзаменом. Не подозревая даже, что ее экзаменуют, она заслужила право сниматься в роли Лизы в «Пиковой даме».

Пройдет двадцать лет. Так же уверенно и точно, таким же способом Протазанов выберет героиню для своей другой блистательной работы. Сняв в 1935 году студентку ВГИКа Нину Алисову в неудачном фильме «О странностях любви», он поручит затем ей роль Ларисы в «Бесприданнице». И публика с восторгом воспримет дебют, запомнившийся на многие годы. Сходство ситуаций бесспорное, но, отметив его, пока не будем больше забегать вперед...

С Верой Георгиевной Орловой я познакомился через пятьдесят лет после того, как она сыграла Лизу в «Пиковой даме». Седая женщина с огромными лучистыми глазами встретила меня удивительно приветливо и охотно рассказала о дебюте у Протазанова. Полвека — срок немалый. Время сделало свое, стерев многие подробности из памяти актрисы. Но одна из них, на мой взгляд, интересная и малоизвестная, осталась. Вера Георгиевна рассказала о партнере — Иване Ильиче Мозжухине.

Я уже писал, что после первых же фильмов, снятых при участии Мозжухина, Протазанов понял, что только после совместной работы с актером сценарий приобретает ту законченность, без которой невозможно поставить полноценную картину. Рассказ Веры Георгиевны приоткрыл еще одну сторону взаимоотношений Протазанова с Мозжухиным. Иван Ильич в какие-то минуты съемки становился подчас и сорежиссером.

— Мозжухин был замечательный товарищ, — говорила Вера Георгиевна, — и охотно помогал в работе. В трудные минуты около меня всегда были Протазанов и Мозжухин. Помню, как часто оба они становились около киноаппарата, смотрели через объектив и помогали мне...

Интересная подробность! Интересная прежде всего уважением к ведущим членам съемочной группы, каждый из которых действовал не только в плане решения своей конкретной задачи, но и думал о замысле в целом, об успехе партнера...

«Пиковая дама» снята и выпущена на экран. Впечатление огромное. И друзья и враги не замедлили проявить отношение к этой работе, публично высказав свое мнение.

Рецензент журнала «Экран России», некто Веде, принося извинения «тени великого Пушкина», позволяет себе просто писать от его имени:

«— Спасибо. Я узнал и своего Германна, хотя он и не рвет страсть в клочья, и тихую мешаночку Лизавету Ивановну, и несносную старуху, которая мстит всем за то, что бог отнял у нее красоту и силу здорового влекущего тела, и моего чудодея графа Сен-Жермен. Всех узнал. Спасибо...»

Иную позицию заняли конкуренты. «Пегас», журнал, выпускавшийся на деньги Ханжонкова, не пожалел слов, чтобы охаять Протазанова и его съёмочный коллектив. И все же, что бы ни писали конкуренты, они вынуждены были признать в «Пиковой даме» несомненный успех режиссера.

Однажды вечером, вскоре после выхода фильма на экран, узнав, что на спектакле «Сверчок на печи» присутствует Протазанов, актеры пригласили его за кулисы. Вахтангов, Успенская, Павлов, Гиацинтова, Чебан и другие встретили режиссера дружными аплодисментами и добрыми словами по поводу фильма. Это было признание. Это была честь, а для Протазанова особенно высокая, ибо оказал ему эту честь Художественный театр, который он так любил...

Отмечая силу созданного Протазановым съёмочного коллектива, С. Гинзбург пишет, что к трактовке пушкинской повести Протазанов подошел примерно так, как впоследствии это сделал при оперной постановке «Пиковой дамы» Вс. Мейерхольд. Такое сравнение, на мой взгляд, высокая оценка историков.

Пройдя по экранам столицы, «Пиковая дама» отправилась в провинцию.

Надо было приниматься за новую работу. Кинематографический конвейер не терпел промедления. Но... 28 сентября 1916 года Протазанова призвали в армию.

Был Яков Александрович ратником второго разряда, как называли в царской России единственных сыновей, не подлежавших призыву на военную службу. Однако война внесла поправки в нормы мирного времени и Яков Александрович попал в солдаты. Я узнал об этом, увидев у Ф. В. Протазановой любительский фотоснимок — Яков Александрович в солдатской шинели. Ну а точная дата призыва в армию была записана матерью Елизаветой Михайловной в той знаменитой семейной хронике, про которую читатель уже знает.

Сообщение о мобилизации сына Елизавета Михайловна восприняла очень болезненно. В феврале 1916 года она потеряла мужа, скончавшегося от кровоизлияния в мозг. Прошло несколько месяцев, и новая беда. Глядя на раненых и калек, которых в военной Москве предостаточно, Елизавета Михайловна была полна самых черных мыслей. Отсюда и запись в «Памятнике веры...», которую невозможно

читать без волнения: «28 сентября взяли Яшу в солдаты. Замолчите вы все, что мне ваши слова, если горе мое беспредельно. Одного я еще не пойму, как я еще жива. Вы подумайте, взят он навечно».

Другой документ, потускневший от времени листок, сохранившийся в архиве Ф. В. Протазановой, доносит до нас некоторые подробности солдатчины. Отказавшись от своего обыкновения полагаться на память, Яков Александрович делал для себя короткие записи о том, как это было.

«В казармах, после прививки от оспы и тифа назначили в тринадцатую роту, в команду вольноопределяющихся...

Невероятная теснота и грязь. Матерщина и песни. Ночевка на полу. Подпрапорщик — господин подпрапорщик...»

Таковыми короткими штрихами описал Яков Александрович свое невеселое солдатское житие.

Вскоре Протазанов заболел. Его приходили проводить сестра и жена. Из актеров — Можухин и Гзовская. После выздоровления стало немного легче. В пунктирных записях читаем: «...В помещении писарской команды. Печка. Тепло. Самовары. Будущие товарищи. Начальник. Отпуск... Товарищи гг. писаря... Пятьсот одно... Туман. Тоска. Как я всегда стремлюсь домой. Как беспощадно проходят дни...»

Грустью веет от этих заметок. Особенно от последней фразы: «Как беспощадно проходят дни...» Творческое безделье для Протазанова, человека в высшей степени собранного, было особенно тягостным. К счастью, оно продолжалось недолго.

— Дяде очень помогла Ольга Владимировна Гзовская, — рассказывал мне В. М. Аристов, — которая имела влиятельные знакомства. Его устроили писарем в Спасские казармы. За ним сохранили возможность работать кинорежиссером, хотя ходил он в солдатской форме.

О том, что Протазанов стал «солдатом-кинематографистом» свидетельствуют также хранящиеся в Центральном государственном архиве литературы и искусства воспоминания художника С. В. Козловского, впоследствии много работавшего с Яковом Александровичем. Их первая встреча произошла в годы мировой войны, в большом Гнездниковском переулке, на одиннадцатом этаже дома Нирензее — одного из самых высоких зданий старой Москвы, где размещалась студия Венгерова и Гардина. С. В. Козловский, которому Гардин представил «нижнего чина артиллериста», познакомил Якова Александровича с новым способом отделки декораций — лепкой из папье-маше. Протазанов тотчас же оценил будущность этой новации.

В солдатской форме Протазанов встретил Февральскую революцию.



Котелки на полу. Как и что мы улаживались.  
Маша, Никола не обидеть Петровича вы-  
жили. Первый приход Фрида. Из Снежки Кро-  
ушки по втору. Гостиные 1/2. Пела 1/2. Цуф. Ваша.  
Как наша Коринна и как себе Пела. Лопушань.

Из записки солдата Протазанова жене — Ф. В. Протазановой. 1916.  
Публикуется впервые

Свержение самодержавия принесло русскому кинематографу новую для него тематику. Место «разбойничьих фильмов» вроде «Антон Кречета» или «Сашки-семинариста» в массовом прокате заняли фильмы, откровенно спекулировавшие на темных и мрачных сторонах недавнего прошлого. Делать такие картины было выгодно. Предприимчивость торжествовала в двух ипостасях: с одной стороны, демонстрировалась «революционность» взглядов, товар по тем временам весьма модный, с другой — зарабатывались весьма и весьма приличные деньги. Известный киноделец Г. Либкен, быстро вышедший в число такого рода передовиков и даже обогнавший в этом Дранкова, делал неплохой бизнес, выпуская ленты: «Темные силы — Григорий Распутин и его сподвижники», «Государственный шантаж», «Люди греха и крови», «Мясоедовщина», «Таинственное убийство в Петрограде 16 декабря», «Торговый дом Романов, Распутин, Сухомлинов, Мясоедов, Протопопов и компания», «Царские опричники». Одного перечисления названий, пожалуй, достаточно, чтобы нарисовать облик этой псевдоразоблачительной серии, по существу, лишь удовлетворявшей нездоровое любопытство, не более.

К чести Протазанова, в такого рода «революционных» фильмах он участия не принимал, но Ермольев не был бы Ермольевым, если бы не заработал денег на новой для русского кино тематике. Правда, на путь дешевой сенсации он не встал, но своего тоже не упустил.

Вскоре после революции Протазанов поставил в ермольевской фирме два историко-революционных фильма, за которые стыдиться ему впоследствии не приходилось.

Протазанов экранизировал в двух сериях «Андрея Кожухова», известное произведение писателя С. М. Степняка-Кравчинского, затем поставил фильм «Не надо крови» — драматическую историю Софьи Перовской, роль которой играла О. Гзовская.

К сожалению, «Андрей Кожухов» Протазанова не сохранился. Известны и отзывы критики тех лет. Однако, основываясь на сви-

детельствах лиц, видевших этот фильм, С. Гинзбург пишет, что это была одна из лучших дооктябрьских работ Протазанова, богатая внутренним психологизмом и тонко подмеченными бытовыми подробностями. «Андрей Кожухов» демонстрировался на советском экране до 1925 года, то есть до появления «Броненосца «Потемкин» и «Матери».

Объяснить успех этих обоих фильмов только лишь высоким профессионализмом Протазанова было бы, вероятно, неправильно. Подавляющее большинство русской интеллигенции восприняло Февральскую революцию как праздник, как освобождение от вековой тирании. Это ощущение раскрепощенности духа безусловно внесло свою лепту в успех протазановских фильмов. И все же, наверное, не в этих фильмах главное, что сделал художник после Февральской революции. Гораздо важнее другое: он осуществил наконец то, о чем мечтал уже не первый год, — постановку фильма «Отец Сергей».

Экранизацией этой повести Льва Толстого (до революции для кинематографа она была совершенно запретной) Протазанов и Ермольев стремились утвердить в отечественном кинематографе национальное начало. И режиссер и хозяин фирмы прекрасно понимали, что преимущества русской кинематографии не в том, что она «совсем как заграничная». Напротив, ее силу должен проявить ярко выраженный национальный колорит. Нет, не те пейзажи и важные фигуры в высоких боярских шапках, что в первые годы существования кино наводняли экраны мира. Сейчас речь шла совсем о другом — о психологизме, о проникновении в душу русского человека. Вот почему, так же как при постановке «Пиковой дамы», Ермольев мобилизовал для «Отца Сергея» лучшие артистические и художественные силы фирмы. Все делалось с привычным ермольевским размахом. Постановка должна была превзойти «Пиковую даму» — к тому времени общепризнанный шедевр. Справедливости ради заметим, что на этот раз задача была значительно сложнее и масштабнее. Как ни в одном другом фильме, успех зависел от исполнителя главной роли — Мозжухина.

Искусствоведы подчеркивают отказ Протазанова от длинных игровых кусков, характерных для актерского психологического кинематографа. Он снимает бал в знаменитом московском Колонном зале. Но не для того чтобы повторить съемку, проведенную в «Яре» для «Войны и мира», а для того, чтобы поднять счастливую находку на новую, еще более высокую ступень. Он берет лучшее у своих творческих противников, усиливая светом ощущение пространства, как это делал Бауэр.

Работая над фильмом, изыскивая способы наиболее художественного раскрытия идей и образов Толстого, Протазанов, естественно, обращал наибольшее внимание на работу с актерами. И хотя все

в фильме работало на главный образ (кинематографическое решение, в отличие от литературного, не позволяло с толстовской обстоятельностью проследить судьбы остальных персонажей), Протазанов был очень тщателен в мелочах, отлично понимая, что несколько правдивых психологических крупных планов стоят намного дороже обширных эффектных панорам. Отсюда съемки на натуре в таких широко известных богомольцам городах Подмосковья, как Звенигород и Новый Иерусалим, где стоял один из красивейших русских монастырей, уничтоженный гитлеровцами.

Так же как перед съемками «Пиковой дамы», Протазанов ищет единомышленников. Рядом с ним старый друг А. Волков (он написал сценарий, а когда Протазанов в процессе работы над фильмом заболел, Волков провел съемки в Звенигороде), В. Баллюзек, И. Мозжухин, В. Орлова. Число прежних партнеров пополняет еще один — Александр Викторович Ивановский, будущий постановщик «Дворца и крепости», «Сына рыбака», «Иудушки Головлева», «Музыкальной истории» и других известных фильмов.

Новый ассистент режиссера сверстник Протазанова — ему уже под сорок. За плечами у Ивановского большой опыт работы в оперном театре и большой интерес к кино. С Протазановым Ивановского свел случай. Однажды Александр Викторович попал в кино «Арс», где демонстрировалась «Пиковая дама». Этот фильм произвел на Ивановского столь сильное впечатление, что, вернувшись с просмотра, он написал восторженное письмо Мозжухину. Ответ пришел через несколько месяцев, причем в весьма необычной форме: в феврале 1917 года в дверь позвонили. Ивановский увидел Мозжухина.

— Едем! Нас ждут Ермольев, Протазанов. Мы ставим «Отца Сергия». Вы будете работать с Протазановым, будете его правой рукой.

События развертывались с воистину кинематографической быстротой. Не прошло и получаса, как в роскошном кабинете Ермольева, увешанном фотографиями, хозяин фирмы знакомил Ивановского со стройным человеком в солдатской шинели. Солдат представился:

— Протазанов!

Первое задание новому ассистенту — подготовка съемки в кадетском корпусе и в зале Дворянского собрания (ныне Колонный зал Дома Союзов). Нелегкое задание. В Москве еще стреляли. Кадетский корпус без начальства. Кадеты, эти мальчишки в погонах, воспитанные в любви к царю и отечеству, не понимают, что происходит вокруг. Казалось бы, кадетам не до киносъемок, но Ивановский выполнил поручение Протазанова.

Переодетая в извлеченную из цейхгауза старинную кадетскую форму, выстроена старшая рота. В строю кадетов Мозжухин. Великолепно загримированный, он выглядит таким же юношей. И когда

В. Гайдаров в гриме Николая I поздоровался с кадетами, а они в ответ дружно прокричали: «Здравия желаем, ваше императорское величество!» — в зал словно вошел сам царь. Протазанов без всякой репетиции начал съемку.

Ивановский подробно рассказывает, как учил его Протазанов, как вдумчиво и серьезно готовил младшего товарища по искусству в кинорежиссеры. Достаточно перечислить задания, которые получал Ивановский, чтобы в каждом из них увидеть какую-то грань профессии.

Тут и организация киносъемки, и подбор костюмов, и работа в лаборатории, и овладение актерской техникой (Яков Александрович поручил ассистенту небольшую роль монаха-служки). Но, пожалуй, главным классом этой своеобразной школы оказались монтажные.

Существуют разные мнения по поводу того, как монтировал Протазанов. Доброжелатели восхищаются. Недруги, напротив, объявляют его монтаж старомодным. Вот почему хочется ознакомить читателя с интересным свидетельством, которое оставил А. Ивановский («Отец Сергей» монтировался у него на глазах). Запись Иванковского передает волнение Якова Александровича, когда он садился за монтажный стол.

Точный, деловитый, исключительно собранный Протазанов, слышавший в среде кинематографистов «железным профессионалом», волновался, как школьник. Три дня и три ночи отвел ему Ермольев для этой работы.

«Посмотрев ролик, — вспоминал Ивановский, — Протазанов пошел в монтажную комнату. Молча долгое время ходил по монтажной, а потом ринулся к столу. Крутил моталку, на которой стоял ролик, зорко всматривался, рвал и выкидывал куски пленки, сокращая длительность сцен. Он был в волнении, даже руки у него дрожали. Шура едва успевала склеивать новые куски. Протазанов снова бросился в просмотровый зал. Прежний ролик мне показался лучше, а новый каким-то искалеченным. Прибежал Мозжухин. Он тоже волновался, но молчал. Говорить под руку режиссеру воспрещалось, это было строгое правило...

Три долгих дня продолжалось это сражение с материалом картины, готовые ролики вновь перемонтировались, безжалостно рвались руками самого создателя. Вот готов был и последний ролик. И снова, начиная чуть ли не с пятого ролика, шли переделки. Все, и особенно помощник режиссера и монтажница Шура, прямо извелись, похудели, но держались крепко. Это был настоящий коллектив...

На моих глазах свершалось новое рождение картины. Я сказал Протазанову:

— Вы, Яков Александрович, говорили мне, что режиссер еще до начала съемок должен творчески увидеть фильм на экране, в режиссерском сценарии это видение вы записали, но вы все время переделываете, изменяете, беспощадно рвете, выбрасываете целые эпизоды.

Протазанов сердито ответил мне:

— Что же, по-вашему, картина стала хуже? Вы же бывали на съемках, видели — приходили новые мысли, многое удавалось подглядеть в движении чувств актера, а в монтаже приходили новые решения! Монтаж — это большое дело!»

К концу 1917 года «Отец Сергей» окончен, а в последние дни апреля 1918 года состоялась премьера. О дне и часе ее рассказал пригласительный билет — небольшой прямоугольник великолепной плотной бумаги, с вытисненным на ней фирменным знаком И. Н. Ермольева — слон, разматывающий киноленту.

«Чсть имею просить Вас,— приглашал билет,— пожаловать на просмотр картины «Отец Сергей» по повести Л. Толстого, имеющий быть во вторник 30 (17) апреля в театре «Кино Арс» в 3 часа дня.

С совершеннейшим почтением  
Т-во на паях *И. Н. Ермолев*».

Настоящее приглашение служит входным билетом для двух лиц».

Я держал этот согнутый пополам прямоугольник плотной бумаги и думал, как дорог был он его владельцу (а принадлежал билет Ивану Ильичу Мозжухину), как много он пропутешествовал, прежде чем я извлек его из недр архивной папки. Пригласительный билет действительно объехал полмира. Он побывал во Франции, Германии, Америке. Билет был дорог Мозжухину как память о большой творческой победе. И, наверное, как такая же память был бы дорог и Якову Александровичу Протазанову.

Пути вещей подчас неисповедимы, и судьба трех тысяч документов архива Мозжухина, в котором сыскался и пригласительный билет на премьеру «Отца Сергия», заслуживает того, чтобы написать в связи с этим хотя бы несколько строк...

Вместе с Протазановым в один и тот же день и час, на том же самом пароходе Россию покинул и Мозжухин, захватив большую часть бумаг своего архива. Актер берег документы. Они были для него не только кусочком славного прошлого, но и частицей России, родины, которую он покинул, сожалея потом неоднократно.

Время взяло свое. Иван Ильич умер. Умер и его брат Петр Ильич, к которому перешли документы. Их владелицей стала вдова Петра Ильича Клеопатра Львовна. Но документы бережно сохранялись, не в пример тому, что так часто происходит не за тридцать земель, а здесь, совсем рядом. Пять-шесть лет назад Клеопатра Львовна (на

сцене она выступала под псевдонимом Клеокарини) вернулась в СССР. Ее встретили очень приветливо и поселили в Доме ветеранов сцены. Благодарная за проявленное к ней внимание, Клеопатра Львовна передала бумаги Ивана Ильича Мозжухина в Центральный государственный архив литературы и искусства. Такова история документов, которую рассказала мне Наталья Борисовна Волкова, директор Центрального архива литературы и искусства, где ныне хранятся бумаги Мозжухина, любимого актера Якова Александровича Протазанова.

Какое-то время фонд обрабатывался. В архивах такую обработку ведут очень тщательно и потому обычно не спешат. Я аккуратно звонил, интересуясь, когда же можно будет познакомиться с бумагами? Мне так же аккуратно и вежливо отвечали:

— Еще не закончили. Придется подождать.

Я ждал и дождался. Настал день, когда документы мозжухинского фонда можно было получить для работы в читальном зале. В папках с фотографиями, письмами и старыми бумагами лежали, выделяясь белизной, новехонькие листы «карточек использования».

Тот, кто интересовался бумагами Мозжухина, как всегда положено в архивной работе, должен был написать на карточках, когда и для чего он смотрел эти документы. Я был первым, делавшим такие записи, первым, кто погрузился в мир почти неизвестных бумаг архива великого артиста. Отсюда и волнение, с которым, отбирая материалы, необходимые для этой книги, я заполнял первые строки «карточек использования». В одной из папок фонда Мозжухина и лежал пригласительный билет на премьеру «Отца Сергия» — последнего фильма Протазанова, снятого до Великого Октября.

«Отца Сергия» на днях увидит публика, — писала «Киногазета». — Будет много довольных и недовольных. Будет много справедливой и несправедливой критики. Но тот факт, что о картине будут говорить, будут спорить, доказывает, что постановка «Отца Сергия» — значительное событие в жизни русского экрана.

Новый фильм был оценен еще выше, чем «Пиковая дама». Его называют иногда вершиной русской дореволюционной кинематографии, и, как мне кажется, в этом нет преувеличения. Так же как и при съемках «Пиковой дамы», Протазанов долго готовился к постановке. Но, в отличие от «Пиковой дамы», здесь все было во много раз сложнее. Речь шла о глубоко философском произведении, необычайно трудном для экранизации не только в силу того, что автор проследживает огромный период жизни героя и представляет его в общении с самыми разными людьми — от особ царствующей фамилии до нищих бродяг и странников, которые бродили по Руси. Нельзя не согласиться с С. Гинзбургом, что, любовно экранизируя Толстого, всемерно стремясь сохранить его авторский замысел, Про-

Протазанов в первую очередь перенес на экран то, что отвечало его собственным мыслям о жизни. Работая над «Отцом Сергием», он выступил как интерпретатор, только (как мы договорились, не будем бояться этого слова) как интерпретатор самого высокого ранга, как художник, прочитавший глазами кино великое литературное произведение.

«Отец Сергей» произвел на публику ошеломляющее впечатление бережностью, с которой постановщик подошел к экранизации, и размахом, с которым он эту экранизацию выполнял. На экран вышло произведение, сделанное в лучших традициях русского критического реализма.

Как сообщал пригласительный билет, премьера фильма состоялась в театре «Кино Арс». Пройдет целых шесть лет, прежде чем в том же театре «Кино Арс» вновь состоится премьера фильма Протазанова — это будет первый его советский фильм — «Аэлита».

Между двумя премьерами пролегла эмиграция. Об этой мрачной полосе жизни художника известно немного, хотя годы эти были наполнены событиями, волновавшими Протазанова. И только узнав подробности жизни Якова Александровича за рубежом, я понял, почему он, столь равнодушный к политике до революции, во многом переменился, вернувшись на свою обновленную Родину. Стало ясно и другое — почему в его творчество, хотя и не всегда удачно, прочно вошла политическая тема. Подтверждая старое правило — практика критерий истины, — Протазанов мог бы утверждать, что такой практикой стала для него эмиграция.

## «Я ГОСТЬ НА ПРАЗДНИКЕ ЧУЖОМ...»

Ялта — Стамбул — Бизерта — Марсель — Париж. Русский эмигрант снимает Рене Клера. Неопубликованные письма. Тоска по родине. Успех в Париже и в Америке. Почему он уехал в Германию? Кто эти таинственные русские компаньоны в Берлине? «УФА» не хочет отпускать Протазанова. Приглашение с Украины.

Так уж устроена жизнь, что радости и печали сменяются в ней, вытесняя друг друга. Вслед за большим успехом «Отца Сергия» в жизни Протазанова наступила трудная полоса — отъезд с фирмой Ермольева на юг России, а затем в эмиграцию.

Долгое время об этом периоде почти ничего не было известно. Рассказ вдовы режиссера Фриды Васильевны, письма, которые она сохранила, позволили прочесть малоизвестную страницу жизни Якова Александровича. Это одновременно история успеха и нравственных страданий человека, заблудившегося, но прозревшего и исправившего ошибку.

Предложение Ермольева переехать из Москвы в Ялту не вызвало у Протазанова особых колебаний. Революции он не принял. К большим трудностям, к которым он отнесся настроенно, а трудности быта, которых было недостаточно, усугубляли его мрачное настроение и неверие в завтрашний день, достаточно характерное для определенной части русской интеллигенции.

Время действительно было трудное. Мороз сковал водопровод. Не хватало топлива. Окна домов оцетинились жерлами жестяных труб «буржук». На улицах валялись дохлые лошади. Большинство магазинов закрыто. На рынках власть меновой торговли. Счастливые обладатели вязанки дров тащили их домой на санках. Переполненные трамваи ползли, как дряхлые старики. Жиденький чечевичный суп, похлебка из воблы, тоненькие ломтики рассыпающегося черного хлеба с откровенным привкусом опилок — такова пища большинства москвичей.

Недавно комфортабельные, квартиры московских интеллигентов превращались в мрачные берлоги. Печать запустения ложилась на гостиные, столовые, спальни, рабочие кабинеты. Зачем сервировать стол, когда водянистый суп можно проглотить и на кухне — там теплее. Зачем надевать накрахмаленный воротничок, когда прачка ушла, а кухарка целыми днями в очередях...

Поездка на юг показалась заманчивой не одному Протазанову. Одна группа кинематографистов последовала за Ермольевым, другая — за Ханжонковым. Ялта стала последней съемочной площад-



кой частнопредпринимательской русской кинематографии. Здесь разыгрались ее финальные сцены.

Люди съехались в Ялту разные. По-разному сложились и их судьбы...

Киты русской кинематографии, Ханжонков и Ермольев, долго решали дилемму — с красными или белыми. Не зря перекочевали они на юг из голодной Москвы, не зря перебросили в районы действия интервентов и белых армий пленку, оборудование, негативы, людей...

Понимал ли Протазанов, покидая Москву, что Ялта станет для него лишь пересадочной станцией? По этому поводу остается лишь строить догадки. Иное дело Ермольев. Он-то уж не сомневался, какие дороги ждут его. И если Протазанов и Мозжухин везли с собой лишь чемоданчики с личными вещами, то багаж Ермольева куда существеннее. Кроме солидного капитала Ермольев увозил укрытые от национализации негативы. В том числе и протазановского «Отца Сергия».

Уезжали Протазановы из России без какого-либо комфорта. В небольшой записной книжке в этот хмурый день Фрида Васильевна сделала короткую заметку: «10 февраля 1920 года (по старому стилю) выехали из Ялты. Со всеми сборами 2—3 часа. Переехали на мол. Катера уехали. Иосиф (Ермольев.— М. А.) ходит сам не свой. Наконец, устроились на ужаснейшей греческой кашоше... Попали в каюту кочегоров. Грязь такая, что чистым нельзя пробыть и пяти минут. Выехали в понедельник. В ту же ночь сломался руль и нас отбросило назад, почти к Ялте. Бросало нас три часа...»

Русский берег медленно отступает вдаль. Сердце Протазанова тревожно сжимается: верен ли этот шаг?

То, что произошло с героями этой книги, как покидали они нашу страну, миллионы людей увидели недавно на экране в фильме «Бег», поставленном по мотивам произведений Михаила Булгакова режиссерами А. Аловым и В. Наумовым. Большую часть событий, воспроизведенных в фильме, Протазанов видел воочию. У него были встречи со своими Хлудовыми, Чарнотами, Корзухиными. Он прошел через Стамбул, видел там и Артур Артуровичей и тараканьи бега, затем добрался до Парижа, где настигли Корзухина Голубков и Чарнота. Все это естественно, больше того — закономерно. Путь Протазанова в те дни во многом совпадал с тернистой дорогой русской эмиграции.

Яков Александрович отлично понимал: не всем, кто уезжал с Ермольевым, будет одинаково хорошо на чужбине. Ермольеву благополучие за границей гарантировал изрядный капитал и давние связи с Пате. О том, что ждало остальных — артистов И. Мозжухина, В. Стрижевского, Н. Римского, художника А. Лошакова,

режиссера А. Волкова и самого Протазанова — можно было только строить догадки и предположения.

Преодолев Черное море, путешественники прибыли в Стамбул. Оттуда на корабле «Афон» в Тунис, в Бизерту. Затем, после жестокого шторма в Средиземном море, попали в Марсель и Париж. Как вспоминает жена Протазанова, Ермольев, державшийся с Яковом Александровичем в России на равных, дал почувствовать, кто здесь хозяин. Это было не очень приятно, но выхода не было. И Протазанов терпел.

Страх перед завтрашним днем оказался напрасным. Франция встретила Протазанова неплохо. И хотя в ту пору режиссеров знали куда хуже, нежели актеров, имя Протазанова, одного из лучших мастеров русской кинематографии, было достаточно известно во французских кинематографических кругах. Работа, которую так жадно, а подчас и безуспешно искали приезжие из России, не заставляла себя ждать.

Прожив несколько месяцев в Марселе, Протазанов вместе с товарищами переехал в Париж. Он снял квартиру в Латинском квартале, вблизи Собора Парижской богородицы. Это не только центр города, но и центр Франции. На площади, у входа в грандиозный собор, отметка, от которой отсчитываются расстояния до любой точки французской земли. Дом, где поселились Протазановы, и центр Франции находились друг от друга на расстоянии всего лишь нескольких сот метров. Дом Инвалидов, Музей Родена и другие парижские достопримечательности тоже неподалеку. Но Якову Александровичу не до туристских восторгов...

Груз забот сразу же лег на плечи Протазанова. С Парижем он встретился как старый знакомый и тотчас же вошел в его трудовой ритм. Каждое утро Яков Александрович уходил на работу. Он шел на юго-восток, на противоположный берег Сены, в знаменитый Венсенский лес. В XIV веке в этом прелестном пригороде Парижа французские короли построили замок с часовней. В XX столетии резиденция королей Франции стала резиденцией кинематографических королей. Под кровом павильонов братьев Пате, который Протазанов впервые посетил еще в 1904 году, нашли приют эмигранты из России.

Первые фильмы, снимавшиеся у Пате, потребовали от Протазанова большого внутреннего напряжения. Он отлично знал русского зрителя, что немало способствовало успеху на родине. Теперь надо было понять того, на кого предстояло работать, — среднего француза, уяснить себе его психологию. Вот почему Яков Александрович так много бродит по Парижу не как турист, а как человек, которому нельзя не стать парижанином.

Через некоторое время из Латинского квартала Протазановы переехали на площадь Этуаль. Двенадцать лучей-проспектов рас-

ходятся от нее в разные стороны. Самый красивый — Елисейские поля.

За Триумфальной аркой, украшающей площадь Этуаль, в те годы появился еще один памятник, которого не видел в прежних поездках по Франции молодой Протазанов. Могила Неизвестного солдата — памятник погибшим в первой мировой войне. Таких памятников в России тогда не было.

И все же время от времени Протазанов бывает там, где звучит разноязычная туристская речь. Он приходит в центр города, на Сите, но влекут его не старинные фрески и витражи, не памятники архитектуры. На Сите, неподалеку от Нотр-Дам де Пари, стоит Дворец Правосудия. Его-то и посещает режиссер, присматриваясь к служителям французской Фемиды. Вместе со старыми друзьями Мозжухиным и Лисенко Протазанов снимает картину «Правосудие прежде всего». В 1923 году под названием «Слуга слепого долга» она демонстрировалась и на советском экране.

Спустя много лет, выступая перед московскими кинематографистами, Протазанов рассказывал про детали, придуманные им для этого фильма.

— У прокурора в квартире есть отдельная комната. В этой комнате стоит гильотина и клетка с мышами. И вот, когда он готовил свою обвинительную речь, он обыкновенно гильотинировал несколько мышей...

Впечатляющая деталь! И все же, несмотря на ее емкость и выразительность, хорошо, что, после того как эпизод был снят, его не разрешили вставить в фильм. Слишком уж страшна, слишком натуралистична подробность, выходившая, пожалуй, за рамки искусства.

Были ли рецензии в прессе? Долгое время такие вопросы оставались без ответа. Но сегодня мы уже знаем (об этом рассказали документы архива Мозжухина), что все оказалось в порядке. И французский зритель хорошо принял картину, и пресса была благожелательна.

Оператором нового фильма Протазанова («За ночь любви») стал другой русский эмигрант — Владислав Александрович Старевич, личность во многих отношениях примечательная. Свою работу в кино Старевич начал в 1911 году. Скромный чиновник, любитель-художник и фотолюбитель быстро заявил о себе как выдающийся оператор, мастер комбинированных и мультипликационных съемок. За первые два года профессиональной работы, к которой привлек его А. Ханжонков, Старевич создал несколько фильмов, имевших шумный успех: «Прекрасная Люканида», «Месть кинематографического оператора», «Авиационная неделя насекомых» и другие. Выполнены они были так мастерски, что даже профессионалы не сразу поняли, какими же способами снял эти фильмы Старевич.

После огромного успеха первых картин, в которых Старевич одновременно режиссер, художник, кукловод и оператор, он начал заниматься игровым кинематографом, и здесь показав себя человеком в высшей степени творческим, изобретательным. В России Старевич и Протазанов работали в конкурирующих фирмах. Эмигрантская судьба соединила их во Франции, а снятый ими фильм «За ночь любви» демонстрировался в годы нэпа и на советском экране.

К тому времени Протазанов уже достаточно обжился в Париже. Появились знакомые, установились отношения с людьми искусства. В следующей ленте («Смысл смерти») снимаются не только старые друзья из России, но и французские актеры. Среди них — молодой журналист Рене Шоммет, сотрудничавший по вопросам искусства в вечерней газете «Энтрансижан», впоследствии знаменитый кинорежиссер Рене Клер.

В нашей кинематографической литературе не раз упоминалось, что как актера Рене Клера открыл Луи Фейад, постановщик «Вампиров», «Фантомаса» и других нашумевших детективных фильмов того времени. Историки кино отмечали также, что вслед за Фейадом будущего режиссера снял в фильмах «За ночь любви» и «Смысл смерти» Яков Александрович Протазанов. Но оказалось, что это не совсем так...

Стремясь подробнее узнать о деятельности Протазанова в период его творчества за рубежом, я обратился к Рене Клеру, ныне члену Французской Академии, одному из бессмертных, как называют их во Франции. Рене Клер был очень любезен, и вскоре почта принесла исчерпывающий ответ на интересовавшие меня вопросы.

«Я встречался с Яковым Протазановым, — писал Рене Клер, — в конце 1920 года. За некоторое время до этого он приехал во Францию с группой русских кинематографистов. Я был тогда журналистом и знал о кинематографе лишь то, что знает о нем простой зритель; поэтому я немало удивился, когда Протазанов, внимательно ко мне присмотревшись, предложил сыграть роль в фильме «Смысл смерти» — мрачной драме по роману Поля Бурже.

Я никогда не помышлял стать актером, но я был в том возрасте, когда все новое кажется многообещающим. Однако ученичество мое было очень трудным из-за моего полного невежества. Я с трудом понимал, чего от меня требуют, а поняв, выполнял плохо. Терпение Протазанова подвергалось тяжким испытаниям, и он не раз швырял свою шляпу наземь, что служило у него выражением высшего недовольства; причины же этого недовольства были мне слишком хорошо известны.

Надо сказать, что в те времена режиссеры много кричали не только ради утверждения своего авторитета, но главным образом пото-

11 декабря 1921.

Дорогая моя Елена - Мам,   
Очень мною без тебя скучно.   
Здравствуй в твой приход   
не очень нравится. Много   
народу, праздной толпы ни-   
чего не знающих и что-то   
шутящих людей. Дур-   
шею - что не по вкусу.   
Как русский шар. Быть   
я чувствую себя как, когда   
на праздник уфонов   
Прими Кресты видоизм

му, что съемка немых фильмов совершалась в чрезвычайно шумной обстановке.

Нередко на одной и той же съемочной площадке снималось несколько фильмов, и удары молотков рабочих зачастую служили музыкальным аккомпанементом самых что ни на есть сентиментальных или драматических сцен. В результате вполне понятная нервозность.

Протазанов снял во Франции еще один фильм «За ночь любви», но что бы ни говорили историки кино, я в этом фильме не играл. После съемок «Смысла смерти» я больше никогда не встречался с Яковом Протазановым, о чем весьма сожалею. Мне хотелось бы выразить ему благодарность. Ведь именно благодаря ему, а п о з д н е е Л у и Ф е й а д у (разрядка моя. — М. А.) я понял, что кино — это увлекательнейшее приключение и что, если мне дано к нему приобщиться, то моя роль должна разыграться не перед объективом, а позади камеры...

Протазанов много снимает и потому часто выезжает в экспедиции. Такова дань профессии. А из экспедиций регулярно пишет жене, остающейся на это время с сыном в Париже. Эти письма, раскрывающие сложный мир умного, талантливого человека, оторванного от родины, «интеллектуального пролетария», как назовет он себя в одном из них, сохраненные Фридой Васильевной Протазановой, позволили проникнуть во внутренний мир русского интеллигента на чужбине...

Вот Протазанов в Ницце — нарядном маленьком городке на Средиземном побережье. Здесь набережные обсажены пальмами, лениво плещутся теплые волны. Изысканная публика гуляет по улицам. Так выглядела Ницца в глазах любого человека, посетившего этот фешенебельный уголок Европы. Такой видел ее Протазанов, приезжая сюда десять лет назад с Волковым и Смирновым. Но совсем иными глазами смотрел на Ниццу русский режиссер, оторванный от родины.

«Здесь мне в этот приезд не очень нравится, — писал 11 февраля 1921 года Яков Александрович, — много народа, праздной толпы ничего не делающих и что-то изображающих людей. Для меня — это не по нутру. Как русский, может быть, я чувствую себя, как «гость на празднике чужом».

Вчера видел «Битву цветов». Люди притворяются, что им очень весело, но им совсем невесело... Публика в общем простая, вроде столовой нашего отеля, даже по вечерам и в самых людных местах большинство в пиджаках. Завтра начну мою съемку и буду торопиться в Париж, к тебе...

Переписка между супругами во время пребывания их во Франции — бесценный источник информации. Мы узнаем из нее, что Яков

Я-ли очень боюсь, чтобы  
снимь пригласил читать по  
русски. Возникли бы какие  
нибудь приключения из  
Жития «Диз среднего боярына»  
Наско отъ не надеется, как  
я когда-то, не «завтраивающу»  
Книгу, онъ читает не кри-  
титъ, а читает ситит  
и косье.

Из письма Я. А. Протазанова жене. 1921.  
Публикуется впервые

Александрович встретил в Париже своих бывших хозяев — Павла и Елизавету Тиман. Дела их не блестящи — Елизавета Тиман больна. Что же касается Павла Тимана, то Протазанов характеризует его лишь одной, но весьма примечательной фразой — «бедный Тиман потерял последние крохи своего «я».

Нет, неудобно Протазанову на чужбине. «Был раз в кино и чуть не умер от скуки, — пишет он жене. — Жара в Париже безумная. Скука по вечерам безумная. Я прихожу из моего table d'Hot'a и обыкновенно ложусь спать...»

Даже в этих письмах, адресованных очень близкому человеку, звучит боль недосказанного, то щемящее чувство, которое принято называть ностальгией, а попросту — тоской по родине. «Я бы очень хотел, — читаем мы в другом письме жене, — чтобы сын приучался читать по-русски...»

Но вполне откровенен Яков Александрович лишь с женой. Для всех остальных он вежливый, корректный, но не пускающий к себе в душу. И, вероятно, никому из тех, кто был рядом с Протазановым

в эмиграции, и в голову не приходило, как страдал этот человек. Ведь успех и Протазанов в те годы просто неразлучны.

Письма раскрывают нам и эту сторону жизни во Франции. Вот одно из них, помеченное 23 августа 1921 года:

«Сегодня получили телеграмму из Америки, что там купили «Sens de la Mort» \*, «Pour une nuit d'Amour» и «Retour» (картина Уральского. — М. А.) тоже запроданы в Америку здесь в Париже. 30-го сего месяца должны подписать соглашение и получить аванс...

*Вот каковы дела. Сегодня получили телеграмму из Америки, что там купили «Sens de la Mort» \* «Pour une nuit d'Amour» и «Retour» тоже запроданы в Америку. здесь в Париже.*

Из письма Я. А. Протазанова жене. 1921.

Публикуется впервые

Мне предлагают снять с Асл. Алекс. \*\* и еще одним американцем маленькую комедию, сюжет для которой я уже придумал. За эту работу мне предлагают  $\frac{1}{3}$  чистого барыша...

Сегодня был в одной фирме по поводу «Ночи любви». Меня очень хвалят и говорят, что если бы не американка, то была бы фурорная картина».

Не в пример многим эмигрантам дела Протазанова складываются вполне благополучно.

«Сегодня получил жалованье, — писал он жене 5 сентября 1921 года, — за две полочки и положил в ящик 5000 франков. Об остальных деньгах буду говорить завтра и уверен, что получу и их, то есть до 15 ноября с/г.

Сегодня получил предложение из Италии снять ленту с Дланой Корен. Я сейчас посылаю принципиальное согласие. Думаю, что дело выйдет. Снимать придется в Париже и на Итальянских озерах».

\* Это письмо позволяет нам исправить ошибку в фильмографии сборника «Яков Протазанов», где фильм «Смысл смерти» датирован не 1921, а 1922 годом (прим. автора).

\*\* К сожалению, не удалось установить, о ком в данном случае идет речь.



Дело вышло. Об этом свидетельствует письмо из Амели, маленького местечка в горах, взбудораженного приездом кинематографистов. Мэр Амели любезно предоставил приезжим трубача, провозглашающего начало съемок, приказал жителям держать в чистоте дома и улицы.

И снова, за строками шутивого письма, грусть одинокого человека: «А по вечерам, когда погасает дневное светило и среди двух исполинских каменных стен откроется усыпанное звездами небесное пространство, невольно приходит в голову мысль:

«Открылась бездна, звезд полна...  
Звездам числа нет — бездне дна!»

Но рядом с этой возвышенной мыслью мне в голову лезут, черт их побери, и мысли совсем другого порядка — мысли обыкновенного интеллектуального пролетария и семьянина... Рядом с панорамой гор меня окружает панорама французских кинематографистов, и эта панорама прескучная...»

В первый момент ироничность Протазанова удивляет. Но она небезосновательна. Ее в значительной степени объясняет высказывание известного историка кино Жоржа Садуля о роли русских эмигрантов во французской кинематографии. В «Истории киноискусства» Садуль пишет, что основная группа — Александр Волков, Вячеслав Туржанский, Владимир Стрижевский, Яков Протазанов, Наталья Лисенко, Николай Колин и Иван Можухин, — обосновавшаяся в Париже, несла во Францию свой бурный и экстравагантный стиль игры, особенно ярко проявившийся в фильмах Волкова. Но, оторванное от национальной почвы, эмигрантское кино быстро окончило свое существование. Протазанов возвратился в Россию, Туржанский и Волков специализировались на пустых и пышных «международных» фильмах («Песнь торжествующей любви», «Казанова», «Тысяча и одна ночь»), а компания Ермольева, которая стала называться «Альбатрос» и позже перешла во владение Александра Каменки, связала свое имя с лучшими немыми фильмами Жана Фейдера и Рене Клера.

В этой характеристике все верно. Исключение составляет лишь одна деталь. Жорж Садуль не написал, что, прежде чем возвратиться в Россию, Протазанов переехал в Германию.

...Прощай, Париж. В памяти останутся твои улицы с кафе, выходящими на тротуары, улицы, где почти круглый год продают цветы и вьется горьковатый дымок жарящихся каштанов. Франция была к нему добра и гостеприимна.

Будь Яков Александрович искателем тихих пристаней, вероятно, о лучшем можно было бы и не мечтать. Казалось бы, все способствовало ассимиляции. Он владел французским языком. Зарабатывал

весьма прилично. И вдруг переезд в Германию, в побежденную страну, истерзанную войной, голодом, инфляцией, пережившую и свержение кайзера, и революцию, и контрреволюцию.

Мы не можем сформулировать причин, побудивших Протазанова к переезду, с той категоричностью, с какой принято излагать таблицу умножения. Но разобраться в этих причинах необходимо.

Начнем с дел творческих. В Германии Протазанову как художнику было гораздо интереснее. Французское искусство испытывало период застоя. Германское, напротив, искало новые пути, находилось в процессе становления.

Оторванная от мировых рынков, германская кинопромышленность могла рассчитывать только на себя. И все же благодаря хорошо развитой пленочной и оптико-механической промышленности, кадрам опытных кинооператоров, прошедших суровую школу фронта, актерам известного театра Рейнгардта сложную задачу решить удалось.

Конечно, все эти обстоятельства способствовали становлению немецкой кинематографии, но их, наверное, оказалось бы мало, не пояись другие очень сильные пружины, по поводу которых долгое время старались не распространяться.

Война уже подходила к концу, когда начальник германского генерального штаба Людендорф пришел к мысли сделать кино «орудием политического и военного формирования общественного мнения». Так возникло мощнейшее акционерное кинематографическое общество «Universum Film Axioner-Gesellschaft», а сокращенно — УФА (УФА).

Разумеется, роль генштаба в создании УФА не афишировалась. О его участии в этом деле знал лишь узкий круг лиц. Для всех остальных УФА просто мощная фирма, определявшая своей деятельностью лицо немецкой кинематографии.

Это лицо оказалось новым и для зрителей и для кинематографистов. Тон задал фильм, совершенно ошеломивший деятелей кино (не попасть в их число Протазанов просто не мог). Я имею в виду «Кабинет доктора Калигари».

Однажды в студию «Decla» к продюсеру Эрику Поммеру два молодых литератора Карл Майер и Ганс Яновиц принесли сценарий. Оба автора прошли через фронт, видели ужасы войны. Написанный ими сценарий — своего рода протест против жестокой силы, способной посылать людей на убийство, на смерть.

Ярмарочный шарлатан доктор Калигари (его играет Вернер Краус) демонстрирует сеансы гипноза в балагане медиума Чезаре (Конрад Фейдт), предсказывающего будущее. Как правило, Чезаре предрекает близкую смерть. И (это особенно страшно) предсказания медиума сбываются без промедлений. Гастроли Калигари в малень-

ком городке совпадают с серией таинственных убийств. Друг одного из убитых, заподозрив Калигари, начинает следить за ним и узнает, что Калигари посылает на убийство Чезаре, действующего в состоянии гипноза. Чезаре обнаружен. За ним погоня. Он убегает и гибнет, пробуждаясь от гипнотического сна.

Однако главная идея сценаристов об ответственности за преступления, совершенные одним человеком по воле другого, не нашла выражения в фильме. Режиссер и продюсер дали фильму иной конец. Спасаясь от преследований, Калигари скрывается в большом каменном доме. Это дом умалишенных, но... сумасшедшим оказывается не мерзкий преступник, а сам рассказчик — один из пациентов мрачной больницы доктора Калигари.

Смелая и, я бы сказал больше, непривычная идея фильма вылилась в причудливые формы. «Кабинет доктора Калигари» стреском провалился.

Если зритель не воспринимает картину, то это еще не значит, что она плоха. А может быть, публика не готова к ее восприятию? И продюсер фильма Эрих Поммер делает единственный, по его мнению, правильный вывод — он приступает к подготовке зрителя.

Рекламная кампания продолжалась почти полгода. Афишные тумбы и стены домов в Берлине покрылись страпными, необычными и явно интригующими плакатами: «Видел ли ты Калигари?», «Ты должен стать Калигари!»

Разогрев интерес зрителей, энергичный продюсер предложил владельцу небольшого кинотеатра продемонстрировать фильм. Это было предложение, начисто лишенное коммерческого риска. Успех сулил хозяину кинотеатра выгоду, а в случае провала Поммер обязался уплатить 30 тысяч марок неустойки. Поммер знал, что предлагал. Успех превзошел даже его ожидания. «Кабинет доктора Калигари» обошел экраны мира, поразив не только рядовых зрителей, но и профессионалов кинематографистов. Особенно шумно встретил фильм Париж.

Новое направление немецкого кино (а у «Кабинета доктора Калигари» быстро появились последователи) в известной степени совпало с тягой Протазанова к психологизму. Интерес, проявленный режиссером, стал одной из причин того, что Протазанов покидает Париж и едет в Германию, где его с распростертыми объятиями встречает Эрих Поммер.

Но объяснить переезд Протазанова в Германию только творческими соображениями было бы неправильно. Раскроем стенограмму доклада Якова Александровича, хранящуюся в Центральном государственном архиве литературы и искусства. Он сделал этот доклад в Доме кино незадолго до смерти. Профессор Лебедев задал ему тогда вопрос:

— Почему вы расстались с Пате?

Протазанов отвечает очень четко и точно:

— Туда вступили эмигранты, дело приобрело нехороший запашок и политически стало для меня неприемлемо.

И убежденный ответ Протазанова, и письма Якова Александровича, и все его поведение свидетельствуют, что ему очень хотелось вернуться в Россию. Увы, это совсем не просто. Расстояние, отделявшее от родной Москвы, измерялось не только километрами...

Слово «ностальгия» для Протазанова не отвлеченный научный термин. Как в видениях, перед ним возникала Москва. Кривые извилистые переулки. Извозчики в кафтанах, щедро подстеганных ватой. Сутолока рынков. Неповторимо прекрасные леса Подмосковья. Художественный театр со знаменитой чайкой на болотном занавесе. Друзья-актеры, с которыми так приятно посидеть в кафе, пообедать в любом московском ресторане, обсудить новый спектакль или задуманный кинофильм. Протазанов стремился в этот мир, такой родной и такой далекий.

Размышляя о путях возвращения на родину, Яков Александрович не мог не задуматься о Германии. В середине апреля 1922 года газеты сообщили о договоре, подписанном в Рапалло наркомом иностранных дел РСФСР Чичериным и министром иностранных дел Германии Ратенау. Обе стороны отказывались от взаимных претензий и восстанавливали дипломатические отношения.

На первый взгляд этот акт далек от интересов Протазанова. Однако, как мне кажется, он не мог не попасть в поле его зрения. Отношение к нашей стране во Франции и в Англии откровенно враждебное. Договор, подписанный с Германией, менял отношения между недавними противниками. Путь от Берлина до Москвы стал намного короче.

Протазанов в Берлине. Город почти не изменился за те полтора десятка лет, что Яков Александрович в нем не был. Первая мировая война была безжалостна к людям, но снисходительна к городам. Правда, снаряды «большой Берты» и бомбы немецких «цепелинов» немного повредили Париж, но Берлин остался почти таким же. Не было разве только той вылизанной чистоты, какой город блистал при кайзере. Молодые люди потерянного поколения, прототипы героев Ремарка, разгуливали по улицам.

Вместе с этими людьми русский режиссер шел по Фридрихштрассе. На этой улице располагалось большинство немецких кинематографических фирм, в том числе и УФА, проглотившая ту самую фирму «Desla» Эриха Поммера, в которой появился на свет «Кабинет доктора Калигари».

Желание Поммера сотрудничать с Яковом Александровичем — своеобразное свидетельство положения русского режиссера на чуж-

бине. Поммер — крупная фигура в немецком кино. И режиссеров он подбирал себе под стать. Достаточно перечислить выпущенные им фильмы, чтобы читатель увидел за их названиями кинематографиста мирового класса, — «Кабинет доктора Калигари», «Индийская гробница», «Доктор Мабузе — игрок», «Нибелунги», «Метрополис», «Варьете», «Голубой ангел», «Огонь над Англией»...

Судьба столкнула Протазанова с незаурядным человеком. Русский эмигрант и немецкий продюсер приглянулись друг другу. Вероятно, Поммер рассказал бы любопытные подробности о работе с Протазановым. Но... я написал ему слишком поздно. К тому времени он умер.

И, все же благодаря сохранившимся письмам и некоторым другим материалам мы можем представить себе встречу Якова Александровича с Германией, с Берлином, с немецкой кинематографией, ощутить отношение к нему Поммера.

Судя по первому из берлинских писем, которые были у меня в руках (оно датировано 16 февраля 1923 года), Протазанов кроме немецких кинематографистов сотрудничает и с товарищами по эмиграции. Он называет их своими новыми компаньонами.

«Написал тебе не сразу, — читаем мы об этом в письме к жене, — так как сразу после твоего отъезда снова попал в полосу переговоров с моими новыми компаньонами. Снова меня просили приехать в UFA и там предлагали поставить сперва у них картину, или поставить там и здесь, или войти моей компанией в компанию с UFA, об условиях готовы говорить снова и снова. «Вот нехотя с ума их свел!» Дело в том, что моя картина имеет всюду значительный успех (кроме собственной моей жены). Сейчас опять пойду к Ханжонковой и там будем говорить о том, кто завтра должен поехать в UFA для переговоров. (Наши не хотят работать вместе с UFA, но я настоял, что кто-нибудь должен поговорить, так как я это обещал в UFA). Уф! Довольно про UFA...» — написал Протазанов и перешел к делам домашним.

А я долго сидел над письмом, так и не сумев разгадать непонятный нам сегодня его смысл. А ведь было бы очень интересно выяснить, что за таинственные компаньоны были у Протазанова и какие фильмы они собирались ставить

Следующее письмо (вернее, письма, так как 16 февраля 1923 года Яков Александрович написал жене дважды — утром и вечером) показалось не менее существенным.

«До сих пор все еще не разрешилось окончательно, где я должен буду работать... Дело в том, что UFA, которая теперь объединилась с Desla (давшей все лучшие картины) под главным управлением Поммера, не хочет меня отпускать. Поммер, который, по-видимому, относится ко мне очень хорошо и ценит меня, для начала сказал, что

даст мне еще лучшие условия жизни, чем те, о которых говорилось, и даст проценты, затем сказал, что до окончания контракта, то есть до 1 апреля, не освобождает меня от контракта и, в-третьих, что если я все-таки хочу уйти от них, то должен письменно сообщить, какие мне предлагают условия, и они, давши мне, согласно моему с ними контракту, на 25% меньше, могут оставить меня на службе. Это последнее не страшно, так как я всегда могу представить такие усло-

Жить в манг, иль "Уфа" которая  
теперь объединилась с "Десла" / дав-  
шей все лучшие картины / не хотят  
подъ махнувшись управлением Пом-  
мера не хотят меня отпускать.  
Поммер, который, навидевшись, от-  
носился ко мне очень хорошо и ценил  
меня для начала сказал, что даст  
мне еще лучшие условия жин-  
ты, в которых говорилось и давал

Из письма Я. А. Протазанова жене. 1923.  
Публикуется впервые

вия, на которые они не пойдут, да и Поммер сказал, что, конечно, не захочет иметь работника, который не будет работать с полной охотой».

Надо полагать, что все эти не очень понятные нам взаимоотношения с УФА волновали Якова Александровича. Свидетельством (и некоторым объяснением) тому письмо, написанное вечером 16 февраля 1923 года:

«Контракт с УФОЙ подписан. За январь и февраль получал 3 000 000. За март 3 000 000, за апрель — мартовское жалование плюс или минус индекс и т. д. Контракт я подписал только на одну картину, так как мне не улыбалось то, что право пролонгации было

только на их стороне, и потому еще, что ко мне снова обратились большевики с Украины, получившие из Харькова \* предписание непременно привлечь меня к ним на службу. Сейчас я снова веду с ними разговоры на эту тему».

Эти несколько строк представляются мне документом немаловажным. Впервые мы узнаем из этого письма, что Протазанова уже не в первый раз зовут на родину («снова обратились большевики»). И происходит это почти за год до того, как его пригласил М. Алейников, о чем подробно мы расскажем чуть дальше.

Протазанов рассматривает приглашение весьма серьезно. Он не только начинает необходимые в связи с этим переговоры, но подписывает договор с УФА всего на одну картину. Как видите, мысль о том, что одна из причин переезда в Германию — желание поскорее разыскать дорогу к дому, не лишена основания.

Приглашение приехать на Украину на первый взгляд совершенно неожиданно.

Но если проанализировать факты, ощущение неожиданности уступает место мысли о закономерности.

Примерно за год до переговоров с Протазановым, 13 марта 1922 года, было создано ВУФКУ — Всеукраинское фотокиноуправление. На Украине оказались сразу три студии — в Одессе, Киеве и Крыму. ВУФКУ стремится собрать на них лучшие силы страны. Приглашают Гардина. В 1922—1923 годах он ставит по мотивам рассказа Александра Грина «Жизнь Гюорра» «Последнюю ставку мистера Энниока», «Призрак бродит по Европе» (экранизация рассказа Эдгара По «Маска красной смерти»), «Атамана Хмеля», «Слесаря и Канцлера». По приглашению ВУФКУ из-за границы возвращается Чардынин. Он экранизирует роман Нотари «Три вора» (об этом фильме «Не пойман — не вор» еще пойдет речь впереди) и ставит комедию «Хозяин черных скал».

Украинскому кинематографу, как, впрочем, и всему советскому кинематографу, очень нужны опытные люди. Отсюда и приглашение Протазанову, о котором он пишет в письме к жене.

Но до возвращения на родину еще пройдет несколько месяцев, а пока надо реализовать договор с УФА.

Протазанов не был бы первоклассным профессионалом, если бы, переехав в Германию, не поспешил познакомиться с немецкими кинофабриками, или, как их тогда называли, ателье. Ателье были впечатляющим зрелищем. Все они, начиная от маленького Efa am Zoo до штаакенского гиганта или Темпельгофа, считавшегося у немцев образцовым, блистали чистотой, четкостью работы одетых в фирменную униформу сотрудников.

\* Харьков тогда был столицей Украины.

Масштабы Штаакена поразили Протазанова. Еще недавно, каких-то несколько лет назад, в этом громадном здании строились боевые дирижабли — знаменитые немецкие «цепелины», бомбившие Россию, Англию, Францию. Версальский договор ликвидировал дирижабельную верфь. И через несколько месяцев ее прибрали к рукам кинематографисты — лучшего павильона нельзя было построить и специально.

На Штаакен Протазанов смотрел как любознательный экскурсант. Работать ему пришлось в другом предместье Берлина, в знаменитом Темпельгофе. Чистота, доведенная до культа. Море света от собственной электростанции. Обширное и на редкость многообразное подсобное хозяйство. Мастерские — от макетной и столярной до механических, способных строить даже собственные копировальные машины. Множество декораций, огромная костюмерная, коллекция реквизита, которой мог позавидовать иной музей, уютные просмотровые залы (у каждого режиссера отдельный), лаборатории, выдающие режиссеру готовый позитив через час после съемки. Таким открылся Протазанову Темпельгоф.

Условия для работы царские. Студия поражала техническим великолепием. Но этот кинематографический рай не радовал Протазанова. Одна мысль не выходит из головы, и он не может преодолеть ее власть: «Домой! Домой!».



## ДОМОЙ! ДОМОЙ!

Непогасший огонь искусства. Кинематограф и мастера МХАТ. Важнейшее из искусств. Поток черных лент. «Русь» пробует окно в Европу. «Полюшка» против «Отца Сергия». Русское кино зовет Протазанова. «Иван Грозный». Возвращение. Встреча с новым. Протазанов выбирает «Аэлиту».

Переехав в Берлин, Протазанов по-прежнему далеко от Москвы. Но теперь уже трудно отделаться от чувства, что родина стала гораздо ближе.

Летом 1922 года Берлин напоминал огромный перекресток. Сюда приезжали многие деятели советской литературы и искусства. Отсюда же возвращались представители русской культуры, порывавшие с эмиграцией. Все они, в большинстве своем хорошо знавшие друг друга, встречались, делились впечатлениями. Вот почему в Берлине Протазанов услышал о своей родине так много нового.

Разумеется, Якова Александровича интересовали литература и искусство. И прежде всего — кино. Он старается вникнуть во все подробности кинематографической жизни Советской России. В его рассказах все чаще и чаще фигурирует акционерное общество «Русь».

Название «Русь» не ново для Протазанова. Он услышал его еще до начала мировой войны, когда костромской купец Трофимов, разбогатевший на поставках лесоматериалов для церемониальных построек к трехсотлетию дома Романовых, решил заняться кино. «Русь» стала выпускать фильмы в полном соответствии со вкусом и культурой своего хозяина.

Однако эта «Русь», про которую так много говорили в Берлине, была совсем иной, нежели дореволюционная фирма купца Трофимова. После революции, подобно другим кинематографическим предприятиям, «Русь» перешла в руки государства. Однако у Наркомпроса не оказалось средств для оплаты труда работникам национализированных предприятий. И тогда решено было эти предприятия передать трудовым коллективам, в руки бывших сотрудников. Из коллективов, которым выпала такая доля, жизненным оказался лишь один — «Русь», акционерное общество, принадлежавшее М. Н. Алейникову, Ф. А. Оцепу и Ю. А. Желябужскому. Находясь в Берлине, Протазанов и не подозревает, что очень скоро станет одним из пайщиков акционерного общества и свяжет с ним (причем на долгие годы) свою судьбу.

Возродив «Русь», нарком просвещения Луначарский, ведавший и кинематографом, смотрел далеко вперед. Еще не раз мы расскажем

об этой студии, оставившей заметный след в советском киноискусстве. Обновленная «Русь» начала свою деятельность с того, что замышлялось (хотя и безуспешно) еще в дореволюционные годы, — с попытки объединить пути русского кино и Московского Художественного театра. Коллектив кинематографистов, сплотившийся вокруг «Руси», возглавили М. Н. Алейников, Ю. А. Желябужский, А. А. Санин и Н. Е. Эфрос.

В маленькой комнате дома по Леонтьевскому переулку, где размещалось правление товарищества, собрались несомненно талантливые люди. Каждый из них — интереснейшая личность. Но до чего же они были разные! М. Н. Алейников и Ю. А. Желябужский, променявшие инженерную карьеру на работу в искусстве. А. А. Санин — талантливый режиссер, один из учредителей Художественного театра. Известный театральный критик Н. Е. Эфрос, большой поклонник Художественного театра, автор блестящих монографий о Качалове и Станиславском, руководивший в «Руси» литературной частью. Благодаря Эфросу туда стекались и творческие силы, едва успевшие заявить себя в смежных областях искусства, и старые мастера...

— Мы с Александром Александровичем Санниным, — звонил Эфрос Качалову, — начинаем работать в кинематографе. Страшно интересно. С нами работает Симов. Очень заинтересовались Москвин и Леонидов. Буду искать сценарий для вас. При встрече расскажу подробнее. Очень интересно!..

Эфрос действительно настойчив в поисках сценария для Качалова. Он заказывает сценарий Валерию Брюсову. Качалов, разумеется, сыграет главную роль. Увы... и Качалова и Эфроса постигло разочарование. Брюсов написал сценарий на материалах итальянского Ренессанса. Ну кого это тогда волновало?

Нет, совсем другие проблемы одолевали руководителей «Руси». И, пожалуй, лучше чем кто-либо другой сказал об этом в своей речи, обращенной к писателям, Николай Эфрос:

— В сторону каких тем, каких сюжетов устремится русский кинематограф в своей созидательной работе? Он будет агитационен, он поведет своими могучими средствами пропаганду новой идеологии. Он будет непременно художественным. Художество, искусство заключают в себе громадную воздействующую силу, расширяют мысль, оформляют чувство.

Кинематограф будет бытоизобразителен, будет крепок действительностью, современной или исторической. Будет душеизобразителен, потому что нет для искусства ничего драгоценнее человека и мира его душевной жизни.

Он будет действен потому, что лишь действительному принадлежит в искусстве максимальная способность воздействовать, заряжать.

Он будет ярок и остер потому, что лишь через яркое и заостренное находит кратчайшие и вернейшие пути к воспринимающему искусству...

Речь Эфроса — очень четкая программа действий. Однако основная тяжесть выполнения этой программы легла на плечи другого человека — Моисея Никифоровича Алейникова.

Имя Алейникова не фигурировало в титрах фильмов. Он не был ни сценаристом, ни режиссером, ни оператором, ни актером. Но тем не менее его деятельность, его огромный опыт принесли «Руси» многое. В этой фирме Алейников работал со дня ее основания (Трофимов сразу же пригласил его возглавить производственный отдел). Отличный знаток кинематографической техники, великолепный экономист и организатор производства, Алейников гармонично сочетал в себе коммерческое и творческое начала. Как никто другой, умел он мгновенно оценить производственные возможности сценария и внести в него соответствующие коррективы, причем почти всегда безошибочные. Но, пожалуй, главный талант Алейникова заключался в умении доверять сотрудникам, угадывать их перспективность.

Разумеется, Протазанов в эту пору меньше всего походил на человека, чье будущее надо угадывать. Это вполне сложившийся мастер с безупречной репутацией и у себя на родине и за ее пределами. Но угадал Алейников другое — насколько нужен Протазанов и товариществу «Русь» и всей советской кинематографии. Насколько близок ему союз кинематографистов с Художественным театром, курс на экранизацию классики, которым пошло товарищество «Русь». А, угадав все это, Алейников добился возвращения Протазанова из эмиграции.

Встреча Протазанова с Алейниковым состоялась в Берлине. Но прежде чем настал этот час, Моисею Никифоровичу пришлось провести утлый корабль «Руси» через море невзгод, выпавших на долю молодой советской кинематографии.

«Трудности были неимоверные, — писал о литературе и искусстве первых шагов Советской власти А. Серафимович. — Все надо было восстанавливать, а средств и людей не было. Борьба с классовым врагом шла не на жизнь, а на смерть.

В деревне, какие только небылицы не ходили про Советскую власть. Поэтому лжи и клевете надо было непременно противопоставить нашу агитацию. Надо было непрерывно внедрять в массы правильное представление о Советской власти и делать это убедительно».

Кино в решении таких задач должно было сыграть большую роль. Отсюда энергичная работа хроникеров, неутомимо снимавших на фронтах, фиксировавших на пленку основные события военной, политической и хозяйственной жизни. Отсюда появление агиток —

броских, простых, доходчивых, своеобразных киноплакатов, которыми действительно заявляло о себе в рабочих и крестьянских аудиториях советское киноискусство. Отсюда и первые попытки просветительного кинематографа представить с экрана историю революционного движения и завоевания молодой власти. Отсюда экранизация классики, обретавшей в восприятии революционных масс новый социальный смысл. И история тургеневского глухонемого Герасима, и герценовская «Сорока-Воровка», и горьковская «Мать», и толстовский «Поликушка» — все они делали свое дело. Все они способствовали воспитанию, а оно представляло задачу в высшей степени нужную, трудную и ответственную.

Работали кинематографисты в невероятно трудных условиях. Однако героическое в кинопавильонах Москвы стало нормой обычного.

В начале 1921 года в пустовавший три года павильон Ермольева, подле Брянского вокзала, пришел друг Протазанова В. Р. Гардин. Павильон имел далеко не производственный вид. Мороз разорвал водопроводные трубы. Вода залила лестницу, застыв на ступеньках сплошной глыбой льда. Водопроводчик потребовал за ремонт баснословную сумму. Кинематографисты только присвистнули — таких денег у них не было.

Одетый в рабочую спецовку, сорежиссер Гардина и исполнитель главной роли Всеволод Пудовкин вместе со сценаристом Горчилиным отогревали на кострах трубы, перебирая и приводя в порядок отопление. Члены съемочной группы вставляли стекла, ремонтировали декорации. Как вспоминает Эдуард Тиссэ, негативной пленки не было. Снимали на разных сортах позитивной. Но снимали. Большой художественный агитационный фильм, над которым работал Гардин, гордо назывался «Серп и молот».

Конечно, находясь в Берлине, Протазанову было нелегко разобратся в том, что происходит на родине, где шел сложный процесс. Отчетливее всего это отражено в документе, который 17 января 1922 года Владимир Ильич Ленин продиктовал по телефону из Горок управляющему делами Совнаркома Н. П. Горбунову; затем Н. П. Горбунов записал текст в форме директивы Наркомпросу. — В «Директивах по киноделу» В. И. Ленин сформулировал программу развития советского киноискусства:

«Наркомпрос должен организовывать наблюдение за всеми представлениями и систематизировать это дело... Нужно показывать не только кинокартины, но и интересные для пропаганды фотографии с соответствующими надписями. Добиться, чтобы кинотеатры, находящиеся в частных руках, давали бы достаточно дохода государству в виде аренды, предоставить право предпринимателям увеличивать число номеров и вводить новые, но с неременной цензурой

Наркомпроса и при условии сохранения пропорции между увеселительными картинами и картинами пропагандистского характера под названием «из жизни народов всех стран», с тем, чтобы промышленники были заинтересованы в создании и производстве новых картин. Им должна быть в этих рамках дана широкая инициатива...»\*.

Осуществлению положений «Директив по киноделу» В. И. Ленин придавал серьезное значение. Как вспоминает А. В. Луначарский, то ли в середине, то ли в конце февраля Ленин попросил его зайти для разговора.

Владимир Ильич интересовался, что сделано во исполнение бумаги, посланной Е. А. Литкенсу, и, услышав, как мало средств у Наркомпроса для широкой постановки кинопроизводства, сказал, что убежден в большой доходности этого дела, если оно только будет правильно поставлено. Анатолий Васильевич запомнил слова Ленина, которыми закончилась беседа:

«По мере того, как вы встанете на ноги благодаря правильному хозяйству, а может быть, и получите при общем улучшении положения страны известную ссуду на это дело, вы должны будете развернуть производство шире, а в особенности продвинуть здоровое кино в массы в городе, а еще более того в деревне.

Затем, улыбаясь, Владимир Ильич прибавил:

— Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино»\*\*

Да, «Директивы по киноделу» были, без преувеличения, документом программным. В тетради записей поручений В. И. Ленина, специальном дневнике, где записывались задания и распоряжения Владимира Ильича по текущей работе, в марте 1922 года появилась запись:

«Фото-кинодело. Следить за развитием этого дела в России, привлечь иностранный капитал, наблюдать за проведением в жизнь директивы Владимира Ильича».

С окончанием боевых действий на фронтах гражданской войны, с переходом к новой экономической политике русский кинематограф, имея программу, намеченную В. И. Лениным, начал возрождаться. Но происходил этот процесс болезненно и трудно. В 1922 году студиями Москвы и Ленинграда было снято шесть полнометражных фильмов, в 1923 году — десять. По возможности того времени — много, по потребности — мало. К тому же, как отмечается в «Истории советского кино», «художественный и профессиональный уро-

\* «Ленин о литературе и искусстве», изд. 3, М., изд-во «Художественная литература», 1967, стр. 511.

\*\* Там же, стр. 685.

вень этих фильмов, составлявших основной поток киноперебуаруа, ниже уровня средних фильмов 1914—1917 годов. Это, по сути дела, эригонское кино, лишившееся и таких существенных для своего времени режиссерских достижений, какими были отмечены лучшие дореволюционные картины Е. Бауэра и Я. Протазанова, и того актерского мастерства, которым владели И. Мозжухин, Н. Лисенко и другие звезды русского кинематографа».

Делая столь важный вывод, авторы «Истории советского кино» подчеркивают, что средства образного постижения новой действительности тогда еще не были открыты и найдены. Их заменяло пока вялое иллюстрирование политических идей и тезисов, не приобретшее силы художественного анализа.

Советскому кино были очень нужны свои художники, а поскольку их еще не было, владельцы старых кинотеатров, делавшие коммерцию, занялись поисками фильмов. Припрятанные от национализации ленты стали предметом спекуляции. А затем торговля приняла международный размах. И не только контрабандно, но и через внешнеторговые каналы.

Противопоставить что-либо этому мутному кинематографическому потоку государство еще не могло. Будущие мастера советского кино, впоследствии снискавшие ему мировую славу, лишь проходили свои жизненные университеты — «заячью академию», как пошутил Эйзенштейн. Демобилизованный из Красной Армии, он со своим приятелем Сергеем Юткевичем ходил зайцем в кинотеатр «Малая Дмитровка, 6», жадно просматривая километры «кинематографического чтива».

По мере того как росли возможности импорта, волна ввозимых фильмов становилась все более мутной. Зрелища были нужны и их делали, но какие зрелища? «Граф Калиостро», «Череп дочери фараона», «Великий соблазн», «Женщина с прошлым», «Потерянный город» (грандиозная американская картина в шести сериях, участвуют тысячи хищных зверей), «Пираты воздуха», «Драма на экваторе»...

Я обрываю этот живописно неповторимый перечень фильмов эпзовского репертуара. Их названия удивительно напоминают ленты, властвовавшие на экране в 1914 году. И в этом нет ничего удивительного. Репертуар определяла все та же пружина — расчет предпринимателей. Но в годы эпза пружина выглядела несколько иначе, чем до войны. Дельцы интересовались только прокатом, совершенно не заботясь о производстве.

Покупка права проката средней иностранной ленты на каждый рубль затрат приносила 20—30 рублей прибыли. Отсюда распространенная острота того времени — «каждый непоставленный фильм — чистая прибыль для кассы».

Разумеется, баланс был весьма односторонним — прибыль для кассы обозначала серьезные идеологические потери. В 1923 году XII съезд РКП(б) записал в своей резолюции:

«За время новой экономической политики число кино и их пропускная способность возросли в огромной мере. Поскольку кино пользуется или старой русской картиной, или картинами западно-европейского производства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс. Необходимо развить кинематографическое производство в России как при помощи специальных ассигнований правительства, так и путем привлечения частного (иностранного и русского) капитала, при условии полного обеспечения идейного руководства и контроля со стороны государства и партии»\*.

Акционерное общество «Русь» и было одним из представителей частного капитала, проводившим свою работу в соответствии с этими важными партийными решениями. Но его нормальная деятельность была невозможна без помощи из-за границы. Необходимо было получить пленку, аппаратуру, осветительные приборы. Естественно, что когда М. Н. Алейников и Ю. А. Желябужский попытались это сделать, они получили всемерную поддержку.

Еще в августе 1921 года, когда в результате сильнейшей засухи и неурожая голод охватил значительную часть страны, Владимир Ильич Ленин обратился к международному пролетариату с призывом о помощи. В своем обращении Ленин писал:

«Требуется помощь. Советская республика рабочих и крестьян ждет этой помощи от трудящихся, от промышленных рабочих и мелких земледельцев.

Массы тех и других сами угнетены капитализмом и империализмом повсюду, но мы уверены, что, несмотря на их собственное тяжелое положение, вызванное безработицей и ростом дороговизны, они откликнутся на наш призыв»\*\*.

В результате отклика на этот призыв возникла организация Международная рабочая помощь. Председателем Межрабпома стала Клара Цеткин, генеральным секретарем — талантливый организатор Вилли Мюнценберг, немецкий коммунист, которого хорошо знал Ленин. Считанные месяцы понадобились Мюнценбергу, чтобы объединить комитеты помощи населению России, возникшие в разных странах.

А когда голод кончился, Межрабпом стал помогать рабочим всех стран во время забастовок, локаутов и т. д.

\* «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. 1, изд. 7, М., 1953, стр. 741.

\*\* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 44, стр. 75.

Как рассказывал мне Юрий Борисович Фридман, один из руководителей Межрабпома (тогда это учреждение формально еще не было связано с «Русью», объединение произошло несколько позднее) хлопотал о выдаче Алейникову и Желябужскому заграничных паспортов для поездки в Берлин. В Берлине московские кинематографисты получили большую поддержку от человека, который представлял в нашем торгпредстве интересы советского кино. Этим человеком была мать Ю. А. Желябужского Мария Федоровна Андреева.

Уезжая в Берлин, Алейников и Желябужский повезли с собой «Поликушку». Об этой картине и о создавших ее людях существует целая литература. И не удивительно. Фильм делался большими мастерами и получился превосходным. Не случайно А. В. Луначарский расценил «Поликушку» как крупный шаг в передаче «чисто литературных и психологических достоинств литературного произведения на экране», как лучшее из всего репертуара русского кино, что ему приходилось видеть.

Пожалуй, «Поликушка» — один из лучших фильмов, снятых в нашей стране после протазановского «Отца Сергия». Не удивительно, что обе эти картины рассматривались критикой как своеобразный мостик между прошлым и будущим русской кинематографии. Однако в Берлине «Поликушка» воспринимался как одно из первых завоеваний молодого советского киноискусства, а «Отец Сергей», вывезенный Ермолевым, стал источником клеветы, на которую, как известно, не скупилась белая эмиграция.

Чтобы не быть голословным, обратимся к фактам: 30 октября 1923 года. «Киногазета», № 8. Статья Акселя Эггебрехта «Русская фильма за границей». Цитируем ее.

«Влияние эмигрантов из России возымело свое отрицательное действие и в области кино. Я лично, например, присутствовал год тому назад на просмотре «Отца Сергия» в одном из больших кинотеатров Берлина. И тогда, даже эта, отнюдь не революционная картина, породила невероятное множество контрреволюционных толков, и потому лишь, что было анонсировано, что эта картина «вырвана из ужасной большевистской пасти» благодаря усилиям «патриотической контрабанды».

Неизвестно, делал ли Протазанов какие-либо попытки публично дезавуировать белогвардейские вопли в связи с демонстрацией в Берлине «Отца Сергия». Но зато хорошо известно другое...

В день премьеры «Поликушки», по окончании сеанса в театре «Тауэнциенпалас», он подошел к Алейникову, поздравил с успехом и сказал, что хотел бы встретиться, поговорить.

«В назначенный час, — вспоминал Алейников, — я нашел заказанный мною по телефону столик, сервированный официантом в пол-



ном соответствии с представлениями о русской закуске: русская водка, русская зернистая икра во льду, лесосина с лимоном, керченская селедка с луком и горячий картофель «в мундире».

Вскоре появился и Я. А. Протазанов. Он подошел к столику, посмотрел на сервировку, улыбнулся и сказал:

— Все ясно!

Я налил бокалы.

— За встречу в Москве?!

Чокаясь, Протазанов процедил:

— У меня контракт с УФА. За мной аванс — тысяча долларов. В его словах сквозил уже не юмор, а депрессия...

Спустя две недели Протазанов со всей семьей был уже в Москве...

Многие русские интеллигенты спешили тогда домой. Чуть опередив Протазанова, из Берлина возвратился А. Н. Толстой. Москва встретила его тепло, и вскоре москвичи зачитывались «Аэлитой» — первым романом Алексея Николаевича, опубликованным по возвращении на родину. Затем настал черед и Якова Александровича Протазанова...

«В ближайшее время в Москву приезжает Я. А. Протазанов, — читаем мы в журнале «Кино». — В достаточной мере расстроенные ряды оставшихся в РСФСР производителей пополнятся одним из крупнейших русских кинорежиссеров, памятным по его постановкам в Москве в фирме Б. Ермольева...»

В Москве ждали Протазанова, ждали и готовились к встрече. Режиссер еще не выехал из Берлина, а Эфрос уже заказал для него сценарий. По мнению руководителей «Руси», первая послеэмиграционная работа Протазанова — фильм «Иван Грозный» по мотивам романа Алексея Константиновича Толстого «Князь Серебряный» — должна была прогреметь на весь мир. Алейников и Эфрос считали, что такой фильм сулил советскому кинематографу выход на мировой экран. Этот выход был очень нужен — он означал получение валюты, а следовательно, пленки и аппаратуры.

Не будем осуждать Эфроса и его коллег за тяготение к фильму с «русским национальным колоритом». В такого рода картинах экзотика могла затушевывать несовершенство техники. «Князь Серебряный» не единственный тому пример. Почти одновременно «Русь» повела переговоры с М. Горьким о сценарии «Стенька Разин».

Узнав, что Протазанов собирался поставить «Ивана Грозного» — факт, почти не отраженный в биографии мастера, — я решил разыскать участников этой работы. Соблазн сравнить ее с тем, что сделал спустя много лет Эйзенштейн, был очень велик. Поиски привели меня на улицу Фурманова, в квартиру драматурга Файко. Мы сидели в небольшой комнате, стены которой увешаны портретами актеров

и фотоснимками мизансцен спектаклей. Я слушал рассказ Алексея Михайловича и... испытывал разочарование.

Нет ничего общего с тем, что впоследствии делал Эйзенштейн. Никакой психологической драмы. Молодому, только заявившему о себе драматургу заказали сценарий «боевика», способного соперничать с «Графом Калиостро», «Черепом дочери фараона» и прочей дребеденью, заполнявшей тогда экран.

Судя по рассказу Файко, курс на «боевик» держался весьма откровенно. Никакого углубления в образы и характеры. Побольше действия, событий, смены сюжета, движения... Таково было требование заказчиков. Это требование — создать своеобразный русский «вестерн» — Файко, вероятно, перевыполнил с лихвой. Во всяком случае, как вспоминает Алексей Михайлович, Эфрос, прочитав сценарий, заметил:

— Картина может получиться интересной, только у вас уж очень много скачут на лошадях...

Но Файко не единственный человек, участвовавший в подготовке к съемкам «Ивана Грозного». Огромную работу проделал и В. А. Симов — любимый художник Станиславского, приглашенный на постановку этого фильма. За плечами у Симова громадный опыт. Это он оформил в Художественном театре «Царя Федора Иоанновича», «Смерть Иоанна Грозного», «Чайку», «Дядю Ваню», «Юлия Цезаря» и многие другие не менее известные спектакли. Это о нем писал Вл. И. Немирович-Данченко: «Плоть от плоти, кровь от крови реального течения в русской живописи, школы так называемых «передвижников» — Репин, Левитан, Васнецов, Суриков, Polenov и т. д. Живой, горячий, всегда улыбающийся, отрицающий слово «нелзя» — все можно, великолепный «русский», чувствовавший и историческую Русь и русскую природу, умевший в декорации дать радостное ощущение натуры».

Работа с Протазановым для Симова приятная перспектива. По прежним постановкам Якова Александровича Симов отлично знал, что режиссер ценит труд художника, а тут еще благодатная тема. Симов готовился к постановке «Ивана Грозного» увлеченно и с размахом...

— Я строю макеты, — рассказывал он журналистам, — исходя не только из исторических или чисто живописных, или абстрактно-кинематографических соображений, я строю их прежде всего в соответствии с моим конкретным представлением о том действии, которое будет протекать в построенных по этим макетам декорациях. Несомненно, этот принцип предполагает большую «смычку», полное художественное согласие между художником и режиссером...

Яков Александрович был еще за границей, а в деревне Иваново, подле Покровского-Стрешнева, Симов организовал художест-

венно-декорационные мастерские. Здесь предстояло соорудить Александровскую слободу с дворцом Ивана Грозного, улицами и, разумеется, тюрьмой.

Осенью 1923 года, в разгар этой работы, «Киногазета» сообщила: «Завтра, 26 сентября, в Москву приезжает известный русский кинорежиссер Я. Протазанов, который будет работать в художественном коллективе «Русь» над постановкой картины «Иван Грозный».

Поезд остановился у перрона Александровского вокзала. В белых фартуках, с солидными бляхами на груди, суетились носильщики. Из соседнего состава высыпала толпа мужиков в лаптях, с пилами за спиной, в обшарпанных, явно не по сезону надетых треухах. Потоптавшись около своего старшого, мужики вскинули на плечи деревянные сундучки, и артель двинула в город.

Вслед за сезонниками, проводжая взглядом молодцеватого носильщика, ввалившего на плечи его чемоданы, Протазанов вышел на площадь. Чуть поодаль темнели Триумфальные ворота. В толстых кафтанах (ну точь-в-точь, как в «старое доброе время») ожидали седоков извозчики.

Протазанов с интересом осматривался. Как будто бы все старое, давно известное и все же какое-то другое. Нет, пожалуй, Москва уже не та, что раньше, до революции, и, конечно, в ней ничего не осталось от голодного замерзшего города, который он покинул, казалось бы, совсем недавно...

Извозчик неторопливо вез Протазанова по Тверской. словно из прошлого, вырвались многочисленные лавочки и лавчонки. Только вместо мордастых охотнорядцев на улицах чистенькие нэпачи в узких брючках, ботинках «джимми». Бойкая папиросница звонко рекламировала «Герцоговину Флор», а шустрые продавцы фруктов, словно воробьи, разлетались при трелях милицейского свистка — у них не было патента на право торговли. Старый кустарь раскачивал на резинке маленькую обезьянку из папье-маше и пружинок. Обезьянка забавно дрыгала лапками, а старик протяжно тянул:

«Есть обезьяна Фока, без отдыха и срока.

Не бьется, не ломается,

Физ-куль-турой занимается...»

Стройные девушки-комсомолки в ярких кумачовых косынках торопились по своим делам, не обращая ни малейшего внимания на все эти «оскомины старого мира».

Оставив позади почти всю Тверскую, извозчик остановился, чуть-чуть не доехав до Охотного ряда. Здесь, на правой стороне улицы, стояло здание, в котором размещалась гостиница «Париж». Современные москвичи знают этот дом. В нем дает спектакли Театр имени Ермоловой.

Старое здание доживает свое. Его скоро снесут, чтобы расчистить место стеклянно-бетонным параллелепипедам новых корпусов гостиницы «Националь». Здесь по возвращении из-за границы прожил Протазанов несколько первых месяцев, осматриваясь и обживаясь.

Три года отсутствия — срок в масштабах человеческой жизни небольшой. Однако изменилось так много, что Протазанов, бродя по родному городу, буквально открывал его заново. И дело, разумеется, было не в колоритных уличных сценах, не в огромном числе деталей, которые жадно впитывал глаз художника. Происходила встреча человека старой русской культуры с новой, нарождавшейся в огне революции.

Разумеется, прежде всего Яков Александрович устремился в театр. Ф. В. Протазанова рассказывала, что в первый сезон после возвращения он посетил около шестидесяти спектаклей — примерно два спектакля в неделю. Статья известного советского театроведа П. Маркова объясняет нам жадный интерес недавнего эмигранта к московской театральной жизни. По мнению Маркова, сезон 1923/24 года был поворотным. Борьба старого и нового, хотя и продолжалась, но уже не столь яростно. Уже отчетливо ощущалась и бедность репертуара «левого искусства» и тоска по актеру, которую весьма откровенно выражал зритель. Но, хотя и считалось, что главные бои позади, многое из того, что увидел Протазанов, поразило его...

Вероятно, любой из нас, оказавшись на месте Якова Александровича, был бы поражен не меньше. Представители «левого искусства» повели резкую атаку на Большой театр. Началась дискуссия, охватившая всю московскую печать. Маяковский и Мейерхольд во весь голос требовали закрытия Большого театра. Станиславский и Южин защищали его. Спорили жарко. На аргументы не скупились. И никого не удивило, что противники Большого театра, пуская в ход демагогию, внезапно задавали вопрос:

— Содержать Большой театр или четыре тысячи учителей?

Впрочем, доставалось и другим театрам.

— МХАТ революции не нужен!

— Не пора ли превратить Малый театр в музей?

Свои лозунги представители нового искусства пытались подтвердить делами. Вечерами наряду с театральной классикой, наряду со спектаклями тончайшего вкуса на театральных подмостках появлялись и постановки левых режиссеров. Однако зритель во время этих спектаклей не очень-то был щедр на восторги... Пойти на Островского, чтобы увидеть вместо Крутицкого — генерала Жоффра, вместо Мамаева — Милюкова-Проливного, а взамен Манефы священника и муллу, кувыркавшихся под лозунгом «Религия — опиум для народа»! И что бы ни писали критики по поводу хождения по проволоке мо-

лодых артистов Пролеткульта Григория Александрова и Ивана Пыррева, безумного восторга в зрительном зале не было.

Не было восторга в зрительном зале, не испытывали его и исполнители. В недавно опубликованных журналом «Искусство кино» воспоминаниях народного артиста СССР Ивана Александровича Пыррева можно прочесть любопытное признание: «После постановки этого спектакля в театре началось брожение, образовалась некая оппозиция, к которой принадлежал и я.

Нам надоело бесцельное акробатическое кувыркание. Вместо эксцентрики и формальных выкрутасов мы требовали реальной героики, романтики; нам хотелось играть какой-то иной репертуар».

Однако эксцентрика Пролеткульта далеко не исчерпывает театральную жизнь Москвы того времени. Тот же Пыррев оставил сочное описание того театрального многообразия, которое открылось приезжему из Берлина. Театров в Москве было великое множество. «У одного только плодовитого МХАТ было четыре театра-студии. Были студии и у Малого театра. Существовал опытно-героический театр Б. Фердинандова, романтический В. Бебутова, «Мастафор» Н. Фореггера, где художниками были два Сергея — Юткевич и Эйзенштейн. Был театр «Зеленый попугай», где впервые появился Р. Н. Симонов. Был театр импровизации «Семперанто» А. Левшиной и А. Быкова: на тридцать зрительских мест, весь умещавшийся в одной комнате. Даже у совсем юного тогда Г. Л. Рошаля был свой театр, где он в сукнах, на двенадцати табуретках, поставил свой первый и кажется единственный спектакль».

«Кажется, почти никто из театральных рецензентов не заметил, что «Лес» совсем не театр, а кинематографическая фильма... — писал в «Киногазете» критик Николай Лебедев, — Мейерхольд по-кинематографически борется с грузом театральным; он по-кинематографически решает и монтирует сцены, он по-кинематографически заставляет играть актеров...»

Внимательно взглядывался Протазанов в эти сложные и во многом неожиданные для него явления. Яков Александрович был тружеником и привык уважать чужой труд, чужие поиски. Попав в новую обстановку, он не склонен изменять старому правилу, пытаюсь вникнуть в суть не очень понятных ему направлений. Он верит, что любое из них содержит что-то полезное. Пройдет много лет, великий советский режиссер С. М. Эйзенштейн напишет слова, которые еще раз подтвердят правоту Протазанова, никогда и нигде не выступавшего с осуждением левого искусства:

«...Каждый скачок, который нам сейчас кажется забавным вывихом или непонятным эксцессом, для своего времени ставил, пусть по-своему, пусть неполно, неполноценно, односторонне, пусть даже ошибочно, но все же неизбежно и неизменно ставил перед собой по-

своему понятную задачу реализма, задачу реалистического отражения действительности!»

Да, время по-хозяйски распорядилось всем, что напоминало тогда бурлящий, переполненный котел. Сегодня кинематографическое воплощение театрального спектакля — нормальный факт творческой практики, а кадры среднего, ничем не примечательного фильма не отличишь от ракурсных, крупноплановых фотографий Родченко, одного из наиболее рьяных «лефовцев».

Левизна искусства, подарившая театру Мейерхольда, а кинематографу Эйзенштейна, Козинцева, Трауберга, Герасимова, Родченко и других, была чужда Протазанову. Но стоит ли осуждать его за это? В самом деле, вспомните, например, Циолковского. Он, чья мысль проложила первые тропы в космос, говорил про себя «я ученый XIX века». Циолковский не понимал и не одобрял Альберта Эйнштейна — революционера и новатора в науке. Гению Эйнштейна Циолковский предпочитал проверенные веками истины Ньютона. Так уж он был воспитан и не мог отрешиться от своего воспитания.

Плохо ли это? Не знаю. И науке и искусству нужны люди различных воззрений. Космический корабль помчится к иным далеким мирам по законам, открытым гением Эйнштейна, но его конструкции рассчитают на прочность и надежность по формулам ньютоновской физики.

Отмечая смелость художников левого фронта, совершивших немало открытий в искусстве, мы обязаны помянуть добрым словом и их противников, отстоявших от левацких наскоков многое, чем справедливо гордится сегодня наше искусство.

Протазанов осматривался недолго. Картина ясна. Кинематограф напоминал исполинскую арену, где скрестили копыта люди разных художественных направлений. На правом фланге — кинематографические и театральные старики.

«Гардин. Художник, который на ущербе... Этот человек весь в прошлом — и формально и, по-видимому, идеологически».

Санин. Бытовой театральный режиссер. Кинематограф в трактовке Санина — это театр Станиславского, накрученный на пленку десять лет назад. Годен для постановки экспортных «Поликушек», рассчитанных на грустного германского буржуа...

Режиссеры, ставившие до революции, но за семь лет успевшие превратиться в сфинксов: Иванов-Гай, Касьянов, Протазанов».

Да извинит меня читатель за столь неместную характеристику весьма уважаемых людей. Спешу отмежеваться. Я лишь позволил себе процитировать статью Н. Лебедева «Наш режиссерский кадр», весьма выразительно отражавшую споры того времени. Но безмолвные сфинксы не были так уж безмолвны. Они высказывались. Убеждения художников старшего поколения наиболее точно, на

мой взгляд, сформулировал Константин Сергеевич Станиславский. В беседе с М. Н. Алейниковым он сказал:

«Недооценка актерского искусства — это временное увлечение новаторством ради новаторства. Но для меня ясно и другое, что революция предъявила нам новые требования, к которым наше косное актерское мастерство оказалось неподготовленным. И сейчас, как никогда раньше, надо очень терпеливо и вдумчиво вслушиваться в новые слова, которые на первый взгляд кажутся не столько смелыми, сколько абсурдными. Они могут дать иногда толчок к новым открытиям, ведущим к настоящим художественным достижениям...»

Все виды искусства, в том числе и кинематограф, открывали обширные возможности для таких наблюдений, тем более, что новое каждый видел по-своему...

Вспоминая свою беседу с В. И. Лениным, Луначарский приводит интересную подробность. Владимир Ильич сказал ему, что производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники.

Ленинский прогноз — блистательно точен. Документальным фильмам выпала почетная роль в становлении советского киноискусства, в формировании нового поколения мастеров кино, в том числе таких выдающихся творческих личностей, как Дзига Вертов и Лев Кулешов. Факт и только факт! Никакой выдумки, никаких актеров. Монтаж наше оружие! Такова творческая позиция Дзиги Вертова. И это не только слова. Впервые в истории кинематографа кадры, снятые для фиксации тех или иных фактов, в руках художника становились средством создания на экране эмоционального художественного образа.

Монтаж требует материала. Чтобы создавать впечатляющие образы событий и явлений, по-новому раскрывать эти явления, понадобилось многое: и необычные съемочные точки, и съемка с движения, и крупные планы. Чтобы осуществлять свои идеи, Вертов нашел союзников и единомышленников в искусстве.

Монтаж наше оружие! Такова позиция не только документалиста Вертова. Силу монтажа возводит в новый ранг другой новатор советского киноискусства — режиссер Кулешов, до революции художник в фирме Ханжонкова. Как и Дзига Вертов, Кулешов прошел через школу хроники. Как и Вертов, искал новые изобразительные средства, способные выпускать художественные фильмы, совсем иначе, нежели это делалось до него. Открытие, сделанное еще совсем молодым Кулешовым, имело большое значение для последующего развития киноискусства.

«В те годы, кроме работы в хронике, — пишет в своих воспоминаниях Л. В. Кулешов, — мною был сделан монтажный эксперимент, известный в истории кино как «эффект Кулешова». Я чередовал

один и тот же кадр Мозжухина с различными другими кадрами — тарелкой супа, девушкой, детским гробиком. В зависимости от монтажной взаимосвязи эти планы приобретали разный смысл. Открытие ошеломило меня — так я убедился в величайшей силе монтажа».

Открытие Кулешова было событием в кино. «Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию», — писали о Льве Владимировиче его ученики. Не удивительно, что с новыми воззрениями на монтаж стремились познакомиться другие молодые люди, спешившие связать свою судьбу с кинематографом.

«Мы гордились, — писал Л. В. Кулешов, — что в числе наших кратковременных учеников был и Сергей Михайлович Эйзенштейн. Он ходил в коллектив недолго — три месяца на правах «вольнотрушателя», но основные кинознания, в особенности по теоретическому монтажу и построению массовок, получил в нашем коллективе».

Возражая против театрального начала в кинематографии, Кулешов ставил во главу угла монтаж, хотя актера и не отрицал. Отсюда и направление его первых лент — остросюжетный детектив.

«Необычайные похождения мистера Веста в стране большевиков», как и другие ранние работы Кулешова, многим способствовали становлению в киноискусстве Пудовкина, Хохловой, Барнета, Оболенского, Комарова, Подобеда, Фогеля и других.

А в Петрограде искала свой путь третья группа новаторов. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг и Сергей Юткевич ратовали за эксцентризм, возводя его в главное достоинство молодого кинематографа.

Переехав в Москву, Протазанов окунулся в бездонный омут нескончаемых споров. Манифесты и декларации оглушали трескучими фразами.

«...Кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердца плаксивыми сюжетами», — писал Маяковский.

«Мы утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего», — прокламировал в статье «Мы. Вариант манифеста» Дзига Вертов, называя старые картины — романтические театрализованные и прочие — «прокаженными».

«Долой русскую психологическую драму», — заявлял Кулешов.

«...Искусство XX века, искусство 22 года — искусство последней секунды — эксцентризм», — утверждал Козинцев.

На фоне этих многочисленных по-юношески громких заявлений достойно выглядит позиция Протазанова. В интервью газете «Вечерняя Москва» 6 ноября 1924 года (крохотная заметка, которую мне посчастливилось обнаружить) Яков Александрович заявил:

«Разрушенная и почти умершая за годы империалистической и гражданской войн русская кинематография оживает».



Я сравниваю то, что застал здесь год тому назад, и вижу теперь: сдвиг огромный, процесс быстрого и здорового роста — очевиден.

Наряду с увеличением количества продукции растет и качество, но наряду с копированием методов заграничной работы утверждаются и свои самобытные пути — пути русского искусства. Здесь мне радостно отметить работы двух антиподов — тов. Кулешова и тов. Дзиги Вертова (к сожалению, еще плохо понятого и мало оцененного).

Для меня несомненно, что наша кинематография выполнит свое назначение: станет могучим фактором просвещения масс и станет действительно кинопромышленностью».

Интервью «Вечерней Москве» — одно из немногих публичных выступлений Протазанова — свидетельство объективности мастера. Не разделяя «левацких» взглядов кинематографической молодежи, Протазанов не осуждал их, хотя и считал для себя неприемлемыми. Яков Александрович и дальше пошел дорогой, которая в свое время привела его к успеху. Он не изменил актерскому кинематографу, снижав за это гнев критики.

Споры в искусстве велись острые. В выражениях спорщики не стеснялись и на резкости не скупились, но то, о чем пойдет сейчас речь, не ограничивалось терминологией. Я имею в виду появившееся деление на «традиционалистов» и «новаторов». Кто первый придумал это деление?

Само по себе такое деление в известной степени правомерно и отражает дух времени. Молодежи хотелось потрясать мир. Люди старшего поколения предпочитали использовать уже накопленный опыт. Возражать против непримиримости этих позиций было бы трудно, если бы не одно обстоятельство. Некоторые критики (к сожалению, Адриан Пиотровский был в их числе) пытались переводить творческие разногласия в социальные и, больше того, в политические. Так, Протазанова окрестили традиционалистом и зачислили в реакционеры. Да, в реакционеры. Как писал Адр. Пиотровский, традиционализм (он же правый уклон в искусстве) — это «реакционное по политической установке, театральное, декоративно пышное, драматическое по фабуле, бедное по монтажу и фотографии художественное направление в нашем кино. Главнейшие представители его — режиссеры с дореволюционным опытом: Чардынин, Гардин, Желябужский, отчасти Протазанов, Ивановский, Сабинский».

Такого рода мнение укоренилось и существовало очень долго. Даже в 1947 году профессор Н. А. Лебедев в «Очерке истории кино в СССР» писал о консерватизме традиционалистов. Осуждая это направление, Лебедев очень точен в указании адреса: «Главной цитаделью традиционализма была киностудия «Межрабпом-Русь».

И все же великий и беспристрастный судья — время не подтвердило правоту тех, кто яростно обрушивался на традиционализм. В слове «традиционалист» худого оказалось гораздо меньше, чем виделось поначалу. Что же касается новаторов, то пропасть между ними и традиционалистами оказалась не такой уж глубокой. Особенно если вспомнить, что трудились они рука об руку.

Рассказывая о том, что происходило на студии «Межрабпом-Русь», Я. И. Уринов, многолетний ассистент Протазанова, подчеркивал, что, несмотря на свою приверженность к школе Художественного театра, Алейников смело привлек к работе в «Межрабпومه» и творческую молодежь левого направления — Льва Кулешова, Дзигу Вертова, Виктора Шкловского, Всеволода Пудовкина, Осипа Брика. В «цитадели традиционализма» властвовали теплота и доверительность. Независимо от своих взглядов и устремлений мастера охотно помогали творческой молодежи.

— Мы были «леваками», — рассказывал мне сценарист Н. Г. Шпиковский, — но к Якову Александровичу (равно как и он к нам) относились с большим уважением. Нас не устраивала общая направленность его творчества, она казалась нам старомодной и недостаточно революционной, но его психологичность, убежденная реалистичность, умение точно строить сюжет — все это вызывало уважение. Он был исключительно последователен и точен.

Несмотря на ярость споров, учиться хотели все. Ассоциация революционного кино (АРК) пригласила Якова Александровича для доклада о зарубежном кинопроизводстве. Его заграничные наблюдения были высоко оценены, а в прениях высказано пожелание, «чтобы на последующих собеседованиях АРК присутствовали руководители наших кинопредприятий, а также производственные организации, от которых зависит устранение тех или иных недочетов».

Пройдет много лет. Советский кинематограф, создавая фильмы по законам, сформулированным Дзигой Вертовым, Кулешовым, Эйзенштейном, вберет в себя ту огромную культуру труда и творческий опыт, которыми славилась Протазанов и другие люди его поколения. Удивляться не приходится — и то и другое было лишь разными гранями одного и того же искусства.

Отдавая должное кинематографистам первого поколения — Протазанову, Гардину, Бауэру, Чардынину, Перестиани, Ивановскому, Разумному, Ханжонкову, Алейникову и другим, — И. А. Пырьев задает самому себе вопрос:

«Могли бы мы, не имея в нашей истории созданий (пусть не всегда удачных) перечисленных дореволюционных мастеров, прийти в конце двадцатых и начале тридцатых годов к расцвету нашего советского киноискусства?»

И, честно отвечая на этот вопрос, я должен сказать: нет, не смогли бы!»

Эта точка зрения Пырьева не исключение. Даже такой темпераментный критик, как Н. Лебедев, забыв свою юношески полемическую статью «Наш режиссерский кадр» и другие статьи, где он обрушивался на традиционализм и традиционалистов, напишет в 1947 году в «Очерке истории кино СССР» о мастерах репертуара, среди которых «были и талантливые люди, прекрасные профессионалы, ставившие идеологически приемлемые за нимательные картины, в той или иной мере выполнявшие задачу воспитания зрителя в советском духе». Упомянув в их числе В. Гардина, А. Ивановского, Ч. Сабинского и других, Н. Лебедев напишет: «...крупнейшей фигурой среди группы мастеров репертуара был Я. Протазанов».

Такова была обстановка, в которую попал Яков Александрович, возвратившись из-за границы. Неожиданно для себя он окунулся в бурное море. И только очень точный курс мог привести к цели, несмотря на бушевавшие вокруг критические штормы.

Яков Александрович был умным человеком. Отдав себе ясный отчет в происходящем, он понял, что ему надо не просто подтвердить свою репутацию безупречного профессионала, а утвердиться в новом качестве, в качестве советского режиссера. После недолгих размышлений Протазанов отказывается от постановки «Ивана Грозного».

Любопытная подробность, характеризующая точность коммерческих планов М. Н. Алейникова, — в том же 1924 году русского царя вывели на экран немецкие кинематографисты в экспрессионистском фильме Пауля Лени «Кабинет восковых фигур».

Ивана Грозного, героя одной из трех новелл, играл в этом фильме Конрад Фейдт — актер, исполнявший Чезаре в «Кабинете доктора Калигари». Грозный Фейдта страшен в жажде убийства, развратности, жестокости. И всякий раз, когда появляется очередная жертва, на экране песочные часы отмеряют время ее жизни. К концу новеллы царю кажется, что его отравили. Перед ним те же песочные часы. Царь переворачивает их и... сходит с ума от ужаса.

Нечто подобное ждали, вероятно, от Протазанова, а сделал это Юрий Тарич. В 1924 году он поставил на фабрике «Совкино» по сценарию Виктора Шкловского фильм «Крылья холопа» с Л. Леонидовым в роли Грозного. Фильм Тарича имел за рубежом огромный успех.

## КОСМОДРОМ НА МАСЛОВКЕ

Режиссер ищет своих героев. Сигналы с Марса ведут на Тверскую. В павильоне киностудии первые межпланетники. «Русь» сливается с «Межрабпомом». «Шахматная горячка». Противоречия фильма «Его призыв». Помощь Михаила Кольцова. Брешь блокады расширяется. Ракета фейерверочная и ракета боевая.

Протазанов начал свою работу неподалеку от нынешнего стадиона «Динамо», на Масловке — старой московской окраине, которую сегодня, даже при самом большом желании, окраиной уже не назовешь. Здесь в 1913 году А. Гурьев, ученик и ассистент Якова Александровича, объединившись с купцом Хренниковым, построил просторный стеклянный павильон. После революции в этом павильоне обосновалось товарищество «Русь».

Люди, работавшие в «Руси», на всю жизнь сохранили самые теплые воспоминания об уюте и гостеприимстве студии в Петровском парке. Молодые актеры, режиссеры, операторы охотно собирались в зале, расположенном подле входа. Здесь за круглым столом вели долгие беседы Владимир Фогель, Борис Барнет, Иван Коваль-Самборский, Николай Баталов, Сергей Комаров, Всеволод Пудовкин, Юлий Райзман. Все они, тогда совсем молодые люди, относились друг к другу приветливо и доброжелательно.

Протазанов, естественно, входил в этот коллектив как новичок, но новичок особого рода. Он одновременно и самый старший и самый младший. Наиболее опытный, наиболее зрелый, Яков Александрович попал в «Русь» позже этих симпатичных молодых людей, с которыми предстояло познакомиться, подружиться и работать.

Отсюда двойственность положения: боязнь оказаться старомодным, а то еще хуже — косным, и одновременно приверженность ко всему тому, что он делал на протяжении многих лет. Отсюда известный внутренний разлад, смятения, наложившие отпечаток на подготовку к съемкам «Аэлиты».

Да, многое покажется странным, если сравнить эту работу с тем, что делал Яков Александрович, готовясь к постановке «Пиковой дамы» и «Отца Сергия». Там до мелочей обдумывалась каждая сцена, каждый эпизод, каждый кадр. Сценарии, написанные при участии самого Протазанова, мизансцены тщательно прорабатывались совместно с художниками и актерами. Все подчинялось единственной цели — как можно точнее интерпретировать литературный оригинал. Здесь же все выглядело иначе.

Фильм, складывавшийся в голове Протазанова и работавших с ним сценаристов, имел с «Аэлитой» Толстого весьма отдаленное сходство. По мотивам толстовского сюжета А. Файко и Ф. Оцеп, а вслед за ними и Протазанов, как по канве, вышивали новое произведение. Разумеется, ни один из них не сомневался, что обогащает Толстого. Впрочем, так поступают многие кинематографисты, предпочитая при экранизации классики «авторские решения» куда более уместной в таких случаях интерпретации...

Я уже успел представить читателю Алексея Михайловича Файко, тогда молодого талантливого драматурга, чья пьеса «Озеро Люль» шла с огромным успехом. Его соавтор Федор Александрович Оцеп — старый знакомый Протазанова. Вместе с Оцепом Яков Александрович писал в 1916 году сценарий «Пиковой дамы», Оцеп был и автором сценария другого известного фильма — «Поликушка». После «Аэлиты» вместе с А. Файко Оцеп написал сценарий «Папиросница от Моссельпрома», вместе с В. Туркиным — «Коллежский регистратор», с О. Леонидовым — «Кукла с миллионами». Затем занялся режиссурой, поставив «Мисс Менд», «Земля в плену» и уже в Германии «Живой труп» с В. Пудовкиным в главной роли. Не вернувшись после «Живого трупа» на родину, Ф. А. Оцеп работал в Германии, Франции, отсидел несколько лет в фашистском концлагере, а затем переехал в Соединенные Штаты, где умер в 1949 году...

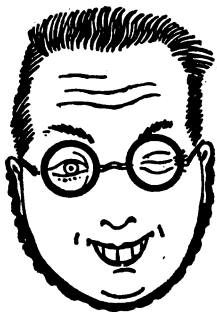
Работали оба сценариста над «Аэлитой» крайне напряженно.

«Протазанову очень хотелось сделать что-то современное, — вспоминал А. Файко. — Работа над сценарием шла не быстро и не гладко. Протазанов предъявлял всякие требования. Мой соавтор Оцеп даже захворал от переутомления, а Протазанов все искал, все добивался чего-то нового, более интересного...»

«Аэлита» была благодарным материалом для экранизации. Локальность рассказа, острый сюжет, интересные образы главных персонажей — интеллигента Лося и буденновского командира Гусева, вложившего пашку в ножны, но грезившего о мировой революции, — все это раскрывало большие возможности и перед сценаристами и перед режиссером.

Противопоставление двух миров — старого (Толстой разместил его на Марсе) и нового, революционного, начавшего свою жизнь на Земле, Протазанов хотел обострить до предела. Он понимал: речь идет о поворотном пункте истории и хотел продемонстрировать этот поворот всему миру. Желание коллектива «Руси» выдать новую ленту на международный экран, где правдивая информация о революционной России была еще явно недостаточной, ему отлично известно.

Героев Толстого — Лося и Гусева — авторы сценария наделили новыми качествами, а кроме того, ввели новых персонажей — него-



А. Файко — автор сценария  
фильма «Аэлита».  
Шарж М. Гетманского

для инженера Спиридонова (двойника инженера Лося), спекулянта Эрлиха. Авторы придумали несуществующую у Толстого любовную линию. Одним словом, сделали то, что, скорее, следовало бы назвать не экранизацией, а вольной импровизацией на тему, продиктованную желанием как можно полнее показать быт, нравы и характеры России того времени.

Метод сталкивания несовместимого, которым воспользовался Протазанов, противопоставив скрупулезно реалистически выписанной изповской России фантастический Марс, изображенный скупой и очень условно, был признан лишь через много лет. Вряд ли следует проводить прямые аналогии между протазановской «Аэлитой» и романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Слишком различны и сами произведения и их авторы. Однако общность методов обоих художников, людей одного поколения, несомненна. Но, если в романе Булгакова гармонично переплетаются фантастика, сатира и безупречная реалистическая проза, то «Аэлита» предстает перед нами как бы решенной в двух проекциях — немного фантастики и много (значительно больше, чем у Толстого) современности. Разлад, раздвоенность этих линий очевидны, и не приходится удивляться, что Толстому такая переделка пришлась совсем не по вкусу. Спустя десять лет, в интервью корреспонденту «Литературного Ленинграда» по поводу работы над фильмом «Петр I», Толстой сказал:

«Мне ужасно не везло в кинематографе. Фильма «Хромой барин» была поставлена без моего ведома и разрешения. Я даже не видел ее. Сценарий «Аэлита» я должен был по условию редактировать. Но все

Ф. Оцеп — автор сценария  
фильма «Аэлита».  
Шарж Б. Барнета.  
Публикуется впервые



дело кончилось тем, что мне прислали билет на просмотр уже готовой картины. Кстати, фильма вышла, на мой взгляд, неудачная».

Сценарий закончен. Приступив к режиссерской разработке, Протазанов уходит еще дальше от романа, еще более ощутимой становится его раздвоенность и творческая неуверенность. Свидетельством тому выбор художников для фильма. И здесь контрасты. Наряду с почтенным мхатовцем Симовым на картину приглашены «левые» художники А. Экстер и И. Рабинович. Рабиновичу предстояло построить на Масловке марсианский город. Экстер — придумать костюмы жителям этого города.

Масштабность Рабиновича — одного из наиболее молодых и наиболее смелых театральных художников — привлекла Протазанова. Но реализовать его дерзкий замысел оказалось не по карману. Правда, увидев макет марсианского города на творческой выставке Рабиновича, представители какой-то немецкой фирмы предложили «Руси» финансировать съемки марсианской части «Аэлиты».

Но фирма потребовала за это право монопольного проката будущего фильма в нескольких европейских странах. Договориться не удалось.

Новые, более скромные декорации Марса создал по эскизам Синова и Рабиновича Сергей Васильевич Козловский. И хотя по выходе «Аэлиты» газеты писали о том, что Протазанов снял фильм, не стесняясь в расходах, денег не хватало так остро, что пайщики «Руси» (с риском не вернуть долг) занимали большие суммы у родных и друзей.

И все же, несмотря на материальные трудности, декорации Марса превосходили по монументальности все известное до этого русской кинематографии.

А пока в старом тесном павильоне Козловский строил сложное архитектурное сооружение, вызывавшее уважительное любопытство всей студии, Протазанов мучительно решал другую задачу — он отбирал актеров.

— Помню,— рассказывал А. Файко,— что очень долго искали красавицу на роль Аэлиты. Это происходило в большом кабинете, где Протазанов принимал актрис. Красавицы приходили гурьбой, ежедневно. Я не всех запомнил, не всех знал, но любовался. Помню, что из знакомых мне актрис были Гоголева и Кемарская... После долгих поисков Протазанов остановился на молодой начинающей актрисе Юлии Солнцевой...

Но трудности, разумеется, определялись не тем, что режиссеру хотелось снять в фантастическом фильме фантастически красивую женщину.

— Старый резерв русских киноактеров,— говорил Протазанов,— либо совсем дисквалифицировался, либо пребывает в эмиграции. Молодой еще не выявил себя вследствие слабого развития нашего производства. Приходилось идти охотиться...

И все же Протазанов сравнительно быстро преодолел эту трудность, пригласив театральных актеров. Многим помог и новый ассистент Д. Морской, которого привел на студию художник Козловский. В съемочную группу попал человек, превосходно знавший театр и актеров.

Среди исполнителей «Аэлиты» — актеры самых разных театров. Принадлежность к различным театральным школам мало волновала Протазанова. У него были свои критерии — талантливость актеров, соответствие их возможностей задуманным образам. А тут Яков Александрович ошибался редко. Вот почему его первый советский фильм ознаменовался блестящими актерскими дебютами. Многие молодые исполнители «Аэлиты» сегодня — гордость советского искусства.

Протазанов отлично понимал, как травмируют актера пробы, когда за считанные часы нужно подготовить и показать кусочек наспех приготовленной роли. Он предпочитал наблюдать актера на сцене в других ролях, чтобы, взвесив и оценив потенциальные возможности исполнителя, представить его себе в том образе, в той роли, которую хотелось этому актеру поручить. Метода проб, весьма распространенного в кино, Протазанов очень не любил.

У Протазанова была «легкая рука» на кинематографические дебюты. В роли владыки Марса Тускуба он решил снять Константина Владимировича Эггерта. Константин Владимирович был в ту пору



Актер К. Эггерт.  
Шарж С. Зальцера



уже совершенно сложившимся опытным актером и театральным режиссером. Однако работа с Протазановым произвела на него столь сильное впечатление, что Эггерт бросил театр. Спустя год вместе с В. Гардиным Эггерт ставит «Медвежью свадьбу», одновременно исполняя в этом фильме главную роль. Эггерт поставил пять фильмов. Последний из них — «Гобсек» с Л. Леонидовым в главной роли.

Художественный театр представляли в «Аэлите» Николай Баталов, блестяще сыгравший красноармейца Гусева, и Вера Орлова в роли Маши, жены Гусева. Из Театра сатиры пришел исполнитель роли спекулянта Эрлиха — П. Польш, из Камерного — Н. Церетелли, игравший одновременно Лосю и Спиридонова.

И, наконец, с самого «левого фланга», от Мейерхольда, Игорь Ильинский — первый из великолепной четверки (позднее к нему присоединились О. Жизнева, А. Кторов и М. Климов, с таким успехом снимавшийся потом во многих фильмах Протазанова).

Актеру было легко с режиссером, режиссеру был приятен актер. Протазанов терпеливо учил Ильинского новому для него кинематографическому исполнению. Учил «чувствовать на лице свет», «находиться в свете», быть точным в движениях и жестах не только на крупных планах, но и в массовых сценах. Учитель был терпелив. Ученик талантлив. Артист не мог не оценить слов режиссера, сказанных ему при первой встрече:

— Образ Кравцова соответствует вашей творческой индивидуальности, но намечен он авторами в общих чертах. Вам самому надо думать над его уточнениями...

Потом было много других фильмов, других образов. Просматривая старые протазановские ленты, трудно отделаться от мысли, насколько все они соответствуют творческой индивидуальности артиста.

И, наконец, еще один исполнитель, которого Протазанов отыскал не в театре, а тут же, в стеклянном павильоне студии, — молодой, совсем молодой актер, Михаил Жаров.

«Я сидел словно замороженный, часами наблюдая и учась, как артисты и режиссеры кропотливо строят сцены, добываясь нужной правоты, — вспоминает М. Жаров. — Это меня увлекало настолько, что иногда я лез с советами туда, где в них совсем не нуждались. Но странное дело — ко мне прислушивались и совсем не обижались, если я советовал невпопад, чего-то не зная до конца.

Яков Александрович Протазанов обратил внимание на мою увлеченность и стал занимать меня в своих съемках».

К этому рассказу остается лишь добавить, что фильмом, в котором начал сниматься Жаров, была «Аэлита».

Режиссерская разработка окончена. Актеры подобраны. Декорации построены. Начались павильонные съемки. Я подчеркиваю павильонные, так как первые натурные съемки «Аэлиты» происходили еще 7 ноября 1923 года во время демонстрации в Москве. Как и в «Уходе великого старца», Протазанов совмещал в «Аэлите» игровые кадры с документальными.

Освещать огромные декорации, построенные С. Козловским, было трудно. Подчас приходилось тащить восьмипудовый прожектор чуть ли не под потолок павильона, с горящим прожектором в руках, прикрывшись на какой-либо дощечке, изобретать приспособления для оригинальных световых эффектов.

Но даже огромный энтузиазм и незаурядная изобретательность спасали далеко не всегда. Света не хватало. Пришлось прибегнуть к помощи военных прожектористов.

Оба оператора — Ю. Желябужский и Эмиль Шюнеман, приглашенный из Германии, «для лучшего освоения аппаратуры», работали в трудных условиях. Из-за недостаточной осветительной мощности приходилось использовать дневной свет, проникавший сквозь застекленную крышу и стены.

В один из дней, когда набежавшее облачко уже почти сорвало съемку большой массовки (Шюнеман заявил, что съемку надо перенести на следующий день), Желябужский, понимая, какими расходами чреват отказ, начал снимать.

— Большевикам, должно быть, сопутствует какое-то особенное счастье! — сказал Шюнеман, посмотрев проявленный негатив.

Но дело было в другом — в убежденности, больше того — в одержимости людей, стремившихся, как заметил М. Алейников, «разрушить недоверие к отечественному производству».

Протазанов оканчивал съемки, когда на страницах «Киногазеты» появились крупно набранные слова «Анта... Одеди... Ута». Слова бежали по всем четырем полосам, путешествовали из номера в но-

Ю. Желябужский,  
оператор фильма  
«Аэлита».  
Шарж К. Венца



мер, они же кричали с афиш, наклеенных на заборы и стены домов, с транспарантов, пересекавших московские улицы. Так продолжалось долго, пока, наконец, 23 сентября 1924 года «Киногазета» не объявила «Сигналы, получаемые все время радиостанциями всего мира «Анта... Одели... Ута...», наконец расшифрованы! Что они означают? Вы узнаете это 30 сентября в кинотеатре «Арс».

В самом центре столицы, на Тверской, фасад кинотеатра «Арс» (ныне театр К. С. Станиславского на улице Горького) украсила объемная реклама: красавица Аэлита и грозный владыка Марса Тускуб среди золотых колонн, кругов, квадратов, освещаемые то вспыхивающими, то гаснущими лампочками.

Премьера «Аэлиты», состоявшаяся в Москве осенью 1924 года, наделала много шума. Критика сердилась. Публика штурмовала кассы. Спекулянты грели руки на «лишних билетах». Толпа жаждавших посмотреть фильм столь плотна, что даже сам Протазанов не смог попасть на премьеру.

Наряды милиции надзирали за входом в кинотеатр «Арс». Конная милиция охраняла и вход в большую аудиторию физического института Первого московского университета. Призыв посетить научный диспут «Полет на другие миры» собрал не меньше энтузиастов, чем фильм Протазанова. И это понятно.

«Перелом в Западной Европе и Америке в отношении к проблеме межпланетных сообщений», «Величайшая загадка вселенной», «Самая мощная машина в мире», «Электромагнитные пушки сверхдальней стрельбы», «Картины жизни на небесном корабле», «Проблема межпланетного полета и судьба жизни на Земле...» — все эти подробности, содержащиеся в научной афише, волновали москвичей. И не удивительно: за шесть месяцев до премьеры «Аэлиты», в апреле того же 1924 года, в Москве образовалось Общество изучения межпланетных сообщений — первый в мире союз межпланетчиков.



Актер Н. Баталов.  
Шарж Б. Барнета.  
Публикуется впервые

«В один прекрасный день,— вспоминает С. Козловский,— ко мне в ателье пришли три военных летчика из Воздушной Академии. Они пожелали ознакомиться с конструкцией моей ракеты. Летчики подошли к люку (он был специально открыт для того, чтобы вся конструкция ракеты в лесах выглядела еще более грандиозной). Я объяснил им назначение этой декорации и затем показал всю закулисную сторону «взлета». Летчики были поражены внешним видом ракеты, ее блистательной фактурой. И надо было видеть их разочарование, когда они обнаружили, что вся конструкция деревянная».

Ученым казалось, что уже не за горами время, когда от проектов и предположений удастся перейти к каким-то реальным делам. Отсюда внимание прессы к межпланетным проблемам и отражению этих проблем и в разного рода дискуссиях, литературе и киноискусстве.

Рассказ о том, как фантастика и реальность в дни выхода «Аэлиты» дополняли друг друга, грозит увести нас слишком далеко. Нам пришлось бы вспомнить и калужанина Циолковского и москвича Цандера, который, быть может, был прототипом инженера Лося, и немца Оберта, и американца Годдарда. В своем стремлении штурмовать Марс кинофантасты шагали в ногу с учеными.

Крохотная заметка на предпоследней странице «Известий» от 22 октября 1924 года: «Комиссия по улучшению быта студентов Моск. высш. техн. училища устраивает сегодня в Малом зале консерватории диспут о картине «Аэлита». В диспуте участвуют Ал. Толстой, Вс. Мейерхольд и др.».

Эти несколько строк интересны не только потому, что инициаторы диспута — студенты Московского высшего технического училища, которое через несколько лет окончил будущий творец космической техники С. П. Королев. Интересны они и тем, что о своем вос-

приятии фильма публично высказался Алексей Толстой. Мне не удалось разыскать его высказываний того времени. Известно лишь одно, как я уже отмечал выше, фильм Толстому не понравился и, надо полагать, скрывать этого он не стал.

С чем-то соглашаясь, что-то отрицая, зрители восприняли «Аэли-ту» с интересом. Совсем иначе встретила фильм критика.

«Гора родила мышь... Режиссер Я. А. Протазанов настойчиво и отчетливо сделал неинтересную ленту», — писал на страницах «Известий» Хрисанф Херсонский.

«Аэлита» в современной русской кинематографии представляет собой исключительное явление. Режиссер, многие артисты, операторы-фотографы оказались на высоте. Жаль, что литературная разработка сценария оставляет желать лучшего», — возражал А. В. Луначарский.

«Это — большая и серьезная работа заблуждающихся людей», — утверждал Кулешов.

«Было бы несправедливо, — подчеркивал апологет документального кино Дзига Вертов, — если бы все обвинения, появившиеся в печати, и все ругательства разочарованных зрителей отнесли бы только по одному адресу («Аэлита». — М. А.), а не ко всей художественной кинематографии в целом».

«Аэлита» — лучшая советская фильма, хотя московская большевистская пресса не совсем довольна «Аэлитой» потому, что фильма не в соответствующем освещении показывает гибель буржуазии и героизм борющегося пролетариата», — утверждал рецензент берлинского журнала «Дер фильм» Освальд Пинау.

Противоречивость критики разительная, но удивляться не приходится. Это одновременно отражение противоречивости самого фильма и дань времени, острому, сложному, необычному. Едва умолк звон буденновских клинков и стихли раскаты грозного конармейского «Дашь!», как началась новая экономическая политика. Столь крутой поворот не мог пройти бесследно. Люди сразу не научились различать полутона и мыслили в большинстве своем двумя категориями — красное и белое. За нас и против. Отсюда категоричность и различие мнений — одни осуждали «Аэлиту» за недостаточную идейность, другие превозносили за постановочные эффекты. Третьей позиции не было.

Противоречивость оценок не может не привлечь внимания. И чем шире амплитуда не похожих друг на друга высказываний, тем тверже убежденность: между замыслом и исполнением «Аэлиты» пролегла «дистанция огромного размера».

В процессе работы противоречия, одолевавшие Протазанова, обострялись все больше и больше. Низкое качество сценария, справедливо отмеченное А. В. Луначарским (что, кстати, не освобождало



«Агитация на Марсе».  
Шарж Гри

Протазанова от моральной ответственности, так как сценарная работа проходила у него на глазах и если не при его участии, то явно при его достаточной осведомленности), отход от литературного первоисточника, продиктованный желанием как можно острее подчеркнуть конфликт между старым и новым миром, сыграли немалую роль в том, что Протазанов, блестящий интерпретатор классики, сошел с тех позиций, которые были его большой силой. И сразу же начались потери...

Если у Толстого герои отличались индивидуальностью характеров, то в фильме отсутствие этого сценарист и режиссер пытаются восполнить множеством приемов. Один прием вкладывается в другой, словно маленькая матрешка в большую. Перестав быть средством, приемы становятся самоцелью.

И чего только тут не увидишь! Инженер Лось время от времени превращается в инженера Спиридонова (обе роли играл артист Церетелли). Подобные превращения испытывает и Аэлита, нет да нет перевоплощаясь в Наташу, жену Лося. В отличие от романа Лось в фильме пытается убить жену. Следствие ведет сыщик Кравцов (Игорь Ильинский) — персонаж, в романе не существующий. Но не думайте, что сыщику отводится какое-либо серьезное место в сюжете. Отнюдь нет. Он влезает в ракету и улетает с Лосем и Гусевым для того, чтобы подарить режиссеру эффектный кадр (земля в иллюминаторе космического корабля), назвать владыку Марса Тускуба товарищем Тускубовым и попросить его о помощи в аресте инженера Лося.

Не лучшая доля выпала и таинственным сигналам «Анта... Оде-ли... Ута...». Дав обильную пищу воображению (вспомните, как использовались они для рекламы фильма), эти сигналы, как сообщалось в конце ленты, оказались надписями на рекламе американских шин.

Двойственность, заложенная в сценарии (каскад неожиданных трюков и старая, шаблонная любовная схема) и усугубленная разным его прочтением художниками Симовым, Рабиновичем, Экстер и

Козловским, привела к разностильности изобразительных решений. Странно соседствовали марсианские сцены, снятые в декорациях в духе спектаклей Камерного театра, и сцены Земли, подкупавшие своей достоверностью.

Но это противоречие оделило фильм не только недостатками, но и достоинствами. Точность земных ситуаций в значительной степени определила и точность характеров персонажей. Наибольшей удачей в этом отношении оказалось исполнение роли Гусева Николаем Баталовым. И зрители и пресса высоко оценили успех артиста. Оценили его историки кино: «...честь открытия для экрана замечательного артиста принадлежит Протазанову. Проницательность режиссера заслуживает уважения еще и потому, что он пригласил Баталова еще до его знаменитого выступления в роли Васьки Окороча в спектакле МХАТ «Бронепоезд 14-69». В Баталове Протазанов предугадал нового социального героя, новый актерский тип», — читаем мы в первом томе «Истории советского кино».

Эта глава биографии Протазанова началась с рассказа о его неуверенности и творческой раздвоенности. Этой же мыслью ее придется и кончить. Протазанов поступился привычными творческими методами, пытаясь взять на вооружение то, что прокламировали Кулешов, Вертов, «фэксы». Чужая половина его творческого «я» победила собственную. Подлинное лицо мастера лишь изредка, лишь кое-где проглядывало среди бутафории, театральщины, плохо поставленных массовок.

Подчеркивая эклектичность «Аэлиты», С. Гинзбург видит в фильме три самостоятельные линии: одна, тянущаяся еще от русского дореволюционного кинематографа, — линия инженера Лося. Другая, бытовая, содержащая свежие и правдивые зарисовки быта первых лет Советской власти. Третья, идущая не столь от А. Толстого, сколь от фильма Фейдера «Атлантида» (экранизация романа Пьера Бенуа), — линия салонной псевдофантастики, марсианских событий, выполненная на вкус западных зрителей.

С этим наблюдением трудно не согласиться.

И все же, несмотря на то, что многое в «Аэлите» было неудачей мастера, нашлись люди, поверившие и в добрые намерения и в творческие возможности авторов этой ленты.

Осенью 1924 года в «Киногазете» появилось сообщение, что кинобюро «Межрабпома» и художественный коллектив «Русь» слились, образовав на равных основаниях (по 50 процентов паев) кинематографическое товарищество «Межрабпом-Русь». От «Межрабпома» в правление вошли Ю. А. Фридман и И. Л. Малкин, от «Руси» М. Н. Алейников.

После того как «Русь» объединилась с «Межрабпомом», «Аэлита» вышла не только на внутренний, но и на зарубежный экран. Фильм начал жить своей собственной жизнью.

Ну а «Иван Грозный», уступивший место «Аэлите»? К этой теме Протазанов вернуться не пожелал. «Межрабпом-Русь», пытаясь оправдать расходы на декорации и костюмы, энергично подыскивала постановщика. Из сообщений кинопрессы известно, что переговоры велись с Мейерхольдом, Москвиным, Монаховым (но безрезультатно).

Протазанов же занялся совсем другой темой. Он не хотел обращаться к истории. Его привлекала современность — трудная, острая, угловатая. И, едва закончив «Аэлиту», Яков Александрович стал готовиться к новому фильму.

В небольшом и не очень перенаселенном мирке, каким была тогда советская кинематография, студия «Межрабпом-Русь» выглядела своеобразной автономной республикой. Ее отличала не только высокая кинематографическая культура режиссеров, операторов, сценаристов, но и широта репертуара. Одновременно с художественными картинами здесь снимались документальные и научно-популярные (тогда их называли культурфильмами). На «Межрабпом-Руси» делали многое, но ничего лишнего. Финансовый контроль был строг. Акционеры старались не тратить ни копейки зря.

Правда, частные пайщики были как бы пристяжными лошадками. Контрольный пакет акций держал в руках «Межрабпом», но внешне все напоминало частные товарищества.

Ежедневно в полудеревенское захолустье Петровского парка съезжались актеры, сценаристы, режиссеры. В промежутках между съемками сидели в холле, журили, спорили, играли в шахматы... Это повальное увлечение шахматами (а для Протазанова — шахматы старое увлечение) побудило Якова Александровича принять предложение Пудовкина и выйти на экран в непривычном для него амплуа актера.

Шахматы были тогда у всех на устах. Шел международный шахматный турнир, и Москва, отвыкшая от подобных зрелищ, проявляла к нему огромный интерес. Неповторимо прекрасный в своей непосредственности, шахматный ажиотаж побудил молодого сценариста Н. Шпиковского написать сценарий короткометражной комедии «Шахматная горячка». Режиссерами веселого, жизнерадостного кинофельетона стали В. Пудовкин и Н. Шпиковский.

Приняв решение делать фильм, руководители «Межрабпом-Руси», по существу, ничем не рисковали. Пудовкин не строил декораций, он предпочитал снимать болельщиков у гостиницы «Метрополь», где проходил турнир. Всеволод Александрович показал в картине приехавшего в Москву чемпиона мира Хозе Рауля Капабланку, вывел немногочисленных актеров прямо на натуру.

— Сделали прилавок, — рассказывал мне Н. Г. Шпиковский, — и уговорили Якова Александровича постоять. Смысл сцены заключался в том, что отчаявшаяся героиня (ее жених, вместо того чтобы



прийти в загс, отправился на турнир) пошла в аптеку за ядом. Но и тут воздавали должное шахматам. Аптекарь (его-то и играл Протазанов), сидевший за шахматной доской со своим помощником (ассистент Протазанова Юлий Райзман), вместо яда завернул ей ферзя...

Откликнувшись на просьбу товарищей, Протазанов лишь на минуту оторвался от большого и важного дела, к которому были прикованы тогда его интересы. Вопреки распространенному мнению о том, что Протазанов не любил экспериментов, увлекшая его новая работа о бурных событиях современности носила во многом экспериментальный характер.

Художники тех лет искали новые формы не только в теоретических спорах и громких манифестах. Они стремились воплотить свое художественное кредо в самобытных конкретных работах. Каждый искал своим замыслам форму, непохожую на ту, которой пользовались его коллеги. А тема была одна. Почти одновременно в 1925—1926 годах три режиссера, С. Эйзенштейн, Я. Протазанов и чуть позже В. Пудовкин, приняли один и тот же заказ времени: создать фильм о революции. Такой фильм был очень нужен народу, он отвечал запросам людей, убравших винтовки, но не прекращавших борьбу за новое, революционное.

Каждый режиссер искал свои выразительные средства. Эйзенштейн реконструирует факт. Добиваясь в своих реконструкциях жизненной правды, он снимает эти блестящие реконструкции как документ (подобно тому как снимал реальную жизнь Вертов) — так родились три великолепных революционных фильма: «Стачка», «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь». Пудовкин вместе со сценаристом Натаном Зархи и оператором Анатолием Головней, используя наиболее современные способы монтажа и остроракурсные съемки, создает с участием первоклассных актеров фильм «Мать» — один из лучших фильмов своего времени.

Что же касается Протазанова, то, испытав свои силы в фантастике, он сделал еще один шаг, весьма неожиданный для его товарищей по искусству: Яков Александрович обратился к политическому детективу. Он ставит фильм «Его призыв».

По поводу этого фильма высказаны суждения еще более противоречивые, нежели об «Аэлите». «Работу Протазанова можно смело назвать первой художественной картиной о Ленине», — писал в 1948 году Всеволод Пудовкин. «Его призыв» — картина не о Ленине», — возражает ему в 1966 году Н. Зоркая, утверждая, что эта картина «еще более эклектичная вещь, чем «Аэлита», потому что к авантюроному, на сей раз, сюжету, где фигурировали неотразимый белогвардеец-эмигрант, фамильные драгоценности, обольщения и преданный — скромный влюбленный из рабочей семьи, были присоединены революционные символы».

Трудно согласиться и с Пудовкиным и с Зоркой, хотя каждый из них, вероятно, прав по-своему. Отсюда парадокс — В. Пудовкин прав, оценивая замысел, но Н. Зоркой нельзя отказать в трезвой оценке результата. Да, замысел и воплощение оказались различными. Как и в «Аэлите», они вошли в противоречие. И удивляться не приходится. Перед нами одно из многих противоречий, которыми щедро отмечена долгая жизнь Якова Александровича Протазанова в киноискусстве.

Противоречия фильма «Его призыв» — очевидны. Искренность намерений Протазанова, понимание степени ответственности перед взятой темой тоже не вызывают сомнений. Отсюда необходимость рассмотреть и рождение замысла и историю его воплощения. Ведь речь идет о работе очень значительной для творческой биографии художника.

Смерть Владимира Ильича Ленина потрясла страну. На всю жизнь запомнилась Протазанову безмерная тяжесть этих дней, морозная дымка, висевшая над городом, треск костров, у которых обогревались люди, нескончаемой вереницей двигавшиеся к Дому Союзов...

Протазанов стоял у окна комнаты в гостинице «Париж». Он был приезжий. Квартиры у него не было. Никогда мир не был свидетелем такого. И никогда Протазанов — русский, живя в России, — не видел такой России.

Толпы людей, объятых горем, заполнили город. Надписи на транспарантах призывали: «Пусть память об Ильиче сплотит ряды нашей партии и укрепит союз рабочих и крестьян». В зипунах, в глубоко нахлобученных на глаза шапках крестьянские депутаты готовились встать в почетный караул у ленинского гроба.

Так продолжалось весь день. Протазанов подходил к окну. Смотрел. Думал. Люди шли. Людской поток не ослабел в своем движении и ночью. Люди шли. Протазанов долго не мог заснуть. Он думал. Люди шли, не останавливаясь... И он присоединился к ним.

Последняя ночь перед похоронами. Перед рассветом вдруг сразу погасли фонари, и темнота залила город. Серебристым инеем покрылись дома и люди. У манежа в пламени громадного костра трещали нераспиленные деревья. Отблески кровавого пламени ложились на стены зданий. На этих стенах, как на экране, проходили тени — гигантские силуэты сказочных богатырей, красноармейцев в островерхих шлемах-буденновках. По словам известной советской журналистки Ларисы Рейснер, фигуры солдат, расположившихся бивуаком у костра, поседевшая кремлевская стена, Троицкие ворота напоминали двенадцатый год. Рейснер писала, что ощущения действительности стирались, казалось, будто прошли тысячелетия, сблизилась эпохи, смешались события...

Пройдя вместе с народом в скорбной процессии через Колонный зал, понял и буквально физически ощутил Протазанов многое из того, что лишь умозрительно представлял себе, находясь за границей. Именно в эти дни и возникла мысль о фильме, демонстрирующем торжество идей человека, столь понятного и близкого народу. Больше того, эти дни стали поворотными в творческой биографии Протазанова...

Режиссер искал сценарий, который мог бы стать основой для фильма о Ленине, и сценарий не заставил себя долго ждать. М. Н. Алейников в своей книге «Яков Протазанов» пишет, что сценарий принесла на студию молодая писательница Вера Эри и назывался он «Ленин — вождь народный». Алейников сообщает также о сомнениях Веры Эри: примет ли студия сценарий? В других студиях он был отклонен. Смущало несоответствие важности темы и детективной формы, выбранной для ее раскрытия.

Но Алейникова это не смутило, так как первая попытка внести революционное содержание в приключенческий жанр имела бесспорный успех: в конце 1923 года на экран вышел фильм «Красные дьяволята», поставленный И. Перестиани по сценарию П. Бляхина.

С Верой Эри был заключен договор, и автор, сценарный отдел и режиссер без промедления приступили к работе. Через десять дней все было скорректировано, и сценарий направлен в Главрепертком.

Пытаясь восстановить подробности этой работы, я стал разыскивать архивы Веры Эри. Однако эти попытки ни малейшего успеха не имели. Не только архивов, но даже никаких печатных материалов обнаружить не удалось. И лишь недавно С. Гинзбург сообщил, что, насколько ему известно, сценаристики Веры Эри никогда не существовало, а отчисления от сборов проката (в то время существовала такая форма оплаты труда сценаристов) по фильму «Его призыв» получал известный драматург Георгий Эдуардович Гребнер.

Итак, не найдя по этому поводу новых источников, расскажу о работе над фильмом, опираясь на воспоминания М. Н. Алейникова.

Реперткомом, куда направили на утверждение сценарий, руководил тогда Бляхин, перу которого принадлежали «Красные дьяволята». Казалось бы, лучшей ситуации и нарочно не придумаешь, однако Бляхин не спешил разрешить сценарий к производству...

Положение создалось неловкое. Дело в том, что на «Межрабпом-Руси» существовал железный порядок — сразу же после утверждения литературного сценария правление определяло сроки постановки, стоимость производства фильма и выдавало задания цехам. Все было сделано и по «21-му января», как поначалу называли «Его призыв». Но... сценарий не утверждали...

Однако, не утверждая сценарий, Главрепертком не возражал против начала съемок, рассматривая их как экспериментальные. При-

чины понятны. Приключенческий жанр и ленинская тема. Сомнения: справится ли Протазанов после неудачи «Аэлиты» (а в официальных кругах «Аэлита» считалась бесспорной неудачей) с новым фильмом.

Как всегда, режиссер отлично подобрал актеров. Среди исполнителей А. Кторов и О. Жизнева, которых Яков Александрович еще не раз снимет в своих фильмах, М. Блюменталь-Тамарина и И. Коваль-Самборский, М. Жаров и будущая звезда балета, тогда маленькая девочка, Наташа Конюс.

Когда писалась эта книга, вопросы со всех сторон обступали автора. Отвечать на них было нелегко. Ответы приходилось искать долго, всякий раз изобретая прием поиска, который, будем честны, приносил результаты далеко не всегда. Одним словом, трудностей хватало. И каково же было мое удивление, когда ответ на один из вопросов, который я уже отчаялся найти, сам прыгнул ко мне в руки, не хуже чем прыгали галушки в рот гоголевскому Пацюку.

Речь идет об исполнителях в фильме «Его призыв». Все, кто играл в картине, аккуратно перечислены М. Н. Алейниковым в фильмографии к сборнику «Яков Протазанов». Значится там, конечно, и исполнитель роли Андрея Коваль-Самборский.

Однако в другой книге того же Алейникова о Протазанове, выпущенной тем же издательством «Искусство», помещен кадр, где в роли Андрея не Коваль-Самборский, а Николай Петрович Баталов...

Что за наваждение! Ведь во всех фильмографиях, равно как и в рецензиях по фильму, называется один-единственный исполнитель этой роли — Коваль-Самборский. Спрашивал я у тех, кто работал с Протазановым, — снимался в этом фильме Баталов или только пробовался на эту роль? Они не помнили.

Я уже перестал задавать этот вопрос, как вдруг получил на него ответ без каких-либо дополнительных просьб и хлопот, как говорится прямо «с доставкой на дом». Этот ответ, вместе с журналом «Советский экран» № 2 за 1972 год холодным зимним утром опустил в ящик для писем и газет почтальон.

В этом номере «Советского экрана» народный артист СССР Михаил Иванович Жаров рецензировал сборник «Николай Петрович Баталов» и вот что он писал по интересовавшему меня вопросу:

«Я вспоминаю нашу первую встречу. После «Аэлиты» он (Н. П. Баталов — М. А.) был приглашен на новую роль в картине «Его призыв». Я должен был играть рабочего, друга баталовского героя. Снимали в павильоне «Межрабпом-фильма» в Петровском парке. Дождь хлестал всюду, когда автобус остановился у моей остановки (я ехал на очень большую съемку). Соскочив в рошу, я оглянулся — над Москвой уже сияло солнце, а здесь лило как из ведра. Пришлось спрятаться под дерево, и вот тут, вслед за мной, выскочил из авто-

буса Баталов. Он быстро и размахисто зашагал к студии. Она находилась на том месте, где сейчас возвышается стадион. Увидев меня под деревом (мы знали друг друга, так как я в «Аэлите» играл эпизод, но не были знакомы), он задористо крикнул:

— Эй, красная девушка! Пойдем! Не размокнешь.— И, подойдя ко мне, потащил за собой.

На студию мы пришли насквозь мокрые, но веселые. В этот день работали долго, сняли очень трудную сцену с Кторовым, игравшим сына хозяина фабрики.

Глядя на фото, которые хранятся у меня, можно по динамике мизансцены понять, что сцена была интересной. Но на этой съемке и закончилась работа Баталова в этой картине: он промок и простудился, у него поднялась температура и обострилась болезнь. Дальше в этой роли он не снимался. Его заменил И. Коваль-Самборский, так как ждать Баталова не могли: картина была посвящена ленинскому призыву в партию и выходила в годовщину смерти Владимира Ильича».

Да извинит меня читатель за очень длинную цитату. Но она снимает вопрос, который мог возникнуть у любого исследователя творчества Протазанова.

«В картине было очень много ценных, трепетных находок, — писал М. Жаров. — Протазанов, всегда бурный и громкий, эту картину делал сосредоточенно, тихо беседуя с актерами и как бы передавая своим настроением всю важность и ответственность темы. И актеры, чувствуя это, играли вдохновенно, с большим настроением».

На этот раз на экране не военный коммунизм, как в «Аэлите», а возрождающаяся Россия. Новый быт — клуб и ясли, школу и столовую, работы по электрификации подшефного села — Протазанов сопоставляет с короткими, но выразительными сценами жизни русской эмиграции. Жизненность этих сопоставлений производит сильное впечатление.

Невольно прощаешь авторам фильма и погоню за дешевой фабулой и ненужную замысловатость сюжета, которому явно не хватало художественной простоты.

Действие фильма начиналось в октябре 1917 года. Отец Кати — героини фильма, — сражавшийся на баррикадах, убит выстрелом из окна. Бабушка увозит осиротевшую девочку к себе, в один из далеких, глухих уголков России.

Вместе с ними в вагоне едет и убийца Владимир Заглобин, сын местного фабриканта.

Рабочие отбирают у Заглобиных фабрику. Отец и сын, спрятав под паркетом драгоценности, убегают за границу. Именно здесь Протазанов вводит своеобразный символ — он монтирует докумен-

тальные кадры Ленина на трибуне с кадрами рулевого у штурвала, резко поворачивающего на «полный ход»...

Заглобины в эмиграции. Деньги, захваченные за границу, кончаются. Заглобин-младший отправляется на родину, чтобы извлечь припрятанные там сокровища.

Рабочие фабрики, принадлежавшей Заглобиным, живут совсем другой жизнью. Они электрифицируют подшефное село. В доме Заглобины детские ясли. Выросла и стала библиотекарем Катя.

Заглобин-младший приезжает под видом шофера. Ухаживает за Катей, к великому огорчению ее друга Андрея. В погоне за сокровищами покусается на жизнь девушки, убивает бабушку, но убежать не успевает. Его ловит Андрей со своими друзьями. А жизнь идет своим чередом, вновь налаживаются отношения Кати и Андрея, Вдруг горестное известие — умер Ленин.

Кадры, рассказывающие, как народ воспринимает горестную весть, как герои отвечают на нее вступлением в партию, завершают фильм.

То, что сделал Протазанов, заставило отступить банальность сюжета. Главным в картине стала тема новой жизни, которую дал Ленин, великой скорби, охватившей страну после его смерти. Правда рассказа, обилие точных подробностей сделали фильм сильным и художественно убедительным. Историки кино отмечают, например, смелый выход на крупный план, когда губы Андрея сказали: «Умер Ленин». И, несмотря на то, что фильм был немым, кадр снят так, что подписи не потребовалось. Современники подчеркивают исключительную достоверность фильма.

«Ни одна книга, ни один фельетон, ни одна передовица не обнаружили с такой исчерпывающей полнотой взаимоотношений между Лениным и Россией, как эта лента: лицо каждого мужчины, каждой женщины, каждого солдата на улицах Москвы носит выражение глубокой печали, почти что отчаяния, отпечаток бесспорно личной глубоко осознанной тяжелой потери», — писала газета «Нейе Берлин 12 ур цейтунг».

Все это заметил и оценил В. Пудовкин, утверждая, что в «Его призыве» «появляется та, еще скрытая, кажущаяся непрочной тенденция, которая впоследствии, проходя много стадий развития, превратилась в полноценную школу, называемую нами социалистическим реализмом».

Снимая «Его призыв», Протазанов делает шаг, за который впоследствии его не раз и хвалили и ругали. Роль Заглобина-младшего, типичного мелодраматического злодея, он поручает обаятельному актеру Кторову. Позже такое не раз произойдет в его фильмах. Коваль-Самборский сыграет поручика Говоруху-Отрока в «Сорок первом», а Василий Иванович Качалов — губернатора в «Белом орле».

Пройдет немного времени, и в шедевре советской кинематографии — «Чапаеве» мы увидим обаятельного артиста Певцова в роли белогвардейского полковника Бороздина, высоко оцененной критикой и зрителями.

Но что было воспринято как естественное и закономерное в «Чапаеве», выглядело совсем иначе в «Его призыве». В 1925 году еще не успела изжить себя ни плакатная контрастность в искусстве, ни мир штампов, укоренившийся в первых советских агитационных фильмах. Каждый персонаж был носителем какого-то определенного качества, отсюда известное недоумение по поводу роли отрицательного героя, порученной Кторову.

Протазанов закончил съемки, смонтировал материал, и тут произошло то, чего он, делая картину, в глубине души все же опасался. Просмотрев фильм, Главрепертком счел эксперимент неудачным и наложил на фильм свое вето.

О том, что произошло дальше, рассказал член правления «Межрабпом-Руси» Юрий Александрович Фридман:

— С нами очень дружил Михаил Ефимович Кольцов. Это был в высшей степени авторитетный человек. Я поехал к нему в «Правду», рассказал, что фильм смотрели Мюнценберг и Мизиано (руководители Международной рабочей помощи. — М. А.), всем понравилось, а Бляхину не нравится.

Кольцов приехал, посмотрел и очень быстро, чуть ли не на следующий день, выдал в «Правде» материал. Начался крик, что мы не имели права показывать картину Кольцову, но дело уже было сделано...

«Буржуазная агитационность в кино, — писал М. Кольцов, — пока делается лучше нашей потому, что сделана методом железной, логической последовательности драматического действия, потому, что прокрадывается к зрителю острым жалом сочувствия к героям фильма, а не механически вещает надписью-плакатом... Создание такой внутренней революционной фильма для многомиллионного, ежедневно растущего советского зрителя — задача гораздо более существенная, чем упражнения в курьерском производстве агиток.

Новая картина «Его призыв» — скромное по размерам шумихи, но крупное и очень важное достижение молодого советского экрана. В нем нащупывается настоящая дорога».

Сделав столь важный вывод, Кольцов предрек фильму большую будущность не только на советских, но и на зарубежных экранах. «Если ее из классовых мотивов откажутся ставить кино-великаны — берлинский «УФА-Палас» или лондонский «Тиволи», то в рабочих кварталах на севере Берлина, в кинотеатрах Поплара, она соберет полные залы».

Прогноз Кольцова оказался точным. Зарубежные отзывы (нам известны высказывания немецкой прессы) носили просто восторженный характер. Естественно, что «Известия» с удовлетворением перепечатали отзывы на этот фильм из газет «Ди вельт», «Ди вельт ам абенд», «Роте фане», а «Правда» отметила выход «Его призыва» на немецкий экран статей «Брешь блокады расширяется».

Интересны и отзывы внутри страны. Даже такой суровый в своем воинствующем аскетизме журнал, как «Рабочий зритель», хорошо принял «Его призыв». В одной из заметок (они публиковались в нескольких номерах) сообщалось, что на Павловско-Покровской фабрике фильм бесплатно показывался на многолюдном собрании рабочих и имел успех.

Две ракеты зылетели с космодрома на Масловке. Одна фейерверочная — она называлась «Аэлита», вторая — боевая — «Его призыв».

Протазанов далеко не первым взялся за художественную агитацию с экрана. Но он безусловно один из первых, кому удалось возвести агитационную ленту в ранг художественного произведения.

Ни В. Пудовкин, ни Н. Зоркая, высказав диаметрально противоположные суждения по поводу фильма «Его призыв», не пишут ни слова о его художественно-агитационных достоинствах. А именно агитационность фильма была тотчас же высоко оценена Михаилом Кольцовым на страницах «Правды».

И все же, даже после «Его призыва», Протазанов продолжал оставаться для современников фигурой весьма спорной. Соплусь на Маяковского. На диспуте «Пути и политика Совкино» он настолько не стеснял себя в выражениях, что даже стенографистки не решились дословно записать то, что Маяковский адресовал Протазанову.

«Наша кинематография насквозь старая. С этим Протазановым лезут столетние древности кинематографии. Кинематографа не было, а уже был Протазанов с его... (пропуск в стенограмме). Со всех сторон лезут столетние эстетические пошлости, и никакой связи с советской современностью эти пошлости не имеют...»

Совершенно противоположная оценка в высказывании другого современника — режиссера И. Трауберга. Отметив, что каждый фильм Протазанова вздымал вокруг бури ожесточеннейших дискуссий, подчеркнув, что любой из них — труд человека, мучительно желающего шагнуть в ногу с современностью, Трауберг писал с искренней верой в благородство устремлений художника: «Протазанов борется сам с собой, он с корнем хочет вырвать наследие ермольевско-ханжонковских традиций. Для этого в нем огромный запас энергии, растрачиваемый с наибольшей утилитарностью. Каждый атом этой энергии идет в дело борьбы с личной отсталостью. В этой борьбе будут поражения, будут и победы».



## ТАК ЗАГОРАЛИСЬ ЗВЕЗДЫ...

Протазанов, Пудовкин и «Мать». Время первых успехов. Поездка в Торжок. История провинциального закройщика. Фильмы-подражания. «Процесс о трех миллионах». Три рецензии Михаила Кольцова. Париж премирует советских режиссеров.

«Его призыв» — важный этап творческой биографии Протазанова. Он дал режиссеру то конкретное ощущение окружающей действительности, без которого невозможна полнокровная жизнь в искусстве. Не преувеличивая, можно сказать: «Его призыв» утвердил Якова Александровича в высоком звании советского художника, помог найти свое место в борьбе советского кино за ум и души зрителей.

Огромная потребность в зрелищах стала мощнейшей пружиной развития советского кино. Вскоре после Первого Всероссийского совещания по киноделу, проходившего в мае 1923 года, на страницах «Правды» появилась декларация «киноков» — «Новое течение в кинематографии». К концу года в Политуправлении РККА создано специальное кинобюро, а ЦК РКСМ принял решение об активном участии комсомола в строительстве пролетарской кинематографии.

Кинематограф полон исканий. Вот почему в кино спешили все: театральные актеры, не нашедшие себя на сцене, режиссеры, чьи замыслы оказывались непонятными на театральных подмостках, художники, скульпторы и даже молодые ученые. Двери в мир кино были распахнуты широко. Экранное искусство формировалось, открывая неисчерпаемые возможности прорваться к его вершинам. Молодежь устремилась в таинственный мир теней, столь сладостный и манящий.

Начинающий ученый Пудовкин и чекист Эрмлер, недоучившийся инженер Эйзенштейн, живописцы Кулешов, Козинцев, Юткевич, поэт Шенгелая, скульптор Ромм... Их было много, людей, спешивших стать на службу «великому немому». И каждый из них ощущал себя солдатом, несущим в ранце маршальский жезл. В этом пестром обществе, бурном и шумном, Протазанов чувствовал себя не очень уютно. Многое отделяло его от новых коллег. Один из первых режиссеров России, мастер, в совершенстве владевший профессией, человек, переживший эмиграцию, он был намного старше товарищей по профессии. Его уважали, с его мнением считались, но не всегда это мнение разделяли. Отношения складывались непросто, недоверчиво. И эта недоверчивость к старому «спецу» — характерная черта того далекого времени.

Время беспощадно стирает подробности, а вместе с утраченными подробностями незаметно для нас самих уходит и истина. Вот почему детали, и прежде всего детали, интересовали меня при встречах и беседах со свидетелями долгой жизни Протазанова в искусстве.

Одна из них — предыстория фильма «Мать». Как выяснилось, она не обошлась без Протазанова...

В первом выпуске альманаха «Мосфильм» за 1959 год напечатана запись рассказа Всеволода Пудовкина о его ранних фильмах.

«Помню, — рассказывал Всеволод Илларионович о фильме «Мать», — что выбор темы фильма был неожиданным для меня самого. Я привык к тому, что кинематографический сценарий должен непременно писаться специально. Представить себе инсценировку какого-либо литературного произведения я, во всяком случае тогда, находясь под влиянием школы Кулешова, никак не мог. Я совершенно искренне говорю, что мне сейчас очень трудно вспомнить, каким образом я все-таки обратился к роману и именно к этому...»

Из высказываний известных деятелей советского кино, М. Н. Алейникова и Н. М. Иезуитова, мы знаем, что постановка «Матери» рассматривалась междоусобицами как дело весьма серьезное. Алейников утверждает, что Горький, предоставив студии право экранизации, сам писать сценарий отказался. Не дал он из-за плохого состояния здоровья согласия и на приезд сценариста для консультаций на Капри. Н. М. Иезуитов пишет еще конкретнее. В журнале «Искусство кино» (№ 3 за 1936 год) он сообщает, что постановку «Матери» по сценарию Н. Зархи поручили Ю. Желябужскому. Не найдя актрисы на роль Ниловны, Ю. Желябужский решил сделать фильм, где главным героем вместо матери стал бы отец. Однако Н. Зархи сценарий «Отец» так и не написал. В результате дело с постановкой «Матери» Ю. Желябужским заглохло. К этим важным сведениям остается добавить, что идея фильма «Отец» (об этом можно прочесть в книге А. Марьямова «Всеволод Пудовкин») была отвергнута еще и потому, что А. В. Луначарский не рекомендовал «начинать работу над «Матерью» с экспериментаторских извращений романа».

Все вышеизложенное долгое время выглядело бесспорным. Однако рассказ ассистента Протазанова Д. Л. Морского заставил меня написать еще об одной интерпретации фактов. Если верить Д. Л. Морскому (а не верить ему тоже нет оснований), Ю. Желябужский помог фабрике получить от М. Горького право на экранизацию романа, а сценарий Н. Зархи, восторженно принятый М. Н. Алейниковым, попал к Протазанову. Однако, несмотря на уговоры М. Н. Алейникова, Протазанов ставить «Мать» отказался и рекомендовал (об этом рассказывала мне и Е. О. Яхнина, сотрудница сценарного отдела) передать тему В. Пудовкину.



В. Пудовкин.  
Шарж Кукрыниксов

Я сообщаю об этом не для того, чтобы завязать дискуссию. Для этого слишком мало материалов, да и вряд ли такая дискуссия кому-либо нужна. Предысторию фильма «Мать» предстоит исследовать историкам.

Когда начинаешь задумываться над всеми этими фактами, то возникают подчас неожиданные мысли. Почему, например, Протазанов мог отказаться от съемок фильма «Мать»? Полагаю, что над таким решением (если, разумеется, его пришлось принимать) витала тень «Аэлиты». При создании этого фильма Протазанов прекрасно понял всю опасность вольностей при экранизации известных произведений и повторять неверный шаг не захотел. К слову сказать, это соображение довольно точно корреспондируется с тем, что написал А. Марьямов по поводу первоначальных планов сделать героем фильма отца и об отношении к этим планам Анатолия Васильевича Луначарского.

Протазанов стал снимать фильм, имевший бешеный успех у зрителей, — веселую, жизнерадостную комедию «Закройщик из Торжка».

В этом фильме Протазанов еще раз показал себя человеком, умеющим безошибочно угадывать запросы зрителей. В те годы жители маленьких городков, подобных Торжку, представляли основную массу городского населения России. Вот почему события «Закройщика из Торжка» не только стали родными и близкими десяткам и сотням тысяч людей, но и превратились в точнейшие приметы времени. Именно в таком качестве использовал недавно этот фильм режиссер М. Швейцер, снимая «Золотого тельца» (афишу «Закройщика из Торжка» мы видим на тумбе в одном из городов, куда прибыл экипаж «Антилопы»).



И. Ильинский в роли  
Пети Петелькина  
(«Закройщик из Торжка»)  
Шарж Ю. Меркулова

Летом 1969 года, спустя сорок пять лет после того как снял похождения провинциального закройщика Протазанов, я ехал по шоссе Ленинград — Москва. Автомобили разных калибров, разогнавшись, словно снаряды, со свистом и ревом летели навстречу друг другу. Все сразу стало тихо после поворота в сторону, подсказанную путевым указателем с лаконичной надписью: «Торжок».

Сознаюсь, в этот момент мне ужасно захотелось перенестись на сорок пять лет назад, ощутить атмосферу эпохи, разглядеть подробности, безжалостно смытые временем. Понять, почему Яков Александрович остановил свой выбор именно на Торжке...

Не менее интересно было и узнать, почему Виктор Шкловский, рецензируя «Закройщика из Торжка», сердито писал в «Советском экране»: «Хорошо снят Ленинград и плохо — Торжок. Торжок — очень характерный город, с поворотом шоссе, с разбитыми домами, а его сняли, как провинцию вообще, а вообще нельзя снимать...»

В поисках людей, чья память сохранила подробности протазановских съемок, я направился в редакцию городской газеты «Маяк коммунизма». Редактор понял меня с полуслова и опубликовал мое письмо к старожилам Торжка с просьбой поделиться воспоминаниями.

Старожилы откликнулись, дружно заверив в том, что Протазанов снимал фильм не в Торжке, а в Москве.

Я рассказал эту конфузную историю, чтобы читатель ощутил, какие трудности и неожиданности возникают подчас в авторских поисках. Спустя полгода после поездки в Торжок, разбирая архив

скончавшегося Д. Л. Морского, я обнаружил в нем один из первых вариантов сценария «Закройщика из Торжка», но... назывался он «Карусель», а местом действия был город Кобеяки...

«Закройщик из Торжка» ставился по сценарию В. Туркина, тогда еще молодого сценариста, талантливого, жизнерадостного.

Содружество оказалось удачным. Любовь к комедии сблизила сценариста и режиссера. Протазанов еще до революции поставил несколько комедий и фарсов. Имел небольшой опыт в области комедии и В. Туркин.

Новая работа Протазанова, агитируя за государственный заем (такова главная задача сценариста и режиссера), одновременно раскрывала быт и нравы периферийного городка. Без широкой панорамы русского провинциального быта, который блестяще знал Туркин, и типических характеров героев фильм, разумеется, не поднялся бы выше «агитки-однодневки», никогда не обрел бы ни долгой жизни, ни миллионов зрителей нескольких поколений.

В «Закройщике из Торжка» было все, что могло увлечь зрителя. И неожиданные повороты сюжета, и любовь, и погоня. Но все эти обязательные элементы большинства западных фильмов были даны так по-русски, что новая работа Протазанова сразу стала родной и близкой сотням тысяч людей, изголодавшихся по своим хорошим фильмам.

Экран показал хорошо знакомую зрителю картину нэпа в маленьком провинциальном городке. Герой фильма — Петя Петелькин (И. Ильинский), молодой закройщик портновской мастерской вдовы Ширинкиной (Л. Дейкун). Как написано в стихотворном либретто «Межрабпом-Руси»:

«Красив и строен, как никто.  
Учтив и ласков неизменно,  
(А-ля «Французик из Бордо») —  
Он москвошвейные манто  
Кроит как будто от Пакена».

Пухлощекий Петя Петелькин, в тройке, шляпе-канотье казался своей хозяйке просто неотразимым. Разумеется, вдова решила женить его на себе, хотя влюблен Петя в бедную девушку Катю (В. Марецкая) — работницу лавочника Семижилова (И. Толчанов). В роковой для него день свадьбы с вдовой, получив от невесты-хозяйки заработанные им деньги, Петя отправляется на станцию за подарком. На станции Петя встречает даму, отставшую от поезда (О. Жизнева). Ее единственная ценность — облигация. Добряк Петя покупает облигацию и приносит ее в подарок невесте.

Бедный Петя! Какую бурю негодований вызвал его поступок. Каким дураком надо быть, чтобы отдать деньги за жалкую бумажонку.



Д. Морской — ассистент  
Я. А. Протазанова.  
Шарж Б. Барнета.  
Публикуется впервые

Вдова бушует. Петя спасается бегством. Бегство, естественно, сопровождается погоней. И спасительный вагон товарного поезда увозит незадачливого закройщика в Ленинград.

А тем временем начинается новая серия приключений. Облигация, оставшаяся у вдовы, выигрывает 100 тысяч рублей. Незнакомка, встретив Петю, просит вернуть облигацию. Вдова, не подозревая о ценности облигации, наоборот, стремится сбыть ее с рук. Так бумага, ценность которой еще не известна в Торжке, попадает к лавочнику Семижилову. Прижимистый лавочник расплачивается облигацией со своей работницей Катей.

После того как путь облигации закончен, авторы возвращают Петю в Торжок. Он женится на Кате, и молодожены получают выигрыш к великому удовольствию зрительного зала.

Людям того времени типичность фильма принесла радость узнавания (все, как у нас, все, как в нашем городе). Городов таких было тогда великое множество и в каждом жили свои Пети, и алчные вдовы, и забитые Кати, и хищные лавочники. И не случайно вдова Ширинкина из «Закройщика из Торжка» кажется нам знакомой. Она предтеча той пышнотелой вдовы Грицапуевой, которую мы хорошо помним по «Двенадцати стульям» И. Ильфа и Е. Петрова.

Эффект узнавания стал союзником создателей фильма. Петя влюбился в Катю (приятно смотреть на молодых, симпатичных, хочется, чтобы у них все было хорошо). Вдова решила женить на себе Петю (и с профсоюзом проще, не работник будет в мастерской, а муж). Зрителю любопытно: выпутается ли Петя из этой ситуации?

Однако, оперируя с приятным зрителю материалом, режиссер не забывает о главной задаче — пропаганде государственных займов. Эпизод тиража, когда на экране крутится колесо счастья,

изобразительно строится на непрерывном укрупнении. Мы как бы приближаемся к главному выигрышу. Отсюда финал лотереи, снятый на крупном плане, выглядит естественным и закономерным.

«Закройщик из Торжка» — первый фильм, где встретились три наиболее известных протазановских актера — Анатолий Кторов, Игорь Ильинский и Ольга Жизнева (впоследствии к ним присоединится Михаил Климов). Все они снимались у Протазанова и до этого, но партнерами стали лишь здесь, в «Закройщике из Торжка». Пока это, разумеется, «проба пера», прощупывание будущих возможностей, своего рода творческая разведка. Но опыт явно удался. И, глядя на крупные планы Кторова и Ильинского, невольно переносишься мыслью вперед, в блестящие кадры «Праздника святого Йоргена». Впрочем, об этом еще речь впереди...

Реакция и зрителя и прессы на фильм «Закройщик из Торжка» была мгновенной. Так бывает на стадионе, когда трибуны словно эхо реагируют на меткий удар нападающего. А удар действительно оказался метким. Собрав сильную группу, Протазанов пустил в ход всю артиллерию своих возможностей.

На «Закройщике из Торжка» членом протазановского коллектива стал оператор Петр Васильевич Ермолов. Он был таким же самоучкой, как Протазанов, выпускником того же коммерческого училища, которое окончил и Яков Александрович.

Свои киноуниверситеты Ермолов прошел в известной дореволюционной фирме «Гомон». Был ее кинокорреспондентом по Кавказу и земле Войска Донского. С первых же дней мировой войны стал фронтовым оператором, продолжив эту работу и в годы революции.

Это он, Петр Васильевич Ермолов, увековечил Ленина подле Дома Союзов. Снял Чапаева. Создал волнующий фильм о голодающих Поволжья, сопровождая ездившего туда Фригьофа Нансена.

Опыт съемок в самых неожиданных световых условиях (не забывайте о качестве пленки, уровне техники и оптики тех лет) подготовил Ермолова к любым неожиданностям. Сотрудничество с В. Гардиным по фильму «Особняк Голубиных» позволило разобраться в специфике съемок павильона.

Протазанов и Ермолов быстро нашли общий язык и сняли вместе не один фильм. Пройдут годы, и в многотиражке «Детфильм» Протазанов напишет об их творческой дружбе, завязавшейся на съемках «Закройщика из Торжка». Он отметит «редкую по тем временам заинтересованность кинооператора не только в своей узкой специальной сфере, но и в постановке в целом».

Ермолов интересовался содержанием сценария, его монтажной разработкой, принимал участие в организации массовок на улицах, которые составлялись тогда из случайных прохожих. Одним словом, это был достойный партнер. Стремление Ермолова раскрыть в съемке



Оператор П. Ермолов.  
Шарж Б. Барнета.  
Публикуется впервые

актерское искусство немало способствовало сближению оператора и режиссера.

В книге И. Ильинского «Сам о себе» можно прочесть о незатейливых операторских трюках, пущенных в ход Ермоловым. В другой картине эти трюки, быть может, и не дали бы никакого эффекта, но здесь они усилили веселую эксцентрическую игру актера.

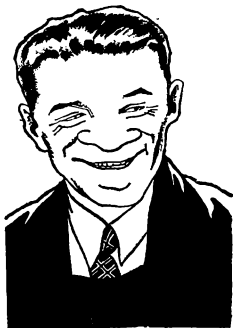
... Вот Петелькин решает кончить жизнь самоубийством, положив голову на рельсы перед приближающимся поездом. Ермолов снял этот кадр замедленной обратной съемкой. Неторопливо отъезжал поезд. Спокойно двигался перед аппаратом актер, а на экране все выглядело наоборот. Поезд мчался на Петю Петелькина, и лишь в последний миг Петя вскакивал и удирал от него по шпалам.

Поняв замыслы сценариста и режиссера, оператор всемерно способствовал их воплощению.

В век поисков, когда на суд зрителей выносились творческие эксперименты, живая и остроумная картина была встречена с большой симпатией. И среди рецензентов снова Михаил Кольцов.

Когда раскладываешь пасьянс из выписок, сделанных из газет и журналов, невольно бросается в глаза, что три фильма Протазанова — «Его призыв», «Закройщик из Торжка» и «Процесс о трех миллионах» — один за другим попали в поле зрения Михаила Кольцова и были положительно оценены им на страницах «Правды». И это не просто рецензии. Ядовито, по-кольцовски точно и, быть может, даже резко Михаил Ефимович разбил весьма распространенное мнение о «советском смехе», какового, вероятно, не существует в природе.





Режиссер Б. Барнет.  
Шарж А — Ш

«Эта, в двух словах истина, — писал Кольцов, — могла бы почитаться азбучной. Но против нее ополчились после революции целые легионы людей, не приспособленных к производительному труду и по сему взявшиеся за фабрикацию советского смеха, пресловутой революционной агитсатиры...

«Закройщик» — один из первых успехов нашего кино в области комедии. Вернее — первый успех. Ливень газетных заметок о готовящихся «заснятых», «зачитанных» или уже «засмотренных» комедиях бушует два года, а настоящий смех в советском фильме от начала до конца мы видим впервые».

Мнение газетных рецензентов всей страны оказалось единым. «Веселый «Закройщик из Торжка» весьма понравился провинции», — писала газета «Кино». «Закройщиком из Торжка» русская комическая фильма подошла, наконец, вплотную к тому, что составляет душу комедии в кино», — читаем мы в «Заре Востока». «Наконец-то мы увидели настоящую советскую комедию», — утверждала «Комсомольская правда».

«Закройщику из Торжка» даже посвящались стихи. Так, в тетрадке «Китайские тени или за кулисами «Межрабпом-Руси», хранящейся в Центральном государственном архиве литературы и искусства, Д. Самарский писал:

«Закройщик любимцем стал массы  
Не только прохожих зевак.  
Над круглым окошечком кассы  
Красуется гордый аншлаги».

Успех «Закройщика из Торжка» вызвал подражания. На ту же тему — пропаганда выигрышных государственных займов — В. Туркин и В. Шершеневич пишут для режиссера Б. Барнета сценарий «Девушка с коробкой».

Окончив «Закройщика из Торжка», Протазанов, разумеется, не хочет расставаться с завоеванным успехом. Отсюда твердость решения по поводу дальнейших планов: комедия и только комедия! А планировалось для Якова Александровича совсем другое — постановка исторического боевика «Стенька Разин» по сценарию Каменского.

Впервые я узнал об этом из рекламного анонса на обложке либретто «Закройщика из Торжка». Затем услышал о том же от Д. Л. Морской, и уже после его смерти в руки мне попали документы — списки костюмов с обозначением их стоимости, которые шились для этого исторического фильма.

Как вспоминает Д. Л. Морской, на роль Разина был приглашен Петр Бакшеев. По указанию Протазанова его даже начали обучать в манеже верховой езде. Еще до выпуска «Закройщика из Торжка» на экраны 26 августа 1925 года Яков Александрович вместе с Морским выехали на баркасе «Бабкин» из Нижнего Новгорода до Астрахани, чтобы выбрать для будущего боевика натуру, и проплавали до 10 сентября.

Сделано было много. И все же Протазанов отказался от этой постановки. Его решение снова снимать комедию было непреклонным.

Реализовать решение подчас труднее, чем его принять. Оригинального комедийного сценария не нашлось. И Протазанов переносит на экран инсценировку романа итальянского писателя Умберто Нотари «Три вора», шедшую в театре бывш. Корша. Но протазановский «Процесс о трех миллионах», как назвал режиссер новую комедию, имел предшественников не только на сцене. Кроме инсценировки романа «Три вора» существовало и две экранизации — «Вор-благодетель», дореволюционный фильм А. Каменского и М. Бонч-Томашевского и «Не пойман — не вор» («Кандидат в президенты») — фильм, поставленный режиссером П. Чардыниным в 1923 году.

Спектакль, хорошо знакомый будущим кинозрителям, и фильм, снятый за два года другим режиссером, — не лучший фон для оригинальной работы. Однако это ничуть не смутило Якова Александровича.

Кроме сценариста Олега Леонидова, после этого фильма ставшего другом и одним из постоянных соавторов Якова Александровича, Протазанову многим помог В. Туркин, несколько лет назад экранизовавший роман Нотари для П. Чардынина. Работа Чардынина не удовлетворила Туркина. Вот почему все свои не реализованные

Режиссер П. Чардынин.  
Шарж С. Зальцера



Чардыниным замысли Туркин с радостью и надеждой дарил Протазанову.

Третий помощник — художник Исаак Рабинович. Он предложил столь новое оформление, что на сходства будущего фильма со спектаклем не было и намека, хотя Яков Александрович пригласил для съемок актеров из театра бывш. Корша.

Сложившееся при съемках «Закройщика из Торжка» актерское трио — Ильинский, Кторов, Жизнева — пополнилось четвертым исполнителем — Михаилом Михайловичем Климовым (Яков Александрович снимал его потом добрый десяток лет).

В своих воспоминаниях Олег Леонидов описывает, как началась работа над сценарием. Точно в назначенное время он явился на студию. Навстречу ему вышел стройный красавец с доброжелательной улыбкой и ясным, чуть насмешливым взглядом. «Вначале заставляла насторожиться и чувствовать себя не так уютно эта постоянная насмешливость взгляда: не относится ли она к тебе, к твоей неопытности, к твоим неуклюжим драматургическим ходам? Вскоре я понял, что насмешка, ирония относились в первую очередь к самому Протазанову, который неизменно считал, что он работает не так, как следовало бы, что можно было все сделать лучше, что это еще не настоящее мастерство».

Отлично проработанный сценарий открывал большие возможности и актерам, и режиссеру, и оператору. Фильм должен был вылиться в хлесткую сатиру, иначе не было смысла за него браться. Сохранив неприкосновенной сюжетную линию Нотари, Протазанов снимал уверенно, не сомневаясь, что завоюет зрителя.

...На экране внушительная куча денег: доллары, фунты, червонцы, лиры, франки, золото. Из трех углов почти одновременно тянутся: грязная рука оборванца со связкой отмычек, затянутая в черную перчатку, рука джентльмена, и пухлая, дряблая рука банкира. Все они подбираются к деньгам.

В кадр входит холеная женская рука с веером. Веер покрывает мужские руки и деньги. Веер складывается, и на экране уже ни рук, ни денег.

Таков пролог комедии «Процесс о трех миллионах», достаточно четко выражающий суть истории о трех ворах.

Острые сюжетные повороты давали Протазанову-сатирику большие возможности. Неожиданность ситуаций позволяла лепить характеры, открывала широкие возможности для актерских решений. Фильм получился очень смешным от первых кадров, когда зритель знакомится с мелким воришкой Тапиокой (его играл Игорь Ильинский), залезающим в дом самого крупного из трех воров — банкира Орнано (Михаил Климов). Тапиока влезает, чтобы украсть какую-нибудь мелочь — то, что попадет под руку. Он и не подозревает, что в сейфе лежат три миллиона.

За этими миллионами охотится третий вор — Каскарилья (Анатолий Кторов), старый друг Тапиоки, который одновременно с ним проник в банкирский особняк.

На утро обнаружена пропажа. Сейф взломан. Каскарилья скрылся. По подозрению в этой крупнейшей краже арестован Тапиока.

За Тапиокой ухаживают, как за миллионером. В тюремной камере стелят ковры, приносят цветы, разбрызгивают благовония. Лучшие адвокаты предлагают свои услуги.

Процесс над человеком, укравшим миллионы, привлек внимание. Зал суда переполнен. И вдруг... на балконе фигура Каскарильи.

— Маленькое заявление, господин председатель! Похититель миллионов — я!

Каскарилья прыгает с балкона на место председателя, открывает небольшой чемодан, и дождь кредиток летит в зал суда. Идет битва за разлетевшиеся деньги (люди рвут их из рук друг друга, не подозревая, что кредитки фальшивые). В возникшую толпу бросаются охваченные ажиотажем и конвойные Тапиоки. А Каскарилья уводит друга из зала суда и вталкивает в автомобиль.

Казалось бы, после такой блестящей сцены, разблачающей власть денег, режиссеру и сценаристу нечего добавить. Но они находят еще один эпизод, который звучит как достойная кульминация фильма.

Выбритый Тапиока, в костюме от лучшего портного и с цветком в петлице, получает чековую книжку в банковской конторе Орнано. Худой, бледный карманник вытягивает у него из кармана перчатки. Схватив вора, Тапиока с негодованием передает его полицейскому.

— Важны не перчатки, важен священный принцип собственности!..

Снимался «Процесс о трех миллионах» в Ялте, которую, как не раз рассказывали работавшие с Протазановым, он очень любил.

А. Кторов в роли Каскарилья  
(«Процесс о трех миллионах»).

Шарж П. Клеттенберга



Щедрость этого края не могла не импонировать настоящему кинематографисту — много солнца, море, лес, скалы — практически почти любая натура.

Протазанов требователен даже к самым мельчайшим деталям. Костюм Тапиоки долго молотили камнями, добиваясь абсолютной достоверности живописных лохмотьев. И добились.

Однажды, возвращаясь со съемок, Ильинский прошел через торговый базарчик в Ялте. Его приняли за настоящего вора. Торговец брызгой заявил, что именно этот бродяга украл кусок с его лотка. Вмешалась милиция. Актеру пришлось пережить неприятные минуты.

Эта история весьма характерна. Протазанов знал цену достоверности и очень дорожил находками. Загримированному актеру понадобилось время, чтобы доказать, что он не бродяга. Не это ли цена точности деталей?

Протазанов знал материал (эмиграция научила его многому) и потому, снимая «Процесс о трех миллионах», действовал с исключительной уверенностью. Эта уверенность сопровождала его до последнего мгновения работы над фильмом, даже монтаж он вел почти вслепую. По привычке, сформировавшейся за годы работы в дореволюционном кинематографе, Протазанов монтировал «Процесс о трех миллионах» в негативе.

Современному режиссеру, привыкшему многократно прогонять рабочую копию на монтажном столе с экраном, отбирать дубли,



И. Ильинский в роли Тапиоки  
(«Процесс о трех миллионах»)  
Шарж П. Клеттенберга

с абсолютной точностью проверяя их качество, такая задача покажется просто неразрешимой. Но это было именно так. Старые мастера подчас умели делать то, что недоступно нам, людям, обласканным технической роскошью XX века, обладающим неслыханными для совсем недавнего прошлого возможностями.

Во многих книгах и статьях можно прочитать, что Протазанов был непримиримым врагом монтажного направления, блестяще выраженного в фильмах Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова. Отчасти это справедливо — основное внимание Яков Александрович уделял актеру, но то, что Протазанов не возвел монтаж в ранг главного средства киноискусства, как это делали тогда многие, еще не означает, что он не умел монтировать. Напротив, все люди, знавшие Якова Александровича, сотрудничавшие с ним, всемерно подчеркивали его абсолютное владение монтажом как формой выражения кинематографической мысли, удивительное чувство ритма, отличную монтажную память. «Внешняя простота протазановского монтажа не имела ничего общего с примитивностью, — писал через тридцать лет после выхода «Процесса о трех миллионах» С. Гинзбург, — ясность монтажных переходов, четкость ритмического рисунка фильма были результатом поистине виртуозного монтажного мастерства».

«Процесс о трех миллионах» дал критикам обильную пищу для споров и нападков. Уж очень дружно доказывало большинство из них, что на экран выпущена картина, с тонким знанием дела сработанная на обывателя. И актеры хороши, и фотография хороша, и режиссер грамотен, а вот картина, мол, не та... Правда, многие предсказы-

вали фильму длительный успех, отмечали композиционную четкость, остроту трактовки разных сцен и постановочный масштаб, не уступающий «боевикам» Запада, но квалифицировали картину как нечто незлобивое, благодушное, ничего общего не имеющего с сатирой. Это мнение наиболее резко выразил сценарист и кинокритик А. Курс в книжечке «Самое могущественное», вышедшей в 1927 году. Обрисовывая тенденции кинематографа того времени, А. Курс отводит «Процессу о трех миллионах» специальную главу — «Школа пассивизма».

Успех «Процесса о трех миллионах» Курс объясняет спекуляцией на адюльтере и интересе к стяжанию. Отсюда отрицание критиком всего, что он увидел в фильме. Кторов играет хорошо сшитых мужчин, Жизнева — хорошо обнажающихся женщин, Ильинский — одурачивает простаков. Если отбросить многократное жонглирование словами, Протазанову отводилась роль проповедника чужой культуры, чужой идеологии.

Сегодня книга А. Курса известна лишь небольшому кругу знатоков. Ленту Протазанова помнит целое поколение. Но, вероятно, даже немногим знатокам известен третий документ — отзыв на сценарий «Процесс о трех миллионах», написанный специально для Главреперткома. В этом документе (он хранится в архиве Госфильмофонда) Курс выступает уже не как теоретик, а как весьма жесткий практик.

«Мораль сценария, — читаем мы в его отзыве, — пахнет радикализмом невысокого полета: разоблачает жадность к деньгам в «обществе», когда вор становится богачом и делается ярым защитником собственности. Заключение: не разрешать. А. Курс».

Как говорят в таких случаях, комментарии излишни!

Теперь два мнения, составившие исключение из общего хора.

«Мастер кинорежиссуры Протазанов из «Межрабпом-Русь» дает нам «Дело о трех миллионах», — писал Луначарский. — Конечно, лента не претендует на какую-нибудь высокую социальную поучительность. Это большой, чрезвычайно легко и изящно, я бы сказал, элегантно взятый европейский фарс. Но, во-первых, русское кинопроизводство доказывает «Делом о трех миллионах», что в наших относительно убогих условиях возможна такая бравурная, такая мажорная, такая искрящаяся постановка чисто западной по своему стилю ленты; во-вторых, оно доказывает, что в эти сюжеты мы умеем вносить острую струю социальности. Массовая сцена в суде, при всем своем фарсовом характере, является одной из самых острых нот социальной сатиры в массовом порядке, какие когда-либо звучали с экрана».

В третий раз, после «Его призыва» и «Закройщика из Торжка», протазановский фильм благожелательно встретил Михаил Кольцов.



О. Жизнева в роли жены  
банкира Орнано  
(«Процесс о трех миллионах»);  
Шарж М. Гетманского

«Новая работа Протазанова,—писал он в «Правде»,—вполне осуществляет намерение этого талантливого художника экрана потягаться из Москвы с художественными ателье, если не Америки, то Франции. С исключительным вкусом выбраны пейзажи, использованы европейские уголки наших столиц, роскошные загородные дворцы старых русских богачей и вельмож, и на этом фоне легко, быстро, шаловливо разыграна злая комедия, обнажающая нелепые противоречия капиталистического строя».

Кольцов оценил все. И режиссерскую изобретательность, и работу художника Рабиновича, и отличную игру актеров, опровергших «неверную теорию о том, что театральные артисты не годны для экрана».

Последнее утверждение Кольцова особенно интересно. В пору смелых экспериментов Кулешова и Эйзенштейна Протазанов с его верностью актеру мог показаться в известной степени старомодным. Но, несмотря на это, он удерживал свои творческие позиции весьма последовательно, и сегодня мы без преувеличений можем назвать Протазанова одним из первых режиссеров, зажегших на небе молодого советского кинематографа актерские звезды.

Протазанов был искренне убежден, что кинозвезды нужны нашему кинематографу. 20 июля 1926 года он получил убедительнейшее подтверждение верности своих взглядов, о чем мы узнаем из воспоминаний актрисы Г. С. Кравченко.

... Такого бурного изъясления чувств в кино Москва до этого, пожалуй, еще не видала ни разу. Во второй половине дня тысячи молодых людей заполнили площадь перед Белорусским вокзалом и прилегающую к ней часть Тверской улицы. Разумеется, публика была не слишком солидной — преимущественно «папиросники» и





Дуг и Мэри в Москве. Рис. М. Гетманского

«ирисники», беспризорные подростки, подрабатывающие на хлеб насущный торговлей с рук. Это был народ шумный, неорганизованный, некультурный и... страстно влюбленный в кино. Они толпились на мостовой и тротуарах, высывались из окон, заполняли балконы, взбирались на уличные фонари.

Беспрестанно поглядывая на вокзальные часы, молодые люди с нетерпением ждали поезда, которым должны были прибыть знатные гости — известные американские артисты Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс. В ту пору, когда советское кино еще только создавало собственных героев, Пикфорд и Фербенкс были любимцами публики, больше того — ее кумирами.

Толпа стояла плотно. Даже кинематографисты, приехавшие встретить американских коллег, не могли пробиться к вагону. Чтобы пройти на перрон, М. Жарову и Ю. Райзмону пришлось изображать операторов хроники.

Юные поклонники кино были полны энергии. Сняв кордоны милиции, они демонстрировали любовь к искусству так бурно, что едва не растоптали гостей. Перепуганный Фербенкс, подхватив жену на руки, ретировался из купе. Затем, пройдя пустыми вагонами вперед, вышел на другую сторону состава и бросился в первую попавшуюся машину. И хотя у главного входа в вокзал артистов поджидал роскошный автомобиль, Мэри и Дуглас добрались до гостиницы на случайно подвернувшейся развалюхе. Только в номере они наконец смогли облегченно вздохнуть.

После шумной встречи на вокзале и не менее восторженных демонстраций подле гостиницы гости посетили несколько московских кинотеатров. Как писали газеты, в «Арсе» милиции удалось отстоять

только зрительный зал. Фойе, ресторан, лестницы пали под натиском поклонников.

Встреча действительно была восторженной и на редкость искренней. Американцы с интересом всматривались в русских. Русские в американцев. Интересно было и тем и другим. В те далекие времена это действительно напоминало встречу разных миров. Многие москвичи искренне верили, что автоматическая ручка существует главным образом для подписи миллионных банковских чеков. А застёжка «молния»... Никогда не забуду впечатления, которое произвела на меня, маленького первоклассника, эта застёжка. Я увидел ее на курточке одного из своих школьных товарищей и обомлел. Мы стояли вокруг обладателя заграничной диковинки и (он был великодушен) по очереди дергали ее вверх и вниз...

Сегодня это кажется забавным анекдотом. Увы, тогда было не до смеха. В глазах богатых западных дядюшек мы выглядели голодранцами. Но, на удивление многим, голодранцы меньше всего спешили протянуть руку за милостыней. Напротив, небольшой отряд советских кинематографистов дрался за свое будущее так же упорно, как несколько лет до этого сражались голодные и разутые красноармейцы.

Уже много лет в кинематографической практике существует парадокс, справедливый и по сей день: чем хуже материал, тем интереснее творческие решения. Эта странная и непостижимая на первый взгляд формула объясняется довольно просто: именно в тех случаях, когда не хватает материала, с особой активностью начинает работать фантазия художника, открывающая путь к победе.

Справедливая сегодня в масштабе фильма, эта формула тогда была применима ко всей советской кинематографии. В нее подставляли неизмеримо большие числа, и результаты не замедлили удивить мир. Именно они, эти результаты, заставили Запад отказаться от полного игнорирования нашего кино и оказать ему сначала снисходительное, а очень скоро и весьма уважительное внимание.

«Я жду в моей области кино от России великих дел. Я люблю вставать с восходом солнца и видеть молодой день. Вот этот молодой день переживает ваша молодая страна, в которой чувствуется столько непочатых сил...

Я выехал из Америки, чтобы познакомиться с вашим киноискусством. Я, конечно, знал о талантливости вашего народа, но все же полагал, что ваше кино — ребенок и мой опыт может оказаться полезным для вас. А теперь после «Потемкина» я вижу, что мне придется учиться у вас», — так говорил московским кинематографистам Дуглас Фербенкс.

На следующий день после приезда в Москву Пикфорд и Фербенкс побывали на «Межрабпом-фильме». Их встретили тепло и доброже-

лательно. Из костюмерной извлекли костюм боярышни и подарили Мэри. Кинооператоры «Руси» сняли гостей и хозяев в импровизированном комическом фильме, разыгранном Пикфорд, Фербенксом и Ильинским под руководством Пудовкина.

Осмотрев студию, пили чай. Любительские фотографии свидетельствуют, что Протазанов участвовал в этом приеме, а потом, иначе не бывает на кинематографических встречах, ожил экран. Американцам продемонстрировали большую программу.

В отрывках и полностью были показаны: «Коллежский регистратор», «Абрек Заур», «Мать», «Процесс о трех миллионах» и «Броненосец «Потемкин»». В газете «Кино» писали, что «Процесс о трех миллионах» впечатления на американцев не произвел. Они охарактеризовали его как рядовую американскую картину.

«Однако эти слова американцев,— писала газета «Труд»,— в данном случае «Межрабпом-Русь» может принять за похвалу, так как данная работа показывает, что мы умеем делать и «западные фильмы» не хуже, чем их делают на самом Западе. А ведь это, хотя и своеобразный, но все же метод борьбы с чрезмерным импортом к нам заграничных лент».

Мысль рецензента о вкладе «Процесса о трех миллионах» в борьбу с импортными лентами, которую вели наши кинематографисты, представляется существенной.

Борьба эта была сложной и многогранной. Вытеснению импортного репертуара способствовали и социальные изменения аудитории (увеличение числа рабочей молодежи), и новаторство революционных фильмов, и (в этом безусловная заслуга Протазанова) появление на экранах обаятельных актеров.

От картины к картине ведущие советские киноактеры завоевывали симпатии и любовь зрителей, успешно соперничая с зарубежными кинозвездами.

В молодом советском кинематографе работали режиссеры самых разных вкусов и устремлений. Направления их поисков подчас выглядели противоположными, противоречащими друг другу. Однако была у них и удивительная общность — те, кто определял свой путь, беспрестанно обогащали арсенал кино творческими открытиями, неумоимо накапливали то новое, что впоследствии составило советскую школу кинематографии.

На экран выходят «Красные дьяволята» И. Перестиани и П. Бляхина, «Дипломатическая тайна» (экранизация романа Л. Никулина «Никаких случайностей»), «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Л. Кулешова и Н. Асеева. Дзига Вертов выпускает «Ленинскую киноправду», А. Ивановский ставит по сценарию Ольги Форш «Дворец и крепость» (драматическую историю царского узника Михаила Бейдемана). Протазанов — «Его призыв»

и «Закройщик из Торжка», В. Гардин — «Крест и маузер», В. Висковский — «9-е января», С. Эйзенштейн — «Броненосец «Потемкин».

Но 1925 год, в котором было создано большинство этих лент, принес победы не только в завоевании советского зрителя. Впервые искусство Советской России получает признание за рубежом. Среди тех, кому оказана эта честь, оказался и Яков Протазанов.

Под крупной шапкой «Париж премирует советских режиссеров» газета «Кино» писала: «Согласно сообщению, полученному Академией художественных наук, на выставке декоративных искусств в Париже получили награды: режиссер «Межрабпом-Русь» Я. А. Протазанов почетный диплом (2-я награда), режиссер Госкино С. М. Эйзенштейн золотую медаль (3-я награда), режиссер Пролеткино С. Д. Бассалыго — золотую медаль (3-я награда) и «кинок» Д. Вертов — серебряную медаль (4-я награда)».

К сожалению, многое в этой короткой информации неясно. Мы не знаем, кому присуждена первая награда. Не знаем, демонстрировали ли в Париже «Его призыв» Протазанова, «Стачку» Эйзенштейна, «Киноглаз» Дзиги Вертова. Кое-кто из старых кинематографистов предполагает, что жюри присудило премии заочно, располагая лишь витринами с кадрами из этих картин. Справедливо ли это предположение? Не знаю. В «Кинонеделе» (1925, № 8) Г. Болтянский пишет, что его идея показать на выставке советские фильмы поддержана Мейерхольдом, Таировым и послом во Франции Красиным. Но демонстрировались ли в Париже эти фильмы? Об этом ни в одной из газет ни слова, хотя, вероятно, демонстрировались, так как Дж. Дос-Пассос смотрел там «Киноглаз» Вертова, о чем написал впоследствии в романе «1919-й год».

И все же даже скудная информация, которой мы располагаем, чрезвычайно важна: внимания мировой общественности удостоились режиссеры различных творческих направлений. Получив возможность самостоятельно решать поставленные перед нами задачи, мастера кино достойно оправдали оказанное им доверие.

Вместе со своими товарищами внес лепту в общее дело и Яков Протазанов. Вот почему, вспомнив о первом выходе нашей кинематографии на суд мирового общественного мнения, хочется поддержать мысль, высказанную недавно народным артистом СССР М. Жаровым: число фильмов, в которых воплотился пафос революции, несправедливо ограничивать традиционным перечнем — «Мать», «Броненосец «Потемкин», «Земля», «Чапаев». Эти фильмы прекрасны, но никто не дает права забывать художников, которых революция заставила по-новому взглянуть на разные явления жизни. Каждый из них внес посильный вклад в общее дело. Каждый способствовал упрочению успеха советского кино.

## КИНЕМАТОГРАФ БОЛЬШОГО И МАЛОГО МИРА

Старое и новое. Попыски художников. «Сорок первый». Актер по суду оправдан. Протазанов приобретает союзников. Пожар на «Межрабпом-фильме». Маленький человек на экранах мирового кино. Иван Москвин, Эмиль Янинингс, Михаил Чехов. Фильм из малого мира.

Среди качеств режиссера Протазанова, удивлявших современников, было одно, вызывающее восхищение и по сей день. В терминологии искусствоведов ему еще не придумано точного определения. Я бы назвал это качество ощущением зрительного зала.

Для профессионала, работающего на многомиллионную аудиторию, такая черта чрезвычайно важна. Не каждому кинематографисту дано увидеть свое произведение как бы со стороны, представить, как будет оно встречено. И трудно это не только из-за разнообразия вкусов зрителя. Есть тому и другая причина — власть времени, одновременно меняющего и зрителей и кинематографистов. Протазанов пристально следил за этими изменениями. Словно врач, держащий руку на пульсе, он, по мере того как время отмеряло свое, искал возможность заворочить, приковать зрителя к экрану.

Эмиграция оборвала связь с Россией, нарушив контакты режиссера со зрителем. Восстанавливать их было трудно. И, пожалуй, только третий фильм, снятый по возвращении на родину — «Закройщик из Торжка», — вернул утраченное было режиссером ощущение зрительного зала. С большим успехом прошел и «Процесс о трех миллионах». Что бы ни писали об этом фильме критики, Протазанов знал, зритель, переживший нэп, ежедневно видевший собственными глазами множество торгашей и деляг, больше того, непосредственно соприкасавшийся с ними, не мог не понять, не мог не оценить остроумную сатиру на буржуазное общество.

Нэп — этот важный этап восстановления экономики, подорванной многолетним периодом войн, продолжался до декабря 1925 года. XIV съезд партии подвел итоги восстановительного периода и взял курс на индустриализацию, на построение социалистического общества.

Строительство нового мира началось решением задач вещественных и осязаемых. Воздвигались первые электростанции, строился тракторный завод в Сталинграде, завод сельскохозяйственных машин в Ростове-на-Дону, Керченский металлургический завод, укладывались рельсы Туркестано-Сибирской железной дороги...

Все эти стройки были не только промышленными сооружениями, призванными сыграть важную роль в решении технико-экономичес-

ких проблем. Нет, за ними скрывалось нечто большее — перестройка человеческой психологии, рождение нового человека. И если какой-то год-два назад кумиром среднего зрителя были Дуглас Фербенкс и Мэри Пикфорд, то новому зрителю (а армия таких зрителей неуклонно нарастала) нужны были иные герои, олицетворявшие тот новый мир, борьба за который началась на фронтах революции и гражданской войны и продолжалась теперь на стройках и заводах.

Протазанову в ту пору сорок пять лет. Он полон сил и богат житейским опытом. Яков Александрович понимает: новое, рождающееся у него на глазах, обязательно потеснит старое. Он отчетливо видит два мира, интересы которых глубоко различны, а борьба неизбежна. Поворот, который переживала страна, крут, а на крутых поворотах удерживаются лишь молодые и сильные...

Газеты, как сводки с фронтов, печатают материалы о новостройках. Из этих очерков, информации, фотографий перед художником возникают новые люди. Без экскаваторов, без подъемных кранов, с ломами, лопатами да конными повозками-грабарками вчерашние крестьяне, не успевшие остричь патриархальные бороды и сбросить лапти, по-крестьянски трудолюбиво взялись за новую работу. А рядом шумел, доживая свое, старый мир, наполненный множеством хорошо знакомых Протазанову персонажей.

На стенах еще мелькали вывески с именами крупных коммерсантов. Догоняя неуклюжие автомобили, мчались извозчики-лихачи, с превосходством смотревшие на тех, кто шел пешком или висел на подножках переполненных трамваев. Из котлов с асфальтом высовывались чумазые беспризорники. Их лохмотья не уступали живописностью одежде босяков Хитрова рынка. Да и сам рынок с прилежавшими к нему домами-притонами еще продолжал существовать.

Галстук был не то чтобы запретной, но явно лишней деталью мужского туалета. Для косоворотки и рубашки-апах он совершенно не нужен. По улицам ходили пионеры с кружками, собирая деньги в помощь узникам капитала, и валютчики, чья черная биржа размещалась между Ильинской (ул. Куйбышева) и Никольской (ул. 25-го Октября). Пронзительно кричали разносчики, рекламируя ириски, леденцы, папиросы «Сафо» и «Ира». Малиновым перезвоном гудели по праздничным дням колокола многочисленных церквей.

По утрам из подмосковных поездов с бидонами через плечо высыпали молочницы. На московских улицах прямо с розвальней крестьяне продавали овощи, отмеряя свой товар мерами, полумерами, четвертушками. На трамвайных буферах (как тогда говорили, на трамвайной колбасе) висели мальчишки. Вечерами фонарики с лесенками на плече зажигали огоньки газовых фонарей, стоявших тогда на многих московских улицах.

Протазанов раздваивается: сам-то он из старого мира, а новому зрителю нужен новый герой. И обязанность настоящего художника — дать пищу уму и чувствам нового советского человека.

Этого героя, положительного, способного стать образцом, не конкретно-плакатного, а реального, искреннего, правдивого, достоверного Протазанов ищет в литературе. Шаг естественный и закономерный. Во-первых, литература обгоняла кино, а равняться хотелось на передовое. Во-вторых, сработал фактор времени — писатели отделились от событий революции и гражданской войны и смогли теперь рассматривать эти события не только «крупным планом», не только во всеоружии непосредственных личных впечатлений, но и с высоты тех обобщений, той степени типизации, без которых литература не вправе называться художественной.

Фактор времени — обстоятельство, отлично известное литераторам. Иногда он очень велик — после наполеоновского нашествия прошло почти пятьдесят лет, прежде чем Толстой написал «Войну и мир». Здесь понадобилось времени гораздо меньше. К 1925 году советская литература о войне и революции была представлена вполне достойно.

Писал «Разгром» Александр Фадеев. Над трилогией «Хождение по мукам» работал Алексей Толстой. Разворачивал перед будущими читателями события первой книги «Тихого Дона» Михаил Шолохов, стали на полки «Севастополь» Алексея Малышкина и «Разлом» Бориса Лавренева. На сцене Художественного театра зритель увидел пьесу Всеволода Иванова «Бронепоезд 14-69».

Среди героев книг и фильмов все чаще те, кто свергал самодержавие, отстаивал молодую республику, переживал собственную внутреннюю революцию, строил социализм. Исследования психологии таких людей, оказавшихся в водовороте исторических событий, открывали путь к большой художественной правде, утверждали реалистические методы творчества, становились школой воспитания нового поколения.

Познание нового человека — очень сложный и очень индивидуальный для каждого художника процесс. Он распространялся не только на литературу, но и на театр и на кинематограф.

Событие огромной важности — выход на экран «Броневосца «Потемкин». Успех фильма был столь велик, что очень многим творческий метод Эйзенштейна показался единственно верным для всей советской художественной кинематографии. И начались споры о будущем советского кино, вернее, о путях к этому будущему.

Пытаясь обобщить сделанное, Сергей Эйзенштейн выдвинул теорию интеллектуального кино. Художнику хотелось построить мост между логическим и эмоциональным, научиться переводить информацию в эмоции, чтобы разговаривать со зрителем одновременно и

языком логики и языком образов. В 1928 году Эйзенштейн провозглашал необходимость «непосредственной экранизации классово-полезных понятий, методик, тактик и практических лозунгов, не прибегая для этого к помощи подозрительного багажа драматического и психологического прошлого».

Эйзенштейн считал, что интеллектуальному кино принадлежит огромное будущее.

В статье «Перспективы», опубликованной журналом «Искусство» в 1928 году, он писал:

«На пути к интеллектуальному кино кто-то стоит.

Поперек пути.

Кто это?

Это «живой человек».

Он просится в литературу.

Он уже наполовину забрался в театр с подъезда МХАТ.

Он стучится в кинематографию.

Товарищ «живой человек»! За литературу не скажу. За театр тоже. Но кинематограф — не ваше место. Для кинематографа Вы — «правый уклон».

Однако, воздавая должное честности мастера, отметим, что Эйзенштейн к середине тридцатых годов пересмотрел свое отношение к человеку в кино. И не только он один. Творческая практика обратилась к тому, что под горячую руку было так унижительно прозвано «подозрительным багажом драматического и психологического прошлого».

В отличие от Эйзенштейна Протазанов, напротив, демонстрировал постоянство и по отношению к сценаристам и к актерам. Он всегда рассматривал и тех и других как партнеров. И это естественно. Ведь больше всего стремился Протазанов к раскрытию на экране психологии человека. Того самого человека, которого не хотел пускать туда Эйзенштейн.

Закончив «Процесс о трех миллионах», Протазанов искал новую тему — современную, политически точную, способную привлечь зрителя (кинематографа, который не смотрят, Яков Александрович не признавал). Художнику хотелось раскрыть с экрана внутренний мир нового человека, в равной степени не похожего ни на граждан старой России, ни на своих современников за рубежом. Такой материал могла прежде всего дать гражданская война, Протазанов находит его в творчестве Бориса Лавренева.

Протазанов не единственный кинематографист, кого захватил бурный темперамент произведений Лавренева. Лавренев многое видел и многое пережил. После окончания гражданской войны он подытожил жизненные наблюдения в большой (на тысячу шестьсот страниц) рукописи, собственноручно отпечатанной на машинке.



Когда чемодан с рукописью был доставлен в одну из редакций, там ахнули:

— Да ведь это же материал на несколько книг!

И действительно, огромная рукопись стала основой известных произведений — «Ветер», «Рассказ о простой вещи», «Сорок первый», «Седьмой спутник». Произведения привлекли внимание кинематографистов. Л. Шеффер снял фильм «Ошибка Василия Гуляева» по повести «Ветер», В. Касьянов — «Седьмой спутник», Протазанов — «Сорок первый».

Сюжет рассказа, а вместе с ним и фильма «Сорок первый», общеизвестен. Он драматичен и прост... На пустынном острове в Каспийском море двое — красногвардеец Марютка, снайпер, подстрелившая сорок белогвардейцев, и поручик Говоруха-Отрок, пленный, которого она конвоировала. Молодые люди полюбили друг друга. Но когда к острову подплыл бот с белыми солдатами, меткий выстрел Марютки оборвал жизнь молодого офицера. Поручик стал на ее боевом счету сорок первым.

Фильм имел успех. И не удивительно. Тема революции была передана в нем поразительно точно, человечески правдивыми чувствами. Исподволь, незаметно возникали, вырастая в нечто очень большое и очень важное, проблемы революции и долга, личного и общественного. Большие, нужные молодому обществу идеи раскрылись в конкретных, психологически точных поступках героев. Режиссер и оператор показывали этих героев на фоне столь достоверных событий, что ощущение правды захватывало зрителя, делало соучастником происходившего на экране.

Оператор Ермолов, с которым Протазанов снимал «Сорок первый», в годы революции и гражданской войны много работал как хроникер. Великолепное знание материала, умение увидеть его глазами героев гражданской войны создавало ощущение предельной достоверности.

Воспроизводя атмосферу этого фильма, историки кино справедливо отмечают обстоятельность и точность, с которой представил на экране Протазанов и степь, и дорогу, и барханы, и мутную воду, льющуюся в бурдюк, и нервный припадок истомленного до предела бойца, и зловещего коршуна, парящего над пустыней. Во всех этих деталях, а их число можно было бы без труда умножить, проступала правда войны, тот быт ее, который во многом и делал героев героями.

Кинематографистам пришлось в известной степени разделить трудности персонажей фильма. «Сорок первый» снимался в жарких прикаспийских пустынях и был для съемочной группы очень сложной работой.

Роль поручика Говорухи-Отрока Протазанов поручает сначала Анатолию Кторову. Марютки — исполнительнице главной роли «Закройщика из Торжка» Вере Марецкой. Но в эти планы



Актер Коваль-Самборский.  
Шарж Е. Клейн

пришлось внести поправки. Марецкая ждала ребенка и уехать на съемки в пустыню не могла. Кторов оказался занят в театре.

Исполнителя роли Говорухи-Отрока отыскивали быстро. Протазанов пригласил Ивана Ковалья-Самборского, игравшего Андрея в фильме «Его призыв». Сложнее оказалось подобрать актрису на роль Марютки.

Чтобы рассказать о том, как была найдена эта актриса, знакомим читателя с молодым человеком, начавшим свою кинематографическую биографию в литературном отделе «Межрабпом-Руси». Литературная работа привлекала начинающего кинематографиста, но еще заманчивее, еще интереснее было там, в павильонах и монтажных, где воздух, подогретый прожекторами, насыщен озоном, где так остро пахнет ацетоном. Молодой человек с интересом следил за работой Протазанова, восхищаясь его безупречным владением профессией. Очень скоро он покинул литотдел, чтобы стать ассистентом режиссера. После дебюта у Эггерта на фильме «Медвежья свадьба» началась работа у Протазанова на «Процессе о трех миллионах».

Ассистент был пытливым и внимательно приглядывался не только к своему мастеру, но и к режиссерам других направлений. Он умел сопоставлять и быстро понял то общее, что роднило таких, казалось бы, далеких друг от друга и разных людей, как Протазанов и Пудовкин. Спустя много лет, став известным режиссером, народным артистом СССР, Юлий Яковлевич Райзман писал:

«Как и мои сверстники, я был поборником нового слова в искусстве. Вечерами на бурных диспутах громко кричал вместе с теми,



Ю. Райзман.  
Шарж Кукурыничков

кто призывал вбивать «осиновый кол» во все старое». А утром, когда приходил на съемки, простое, ясное, реалистическое искусство Протазанова поворачивало меня на 180 градусов. И так я «вертелся» довольно долгое время, пока не понял, что живая творческая практика помогает художнику определить, что ему всего дороже и ближе в искусстве.

Именно ему, этому молодому человеку, удалось решить задачу, над которой бился Протазанов: подыскать подходящую актрису на роль героини. По разным причинам претендентки отпадали одна за другой, а когда задержка с подбором стала грозить срывом сроков производства, Протазанов сказал Райзмону:

— Мы с Петей Ермоловым и Штраухом уезжаем, а вы останетесь и подберете актрису...

Сказал и уехал. Он знал, что делал, кому давал поручение. Ведь плавать учат, бросая в воду.

Доверить неопытному ассистенту самостоятельный выбор героини, во многом решавший судьбу фильма, на такое мог отважиться не всякий. Но Протазанов уверенно сделал этот шаг и, как мы знаем, не ошибся.

Юлий Райзман нашел актрису. Он пригласил студентку ВГИКа Аду Войцик. Спустя много лет Ада Войцик охарактеризовала свои ощущения от этой пробы двумя словами: «смятение и страх».

Конечно, было страшно. Ни повести, ни сценария Ада Войцик не читала. На «Межрабпом-Русь» попала впервые. Протазанова воспринимала как существо особой, «страшно чужой» породы.

Томительно долгими показались минуты ожидания. Но вот долгожданные слова:

— Проба удовлетворяет. Мы должны выехать завтра...

События мелькали, словно кадры кинофильма. Сегодня утвердили пробу. Завтра за Адой Войцик заезжает на машине Райзман. В международном вагоне она едет в Баку. Международный вагон тогда — неслыханная роскошь, но этого неизменно требовал от своих администраторов Яков Александрович: актер должен прибыть на съемку в форме, свежим и отдохнувшим.

Первая встреча с Протазановым произошла в Баку. Юношески стройный, в элегантном белом костюме, Протазанов сидел в номере гостиницы и пил квас со льдом. Угостив Войцик и Райзмана ледяным напитком, он попросил показать подготовленные отрывки. По окончании показа, не высказав ни одобрения, ни порицания, поблагодарил. А через некоторое время принял решение: «Снимать!»

Что говорить, для молодой актрисы это была настоящая школа. Каждый раз Протазанов объяснял не только, какой кусок будет сниматься, но и почему сейчас снимается именно этот кусок, что за ним следует. Он рассказывал членам группы все подробности технологии предстоящей работы: с какой стороны будет падать тень при съемке, как в какой час будет светить солнце, меняя характер теней, каким объективом воспользуется при съемке оператор...

Наконец настал трудный момент — одна из последних сцен фильма. Нужно было плакать. Плакать, разумеется, настоящими слезами. Ни глицериновых капель, ни луковицы, поднесенной к носу, Протазанов не признавал. Еще задолго до съемки он предупредил об этом актрису.

«Настал страшный для меня день, — вспоминает Ада Игнатьевна. — Я волновалась, как никогда. Я избегала глядеть на Протазанова. Ожидая момента, когда Петр Васильевич Ермолов начнет крутить ручку аппарата, я сидела понурившись. Шла сцена расстрела. Боясь, что я не заплачу, что уроню себя в глазах Протазанова, я вдруг почувствовала себя донельзя несчастной, жалкой и одинокой. Меня вдруг потянуло домой, к маме. Мне захотелось бросить все: комфорт, съемки, Каспий, славу — и поехать к себе, в Москву! «Снимайте! Снимайте ее скорее!» — услышала я знакомый и повелительный голос, и мое чуткое к его интонации ухо вдруг уловило какую-то еле заметную нотку удовлетворения: «Снимайте ее, она плачет!» Я не сразу поняла, что это я плачу настоящими слезами не потому, что Марютка, а потому, что я — одинокая в этот момент Ада. Забыв обо всем на свете, я вытирала слезы кулаком. У меня текло из носа, платка под рукой не было. Я шмыгала носом, всхлипывала, опять шмыгала... Никогда, вероятно, ни до, ни после, я не была так близка к протазановской Марютке, как в этот момент. Все

сошло прекрасно. Но долго после того, как съемка кончилась, я все еще плакала и всхлипывала».

Еще одно описание съемки фильма «Сорок первый» оставил сам Протазанов. В письме к сыну Георгию от 26 сентября 1926 года он писал:

«Моя работа подходит к концу. Сейчас снимаю сцены боя: вчера с пушками, завтра буду работать с конницей. Очень интересной была поездка в Туркестан, там снимал у кочевников в пустыне: снимал во время бури ловлю рыбы с лодки — качало так, что даже было страшно. Затем было еще одно приключение: во время съемок на меня налетела лошадь и сбила с ног так, что я два раза перекувырнулся, но не ушибся. Сейчас стоит прохладная погода. В море никто не купается и дуют страшные норды...»

Но написал домой Яков Александрович не обо всем. В письме ни слова о съемке одной из последних сцен, происходившей во время сурового, отнюдь не кинематографического шторма.

Шторм разыгрался ночью. Было очень холодно. Актеры могли простудиться, однако отменить съемку невозможно: съемочной группе пора возвращаться в Москву.

Протазанов показал своему коллективу пример. Тщательно отрепетировав на суше, он входил вместе с актерами в холодную каспийскую воду, но съемку провел, четко и быстро сделав несколько дублей.

В середине февраля фильм был смонтирован и окончен. Однако не все по достоинству оценили интерпретацию Протазановым лавреневского рассказа. Некоторые кадры фильма не понравились в Главреперткоме и разрешения на его демонстрацию дано не было. Немедленно вмешался Луначарский. В архиве Госфильмофонда сохранился любопытный документ — письмо от 19 февраля 1927 года, написанное на бланке «Секретаря народного комиссара просвещения».

«Срочно. Главрепертком т. Мордвинкину.

По распоряжению т. Луначарского сообщаю вам, что фильм «Сорок первый» «Межрабпома» был просмотрен членами коллегии, которые пришли в единогласному мнению, что картину следует разрешить без изменений.

Тов. Луначарский предлагает Вам дать соответствующее распоряжение о снятии запрещения.

Секретарь наркома

*Еримова»*

Наверное, опасения Главреперткома были достаточно типичны для своего времени. Во всяком случае, когда 8 марта 1927 года в Обществе друзей советского кино состоялся общественный просмотр и обсуждение фильма, там тоже были высказаны сомнения:

«Партизаны показаны вне времени и пространства. Неведомо, кто за что борется, кто идет по пустыне и куда. Белогвардеец мог десять раз убежать и все-таки почему-то остался».

«Два героя заполняют картину почти целиком. Первая половина картины действительно захватывает, а вторая сводит все на нет. Непонятна героиня картины, променявшая большевизм на белогвардейца».

«В картине есть ряд недостатков, из-за которых она будет непонятна крестьянству».

Пожалуй, уместнее всего объяснить эту настороженность общественных критиков их не очень высокой культурой, так как профессиональная критика оказала фильму теплый прием.

Эту благосклонность прессы, пожалуй, с наибольшей отчетливостью объясняют нам рецензенты «Правды» и «Труда». Пафос обеих рецензий одинаков: герои фильма — живые люди, со своими колебаниями и страстями, минутами подъема и упадка. Изображенные на суровом фоне, они достоверны и правдивы. И это не случайность, а закономерность. И в литературе, и в театре, и в живописи человек вытеснял голые агитки и абстрактные схемы.

«Время упрощенных схем миновало, и картина «Сорок первый» ясно говорит об этом, являясь одним из лучших образцов реалистической кинофильмы», — писал рецензент газеты «Труд».

«В нашей кинокритике, — писал А. В. Луначарский, и его слова звучат, как резюме, — господствует, например, мнение, что режиссер Протазанов, главная сила «Межрабпом-Русь», очень хороший мастер, но не подходящий для нашего времени; однако после такой изумительной картины, как «Сорок первый» (безусловно один из шедевров нашей кинематографии), этого уж никак сказать нельзя».

И все же, публикуя столь лестные для Протазанова отзывы, я был бы необъективен, не упомянув еще об одном документе, показавшемся мне несколько неожиданным. 22 марта 1927 года «Вечерняя Красная газета» опубликовала письмо в редакцию.

«Ряд благожелательных и даже восторженных рецензий о фильме «Сорок первый» вынуждает меня к настоящему выступлению, ибо на плакатах, выпущенных «Межрабпом-фильмом», красуется моя фамилия в качестве «автора» сценария, в то время как фильм не только извращает основную сущность замысла моей повести и сценария, но и кинематографически нелеп и беспомощен».

Сценарий «Сорок первого» был продан мной «Межрабпому» в том же 1926 году и в том же году прошел с самыми незначительными изменениями. По договору я был обязан сделать все переделки, какие нашло бы нужным худбюро «Межрабпома». Но до момента выпуска фильма я не имел от «Межрабпома» никаких предложений изменить или переделать сценарий

Поэтому, отправляясь смотреть фильм, я был убежден, что он построен по моему сценарию, ибо об этом гласили плакаты.

Но, просмотрев картину, я должен заявить, что этого сценария не писал и не мог написать...»

Возражения Лавренева (а письмо написал он) сводились главным образом к тому, что режиссер будто бы искал образ героини.

Но, как известно, «Сорок первый» Протазанова прожил на экране долгую жизнь, а образ Марютки, созданный Адой Войцик, по справедливости считается одним из интереснейших женских образов советского немого кино.

Открытое письмо Бориса Лавренева, естественно, не доставило Протазанову удовольствия, однако в дебаты он вступить не пожелал. И когда в апреле того же 1927 года журнал «Советский экран» опубликовал высказывания режиссера о литературной основе «Сорок первого», там не было ни единого дурного слова в адрес автора.

«Сюжет «Сорок первого», — писал Протазанов, — взят из повести Лавренева того же названия. Повесть эта острая, значительная сама по себе, представляла весьма ценный материал для сценария своей внутренней психологической динамикой, правдивой, увлекательной, не банальной. Сценарий, сделанный Борисом Лавреневым, надо полагать, усугубил качество повести, развернув в шести частях наиболее интересные этапы судеб ее героев».

Непоколебимая приверженность Протазанова к актерскому кинематографу обрела все большее число союзников. Но, как ни парадоксально, главная заслуга в том, что кинематограф снова повернулся к актеру, принадлежит не Якову Александровичу. Решающий поворот в умах сделал Пудовкин. Успех фильма «Мать» дал толчок, положивший начало уже необратимому процессу — процессу восстановления актера в его законных правах. Именно после успеха «Матери» медленно, но верно начал происходить тот поворот кинематографического корабля, который позволил взять курс на «Чапаева» и другие шедевры тридцатых годов.

Теории двадцатых годов, объявившие актера если не врагом, то, во всяком случае, далеко не другом киноискусства, начинали сникать. Актеры и их защитники, напротив, почувствовали себя тверже. Отсюда «Общественный суд над типажом», отчет о котором был опубликован в газете «Кино» от 31 июня 1928 года.

Чтобы представить себе этот суд, вспомните другой, описанный в романе В. Каверина «Два капитана». Там на скамью подсудимых посадили Евгения Онегина по обвинению «в убийстве под видом дуэли». История, описанная В. Кавериним, будила грустные мысли не столько о способах обучения школьников, сколько (это было гораздо существеннее) об отношении в то время к классике, к произведениям великих писателей.



«Быт или не быт?»  
Кинорежиссеры в окружении  
типажа.  
(Второй справа Я. Протазанов).  
Шарж Э. Мордмиловича

В общественном суде над типажом, о котором весьма пространно сообщала газета «Кино», участвовали известные всему кинематографу люди. Организовали процесс Ассоциация революционного кино, Центральный совет Общества друзей советского кино, Горком киноработников. С одной стороны, профессионалы, с другой — зрители, любители кино, то есть те, на кого кинематографисты работали. Председатель суда — С. Васильев. Общественный обвинитель от Посредрабиса — Гегузин, прокурор — Н. Анощенко. Свидетели защиты — режиссер Ю. Тарич и ассистент В. Корш, эксперт Ф. Шипулинский. Одним словом, судили по всем правилам.

Если отбросить веселую эксцентричную форму, существо дела выглядело весьма серьезно. Серьезен и вынесенный приговор:

«1. Признать неосновательным отказ некоторых режиссеров от квалифицированной актерской силы.

2. Признать, что для успешного роста советской кинематографии вопрос о квалификации должен быть решен в положительном смысле.

Только при наличии профессионально подготовленной культурной и общественной и политически развитой актерской массы советская кинематография сможет служить интересам широких трудящихся масс и успешно конкурировать с капиталистическим кино Запада».

С той поры прошло более сорока лет, но эти споры в известной степени можно продолжить даже сегодня. И сегодня время от времени натурщики с блеском выступают в фильмах первоклассных режиссеров. Но это скорее исключение, нежели правило.

В защите актера у Протазанова совсем неплохие единомышленники: Пудовкин, Барнет, Тасин, Эрмлер, Райзман. Все они блестяще работали с актерами, немало способствовав решению вопроса о том, кто же должен преимущественно сниматься в кино.



«Батадов, Барановская и другие совсем не играют, они полностью сливаются с созданными ими типами до совершенной иллюзии жизненной правды». Так оценил работу Пудовкина над фильмом «Мать» Анатолий Васильевич Луначарский, сравнивая труд мастера с тем, что делал в литературе Лев Толстой.

Достойное место занимает актер и в фильме ленинградского режиссера Фридриха Эрмлера. Своим постоянным партнером он избирает замечательного актера Ф. Никитина. «Катка — бумажный ранет», «Дом в сугробах», «Парижский сапожник», «Обломок империи». Все эти фильмы с Никитиным в главных ролях имели огромный успех у публики и снискали Эрмлеру заслуженную славу.

Точный и аналитичный человек, Яков Александрович не мог не понимать, что успех «Сорок первого» надо закреплять и наращивать.

Как вспоминает Алейников, еще не закончив съемок, Протазанов бомбардировал литературный отдел телеграммами: «Тему!», «Тему!», «Тему!» Едва вернувшись в Москву, он поставил этот вопрос на заседании литературного отдела, мнение которого очень ценил и к советам внимательно прислушивался.

Литературный отдел «Межрабпом-Руси» состоял из опытных талантливых драматургов. Каждый из его членов мог не только сам написать сценарий, но и без промедлений исправить ошибку или просчет любого драматурга или режиссера. Как писал один из членов литературного отдела известный советский сценарист Г. Гребнер, секрет успеха заключался в том, что «мы постоянно были рядом с павильоном, постоянно под рукой, то есть фактически, а не теоретически являясь полноправными членами творческих групп. Режиссеры Я. Протазанов, В. Гардин, Ю. Желябужский, С. Козловский, не говоря уже о наших сверстниках В. Пудовкине, Г. Рошале и других, были нашими друзьями, постоянными участниками творческих споров и замыслов».

В этом собрании первоклассных профессионалов 1 ноября 1926 года решался вопрос о следующем фильме Протазанова. Один из сценаристов предложил экранизировать пьесу Лавренева «Разлом». Протазанов возражал:

— Сюжет превосходный, но снова гражданская война. Нужна тема наших дней...

Обсуждение прервал крик, наверное самый страшный на киностудии:

«Пожар!»

Короткое замыкание в монтажной. Искра в корзине с обрезками пленки... Через несколько минут деревянное здание, заполненное сухими, хорошо покрашенными декорациями, пылало, как факел. Люди торопливо спасались по пожарной лестнице, прыгали из окон. С пленкой шутки плохи — она взрывается, как порох.

«Пожар был молниеносным, — вспоминает снимавшаяся в тот день в фильме «Победа женщины» Аннелъ Судакевич. — За несколько минут фабрика сгорела дотла. Меня привезли домой в шелковом сарафанчике и желтых сафьяновых сапожках».

Огонь пожирал студию. За его буйством молча наблюдал М. Н. Алейников. Внешне он был спокоен, но как дорого далась эта видимость спокойствия...

Сгорит или не сгорит? Ведь гасят так, что, глядишь, и сгорит. Нагрелось все. Страшно, что в любой момент может вспыхнуть и, хуже того, взорваться склад негативов, расположенный глубоко в подвале. Это была трагическая минута — гибель грозила всему, чем обладала «Межрабпом-Русь». Но обошлось. Основной негатив спасли, а вместе с ним спаслась и фирма.

Когда пожар погасили, многим казалось, что «Межрабпом-Русь» уже не поднимется. Однако, оглядевшись и разобравшись, выяснили, что масштабы бедствия меньше, чем казалось в первые минуты. В интервью корреспонденту газеты «Кино» председатель правления «Межрабпом-Руси» Б. Ф. Малкин сказал:

— Все негативы заснятых картин и пленка, хранившаяся в бетонированном складе, уцелели. Имущество и помещения были полностью застрахованы в Госстрахе. Пожар не отразился на нормальном выпуске картин.

И все же положение оставляло желать лучшего. Как пишет М. Алейников, непосредственное следствие пожара — сокращение кредитов Промбанка и полное прекращение авансирования «Межрабпом-Руси» прокатными организациями. Избежать полного краха можно было лишь срочной мобилизацией всех внутренних ресурсов, а они, как точно подметил Алейников, заключались в крепкой спайке коллектива и изобретательности его работников. Примерно то же только несколькими другими словами рассказал и А. Д. Головня.

Погорельцы не остались без крова. Они нашли приют в помещении известного ресторана «Яр», где с 1924 года располагался Государственный кинотехникум (впоследствии Институт кинематографии). Но чтобы поднять пошатнувшиеся финансовые дела товарищества, предстояло что-то сделать. Нужны были деньги, а чтобы заработать их, требовался «боевик». С минимальными затратами предстояло снять картину, способную вызвать бурю у касс кинотеатров.

То, что студия разместилась в бывшем «Яре», еще сохранившем многое от прежнего антуража, подсказывало бесплатную декорацию. И ресторанные залы и интерьеры имели достаточно приличный вид. Съемку можно было начинать хоть немедленно, а опыт таких съемок у Протазанова был. Работая над «Войной и миром», он снимал именно тут, в «Яре». Чуть позднее использовал Колонный зал Дома Союзов

(тогда Дворянское собрание) как декорацию для одного из эпизодов «Отца Сергия».

Но что же можно снять в этих естественных декорациях? На этот вопрос ответил литературный отдел. Предложение Олега Леонидова об экранизации повести И. Шмелева «Человек из ресторана» получило всеобщее одобрение. Для такого фильма лучшей декорации, чем бывший «Яр», и придумать трудно.

«Человек из ресторана» уже с момента возникновения его замысла рождался на свет как произведение в высшей степени противоречивое. Задуманное ради денег, оно не могло ограничиться столь утилитарной целью. Иначе Протазанов не был бы Протазановым. В подкаванной жизнью теме Яков Александрович принялся искать и творческую и политическую идею. И, разумеется, нашел и то и другое...

Среди документов архива Госфильмофонда сохранилось интересное свидетельство по этому поводу самого Протазанова. Он писал: «Я взялся за работу над этой темой, ввиду того, что она дает возможность полно выявить человеческое в тех людях, кто в силу прежнего общественного и политического строя был вне общества, человеком не считался, и все эти кутящие и сорящие деньгами «люди» и не подозревали и не хотели знать, что у их столиков служат не машины во фраках, не человеки в кавычках, а люди».

Нельзя сказать, что, прокламируя такой тезис, Протазанов был первооткрывателем. Тема маленького человека и до него интересовала мировой кинематограф, однако, по сравнению с зарубежными фильмами, Протазанов считал, что его работа могла продемонстрировать зрителю прозрение героя. Об этой возможности пишет М. Алейников, утверждая, что авторы фильма хотели показать, «как вместе с ростом классового самосознания растут силы угнетенных людей для борьбы за свое освобождение».

Высказывание интересное, но, объясняя замысел режиссера, Алейников вскрывает и противоречие, в которое замысел вступил с исполнением.

«Протазанову,— пишет Алейников,— приходилось преодолевать сопротивление материала и приводить его в созвучие с современной эпохой, что требовало твердых политических и художнических позиций и, очевидно, не всегда было мастеру по плечу».

Все эти противоречия становятся гораздо яснее, если в эту формулу самых общих высказываний подставить конкретные факты, рассказать то, что во многом забыто людьми старшего поколения и почти неизвестно поколению среднему и младшему. Ведь речь идет о фильме очень шумевшем и одновременно не оставившем следа в искусстве. Конечно, для Якова Александровича это была травма. Ведь, как справедливо утверждает «История советского кино»,

«Протазанов в революционные годы всегда искренне хотел создавать нужные Советской власти фильмы».

Как мы уже отмечали, Яков Александрович был не первым, решившим раскрыть с экрана мир маленького человека. Его ближайший предшественник — известный немецкий режиссер Фридрих Мурнау. Поставленный им в 1924 году фильм «Последний человек» прошел по экранам мира с огромным успехом. Это был действительно выдающийся фильм о старом швейцаре из первоклассного отеля, обладателе великолепной ливреи. В глазах соседей и родственников ливрея делала швейцара значительным лицом. Но однажды он не смог поднять тяжелый чемодан, и его место занял другой. А старого швейцара перевели служителем в мужской туалет. Вместе с ливреей он потерял уважение и стал для родных и соседей последним человеком. Но вдруг неожиданный взлет — наследство делает старика миллионером.

Фильм «Последний человек» — событие не только в жизни немецкого кинематографа. Старый знакомый Протазанова, продюсер Эрих Поммер, считая этот фильм одним из лучших произведений УФА, перевез его через океан. «Последний человек» произвел и на американцев сильнейшее впечатление.

Швейцара в фильме Мурнау играл Эмиль Яннингс, актер, которого американская пресса называла «немецким великаном». На таком фоне Протазанов должен был поручить роль приниженного официанта не менее выдающемуся исполнителю. На роль Скороходова пригласили Москвина, одного из лучших советских актеров. Согласие Москвина, снискавшего в кинематографе мировую известность исполнением роли Поликушки, вселяло в коллектив большие надежды.

«Еще не знали, как встречен будет «Сорок первый», сданный в эксплуатацию «Совкино», но в триумфе готовящегося «Человека из ресторана» не сомневались», — читаем мы в книге М. Алейникова «Яков Протазанов». Однако все случилось не так...

Юность Протазанова прошла в старой Москве, которую он отлично знал и очень любил. Знал Яков Александрович и повесть Шмелева. Однако то, что предложил драматург, не удовлетворило режиссера. Один за другим он браковал варианты до тех пор, пока Леонидову не пришла в голову мысль обострить сюжет.

После этого дело пошло. Облик будущего фильма стал складываться в воображении его авторов все точнее и точнее...

...В одном из московских ресторанов в 1916—1917 годах работал официантом «маленький человек» Скороходов. Был он тихий, кроткий, донельзя запуганный и забитый.

Несчастья обрушиваются на него одно за другим. Умирает жена, на фронте убит сын. Нет денег, чтобы уплатить за обучение дочери, и она исключена из гимназии.

Тогда Скороходов (в этом и состояло обострение сюжета, предложенное Леонидовым) устраивает дочь в женский оркестр ресторана, где служит сам. Ее будущее представляется отцу в самом розовом свете. Увы, все происходит иначе. Красавица-скрипачка привлекает внимание завсегдатаев ресторана. Отцу выпадает грустная доля — относить ей записки с предложениями, отнюдь не платоническими.

Один из таких завсегдатаев, фабрикант Карасев, решил шантажировать Наташу Скороходову. Во время посещения Военно-Промышленного комитета он похищает со стола секретаря Комитета Соколина, жениха Наташи, секретный пакет.

Получив записку Карасева, Наташа едет к нему домой. Туда же вызван из ресторана ее отец, чтобы накрыть ужин «на две персоны». Когда Наташа приходит за пакетом, Карасев пытается овладеть ею. На крик прибегает отец и бьет Карасева. Честь дочери сохранена. Пакет спасен.

Нельзя сказать, чтобы сценарий вызвал большой восторг в утверждающих инстанциях. Неприятности (а по этому фильму Протазанов имел их предостаточно) начались сразу же после окончания сценария. Позволю себе подтвердить это высказываниями и документами, хранящимися в архиве Госфильмофонда. Один из редакторов писал, что фильм «халтурен до крайности и, во всяком случае, дает заграничный трафарет, чем говорит что-нибудь новое о дореволюционной действительности. Поэтому считаю сценарий в данном виде неприемлемым для постановки».

«Считаю, что ГРК не должен допускать подобного опозрения известного художественного произведения, — читаем в другом заключении, — нельзя допускать спекуляцию на революционном произведении и выпускать советскую фильму как плагиат пошлых мещанских фильм Запада».

И, несмотря на то, что оба заключения датированы первым апреля 1927 года, это отнюдь не была первоапрельская шутка. Скорее, в этих отзывах надо видеть уровень времени, его представлений и желаний.

Работа, как всегда, шла в присущем Протазанову деловом ритме. Еще писался сценарий, а он уже пригласил оператора, предложив снять картину двадцатилетнему Анатолию Головню. Несмотря на молодость, это вполне сложившийся мастер, достойный партнер. Незадолго до приглашения Протазанова Головня закончил с Пудовкиным съемки фильма «Мать». Головня снял «Мать» блестяще, проявив смелость и решительность, очень импониравшие Протазанову. Да, ему был нужен для «Человека из ресторана» именно такой оператор. Ведь, как рассказал мне Анатолий Дмитриевич Головня, предложение было сделано с одним условием — Протазанов решил снять фильм «вслепую», не проявляя негатив после каждой съемки. Это



А. Головня,  
оператор фильма  
«Человек из ресторана».  
Шарж П. Клеттенберга

требование, на первый взгляд не очень понятное, не было прихотью. Его продиктовала жизнь. Собственная лаборатория «Межрабпом-Руси» сгорела. Проявлять в чужих лабораториях долго и хлопотно, а терять нельзя ни часа. Конечно, Яков Александрович шел на риск, но этот риск полностью оправдан необходимостью возрождения студии, восстановления нормальных условий ее работы.

«Я посоветовался с Пудовкиным, — вспоминает А. Д. Головня, — и он мне сказал: «К мастерству Якова Александровича относиться с уважением, снимай».

Снимать художественный фильм, сложные игровые сцены в ресторанных залах, когда большая часть осветительной аппаратуры погибла во время пожара, а своя лаборатория еще не работала, было рискованным, и все же я согласился.

Мы снимали три месяца, материала я не видел и контролировал себя только пробами. Картину снял удовлетворительно... Много помог мне в этом С. В. Козловский — человек нежной души и больших кинематографических знаний.

Были, конечно, у меня и ошибки, например, наивные попытки снимать протазановские мизансцены в ракурсе, а актерские крупные планы подсвечивать нижним светом. Пострадала на этом Вера Малиновская, героиня фильма. У Веры были удивительно красивые голубые русские глаза, и мне хотелось их обязательно выявить, но снимал я на пленке «специаль», которая голубой цвет передавала

белым. Я поставил желтые светофильтры, чтобы голубой цвет передать темным, и подсвечивал чудесные Верины глаза открытой электрической дугой, которая беспощадно обжигала. Вера терпела, а ночью плакала, ставила примочки из крепкого чая. Утром глазки припухли, и Яков Александрович отменил съемку. Я понял, что перестарался. Но когда мы наконец посмотрели отснятый материал, глаза действительно чудесно сияли, и Вера заявила, что готова вновь терпеть и ставить примочки. Работать с Яковом Александровичем и его чудесными актерами, которые тогда представляли цвет русского артистического искусства, было очень полезно как творчески, так и технически.

Когда подготовка к съемкам закончилась, заболел Москвин, и Протазанов пригласил другого прославленного актера — Михаила Чехова.

Ставка на боевик, которую взяли и режиссер и студия, отчетливо видна в подборе актеров. Наташа Скороходова — весьма популярная красавица Вера Малиновская, Соколин — Иван Коваль-Самборский, метрдотель — Михаил Климов, фабрикант Карасев — Михаил Нароков, в небольшой эпизодической роли министра — Степан Кузнецов. В специально написанной для него роли молодого наглого официанта с пушистыми усами — Михаил Жаров.

Подбор актеров к «Человеку из ресторана» всегда казался мне предельно точным и очень интересным. Но лишь недавно, читая воспоминания А. Потоцкой, вдовы С. Михоэлса, я обнаружил в них подробности, которые показывают степень этой точности. Речь идет о М. М. Климове, постоянном партнере Протазанова и большом друге С. М. Михоэлса.

Потоцкая описывает, каким заправским знатоком ресторанной службы стал Климов, исполнив роль метрдотеля в протазановской картине.

«Через несколько минут вокруг нашего стола состоялось как бы очередное производственное совещание работников ресторана «Интурист»... Климов, не глядя на собравшихся официантов, держа карточку как документ, отчетливо и громко говорил мэтру:

— Ну, скажи сам, зачем ты пишешь салат оливье? Ну, ты сам знаешь, на каком масле ты мне даешь оливье?!

— На прованском, Михаил Михалыч, на прованском, — шурясь от наслаждения и общения со знатоком, говорил мэтр.

— На прованском? — угрожающе переспросил Климов, — ладно! Прикажи принести бутылку.

Принесли захватанную бутылку с остатками масла...

— Ага! — понюхав, заговорил Климов, — машинное масло подсовываешь в оливье! Сукин ты сын, если не знаешь, что открытая бутылка прованского масла вонять должна наавтра же! А у тебя!



М. Чехов в роли  
официанта Скороходова  
(«Человек из ресторана»)  
Шарж К. Венца

Как в аптеке! Чистенько! Да, может быть, у тебя и капусту не умеют рубить и телятину резать? Пойдем-ка, милый, со мной — я вам всем покажу ваш оливье! Пошли на кухню!»

Слов нет, цитата велика, но уж очень красноречива характеристика актера...

Наиболее интересным в великолепном актерском ансамбле оказался Михаил Чехов. Не удивительно, что когда фильм был снят, рецензенты дружно выделяли исполнение Чеховым роли Скороходова.

Сопоставляя игру Чехова и Москвина, рецензент «Известий» Н. Волков отмечает близость экранного образа, созданного Чеховым, его театральным ролям. Чехов и на экране ироничен, подчеркивая этой ироничностью драматизм положения своего героя. Интересно сопоставляет критик отношение обоих актеров к немоте кино. Москвин пытался движением губ разрушить вынужденное безмолвие экрана. И это произвело впечатление. Достаточно напомнить о статье «Человек кричит в кино» немецкого критика А. Керра, потрясенного актерским мастерством Москвина. Чехов же, наоборот, провел роль с сомкнутыми губами. «Эта сомкнутость губ, — писал Н. Волков, — еще мешает свободе лицевых мускулов артиста, но путь, выбранный им, кажется более правильным, чем путь неслышного москвинского разговора».

Подробность, подчеркнутую критиком, интересно пополнить мнением самого исполнителя. По счастливой случайности мы этим мнением обладаем:



«Считаю, что в основные принципы киноработы я никак еще не вошел,— заявил в интервью с корреспондентом газеты «Кино» Михаил Чехов.— Но одно для меня ясно, что отсутствующее в кино слово, вероятно, ничем не заменимо.

Сценарии, по которым мне приходилось раньше играть, не удовлетворяли меня совершенно. Последний сценарий «Человек из ресторана» тоже не вполне удовлетворяет, потому что мне стало трудно играть униженных, старых и слабых людей. Мой интерес, как актера, сосредоточился на фигурах гораздо более сильных, волевых и энергичных...

Результаты своей игры в «Человеке из ресторана» считаю неудовлетворительными, потому что я просто смущался во время работы, смущался своим совершенным незнанием дела. Так как работа совпала с большой театральной нагрузкой, то я не смог достаточно уделить время всем ставшим передо мной новым вопросам.

Процесс освоения Михаилом Чеховым съемочной площадки действительно оказался не из легких. Ассистент Я. И. Уринов рассказывал мне, что Протазанову пришлось изрядно повозиться с артистом, прежде чем он услышал от него фразу:

— Больше я не чувствую кандалов киноаппарата, света и всего того, что накладывает на актера съемка.

И все же остатки этих «кандалов» ощущались. Критика дружно сочла театральные работы Чехова гораздо выше его выступления в кино.

В альбоме А. Д. Головни сохранилась фотография — один из залов бывшего «Яра» заставлен столиками, в середине возвышается странное сооружение, на вершине его оператор с камерой. Так проходили съемки, про которые Головня сказал: «Мы снимали способом, существующим и поныне,— документально в документальных интерьерах. Однако я не считал себя каким-либо новатором. Снимали так не из-за поиска новаций, а из-за необходимости. Снимать было трудно. Для съемок в таком интерьере у нас было мало света, а сцены снимались весьма ответственные и достаточно импозантные. Освещать же все надо было так, чтобы зал походил на натуральный зал. Ведь это не было декорацией...»

Фильм закончен, и надо выпускать его на экран. Он перешел в руки главного прокатчика «Межрабпома» Б. П. Могилевского. Как вспоминает режиссер А. А. Роу, делал свою работу Могилевский очень толково, пуская хорошие фильмы поначалу монопольно в одном кинотеатре. Тут уж расчет был на то, что картина после такой рекламы (опыт Эриха Поммера с фильмом «Кабинет доктора Калигари» был прочно взят на вооружение) привлечет большое число зрителей.

К тому времени от кино «Арс», одновременно Детского театра Наталии Сац и кинотеатра «Межрабпом-Руси» пришлось отказаться.

Фирменным кинотеатром стал «Колосс», размещавшийся в Большом зале Московской консерватории. О том, как проходила в нем демонстрация нового фильма, рассказывают объявления, напечатанные «Правдой»:

17 августа 1927

«Сегодня и ежедневно, монопольно «Человек из ресторана». 35 000 зрителей за пять дней постановки».

30 августа 1927

«Четвертая неделя постановки, колоссальный успех. Художественный боевик «Человек из ресторана».

9 сентября 1927

«120 000 зрителей за четыре недели постановки. Восторженные отзывы... Колоссальный успех».

14 сентября 1927

«Второй месяц постановки. Небывалый успех».

20 сентября 1927

«Седьмая неделя постановки. Сплошные аншлаги».

«Для меня несомненно, — писал в газете «Кино» Виктор Перцов, — что человек, поставивший прокат этой картины (организационный руководитель), более выдающийся, чем тот, кто поставил картину.

Возможен такого рода случай. В Москву в будний день приехал обыватель-провинциал. Видит — возбуждение на улицах, трамваи переполнены, толпы от Кремля до Большой Никитской. Человек отсталый. Спрашивает: «Что случилось? Разве сегодня день конституции или (скажем) «Парижская коммуна?»

— Нет, это премьера художественного боевика «Межрабпом-Русь»...

Да, яду газета «Кино» не пожалела и на критику не поскупилась. О «Человеке из ресторана» написано не в одном, а в трех номерах, и статьи эти одна другой грознее.

В первой — «Чехов крупным планом», опубликованной в номере 34, П. Незнамов утверждал, что «Межрабпом-Русь» продолжает уходить от советской тематики и советского человека к общечеловеческому, слишком общечеловеческому. По мнению Незнамова, «Человек» в картине «дается в порядке литературной реминисценции, а «ресторан» — без идеологии. Просто шикарный ресторан».

Незнамов не пожалел черной краски, но и общая оценка картины и ушат грязь, обрушенный на Михаила Чехова, лишь присказка. Редакция спешила сообщить читателям о том, что более подробная рецензия — в следующем номере.

Обещание не заставило себя долго ждать. Так, в номере 36 появилась рецензия М. Шнейдера — «По ту сторону 17 года», само название которой уже достаточно выразительно формулировало ее сущность.

Я. Протазанов в роли  
главного повара  
(«Человек из ресторана»).

Рис. В. Козлинского



Но, пожалуй, эти отзывы выглядят беззубо-либеральными на фоне рецензии, которую посвятил фильму журнал «Жизнь искусства». Тут уже была не критика, а суровый безапелляционный приговор: «Художественные достоинства фильма настолько минимальны, что не может быть двух мнений о возможности дальнейшей демонстрации на советском экране».

Конечно, такого рода категоричность выглядит и прямолинейно и наивно. Но причины, породившие такую критическую атаку, были, и закрывать глаза на них, вероятно, не стоит. Сценарий О. Леонидова и Я. Протазанова, равно как и поставленный по нему фильм, представляли собой самую обыкновенную мелодраму, подобно большинству произведений такого рода, не способную претендовать на высокую художественность. И мелодраматичность, и обстановка дореволюционного ресторана, в которой происходит действие фильма, и характеры героев, близкие русскому дореволюционному кинематографу, и счастливый конец, сделанный в угоду не лучшим вкусам зрителей, с такой силой повлекли Протазанова в давно ушедший мир старого кино, что желание показать духовный мир маленького человека, его раскрепощение оказалось подавленным и, по существу, не раскрытым, не реализованным, несмотря на самые искренние попытки режиссера. Но всего этого ни Протазанов, ни его товарищи по «Межрабпом-Руси» не замечали. Они не сомневались в триумфе фильма.

Последствия жестоких просчетов очевидны. Критике фильма, подчас не очень тактичной, чтобы не сказать весьма бестактной, нельзя отказать в важном и достаточно справедливом выводе: по сравнению с «Сорок первым» новая работа Протазанова — беспорочный шаг назад.

Один из самых суровых упреков фильму — обвинение в аполитичности. Критики подчеркивали, что авторы сознательно ушли от показа революционной ситуации 1904—1905 годов (в отличие от повести Шмелева действие действительно было перенесено в 1916—1917 годы). Но, надо полагать, сделано это было не для того, чтобы выхолостить революционную тему. Побуждения у Протазанова были самые лучшие. Он тяготел к современности и по-своему сделал фильм «Человек из ресторана» достаточно современным. Кончался эп. Рядом с большой жизнью, которой жила страна, отчетливо раскрывался слой всей эпохальной накипи. Сходство же эпманов с русской буржуазией времен первой мировой войны несомненно. Скорее всего, ради такой аналогии и избрано время действия, а это, как мне кажется, делает упреки фильму в аполитичности несправедливыми.

«Параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи,— писали Илья Ильф и Евгений Петров,— существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами. В большом мире изобретен дизель-мотор, написаны «Мертвые души», построена Днепровская гидростанция и совершен перелет вокруг света. В маленьком мире изобретен кричащий пузырь «уйди-уйди», написана песенка «Кирпичики» и построены брюки фасона «полпред». В большом мире людьми двигает стремление облагодетельствовать человечество. Маленький мир далек от таких высоких материй...»

Беда, но не вина Протазанова, что, задумав вывести маленький мир на суд мира большого, он просчитался. «Человек из ресторана» во многом оказался фильмом из маленького мира, для людей прошлого, людей того маленького мира, который художник хотел осудить, но не смог...

И все же, несмотря на ряд недостатков, присущих этому фильму, нельзя не отметить, что он выдержал даже такой суровый экзамен, как испытание временем. В сентябре 1956 года, в связи с повторным выпуском «Человека из ресторана» на экран, газета «Рабочий край» (г. Иваново) писала: «Интерес, который проявляют к нему зрители, свидетельствует о том, что советская кинематография в те годы создавала высококачественные художественные фильмы, которые представляют ценность и в наши дни».

Я не мог отказать себе в удовольствии привести это высказывание критика. Такую оценку через тридцать лет может получить далеко не каждая лента...

## ПРИЛИВЫ И ОТЛИВЫ

Зигаги режиссерской судьбы. Встреча с фельетонистом «Правды». «Дон Диего и Пелагея». Загадки непоставленных фильмов. «Белый орел» и «Дни Турбинных».

На всем протяжении этой книги, рассказывая о жизни Протазанова в искусстве, я стремился к предельной точности. Но в таком рассказе факту и воображению подчас тесно в одной упряжке. Вот почему мне захотелось на миг отойти от фактов и написать несколько строк о том, чего я просто не знаю, о чем могу лишь строить догадки и предположения.

Я попытался представить себе, что думал Яков Александрович в эти дни, дни бурных критических высказываний по поводу фильма «Человек из ресторана». Вот он идет по улице, большой, красивый, в безукоризненно сшитом костюме, сверкая белоснежной рубашкой с неизменным галстуком-бабочкой. Валетает и опускается трость. Протазанов словно дирижирует собственными мыслями. Он не обращает внимания на прохожих, шагая по людной улице, — он один, он наедине с самим собой...

Конечно, самое простое счесть себя абсолютно правым и полностью пренебречь тем, что написали критики, но разумнее извлечь из их суждений все справедливое, хотя и не всегда приятное. Конечно, удобнее прикинуться пайнкой и сделать громогласное заявление, что ты со всем согласен. Но честнее — ответить делом. Да, делом, работой, способной поднять нерешенные проблемы на уровень, который и не снился твоим оппонентам.

Про кого будет его новый фильм? Так же как и предшествующий, про маленьких людей. За это — успех «Человека из ресторана» и «Закройщика из Торжка».

Я не знаю, вел ли Протазанов такой сложный диалог с самим собой. Он ничего не говорил об этом друзьям, которые смогли бы сегодня рассказать и о сомнениях и о волнениях мастера. Но (тут уж мы снова возвращаемся на твердую почву фактов) Яков Александрович с последовательностью, делающей честь его упорству, решает продолжить экранное исследование взаимоотношений того большого и малого мира, о котором так точно писали Ильф и Петров.

Старая поговорка гласит — ошибки делаются для того, чтобы их не повторять. Аналитичный ум Протазанова позволил режиссеру предельно четко сформулировать для себя допущенные просчеты, сформулировать, чтобы этих просчетов больше не было. Когда герои близки тем, кто наполняет зрительный зал, когда их взаимоотношения рождают реальные, да к тому же частенько комические ситуации,



А. Быков в роли  
начальника станции  
(«Дон Диего и Пелагея»)  
Шарж М. Гетманского

когда с экрана провозглашаются идеи, необходимые развивающемуся обществу, приходит успех.

Протазанов не делает секрета из своего принципиального кредо. Напротив, он предаёт его гласности:

«Что я хотел бы ставить? — отвечает он на вопрос анкеты журнала «Советский экран», заданный в том же 1927 году. — Хорошие картины, в которых современность была бы не просто внешней формальной «приправой», а нутром произведения. Хочу показать на экране людей нашего дня в их бытовом и социальном окружении — живых и волнующих людей нашего волнующего времени».

Свое программное заявление Протазанов и попытался реализовать в фильме «Дон Диего и Пелагея», который он поставил сразу же вслед за «Человеком из ресторана». Конфликт двух людей — одного из большого, другого из маленького мира — и определил сюжетную и идейную схему фильма.

В очерке Н. Зоркой о Протазанове, опубликованном в ее книге «Портреты», очерке умном и интересном, можно прочесть: «Он собирал в свои фильмы все, что мог. Интересный фельетон напечатан в газете — возьмем и его приспособим к экрану!»

Эта уничижительная реплика вызвала у меня и досаду и протест, которыми не могу не поделиться с читателями. «Всеядность» Протазанова (если пользоваться терминологией Н. Зоркой) продиктована, как мне кажется, огромным желанием делать современные интересные для всех фильмы, о чем шла речь выше. Согласитесь, по числу читателей газетный фельетон почти не имеет себе равных, особенно, если этот фельетон написан одаренным писателем и опубликован

в авторитетном органе печати. Именно так и произошло в нашем случае. Фильм «Дон Диего и Пелагея» поставлен по фельетону А. Зорича, напечатанному в «Правде».

С 1937 года, когда не стало Зорича, прошло более тридцати лет, и людям нынешнего поколения его имя почти неизвестно. Иное дело двадцатые годы, когда Зорич написал сценарий для Протазанова.

А. Зорич (Василий Тимофеевич Локоть) был личностью в советской литературе примечательной. Больной (после туберкулеза ноги он ходил на костылях), Зорич часто ездил по стране и очень много писал, да так писал, что, по мнению знатоков, после смерти короля русского фельетона Власа Дорошевича был вместе с М. Кольцовым и А. Меньшим одним из трех претендентов на этот почетный для любого журналиста «престол».

Таков автор сценария — талантливый писатель, содружество с которым принесло Протазанову заслуженный успех.

Свою работу Зорич и Протазанов строят на столкновении людей большого и малого мира. Начитавшись рыцарских романов, начальник железнодорожного полустанка «Заминка» спешит сразиться с воображаемым противником. Но... современный Дон-Кихот (Зорич и Протазанов назвали его дон Диего) совсем не похож на своего великого предшественника. У него и в помине нет доброты, доброжелательности к людям, стремления пойти ради людей на подвиг.

Полустанок «Заминка» — глухое место. Только случай позволял жителям предложить пассажирам свой бесхитростный товар — молоко, яйца, курицу, яблоки... В надежде на такой случай отправилась по тропинке, плотно протоптанной множеством ног, старушка Пелагея Демина. И вдруг начальственный окрик. Перед старушкой Пелагеей (М. Блюменталь-Тамарина) — грозный дон Диего (А. Быков).

Рыцарские романы сделали с нашим героем недоброе дело. В старушке Пелагее видит он коварного дона Родриго. Но борется со своим противником дон Диего не как рыцарь, а как чиновник. Он составляет протокол, обвинив Пелагею в нарушении железнодорожных правил.

«Преступницу» отправляют в город, в суд. Старушка идет в сопровождении милиционера. Они мирно беседуют, устав от жары, располагаются отдохнуть в тени. Тут персонажи словно меняются местами. Милиционер засыпает, а Пелагея охраняет его сон.

Во всех действиях Пелагеи проступает высокое нравственное начало. Она человек маленький, но принадлежащий большому миру. Отсюда ее внутренняя сила, доброта, доброжелательность к людям. Отсюда и симпатии к ней в зрительном зале.

Милиционер доводит Пелагею до города, и снова несправедливость — судья, маленький человек маленького мира, приговаривает



М. Блюменталь-Тамарина  
в роли Пелагеи Деминой  
(«Дон Диего и Пелагея».)  
Шарж М. Гетманского

старуху к трем месяцам заключения. Но люди большого мира — молодежь, комсомольцы — вступаются за «преступницу». Они отвоевывают Пелагею у сонных районных чинуш, живущих не по здравому смыслу, а по параграфам пропылившихся инструкций.

Протазанов остро почувствовал материал и подчинил его развитию ритма картины. Медленный, неторопливый поначалу темп фильма нарастает по мере того, как за судьбу Пелагеи Деминой начинают бороться все новые и новые люди. А когда комсомольцы «отвоевали» Пелагею, Протазанов закончил фильм кадром условным, но полностью соответствующим всему духу ленты: заулыбался гипсовый бюст всесоюзного старосты Михаила Ивановича Калинина.

Как всегда, Протазанов одновременно ищет новых актеров и привычно сотрудничает с теми, которых уже снимал раньше. Впервые приглашает он руководителя Первого московского театра импровизации «Семперанте» А. В. Быкова, поручив ему роль дона Диего, и снова с огромным успехом (первый раз это было в «Его призыве») на съемочную площадку выходит М. Блюменталь-Тамарина.

«Очень хорошо играет Пелагею Блюменталь-Тамарина, — писали «Известия», — даже не знаешь, играет ли она. Все, что она делает согласно сценарию, все она делает так, как сделали бы в жизни бесчисленные Пелагеи, живущие во всех уголках СССР. И целый ряд подробностей из ее жестов-действий запоминается как полные натуральности и старушечьей озабоченности».

Чтобы хорошо снять российскую глушь, Протазанов выезжает со своей группой в город Рыльск — районный центр Курской области, расположенный на реке Сейм. Был тогда Рыльск, при всей



своей близости от столицы, местом весьма и весьма отдаленным. Как писал жене А. В. Быков, ехал он в Рыльск с бесконечным множеством пересадок, а на последнем этапе, не дождавшись рабочего поезда, добирался до места съемок на подводе.

Это письмо Анатолия Владимировича я прочитал в Центральном государственном архиве литературы и искусства. Написанное очень талантливым человеком, оно живо рисует и Рыльск того времени и съемки, которые вел в этом городе Протазанов.

«Около трех часов наконец показался Рыльск,— читаем мы в письме Быкова.— За весьма живописной рекой Сеймом раскинулся он, наподобие Киева, по склонам холмов и гор, как игрушечный, городок с массой церквей...

Подкатали мы прямо к «Дому крестьянина». Дом-то он дом, но крестьянином так пахнет, что именно из-за этого духа, видимо, там ни одного крестьянина нет...

...Пришел домой, распаковался почти до гола, сел читать сценарий — стучат... Входит один из помрежей: «Я к вам от Якова Александровича (это Протазанов). Если желаете посмотреть съемку — он лошадь прислал». Ну, хочешь — не хочешь,— неудобно, надо ехать. Поехали... Верстах в пяти на хуторе, хотя этот хутор — деревня целая, домов на пятьдесят. По дороге дивные места...

Прикатили туда. Там неподалеку чья-то старая усадьба с домом в александровском ампире — красота! Съемка идет полным ходом. Хотя сам Протазанов все время сидит в экипаже, а помрежи мотаются как угорелые. Прямо полководец и генералы. Он сам ставит только самые ответственные места, а остальное — только под его наблюдением. Но, видимо, все так проработано, что работа идет без заминки. Интересно было видеть работу серьезную и деловую, без каких-либо лишних движений и мотни.

...Всего здесь актеров семь человек, а «персонажа» тоже не меньше семи штук. Я воссел рядом с Протазановым, и часа три мы с ним говорили...

Но на самом деле свобода и легкость постановочной работы, поразившие Быкова,— результат напряженнейшего труда. По счастливой случайности сохранилось одно из писем Якова Александровича к жене, раскрывающее каждодневный труд режиссера, показывающее трудный быт его экспедиции.

«Рыльск. Дом крестьянина. 6 часов утра. Воскресенье (числа, честно, не помню).

...Встал, как каждый день здесь, в 5 часов утра. Вчера так устал, что поленился вечером писать тебе, а письмо повезет сегодня Володя Попов.

Живем мы на скверном постоялом дворе, который называется Домом крестьянина. Окна выходят во двор (постоялый), с 4 часов



М. Жаров в картине  
«Дон Диего и Пелагея».  
Шарж М. Губонина

утра пробуждение крестьян, крики, в комнате душно, грязно и очень населено: Уринов (ассистент Протазанова. — М. А.), я, мухи, блохи. У нас совершенно исключительный коридорный — смесь гоголевских Селифана и Петрушки. Работали по-настоящему только вчера, так как погода в предыдущие дни была скверная. Работали в деревне, где меня называли «Наполеон». На аргю здешних пейзажок это значит «красивый, видный». Вот где меня оценили по достоинству, а я вот уже неделя не видел себя в зеркале. Блюменталь-Тамарина, Тяпкина и еще одна актриса живут на частной квартире. Вчера мы пили у них чай в домашней обстановке — блаженство...

Судя по письму, Протазанов очень устал. Он твердо обещает жене по возвращении отдохнуть, а «потом, если лучшего ничего не найдется, быть может, возьму ту тему, которую рассказывал перед отъездом (для Москвина)...

К сожалению, замысел фильма с Москвиным пока остается загадкой. Мы знаем о нем очень немного — лишь то, что написала газета «Кино» в октябре 1927 года. И поскольку эта заметка ничтожно мала, приведу ее текст полностью:

«Режиссер «Межрабпом-Руси» Я. А. Протазанов по окончании работы над фильмом «Дело Пелагеи Деминой» будет снимать картину с участием И. М. Москвина в главной роли. Сценарий — из современной жизни. В основу положено восприятие Москвы с точки зрения извозчика».

Впрочем, картина с Москвиным лишь одна из целой серии загадок, которыми оказался так богат в творчестве Протазанова 1927 год. Попытки узнать что-либо новое про фильм с И. М. Москвиным потерпели фиаско. Сообщением газеты «Кино» ограничивается информация и о другом несостоявшемся фильме Протазанова — экранизации

рассказа Алексея Толстого «Василий Сучков». Не понятна и история с фильмом «Саламандра».

Режиссер «Межрабпом-Руси» Я. А. Протазанов разрабатывает план постановки сценария А. Луначарского и Г. Гребнера «Саламандра». В основу сценария положено самоубийство профессора Каммерера, затравленного буржуазными учеными. Такое сообщение было напечатано 19 июля 1926 года газетой «Кино», а неделю спустя, в следующем номере, еще одно сообщение: «В связи с возвращением из отпуска А. В. Луначарского в «Межрабпом-Руси» возобновлены работы по сценарию «Саламандра» совместно с Г. Гребнером...»

И только через два года, 10 января 1928 года, в газете «Кино» появилось сообщение, что режиссеру Г. Рошаль поручена постановка в «Межрабпом-Руси» фильма «Саламандра» по сценарию Луначарского и Гребнера.

Но почему же вдруг вместо Протазанова, к которому, как мы знаем, Луначарский относился с большим уважением, фильм поставил Рошаль? Ответить на этот вопрос так и не удалось. И, размышляя над своей неудачей, я невольно вспомнил утверждение летчиков-испытателей, убежденно считающих, что в их работе кроме смелости, тщательности, настойчивости и многих других не менее ценных качеств иногда нужно еще и то, что называют обычно элементом счастья. Одним словом, надо, чтобы чуть-чуть повезло. С огорчением должен написать, что попытка разобраться в истории постановки «Саламандры», напротив, сопровождалась настойчивым невезением. Судите сами...

В письме А. В. Быкова со съемок «Дона Диего и Пелагеи», на которое я уже ссылался, есть несколько строк, посвященных «Саламандре», из которых явствует, что Протазанов вплотную намеревался заняться постановкой. Излагая жене свой разговор с Яковом Александровичем, Быков писал: «...мы часа три с ним беседовали. Фабрика собирается меня еще пригласить на постановку «Саламандры». Это сценарий Луначарского и Протазанова... Потом он мне сообщил, что меня собираются пригласить в штат. «Саламандру» начнут...»

Именно на этом месте, интересовавшем меня более всего, и заявило о себе отсутствие удачи: последней страницей письма А. В. Быкова архив не обладал. Она была утеряна.

И все же, продолжая искать, я прочитал любопытный документ — запись Г. Гребнера, в которой делалась (уже, правда, в более поздние годы) попытка восстановить историю фильма «Саламандра». Документ заслуживает того, чтобы процитировать его, хотя, как увидит читатель, невезение сопутствовало и здесь. Вот что записал Г. Гребнер: «Поразительная беспечность как моя собственная, так и моего дорогого соавтора, — полное отсутствие дат, не дает воз-

возможности точно установить, когда и как это происходило. По-видимому, сценарий написан не то в 1926, не то в 1927 году...

...Эта работа была вообще моей самой большой радостью в те годы. Не помню уж, в какой газете или журнале Анатолий Васильевич написал большую статью, посвященную анализу нашей общей работы. Там было много незаслуженных комплиментов по моему адресу... К сожалению, как это часто случается в режиссерской разработке, было немало дефектов... Картина имела огромный, можно сказать, мировой успех... В некоторых католических странах «Саламандра» вызвала бешеный вой. В Австрии она была запрещена, в Германии вызвала ответную, очень неуклюжую постановку «Геген Саламандра», то есть «Против Саламандры».... Постановка «ответной картины» — совершенно исключительное явление в мировой кинематографии — доказывает лишь то, что «Саламандра» попала не в бровь, а в глаз...

Высказывание Г. Гребнера также не смогло внести ясности в вопрос, почему Протазанов не поставил фильм, к постановке которого готовился? Что произошло? Что помешало ему сделать ленту, привлекавшую его и проблемой и личностями сценаристов? Но зато оно еще раз подтвердило мою глубокую убежденность, что Якова Александровича в высшей степени манила и притягивала политическая тема в кино.

Больше того, в своем творчестве он готов был кинуть перчатку тому чужому миру, в котором прожил несколько лет. Вот почему, даже не получив ответа на частный вопрос, я не жалею о том, что отдал ему столько времени. Предисловие Г. Гребнера к «Саламандре» — лучшее объяснение мотивов, привлекавших к этой теме Якова Александровича Протазанова. Что же касается того, почему он не поставил эту ленту, то надо полагать, рано или поздно этот вопрос тоже не останется без ответа.

А сейчас немного о другой, гораздо более интересной тайне. О намерении вторично, через десять лет после постановки с В. Гардиным, снять «Войну и мир».

В газете «Кино» от 21 июня 1927 года сообщалось, что «Межрабпом-Русь» собирает материалы к сценарию «Война и мир», писать который будет Луначарский, а ставить Протазанов. Через месяц, 26 июля 1927 года, еще одна заметка в той же газете. Протазанов упоминается в ней уже не только как будущий режиссер постановки, но и как соавтор Луначарского.

Продолжение истории, вычитанной из газетной хроники, я услышал от Ю. Б. Фридмана. В 1927 году он был в Берлине директором «Прометеуса» — немецкой фирмы, не только производившей свои картины, но и ввозившей в Германию советские ленты. Занимая этот пост, Фридман неоднократно встречался с Беллини — представи-

телем «Юнайтед артистс», фирмы, одним из совладельцев которой был, как известно, Чарли Чаплин.

В 1927 или в 1926 году, приехав в Берлин на премьеру своего фильма «Золотая лихорадка», Чаплин посмотрел «Мать» и «Броненосец «Потемкин». Фильмы понравились Чаплину. И вот на одном из приемов в «Прометеусе» возник вопрос о совместной советско-американской постановке «Войны и мира».

Натурные съемки запланированы у нас. Павильоны американские. Наша техника тогда была еще очень убога, и потому решили снимать на американской. Роль Болконского поручили Бакшееву. Всех мужчин должны были играть наши актеры, женские роли отдавались американкам.

Прокат в СССР — наш, в Америке — американский. Доход от проката в остальных странах, которые купили бы фильм, делится пополам. Оба режиссера с советской стороны — А. Санин, живший тогда в Париже, и Я. Протазанов. Удалось достигнуть полного соглашения. Оставалось лишь записать его на бумаге. Но...

Руководитель Совкино Шведчиков обвинил межрабпомовцев в нарушении монополии государственной торговли. Мол-де «Межрабпом-Русь» не вправе вести такого рода переговоры. Перед американцами извинились, совместная постановка не состоялась.

Разумеется, очень хотелось внести ясность в эту историю. Увы, слишком мало людей, осведомленных о ней, дожило до наших дней. Документов же обнаружить не удалось. Вот почему большой ценностью для восстановления давно забытых фактов стали бы воспоминания ветеранов нашего кино. Сейчас я располагаю свидетельствами лишь двух людей. Помимо Ю. Б. Фридмана незадолго до смерти поделился со мной своими воспоминаниями о совместной работе с Я. А. Протазановым его ассистент Д. Л. Морской. Некоторые подробности истории несостоявшейся совместной постановки «Войны и мира» помнил и он.

Но кроме историй, до конца еще не прочитанных, было в 1927 году много ясного, радостного и для режиссера и для зрителей. Это прежде всего фильм «Дон Диего и Пелагея». В начале 1928 года он вышел на экран и демонстрировался с огромным успехом.

Пожалуй, в первый раз после «Пиковой дамы» и «Отца Сергия» пресса так единодушна в дифирамбах по адресу Протазанова. За восторгами критиков отчетливо видно желание проанализировать то, что успела сделать за свою короткую жизнь советская кинокомедия.

Прежде всего большинство рецензентов сопоставили «Дона Диего и Пелагею» с фильмом известного театрального режиссера А. Попова «Два друга, модель и подруга». Сопоставление естественное и закономерное. Обе комедии высмеивали бюрократизм. Обе поставлены режиссерами, умевшими хорошо работать с актерами.

История о том, как молодые рабочие Ахов и Махов изобрели машину, ускоряющую изготовление ящиков для мыла, и упорно боролись за свое изобретение, рассказанная А. Поповым, долго не сходила с экрана. Но критика, не задумываясь, отдавала предпочтение протазановской ленте. И это понятно — если фильм Попова характеризовался как комедия положений, то работу Зорича и Протазанова справедливо называли сатирической комедией нравов.

«Эта фильма,— писала «Комсомольская правда»,— является для советской кинематографии серьезным опытом и как попытка привлечь к сценарной работе новые литературные силы и как творческий опыт социальной идеологической комедии... Фильма раскрывает перед советской кинематографией большие горизонты. На основе удавшегося опыта следует создать особый жанр социальной комедии, потребность в котором ощущается в наше время остро и настоятельно...»

«Режиссеру Протазанову в общем удалось сделать первый серьезный шаг в сторону советской комедии-сатиры. В этом его несомненная заслуга...» — читаем мы в «Правде».

«Известия» отметили, что «анекдотический случай» развернулся в горький обличительный фельетон», а газета «Кино» в одной из статей, посвященных фильму, высказалась так, словно автор предвидел необходимость спустя много лет защищать Протазанова, взявшегося за экранизацию газетного фельетона, от упреков во всеядности и неразборчивости. Газета «Кино» писала о новом фильме: «Критика напрасно называет фельетоном эту вещь, согретую теплотой подлинной жизни. Правда, темой для Протазанова послужил фельетон Зорича, но ведь и «Парижанка» Чаплина сделана по газетному фельетону об одном парижском происшествии, и кто-то из французских кинокритиков даже назвал по этому поводу «Парижанку» литературным фельетоном».

И, наконец, еще одна интересная подробность. В Московском Доме печати проводился цикл вечеров, посвященных советской кинематографии. Первый из них — вечер о комедии. Открывая его, Осип Брик сказал:

«Откуда брать бытовой комедийный материал? Не у беллетристики, которая также переписывает дореволюционные или заграничные образцы, а в первую очередь в фельетонах Зорича, Кольцова, Рыклина и других, которым приходится иметь дело с бытовыми особенностями советской действительности».

Не знаю, слушал ли Протазанов доклад Брика? Был ли он в тот вечер в Доме печати? Но Яков Александрович не мог не знать (об этом писали газеты), что после окончания диспута его участникам показали «Дона Диего и Пелагею». Это была честь, это было признание.

На «Межрабпом-Руси» привыкли бережно относиться к удачам. После успеха фильма тотчас же дала о себе знать рачительность в творческих делах, присущая руководителям этой студии. А Зоричу тут же заказали еще один сценарий. Снова та же тема, с которой фельетонист не раз сталкивался по своей должности начальника бюро расследований «Правды», — бюрократизм. Но... фильм Татьяны Лукашевич «Преступление Караваева», поставленный по этому сценарию в 1929 году, успеха не имел.

Пройдет еще несколько лет, Зорич напишет новую комедию — «Девушка спешит на свидание». Картина получит долгую экранную жизнь, но до успеха, до признания «Дона Диего и Пелагес» далеко будет и ей...

Протазанов тоже вернется к комедии, но уже без Зорича. И комедии будут совсем другие, нежели «Дон Диего и Пелагес». Это — «Праздник святого Йоргена» и «Марионетки». Однако до них, в том же 1928 году, на экраны вышел «Белый орел». Как и предполагал Яков Александрович, этот фильм принес ему новую порцию неприятностей, хотя, как всегда, намерения и планы были у него самые лучшие, самые благородные...

На обложке рекламной брошюры, выпущенной в 1928 году издательством «Теа-кинопечать», — силуэт белого орла, как бы сжимающего могучими крыльями главных персонажей фильма. В тексте брошюры примечательное высказывание Протазанова: «Моя режиссерская судьба последних лет идет приливами и отливами. После прилива «Его призыв» — отлив на «Процессе о трех миллионах».

После прилива «Сорок первого» — отлив «Человек из ресторана».

Дальше снова прилив — «Дон Диего и Пелагес», и теперь я уверен, что как отлив будет расценена моя новая работа «Белый орел». Только успеют записать меня в число подающих надежды советских режиссеров, как уже в суждениях о следующей картине из этого числа исключают. Не успеют исключить, как я снова начинаю подавать надежды».

Протазанов шутит, иронизирует, а между строк откровенная грусть. Ему уж скоро пятьдесят. Большая часть жизни прожита. Ему хочется жить в большом мире, шагать в ногу с народом, снимать фильмы интересные и полезные...

Комментируя собственную работу, Яков Александрович писал:

«К раскрытию сюжета «Белого орла» по повести Леонида Андреева «Губернатор» я подходил, отыскивая в ней то, что может волновать современника.

Минувшее я растолковывал в этом плане, в каком оно расшифровано мирозерцанием человека дореволюционного периода. «Белый орел» — это социально психологический этюд, малые рамки которого могут быть расширены и обобщены зрителем наших дней.

Почву для этого дает, быть может, не столько моя режиссерская работа, сколько игра В. И. Качалова и В. Э. Мейерхольда.

Сценарий О. Леонидова, Я. Уринова и Я. Протазанова открывал режиссеру полную возможность осуществить эти планы. Сюжет складывался достаточно остро и драматично, создавая интереснейшие ситуации для психологической характеристики героев.

...Вторую неделю в некоем губернском городе бунтуют рабочие. В Петербурге недовольны:

— Однако помни — говорит сенатор, приехавшему к нему в Петербург за советом губернатору, — твердая власть!

Доведенные до отчаяния, рабочие собрались перед губернаторским домом. По сигналу губернатора провокатор бросил из толпы камень. И тогда на рабочих обрушились казаки.

Убито пятнадцать человек, в том числе трое детей. На донесение губернатора ложится царская резолюция: «Прочел с удовольствием, молодец губернатор...» За расстрел рабочих губернатор представлен к ордену «Белого орла».

А тем временем рабочие распознали провокатора. Теперь он больше никому не нужен. Изгнанный из охранки, провокатор прорывается к губернатору. Он просит заступничества.

— Орден какой за это дело получили, — говорит провокатор. — А ведь это я к вам рабочих привел...

И когда губернатор отталкивает негодяя, тот выхватывает револьвер. Губернатор убит...

Записи и высказывания участников съемок, газетные статьи и рассказы людей, видевших, как создавался фильм, свидетельствуют о гигантской работе, проведенной Яковом Александровичем. И политически и психологически задача оказалась очень сложной, а Протазанов был слишком умным человеком, чтобы попытаться взять крепость лихой кавалерийской атакой с пикой наперевес. Не добившись успеха в деталях, об удаче фильма и думать не приходилось...

Слова Протазанова, что «Белый орел» — социально-психологический этюд, важны для понимания этого очень трудного для художника фильма. Отсюда и тема, заданная В. И. Качалову: человек не может выйти из-под власти своего класса. Отсюда стремление Качалова показать в образе своего героя, «как самые сознательные, самые «человечные» представители старого режима мало-помалу поняли обреченность этого режима».

На протяжении многих лет, получая приглашения от разных кинорежиссеров, Качалов отказывался от съемок. «Всякий раз, когда меня спрашивали, в чем я хотел бы сниматься, — объяснял он впоследствии, — я отвечал: в современной вещи, которая отразила бы настроения, мысли и надежды современных передовых людей».



Критерий Качалова строг. Отказы от съемок многократны. И вдруг — согласие. Согласие исполнить роль губернатора в «Белом орле». Сомнений не остается — Качалов единомышленник Протазанова, отлично понимающий современность этого фильма на историческом материале, интерес зрителей к психологии его героев.

— «Белый орел», — говорил Качалову Протазанов, — это как бы развитие замысла фильма «Мать». Пудовкин противопоставил назревающим силам пролетарской революции крепкий, казавшийся монументальным образ царского режима. В этих первых схватках победило царское самодержавие. В «Белом орле» я хочу показать, что при всей видимости своей неизбежности под этим царским монументом и тогда была зыбкая почва. Устами представителя этой власти ей произносится приговор: «Наше дело кончено, господа! — говорит губернатор, обращаясь к портретам царей».

«До сих пор при показе в кино борьбы классов, — писал в режиссерской экспликации к сценарию Протазанов, — мы часто видим подмену классовой борьбы борьбой добра со злом. Такой прием в большинстве случаев затемняет социальную значимость темы и ее выполнение. В «Белом орле» я совершенно сознательно беру наилучшего возможного представителя царской власти (своего рода «белую ворону»), чтобы на его примере показать, что даже такой представитель отмирающего режима не мог не быть злейшим врагом рабочего класса...

Противопоставление личной субъективной настроенности губернатора и его исторической роли дает громадные возможности для того актера, на которого рассчитана роль, — для В. И. Качалова. Именно Качалов может показать на экране эту сложную и, думаю, не для всякого другого актера доступную коллизию».

Согласие Качалова на съемку сулило фильму успех, но одновременно принесло с собой и дополнительные трудности. Исключительное обаяние артиста надо было сочетать с отвратительными поступками его героя — расстрелом безоружных рабочих и репрессиями после расстрелов. «Трудность этой задачи, — писал Олег Леонидов, — представлялась нам крайне заманчивой, и поиски пластических форм для ее разрешения увлекательными. Губернатору, этому носителю власти, сценаристы и режиссер противопоставляли пролетариат — рабочую массу, собранную, дисциплинированную, знающую, за что и как надо бороться».

Такое решение казалось авторам фильма интересным, но чем больше размышляли они, тем яснее становилось, что губернатор — этот символ царской власти, не сможет впитать в себя всех характерных черт царского сановника. И тогда, дабы не изменять художественной правде, кроме губернатора в фильм вводится мерзкий персонаж, которого нет у Леонида Андреева, — сенатор. На роль

сенатора, позволявшую режиссеру завершить задуманный им образ самодержавия, Протазанов пригласил другого великого актера — Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

«Своей блистательной игрой,— писал про Мейерхольда Олег Леонидов,— безмолвно ответил он с экрана на все те малоосмотрительные выпады, которые делаются сейчас некоторой частью театральной общественности против театра его имени и его самого».

Но, подобрав блестящих исполнителей главных ролей, Протазанов съемок не начинал. И ему и Леонидову не давался фильм. Авторам хотелось показать зрителю, что губернатора убивает тот самый режим, которому он так верно служит. Справедливость мысли бесспорна, но как дать ей конкретное воплощение на экране? Перебрали множество вариантов и наконец придумали: провокатор, выстреливший в губернатора, как бы воплотил всю мерзость режима.

Качалов снимался в кино впервые. Понимая, как трудно театральному актеру вести роль на съемочной площадке, Протазанов не жалел усилий, чтобы рассказать артисту монтажный ход событий, объяснить характер каждого куска, показать его место в фильме.

Наконец настал день, когда Протазанов начал съемки. Строгий, подтянутый, с неизменной палочкой, похожей на шпагу (вместо эфеса — проткнутая папиросная коробка), он обошел свою кинематографическую армию, сделав последний смотр полкам статистов. Как рассказывают очевидцы (со мною поделился своими воспоминаниями оператор Н. Чернявский, тогда студент-практикант, работавший на этой картине осветителем), «армия» производила впечатление.

Статисты, собравшиеся в павильоны «Межрабпома», чтобы показать с экрана старый мир, сами были осколками этого мира. Сегодня такую толпу не увидишь даже на киностудии. Конечно, и сегодня в кино снимаются массовки. И сегодня статисты наденут любой наряд, который выберет для них помреж в костюмерной. Но статисту, готовому рядиться в любое платье, невозможно тягаться с людьми, согласившимися изобразить в павильоне собственное прошлое.

Подбором статистов ведал тогда Посредрабис, размещавшийся на Рождественке, в доме 16, неподалеку от нынешнего здания магазина «Детский мир». Сейчас по улице Жданова, как называется в наши дни Рождественка, мчатся автомобили и неторопливо проплывают троллейбусы. Тогда все выглядело иначе — эту картину давно исчезнувшей актерской биржи запечатлел объектив молодого фоторепортера Романа Кармена. У дома с крыльцом, украшенным красивой литой решеткой, каких было немало в старой Москве, множество людей. Им тесно на тротуаре. Они заполнили и проезжую часть улицы, преградив дорогу единственному автомобилю.

Эту картину, застывшую на репортерском снимке, пополняют рассказы очевидцев: на актерской бирже всегда былолюдно и можно

было встретить кого угодно. Вернее, трудно даже представить, кого нельзя было на ней встретить. Руководители Посредбабиса поднаотрели на обслуживании режиссеров, увлекавшихся съемкой типажей. И когда ассистенты Протазанова дали заказ на «бывших», Посредбабис пригласил на съемку предостаточное количество каких-то недослуживших свой век чиновников, вечных студентов, недоучившихся гимназистов, бывших военных и разных барынек.

Массовка была абсолютно достоверной. Больше того, в этом пестром человеческом букете подчас встречались уникальнейшие экземпляры. Один из них и привлек внимание корреспондента газеты «Кино», приехавшего на съемку, чтобы написать небольшой репортаж.

«Прохожу в вестибюль фабрики, а затем в уборную к Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, — писал корреспондент. — Здесь какой-то господин в сюртуке горячо доказывает В. И. Качалову, что орден «Белого Орла» носят с правой стороны, а не с левой. В. И. Качалов беспомощно разводит руками и заявляет, что вчера снимался с орденом на левой стороне. Солидный господин горячится и говорит, что это безграмотно. В спор вмешивается В. Э. Мейерхольд, который доказывает, что «император всероссийский» Николай Николаевич не ходит в кино, а барон Врангель, по сообщению газеты «Правда», сегодня скончался, а относительно Советской России беспокоиться нечего, так как в настоящее время в России найдется не более двух-трех лиц, которые видели раньше, как носят орден «Белого Орла».

Нагибаясь к Мейерхольду, я узнаю фамилию этого необычного господина. Оказывается, его фамилия Муратов, раньше он был тамбовским и курским губернатором».

То, что не дописал на страницах газеты «Кино» безвестный журналист, пополнил своим рассказом оператор Н. Чернявский. При Чернявском Муратов пришел в павильон как один из участников массовой. Но едва Яков Александрович узнал, что в числе статистов бывший губернатор, как Муратов тотчас же «пошел на повышение».

Чернявскому не раз приходилось наблюдать приезд на съемку Якова Александровича и Муратова. Муратов уже чувствовал себя значительным лицом. В павильоне, апартаментах губернатора, выстраивались какие-то городовые, пристав. Режиссер и его нежиданный консультант придирчиво осматривали исполнителей. На приставе парадный пояс и шпоры. Муратов браковал — не положено приставу, не положено ни шпор, ни пояса. Экс-губернатор со смаком вспоминал безвозвратно минувшее время, сообщая Протазанову бездну мельчайших подробностей.

Любопытно, что впечатления корреспондента газеты «Кино» и воспоминания оператора Н. Чернявского вырвали из потока времени

одни и те же факты. Это особенно интересно потому, что подсмотренный с двух разных точек зрения материал словно приобрел объем, стереоскопичность, позволяя разглядеть малозаметные детали.

...Приехавший в губернский город сенатор принимал различные депутации. Он беседовал с ними, чтобы выяснить причины недавних беспорядков в губернии. В переполненном павильоне, изображавшем приемную генерал-губернатора, было шумно. Перекрывая разногласный шум, зазвучал голос Протазанова.

— Мейерхольд на место! Фабриканты — справа! Союз русского народа — слева! Евреи — сзади!

И, подчиняясь командам своего «генерала», кинематографическое войско начало действовать по строго отрепетированным диспозициям.

Посредрабис постарался. В темных поддевках, заросшие дикими бородами, мрачно посапывая, шагали представители Союза русского народа. Они поднесли сенатору икону. Сенатор поцеловал икону и передал ее свите.

Когда представители Союза русского народа покидали приемную, навстречу им (этот молчаливый проход одних мимо других был задуман режиссером) двинулась еврейская депутация, подобранная Посредрабисом с не меньшей тщательностью.

Но эпизод оказался драматичнее, чем предполагал режиссер. Во время прохода делегаций, когда Муратов давал свои замечания участникам съемки, внезапно раздался истерический крик. Один из евреев (он был из Курска) узнал «консультанта». В свое время в составе подобной делегации ему пришлось безрезультатно просить Муратова о защите против погромщиков.

Возникла неловкость. Съемку прервали. А корреспондент газеты «Кино» записал для своего репортажа, что еврейская делегация была набрана из евреев, неоднократно бывавших на приемах у губернатора, и даже у Муратова, который теперь консультирует постановку «Белого орла».

Знакомясь с историей фильма «Белый орел», я стремился разобраться и в том, как складывались отношения Протазанова с исполнителями главных ролей. Как известно, Яков Александрович работал со многими хорошими актерами, и работал хорошо. Но в фильме «Белый орел» он снимал одновременно двух великих артистов.

Отношения и на этот раз складывались прекрасно. Протазанов и Качалов явно «сошлись характерами». Как вспоминает кинооператор Н. Чернявский, оба они были во время съемок исключительно собраны и дисциплинированы. Качалов снимался с удовольствием, держал себя очень просто. Приезжал на съемки с подкупающей точностью: одним словом, Протазанов был очень доволен.

Что же касается Мейерхольда, то корреспонденту газеты «Кино» Протазанов сказал:

— Это самый образцовый актер из всех известных мне киноактеров!

Присутствовавший на одной из съемок «Белого орла» критик А. Февральский писал, что Протазанов проявил по отношению к Мейерхольду особую уважительную вежливость, а Мейерхольд не оставался в долгу: «он «показывал класс» высокой дисциплинированности, предупредительности по отношению к постановщику фильма, готовности следовать его указаниям. Он как бы давал урок: вот как актер должен вести себя с режиссером».

Но кроме встреч, о которых я услышал от очевидцев и прочитал в воспоминаниях современников, была еще одна, не написать о которой невозможно. Речь идет о человеке, вероятно, решившем судьбу фильма. Надо заметить, что идея экранизации рассказа Леонида Андреева «Губернатор» сразу же вызвала отрицательное отношение в Главреперткоме. Сценарий «Губернатор» (так назывался он до того как получил название «Белый орел») был отклонен. Столь же сурово встретили там и второй вариант. Я читал в архиве Госфильмофонда заключения и по тому и по другому вариантам. Сформулированы заключения были весьма категорично: нет, нет и еще раз нет!

А затем, как уже известно читателю, фильм все же был поставлен. Значит, во взаимоотношения «Межрабпомфильма» и Главреперткома вмешался кто-то, наделенный достаточно большими полномочиями. Но кто?

Книга была уже окончена, когда, подбирая иллюстративный материал, я обратился к хранящейся в Государственном архиве литературы и искусства коллекции кинокадров, собранной кинооператором Александрой Петровной Орловой. В аннотации путеводителя по архиву было записано, что коллекция содержит и кадры протазановских фильмов «Андрей Кожухов», «Белый орел», «Закройщик из Торжка», «Человек из ресторана» и других. Именно эти кадры заинтересовали меня. Однако главный сюрприз заключался совсем в другом — в фотографии, на которой рядом с Качаловым в гриме и костюме губернатора был снят Анатолий Васильевич Луначарский.

Конечно, прямым доказательством того, что именно Анатолий Васильевич Луначарский решил судьбу «Белого орла», этот снимок считать еще нельзя. Но, если вспомнить, как защищал Луначарский от нападков тех же сотрудников Главреперткома другой протазановский фильм — «Сорок первый», то число сомнений сразу же сократится. По-видимому, дело обстоит именно так, и я рад, что случай помог мне отыскать эту фотографию, которую читатель может увидеть на страницах этой книги. Только добрым отношением наркома просвещения к этому фильму можно объяснить, что он приехал на съемки.

В заключение еще одна подробность человеческих отношений. На этот раз уже не с актерами, а со своим товарищем по профессии, с режиссером.

Если сравнить то, что писала критика в адрес Протазанова и Эйзенштейна, то может показаться, что отношения этих людей складывались не лучшим образом. Именно поэтому я и счит своим долгом процитировать несколько строк из стенограммы беседы с Н. Чернявским:

«Когда съемки «Белого орла» заканчивались, — рассказывал мне Н. Чернявский, — произошел такой эпизод. Мы вечером готовили съемку в Белом зале. Я, как сейчас, помню, что ни Качалова, ни Мейерхольда на этой съемке не было. В этот день и приехал Сергей Михайлович Эйзенштейн. С Яковом Александровичем они встретились при нас. Они расцеловались. В «Межрабпومه», где мы работали, внизу, в подвале, была небольшая рабочая просмотровая комната, человек на десять. И они ушли в этот подвальчик, но на просмотре я, разумеется, не присутствовал».

Эпизод за эпизодом сменяли друг друга. Работа подходила к концу. На страницах «Вечерней Москвы» из номера в номер замелькали рекламные объявления с портретами Качалова, Мейерхольда, Петровского, Анны Стэн. Однако участие известных актеров в этом фильме было расценено по-разному.

«Белый орел» еще не успел выйти на экран, как некто Д. Семенов опубликовал в газете «Кино» заметку: «Межрабпом» хватает звезды (предварительные замечания). Не могу не процитировать ее, так как люди нашего поколения такого уже, пожалуй, никогда и нигде не прочтут.

«Межрабпом-фильм» в погоне за сверхбоевиками и эффектными картинками пытается забросать зрителя звучными именами. Качалов, Мейерхольд! Это звучит здорово и, вероятно, заставит зрителя широко раскрыть кошельки!..

Нужно ли соединять в картине так много имен и талантов? Рационально ли такое использование актеров? И, наконец, зачем заставлять крупных актеров играть только губернаторов и сановников?

И, наконец, еще одно — «рационально ли»? Тов. Мейерхольду за 10 дней работы было уплачено 5000, Качалову за 25 дней — 12 500.

Конечно, Качалов и Мейерхольд театральные звезды первой величины, но способ «Межрабпوما» «хватать звезды» в данном случае нелеп».

Автор этой статьи не одинок. Большинство рецензентов писало примерно то же: «Фильм принес битковые сборы и жестокое разочарование». «Белый орел» оказался типичным межрабпомовским «блефом». Он абсолютно лишен стиля, и зловерный протазановский эклектизм никогда еще так не бросался в глаза. О картине вообще

По Крылову.  
 «Однажды лебедь, рак и щука...»  
 Вверху — В. Качалов,  
 слева — В. Мейерхольд,  
 справа — Я. Протазанов.  
 Шарж М. Файна



нельзя говорить как о цельном художественном произведении и замысел ее остается неясным...»

Когда художник собирается сказать людям что-то важное, серьезное, а критики встречают его в штыки, необходимо разобраться в причинах взаимного непонимания. Рецензия, опубликованная «Вечерней Москвой», в значительной степени облегчает это. Давайте прочтем вместе вопрос, заданный рецензентом правлению «Межрабпом-фильма» со страниц газеты:

«Совсем недавно вы показали зрителю фильм «Альбидум». Фильм большой общественной значимости, с интересной идеей, построенный на свежем подходе к киноматериалу. Этот фильм создавали и показывали исключительно скромно: молодая режиссура, второстепенные актеры, более чем скромная реклама.

Почему же так получается, что картины нужные, интересные и трудные, столь ограничены и силами и средствами, а для такой, простите, губернской чепухи, как «Белый орел», находятся первоклассные актеры, громкие имена, деньги на широковетательную рекламу?»

Без большого труда можно разглядеть в этой вопрошающей реплике причины неприятия критикой «Белого орла». Произведение тонкое, глубоко психологичное, уступало в глазах рецензента шаблонной, плакатной схеме, банальной истории, рассказу о кознях американского хлебного короля, направленных на то, чтобы помешать экспорту советской пшеницы.

Не понять, не заметить интересную работу большого режиссера и выдающихся актеров можно было лишь в одном случае — если

мыслить не категориями искусства, а примитивными схемами. Протазанов же с его удивительно обостренным ощущением зрителя не мог не понимать, что народ хочет видеть на экране произведения искусства. А сомневаться в том, что дело обстояло именно так, сегодня уже не приходится. То, что происходило с «Белым орлом», разыгралось и с его современницей — пьесой удивительной судьбы, вошедшей в историю советского театра.

Незадолго до «Белого орла» в любимом Протазановым Художественном театре состоялась премьера пьесы Михаила Булгакова «Дни Турбиных». Сегодня эта пьеса — наша советская классика. Тогда же критика встретила новый спектакль МХАТ не менее сурово, нежели фильм Протазанова.

«В трактовке этой пьесы, выкроенной М. Булгаковым из собственного романа «Белая гвардия», — писал один из критиков того времени, — театр исходил из злополучной и совершенно ложной идеи — показать развал белого движения на примере «хороших» белогвардейцев-интеллигентов. Более того, квалифицированных белогвардейцев: кадровое офицерство, юнкера. Наперекор принятой в агитационной драматургии трафаретной маске белого офицера — изверга, пьяницы и мародера, — театр думал выдвинуть другой лик белого движения — его «рыцарей», идеалистически настроенных интеллигентов, честно расписывающихся в банкротстве контрреволюции. Задача смелая, но с треском провалившаяся. Для того чтобы инсценировать «хорошего белогвардейца», театру пришлось поступиться художественной и всякой другой правдой... И пьеса (а за нею и театр) свой художественный подлог — подмену послеоктябрьской интеллигенции «чеховской» — прикрывает своеобразной «изоляция» своих белых героев от всего, что могло бы их скомпрометировать».

То, что написано по поводу «Дней Турбиных» и «Белого орла», удивительно напоминает друг друга. И, вероятно, это естественно. Сходство критических замечаний продиктовано внутренней общностью обоих произведений, по тому времени одновременно и неожиданных и закономерных.

Как любое произведение искусства, «Белый орел» обладал и силой и слабостью. Ему меньше всего подходили однозначные оценки — осуждающие или восхваляющие. Даже если стать на позиции доброжелательного критика, нельзя не заметить, что Протазанов, очень точно и очень значительно определив главную линию фильма, оказался эпигоном в его изобразительных решениях. Современники не могли не осудить Якова Александровича за откровенные повторы и заимствования. Характеристика Петербурга через памятники. Расстрел рабочих. Рыкающий лев. Мать, несущая на руках убитого ребенка. Все это вызывало в памяти образы «Потемкина», «Матери», «Конца Санкт-Петербурга».



Участие в фильме выдающихся актеров своего времени производило разное впечатление. И если «леваки» от критики позволяли себе проиизировать по этому поводу, то критики серьезные радовались. Не могло не радовать, что образы, созданные великими артистами, сохранялись для истории (напомним, что Качалов больше в кино не снимался, если не считать чтение им авторского текста в «Путевке в жизнь», а Мейерхольд снимался буквально в считанных фильмах). Через сорок с лишним лет миллионы советских зрителей увидели на телеэкранах великих артистов в отрывках из фильма «Белый орел», показанных А. Каплером в «Кинопанораме».

Отмечая высокую психологичность Качалова и совсем иную «биомеханическую» школу Мейерхольда, рецензент «Правды» видел в этом положительное начало: «Встреча Качалова и Мейерхольда на экране от этого получает большую художественную принципиальность. Никогда еще так контрастно не лепились две манеры, две системы построения сценического образа, и спор — какая выше и лучше — остается переменным. Оба артиста свойственными им приемами творчества достигают отличных и значительных результатов».

Интересен и общий вывод «Правды», справедливый и сегодня: «Как мировой боевик, как революционная драма и даже просто как драма реалистическая «Белый орел» не удался. В борьбе кино с андреевским текстом победил Л. Андреев, и ясно видишь, какие мучения претерпели в этой борьбе и сценаристы, и режиссер, и актеры, и, вероятно, даже... Главрепертком. Но в качестве социально-психологического этюда, в качестве какой-то «галереи представителей старого режима» «Белый орел» остается в памяти зрителей. Успех Качалова и Мейерхольда, не спасая картину в целом, все же делает ее картиной интересной, а созданные ими образы не будут вычеркнуты из числа настоящих достижений советской кинематографии».

«Чины и люди», «Черный тюльпан». И. Ильф и Е. Петров дебютируют у Протазанова. Не состоявшийся фильм трилогии. Провал «звуковой кинопесни». «Марионетки» и «Великий диктатор». Письмо Чарли Чаплину. Антифашистский сценарий «Бронзовый граф». Фильм, положенный на полку

После выхода на экран «Белого орла» положение Протазанова не из лучших. Фильм встречен недружелюбно. Но суровые отзывы прессы — лишь часть недоброжелательства, которым окружена работа «Межрабпом-фильма». «Межрабпом» обвиняли тогда во всех смертных грехах...

Выступая в апреле 1929 года на вечере смычки комсомольцев с кинематографистами, устроенном Ассоциацией революционного кино, драматург В. Киршон говорил:

«Межрабпом» выпустил серию фильмов, названия которых, к сожалению, мы все запомнили: «Белый орел», «Родился человек», «Живой труп», «Кукла с миллионами», «Хромой барин», «Веселая канарейка», «В город входить нельзя», «Ледяной дом» и др.

Фильмы «Межрабпома» — оружие против нас. Выпускать такие фильмы — значит продавать, хотя и с прибылью, винтовки своему врагу.

В Совкино мы имеем советские ошибки. В «Межрабпом-фильме» — буржуазные достижения!»

Но «фронт» не ограничивался только словами. В конце 1929 года М. Алейникова объявили капиталистом (он был одним из пайщиков акционерного общества «Русь») и лишили избирательных прав. Группа деятелей русской культуры — Луначарский, Мейерхольд, Леонов, Качалов, Москвин, Сац, Пудовкин, Барнет, Желябужский и Протазанов — 9 февраля 1930 года подписали ходатайство о восстановлении Алейникова в правах.

Документ в защиту Алейникова (в 1964 году он был опубликован в журнале «Искусство кино») интересен четкой характеристикой «Межрабпом-фильма»:

«Этому коллективу удалось собрать около себя лучшие художественные силы, благодаря чему в истории советской кинематографии он сыграл такую же роль, как в свое время Московский Художественный театр в истории русского театра. Идейным вдохновителем и руководителем работы «Руси» во все время ее существования был М. Алейников».

Люди, подписавшие этот документ, опровергали недругов «Межрабпом-фильма». Что же касается Алейникова, то вскоре он снова приступил к руководству кинофабрикой.

При таком отношении, когда нередко все смешивалось без желания разглядеть и положительное и отрицательное, требовалась немалая осмотрительность. Протазанов, начавший режиссерскую разработку сценария «Встреча», меняет тему. Он делает шаг, который, вероятно, не принес ему безмерной радости. Режиссер вновь обращается к классике. На этот раз главный сценарист — Антон Павлович Чехов.

К двадцатипятилетию со дня смерти Чехова Яков Александрович ставит альманах «Чины и люди». Он экранизирует три рассказа — «Хамелеон», «Смерть чиновника» и «Анну на шее».

Эти три рассказа не случайно сложены Протазановым в единое произведение. Воздавая должное чеховскому юбилею, режиссер показывал (прежде всего людям младшего поколения) старую Россию, страну рабов, страну господ. На экране возникал образ этой России с ее казенщиной, чиновничеством, лакейством, тонкими и толстыми, богатыми и бедными. Клеймя все эти язвы дореволюционного общества, Протазанов шел здесь строго за Чеховым, а великолепные актеры блестяще раскрывали чеховские образы.

Главную роль в «Хамелеоне» играл И. М. Москвин. Протазанов, давно собиравшийся снять Ивана Михайловича, очень доволен — Москвин уверенно экспериментировал. Протазанов всячески поощрял эти эксперименты. Играя околоточного надзирателя Очумелова, Москвин преображался до неузнаваемости. Даже люди, хорошо знавшие его и не раз видевшие на сцене, воспринимали в этом фильме Ивана Михайловича как какого-то неизвестного актера.

— Таким гримом, — говорил Москвин, — мне никогда не обойтись бы на сцене театра, где я должен играть перед публикой непрерывно пятнадцать-двадцать минут. В таком мимическом напряжении можно было играть только в кино, где на крупном плане сцену ведешь десять-двадцать секунд, а потом отдыхаешь.

Москвин попал к Протазанову в зените своей кинематографической славы. Известный театральный актер М. М. Тарханов ролью Модеста Алексеевича в «Анне на шее» дебютировал в кино. Протазанов — первый режиссер, снявший М. М. Тарханова, впоследствии создавшего в кино ряд запоминающихся образов.

Публика с восторгом восприняла сборник чеховских новелл, идею которого отчетливо выражало название: «Чины и люди».

Три линии — экранизация классики, комедия и политический фильм (о нем подробный рассказ впереди) — характерны для творчества Протазанова в советские годы. Это подтверждается не только выпущенными на экран фильмами, но и материалами, хранящи-



К. А. Кузнецов—оператор  
фильмов «Томми»,  
«Чины и люди».  
Шарж Б. Барнета.  
Публикуется впервые

мися в Центральном государственном архиве литературы и искусства.

Человеку, не работавшему в подобного рода учреждениях, архив представляется хранилищем с множеством полок, на которых лежат груды документов. Копашась в документах, пытливые исследователи и находят жемчужные зерна. На самом же деле все выглядит иначе. Разумеется, есть и хранилища, и полки, заставленные папками с документами, но тот, кто приходит в архив (посетителей здесь обычно называют читателями), попадает в небольшой читальный зал, снабженный каталогами и описями, напоминающими библиотечные. Так же как и в библиотеке, надо заполнить бланк требования, чтобы получить нужные документы.

И все же, работа в архиве — это прежде всего поиск — поиск интересный, увлекательный. Только в том случае, если хорошо знаешь материал, если умеешь логически мыслить, удастся размотать клубок и получить по аккуратно заполненному требованию необходимые (а подчас и даже малоизвестные) документы. В такой работе простое может оказаться очень сложным, а сложное — простым.

В один прекрасный день, просматривая в Центральном государственном архиве литературы и искусства картотеку протазановского фонда, я обнаружил карточку с озадачившей меня надписью: «Черный тюльпан». Либретто сценария. 1928 год».

В первый момент находка обескуражила. Память услужливо напомнила об одноименном романе Александра Дюма, повергнув в недоумение — костюмный историко-приключенский фильм, да еще на зарубежном материале, никак нельзя было причислить ни к современной политической драме, ни к комедии, ни к экранизации русской классики...

Лента микрофильма (есть в наших архивах и такая форма выдачи документов) вставлена в аппарат. Вспыхивает экран. И первая же страница либретто освобождает от каких-либо сомнений. Английские имена, миллионер, его компаньон, секретарь, рабочие... Нет, о Дюма не может быть и речи. Так я познакомился с наброском сценария несостоявшегося фильма — со сценарием, которым Яков Александрович занимался почти десять лет.

Ни в одной из книг и статей, посвященных Протазанову, мне не встречалось ни слова об этой работе. А она заслуживает внимания, еще раз подтверждая, что Протазанов стремился к политическому фильму — к показу с экрана современной ему жизни в тех острых конфликтах, которые диктовала внешняя и внутренняя обстановка. Конфликты рождались в столкновении мировоззрений, в борьбе старого и нового. И, надо полагать, не вина, а беда Протазанова, что это получалось гораздо реже, чем он того хотел.

Основной сюжетный узел «Черного тюльпана» — пари между миллионером Джонни Смитом и его компаньоном Джеймсом Уардом. Джонни Смит — страстный любитель садоводства и отчаянный спорщик. Именно поэтому он так задет репликой компаньона:

— Скорее из стопроцентного пролетария я сделаю буржуа, чем вы вырастите черный тюльпан.

Ах так? Тогда пари! Оно заключается немедленно. Маляр Спринг, висевший в люльке неподалеку от особняка Смита, становится объектом неожиданного опыта.

В полном распоряжении Спринга особняк с прислугой, автомобиль, секретарь, обязанный тратить по его приказам любые суммы. После года такой жизни маляр получает 30 тысяч долларов. Таковы его права. Что же касается обязанностей, то они весьма просты: порвать с рабочей средой, забыть родных и знакомых, завести новых знакомых в буржуазном обществе и по истечении года письменно изложить планы своей дальнейшей жизни.

Не буду пересказывать всех перипетий этой истории (либретто составляет семнадцать страниц). Замечу лишь, что Джеймс Уард не выигрывает пари. Все полученные деньги Спринг отдает революционерам.

Простим Протазанову наивность и примитивность решения темы. Тем более что и сам он отнюдь не считал эту работу законченной и достаточно совершенной. «Черный тюльпан» лишь убедительное

свидетельство неиссякающего интереса мастера к социальной тематике. Начавшись с «Аэлиты» (вспомните противопоставления двух миров — Земля и Марс!), эта линия нашла продолжение и в «Его призыве», наполненном социальными контрастами революционной России и капиталистического Запада. Она прослеживается практически в любом современном протазановском фильме.

Либретто «Черного тюльпана» не удовлетворило Протазанова. Вместо того чтобы писать сценарий, он кладет стопку исписанных листов в тот ящик стола, который принято называть долгим. Иной сюжет увлек Якова Александровича. Вместе с Олегом Леонидовым он принимается за экранизацию романа датского писателя Гаральда Бергстеда «Праздник святого Йоргена».

Опубликованный в 1918 году, этот роман сразу же приобрел и поклонников и противников. Папа римский без промедления включил его в индекс запрещенных книг, еще больше усилив этим интерес к крамольному произведению.

Думается, что обращение Протазанова к атеистической теме — свидетельство того, что режиссер упорно хочет оставаться на переднем крае той битвы идей, которую в той или иной степени ведет каждый работник искусства. Сегодня число верующих в нашей стране сравнительно невелико и вряд ли можно говорить всерьез о старушках, обращающихся к богу. Полвека назад все было иначе. В Москве еще стояли знаменитые «сорок сороков» церквей. Каждое воскресенье колокольный звон рекой лился над городом. Каждая колокольня имела свой голос, вливавшийся в общий хор. И сколько бы ни доказывали агитаторы из Союза воинствующих безбожников, что религия яд, — спорить с красотой церковных обрядов, обладавших тогда над людьми большой властью, им было не по плечу.

Праздников в церковном календаре много. Их неизменные спутники — прогулы, пьянки, гульба, драки. Для государства — это реально ощутимое зло. Отсюда и роль антирелигиозной пропаганды. Она — один из фронтов идеологической борьбы, причем, это фронт немаловажный... Вот почему обращение Якова Александровича Протазанова к атеистической комедии — акт на редкость своевременный и нужный. Вместе с карикатуристами Дени, Моором, Борисом Ефимовым, Кукрыниксами, поэтом Демьяном Бедным он обращает против церковников мощное оружие — смех.

Как свидетельствуют близкие Якову Александровичу люди (подробно мне рассказывала об этом его вдова Фрида Васильевна), в бога он не верил, насмешливо относясь и к существованию религии и к обволакивающей красоте, благолепию, торжественности ее обрядов. Фрида Васильевна вспоминает, какое невозмутимое спокойствие и привычную ироничность хранил Яков Александрович, когда в годы эмиграции попал однажды в Собор Парижской богородицы. Молебн

служил сам архиепископ Парижский. Огромную толпу, заполнившую собор, охватил экстаз, но Протазанов остался самим собой. На него это не действовало.

Насмешливое отношение к религии выражено Яковом Александровичем в «Празднике святого Йоргена» с огромной силой. Именно этим объясняется, что фильм, снятый почти сорок лет назад, выглядит свежим и непосредственным, словно он только что вышел со студии.

Познакомиться с романом Г. Бергстеда нетрудно. В 1963 году большим тиражом он был издан Гослитиздатом. Можно посмотреть и фильм. Побивая рекорды кинематографического долголетия, он и по сей день еще появляется на наших экранах. Но, пожалуй, самое интересное сопоставить фильм и роман, проследить интерпретацию литературного произведения.

Основной сюжетный ход Г. Бергстеда остался без изменений. И в романе и в фильме действуют два жулика, один из которых выдает себя за святого Йоргена. И в романе и в фильме предстает маленький городок, куда должен вернуться, чтобы облегчить страдания верующих, святой Йорген. И у Бергстеда и у Протазанова святого нетерпеливо ждут, к его прибытию тщательно готовятся.

Одним словом, замысел писателя и кинематографистов не вызывает разночтений: они полные единомышленники. Что же касается осуществления, то тут потребовалась работа гораздо большая, чем та, которую ведут обычно при экранизации литературных произведений. Вероятно, у Протазанова сразу же возникло четкое видение будущего фильма и убежденность в определенной, своей интерпретации романа. Только существованием такой концепции, которую режиссер защищал очень упорно, можно объяснить продолжительность работы над сценарием (началась она осенью 1927 года и длилась около двух лет), объяснить и то, что Яков Александрович дважды начинал писать его с разными сценаристами, а в конце концов написал сценарий сам.

О совместной работе с Олегом Леонидовым, другом и постоянным партнером Протазанова, я знал. Но лишь совсем недавно в Центральном государственном архиве литературы и искусства познакомился с документом, свидетельствующим, что у Леонидова по этому сценарию был предшественник — писатель, литературовед и драматург С. Д. Кржижановский. Взаимоотношения автора и режиссера не сложились. «Пытался настроиться на протазановский лад, — писал С. Д. Кржижановский в одном из писем жене, — но эта попытка не имела успеха...»

Такова история написания сценария. Однако очень скоро выяснилось, что у истории есть еще и предыстория, которую рассказали документы другого архива — архива Госфильмофонда. В деле по филь-

му «Праздник святого Йоргена» хранятся два сценария, написанные Орловой-Ивановской и Незнамовым-Степницким еще в 1925 году. Оба они побывали в художественном совете по кино Главполитпросвета, причем на один из них есть отзыв. Этот отзыв любопытен двумя свидетельствами. Во-первых, мы узнаем из него, что «переделка для кино романа Бергстеда «Коронный вор» («Фабрика святых») одна из многочисленных за этот год». Во-вторых, рецензент отмечает, что автор экранизации «предусмотрительно, но неосновательно перенес действие в наше время».

Чуть забегаая вперед, скажем, что именно перенос действия в наше время, сделанный и Протазановым, позволил режиссеру по-новому интерпретировать роман, обострить его сюжетные линии, обогатить произведение совершенно новыми, подчас несколько неожиданными эпизодами.

Контраст деловитости современных коммерсантов и фальшивого церковного благолепия сделал фильм очень острым. Освободившись от неоправданно трагического (в романе жулики поссорились и Коркис приказал повесить Франца, здесь же их действия предельно согласованны), Протазанов придумал много смешного, подчас опираясь в этих придумках и на собственные воспоминания.

...На праздник спешат богомольцы. Плетутся калеки, слепые, убогие, жаждущие исцеления. В этой пестрой толпе два жулика — знаменитый вор-рецидивист Микаэль Коркис со своим другом Францем Шульцем.

А пока стекаются богомольцы, божьи наместники заняты делами, не подлежащими оглашению. За толстыми стенами храма — деловая контора: сводят баланс, подсчитывают предстоящие доходы. Храмовники — одновременно смиренные слуги бога и расторопные коммерсанты. Торгуют они не только «волосами», «слезами» и «вздохами» святого. На празднике ведется умелая предвыборная кампания — бойко продаются голоса избирателей. Готовится фильм о жизни святого...

Много лет назад, посетив во время первой зарубежной поездки фабрику братьев Пате в Париже, Яков Александрович наблюдал съемку большой картины о Христе. Этот фильм делался по заказу церковников, и воспоминания о нем нашли отражение в «Празднике святого Йоргена».

Когда по воде, как по суше, шествует святой, внезапно появляется лодка с гуляющими дачниками...

Во время торжественного богослужения, как всегда, избирается «невеста» святого Йоргена. Благодаря мошенническим операциям «невестой» становится дочь наместника храма Олеандра.

Красавец Микаэль Коркис посылает Олеандре цветы. Шульц передает букет, успев снять при этом слепок с храмового замка. Ночью



Коркис проникает в храм. Шульц сторожит снаружи. Ночной дозор спугнул воришку. Он убегает, оставив запертого в храме товарища.

Утром перед толпой верующих наместник храма взывает:

— Святой Йорген, услышь моления чад своих, вернись!

— Слышу, слышу! — отвечает Коркис, надев мантию, лежавшую подле статуи святого. — Я вернулся. Я здесь.

Церковники растеряны. Чего-чего, а услышать голос Йоргена они никак не ожидали.

— Если ты святой, яви нам чудо! — ядовито предлагает наместник храма.

И тут происходит нечто неожиданное — на глазах пораженной толпы ловкий мошенник «исцеляет» Франца.

Разумеется, все это никак не устраивает слуг божьих. Выход один — организовать вознесение новоявленного святого. Сговорившись с Коркисом о сумме «подъемных», они отправляют святого Йоргена вместе с невестой и исцеленным за границу.

Сюжет (а Протазанов всегда старался сделать его как можно более динамичным) был отработан на славу. Актеры получили отличный драматургический материал. И не случайно народный артист СССР А. Кторов на вопрос, какую из своих ролей в фильмах Протазанова он считает наиболее интересной, ответил — роль Коркиса в «Празднике святого Йоргена» и принца До в «Марионетках».

Верный мудрому правилу искать выразительность в деталях, Протазанов щедро рассыпает их по фильму. В этом он не только предельно изобретателен, но и точен. Если речь идет о торговле голосами верующих в избирательной кампании, то надпись на плакате: «Верующие, голосуйте за партию национал-демократов во имя святого Йоргена!» — заставляла зрителя вспомнить о партии национал-социалистов, во главе со своим фюрером Гитлером рвавшейся тогда к власти. Если церковники продают пакетики, в каждом из которых «волосок святого Йоргена», то продавец по контрасту с миниатюрностью «товара» режиссер делает громадным, то ли с фигурой мясника, то ли призового борца.

Но, пожалуй, наибольшей остроты обработка подробностей достигает в одной из важнейших сцен фильма — сцене чуда. Перед нами калейдоскоп лиц верующих и за каждым из них характер. Святоши и фанатики, отчаявшиеся и надеющиеся, они сменяют друг друга на экране, в экстазе требуя лишь одного — чуда... Как большинство центральных эпизодов в фильмах Протазанова, эта сцена смонтирована на коротких, крупно снятых кадрах. Их быстрая смена как бы подчеркивает накал страстей, стремительный темп внутреннего действия эпизода.

Превосходно работают у Протазанова вещи. Вот, в самом начале фильма, из вагона поезда, остановившегося в Йоргенстале, вышли

Микаэль Коркис и Франц Шульц. В молитвенном смирении рядом с другими молящимися внезапно преклоняет колена Шульц. Он словно весь отдался богу. Даже поднимается он с земли как-то неловко, сохраняя униженную согбенность фигуры. Но едва мы обращаем на это внимание, как тотчас же замечаем — в руках ханжески склонившегося мошенника украденный чемодан.

Чемодан так не вяжется с лохмотьями Франца. Но уже в следующем кадре — он органическая часть облика денди Коркиса. Еще через кадр чемодан подчеркивает респектабельность севших в вагон пассажиров, которые извлекают из него свой утренний завтрак. Подобные «приключения» чемодана через год увидели зрители другого фильма — «Путевка в жизнь».

Как большинство режиссеров немого кино, Протазанов придавал серьезное значение мимике и жестам. В «Празднике святого Йоргена» тому немало блистательных примеров. Вот в толпе верующих Коркис и Шульц прижимают к подбородкам молитвенно сложенные ладони. Они поют вместе с толпой. Но Франц перестарался. На его усердие обращает внимание полицейский. Надо смыться... То, что происходит дальше в кадре, — типичный пример решения, свойственного немого кино. Франц понял ошибку. Жулики быстро переглянулись, как по команде качнули головами, от чего шляпы сползли и прикрыли лица. Мошенники быстро разошлись в разные стороны...

Одновременно со старыми партнерами А. Кторовым, И. Ильинским, М. Климовым Протазанов ищет новых. Он снимает Анатолия Горюнова, сделавшего впоследствии так много для советской кинематографии. Правда, формально назвать дебютом эту съемку нельзя (в 1921 году А. Горюнов снимался в агитационном фильме Чайковского «Все в наших руках»). Однако рождением А. Горюнова как киноактера следует, пожалуй, считать «Праздник святого Йоргена». Потом «Пышка», «Петербургская ночь», «Три товарища» и много других картин.

Но среди новых людей, пришедших к Протазанову, в этом фильме, не только актеры. Число его сотрудников пополнили молодые писатели Илья Ильф и Евгений Петров. Им было поручено дело внешне чрезвычайно скромное, но, по существу, весьма ответственное: сочинение надписей. К занятию, которое сегодня выглядит пустячным, тогда относились всерьез. Оно отнюдь не считалось зазорным. Достаточно напомнить, например, что незадолго до этого надписи для фильма «Евреи на земле» делал Маяковский.

«Надписи в кинематографии, — читаем мы у Виктора Шкловского, — еще не получили должной оценки... Надпись изменяет кадр. Надпись указывает способ смотрения кадра, заново его разгадывает, заново связывает отдельные далеко стоящие кадры. Надпись в кинематографе так же важна, как изменение точки съемки аппарата».

Надо полагать, что дебютанты («Праздник святого Йоргена» был их знакомством с кино) понимали мудрость такого рода утверждений. Иначе они просто не взялись бы за работу, ставшую их кинематографическим университетом.

Я не располагаю ни документами, ни свидетельствами того, что И. Ильф и Е. Петров бывали на съемках Протазанова. Но бесспорно другое — они не раз посещали студию, жадно впитывая новые и интересные для них ощущения. Судите сами: в 1928 году вышли «Двенадцать стульев», в 1931-м — «Золотой теленок». Между ними «Праздник святого Йоргена».

Вывод о том, что наблюдения, накопленные в процессе работы над «Праздником святого Йоргена», вышли на страницы «Золотого тельника», напрашивался сам собой.

Справедливости ради отметим: кинематографические впечатления Ильфа и Петрова складывались не только во время работы с Протазановым. Кинематограф интересовал писателей. Свидетельство тому фельетоны «Пташка из «Межрабпома» (о фильме Л. Кулешова «Веселая канарейка»), «1001 деревня» (о «Старом и новом» С. Эйзенштейна), «Драма в нагретой воде» (о съемках фильма А. Роома «Бухта смерти»). И все же появлением на страницах «Золотого тельника» великопешной истории похода Остапа Бендера на Черноморскую киностудию мы, вероятно, больше всего обязаны непосредственным наблюдениям писателей за кинематографистами и порядками на студии во время работы над «Праздником святого Йоргена».

Конечно, им было все это очень интересно. Более того, творческий почерк Протазанова не показался Ильфу и Петрову старомодным, как пытались утверждать некоторые критики того времени. К тому же им, людям редчайшего чувства юмора, не могла не импонировать ироничность Протазанова, легкость взаимоотношений внутри группы, о которой с неизменным удовольствием рассказывали все, кто с ним работал.

В дальнейшем Протазанов никогда не сотрудничал с Ильфом и Петровым. Но с его «легкой руки» Ильф и Петров начали работать в кино. Как известно, по их сценариям поставлены два фильма. Один малоизвестный и не сохранившийся — «Черный барак», второй, напротив, исключительно популярный — «Цирк».

Но не только Ильф и Петров стали новыми членами коллектива. В него пришел еще один новый человек — известный актер и начинающий режиссер — «кулешовец» Порфирий Артемьевич Подобед. После успешной работы с Кулешовым (Подобед исполнял роль мистера Веста в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и инженера-изобретателя в фильме «Луч смерти») Порфирий Артемьевич поставил короткометражный фильм «Вызываю всех», а затем встретился с Протазановым.

«Фильм в 450 метров,— писал в своей автобиографии П. А. Подобед,— был сделан мною в полтора месяца и получил блестящий отзыв как заказчика и дирекции, так и ведущих режиссеров нашей фабрики (Пудовкин, Барнет, Кулешов). За этой картиной должна была последовать постановка второго подобного фильма, как вдруг режиссер Протазанов, в это время снимавший свой «Праздник святого Йоргена», пригласил меня работать с ним. Это было настолько для меня интересно, что я отказался от постановки короткометражного фильма и пошел на «Йорген» вторым ассистентом».

«Я включился в работу,— читаем мы в другом документе,— в конце 1929 года, когда с картины ушел ассистент Д. Л. Морской. Вся главная натура была снята прошедшим летом в Ялте. Я участвовал в павильонных съемках и весной 1930 года в натурных съемках на одесских лиманах и в Ялте». Такую запись сделал Подобед, поставив дату — март 1930 года.

Короткие заметки содержат важную информацию. Прежде всего свидетельствуют об интересе старого мастера к делам творческой молодежи. Затем, они рассказывают и об отношении молодых режиссеров к Протазанову и об отношении Протазанова к этой молодежи. Ведь, начав работу с Яковом Александровичем на «Празднике святого Йоргена» вторым ассистентом, Подобед на следующих картинах («Марионетки», «О странностях любви») уже стал его сорежиссером.

Документы, из которых я цитировал высказывания П. А. Подобеда, равно как и некоторые другие документы и фотографии, с которыми читатель познакомится далее, не имеют столь сложной судьбы, как материалы архива Можухина, совершившие почти пятидесятилетнее путешествие. У фонда Подобеда более короткий путь. И все же не могу не написать хотя бы нескольких слов и об этом фонде...

С Порфирием Артемьевичем Подобедом я был знаком в последние годы его жизни. Мы оба работали на киностудии «Центрнаучфильм». Я и по сей день сожалею, что никогда не беседовал с ним о Протазанове, но в пору нашего знакомства я и предполагать не мог, что мне придется писать биографию Якова Александровича.

В моей памяти Подобед остался человеком в высшей степени доброжелательным и удивительно приятным. В прошлом офицер флота, он на всю жизнь сохранил качества, какими небезосновательно гордятся моряки,— аккуратность, организованность, работоспособность. Жил он в небольшой квартирке, в самом центре Москвы, на улице Огарева. Жил один, не имея ни родных, ни близких. И когда на следующий день после его смерти я случайно встретил на улице сотрудника «Центрнаучфильма» Х., которому было поручено организовать похороны Порфирия Артемьевича, я не мог не задать вопрос:

— А как вы распорядитесь бумагами Подобеда?

— Родных нет, отправим в котельную!

Категоричность ответа человека столь же энергичного, сколь и некультурного, побудила меня поспешить к телефону, чтоб сообщить работникам Центрального архива литературы и искусства:

— Торопитесь, судьбу бумаг Подобеда решают не дни, а часы.

Работники архива не заставили себя ждать. Документы Порфирия Артемьевича удалось спасти. Некоторые из них использованы при работе над этой книгой...

В августе 1930 года «Праздник святого Йоргена» вышел на экран. И снова знакомая картина: успех у публики и не очень лестные отзывы критики.

Как воспринимал эти отзывы критиков Яков Александрович, мы знаем точно. Народный артист А. Кторов запомнил его спокойную и мудрую фразу в адрес критиков:

— Самое любопытное, что все эти люди не оставят после себя в искусстве никакого следа.

Как восприняли отзывы критики Ильф и Петров, остается лишь догадываться. И кто знает, быть может, рецензия «Известий», утверждавшая, что «антирелигиозное содержание картины не поднимается выше среднего уровня агитации», смех в общем не слишком часто accompanies «Йоргену», «язык кино вообще не дал и не мог еще дать такой изощренности стиля, которой достигли лучшие представители литературы», была одним из толчков к появлению в прологе к «Золотому теленку» некоего строгого гражданина, из числа тех, что признали «советскую власть несколько позже Англии и чуть раньше Греции», гражданина, возмущенно задавшего авторам грозный вопрос:

— Почему вы пишете смешно?

С того времени, когда строгий критик «Известий» обнародовал свою точку зрения, много воды утекло. А картина продолжает жить. Несколько лет спустя, когда немое кино уступило место звуковому, Протазанов озвучил фильм. Это было непросто. Скупая артикуляция немого фильма не позволяла воспроизвести диалог в привычной форме. И Яков Александрович принял решение, по тем временам смелое и неожиданное. Вместо диалога в «Празднике святого Йоргена» появился монолог. Его блестяще прочел исполнитель роли наместника храма М. М. Климов. Елейно лицемерная форма звукового комментария внесла еще одну ироническую грань в великолепную комедию.

Озвучивание фильма стало для Протазанова делом интересным и в высшей степени творческим. Это легко понять, когда смотришь картину. Во-первых, изменилась вся система рассказа. Монолог наместника храма потребовал новых монтажных решений и, надо полагать, каких-то досьеок, так как рассказ идет как бы на воспоминаниях церковника, воспоминаниях лживых, откровенно нечестных. Зритель все время ощущает эту великую фальшь рассказчика,

как бы символизирующую всю фальшь религии. Елейная речь все время входит в противоречие с отнюдь не елейным изображением, усиливая сатиричность фильма.

Но достижение контраста звука и изображения не исчерпывается введением текста наместника храма. Протазанов стремится создать его во всем, не пренебрегая ни одной мелочью.

В самых первых кадрах из тюрьмы бежит Микаэль Коркис. Жан-дарм вскидывает винтовку, и вслед автомобилю, увозящему жулика, раздаются выстрелы. Проходит каких-то пять-десять минут и из поезда убегают, высадившись в Йоргенстале, Коркис и Шульц. В этот миг почти тот же звук, очень похожий на выстрелы, издает паровоз. Но... стоило жуликам оказаться в безопасности, как паровоз закричал совсем другим тоном, громко, протяжно и, я бы сказал больше, — радостно.

Эта игра звуков — естественное развитие комического, заложенного в изображение. Она как бы поднимает на новую ступень игру актеров и игру вещей, на ту ступень, которой режиссер был просто лишен, снимая фильм. А Протазанов, словно не в силах отказаться, добавляет и добавляет; вот зевнул Коркис (он ехал в этот момент в поезде), и режиссер тотчас же положил на крупно снятый зевок гудок паровоза. Вот исцелился Франц, и в фильм вошла залихватская, бравурная музыка, заставляя вспомнить снятые через несколько лет в фильме С. Тимошенко «Три товарища» кадры, когда под звуки блатной песенки мошенники очищают склад.

Но если нарочито ироническая музыка подчеркивает пляску радости «исцеленного», то в другом месте звук работает на контрасте. Коркис, сговорившись с церковниками, покидает Йоргенсталь. Вместе с Францем и Олеандрой он грузится в автомобиль, а наместник храма медоточиво рассказывает, что святой, «как облачко начал таять». Резкий звук автомобильного клаксона как бы царапает слух, подчеркивая фальшь рассказчика.

Почти через четверть века после выхода на экран фильм родился в третий раз. В 1953 году, уже после смерти Протазанова, «Праздник святого Йоргена» целую неделю шел во всех крупнейших кинотеатрах Москвы. В 1970 году — новый, уже четвертый по счету выпуск на экран. А в 1971 году «Праздник святого Йоргена» увидело такое количество зрителей, какое, вероятно, не видело этот фильм за все сорок лет его существования. «Праздник святого Йоргена» показали по телевидению (да еще в субботу вечером, по первой программе). Наверное, трудно лучше отметить юбилей ленты, такой молодой и остроумной, несмотря на весьма почтенный возраст.

«Это было удивительно приятно, — описывал в «Литературной газете» свои впечатления от одного из просмотров народный артист СССР Б. Чирков, — временами хотелось просто сесть лицом к ауди-

тории и полюбоваться на довольные, веселые лица своих соседей, увлеченных похождениями двух находчивых пройдох. Такое желание появлялось часто, но тут же и забывалось, так как мне и самому не хотелось пропускать ни одной из сцен, быстро и живо разыгрываемых на экране...

Зрителям было весело и интересно на этом сеансе, а ведь это главное в нашем искусстве. Комедия должна смешить, драма — потрясать, а как часто, к сожалению, и тот и другой жанры оставляют нас просто равнодушными...

«Праздник святого Йоргена» напоминает нам, художникам, как надо делать искусство увлекательное, живое и содержательное.

Вчитываясь в строки этой рецензии, я с грустью думал: как жаль, что Протазанов не сумел довести свой замысел до конца. Дело в том, что «Процесс о трех миллионах» и «Праздник святого Йоргена» справедливо считают своеобразной дилогией. Но задумывалась трилогия. И вот недавно народный артист СССР А. П. Кторов рассказал мне содержание последней, не поставленной и даже не написанной третьей части.

...Где-то в тридцатых годах, когда капиталистический мир сотрясся от сильнейшего кризиса, из Нью-Йорка в Гавр отходил комфортабельный океанский пароход. Среди пассажиров — банкир, ворушащий миллионами (М. Климов), его красавица дочь, которую, как припоминает Кторов, должна была играть М. Стрелкова, исполнительница роли Олеандры в «Празднике святого Йоргена», и ее жених.

На том же пароходе, где предстояло развернуться действию фильма, моют палубу кочегар и палубный матрос — два мошенника (А. Кторов и И. Ильинский). Эти продувные ребята быстро узнают, что банкир хочет, чтобы свадьба дочери произошла на пароходе. Ему важно это для какой-то финансовой комбинации.

И тогда мошенники решают, что за шесть-семь суток плаванья из Америки в Европу можно заставить богатую невесту изменить решение и выйти замуж не за жениха, а за одного из них. Ряд ловких комбинаций и благоприятное стечение обстоятельств позволяют им осуществить свой план. Мошенник, которого играл Кторов, женится на дочери банкира. Получив по прибытии в Европу миллион, мошенники без промедления скрываются с деньгами.

Слушая рассказ Анатолия Петровича, я внимательно следил за выражением его лица. Оно отражало целую гамму чувств, свидетельствовавших о множестве ассоциаций и воспоминаний в связи с этим несостоявшимся фильмом. Блестящая память Протазанова сыграла в этой утрате не лучшую роль. Отлично помня все подробности своего замысла, Яков Александрович не торопился доверить его бумаге. А потом и вовсе не счел нужным записать, после того, как вспоми-

нает А. П. Кторов, когда кто-то из людей, определявших программу работы кино, сказал таким темам «нет». По-видимому, запрет был настолько категоричен, что Протазанов даже не надеялся вернуться к этой теме. Вместо этого он занялся другим — подыскивая себе тему, написал сценарий своему бывшему ассистенту Я. И. Уринову.

Сейчас трудно сказать, что побудило Якова Александровича сделать такой шаг. Картина «Две встречи», поставленная по его сценарию, была выпущена «Межрабпом-фильмом» в феврале 1932 года и в каталоге «Советские художественные фильмы» значится как приключенческая. Но это, скорее, была картина политическая.

Основная тема фильма — бдительность. ...Участник гражданской войны, старый чекист Рыбаконь, случайно встречается на курорте директора судостроительного завода, своего старого фронтового товарища Багура. Багур приглашает Рыбаконя погостить. Приняв это предложение, чекист узнал в жене Багура бывшую жену полковника Белова, руководителя белогвардейской банды. Рыбаконь выясняет также, что жена Багура член вредительской организации, орунующей на заводе. Не успев рассказать обо всем этом Багуру, Рыбаконь умирает от сердечного приступа. Прочитав дневник покойного товарища, Багур передает жену в руки правосудия.

Сценарий «Две встречи» совсем не украсил биографию такого художника, как Протазанов. С. С. Гинзбург характеризует этот фильм как «банальнейшую мелодраму, искусственно приспособленную к современности». Вероятно, это определение во многом справедливо, так как безжизненная плакатность сценарной схемы очевидна. И все же не упомянуть о сценарии «Две встречи» я не имел права. Это одновременно еще одно проявление интереса Якова Александровича к политическому фильму и преддверие другого сценария о бдительности, который Протазанов вместе с Олегом Леонидовым попытается написать в 1937 году. Но об этом в свое время.

«Праздник святого Йоргена» — последняя немая картина Протазанова. Следующий фильм «Томми» по повести Всеволода Иванова «Бронепоезд 14-69» назывался уже звуковой кинопьесой. Это была одна из первых в нашей стране звуковых картин. «Томми» выпустили на экран 1 ноября 1931 года, ровно через три месяца после «Путевки в жизнь» Николая Экка, так что, по существу, обе картины снимались почти параллельно.

Несмотря на то, что это был политический, современный фильм и что инсценировка того же романа, поставленная на сцене МХАТ, имела бешеный успех, фильм «Томми» не получился. Не спасли и актеры, которые как всегда были подобраны наилучшим образом. Китайца играл мхатовский артист М. Кедров. Одного из партизан — И. Чувелев, другого — почти неизвестный еще кинозрителю В. Ванин (это была его вторая роль в кино).



Почему Протазанова постигла в этой работе неудача? Ответить на такой вопрос трудно. Кинооператор этого фильма Константин Андреевич Кузнецов разыскал для меня в своем архиве ряд кадров давно забытой ленты и фотографий, на которых сняты рабочие моменты и в павильоне и в экспедициях.

Разложив перед собой эти старые снимки, я внимательно вглядывался в них, стремясь прочесть на лице Протазанова его отношение к этой работе. Снимки разные. Выражение лица тоже разное, но не похожие друг на друга фотографии роднит глубокая озабоченность, легко читающаяся на лице режиссера.

И все же неудача. Ее можно объяснять по-разному, но скорее всего причина в звуке. Поражение в первой встрече с ним испытал не только Протазанов. Переход от немного кино к звуковому был болезненно острым для многих. И нельзя осуждать Протазанова за то, что, делая свой первый звуковой фильм, он не смог в полной мере представить себе, как слово преобразует кинозрелище.

Две важные для Протазанова линии — интерес к острому, современному политическому фильму и многолетняя любовь к комедии — слились воедино в его следующей работе — «Марионетках». Обе грани новой работы очень волновали режиссера.

Яков Александрович был человеком твердого и жесткого ума. А такой ум в сочетании с большим чувством юмора, щедро отпущенным Якову Александровичу, вел его не к веселому, лирическому повествованию, а к острой иронии, к сатире. Отсюда и «Марионетки» — политическая комедия в кукольном театре или кукольная комедия в политическом театре, как определил это произведение один из его персонажей. Это определение — основа всего драматургического строя сценария. Все решалось на параллелях. Действия в кукольном и политическом театре переплетались, развивая острый и злой (да, да, злой!), не знающий пощады сюжет.

Владимир Захарович Швейцер рассказал, как вместе с Протазановым писал сценарий «Марионетки». Работа шла в четком ритме, с высокой организованностью, всю жизнь сопутствовавшей Протазанову. Днем писали. Вечерами гуляли, обсуждая написанное. Протазанов выступал строгим критиком сюжета, но горячим адвокатом актера.

Все это происходило летом 1933 года в Кисловодске, в маленьком домике над парком. Швейцер занимался литературными решениями эпизодов. Протазанов диктовал машинистке режиссерскую разработку.

«Делает это он очень быстро и легко, — писал Швейцер. — У него абсолютная монтажная память, как у музыкантов бывает абсолютный слух. Он читает литературную запись эпизода, как ноты, слыша уже голоса актеров, оркестрованных в фильме.



Л. Леонидов в роли  
«Держателя нити»  
(«Марионетки»)  
Шарж С. Зальцера

Может быть потому, что Протазанов «держит монтаж в уме», он не гонится за слишком подробной документацией в монтажном сценарии. Он решительно не признает предварительных схем, диаграмм, нарисованных кадров — всего того, что впоследствии вошло в обиход режиссуры.

Практик, знаток ремесла в высоком значении этого слова, он относится скептически к ложным мудрствованиям в искусстве.

Работа, за которую взялись Протазанов и Швейцер, — сатирическая комедия на политическую тему. Это был жанр по существу в кино еще не решенный. Московский Театр сатиры поставил к тому времени две такие пьесы: «2-Наполеон-2» и «Пять сантиметров». Спектакли имели успех, и Протазанов правомерно расценил их как своеобразную разведку, гарантирующую успех в той массовой аудитории, которую представляло этому жанру кино.

К «Марионеткам» Протазанов приступил с полной ясностью заданной самому себе цели. Свидетельством тому любопытный документ — обширная авторская ремарка, скорее даже, предисловие к литературному сценарию, хранящемуся в Центральном государственном архиве литературы и искусства.

«Басни Крылова, — писали в этом предисловии Я. Протазанов и В. Швейцер, — своего рода образец лаконической и меткой агитации, всегда несли с собой какую-нибудь мораль... «Мораль» нашей «басни» чрезвычайно проста: империалисты готовятся к войне с СССР, они в этой подготовке мобилизуют все: королевские мундиры и парламентский подкуп, церковный ладан и военную провокацию... Фашистская мечта о сильном человеке, о великом муже, который «придет и спасет»,



### Реклама фильма «Марионетки»

настолько ослепила буржуазию, что любой прохвост, который попадется под руку, будь то ефрейтер Гитлер или кафешантанный принц Кароль, может с успехом сыграть эту роль».

Фашизм омерзителен Протазанову. Вот почему он готов отдать свой ум, свой талант, свое мастерство на борьбу со страшным врагом человечества, пополнив армию тех, кто уже в меру своих сил и возможностей вел эту борьбу. Протазанов увидел в страшном смешное, а в возможности рассказать об этом людям ощутил свой долг художника.

Одним словом, Протазанов сделал то же, что через несколько лет Чарли Чаплин, поставивший фильм «Великий диктатор», а через тридцать лет Михаил Ромм, переосмысливший кадры официальной немецкой кинохроники.

Разные авторы... Разные творческие методы... Разные судьбы фильмов и, несомненно, общая сущность, — высокая гражданственность, стремление дать бой человеконенавистнической идеологии.

Но вернемся к авторскому предисловию. Оно в значительной степени проявляет позицию Протазанова и Швейцера. «Как всякий памфлет,— читаем мы,— «Марионетки» построены в значительной степени на документальном материале—это похоже отчасти и на историю внезапного воцарения короля в Румынии и на фашистские подвиги югославского «помазанника», тут и профиль сногшибательной карьеры Гитлера (еще далеко не законченной) и эпизод подкупа парламентских партий спичечным королем Крейгером — словом, тут обобщенный документальный материал известной части Европы периода кризиса и подготовки к интервенции».

Когда читаешь эти строки, невольно задумываешься, как точно воспользовался Протазанов опытом, накопленным в предшествующей работе. Умение, оттолкнувшись от фактов, строить сатиричес-

кий образ — естественное продолжение той конкретности, которая несколько лет назад принесла успех «Дону Диего и Пелагее».

События «Марионеток» происходят в некоем государстве с весьма симптоматичным названием Буферия. Как ясно из названия, страна граничит и с СССР и с большими капиталистическими странами. Отсюда ее «особая миссия»: воротилы капиталистического мира, напуганные кризисом и ростом революционных настроений, стремятся превратить Буферию в плацдарм для нападения на Советский Союз. Чтобы решить эту задачу, Буферии выдают нового короля.

Теперь несколько слов о героях картины. О, авторы дали им весьма выразительные характеристики: До — королевская особа (А. Кторов), Ре — духовная особа (П. Радин), Ми — просто особа (В. Токарская), Фа — воинственная особа (К. Зубов) Соль — совсем не особа (С. Мартинсон), Ля — влиятельная особа (М. Климов) и Си — сомнительная особа (С. Тихонравов). Так сценаристы и режиссер характеризуют кукол. Однако эти характеристики в равной степени справедливы и для кукольного и для политического театра.

Новым королем (его извлекают из театральной уборной опереточной дивы) хозяева капиталистического мира хотят сделать До — одного из безработных принцев буферийской династии. Погруженный в самолет, принц До вместе с парикмахером Соль переправляется в Буферию. Принца мутит. И, высунувшись из кабины, он вываливается за борт.

Будь то фильм реалистический, бедный До неминуемо бы разбился. Но в сатирической комедии с ее буффонадными преувеличениями возможно все. И принц До падает в реку, откуда его вылавливают буферийские пограничники. Жестокие побои делают свое дело: принц признает себя «агентом Коминтерна».

А тем временем самолет прилетает в столицу Буферии. Сановники, государственные деятели, представители различных партий устраивают новому королю (а за короля они приняли парикмахера) почетную встречу.

Так, старый сюжет о принце и нищем оживает, но не в трогательно-лирическом варианте Марка Твена, а в жанре политической сатиры, в музыкально-комедийном фильме.

Политиканы и сановники спешат высказать свои соображения новому королю:

— Полиция и армия съедают три четверти народного бюджета. Разве это не роскошь в нашей стране? — спрашивает представитель оппозиции Си (авторы фильма характеризует его как сомнительную особу).

— Это не роскошь, а гигиена! — профессиональной формулой отвечает король-парикмахер.

— Какой же ответ мы должны дать проповедующим разоружение демагогам? — вопрошает воинственная особа Фа.

— Постричь под машинку наголо. Нулевым номером! — продолжает свои парикмахерские ответы новый король.

— Мы ждем указаний: какими средствами спасти страну от революционной опасности?

На этот вопрос (его задала влиятельная особа Ля) тот же профессиональный ответ:

— Разные есть средства... Горячие компрессы, свинцовые примочки... Солидные фирмы должны иметь дезинфицирующие средства...

Тронная речь нового монарха, наполненная афоризмами из парикмахерской практики, показалась придворным бездонным источником политической мудрости. Как сообщает зрителям закадровый голос: «Редкий ум, мужество и политическая воля нового короля подсказали Буферии расширение военной программы».

Король-парикмахер полностью устраивает тех, кто держит в руках нити истинной власти. И когда принца До освобождают из лап ретивых буферийских пограничников, он уже никому не нужен. Попытки До разоблачить бывшего парикмахера безуспешны, и принц становится его камердинером. Впрочем, это не удивительно — и принц и парикмахер лишь марионетки в других, гораздо более сильных руках...

В помещении бывшего «Яра» вспыхивают кинематографические «юпитеры». Пестрят светские туалеты. Блестит золото расшитых мундиров. Мелькают знакомые лица известных актеров, занятых в совсем небольших ролях, но охотно снимающихся у Протазанова. Тут и И. Аркадин, игравший церемониймейстера, и «державший нити» Л. Леонидов, и директор театра марионеток В. Топорков, и начальник пограничной заставы М. Жаров...

Судя по воспоминаниям В. Швейцера, Протазанов работает легко и свободно, получая от работы нескрываемое удовольствие. Но даже со стороны, даже творческому партнеру не все было видно с должной отчетливостью. Вот почему мне хочется воспользоваться малоизвестными высказываниями самого Якова Александровича Протазанова.

К сожалению, не могу назвать журнал, в котором была опубликована заметка, заслуживающая того, чтобы познакомить с ней читателей. Вырезку эту без указания ссылки на название и номер журнала я обнаружил в архиве Госфильмофонда в одной из папок с надписью «Марионетки».

«Метод, которым решалась фильма «Марионетки», — писал Протазанов, — можно было бы назвать условно реалистическим. С точки зрения этого метода строилось внешнее оформление фильма (декорации, костюмы), музыка в ней (композитор Половинкин). С этой

же точки зрения подбирался довольно большой актерский ансамбль, который нам удалось собрать.

Чистая форма сатирического гротеска почти невыполнима на экране: самое свойство кинематографа заключает в себе требование некоторого реалистического правдоподобия изображаемого. Вот почему, несмотря на острый гротесковый рисунок вещи, нам необходимо было раскрывать его в известной степени средствами чисто реалистическими. Люди должны были оставаться живыми людьми со всей их плотской распушенностью, продолжая вести в то же самое время как бы праздничную жизнь «марионеток».

В начале этой работы мы еще сами недостаточно представляли себе, какие огромные постановочные трудности нам предстояли...

И все же эти трудности были преодолены. Наступил день, когда Александр Артурович Роу, тогда скромный помощник режиссера, уложил коробки фильма в мешок, остановил такси и повез фильм на Чистые пруды, в помещение Наркомпроса. Там, в подвале, в крохотном кинозале, «Марионеток» посмотрел Бляхин — тогдашний руководитель Главреперткома. Его заключение немногословно: «Картина разрешается». Написал. Поставил печать. И Роу повез уже официально родившуюся картину в правление «Межрабпома».

Прошел месяц после выпуска «Марионеток» в свет. 1 марта 1934 года «Известия» опубликовали рецензию А. Гарри, оценившего «Марионетки» как «большой комедийный фильм на политическую тему», а буквально через день в связи с коронацией императора Манчжоу Го на первой полосе той же газеты «Известий» рядом с официальным отчетом о коронации появилась карикатура Бориса Ефимова с примечательной подписью: «Новая постановка «Межрабпом-фильма» вызвала уже кое-какие подражания».

Новый фильм замечен и за рубежом нашей страны.

«Едва ли можно обвинить «Марионетки» в тонкости их нападок на политиков Центральной Европы, но все же это несомненно сильная и разрушительно действующая сатира, направленная против всего, что противоречит принципам Советского Союза... Местами это сатирический фильм превосходного качества. Нужно также указать на исключительно хорошую работу актеров и свежесть в трактовке материала», — писала нью-йоркская газета «Уорлд телеграмм».

«Марионетки» имеют мало общего с поражающей красотой «Потемкина» или «Концом Санкт-Петербурга», — писала другая нью-йоркская газета «Геральд трибюн», — но этот фильм обладает особыми, присущими ему качествами и, вероятно, будет иметь гораздо большее пропагандистское значение.

«Марионетки» — безжалостная критика современного общества, сделанная в форме веселой сатиры. Очень хорошо выбран сюжет, картина сделана со вкусом, это крупная постановка с участием

актеров первой величины. Фильм выделяется из ряда обычных русских фильмов» — такова характеристика парижского издания «Легриф синематографик».

Куда более сердито и непримиримо были настроены свои, московские критики. Острота их перьев не знала пощады. «Протазанов обладает исключительной способностью трактовать, казалось бы, острейшие темы, не задевая их глубоко, останавливаясь только вскользь на раскрытии их социального смысла. Поверхностность идейного содержания работ Протазанова лишает их прогрессивного значения. Они не приносят ничего нового кинематографии, не обогащают ее, несмотря на бесспорные достоинства, вытекающие из мастерства и опытности постановщика.

Новый фильм Протазанова «Марионетки» продолжает ту же линию в творчестве режиссера. Идея фильма живет в ней изолированно от художественных образов...»

Наверное, на этом можно было бы и оборвать не очень остроумного рецензента, если бы не общий вывод, который, как мне кажется, стал своего рода завершением тех многих странностей, которыми изобилуют типичные для своего времени рецензии на протазановские фильмы. Ничего похожего на то, что написал в своей рецензии на «Марионеток» Вас. Петров, Яков Александрович в последующие годы уже про себя не читал.

«Протазанову следует серьезно заняться своей будущей творческой биографией, — заключал рецензент. — Он вправе требовать более внимательного отношения к своей работе со стороны художественно-политического руководства. В его отдельных идеологических срывах больше всего повинны кинообщественность и руководство, не оказавшие режиссеру такой творческой и политической поддержки, при которой Протазанов без отклонения двигался бы по пути идейного обогащения, по пути преодоления еще живущих в нем традиций до-революционной буржуазной кинематографии».

Прошло семь лет после того, как вышли на экран протазановские «Марионетки». Фашизм превратился в грозную силу. Началась вторая мировая война, и другой художник, на другом конце земли, сделал другой фильм на ту же тему. Я имею в виду Чарли Чаплина. 15 октября 1940 года «Великий диктатор» вышел на экраны мира.

В эти дни Гитлер на вершине своей мрачной славы. Половина Европы у его ног. Мир трепетал. И вот в дни триумфа его зло и беспощадно высмеял один из величайших комиков мира.

Я смотрел этот фильм почти через тридцать лет после его выхода на экран. И, просмотрев, не мог отделаться от ощущения, что вижу в нем что-то от «Марионеток», хотя в книгах о Чаплине черным по белому писалось, что сюжет фильма заимствован у румынского писателя Конрада Берковича. Как и в «Марионетках», герой фильма —

диктатор (король) и парикмахер. Как и в «Марионетках», летит на самолете парикмахер. Но только в одном небольшом эпизоде, в самом конце «Великого диктатора», сходятся линии парикмахера и диктатора. Этот небольшой эпизод, словно микрзеркало, оценил и сфокусировал все, что сделал в «Марионетках» Протазанов.

Незнание румынского языка, отсутствие в наших библиотеках романа Берковича, на который ссылаются авторы монографий о Чаплине, романа, даже название которого в нашей печати никогда не упоминалось, не позволило разобраться в этой истории.

Видел ли Чаплин «Марионеток» или нет? Знал ли он об этом фильме Протазанова, а если знал, то каковы его впечатления? На все эти вопросы мог ответить лишь один человек — Чарльз Спенсер Чаплин. Естественно, что я написал ему письмо. Увы, в отличие от Рене Клера, у великого кинематографиста не нашлось для ответа времени, а может быть, и желания...

Известно, что Протазанов не терпел простое. Но что же он стал делать, закончив «Марионеток»? «Марионетки» сданы в конце 1933 года, а «Бесприданница» — в конце 1936 года. И только в одной-единственной книге Р. Юренева «Советская кинокомедия» я нашел упоминание о том, что между этими двумя фильмами Протазанов снял комедию «О странностях любви» — тот единственный фильм Протазанова, который лег на полку, а потому в старых фильмографиях не упоминался.

В обзорной работе Р. Юренева этому фильму, естественно, было уделено сравнительно небольшое место. Мне же хотелось разузнать подробности. И кто знает, добрался ли бы я до них, если бы не одна маленькая деталь...

У режиссера А. Кустова, работавшего одновременно с Протазановым на «Детфильме», сохранился номер многотиражки «Детфильм» с текстом выступления Якова Александровича при обсуждении фильма, поставленного А. Кустовым по повести Н. В. Гоголя «Как поспорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Это выступление не входило в какие-либо библиографические сведения о Протазанове, и когда я однажды рассказал об этой находке кинокритику Н. П. Абрамову, он великодушно улыбнулся:

— «Детфильм» — это поздний Протазанов. Вы лучше почитайте многотиражку «Рот-фронт»!

Я знал, что с маркой киностудии «Рот-фронт» выходили фильмы для взрослых, после того как «Межрабпом-фильм» реорганизовался в «Детфильм». Фактически же такой киностудии не существовало. Не оказалось и многотиражки с таким названием. Во всяком случае, в просторном каталоге Ленинской библиотеки обнаружить ее не удалось. Но она не могла не быть, ведь рассказал мне об этой газете старый межрабпомовец и киновед. Не мог же он ошибиться так жестоко?



После длительных путешествий по ящикам библиотечного каталога выяснилось, что мой доброжелательный консультант несколько ошибся. Многотиражка была. Только называлась она не «Рот-фронт», а очень похоже — «Рот-фильм».

«Рот-фильм» так «Рот-фильм». Я углубился в чтение этой газеты и был награжден за свои старания. В новомодном номере «Рот-фильма» за 1934 год оказалась крохотная заметка: Протазанов делился с товарищами своими творческими планами. Яков Александрович назвал три фильма, которые ему хотелось поставить: антифашистскую картину «Бронзовый граф» по сценарию С. Левмана и Я. Протазанова, «Сладчайший Иисус» — фильм о советском актере и картину на материалах «Интуриста».

Планам этим не суждено было претвориться в жизнь. Ни одну из этих лент Протазанов не снял. Больше того, об этих фильмах никто ничего не слышал. Даже старые межрабпомовцы, в том числе и имевшие в свое время самое непосредственное отношение к литературному отделу, услышав названия «Бронзовый граф» и «Сладчайший Иисус», только разводили руками.

От попыток узнать что-либо про фильм «Сладчайший Иисус», вскоре пришлось отказаться. Имя сценариста Яков Александрович не назвал, а без этого ничего не получилось. Что же касается сценария «Бронзовый граф», то тут отступать не хотелось. И не только потому, что было известно имя сценариста. Существенно другое — речь опять шла о политическом фильме.

Оставалось одно — разыскать С. Левмана. Но как? Очень скоро стало ясно, что это не профессиональный киноматург: сценаристы старшего поколения не знали этого имени. Театральные драматурги морщили лоб и, напрягая память, говорили:

— Кажется, был такой перед войной, но, по-видимому, его уже нет в живых!

И тогда возникла мысль, несколько неожиданная — обратиться в Управление по охране авторских прав, обойти которое не может ни один драматург. Так организована оплата труда драматурга, что сведения о нем обязательно попадают в Управление по охране авторских прав. Как ни странно, дорога к человеку через бухгалтерию оказалась самой короткой. Пресловутая бухгалтерская точность помогла за считанные минуты разыскать нужную карточку, где было написано то, что меня интересовало.

Левмана не было уже в живых. Но, получив адрес жены и дочери (оказалось, что он жил в том же доме, где располагается Управление по охране авторских прав), я немедленно направился к ним. Я узнал, что Семен Семенович Левман, сотрудник военной газеты, погиб на фронте в 1943 году. Погиб в борьбе с тем самым мерзким врагом, сражаться с которым он начал еще за добрый десяток лет до смерти.

Меня встретили в семье Левмана любезно, но... сценария не сохранилось. Была война, эвакуация, да к тому же с тех пор прошло тридцать пять лет. И все же Елена Мироновна Левман обещала поискать. Через месяц поисков в семейном архиве я держал в руках документ, который позволил разобраться в интересовавших меня вопросах.

Раскрывая на страницах многотиражки свои творческие планы и упомянув о сценарии «Бронзовый граф», Протазанов еще сценария не имел. Это можно утверждать с полной уверенностью, так как на экземпляре либретто, который разыскала Е. М. Левман, есть и регистрационный номер «худ.-политотдела» «Межрабпом-фильма» и дата — 23 марта 1934 года. Иными словами либретто поступило на фабрику почти через три месяца после того, как Протазанов сделал свое заявление.

Углубившись в либретто, я хочу понять, чем привлекло оно Якова Александровича. И жена и дочь С. Левмана помогают мне. Они рассказывают, что сценарий (к сожалению, его полный текст безвозвратно утрачен) представлял собой одну из линий антифашистского романа «Черная пена», уже в основном законченного и частично опубликованного к тому времени, когда начались переговоры с «Межрабпом-фильмом». Вероятно, прежде всего Протазанова подкупило знание материала. До начала литературной деятельности С. Левман работал в ВЦСПС, где занимался международными делами. В конце двадцатых годов выезжал в Германию, где смог почерпнуть для себя много интересного.

Но дело было не только в знании материала. Роман «Черная пена» содержал для людей начала тридцатых годов много интересного. Автор пытался понять природу фашизма, проследить направление его развития, а Протазанову это было очень интересно.

Итак, место действия будущего фильма «Бронзовый граф» — Германия двадцатых годов. Судьбы разных людей переплетаются на страницах либретто. Вот три однополчанина — Бруно Чах, Артур Вольф и Карл Томмеке. На фронте они были друзьями. Сейчас Бруно — коммунист, Артур Вольф — эдакий «средний немец», Карл Томмеке — бандит и громила по прозвищу Бронзовый граф, превыше всего в жизни ставящий силу и деньги.

Сидя в окопах, они, солдаты кайзера, мечтали о многом. Но в Германии, потерпевшей поражение, их мечтам не суждено сбыться. На этом и строит свою авантюристическую политику Адо Риддельс, журналист и художник, только что выпущенный из тюрьмы. Грязный политикан (прототипом его, вероятно, послужил Геббельс) не упускает случая поиграть на ущемленных чувствах немцев.

Победители вытряхивают немцев из бывших африканских колоний. Немецкие колонисты возвращаются в Германию. Какой благо-

датнейший повод для демагогических шовинистских выступлений!

— Сыны моей родины,— восклицает Риддельс.— Перед вами последний германский колонист. Вот все, что осталось от наших африканских владений, от нашего бывшего могущества. Клянемся воскресить мощь нашей родины...

Для осуществления своих планов (а благодаря поддержке националистически настроенных студентов Адо Риддельс вырастает в заметную фигуру) этот деятель привлекает в подручные Бронзового графа, мечтающего стать начальником штурмовых отрядов. Бронзовый граф — стальной кулак Риддельса. Этот нужнейший ему человек посылает к коммунистам провокатора, чтобы убить Бруно Чаха. Но Бруно оказался проницательнее, чем предполагали противники. Провокация сорвана.

Однако следующая провокация не заставила себя ждать. Между Адо Риддельсом и Бронзовым графом — женщина. Риддельс хочет убрать соперника. В кабаке два иностранных матроса затевают с Карлом Томмеке драку. Револьверный выстрел. Бронзовый граф убит. Газета Риддельса сообщает: «Карл Томмеке убит коммунистами. Требуем ареста его убийцы Бруно Чаха».

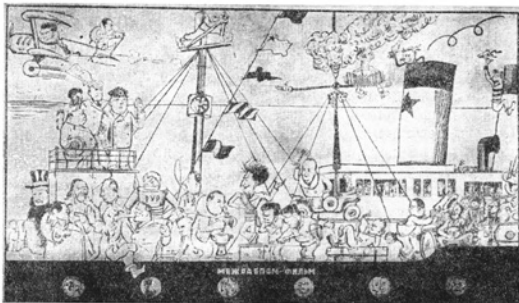
Расследование убийства независимыми друг от друга путями ведут полиция и коммунисты. Сомнений нет, Карл Томмеке убит людьми Риддельса. Но если полиция изобличает Риддельса, чтобы пойти с ним на очередную политическую сделку, то у коммунистов другие планы. Сценой в подпольной типографии, где Бруно Чох и его друзья готовят к публикации всю правду об этом убийстве, и заканчивается либретто.

Предложение Левмана экранизировать одну из линий романа «Черная пена» нашло у Протазанова полное понимание. Жизнь в Германии, которую наблюдал перед возвращением из эмиграции Яков Александрович, оставила в его памяти много подробностей, способных внести в фильм волнующую правду. Так появилось на студии либретто сценария «Бронзовый граф».

«Три песни о Ленине» Дзиги Вертова, «Восстание рыбаков» Эрвина Пискатора и «Марионетки» Протазанова — таков перечень фильмов, которыми студия, как сообщает тот же новогодний номер многотиражки «Рот-фильм», рапортовала XVII съезду ВКП(б).

Конечно, самое время заняться антифашистской тематикой, изобличать фашизм. Но случилось иначе. Либретто «Бронзового графа» поступило на студию только в конце марта. Работа над сценарием, по-видимому, затянулась, а пребывать в простое не хотелось. Очень уж не любил Яков Александрович находиться без дела.

В сентябре 1934 года в многотиражке «Рот-фильм» появляется статья Александра Роу, одного из ассистентов Протазанова. Статья



«Наш пароход плывет вперед...»  
Шарж художников-мультипликаторов Белякова и Бабиченко

сообщает о завершении подготовительного периода по фильму «О странностях любви».

Роу, поблагодарим его за это, пересказывает вкратце и сюжет фильма «О странностях любви». Сюжет бесхитростно прост. В одном из крымских домов отдыха проводят отпуск две подруги Маша и Ирина. Неподдалеку, в рыболовецком колхозе, собирает материалы для поэмы молодой поэт Грибов, а в воздухе, на планере, четвертый персонаж фильма — планерист Берг.

Молодые люди знакомятся. Девушкам импонируют профессии молодых людей. Но поэт почему-то выдает себя за планериста, а планерист за поэта. Это позволило сценаристам Б. Гусману и А. Мариенгофу создать незамысловатые комедийные ситуации.

Прочитав все это, я не придавал серьезного значения этой ленте в творчестве Протазанова. Довоенный кинематограф знал немало такого рода комедий. Тут и «Сердца четырех», и «Моя любовь», и «Девушка с характером»... Фильмы эти общеизвестны. Погоды в киноискусстве они не сделали, но зрителя развлекли. Осуждать их авторов никак не приходится. И то, что Протазанов решил поставить такую комедию, ожидая пока для него подготовят сценарий «Бронзовый граф», тоже не заслуживает осуждения.

Надо полагать, что и сам Протазанов относился к этой работе именно как к легкой комедии, способной позабавить зрителя. Вот что писал он в той же многотиражке «Рот-фильм»:

«Мой фильм не столько «о молодежи» (это была бы большая, очень большая задача), сколько «с молодежью». Это будет комедия о любви первой, светлой, здоровой, радостной юношеской любви. Среди материала, организующего картину, значительное место отводится планеризму, и мы надеемся, что сумеем его показом привлечь еще большее внимание и симпатии нашей молодежи к этому спорту...»

Екатерина Порфирьевна Борисова, снимавшаяся в одной из главных ролей этого фильма, рассказывает, как горячо взялся за работу Протазанов. На одной из первых же съемок он сказал исполнителям, что хочет показать молодежь не такой, какой ее тогда привыкли видеть, — плохо одетой, переживающей большие трудности. Режиссеру хотелось, чтобы молодые люди вышли на экран нарядами, отдыхающими, любящими поэзию, умеющими влюбляться и любить, петь, танцевать...

Съемки закончены. На фасаде кинотеатра «Центральный» на углу Страстной площади (ныне площадь Пушкина) и Тверской появился огромный плакат с изображением планера. Вот-вот должна была начаться демонстрация фильма. Однако все случилось иначе...

31 декабря 1935 года картина сдана. Что произошло с ней дальше, во многом неясно. Вот почему хочется опубликовать все то, что удалось почерпнуть, путешествуя по страницам «Рот-фильма». Замечу, что в протазановском фонде Государственного архива литературы и искусства обнаружили лишь обрывочные заметки по переделкам да какие-то записи связанных с этим производственных расходов.

В конце января 1936 года происходил слет знатных людей «Межрабпом-фильма». Перед ними выступил директор студии Самсонов. Сопоставив два фильма — «Месяц май» Игоря Савченко и «О странностях любви», — Самсонов сказал:

— Картина режиссера Протазанова «О странностях любви» тоже потребует больших переделок с идеологической стороны. Художественно картина прекрасна, но надо сделать ее ценной и идеологически.

Причина таких разрывов — в недостаточной сплоченности творческого коллектива и в отсутствии помощи режиссеров друг другу.

Обо всех этих трудностях и недочетах нужно помнить, вступая в новый производственный год. Мы должны овладеть не только техникой, но и расти идейно, политически, культурно...

Сознаюсь, прочитав эту часть речи Самсонова, я был озадачен. «Художественно прекрасно», но требует «переделок с идеологической стороны...» Протазанову, ведущему режиссеру «Межрабпом-фильма», вдруг понадобилась чья-то помощь?

Ситуация не очень прояснилась и тогда, когда я раскрыл номер «Рот-фильма» от 14 марта 1936 года, где в статье «Антихудожественный фильм» было написано: «Пусть т. Протазанов поймет, что его

главная ошибка в фильме «О странностях любви» является следствием неправильного восприятия режиссером советской действительности».

Протазанов не стал спорить. На этой же странице опубликовано его заявление, что фильм сделан халтурно, что сценарий слаб. Признавая существующие и несуществующие ошибки, режиссер взял на себя ответственность и за неудачи неопытных актеров, требовавших его неустанныго внимания и заботы.

Не прибавилось ясности и от выступлений товарищей по профессии, критиковавших Якова Александровича.

— Недостатки ленты кроются не в небрежностях режиссерской работы, — сказал Пудовкин, — фильм сделан на уровне неплохого мастерства...

Отметив достоинства фильма, Пудовкин тут же упрекает Протазанова в недостаточном знании советской действительности, в незнании людей.

— Протазанов не нашел пути к разрешению этой новой задачи. Он повел актеров к пошлости. — Это слова Константина Эггерта, человека, который дебютировал в кино у Протазанова в «Аэлите».

— Фильм «О странностях любви» правильно назван халтурным, так как режиссер Протазанов искажил действительность... Сценаристы просят снять с экрана свои фамилии, а по-моему, наоборот, надо напечатать их большими буквами открыто и назвать сценаристов бракоделами! — заведующий сценарным отделом Гольд.

— Я согласен с предыдущими товарищами, что на всем фильме лежит печать пошлости и карикатуры! — заметил Николай Экк.

Да, многое кажется непонятным, когда вчитываешься во все это. Протазанов, воссоздавший в «Аэлите» картину нэпа с такой точностью, что ее по сей день отмечают критики, Протазанов, вылепивший в «Его призыве» потрясающую картину народного горя, охватившего страну после кончины Ленина... И вдруг неумение увидеть то, что находилось совсем рядом?

Может быть, он стал стар? Может быть, ему изменила зоркость глаза и твердость руки?

## ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ

Снова классика. Старые и новые партнеры. Пробуется Нина Алисова. Марк Магидсон отказывается от съемки. Кинешма — город Бряхимов. История романа. Рассказ актрисы. Спор режиссера с актером. Секреты протазановского монтажа. Письмо сыну. Последний успех.

Неизвестно, как сложилась бы судьба другого режиссера после фильма, положенного на полку, но возможность оправдать доброе имя Протазанов получил мгновенно. Ни дня, ни часа он не был в простое.

Больше того, не успели до конца высказаться критики фильма «О странностях любви», еще не закончилось озвучание «Праздника святого Йоргена», как одно за другим, с интервалом буквально в неделю (9 и 14 февраля 1935 года), он получил от руководства студии два письма. Работе, которая лишь начиналась, открывали «зеленую улицу».

«Вполне учитывая Вашу большую загруженность в работе по картине «О странностях любви» и по озвучанию «Праздника святого Йоргена», — можно прочесть в одном из этих писем, — мы тем не менее просим Вас немедленно приступить к работе над сценарием «Бесприданница» совместно с тов. Швейцером. Наше решение дополнить загрузить Вас такой большой работой, параллельно с Вашей работой над текущей картиной, объясняется тем особым значением, которое «Межрабпом-фильм» придает постановке «Бесприданница» в текущем производственном году...»

Не откликнуться было невозможно...

Одновременно был назначен ассистент, приказано подобрать актеров, одним словом — подготовительный период...

Так начала жизнь картина, которую, по справедливости, следует назвать лебединой песней режиссера.

Многотиражка «Рот-фильм», оказавшаяся кладезем интересных подробностей, сообщает нам об отношении к этой работе самого Протазанова.

Отвечая на традиционный вопрос праздничной октябрьской анкеты о планах и намерениях, Протазанов писал: «Суметь прочесть глазами сегодняшнего дня лучшее драматургическое произведение прошлого — вот задача, стоящая передо мной и моими товарищами по работе. Есть и еще одно горячее желание — найти методы работы, методы, дающие качественный и количественный ре-

зультат. После «Бесприданницы» моя группа и я приступаем к новой работе, уже на международную тематику»\*.

По счастью, это не единственное высказывание режиссера о предстоящей работе. Так же как сценарий «Марионетки» предварила обширная, многообъясняющая авторская ремарка, так и «Бесприданнице» предшествовала статья Протазанова и Швейцера, излагавшая авторское кредо сценаристов.

Отдадим должное Протазанову и Швейцеру. Они буквально проанатомизировали пьесу Островского, «поверив алгеброй гармонию». Сценаристы увидели «обнаженное сердце человека эпохи Островского», «любовь как товар», социальную картину, нарисованную великим драматургом. К прозорливости Островского прибавили «глубину социального зрения, которое дала нам революция».

В этой статье Протазанов, которого неоднократно порицали за театральность в кинематографе, подписывается под словами, не процитировать которые просто невозможно:

«Само собой понятно, что при построении «Бесприданницы», как фильма, раньше всего должны были рухнуть театральные кулисы и вся вообще форма речевого театра. Так значительная часть диалога из речевого материала обратилась в материал пластический. Так явились не только новые места действия, но и ряд новых сцен, вещей, деталей и пр.

Действие, оставаясь в общем русле замыслов Островского, пошло новым течением — кинематографическим».

Эта ремарка заслуживает того, чтобы вчитаться в нее внимательно. Речь идет не о какой-то заурядной пьесе — Протазанов начинал работу над одним из лучших произведений великого русского драматурга. Вот почему с исключительной точностью ему предстояло проплыть между Сциллой и Харибдой — как можно точнее перенести на экран пьесу Островского, разрушив при этом (но так, чтобы зритель того не заметил) скрупулезно точное театральное построение. Театральному построению надо было противопоставить построение кинематографическое.

Не зря «Бесприданница» считается жемчужиной русской драматургии. Не случайно, окончив пьесу, Островский писал в Петербург своему другу артисту Ф. А. Бурдину: «Пьесу свою я уже читал в Москве пять раз, в числе слушателей были лица и враждебно расположенные ко мне, и все единогласно признали «Бесприданницу» лучшим из всех моих произведений».

\* Как рассказывала мне ассистентка Протазанова В. Г. Родионова, этой новой работой Якова Александровича должна была стать экранизация пьесы Алексея Толстого «Чертов мост», но это было только желанием. Работать над этим сценарием Протазанов даже не начал.



Драматургия этой пьесы безупречна: широкие социальные обобщения, яркие и типичные образы, точность построения. Рассматривая события пьесы как своеобразный эпилог большой драмы, происходившей на протяжении года, Островский разворачивает действие в пределах суток. Отсюда огромный драматизм, стремительный темп, которые скорее сродни кинематографу, нежели театру.

Пьеса Островского была мгновенно оценена по достоинству. Не прошло и месяца, как она появилась на театральных подмостках. Спектакли вышли в свет почти одновременно в Москве — в Малом театре и в Петербурге — в Александринском. Быстро оценил «Бесприданницу» и кинематограф. В начале XX века «Бесприданницу» впервые экранизировали. В фирме «Пате» ее поставил в 1912 году режиссер Ганзен. Однако этот фильм упомянут нами лишь объективности ради. Разумеется, и общего ничего не имел он с тем, что сумел сделать Протазанов.

Положение Протазанова не из легких. И не только потому, что пьесу предстояло очень точно перевести на язык кино. Режиссера подстерегали и другие трудности — надо было сжать действие во времени (протяженность фильма обусловлена определенным метражом) и развернуть его в пространстве. Прокрустово ложе полутора часов, отмеренное прокатом, должно было вместить неизмеримо больше событий, чем пьеса. К тому же, уменьшая время демонстрации фильма, режиссер одновременно растягивал время происходящих в нем событий. Ограничить себя двадцатью четырьмя часами, на протяжении которых происходит действие пьесы Островского, Протазанов не пожелал, ведь возможности, которыми он располагал, неизмеримо шире тех, которые были у любого театрального режиссера и драматурга.

Все было очень трудно: из отдельных реплик тех или иных персонажей сделать эпизоды, широко, с размахом отобразить на экране буйный мир русского купечества, который в театре приходилось демонстрировать главным образом отраженно.

Указание Островского о том, что действие происходит в волжском городе Бряхимове пришлось Протазанову по вкусу. Примерно в те же годы, о которых рассказывает в своей пьесе Н. А. Островский, Протазанов приезжал в Нижний Новгород — один из крупнейших волжских купеческих городов. Собственными глазами наблюдал он русское купечество, а память у Якова Александровича, как мы знаем, была превосходная. Вот почему, опираясь на личные воспоминания, Протазанов широко показывает в фильме великую русскую реку Волгу — могучую артерию российской торговли.

Протазанов любил Волгу. Его ассистенты рассказывают, что при съемках «Бесприданницы» группа много плавала на пароходе. Про-

тазанов не отрывал глаз от берегов. Он смотрел на них так, словно видел впервые.

Погружаясь в работу над «Бесприданницей», Протазанов особенно требователен к себе, особенно взыскателен. После неудачи фильма «О странностях любви» ему очень хочется добиться успеха, а для этого необходимы смелость, точный расчет, превосходные исполнители и надежные сотрудники.

Первый из многочисленных партнеров, соавтор по сценарию Владимир Захарович Швейцер — старый опытный кинематографист, в содружестве с которым созданы «Марионетки» и звуковой вариант «Праздника святого Йоргена». Из группы «О странностях любви» пришел влюбленный в своего шефа ассистент (так называли тогда вторых режиссеров) Александр Артурович Роу. Он и сейчас говорит о Якове Александровиче с исключительной теплотой и любовью. А вот оператора Яков Александрович Протазанов пригласил совсем молодого и еще не очень опытного. Впрочем, это его ничуть не пугало. Протазанов прекрасно понимал, что неопытность с лихвой возмещается талантом. Он с большим доверием воспринял нового сотрудника — подвижного, шумного и беззаветно влюбленного в свое дело.

Марк Павлович Магидсон делал тогда лишь первые шаги в искусстве. Ретушер, провинциальный фотограф, фотограф на студии и, наконец, кинооператор, поэтичный, вдохновенный художник. Таков человек, для которого «Бесприданница» стала не только одним из первых фильмов, но и первой победой в искусстве, снискавшей ему всеобщее уважение и международное признание.

Подготовительный период к «Бесприданнице» оказался совсем не легким. Страна бедна. Настолько бедна, что когда начали шить костюмы, а костюмов восьмидесятых годов потребовалось много, фабричная многотиражка писала: «Сектор снабжения не дает гарантии за покупку нужных материалов и у группы большие опасения, что из-за костюмов может получиться срыв». Такого рода заметки никого не удивляли. Ведь буквально за день-два до запуска в производство «Бесприданницы» была отменена карточная система.

Вскоре после того как была закончена эта книга, февральским вечером 1971 года я приехал к Нине Ульяновне Алисовой. Мне хотелось показать ей свою работу и подобрать в архиве актрисы интересные материалы для иллюстраций. Огромный запас старых афиш, фотографий, документов, а их оказалось несколько чемоданов, мы перекладывали целый вечер, стремясь отыскать самые ценные, самые интересные. Вместе жалели о несовершенстве фотографического мастерства неведомого фотолюбителя. Он так плохо, например, снял Якова Александровича в обществе крупнейшего советского ученого академика Абрама Федоровича Иоффе — режиссер и академик отды-

хали вместе в Крыму, — что о воспроизведении этих снимков на страницах книги не могло быть и речи. Но после нескольких неудач, а наши огорчения по поводу невозможности воспроизвести уникальные снимки были, разумеется, велики, пришла и удача. Доброжелательность хозяев дома и наше общее трудолюбие принесли свои плоды. Кроме нескольких чрезвычайно редких, никогда не публиковавшихся фотографий в мои руки попало и нечто более ценное.

Это «нечто» представляло собой конторскую книгу, изготовленную лет сорок назад московской артелью «Передовик» из преотвратительной бурой бумаги. Надо полагать, эту бумагу сварили из макулатуры: на ее грязно-буrom тоне мелькало множество разноцветных точек. И переплет был под стать — из такой же грязного цвета бумаги, украшенный разводами унылого «переплетного» рисунка, больше всего похожего на булыжную мостовую старой Москвы.

Но, раскрыв конторскую книгу, я забыл и о плохой бумаге, и о невзрачном переплете. В моих руках нежданно-негаданно оказался документ, каких остро не хватало на протяжении всей работы над рукописью. Бурая конторская книга заключала отчет о производственной практике, составленный дипломником режиссерского факультета ВГИКа Валентином Кадочниковым, работавшим на «Бесприданнице» ассистентом режиссера.

Все в этом отчете дышало аккуратностью и старанием — главными добродетелями студенческих работ, сыгравшими свою полезную роль и теперь, когда тридцать пять лет спустя отчет стал источником информации о том, как была организована работа режиссером Протазановым.

Отчет открывался отпечатанной на ротапринте программой практики, подписанной профессором С. Эйзенштейном. Все остальное о выполнении этой программы сообщил студент Кадочников. Начатая 15 апреля 1935 года, практика продолжалась несколько месяцев — срок, вполне достаточный, чтобы читатель ощутил ту поразительную скрупулезность, которую проявлял и требовал от своих сотрудников Яков Александрович Протазанов.

Вместе с помощником режиссера В. Г. Родионовой Кадочников начал с подбора литературы. Библиотека «Межрабпом-фильма», Театральная библиотека, Театральный музей — все это принесло достаточное количество информации. В отчете Кадочникова это было названо лишь «материалами первой необходимости», предложенными съемочной группе для ознакомления с эпохой и изучения творчества Островского применительно к «Бесприданнице».

После первой пристрелки началась работа над сбором иконографического материала. В отчет вклеено, украшенное многими резолюциями с кудрявыми завитушками подписей, письмо в Третья-

ковскую галерею — просьба разрешить ассистенту режиссера Кадочникову и художнику по костюмам Арапову ознакомиться с фондами этого великолепного собрания.

Но Третьяковская галерея — лишь начало. В отчете упоминаются и другие источники. Их очень много: Исторический музей (отдел архитектурной графики, дерева, тканей, бытовой обстановки, оружия, металла), Театральная библиотека, Музей Малого театра, костюмерная и мебельная Малого театра, Музей народов СССР, Музей города Истры (тогда еще существовал в Новом Иерусалиме знаменитый монастырь, взорванный гитлеровцами в годы войны), выставка «Художники театров за 15 лет», Ленинская библиотека, частные библиотеки А. Попова и Н. Воробьева, Музей-дворец Архангельское, Музей транспорта в Ленинграде, Музей дворянского быта.

Такая громадная работа (тщательное обследование всех перечисленных объектов потребовало очень много времени) не могла не принести богатой жатвы. Кое-что из «трофеев» мы видим и в студенческом отчете. Вот репродукция широко известной картины В. Г. Перова «Рыбак», рядом — рыболов, написанный другим русским художником И. М. Прянишниковым. Оба жанровых портрета использованы для грима, типажа и костюма рыбаков в фильме. Картина А. Е. Архипова послужила материалом для съемок одной из волжских пристаней, под знаменитой картиной Н. А. Ярошенко «Кузнец» читаем: «грим, типаж, костюм кочегара парохода Паратова», типаж обывателей заимствованы с одной из картин В. М. Васнецова и т. д.

В том же отчете отысканные Кадочниковым экипажи: ландо, в котором проезжали Паратов, Кнуров и Вожеватов, тарантас Карандышева, экипаж Паратова. Фотографии всех этих колесниц также аккуратно включены в отчет.

Месяц — с 20 апреля по 20 мая 1935 года — Александр Артурович Роу занимался поисками и подбором актеров. Некоторые результаты этой работы также отражены в дневнике неутомимого Кадочникова. Именно ему, студенческому отчету, мы обязаны воспроизведением на страницах этой книги двух вариантов грима Карандышева, сделанных для актера Баихина, сыгравшего свою небольшую роль с подлинным трагизмом.

Надо заметить, что поначалу роль Карандышева предложили другому актеру — Сергею Александровичу Мартинсону, уже снимавшемуся у Протазанова в «Марионетках». Однако масштабы роли (по сравнению с пьесой она в фильме сильно сокращена) не понравились артисту и он от предложения отказался. Баихин же не побоялся «маленькой» роли и сделал из нее один из самых запоминающихся образов фильма.

«Бесприданница» снималась в Кинешме и Калуге, Костроме и Плесе, но перед тем, как эти города были отобраны, «просмотрели»

всю Волгу. Карта в отчете Кадочникова свидетельствует о том, что, выбирая места для съемок, группа побывала в Саратове, Ульяновске, Рыбинске, Васильсурске, Ярославле и многих других волжских городах. Интересны критерии отбора, перечисленные в отчете: глубокководность Волги, ширина, судоходство (какие суда ходят), население (количество и характер), электрическая подводка к месту работы, типаж, материалы для сооружений, бытовые удобства для группы, бензин, метеорологические данные... Только просуммировав все, можно было решить, какому же из мест Поволжья следует отдать предпочтение.

Таковы сведения, почерпнутые из скромного студенческого отчета. И, быть может, кому-то покажется, что их изложение дано избыточно подробно, но зато они не оставляют сомнений в том, насколько собран и точен в своей работе был большой мастер, как рождалась та подкупающая достоверность, которая всегда была характерной чертой его творческого почерка.

Как всегда, Протазанов уделяет много внимания исполнителям. Как всегда, приглашает лучших, не боясь услышать за спиной злой шепоток: «Этот фильм только и держится на актерах...» Как всегда, среди будущих исполнителей и ветераны и неофиты.

Актёрский ансамбль безупречен: А. Кторов, М. Климов, О. Пыжова, В. Рыжова, Б. Тенин, Н. Алисова, В. Балихин... Актёры разные и отношение режиссера к ним тоже неодинаковое. Конечно, он любит их всех, готов помочь каждому, но в центре внимания все же одна актриса, та, от которой зависит успех будущего фильма, — Нина Алисова, исполнительница роли Ларисы.

Пройдет много лет. Якова Александровича уже не будет в живых, когда его товарищ Р. Гардин опубликует свои размышления о фильме «Бесприданница». Эти размышления, связанные с выбором исполнительницы главной роли, объясняют, как мне кажется, творческую позицию Протазанова в те минуты, когда он подыскивал героиню.

Перелистаем страницы воспоминаний Гардина. Мы прочтем в них о том, что «Бесприданница» была связана для него, старого режиссера и актера, прежде всего с игрой Веры Федоровны Комиссаржевской. Так и написал Гардин, что благодаря Комиссаржевской пьеса живет в его душе, и любую попытку сделать новый образ Ларисы он воспринимает в высшей степени ревниво. Рассказав о блестящей игре великой актрисы, которую он видел в этой роли десятки раз, Гардин делает вывод совсем неожиданный. И уже не зритель, а опытный кинорежиссер заговорил его устами: «Даже гений Комиссаржевской не создал бы в кино Ларисы Островского».

Отлично понимая, что кинематограф не терпит подделок, и Гардин и Протазанов думали совершенно одинаково, хотя на первый

взгляд и несколько парадоксально — только молодой актрисе под силу тяжесть этого безмерно сложного образа.

Еще не был написан сценарий, не были подобраны актеры, не сформирована съемочная группа, а Протазанов уже знал, кого он хочет снять в этой роли. Но это была его тайна. Он не делился этой тайной ни с кем, в том числе и с актрисой, которую хотел пригласить для съемки.

Когда наконец Протазанов назвал имя, оно не вызвало у окружающих ни малейшего восторга. Кандидатура актрисы, в успех которой так верил режиссер, у большинства людей, от которых зависело, играть ей эту роль или нет, вызывала сомнения, а кое у кого и откровенный протест.

Протазанов видел Ларису в своем будущем фильме совсем юной девушкой, непосредственной, впечатлительной. Советчики его заботились о другом — им хотелось, чтобы получился «верняк». Молодая актриса — это всегда рискованно. Пусть лучше исполнительница будет постарше. Не страшно. Юность и непосредственность восполнят мастерство и опыт.

Яков Александрович противился такому давлению всемерно. В кино, где крупные планы анатомируют красоту и обаяние, все должно быть предельно естественным. Опыт — дело наживное. Он накопится по ходу съемок. И так же как опытному Ермолову Протазанов предпочел темпераментного, искрящегося талантом Магидсона, так и на исполнение главной роли Протазанов решил попробовать молоденькую студентку киноинститута Нину Алисову.

Такое решение для Протазанова было не первым. Много лет назад, на съемках фильма «Его призыв», Яков Александрович пригляделся к Вере Марецкой — молодой, неопытной и очень боявшейся камеры актрисе. Робость и застенчивость ничуть не смутили режиссера. В следующем фильме «Закройщик из Торжка» дебютантка получила главную роль, исполнение которой принесло Марецкой известность.

Нечто похожее повторилось и теперь. Протазанов снимал Алисову в фильме «О странностях любви». И потому отлично понимал, на что способна молодая актриса. Его оппоненты видели, естественно, гораздо меньше и потому мерили возможности исполнительницы совсем иными мерками, не преминув тотчас же напомнить о ее выдающихся предшественницах.

В театре Ларису играли Савина, Ермолова, Комиссаржевская — великие актрисы русской сцены. В экранизации этой пьесы фирмой «Пате» главную роль (как и в спектаклях Малого театра) исполняла Вера Пашенная. Ну как не спорить, зная все это, с решением режиссера снять еще никому не известную студентку?

Среди противников Протазанова оказался даже его соавтор по сценарию В. З. Швейцер.

«По поводу того, кто должен сыграть Ларису, мы с Яковом Александровичем сильно повздорили, — рассказывал мне Швейцер, — и Протазанов, как он это любил, пригласил меня пообедать. А надо сказать, что в трудные минуты он ездил в баню. Возвращался оттуда вымытый, блаженный. И вот за обедом, после бани, все разногласия были улажены. Он сказал мне:

— Ручаюсь, что это будет первосортно!»

Как некогда Пигмалион, режиссер решил вылепить свою Галатею. А Галатея и не подозревала, что стала предметом таких жарких споров. Студентке киноинститута Нине Алисовой было известно лишь одно — ее вместе с другими актрисами хотят пробовать на главную роль.

...В большом и безлюдном фойе Театра киноактера, почти тридцать лет спустя, я услышал рассказ Алисовой. Заслуженная артистка, исполнительница многих ролей в кино и на сцене, волновалась, перебирая в памяти страницы творческой юности. А я получил возможность взглянуть как бы с совсем другой точки зрения на то, что рассказали Швейцер и остальные мои собеседники.

Получив приглашение в Лихов переулок, где размещались тогда павильоны студии «Межрабпом-фильм», Нина Алисова прежде всего поспешила получить согласие на эту роль у своего учителя Бориса Евгеньевича Захавы. Конечно, Захава прекрасно понимал, в чьи руки попадает ученица, и, просмотрев сценарий, пожелал ей успеха.

Наступил день пробы. Загримированная, затянутая в корсет, вошла будущая Лариса в битком набитый павильон, где должен был завершиться спор, кому же играть главную роль. Вошла и испугалась. То, что открылось глазам, показалось куда страшнее выступления на сцене. Там актер хотя бы отгорожен светом, рампой. Здесь же зрители рядом. И какие зрители! Юная актриса физически ощутила окружившую ее настороженность: никому не известная девочка пришла померяться силами с настоящими артистками.

Начали репетицию. И, о ужас, Алисова почувствовала, что не слышит собственного голоса. Ей стало плохо. Руки заledenели. Сцена не шла. У молодой артистки решительно ничего не получалось. Сковывало длинное платье. Словно тисками, сжимал корсет. Все было непривычно. Все мешало, а с разных сторон смотрели глаза, глаза, которые Алисова запомнила на всю жизнь.

Но недаром славился Протазанов удивительно тонким и точным пониманием психологии актера. Понял он все и на этот раз. Отставив первую сцену, Яков Александрович тотчас же перешел ко второй. И, не дав Алисовой опомниться, сказал:

— Это прекрасно!

— Для меня, — рассказывала Нина Ульяновна, — эти слова прозвучали как взрыв бомбы. Протазанов сказал «прекрасно». Этот

суровый человек доволен. Я ни на минуту не усомнилась в том, что он говорит чистую правду. Я словно переродилась. Словно занавес закрылся. Для меня уже никто не существовал. Я полностью стала жить в предложенных обстоятельствах. Мне стало легко и просто. И слова стали сами произноситься. И плакала я несколько дублей подряд. И слезы лились у меня на этой пробе, как не лились потом на съемке. Я верила, что могу все. Яков Александрович сказал мне только одну фразу, но эта фраза меня словно околдовала. Словно гипнозом, он внушил мне какую-то немислимую веру в себя. Когда проба кончилась, все, кто на ней присутствовали, зааплодировали, хотя, как известно, в павильонах это не принято. Никогда я потом не испытывала такой удивительной веры в себя...

Первым на этом воспоминания артистки. Несмотря на удачу пробы, Протазанов отлично понимал, что успех может прийти только в результате большой работы. И эта работа началась без промедлений.

К Алисовой прикрепили педагогов по слову, танцу, пению. Но главным педагогом, разумеется, оставался сам Яков Александрович. Он следил буквально за каждым шагом, требуя, чтобы Алисова все время находилась в состоянии, близком ее образу.

На страницах этой книги не раз отмечалось, что в фильмах Протазанова дебютировали многие впоследствии весьма известные актеры. Но, пожалуй, впервые Протазанов показал себя таким прекрасным педагогом. Стремясь создать у молодой актрисы как можно более полное, более глубокое внутреннее родство с героиней фильма, Протазанов обратился к Толстому. В свое время Пудовкин искал в фотографически точных психологических портретах судей из «Воскресения» черты, которыми он наделил персонажей фильма «Мать». Нечто похожее сделал и Протазанов. Обратившись к «Воскресению», он послал Алисову в театр, на мхатовский спектакль. Послал посмотреть чужую драму, чтобы точнее выразить потом свою.

Высокие образы настоящего искусства почти всегда вызывают у творческих людей большой внутренний подъем. Расчет Протазанова оказался точным. И хотя судьба Катюши Масловой, как известно, иная, чем у Ларисы Огудаловой, рассказ Василия Ивановича Качалова, великого актера, читавшего в этом спектакле текст от автора, позволил молодой актрисе увидеть черты характера, которые ей предстояло создать. Чарующий голос Качалова, проникавший в душу, будивший самые ее тонкие струны, сделал то, чего, вероятно, не смогли бы сделать часы самых подробных, самых обстоятельных объяснений.

После утверждения Алисовой на роль героини страсти утихли. Остальные исполнители не вызвали сомнений. Можно было начи-



нать съемки. И вот тут-то заявил о себе новый оператор — Марк Павлович Магидсон.

Декорация была построена, причем достаточно опытным художником, когда Магидсон, внимательно осмотрев павильон, отказался его снимать. Естественно, это была не блажь, не каприз. Причина отказа заключалась в том, что декорацию, как обычно, выстроили на полу павильона, не посоветовавшись с оператором. Подумаешь, какой-то зеленый мальчишка, ну о чем же с ним говорить? А у мальчишки оказались по этому поводу свои планы и намерения, он задумал провести съемку с нижних точек. Для этого декорацию надо было поднять на метр-полтора над полом.

Отказ Магидсона от съемки поначалу удивил, а затем возмутил руководителей кинофабрики. Дисциплина была в ту пору суровой. Молодого оператора вызвали к начальству и жестко сказали:

— Не будешь снимать — отстраним от картины!

Именно в этот момент вмешался Протазанов. Оказав своему новому оператору абсолютное творческое доверие, Яков Александрович грудью стал в его защиту. И хотя отказ Магидсона от съемки стал для фабрики происшествием из ряда вон выходящим, декорацию перестроили. А после просмотра отснятого материала утихли даже самые активные недоброжелатели. Магидсон предстал в этой съемке зрелым художником, полностью отвечающим за свои решения, требования и действия. Молодой оператор оказался достойным партнером старого опытного режиссера.

Работавшие на «Бесприданнице» рассказывали, как готовился к съемкам Магидсон. Он проводил много времени в картинных галереях, часами простаивал у полотен великих художников. Воображение раздвигало рамки картин. Оттолкнувшись от представших перед ним образов, Марк Павлович искал свои. Он думал о многом. Зоркие глаза видели в этот момент что-то совсем другое, то, что художник не нарисовал, а оператор, спустя некоторое время, снял. И снял, заметим, блестяще. Так, одновременно и от Протазанова и от Магидсона в «Бесприданницу» пришли темы репинских бурлаков и «Неравного брака» Пукирева.

Тема неравного брака нашла в фильме достойное развитие. Именно в церкви, в атмосфере внешнего благолепия, начинается действие фильма. Но если для Пукирева его картина как бы итог того, что произошло, прежде чем он взялся за кисть, то для Протазанова конец одной драмы лишь начало новой, той, которую он готовился показать зрителю.

Островский назвал местом действия своей драмы город Бряхов. Протазанову надо было отыскать этот город. И он нашел его неподалеку от Щелыкова, усадьбы Островского. Летом 1935 года короткая заметка в «Правде» сообщала: «На родине драматурга

Островского в гор. Кинешме начались съемки кинокартины «Бесприданница» по одному из лучших произведений писателя (сценарий Я. Протазанова и В. Швейцера)».

В кино трудно загримировать актера (это делают чрезвычайно тонко), но еще труднее загримировать город. Однако с приездом съемочной группы такая работа началась в разных уголках Кинешмы. Протазанов вел ее с присущей ему тщательностью. Он всегда был очень скрупулезен, стремясь создавать в своих фильмах атмосферу достоверности. В «Бесприданнице» требования к достоверности стали еще большими: рядом с режиссером все время стоял не менее придирчивый Марк Магидсон.

Город с любопытством наблюдал за непривычными приготовлениями. Плотники ремонтировали городскую лестницу, спускавшуюся с крутого берега к Волге. В саду будущего дома Огудаловой вкапывались березы. Как при съемках «Белого орла», Протазанов отыскал себе «консультанта по быту». На этот раз им стал владелец доисторического извозчичьего экипажа. Старик никогда в своей жизни не был в кино, но зато отлично знал прошлое купеческой Волги, нравы своего города.

Загримировали и пароход. Загримировали так ловко, что какой-то катер, команда которого не подозревала о съемках, увидев «Святую Ольгу», погнался за ней, задавая беспокойные вопросы:

— Куда держите курс? Что за белогвардейская публика?

Готовились тщательно, деловито, собранно, но съемки поначалу не ладились. Капризничала погода, заставляя кинематографистов, словно древних солнцепоклонников, выпрашивать милости у великого светила. Группе не повезло. Пятьдесят дней она просидела без солнца...

Правда, потом все переменялось. За полосой тягостного безделья несъемочной погоды пришли дни, когда работать пришлось не разгибаясь. Увы, эти дни наступили не сразу. Казусы продолжали ломать и без того нелегкий съемочный график.

Одним из таких казусов стал эпизод знакомства Паратова и Ларисы. Это очень важный эпизод, из числа тех, что задали тон всей драматургии фильма. И место для него было найдено очень точно — в самом начале картины, где скрещивались линии ведущих персонажей.

Пользуясь возможностями кинематографа, Протазанов и Швейцер удачно решили стоявшую перед ними задачу. Первые сцены фильма, которых нет в пьесе, позволили углубить и развить языком кино основные идеи драматургии Островского.

Рассказ о судьбе бесприданницы начинается в церкви во время свадьбы. Эффект присутствия, как любят нынче говорить на телевидении, доведен в этой сцене до предельной отточенности. Зритель с

головой погружался в фальшивую торжественность громоздкого свадебного обряда. Все пышно, красиво, но... совсем не привлекательно. Церковь выступает словно своеобразный рубеж между весной и осенью человеческой жизни. За стенами церкви новобрачную ждет беспросветная серая мгла супружества, жизнь со старым нелюбимым человеком. Вместе с Ларисой, находящейся в церкви среди гостей, это отлично понимают и зрители, заполнившие зал кинотеатра. Судьба новобрачной ждет и Ларису, такую же бесприданницу.

Из полутемной переполненной людьми церкви, запахом еля и оплавившегося воска Протазанов выводит своих героев на улицу. Бурлит весна. Ярко светит солнце. Торопливо бегут весенние ручьи.словно совсем другая жизнь, и люди словно совсем другие. Именно тут представляет режиссер зрителям еще одного героя фильма — богатого дельца, красавца Паратова. Именно тут впервые пересекаются жизненные пути Паратова и Ларисы Огудаловой.

Точно найденная деталь всегда звучит в фильме снайперским выстрелом. Протазанов со Швейцером находят эту деталь. Ее нет у Островского, но кто бы мог сказать, что ей нет места в таком фильме, что она не точна? Эта деталь с удивительной органичностью входит в кинорассказ, коротко, но выразительно раскрывая многое в характере Паратова, действием представляя его зрителю.

Когда закончилась брачная церемония и, выйдя из церкви, Лариса хочет сесть в экипаж, ей преграждает дорогу буйный весенний ручей. Девушка в нерешительности. Она остановилась, боясь замочить туфельки. И в этот миг, словно сказочный принц, сбрасывает дорожную шубу с роскошным бобровым воротником статный красавец. Жестом человека, не знающего слова «невозможно», он кидает ее прямо в воду. Мгновение. Пауза. И вот Лариса шагает по шубе, как по мостику, уводящему куда-то далеко-далеко от мира, в котором только что происходил чопорный свадебный обряд.

Эпизод длится на экране считанные минуты. Снимали его две недели. Две недели продолжались беспрестанные волнения, а получится ли то, что нужно? Зимой нельзя было снимать — снег, естественно, не таял. Весной спряталось солнце. Его караулили с невероятным упорством. Подле церкви, где предстояло провести съемку, наняли несколько квартир для членов съемочной группы и статистов. Все были наготове, но солнце упорно не хотело появляться.

Не дождавшись солнца, снег растаял. Но уходящий объект не должен был уйти. Дирекция группы проявила незаурядные организационные способности. Были мобилизованы десятки грузовиков (по тем временам задача совсем не простая), и едва выглянуло солнце, снег привезли. Но... солнце снова скрылось, а снег, разумеется, растаял. Решили снимать при электрическом свете — не выдержала

загрузка электролинии. Только после многократных попыток удалось наконец снять этот эпизод.

Съемки «Бесприданницы» шли медленно, мучительно, но, как ни странно, это помогало делу. Помогало потому, что невольно возникшее свободное время Протазанов с присущим ему умением объединять людей использовал для того, чтобы еще больше сплотить актеров, несмотря на различия театральных школ и возрастов.

Группа была дружной. Вечерами собирались вместе. Шутили, спорили, пели под гитару. Главные певцы — А. П. Кторов и М. М. Климов — взяли под свое покровительство Алисову, которой предстояло петь на экране.

Пели они по-разному, Кторов — профессиональнее, приближаясь по уровню к эстрадным исполнителям. Климов — наоборот, очень по-домашнему. Не обладая голосом, он восполнял его отсутствием душевностью, большим чувством. Отлично понимая, что именно такого рода исполнение и должно быть у Ларисы Огудаловой, Климов начал работать с молодой актрисой. Он учил ее раскрывать душу в песне. Именно Климов подсказал ей романс итальянского композитора Гуэрчи «Нет, не любил он...» Этот романс, как узнала позже Алисова, исполняла в спектакле «Бесприданница» В. Ф. Комиссаржевская.

Протазанов колебался. С интересом наблюдал он за этими занятиями. Исполнение Климова не могло ему не нравиться. Такое пение помогло бы раскрыть душу героини. Однако уверенности в том, что молодая актриса справится со сложным заданием, у Якова Александровича не было.

Споет или не споет? Задавая себе такой вопрос, Яков Александрович все же решил попробовать. Он одновременно пригласил и профессиональную певицу и распорядился записать на пленку романс в исполнении Алисовой.

За день-два до съемки актриса получила от режиссера неожиданный совет, оказавшийся очень полезным и на редкость своевременным:

— Почитайте «Певцы» Тургенева. Почитайте и подумайте о том, что такое пение.

Этот совет, полученный Алисовой во время съемок «Бесприданницы», был не единственным в своем роде. Так же перед съемками эпизода танца Протазанов рекомендовал перечитать «Войну и мир».

— Вчитайтесь в Толстого, посмотрите, как танцует Наташа! Вспоминая о советах учителя, Нина Ульяновна подчеркивала, что Протазанов давал их на редкость своевременно — не раньше, не позже, а именно тогда, когда она больше всего нуждалась в моральной поддержке.

Слушая воспоминания актрисы, я невольно задумался о том, какое огромное влияние оказала на нее встреча с Протазановым. В самом деле. Мы удивительно редко и почему-то всегда очень стыдливо говорим о влиянии одной творческой личности на другую. Мы привыкли рассуждать глобальными категориями — влияние общества, эпохи. Но ведь за любым обществом, за любой эпохой, в конечном счете, стоит человек. Он их мельчайшая частица. И вот влияние на юную актрису режиссера, художника, намного более старшего и опытного, хочется проследить, рассказывая, как создавался главный образ «Бесприданницы». Один приближался к концу творческого пути, другая лишь вступала в искусство. Вот почему то, что произошло в совместной работе, не могло быть неинтересным.

Да извинит меня читатель за самоограничение, но я твердо решил воспользоваться по этому поводу одним-единственным источником — записью беседы с Н. У. Алисовой, беседы удивительно теплой, искренней, доверительной. Я хочу как можно точнее донести до читателя то, что рассказала Нина Ульяновна, потому что не в силах тягаться с эмоциональностью ее рассказа, рассказа, наполненного волшебной силой непосредственного восприятия одним человеком другого, чего я, лично не знавший Протазанова, был, конечно, начисто лишен.

Итак, посмотрим на Протазанова глазами актрисы, сыгравшей одну из лучших женских ролей в отечественном кино.

— Вначале у меня был безумный страх. Протазанов казался мне очень строгим, суровым человеком. Когда он входил в павильон, моментально воцарялась полная тишина. Казалось, что и сзади у него глаза и уши. И не дай бог кому-нибудь зевнуть! Палочка в его руках ломалась сразу же с треском. Все, кто приходил в павильон, должны были безраздельно принадлежать павильону. Совещаний по таким поводам он никогда не устраивал...

Работал он удивительно. Ничего подобного я больше никогда не встречала. Он не искал формальных задач, но обладал каким-то таинственным умением настроить актера на тот тон, на ту сцену, которую предстояло сыграть. Создание атмосферы для работы было неповторимым талантом Якова Александровича. Его слушали все. И юноши и пожилые люди слушали с одинаковой жадностью. Он всегда умел найти кнопку, на которую надо нажать, и нажать вовремя, чтобы актер начал творить.

«Бесприданница» была мечтой Якова Александровича. Наверное, поэтому он так много со мной работал. Он задавал неожиданные вопросы. Вызывал на искренность. Заставлял меня рассказывать какие-то подробности биографии. И действовал так совсем не из чистого любопытства — кое-что из того, что я рассказала, было использовано в фильме.

Он научил меня всматриваться в природу. Видеть ее с таким числом подробностей, о которых я до этого и не подозревала. Яков Александрович был исключительно начитанный человек. Меня это восхищало и пугало. Я бросалась в библиотеки, хватала книги и читала, читала, читала... Читала ночами. Читала до обмороков. За всю жизнь я не прочла столько книг, сколько прочла их во время съемок этой картины.

Яков Александрович влюбил меня в Пушкина. Мы все говорим, что любим Пушкина. Но впервые я встретила человека, который знал бы его так прекрасно, так глубоко. И дело было не только в том, что он мог на память цитировать почти любую пушкинскую вещь. Самое интересное начиналось тогда, когда он начинал эту вещь разбирать. Он делал это не как литературовед или искусствовед, а как очень эмоциональный человек. Я обрела такое новое видение Пушкина, что даже стыдно стало, какая темная была до этого, как не смогла разглядеть подробности, на которые указал мне Яков Александрович...

Эта исповедь Нины Ульяновны Алисовой, а иначе как исповедью такой рассказ не назовешь, позволила и мне, автору, еще раз сознаться в том, что, несмотря на несколько лет работы, несмотря на многочисленные рассказы про Якова Александровича, услышанные от его друзей и сотрудников, я не представлял себе до конца Протазанова.

В начале работы над книгой взволнованный рассказ Ольги Андреевны Жизневой, артистки другого поколения, приоткрыл мне завесу над внутренним миром режиссера. Теперь же, слушая Алисову, я проник в этот таинственный мир гораздо глубже, разглядев бесчисленные нити тончайших эмоций, без которых, естественно, не было бы художника.

Пигмалион вылепил свою Галатею. В том, что эта работа удалась, ясно по экрану, но рассказ Алисовой ценен тем, что подводит нас к ответу на вопрос, как к режиссер это сделал.

Теперь несколько слов о другом герое фильма — Сергее Сергеевиче Паратове. Его роль сыграл старый партнер и друг Протазанова Анатолий Петрович Кторов. Появившись на экране в одном из первых эпизодов фильма, Паратов предстает человеком вполне определенного склада. Он производит впечатление на Ларису и на зрителей. Однако это лишь завязка многочисленных событий, по ходу которых актер и режиссер заставляют зрителя постепенно переосмыслить образ эффектного красавца. К концу фильма он совсем не таков, каким выглядел поначалу.

От одного эпизода к другому последовательно развивается образ. Разные это эпизоды. И не похожи они друг на друга. Но они упорно опровергают первый внешний эффект жеста — дорогую шубу с бобровым воротником не всякий бросит в грязь под ноги женщине,

которую хочет пленить. Этот внешний эффект восполняется показом тех пружин внутреннего расчета, того голого чистогана, который так присущ Паратову.

Когда «Святая Ольга» обгоняет паратовскую «Ласточку» и зритель затаен создателями фильма в азартную гонку, когда он жадно следит за тем, кто кого, — вступает в силу паратовский характер.

«— Обогнать купчиху! Шуруй! Шуруй!

— Если бросаю один полен, я сам бросался за борт! — с иностранным акцентом возражает высунувшийся из люка механик.

— Трус! — Паратов гневен и презрителен. — Иностранец... Голландец! Эх, арифметика вместо души!»

«Арифметика вместо души», пожалуй, самое лаконичное определение сущности образа самого Паратова, данное сценаристом и режиссером. Но исполнитель этой роли Анатолий Петрович Кторов увидел своего героя совсем иным.

Впоследствии в статьях, появившихся после выхода на экран фильма, можно прочесть, что Кторов трактовал эту роль, как Станиславский, сыгравший ее в 1890 году. Ссылаясь на высказывания Станиславского, критики подчеркивали внутреннюю бессердечность Паратова по отношению к Ларисе. Короче — та же самая мысль: «арифметика вместо души». Но на самом деле Кторов всемерно соприотвлялся такой трактовке.

Ответ на вопрос, какую из своих ролей в протазановских фильмах Кторов считает наиболее интересной, оказался несколько неожиданным:

— Я считаю, что самым интересным должен был бы стать Паратов, но я им недоволен. Я считаю, что Паратова не сыграл и причиной тому принципиальные разногласия с Яковом Александровичем.

Паратов явление чисто русское. Это тот увлекающийся, беспшибанный и беспринципный человек, который сейчас беспредельно и страстно любит Ларису, через пять минут, увлекшись какой-то коммерческой операцией, он ее забывает. Затем снова влюбляется, потом опять бросает. Этому человеку нельзя верить, но в каждом отдельном моменте он предельно искренен. Когда говорит, что любит — значит, любит. Скажи ему, что врет, он вызовет на дуэль. Но он не постоянно приподнятый человек, не роковой красавец.

По всем этим поводам мы с Яковом Александровичем дружески, но настойчиво боролись, и, разумеется, он меня победил...

Этот рассказ А. П. Кторова приведен не случайно. Столкновение взглядов режиссера и актера, любивших и уважавших друг друга, не осталось без последствий для обоих. И если в чем-то очень большом, очень значительном Протазанов победил Кторова, то пусть в меньшем, но где-то победил и Кторов. В результате же выиграл Паратов, обогатившись дополнительными красками.

Закончив съемки, Протазанов сел за монтаж, о котором так интересно рассказала К. В. Блинова, режиссер-монтажер Студии имени Горького, работавшая с Яковым Александровичем на этой картине.

Протазанов относился к монтажу в высшей степени ответственно, позволяя своей помощнице делать только самую черновую подготовку. Самостоятельность он дал ей позже, только после того, как внимательно пригляделся и определил для себя ее возможности. Тут уже Ксении Васильевне стали поручаться отдельные сцены.

Многолетний опыт работы в немом кино не сразу позволил привыкнуть к кино звуковому. Протазанову мешала вторая пленка, на которой записывают звук. Больше того — эта пленка его раздражала. Точно монтируя изображение, он оставлял монтаж фонограммы помощнице, подкалывая к пленке записки: «Отсюда захлест такой-то реплики на такой-то кадр».

Разумеется, через некоторое время отношение Якова Александровича к монтажу звукового фильма изменилось. Протазанов не терпел в работе приблизительности, а потому поспешил освоить то, без чего нельзя было монтировать говорящие фильмы. Он воспользовался при этом старыми испытанными приемами немого кинематографа.

Если посмотреть немые фильмы Якова Александровича, бросается в глаза любопытная подробность: Протазанов врезал надписи на артикуляции. Сказал человек два-три слова — и надпись. Делал он это обычно на открытом рте, создавая предельное сближение изображения и текста. Этот точный прием Яков Александрович и перенес в монтаж звукового фильма. Персонаж начинал реплику на сильной артикуляции, а потом звук переходил на следующий план, захлестывая изображение.

Сегодня, когда на монтажном столе стоит небольшой экран, разглядеть в кадре детали, интересующие режиссера, не составляет большого труда. Место нужного перехода можно отметить с точностью до кадрика. В годы становления звукового кино о такой технике и мечтать не могли. Стол с экранчиком — неотъемлемый атрибут любой современной монтажной — показался бы тогда устройством совершенно фантастическим. Первые фильмы делались просто с лупой в руке. К тому же времени, когда начался монтаж «Бесприданницы», в Москву привезли первые американские мовиолы.

Царство мовиол продолжалось лет двадцать. Автор этих строк хорошо помнит тяжелые, громоздкие аппараты на рояльных колесах. Мовиола заряжалась пленкой с изображением и пленкой со звуком. Пуск ее в действие сопровождался оглушительным пулеметным треском. Под эту бьющую в голову пальбу, в лупе, заменявшей на мовиоле экран, появлялось изображение, начинала звучать фонограмма. Работать с таким аппаратом было очень трудно. Головная



боль сопутствовала работе как тень. Но, несмотря на несовершенство монтажной техники, Протазанов демонстрировал присущую ему монтажную точность.

— Большинство переходов он строил на движении, — рассказывала К. В. Блинова. — Переходил по броску руки или по ходу человека. Он всегда умел находить места перехода. Делал это с точностью до кадрика, поэтому у него всегда получалась приятная плавность в монтаже. Я считаю, что больше всего научилась монтажу у Протазанова, хотя работала и с Кулешовым и с Юткевичем...

Воспоминания К. В. Блиновой хочется подкрепить еще одним свидетельством — отрывком из статьи «Бесприданница» Н. Волкова и О. Леонидова, опубликованной в первом издании сборника «Яков Протазанов».

«Киноязык Протазанова, — читаем мы в этой статье, — всегда отличался точностью и лаконичностью. В этом сказывалась кинематографическая дисциплина мастера, в совершенстве знавшего и чувствовавшего емкость фильма. В ту пору, когда Протазанов ставил «Бесприданницу», существовал определенный лимит метража для художественных фильмов — 2400 метров. «Бесприданница» точно соответствовала этому метражу — 2392 метра... Эти 2392 метра получились не в результате работы над режиссерским сценарием с секундомером в руках, а исключительно по ощущению длины каждого кадра и куска.

С. М. Эйзенштейн не раз говорил о том, что завидует способности Протазанова монтировать по памяти...

Успех «Бесприданницы» превзошел все ожидания. Шестьдесят три газеты на русском языке от столичных до провинциальных, от советских до заморских (среди изданий, писавших об этом фильме, числится даже «Британский союзник», рецензия в котором появилась через девять лет после выхода фильма, в 1946 г.) высказали свое мнение о фильме «Бесприданница». Писали разное, но большинство хвалило. Хвалили всерьез, отмечая не частные удаchi и не внешние эффекты, а глубину проникновения в тему.

«Уверенное мастерство режиссера (Я. Протазанов), ряд хороших актерских достижений, отличная работа оператора (М. Магидсон), достаточно высокая общая культура постановки — все делает «Бесприданницу» в кино явлением значительным...

«Бесприданница» — фильм полезный. Его хорошо встретит зритель. Эта новая советская картина показывает, какие огромные возможности для кино таит в себе драматургия классиков и какая увлекательная работа предстоит здесь мастерам советского кино...» — писал на страницах «Правды» И. Анисимов.

В этой же рецензии «Правда» как бы подвела итог спора, который вел Протазанов по поводу исполнительницы главной роли. «Молодая

Москва, 21 Дек. 1936г

Мой дорогой Сын,

Вот мои новостки и новостки ~~не~~  
не плохие. "Гевюр" разрешен без  
белых поправок. Красивый Кер-  
тенцевский и иде с ним с бывшим  
одобрением. Гимбейерский Красный  
свой поздравления. Кармичу Сибирские  
Внешнее прекрасно, айлоирование  
Валентин, говор, что "отдающие  
душой" и т.д. На следующий день  
просмотр и некоем дискусии (19/12)  
Смотрели прекрасно. Поздравлений  
и пожеланий без конца. На дискусии  
все линейно равные Валентин:  
сценарий, постановку ~~ф~~ оператора  
(очень много и очень интересно)

актриса Нина Алисова, — читаем мы в этой рецензии, — выступает впервые и с большим успехом. У нее есть обаяние, ее игра проста, выразительна и тепла, за ее движениями и жестами, за игрой ее лица чувствуется большая внутренняя жизнь. Трогателен в целом образ, который дан Алисовой, запоминаются многие детали, например, романс Ларисы».

Хорошая работа всегда дает удовлетворение художнику. Верный привычке не показывать публике своих эмоций, Протазанов в высшей степени сдержан. И только в одном письме, одному из самых близких ему людей — сыну Георгию, раскрывается глубокое удовлетворение мастера.

«Москва, 21 декабря, 1936 г.

Мой дорогой сыночек!

Вот мои новости, и новости не плохие. «Беспр.» разрешена без всяких поправок. Принята Керженцевым и иже с ним с большим одобрением. Главрепертком прислал свои поздравления...

На следующий день просмотр и начало дискуссии (19 сего м[есяца]). Смотрели прекрасно. Поздравлений и похвал без конца. На дискуссии все выступавшие хвалили: сценарий, постановку, оператора (очень много и очень заслуженно), актеров (громадный успех у Нины), Чайковского (ах! спасибо Чайковскому), Протазанова и весь коллектив в целом. Дискуссию перенесли на другой день...

На другой день (20с[его] м[есяца]) снова просмотр и продолжение дискуссии и в 11 ч. 30 м. ночи просмотр для актеров московских театров. Явилась такая масса и так скверно все было организовано, что часть публики не имела возможности снять шубы и прела в шубах весь сеанс, много народа стояло. Многие смотрели картину подряд два раза (например, м-м Пудовкина, м-м Бабицкая), многие смотрели уже три раза

После просмотра снова комплименты (уже актерские) и давка в раздевалке. Домой вернулся в три часа ночи. Словом, успех!»

Да, это был успех. Последний раз он пришел к Протазанову в такой полной мере.

## НЕОСУЩЕСТВЛЕННАЯ МЕЧТА

Снова Островский. Руководитель творческой секции. Каким быть детскому кино — «Оливер Твист» или «Семиклассники»? Встречи с Макаренко. В соревновании с молодыми. Улыбка Насреддина. Последний замысел

Вот и приближается минута, когда пора попрощаться с героем. На бумагу ложатся строки последней главы, главы о неосуществленной мечте, о фильме, на который не хватило всего лишь одного года. И хотя в масштабе человеческой жизни один год совсем немного, этого единственного года судьба Протазанову не подарила...

В блестящих металлических коробках «Бесприданница» совершила триумфальный путь к зрителю. Она демонстрировалась по всей стране, не срывая аплодисментов (в кино не принято аплодировать), но вызывая слезы. Трагедия Ларисы, ожившая на экране, не могла оставить зрителей равнодушными. Добралась «Бесприданница» и до Парижа, где в 1937 году происходила Всемирная выставка. Из Парижа картина вернулась с золотой медалью. Яков Александрович подарил эту медаль человеку, который, по его мнению, сделал для фильма больше, чем кто-либо другой. Международную награду, завоеванную «Бесприданницей», он отдал своему великолепному творческому партнеру — оператору Марку Магидсону.

В дни подлинного триумфа нового фильма на столе у Якова Александровича снова желтоватый томик Островского. В этом томике другая пьеса — «Волки и овцы». Художник решает исследовать средствами своего искусства то, с чем не раз сталкивался в жизни. Темой нового произведения Якова Александровича должны были стать ханжество и его неразлучная спутница — человеческая подлость.

Наверное, это была бы блестящая лента. Жизнь Протазанова складывалась нелегко. Повидал он всякое. Драматургия Островского в сочетании с жизненным опытом режиссера сулила многое, но... обстоятельства сложились так, что томик Островского снова стал на полку. Якову Александровичу предлагалась иная тема, иная творческая задача.

Еще во время работы над «Бесприданницей» киностудия «Межрабпом-фильм» превратилась в «Союздетфильм». Стране нужна была детская кинематография, и Протазанову предстояло внести свою лепту в новое дело. От его работы в детском кино ждали многого, и Яков Александрович был не вправе обмануть эти ожидания. Естественно, что, когда происходила реорганизация «Межрабпом-фильма» в «Союздетфильм», Протазанов мог перейти на любую студию.

От старых кинематографистов я слышал, будто бы Пудовкин вскоре после «Бесприданницы» предложил Якову Александровичу совместно поставить на «Мосфильме» «Анну Каренину». Для такого тонкого интерпретатора русской классики, как Протазанов, предложение весьма заманчивое. Но было ли оно, это предложение? Хотелось разобраться и выяснить истинную картину во всеоружии документов, хотя предположение показалось мне весьма достоверным. И такие документы в архиве оказались...

Первым подтверждением того, что не было дыма без огня, стал дневник П. А. Подобеда. Вот две записи, сделанные Порфирием Артемьевичем:

«12 мая 1937

Звонил мне Алейников. На «Мосфильме» окончательно решен вопрос о постановке «Анны Карениной» силами МХАТ. Фильм предположено выпустить к юбилею МХАТ в 1938 году... Намечено так: руководитель Немирович-Данченко, постановка Сахновского и у него два кинорежиссера...

28 мая 1937

Звонил М. Алейников. Итак, окончательно «Анну Каренину» ставит «Мосфильм». На постановку «Мосфильм» вызывает Протазанова...

О том, что произошло дальше, рассказали другие документы, которые я прочел вслед за дневником Подобеда. 4 мая 1937 года инсценировщик «Анны Карениной» и старый приятель Протазанова Н. Волков обратился с письмом к начальнику Главного управления по производству фильмов Б. З. Шумяцкому. Волков подчеркнул в этом письме давнее желание актеров МХАТ и Вл. И. Немировича-Данченко работать над «Анной Карениной».

«Напоминаю Вам, — писал Волков, — что «Анна Каренина» планировалась в свое время «Межрабпом-фильмом», который вел переговоры не только со мной, но и с Владимиром Ивановичем (Немировичем-Данченко. — М. А.), согласившимся взять на себя художественное руководство постановкой. Сейчас, когда спектакль осуществлен и получил всеобщее признание, мне кажется своевременным возобновить нашу беседу...»

События развивались быстро. Резолюция Шумяцкого, потребовавшая сообщить ему соображения по этому поводу, начиналась словами: «срочно, лично». И соображения не заставили себя ждать. В пункте «4» они гласили: «Режиссером постановки наметить тов. Протазанова совместно с заслуженным деятелем искусств Сахновским под руководством Немировича-Данченко».

Однако Протазанов не стал постановщиком «Анны Карениной». Письмо директора киностудии «Мосфильм» Соколовской, хранящееся в той же архивной папке, объясняет нам, почему это произошло.

«Ввиду отказа Немировича-Данченко от сколько-нибудь активного участия в постановке фильма «Анна Каренина» (вследствие чрезвычайной занятости в двух театрах, при своем 80-летнем возрасте), — писала Соколовская Б. З. Шумяцкому, — мы, после предварительных бесед с Протазановым и постановщиком спектакля Сахновским, пришли к выводу, что участие Сахновского в постановке фильма весьма необходимо, но что с Протазановым авторы спектакля не найдут общего творческого метода.

Мы поэтому полагаем, что высокое качество фильма будет обеспечено, если постановку поручат Сахновскому и Пудовкину (совместно с Доллером)...

На этом кончаются факты и начинаются предположения, одним из которых хочется поделиться с читателем. Мне кажется, что эта переписка — еще одно свидетельство того, что «театральный режиссер» Протазанов на самом деле был совсем не таким театральным, как утверждали некоторые критики. Это доказала постановка «Бесприданницы». Это еще раз подтвердила история с постановкой «Анны Карениной», которую я изложил выше, где Протазанов явно не пожелал повторять решение, найденное его любимым Художественным театром.

Огорчился ли Протазанов? Не знаю. Никто не слышал от него ни слова жалобы по этому поводу. Наверное, ему хотелось поставить такой фильм и в то же самое время было приятно остаться в коллективе с людьми, которых он давно и хорошо знал. И если Протазанов согласился связать свою судьбу с детским кино, то и оно в свою очередь спешило протянуть ему руку.

— Мы на партийном бюро, — вспоминал режиссер А. К. Кустов, тогда секретарь парторганизации «Союздетфильма», — решили привлечь к общественной работе таких людей, как Протазанов, людей, которые любят производство и хорошо знают его. Яков Александрович ведь жил этим и другого ничего не знал. Он буквально не выходил со студии...

Мы решили рекомендовать его в председатели творческой секции студии. После выборов Яков Александрович совершенно неузнаваем. Став председателем творческой секции, он как бы взял на себя ответственность за судьбы всех творческих работников студии, а за молодежь особенно.

При обсуждении картин он брал под защиту наши работы, особенно работы творческой молодежи. Если и отмечал недостатки, то всегда очень тактично, очень бережно...

С большим интересом выслушал я рассказ А. К. Кустова. Коммунисты «Союздетфильма» сделали мудрый шаг. По существу, этим актом художественного доверия Протазанова возвращали к положению первого режиссера, которое он имел в «Межрабпом-Руси» и «Меж-

рабпом-фильме». Избрание было приятно Якову Александровичу, и он готов делиться с товарищами тем, что накопил за свою тридцатилетнюю деятельность в кино. Наверное, в эту пору особенно проявило себя такое парадоксальное качество его характера, как сочетание большой внутренней замкнутости (об этом я упоминал уже не раз) с какой-то приятной контактностью. Контакты с людьми, хотевшими делать дело и стремившимися научиться у старого опытного кинематографиста, приносили ему большую радость.

Заметим, руководить творческой секцией студии не просто. Люди собрались очень разные — от старых межрабпомовцев, с которыми Протазанова связывали годы совместной работы, до новичков, прямо со школьной скамьи пришедших сюда, чтобы делать искусство для детей. Да и новички эти тоже совсем неодинаковы. Каждый по-своему представлял главные задачи детского кино.

В этой сложной обстановке Яков Александрович быстро снискал репутацию доброго дипломата. Ему верили, высказываемые мнения ценили, просили совета и оценки, даже не боясь его ироничности. Каждый режиссер, показывая свою работу, знал, что точка зрения, высказанная в фильме, в материале, может не получить одобрения (этого, разумеется, Протазанов не гарантировал), но зато знали другое — если даже в споре авторская позиция будет разбита, Протазанов сделает это с полным уважением к оппоненту. Разговоры, как правило, бывали короткими, но зато деловыми и точными.

Вспоминает Александр Николаевич Андриевский:

— Он давал в таких случаях самые элементарные, но сугубо практические советы. Никаких теоретических рассуждений. Никаких разговоров о стиле в искусстве, об образном строе, обо всем, что любители выпячивать на первый план тогдашние теоретики.

У Протазанова было одно замечательное качество. Ему было свойственно потрясающее чувство ритма. Это ведь то, в чем так легко ошибиться.

Протазанов оперировал временными категориями блестяще. Они жили в его зрительной памяти, казалось бы, извечно. Он не ошибался ни в длине кусков, ни во внутрикадровом ритме...

Немногословность и точность, о которых вспоминал Андриевский, отмечают и другие товарищи Протазанова. Отмечают они и то, что старый кинематографический принцип «сценарий — основа фильма», который чаще декларируется, чем исполняется, не был для Якова Александровича стандартной дежурной фразой. Отсюда интерес к сценариям, даже далеким ему по жанрам и творческой направленности.

Незадолго до войны «Пионерская правда» из номера в номер публиковала фантастический роман Александра Казанцева «Пылающий остров». Роман имел успех, экранизировать его собирался Константин Эггерт. Протазанов, по опыту «Аэлиты» представлявший себе

потенциальные возможности фантастики, отнесся к этой работе с большим интересом и принимал активное участие во всех обсуждениях сценария «Аренида».

Вопрос о том, каким быть детскому фильму, — не праздный вопрос и для такого мастера, как Яков Александрович. Правда, его не столь волновало, на какой возраст следует рассчитывать детские ленты, сколь волновала проблема качества. И тут, верный одному из своих главных творческих принципов, Яков Александрович обращается к классической литературе для детей.

Протазанов отлично понимал, что его младшим коллегам по детскому киноискусству нужны не заявления на творческих дискуссиях, а настоящий положительный пример. Ему хотелось создать фильм, в равной степени интересный и детям и взрослым, фильм, способный продемонстрировать победу добра над злом, укрепляющий мораль и нравственность наших зрителей. Одним словом, в своем дебюте на ниве детского кинематографа мастер хотел выдать законченное, зрелое произведение.

Не нужно доказывать, что Яков Александрович уже отчетливо видел главные черты будущей ленты, когда, переступив порог сценарного отдела, произнес всего лишь два слова:

— Оливер Твист!

Предложение понято с полуслова и поддержано. Опыт выпуска «боевиков», а таким опытом бывший «Межрабпом-фильм» обладал в полной мере, надежный залог того, что будущая лента упрочит позиции зарождавшегося детского кинематографа. Да, это, наверное, было действительно так, тем более что детский кинематограф уже имел в этой области свою первую ласточку. «Дети капитана Гранта» режиссера В. Вайнштока уже совершали победное шествие по экрану. И взрослые и дети пели песенку отважного капитана, исполненную в фильме Николаем Черкасовым.

Но если герои Жюль Верна путешествовали по экзотическим странам, то герои Диккенса должны были стать зрителю еще ближе. Москва помнила чумазых беспризорников и зачитывалась книгой А. С. Макаренко «Педагогическая поэма».

Выстрел обещал быть снайперским. Студия понимала это, а потому сценарий заказали писателю Брагину. Незадолго до этого он написал для композитора Кабалевского либретто оперы «Кола Брюньон». Опера имела успех, Ромен Роллан прислал Брагину полное одобрение. Зная все это, студия и пригласила автора с уверенностью, что он напишет для Протазанова хороший сценарий.

Правда, не все сложилось так, как замышлялось в недрах сценарного отдела. Брагин и Протазанов оказались не очень коммуникabельными. Язвили по поводу друг друга они отчаянно. Как рассказывал мне заведующий сценарным отделом «Союздетфильма»



Р. Хигерович, Брагин писал в сценарный отдел длинные письма, остроумно и зло излагая те или иные подробности своей работы с Протазановым.

Протазанов перетерпел этот сложный для фильма период, а когда он закончился, начал подбирать актеров. Как всегда, тех, с кем уже работал. Тут и Климов, и Кторов, и Рыжова, и Мартинсон, и Алисова, и мальчик Вова Тумаларянц, который, судя по отзывам всех, кто имел к этому фильму отношение, мог бы стать советским Джекки Куганом.

— Очень печально, что Яков Александрович не смог снять «Оливера Твиста», — рассказывала Нина Ульяновна Алисова. — Ведь был уже написан сценарий. Чудесные стихи написал Михалков. Я должна была играть в этом фильме Нэнси. Начиналась картина с того, что Нэнси танцует на улице босиком. Лондонские улицы, дождь и босая девочка под этим дождем... Роль Нэнси для меня была очень интересной. Я выглядела вполне девочкой. Больше пятнадцати лет мне нельзя было дать. Очень худенькая была, тощая, а героиня моя была девочка, которая прошла уже очень тяжелую жизнь. Волосы, прическа, — все было, как у взрослой женщины. Получалось сочетание интересное и трагическое.

По «Оливеру Твисту» был прекрасный сценарий, по-моему, гораздо лучший, чем сценарий «Бесприданницы». Да и сам Яков Александрович просто влюбился в эту тему. Увы, Нэнси осталась для меня великолепной, но не состоявшейся ролью...

Рассказ Нины Ульяновны Алисовой дополняют документы. Из архивной папки, скромно озаглавленной «Оливер Твист. Материалы для сценария», мы узнаем некоторые детали, представляющие интерес и сегодня.

С постановкой торопились. 5 февраля 1938 года Главное управление кинематографии выдало заключение по сценарию, разрешив его к производству. К 8 февраля должна была быть представлена смета, а 20 февраля надлежало представить раскадрованный режиссерский сценарий. К тому же числу профессор И. Анисимов дал заключение по сценарию:

«Авторы сценария, — писал рецензент, — успешно справились с задачей уложить весьма сложное действие романа «Оливер Твист» в рамки кинематографического повествования. Авторы сценария бережно отнеслись к тексту классического романа, всегда исходя из данных у Диккенса ситуаций, не грешат ненужной отсебятиной. Сценарий должен быть поставлен».

Картину все быстрее и быстрее готовили к запуску в производство. На 1 апреля была назначена первая съемка.

Все было готово. Закончили пробы. Отсняли первые метры декораций и вдруг, как гром среди неба, — картина закрывалась. Она

была одной из двадцати шести лент (в том числе и недоснятой Михаилом Ильичом Роммом «Пиковой дамой»). Все эти фильмы тогдашнее руководство Комитета по делам кинематографии сочло браком тематического планирования.

Неожиданное расставание с «Оливером Твистом» было жестокой травмой. Режиссер отчетливо видел будущий фильм, понимал, что его работу ждет неплохая жизнь на экране. Увы, отстоять тему оказалось выше его сил. Хорошо бы, если уж не понравился «Оливер Твист», заняться «Волками и овцами». Нет, даже говорить об этом бесполезно! На короткий период времени замелькала возможность поставить «Ванину Ванини» по Стендалю. Но... возможность появилась и исчезла.

Сценарий, предложенный Протазанову, назывался «Молодые капитаны». Сюжет его был поучителен, но не впечатляющ, — мальчик мечтает стать капитаном, но плохо учится. Нельзя стать капитаном, не пройдя через рифы и мели математического моря, рассуждали те, кто выдавал Якову Александровичу задание на новую работу. Спорить трудно — нельзя стать капитаном, если плохо учишься по математике, но... и фильм на таком «конфликте» сделать тоже нельзя.

Сценарий был очень плох, и режиссер наотрез отказался от постановки. Увы, это не спасло его от плохого фильма. Не спасло потому, что на свет появилась новая идея: режиссеру Протазанову не нравится сценарий «Молодые капитаны», режиссеру Андриевскому — не по душе сценарий «Семиклассники». Вывод предельно прост: поменять режиссерам сценарий.

Нельзя сказать, что Протазанов пришел в восторг от такой комбинации, усугублявшейся еще и тем, что сценарий «Семиклассники» предназначался молодому режиссеру Г. Левкоеву. Было неприятно закрывать дорогу молодому человеку (Левкоева определили в сорежиссеры). Да и сам сценарий, представлявший собой экранизацию нашумевшей пьесы Любимовой «Сережа Стрельцов», показался Якову Александровичу мелодрамой, из которой к тому же были аккуратно выщипаны многие конфликты. И хотя «Сережа Стрельцов» пользовался успехом у зрителей Центрального детского театра, Протазанов с большим сомнением отнесся к будущности поставленного по этому сценарию фильма.

Новая работа не радовала режиссера. Умный, аналитичный человек не мог не понимать, что фильм «Семиклассники» не станет подлинным произведением искусства. Но пришлось согласиться и, как всегда, тщательно (работать кое-как Яков Александрович не хотел, да и не умел) он подбирает группу. Снова рядом Марк Магидсон. Протазанов привлекает хороших актеров. Долго и настойчиво ищет детей, способных держаться на экране просто и убедительно. В этом

ему много помогает специальная детская комната, созданная на студии, которой руководила Т. З. Поволоцкая, человек исключительной доброты и доброжелательности.

Протазанов с интересом наблюдает за своими артистами. Они работают с большим энтузиазмом. И это не громкие слова. Гриша Аронов, игравший одну из главных ролей фильма, стал кинорежиссером. Об этой профессии мечтала снимавшаяся в эпизодах шестиклассница Ляля Шагалова. Яков Александрович предрек ей:

— Ты, кнопка, будешь артисткой!

Рассказывая мне об этом, заслуженная артистка РСФСР Л. А. Шагалова вспоминает, каким остался в ее памяти Протазанов, ее «крестный отец» в кино:

— Это был очень элегантный мужчина, в великолепном костюме с черной бабочкой. Седые вьющиеся волосы. Очень крупный. Очень красивый. Внешний вид певца из солидного академического театра. Не скажу, чтобы он сошелся с нами очень близко. Картина, видимо, не очень его волновала, но чужим он для нас не был. Когда Яков Александрович приходил на съемку, мы собирались вокруг него стайкой, а он рассказывал нам всякие интересные истории. Он умел мобилизовать нас, очень располагал к себе. Я горжусь тем, что моя творческая биография началась с фильма Протазанова, хотя сценарий этого фильма был настолько плох, что сегодня его не взял бы ни один уважающий себя режиссер...

Яков Александрович любит детей, и потому, работая с ними, получает много радости. Старожилы студии вспоминают в связи с этим подробности, делающие для читателя интересной и работу над этим малопримечательным фильмом. Как рассказывал мне Р. Хигерович, в то время на «Союздетфильме» появился замечательный советский педагог и писатель Александр Семенович Макаренко. Он писал (но, увы, не окончил) сценарий о профессионально-техническом образовании. Слава Протазанова была велика, творческая репутация безупречна. Естественно, что Макаренко хотел видеть его постановщиком своего будущего сценария. Сценарист и режиссер познакомились. Макаренко рассказал о замысле, Протазанов щедро поделился соображениями по поводу того, каким может стать фильм. Они явно понравились друг другу, и Яков Александрович, отлично понимая, какое впечатление произведет на юных исполнителей «Семиклассников» встреча с выдающимся педагогом, пригласил его «на наш пионерский сбор». Этот сбор, к восторгу съемочной группы, произошел в павильоне.

Великолепный профессионал и, если можно так выразиться по отношению к человеку искусства, рачительный хозяин, Протазанов неутомим в своей общественной деятельности. Положение председателя творческой секции обязывало. Протазанов охотно выезжал в

командировки, в группы, где режиссерам было трудно, садился за столы в монтажных. Сегодня это может показаться несколько странным. Нынче, естественно, что ученики обращаются к своим учителям. Однако Протазанов никакой школы не имел, во ВГИКе никогда не преподавал, а если уж и учил кого-либо, то главным образом своих ассистентов. И тем не менее он радостно делился с товарищами по студии всем, чем мог. Он хотел шагать в ногу со страной. Люди работали и гордились своим трудом. Сойдя с киноэкрана, гремела повсюду мелодия Дунаевского «Нам песня строить и жить помогает». Естественно, что Протазанов не мог не отдать себя этому захватывающему ритму.

Сохранился документ, корявый, неуклюжий и, больше того, громоздкий — это одно из немногих зафиксированных на бумаге публичных выступлений Якова Александровича. Многотиражка «Детфильм» 17 октября 1938 года опубликовала его под названием «Будем крепко держать переходящее знамя» и пояснила для ясности: «Из речи засл. деят. искусств реж. Протазанова на общем собрании».

Не знаю, прав ли я, но в этой скромной информации, каких в многочисленных многотиражках тысячи, мне увиделся отраженный словно в капле воды дух работы киностудии того времени. Рука не поднялась сократить публикацию, и формой и существом словно застенографировавшую для нас страничку жизни, уже принадлежащую истории.

«Красное знамя мы завоевали в напряженной борьбе за высокие производственные показатели.

Мы оспариваем первенство с такими передовыми коллективами, как съемочная группа реж. М. С. Донского, съемочная группа В. А. Шнейдерова и др. И мы заняли первое место в студии.

Трудно сказать, кто в нашей группе работал лучше. Отстающих не было. Все работали по-ударному, по-стахановски. Каждый из членов группы делал все зависящее от себя, чтобы картина заняла первенство. И вот результат этого налицо.

Мы работали не одни. Нам помогал фабричный коллектив, начиная от руководящего состава и кончая рядовыми работниками. Соревнующиеся группы не были для нас конкурентами; существовала тесная взаимосвязь и товарищеская взаимопомощь.

Прекрасный пример этого показал режиссер соревнующейся с нами группы М. С. Донской.

Он предложил нам контрастную пленку, в которой у нас ощущалась большая нужда.

Примеры такого отношения, такой высокой сознательности могут быть только в условиях социалистического труда и подлинного соревнования.

Я обращаюсь от лица нашей съемочной группы с пожеланием, чтобы в развернувшемся соревновании приняли активное участие не только 3—4 съемочные группы, как это имеет место сейчас, а все без исключения группы. Мы хотим, чтобы в нашей студии было больше стахановских групп, чтобы в итоге соревнования превратить нашу студию в передовое предприятие нашей советской кинематографии».

С интересом оглядывался режиссер на то, что происходило вокруг него. И это был действительно интересный процесс. Детское кино, как живой организм, отторгло чужеродные ткани. Поучающие ленты вроде «Семиклассников» или «Молодые капитаны» — словно дань первому поиску — ушли в прошлое, не оставив заметного следа в детском киноискусстве. То настоящее, за которое ратовал Протазанов, постепенно проявляло себя в области традиционно детских жанров.

«Детство Горького» и «Мои университеты», снятые Марком Донским, соседствовали с «Джюльбарсом» и «Ущельем Аламасов» Владимира Шнейдерова, над экранизацией «Острова сокровищ» Стивенсона работал окрыленный успехом «Детей капитана Гранта» Владимир Вайншток.

Не все в этих поисках нравилось Протазанову. Кто знает, быть может, глядя на эксцентричные кадры, снятые Вайнштоком, он вспоминал свои собственные просчеты в «Аэлите» — фильме, не продемонстрировавшем большого уважения к первоисточнику. Просматривая кадры, где происходили подчас совершенно неожиданные события, Протазанов только руками разводил:

— Ну, Володя, — говорил он Вайнштоку, — зачем же приличного человека заставлять прыгать с дерева как мальчишку...

Впрочем, увещевания не действовали. Приличные люди продолжали прыгать — таков был авторский и режиссерский замысел.

Сценарий «Остров сокровищ», написанный по мотивам одноименного романа Стивенсона, получился в высшей степени эксцентричным. Даже мальчик Джим, главный герой, превратился в девочку Дженни. Это было сделано потому, что главную роль фильма собирались поручить чрезвычайно популярной венгерской актрисе Франческе Гааль (в нашей стране имели огромный успех фильмы с ее участием «Петер», «Маленькая мама», «Катерина»). Однако обстоятельства сложились так, что Франческа Гааль не приехала, а эксцентричный сценарий остался.

Протазанов с интересом оглядывался на кипящий водоворот событий. И не важно, что ему нравилось не все. Разворот дела говорил Протазанову — главное сделано. Детская кинематография твердо стояла на ногах, привлекая к себе и режиссеров и сценаристов, начинающих и зрелых, сформировавшихся мастеров. Число мастеров,

трудившихся на «Детфильме», пополнил С. Юткевич. Среди сценаристов помимо профессионалов-кинематографистов замелькали имена детских писателей.

С одним из этих писателей в 1940 году судьба столкнула Протазанова. По сценарию С. Злобина и Г. Спевака начались съемки «Салавата Юлаева» — экранизации одноименного исторического романа. И про этот сценарий нельзя сказать, что он был мечтой режиссера Протазанова. Что-то нравилось, что-то не нравилось, но все же «Салават Юлаев» не мог вытеснить из его сердца того, что содержал томик Островского. Тот томик, где была напечатана пьеса «Волки и овцы»...

Да, свое сердце Протазанов отдал Островскому, но снова срабатало твердое, как сталь, слово: надо! Надо снять «Салавата Юлаева». Надо поддержать национальную культуру Башкирии.

Рассказ сценариста и кинокритика С. Розена, наблюдавшего в студенческие годы за съемками этого фильма, доносит до нас всю меру добросовестности и требовательности, проявленных Яковом Александровичем в этой, не очень-то дорогой его сердцу работе.

— Меня и моих товарищей, — рассказывает С. Розен, — поразило, что на протяжении всего дня Яков Александрович снимал один-единственный кадр: герой, стоя на коленях где-то в катакомбах, должен произнести одно-единственное слово:

— Сволочи!

Режиссер не мог добиться от актера нужной интонации, а актеру было очень тяжело. Он устал — целый день сниматься, стоя на коленях, дело не шуточное. Чтобы актеру было легче, ему подложили под ноги коврик. И вдруг Протазанов этот коврик заметил, заметил, когда интонация уже стала получаться. Он немедленно сломал свою палочку и, захлебываясь от ярости, ласковым голосом сказал:

— Благодарю вас, выражаю вам мою безмерную благодарность от дирекции, профсоюзной организации и киноплёночной промышленности. И все началось сначала...

А пока шли съемки «Салавата Юлаева», наступили юбилейные дни. Советский кинематограф — именинник, ему исполнилось двадцать лет. В связи с этой славной датой дирекция студии наградила почетными отзывами Дзигу Вертова, Ермолова, Козловского, Кулешова, Подобеда, Протазанова и других ветеранов, а несколько месяцев спустя Яков Александрович был награжден почетным значком «XX лет советской кинематографии».

Вот закончен и «Салават Юлаев». В феврале 1941 года он вышел на экран, а в июне началась война, опрокинувшая все планы. Вместе со своими товарищами по искусству из Москвы, Ленинграда, Киева Протазанов переехал в Ташкент. Работа в Ташкенте шла полным

ходом. Братья Васильевы заканчивали «Оборону Царицына», Зархи и Хейфиц — «Его зовут Сухэ-Батор», Леонид Луков снимал «Пархоменко».

В эту бурную жизнь студии, а иной в военные годы она просто и быть не могла, включился и Протазанов. Ему поручили фильм «Насреддин в Бухаре». Старому мастеру предстояло еще раз блеснуть комедийным дарованием, создать образ народного героя.

Сохранились письма весны 1942 года, которые Яков Александрович посылал своей жене Фриде Васильевне, письма трудной военной весны. Посмеиваясь над собой, Протазанов пишет жене: «Мое единоборство с худобой как будто обещает успех — я стал ровнее, держусь, как прежде, — прямо».

В Ташкенте Протазанов снова встречается с Алексеем Толстым. Мы знаем о небольшой пьесе, написанной Толстым и поставленной Протазановым совместно с Михоэлсом на вечере в пользу эвакуированных детей, состоявшемся в апреле 1942 года.

Действие этой веселой пьески происходило на киностудии, где среди декораций и киноопитеров, мешая и актерам, и оператору, и режиссеру, действуют два плотника с высовывающимися из карманов горлышками бутылок. К концу спектакля, к великому удовольствию зрительного зала, brave плотники избили актера, исполнявшего роль Гитлера. Одного из плотников играл Алексей Николаевич Толстой, другого — его друг Соломон Михайлович Михоэлс. Среди других исполнителей пьесы — Фаина Григорьевна Раневская, игравшая костюмершу.

Что говорить — это было очень трудное время. Буханка хлеба, которую принесли «плотникам» жены перед началом спектакля, была большой драгоценностью. Калоши, мыло, лук в авоське «костюмерши» пришлось временно взять из наиболее ценных выигрышей лотереи.

«Наш спектакль отнял много времени, — писал жене Протазанов, — два последних дня репетировали от часа дня до шести часов вечера и от двух часов ночи до пяти с половиной часов утра. За неделю все билеты были проданы. Сбор с двух вечеров плюс лотерея, буфеты и все прочее превысил сто тысяч рублей».

Работа Протазанова, как всегда, интересна товарищам по профессии. «На фабрике приняли мой режиссерский сценарий без поправок, с порядочной дозой комплиментов (Ромм, Мачерет), — читаем мы в том же письме, — и уже направили на утверждение. Отношение по-прежнему прекрасное и предупредительное...»

Протазанов формирует группу. Отлично понимая, как трудно с достаточной глубиной передать национальный колорит, он приглашает в группу режиссера Ташкентской студии Наби Ганиева, будущего постановщика фильмов «Тахир и Зухра» и второй серии «Ход-

жи Насреддина», композитора Мухтара Ашрафи, художника Варшама Еремена.

Первые наметки актерского состава характерны для Якова Александровича. Эмир — Штраух, Насреддин — Свердлин, ростовщик — Абдулов, Гуссейн Гуслия — Михоэлс...

Не все получилось так, как хотел Протазанов. Не все актеры сыграли предполагавшиеся для них роли. Произошло это по разным причинам. Ведь то, что казалось окружающим бесспорным, для самого Протазанова подчас было мучительно сложным. С одной стороны, главный герой должен был быть очень национален, но, с другой, не важнее ли подняться над этим, не лучше ли в национальном отыскать интернациональное.

Этот вопрос мучает Протазанова. Герой обязан быть героем, особенно такой, как Насреддин. Он и русскому зрителю должен быть так же близок, как и узбеку.

«Я писал тебе о намеченных на роли актерах,— читаем мы в одном из писем жене.— Сейчас возник новый вопрос: а что если на роль Насреддина взять Жарова? Ему очень хочется. Будет ли это хорошо? Кто лучше на эту роль — Свердлин или Жаров? Если для тебя это бесспорно — телеграфируй кто!»

Легко понять сомнения Протазанова. Он любил работать со старыми партнерами, а Жаров был именно таким — за двадцать лет творческой дружбы, сняв его неоднократно, Яков Александрович читал возможности артиста как открытую книгу.

Обычно очень точный, очень твердый в решениях Протазанов сомневался до последнего момента. Наконец, в мае 1942 года он пишет жене: «Насреддин будет Свердлин. Жарова ждать не могу — он еще занят в Алма-Ате».

Наверное, не возникли одолевшие его сомнения, Протазанов дождался бы Жарова. Но полной убежденности у Якова Александровича не было. Для такого глубоко национального образа, как Ходжа Насреддин, Жаров, пожалуй, слишком русский. Выигрывая в свободе поведения актера (Жаров отличался этой свободой, выделяясь среди других первоклассных актеров), фильм проиграл бы в точности. Протазанов предпочел точность. Встретив во дворе киностудии Л. Н. Свердлина, Яков Александрович начал разговор, который превратился в официальное приглашение актера на роль. Воспоминания Свердлина сохранили для нас беседу, продолжавшуюся более часа под палящим среднеазиатским солнцем.

— Я мало знаю Восток,— говорил Яков Александрович,— поэтому для картины будет особенно полезно ваше участие в постановке. Ведь вы прожили несколько лет в Узбекистане, знаете быт и нравы узбекского народа, а потом преподавали в узбекской студии в Москве...



— Как думаете трактовать фильм? — спросил Свердлов.

— Не стану скрывать — постановка не кажется мне легкой. Вообще делать комедию, как вам известно, гораздо труднее, чем любой другой фильм. Особенно ставить комедию на незнакомом мне материале. В этом я отдаю себе отчет и потому очень хотел бы, чтобы вы сыграли Насреддина. Надо передать в этом образе черты живого и бойкого защитника бедноты, одного из тех восточных острословов, о которых мне здесь приходилось слышать неоднократно. Подумайте только, ведь о Ходже Насреддине существуют сотни устных рассказов, а также великое множество книг на узбекском, туркменском, таджикском, азербайджанском и других языках...

Фильм сделан. Протазанову присвоено за него звание заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР.

Яков Александрович вернулся в Москву. Он пережил безмерную горечь большого несчастья — на фронте погиб единственный сын. Это случилось незадолго до торжества Победы, увенчавшей тяжелую четырехлетнюю войну нашего народа.

Сломленный гибелью сына, больной, пожилой человек снова достал с полки томик Островского. На этот раз уже ничто не мешало воплощению давнего замысла. Ничто, кроме одного — у старого режиссера не было тех сил, какими он обладал, впервые задумавшись над этой темой.

В моих руках старая рыжая папка с обитыми временем уголками. В рыжем картоне напечатанные на серой скверной бумаге вшиты шестьдесят две страницы — полное описание будущего фильма. На титульном листе надпись:

«А. Н. Островский «Волки и овцы». Литературный сценарий Олега Леонидова, режиссерская консультация Я. А. Протазанова». Экземпляр столь нечеток, что его владелец обвел большую часть букв чернилами...

У вещей, как и у людей, свои истории. Есть такая история и у рыжей папки. В конце 1969 года раздался телефонный звонок. Незнакомый женский голос, осведомившись, кто у телефона, сообщил, что говорит дочь недавно скончавшегося Давида Львовича Морского, одного из ассистентов Протазанова, на воспоминания которого я ссылался выше. Она попросила меня помочь в разборке архива отца. Так попала ко мне в руки рыжая папка, содержащая много любопытных сведений о картине, которую я не раз мысленно сравнивал с факелом, не успевшим вспыхнуть.

Экземпляр сценария, с которым вел подготовительную работу к съемкам Д. Л. Морской, позволял проследить за кинематографическими поисками Олега Леонидова и Якова Протазанова, превращавшими в фильм театральную пьесу, ощутить четкий и уверенный кине-

матографический почерк старых друзей, вспомнить слова Протазанова:

— Читайте чеховские ремарки. Читайте ремарки Островского, Пушкина. Это такая же литература, как и вся пьеса!

Сценарий «Волки и овцы» — бесспорно интересная работа, свидетельствующая о глубине, которая приходит со зрелостью, с опытом. Однако рыжая папка содержала еще одну ценную информацию — обсуждая с Протазановым кандидатуры возможных исполнителей, Морской аккуратно записал их имена.

Кандидатур много. Намечены актеры, как говорится, один лучше другого. Тем труднее выбор, тем больше обстоятельств должен положить на чашу весов режиссер. А ведь так было и со всеми остальными фильмами. Даже критики, не очень-то жаловавшие Протазанова, одобряли обычно его умение выбрать наиболее подходящего актера.

И кто только не попал в поле зрения Протазанова и его ассистентов. Вот кандидатуры всего лишь на две роли: старой хитрицы Меропы Давыдовны Мурзавецкой и ее незадачливого племянника Аполлона. Кандидатами были Яблочкина, Книппер, Пашенная, Шевченко, Дмоховская, Бирман, Турчанинова, Орочко. А на роль Аполлона Мурзавецкого — Ильинский, Жаров, Ганшин, Кторов, Мордвинов, Любимов, Менглет, Мартинсон, Файт, Кольцов. Какие разные актерские характеры, какие различные театральные школы! Но никогда Протазанова не пугали такого рода различия.

Не буду перечислять имен других актеров, блестящее созвездие которых наполняло список, составленный ассистентом Протазанова. Замечу лишь одно — даже столь обширная информация, обладателем которой мне посчастливилось стать, не исчерпала того интересного, что связано с подбором исполнителей. Вот почему рассказ об этой работе хочется закончить воспоминаниями Нины Ульяновны Алисовой.

К тому времени, о котором рассказала Нина Ульяновна, Протазанов уже тяжело болен. Он лежит в Боткинской больнице. Его мучает тяжелая форма гипертонии, но, несмотря на скверное состояние, работа не прекращается ни на день. Протазанов отлично понимал всю тяжесть своего положения. Как хочется сделать картину и как мало сил для этого осталось! По просьбе Якова Александровича его сорежиссером стал Борис Васильевич Барнет.

Запираясь от нескромных глаз в ванной комнате (другое уединенное место в больнице не отыскать), режиссеры обсуждали предстоящую постановку. В эти последние дни, в самом начале августа, провести больного режиссера пришла и Алисова.

— Это произошло в Боткинской больнице. Яков Александрович больной продолжал работать над сценарием фильма «Волки и овцы».

Он хотел, чтобы я в этом фильме сыграла Глафиру, но предпочитал не распространяться об этом заранее. На эту роль, как, впрочем, и на все другие роли в фильме «Волки и овцы», претендентов было великое множество.

В тот день, когда я пришла к Якову Александровичу, он чувствовал себя получше и вышел ко мне в больничный сад. Он подарил мне томик Островского в желтоватом переплете с золотыми буквами, точь-в-точь такой же томик, какой я получила перед работой над «Бесприданницей». Книга была еще крепкой, в хорошем состоянии, в совершенно целом переплете. Яков Александрович протянул мне ее, и вдруг, совершенно неожиданно и для меня и для него, томик вырвался у меня из рук. Я стараюсь поймать, подхватить. Ну как же так—Яков Александрович дарит мне книгу, и вдруг она упадет! Не успеваю. Книга выскальзывает из рук. У нее отрывается переплет. Переплет у меня в руках, все остальное падает, и только длинные, предлинные нитки тянутся до самой земли.

Сразу стало ужасно неприятно. Я быстро принялась собирать то, что осталось от книги. Тороплюсь, так как понимаю, что Яков Александрович болен и его нельзя расстраивать. Быстро поднимаю книгу и говорю, чтобы отвлечь Якова Александровича:

— Посмотрите, какой прекрасный закат!

Закат действительно в тот день был чудесный. Небо неповторимо красиво, какой-то розовато-лиловой расцветки. В этот миг я вспомнила, что именно Яков Александрович научил меня смотреть на природу, любоваться красотой восходов и закатов.

И вдруг каким-то равнодушным голосом он отвечает:

— Да? Разве?

Я поворачиваюсь, смотрю на Якова Александровича — у него на глазах словно пленка, как будто бы перед ним завеса. У меня холод по спине. Чувствую, что надо немедленно уходить...

Я пришла домой, раскрыла дневник, куда обычно записывала самые сильные, самые эмоциональные впечатления, и пишу: «Яков Александрович сегодня умер». Почему я это написала — сама не знаю, но в этот миг я отчетливо понимала, что произошла большая трагедия. Все рушится. Больше ничего не будет. Его нет на свете. И я еще раз написала: «Яков Александрович сегодня умер...»

Умер он, правда, не в тот день, который помечен в дневнике Нины Ульяновны Алисовой. Смерть пришла чуть позднее. 8 августа 1945 года Якова Александровича не стало. Что же касается его мечты — она так и осталась неосуществленной. Фильму «Волки и овцы» не суждено было украсить советское киноискусство.

Якова Александровича нет в живых. Но не умирают созданные им фильмы. Они снова и снова выходят на экран — эти черно-белые ленты, радующие нас яркими красками подлинного искусства.

## ФИЛЬМОГРАФИЯ

### ФИЛЬМЫ, ПОСТАВЛЕННЫЕ С УЧАСТИЕМ Я. А. ПРОТАЗАНОВА

#### 1909 год

**БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН.** Драма, 7 картин, 180 ж (экранизация сцен из одноименной поэмы А. С. Пушкина). Т/Д «Глория». На экран из-за технического брака выпущен не был. Сцен. Я. А. Протазанов, реж. В. Гончаров, опер. Д. Витротти. Актеры: В. Шатерников — хан, Е. Уварова — Земфира, М. Королева — Мария.

**СМЕРТЬ ИОАННА ГРОЗНОГО.** Историческая трагедия, 9 картин, 300 ж (экранизация отдельных отрывков из одноименной трагедии А. К. Толстого). Т/Д «Глория». Вып. 6. X. 1909. Сцен. и реж. В. Гончаров, опер. А. Серрано, худ. Игнатьев и Бенеш. Актеры: А. Славин — Грозный, Е. Уварова — царица, С. Тарасов — Борис Годунов, Я. Протазанов — Гарабурда, Н. Веков — боярин Нагой.

#### 1910 год

**МАЙСКАЯ НОЧЬ, ИЛИ УТОПЛЕННИЦА.** Сказка, 18 картин, 245 ж (экранизация сцен одноименной повести Н. В. Гоголя). Т/Д «Глория». Вып. 30. I 1910. Сцен. Я. Протазанов, реж. В. Кривцов, опер. А. Серрано. Актеры: М. Королева — утопленница, Е. Уварова — ведьма, Н. Веков — парубок.

#### 1911 год

**ПЕРВЫЙ ВИНОКУР.** Народная комедия, 321 ж (экранизация одноименной пьесы Л. Н. Толстого). Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 23. IV 1911. Сцен. Я. Протазанов, реж. В. Кривцов.

#### 1912 год

**РОГНЕДА (Полоцкое разорение).** Историческая драма, 430 ж (экранизация исторической пьесы А. Амфитеатрова «Полоцкое разорение»). Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 10. XI 1911. Сцен. А. Амфитеатров, реж. В. Кривцов, опер. Д. Витротти. Актеры: Е. Уварова — Рогнеда, Воинов — Ярополк, В. Кванин — Владимир, Я. Протазанов — полоцкий князь Рогвальд.

### ФИЛЬМЫ, ПОСТАВЛЕННЫЕ Я. А. ПРОТАЗАНОВЫМ

#### 1911 год

**ПЕСНЯ КАТОРЖАНИНА.** Драма, 380 ж. Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 8. X 1911. Сцен и реж. Я. Протазанов, опер. Д. Витротти. Актеры: Н. Салтыков — рабочий, в дальнейшем арестант, В. Шатерников — старик, М. Королева — Алена.

**ПЕСНЬ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ.** Драма, 285 м (экранизация одноименной баллады А. С. Пушкина. Выпущена к 1000-летию со дня смерти киевского князя Олега). Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 7. I 1912. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Д. Витротти. Актеры: С. Тарасов — Олег, Я. Протазанов — кудесник.

## 1912 год

**АНФИСА.** Драма, 4 ч., 860 м (экранизация одноименной пьесы Л. Андреева). Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 24. I 1912. Сцен. Л. Андреев, реж. Я. Протазанов, опер. Д. Витротти. Актеры: Е. Рощина-Инсарова — Анфиса, В. Максимов — Костомаров, Е. Уварова — его жена, В. Шатерников — Аносов, Иванова — Аносова, А. Грилло — Розенталь, Глазунова — бабушка, В. Кванин — Татаринцов, Девлет — Петя, Сапегина — Ниночка.

**УХОД ВЕЛИКОГО СТАРЦА** (Жизнь Л. Н. Толстого). Драма, 4 ч., 800 м. Т/Д «Тиман и Рейнгардт». На экраны выпущен не был. Сцен. И. Тенеромо, реж. Я. Протазанов и Е. Тиман, опер. Ж. Мейер и А. Левицкий, худ. И. Кавалеридаэ. Актеры: В. Шатерников — Лев Толстой, О. Петрова — Софья Андреевна, М. Тамаров — В. Чертков, Е. Тиман — Александра Львовна.

## 1913 год

**ПРИГВОЖДЕННЫЙ.** Драма, 2 ч., 625 м. Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 5. I 1913. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Ж. Мейер. Актеры: Е. Тиман — Дина, девушка, больная туберкулезом, А. Волков — Виктор, ее жених.

**ЗА ЧЕСТЬ РУССКОГО ЗНАМЕНИ** (эпизод войны 1805 года). Драма, 2 ч., 730 м. Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 29. I 1913. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Ж. Мейер, худ. Ч. Сабинский. Актеры: М. Тамаров — Семен Кублицкий, Е. Тиман — Клара.

**КАК РЫДАЛА ДУША РЕБЕНКА.** Лирич. драма, 260 м. Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 8. III 1913. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Ж. Мейер и А. Левицкий, худ. Ч. Сабинский. Актеры: Тина Вален — Люся, И. Худяков — дядя Костя, Е. Тиман — мама.

**КУПЛЕННЫЙ МУЖ.** Драма, 3 ч., 960 м. Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 1. IV 1913. Сцен. С. Гарин, реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий, худ. Ч. Сабинский. Актеры: Е. Смирнова — Мария Ордынская, А. Рудницкий — Брянцев, В. Кванин — князь Борис Ростовцев.

**СЫН ПАЛАЧА.** Драма, 2 ч., 594 м. Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 15. V 1913. Реж. Я. Протазанов. Актер В. Максимов.

**РАЗБИТАЯ ВАЗА.** Драма, 2 ч., 700 м (экранизация одноименного стихотворения А. Апухтина). Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 17. IX 1913. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий, худ. Ч. Сабинский. Актеры: В. Максимов — Он, В. Янова — Она, А. Волков — Фат.

**НОКТЮРН ШОПЕНА.** 2 ч., 150 м (съемка балета). Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 12. IX 1913. Реж. Я. Протазанов, опер. Ж. Мейер. Актеры: Е. Гельцер, В. Тихомиров.

**КАК ХОРОШИ, КАК СВЕЖИ БЫЛИ РОЗЫ** (из жизни И. С. Тургенева. К тридцатилетию со дня смерти). Драма, 2 ч., 715 м. Т/Д «Тиман и Рейнгардт». Вып. 12. X 1913. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий, худ. Ч. Сабинский. Актеры: М. Тамаров — Тургенев, В. Янова — крестьянская девушка, Е. Уварова — Полина Виардо, В. Шатерников — Лев Толстой.

**КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ** (экранизация одноименного романа А. Вербицкой). Кино-роман в двух сериях и 10 ч., 4700 м. Т/Д «Тиман и Рейнгарт». Вып. 7. X и 28. X 1913. Сцен. А. Вербицкая и В. Тодди, реж. В. Гардин и Я. Протазанов, опер. Ж. Мейер, А. Левицкий, Д. Витротти (съемки в Италии). Актеры: В. Максимов — барон Штейнбах, О. Преображенская — Маня Ельцова, М. Троянов — Нелидов, А. Волков — поэт Гаральд, Койрапский — Ян, В. Шатерников — дядя Штейнбаха, Жасмен — Соня Горленко, В. Гардин — дядя Сони. Е. Уварова — мать Мани, Токарский — брат Мани.

**О ЧЕМ РЫДАЛА СКРИПКА** (Умалишенный). Драма, 3 ч., 1195 м. Т/Д «Тиман и Рейнгарт». Вып. 23. XI 1913. Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий и Ж. Мейер, худ. Ч. Сабинский. Актеры: М. Рейзен — Иветта, В. Кригер — граф Чельский, А. Волков — доктор Миллер, В. Рябцев — балетмейстер балагана.

**КЛЕЙМО ПРОШЕДШИХ НАСЛАЖДЕНИЙ** (Врачебная тайна). Драма, 2 ч., 862 м. Т/Д «Тиман и Рейнгарт». Вып. 23. XI 1913. Сцен. д-р Никифоров, реж. Я. Протазанов, опер. Ж. Мейер и А. Левицкий. Актеры: В. Максимов — граф Бельский, А. Волков — проф. Малышев, Е. Найденова — дочь банкира.

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ МОМЕНТ** (съемка балета по музыке Шуберта), 150 м. Т/Д «Тиман и Рейнгарт». реж. Я. Протазанов, опер. Ж. Мейер. Актеры: Е. Гельцер и В. Тихомиров.

**ОДИН НАСЛАДИЛСЯ, ДРУГОЙ РАСПЛАТИЛСЯ.** Комедия. 2 ч., 400 м. Т/Д «Тиман и Рейнгарт». Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий, худ. Ч. Сабинский. Актеры: В. Чарова — Шушу, В. Кригер — старый любовник, В. Торский — Вова.

## 1914 год

**СДЕЛАЙТЕ ВАШЕ ОДОЛЖЕНИЕ.** Комедия, 258 м. Т/Д «Тиман и Рейнгарт». Вып. 14. I 1914. Реж. Я. Протазанов. Актеры: В. Кригер, В. Чарова.

**РУКОЮ МАТЕРИ** (Ревность. Рукою матери убита, Чудовище). Драма, 4 ч., 866 м. Т/Д «Тиман и Рейнгарт». Вып. 18. I 1914. Реж. Я. Протазанов. Актеры: В. Грибунин — адвокат Ростокин, Е. Найденова — его жена, Е. Струкова — их дочь.

**ЖЕНЩИНА ЗАХОЧЕТ — ЧОРТА ОБМОРОЧИТ.** Фарс, 2 ч., 630 м. Вып. 2. II 1914. Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актеры: Б. Борисов — банкир Розенблат, В. Шиллинг — Эмма, В. Кригер — Гольдштейн, Б. Торский — Людвиг.

**ТАНГО.** Худож.-документальная съемка, 125 м. Вып. 24. II 1914. Реж. Я. Протазанов, опер. Ж. Мейер. Танцы в исполнении Е. Потопчиной и В. Кузнецова.

**МИМО ЖИЗНИ** (Сказка жизни). Драма, 4 ч., 1258 м. Вып. 28. II 1914. Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актеры: В. Максимов — поэт Юрьевский, Е. Найденова — Нина, Р. Болеславский — художник Волин.

**БЛЮСТИТЕЛЬ НРАВСТВЕННОСТИ** (Враг кафешантана, Добродетельный грешник). Фарс. 3 ч., 950 м. Вып. 16. III 1914. Сцен. А. Аверченко, реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актеры: Б. Борисов — толстяк Борисов, В. Кригер — адвокат Георгиевский, В. Чарова — Нелли.

**ТАНЕЦ ВАМПИРА.** Худож.-документальная съемка, 84 м. Вып. 22. III 1914. Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Съемка нового характерного танца в исполнении В. Ласкиной и Р. Болеславского.

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА.** Комедия, 2 ч., 400 м (экранизация одноименного рассказа А. П. Чехова). Вып. 11. IV 1914. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актеры: Б. Борисов — доктор Кошельков, В. Кригер — адвокат Ухов.

**АРЕНА МЕСТИ.** Драма, 4 ч., 1140 м. Вып. 15. IV 1914. Сцен. В. Авдеев, реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актеры: В. Авдеев — борец, чемпион, В. Шиллинг — Нелли, В. Кривцов — ее отец, В. Поддубный — Лурих.

**ДЬЯВОЛ.** Драма, 4 ч., 1075 м (экранизация посмертной повести Л. Н. Толстого). Вып. 1. X 1914. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Н. Ефремов. Актеры: А. Янушева — Степанида, И. Гедике — помещик Евгений, В. Оболенский.

**АМУР, АРТУР и К°.** Комедия, 2 ч., 925 м. Вып. 1. XI 1914. Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актеры: В. Кригер — Безвинутиков, С. Таис (С. Мөнд) — Сюзанна, В. Орлицкий — Артур.

**ЛИЦО ВОЙНЫ.** Психологический этюд, 425 м. Вып. 11. XI 1914. Сцен. Я. Кайнарский, реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актер: Б. Орлицкий.

**ГНЕВ ДИОНИСА.** Драма, 5 ч., 1650 м (экранизация одноименного романа Е. Нагродской). Вып. 25. XI 1914. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Н. Ефремов. Актеры: О. Преображенская — Тася, Б. Орлицкий — Старик, М. Тама-ров — Ладыгин.

**ОБЕЗЬЯНКА ВЫРУЧИЛА.** Комедия, 265 м. Вып. 28. XI 1914. Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. С участием дрессированных зверей А. Дурова.

**ПЛЯСКА СРЕДИ МЕЧЕЙ** (На скамье подсудимых, Звезда шантана). Драма, 3 ч., 1030 м. Вып. 9. XII 1914. Сцен. Л. Мунштейн, реж. Я. Протазанов, опер. Ж. Мейер. Актеры: В. Максимов, В. Коралли, А. Богданова.

**ЕЛКА.** Кинобалет (по сказке Андерсена «Девочка со спичками»). 184 м. Вып. 24. XII 1914. Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актриса: Тина Вален — девочка со спичками.

**ДРАМА У ТЕЛЕФОНА.** Драматический эпизод, 2 ч., 600 м. Вып. 28. XII 1914. Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актеры: П. Старковский — адвокат Верховцев, В. Шиллинг — Александра Ивановна, Тина Вален — их дочь, Б. Орлицкий — Ростовцев.

**ЖИВОЙ МАНЕКЕН.** Фарс, 2 ч., 650 м. Вып. 30. XII 1914. Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актеры: Я. Южный — Пьер Кнопкин, С. Таис — француженка, И. Таланов — директор, Б. Орлицкий — манекен.

**РОЖДЕСТВО В ОКОПАХ.** Драматический эпизод, 243 м. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Поставлен специально для солдат русской армии, находившихся на передовых позициях.

## 1915 год

**ЗУБ МУДРОСТИ.** Фарс, 2 ч., 720 м. Вып. 30. I 1915. Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актеры: С. Таис (С. Мөнд), Б. Орлицкий.

**ВОЙНА И МИР** (экранизация романа Л. Н. Толстого). Кинороман в двух сериях, 10 ч. (1-я серия, 5 ч., 1800 м; 2-я серия, 5 ч., 1200 м). Вып. 13. II 1915 (1-я серия) и 14. IV 1915 (2-я серия). Сцен. и реж. Я. Протазанов, В. Гардин, опер. А. Левицкий, худ. Ч. Сабинский и И. Кавалеридзе. Актеры: О. Преображенская — Наташа Ростова, Н. Никольский — князь Андрей, Н. Румянцева —

Пьер Безухов, В. Васильев — Анатолий Курагин, В. Шиллинг — Элен, Т. Красовская — Софья, О. Рунич — Николай Ростов, М. Бовшек — княжна Марья, А. Бестужев — Борис Друбецкой, О. Бонус — княгиня Друбецкая, Р. Хапсаева — княгиня Болконская, Н. Горич — князь Василий, О. Паншина — м-ль Бурьен, М. Кассацкая — Ахросимова, Е. Уварова — Анна Шерер, М. Дорнин — Долохов, Г. Новиков — Кутузов, В. Гардин — Наполеон.

ПЛЕБЕЙ (Роман графини Юлии). Драма, 4 ч. (экранизация одноименной пьесы А. Стриндберга). Вып. 4. III 1915. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Н. Ефремов. Актеры: О. Преображенская — графиня Юлия, Н. Радин — лакей Жан.

ДЕПУТАТ. Комедия, 3 ч. (экранизация одноименной пьесы). Вып. 3. VI 1915. Реж. Я. Протазанов, опер. А. Левицкий. Актер: Б. Борисов.

ЧАЙКА (Вот вспыхнуло утро). Кинопьеса, 4 ч., 1350 м. (экранизация известного романа). Т-во «И. Ермольев». Вып. 21. VII 1915. Реж. Я. Протазанов, опер. Е. Славинский. Актеры: И. Можухин — Бельский, П. Никонова — его мать, Л. Рындина — Лида, В. Орлова — Чайка.

НИКОЛАЙ СТАВРОГИН (Бесы). Драма, 6 ч., 2200 м. (по роману Ф. М. Достоевского). Т-во «И. Ермольев». Вып. 1. IX 1915. Сцен. М. Алейников и М. Брайловский, реж. Я. Протазанов, опер. Е. Славинский, худ. И. Суворов. Актеры: И. Можухин — Николай Ставрогин, Л. Рындина — Лиза, А. Иовин — Шатов, П. Старковский — Петр Верховенский, Н. Панов — Степан Верховенский, Н. Рутковская — Варвара Петровна, В. Орлова — Даша, И. Таланов — капитан Лебядкин, М. Сахновская — Мария Тимофеевна, Быстров — Гаганов, П. Бакшеев — Федька.

Я И МОЯ СОВЕСТЬ (Всю жизнь под маской). Драма, 5 ч., 1830 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 6. X 1915. Реж. Я. Протазанов, опер. Е. Славинский. Актеры: И. Можухин — Глеб Знаменский, Н. Панов — Сергей Парамонов, В. Орлова — Нина, курсистка.

НА ОКРАИНАХ МОСКВЫ. Драма, 4 ч., 1400 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 17. XI 1915. Реж. Я. Протазанов, опер. Е. Славинский. Актеры: П. Бакшеев — Сергей Козырев, В. Орлова — Варя, Н. Лисенко — Василиса, кухарка, Н. Панов — купец Болотов.

НАТАША ПРОСКУРОВА. Драма, 4 ч., 1550 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 4. XII 1915. Реж. Я. Протазанов. Актеры: Н. Лисенко — Наташа, модистка, Н. Панов — Азров, помещик, И. Таланов — Жуков, домохозяин.

НЕ ПОДХОДИТЕ К НЕЙ С ВОПРОСАМИ (Вам все равно, а ей довольно). Киноповесть, 4 ч., 1491 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 29. XII 1915. Сцен. И. Федоров. Реж. Я. Протазанов, опер. Е. Славинский. Актеры: И. Можухин — Соколовский, художник, Н. Валицкая — Шурочка, О. Фрелих — Пекарский, В. Кванин — купчик, Н. Панов — конторщик, жених Шурочки, Соколовская — мать Шурочки.

САШКА-СЕМИНАРИСТ. Уголовная драма в 4 сериях (1-я серия, 5 ч., 1500 м.; 2-я серия, 5 ч., 1500 м.; 3-я серия, 4 ч., 1200 м.; 4-я серия, 4 ч., 1335 м.). Т-во «И. Ермольев». Вып. 1915. Сцен. Ч. Сабинский, реж. Я. Протазанов, опер. Е. Славинский. Актеры: П. Бакшеев — Сашка-семинарист, В. Кашуба — Катя.



**ПЛЯСКА СМЕРТИ** (Пляска мертвецов). Драма, 5 ч. Т-во «И. Ермольев». Вып. 3. I 1916. Сцен. О. Блажевич, реж. Я. Протазанов, опер. Е. Славинский. Актеры: И. Мозжухин — Марк Галич, композитор, Т. Дуван — Джоэн и Вера Облонская, ученица, Г. Азагаров — Виктор.

**ПОДАЙТЕ, ХРИСТА РАДИ, ЕЙ!** (Нищая). Драма, 4 ч., 1594 м (экранизация по мотивам песенки Беранже). Сцен. и реж. Я. Протазанов. Актеры: Н. Лисенко — артистка, И. Мозжухин — поэт, Н. Браницкий — его друг.

**ЗАПРЯГУ Я ТРОЙКУ БОРЗЫХ, ТЕМНО-КАРИХ ЛОШАДЕЙ.** Бытовая драма, 4 ч., 1071 м (экранизация русской народной песни). Т-во «И. Ермольев». Вып. 9. II 1916. Реж. Я. Протазанов, опер. Е. Славинский. Актеры: В. Орлова — Любаша, П. Бакшеев — ямщик, Н. Панов — Архип.

**СУД БОЖИЙ** (Проклятье). Драма, 5 ч., 1400 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 29. III 1916. Сцен. А. Пазухин, реж. Я. Протазанов. Актеры: И. Мозжухин — инженер, А. Фехнер — его жена, С. Шатов — его слуга, Н. Панов — Рыбцов, Н. Лисенко — его жена.

**ПИКОВАЯ ДАМА.** Драма, 6 ч., 2300 м (экранизация одноименной повести А. С. Пушкина). Т-во «И. Ермольев». Вып. 19. IV 1916. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Е. Славинский, ассист. реж. Г. Азагаров, худ. В. Баллюзек, С. Лилиенберг, В. Пшибытневский. Актеры: И. Мозжухин — Германи, В. Орлова — Лиза, Е. Шябуева — графиня в старости, Т. Дуван — графиня в молодости, П. Павлов — ее муж, Н. Панов — граф Сен-Жермен.

**ЖЕНЩИНА С КИНЖАЛОМ** (Обнаженная). Драма, 5 ч., 1650 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 31. V 1916. Сцен. Н. Римский, реж. Я. Протазанов. Актеры: И. Мозжухин — художник, О. Гзовская — Лена, Н. Панов — ее отец.

**И ПЕСНЬ ОСТАЛАСЬ НЕДОПЕТОЙ.** Драма, 5 ч., 1535 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 14. VI 1916. Реж. Я. Протазанов. Актеры: Н. Лисенко — графиня Валишевская, И. Мозжухин — доктор Ракитин, Н. Панов — его ассистент.

**СЕМЕЙНОЕ СЧАСТЬЕ.** Драма, 4 ч., 1170 м (экранизация одноименной повести Л. Н. Толстого). Т-во «И. Ермольев». Вып. 12. VII 1916. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Ф. Бургасов. Актеры: В. Орлова — Маша, И. Гедике — ее опекун, затем муж, П. Бакшеев — князь.

**ТАСЯ** (Сказка о девушке, Роковые соблазны). Драма, 4 ч. Т-во «И. Ермольев». Вып. 19. VII 1916. Сцен. Н. Крашенинников, реж. Я. Протазанов. Актеры: Н. Панов — Исеев, помещик, О. Гзовская — Тася, его дочь, Н. Рутковская — ее мать, А. Чебан — Вадим, студент И. Лавин — земский начальник.

**НЕ ПОЖЕЛАЙ ЖЕНЫ БЛИЖНЕГО ТВОЕГО** (Прелюбодеяние). Драма, 5 ч., 1850 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 29. VII 1916. Сцен. и реж. Я. Протазанов. Актеры: И. Мозжухин — граф Валишевский, Н. Панов — его друг, Н. Лисенко — его жена.

**ТАК БЕЗУМНО, ТАК СТРАСТНО ХОТЕЛОСЬ ЕЙ СЧАСТЬЯ.** Драма, 4 ч., 1250 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 30. VIII 1916. Реж. Я. Протазанов. Актеры: В. Орлова — Вера, Н. Римский — Игорь, Н. Панов — рабочий.

**ГРЕХ** (Женщина с прошлым). Драма (1-я серия), 6 ч., 1940 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 20. IX 1916. Сцен. И. Мозжухин, реж. Я. Протазанов. Актеры: И. Мозжухин — Лавров, Н. Лисенко — Елена, П. Бакшеев — Хрущов.

**ВНИЗ ПО МАТУШКЕ, ПО ВОЛГЕ.** Драма в 2-х сериях, 8 ч. (1-я серия «За миг блаженства», 4 ч., 1480 м.; 2-я серия «Годы страданий», 4 ч., 1185 м.). Т-во «И. Ермольев». Вып. 27. IX и 11. X 1916. Сцен. и реж. Я. Протазанов. Актеры: З. Василевская — Вера Сергеевна, Н. Панов — ее муж, Н. Никольский — Нилов, капитан, Н. Римский — Николай, его сын, В. Чарова — Ньюша.

**ПАННА МЭРИ.** Драма в 2-х сериях, 8 ч. (1-я серия, 4 ч., 1400 м.; 2-я серия, 4 ч., 1080 м.) (экранизация одноименного романа К. Тетмайера). Т-во «И. Ермольев». Вып. 4. X 1916. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Е. Славинский, худ. В. Баллюзек и В. Пшибытневский. Актеры: О. Гзовская — панна Мэри, В. Гайдаров — композитор Стижижецкий.

### 1917 год

**ВО ВЛАСТИ ГРЕХА (Грех),** 2-я и 3-я серии. Драма в 3-х сериях, 7 ч. Т-во «И. Ермольев». Вып. 24. I 1917. Сцен. И. Мозжухин, реж. Г. Азагаров и Я. Протазанов. Актеры: И. Мозжухин — Лавров, Н. Лисенко — Елена, В. Орлова — ее подруга.

**ПРОКУРОР (Во имя долга, Голос совести).** Драма, 5 ч., 1750 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 20. II 1917. Реж. Я. Протазанов. Актеры: И. Мозжухин — Эрик Ольсен, прокурор, В. Орлова — его сестра, О. Кондорова — их мать, Н. Лисенко — Бетти Клай, артистка шантана.

**АНДРЕЙ КОЖУХОВ.** Драма в 2-х сериях, 8 ч., 2264 м (экранизация одноименной повести С. Степняка-Кравчинского). Т-во «И. Ермольев». Вып. 19. IV 1917. Сцен. и реж. Я. Протазанов. Актеры: И. Мозжухин — Андрей Кожухов, Г. Азагаров — Жорж, В. Орлова — Таня, Н. Римский — Давид, З. Валевская — Зина.

**НЕ НАДО КРОВИ (Дело Ольги Перовской).** Драма, 5 ч. Т-во «И. Ермольев». Вып. 30. V 1917. Сцен. и реж. Я. Протазанов. Актеры: О. Гзовская — Ольга, революционерка, Н. Панов — ее отец, В. Гайдаров — студент, П. Павлов — жених Ольги, Н. Александров — барон.

**КРЕСТНЫЙ ПУТЬ.** Драма, 5 ч. Т-во «И. Ермольев». Вып. 27. VI 1917. Реж. Я. Протазанов. Актеры: О. Гзовская, А. Волков, В. Васильев, П. Павлов.

**ПРОКЛЯТЫЕ МИЛЛИОНЫ.** Кинороман в 2-х сериях, 8 ч. Т-во «И. Ермольев». Вып. 1. VIII и 9. VIII 1917. Сцен. и реж. Я. Протазанов. Актеры: А. Грибунина — Коробейникова, миллионерша, Н. Римский — Михаил, ее сын, В. Чарова — Лидия, О. Кондорова — ее мать, З. Валевская — Лиза, Мечников — жених Лидии.

**САТАНА ЛИКУЮЩИЙ.** Драма в 2-х сериях, 10 ч., 3683 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 17. X и 21. X 1917. Сцен. О. Блажевич, реж. Я. Протазанов, опер. Ф. Бургасов. Актеры: И. Мозжухин — пастор и его сын, Н. Лисенко — сестра пастора, П. Павлов — ее муж, А. Чабров — сатана, В. Орлова — Инга, Некрасов — ее отец.

**ЕЕ ВЛЕКЛО БУШУЮЩЕЕ МОРЕ.** Драма, 5 ч. Т-во «И. Ермольев». Вып. 12. XII 1917. Сцен. и реж. Я. Протазанов. Опер. Е. Славинский. Актеры: О. Гзовская — Нелли, Н. Панов — ее муж, В. Гайдаров — рыбак, Е. Зеленова — его жена.

### 1918 год

**МАЛЮТКА ЭЛЛИ (Бездна жизни).** Драма, 6 ч., 1780 м. Т-во «И. Ермольев». Вып. 6. I 1918. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Ф. Бургасов, худ. В. Баллюзек. Актеры: И. Мозжухин — Нортон, мэр города, Н. Лисенко — Клара Клерсон,

Кудрина — Элли, ее сестра, Н. Панов — Эрикссон, следователь, П. Павлов — Паталон, И. Таланов — доктор. Психологическая драма на сюжет новеллы Мопассана «Малютка Рокк».

**БОГАТЫРЬ ДУХА** (Паразит жизни). Драма, 6 ч., 1440 ж. Т-во «И. Ермольев». Вып. 25. III 1918. Сцен. О. Блажевич, реж. Я. Протазанов, опер. Н. Рудаков. Актеры: И. Мозжухин — Стась Марциновский, Николаев — отец Стася, О. Трофимова — его жена, Д. Буховецкий — ее сын, Н. Лисенко — Иза, П. Павлов — доктор.

**ОТЕЦ СЕРГИЙ** (Князь Касатский). Драма, 7 ч. 1920 ж. Т-во «И. Ермольев». Вып. 14. V 1918. Сцен. А. Волков, реж. Я. Протазанов, опер. Н. Рудаков и Ф. Бургасов, худ. В. Баллюзек и А. Лошаков. Костюмы Н. Воробьева. Гример А. Шаргалин. Актеры: И. Мозжухин — князь Касатский, в дальнейшем отец Сергей, О. Кондорова — графиня Короткова, В. Дженева — Мэри, ее дочь, В. Гайдаров — Николай I, Н. Панов — отец Касатского, Н. Лисенко — вдова Маковкина, купчиха, И. Таланов — купец, В. Орлова — его дочь.

**ЧЕЛОВЕК У РЕШЕТКИ**. Драма, 5 ч. Т-во «И. Ермольев». Вып. 18. VI 1918. Реж. Я. Протазанов, опер. Н. Рудаков. Актеры: А. Волков — Ренич, Зоя Карабанова — Зоя Завьялова, Д. Буховецкий — Коржин, С. Каминская — его сестра, О. Кондорова — бабушка Зои, И. Таланов — доктор.

**ГОРНИЧНАЯ ДЖЕННИ**. Кинопьеса, 5 ч., 1793 ж. Т-во «И. Ермольев». Вып. 1918. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Ф. Бургасов, худ. В. Баллюзек. Актеры: О. Гзовская — Джени, С. Павлова — ее мать, В. Гайдаров — Жорж, О. Кондорова — его мать, И. Таланов — Франсуа, камердинер, Д. Буховецкий — Николь, лакей.

## 1919 год

**НЕМОЙ СТРАЖ** (Немой звонарь). Драма в 2-х сериях, 9 ч. (экранизация баллады А. К. Толстого). Т-во «И. Ермольев». Вып. 16. I 1919. Сцен. и реж. Я. Протазанов. Опер. Н. Рудаков, худ. А. Лошаков. Актеры: И. Мозжухин — молодой граф, Н. Лисенко — его любовница, В. Гайдаров, И. Таланов.

**ЧЕРНАЯ СТАЯ**. Драма, 6 ч., 1445 ж. Т-во «И. Ермольев». Вып. 26. I 1919. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Н. Рудаков, худ. А. Лошаков. Актеры: И. Мозжухин, Н. Лисенко, И. Таланов.

**ТАЙНА КОРОЛЕВЫ** (Придворная грязь, Наследник по заказу). Сатирическая комедия на сюжет романа Э. Глин «Три недели», 5 ч., 1800 ж. Т-во «И. Ермольев» (Москва, Ялта). Вып. 5. XI 1919. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. Н. Рудаков, худ. В. Баллюзек. Актеры: И. Мозжухин — Поль, Н. Лисенко — незнакомка, Н. Римский — король, И. Таланов — председатель Государственного совета.

**ТО НАДЕЖДА, ТО РЕВНОСТЬ СЛЕПАЯ**. Драма, 5 ч. Т-во «И. Ермольев» (Ялта), Вып. 10. XII 1919. Реж. Я. Протазанов, опер. Ф. Бургасов, худ. А. Лошаков. Актеры: Н. Римский, О. Южакова, В. Гайдаров.

**ГОЛГОФА ЖЕНЩИНЫ**. Драма, 5 ч. Ателье И. Ермольева. Вып. 10. XII 1919 и 5. IX 1922. Реж. Я. Протазанов, опер. Н. Рудаков, худ. А. Лошаков. Актеры: Н. Лисенко, В. Гайдаров.

## 1921 год

**ЗА НОЧЬ ЛЮБВИ**. 5 ч. Пр-во «Пари». Реж. Я. Протазанов, опер. Вл. Старевич. Актеры: Эдмонд Ван Дель, Бланш Росс.

**ПРАВОСУДИЕ ПРЕЖДЕ ВСЕГО** (Слуга слепого долга). 5 ч., 1544 м. Пр-во «Фильм Ермольев» (Париж). Актеры: И. Мозжухин — Октав Гранье, Н. Лисенко — Ивонна.

**СМЫСЛ СМЕРТИ.** 1700 м (экранизация одноименной драмы Поля Бурже). Пр-во «Орион». Сцен. и реж. Я. Протазанов. Актеры: Андре Нокс — Мишель Ортег, хирург, А. Болен — Марсель, его ассистент, В. Янова — Катрин, Рене Клер — Галлик.

## 1922 год

**ТЕНЬ ГРЕХА.** Драма из крестьянской жизни, 6 ч. Пр-во «Фильм Каренн». Сцен. и реж. Я. Протазанов. Актеры: Эдмонд Ван Дель — Антуан, Габриэль де Гравон — Жан, Диана Карен — Анна, м-м Делакура — Сюзанна.

## 1923 год

**ПАЛОМНИЧЕСТВО ЛЮБВИ.** 5 ч., 2000 м. Пр-во УФА (Берлин-Темпельгоф). Сцен. Карл Фигдор, реж. Я. Протазанов, опер. Вилли Гебель, худ. Джек Винтер. Актеры: Георгий Протазанов — Эгиль, Эрика Шуберт — Карин, Густав фон Вангенгейм — д-р Эгиль Ноструп, Грета Диркс — Карин, Вильгельм Дигелман — Вольфганг Свендсен, Шарлотта Андре — Сольвейг, Пауль Бильдт — Гундерсен, художник.

**СТРАШНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ** (Когда дьявол спит). Комедия, 7 ч., 1750 м. Пр-во «Альбатрос» (Париж), реж. Я. Протазанов. Актеры: И. Мозжухин — Герберт Грейфенберг, Н. Лисенко — Клариса, Монтана Валентина Дарх — Мария ди Коска, г-н Кола — отец Герберта.

## 1924 год

**АЭЛИТА** (по роману А. Н. Толстого), 8 ч., 2841 м. «Межрабпом-Русь». Вып. 25. IX 1924. Сцен. Ф. Оцеп, А. Толстой, А. Файко, реж. Я. Протазанов, опер. Ю. Желябужский и Э. Шюнеман. Декорации С. Козловского по эскизам В. Симова и И. Рабиновича. Костюмы и головные уборы по эскизам А. Экстер. Грим Н. Сорокина. Актеры: Ю. Солнцева — Аэлита, А. Перегонец — Ихощка, рабыня Аэлиты, К. Эггерт — Тускуб, владыка Марса, Ю. Завадский — Гор, хранитель энергии Марса, Н. Церетели — инженер Лось, он же исполнитель второй роли — инженер Спиридонов, В. Куинджи — Наташа, жена Лося, И. Ильинский — Кравцов, сыщик, Н. Баталов — красноармеец буденновец Гусев, В. Орлова — его жена Маша, П. Поль — спекулянт Эрлих, Н. Третьякова — Елена, жена Эрлиха.

## 1925 год

**ЕГО ПРИЗЫВ,** 6 ч., 1700 м. «Межрабпом-Русь». Вып. 17. II 1925. Сцен. Вера Эри, реж. Я. Протазанов, опер. Л. Форестье, худ. В. Егоров. Актеры: В. Попова и Наташа Конюс — Катя Сушкова, М. Блюменталь-Тамарина — бабушка, В. Ермолов-Бороздин — Заглобин-отец, А. Кторов — Заглобин-сын, И. Коваль-Самборский — Андрей, О. Жизнева — Лулу, Л. Гейрот — кандидат на престол, М. Жаров — рабочий.

**ЗАКРОЙЩИК ИЗ ТОРЖКА.** Комедия, 6 ч. 1700 м. «Межрабпом-Русь». Вып. 27. X 1925. Сцен. В. Туркин, реж. Я. Протазанов, опер. П. Ермолов, худ. В. Егоров. Актеры: И. Ильинский — портной Петя Петелькин, О. Жизнева —

незнакомка, А. Кторов — молодой человек, В. Марецкая — Катя, И. Толчанов — лавочник Семижилов, Л. Дейкун — вдова, С. Бирман и Е. Милютина — соседи.

## 1926 год

**ПРОЦЕСС О ТРЕХ МИЛЛИОНАХ** (по роману Умберто Нотари «Три вора»). Комедия, 6 ч., 1800 м. «Межрабпом-Русь». Вып. 23. VIII 1926. Сцен. О. Леонидов и Я. Протазанов, реж. Я. Протазанов, опер. П. Ермолов, худ. И. Рабинович. Актеры: О. Жизнева — жена банкира, А. Кторов — Каскарилья, И. Ильинский — Тапиока, М. Климов — банкир, Н. Прозоровский — любовник, В. Фогель — человек с биноклем, Д. Введенский — вломщик.

**СОРОК ПЕРВЫЙ** (по одноименному рассказу Б. Лавренева). Драма, 6 ч., 1800 м. «Межрабпом-Русь». Вып. 4. III 1927. Сцен. Б. Лавренев и Б. Леонидов, реж. Я. Протазанов, опер. П. Ермолов, худ. С. Козловский. Актеры: Ада Войдик — Марютка, И. Коваль-Самборский — поручик Говоруха-Отрок, И. Штраух — комиссар Евсюков.

## 1927 год

**ЧЕЛОВЕК ИЗ РЕСТОРАНА** (по одноименной повести И. Шмелева). 6 ч., 1700 м. «Межрабпом-Русь». Вып. 12. VIII 1927. Сцен. О. Леонидов и Я. Протазанов, реж. Я. Протазанов, опер. А. Головня и К. Венц, худ. С. Козловский. Актеры: М. Чехов — Скороходов, М. Климов — метрдотель, М. Нарок — фабрикант, Ст. Кузнецов — министр, В. Малиновская — дочь Скорохова, А. Петровский — генерал, М. Жаров — официант, И. Коваль-Самборский — Соколин.

**ДОН ДИЕГО И ПЕЛАГЕЯ**. Комедия, 6 ч. 1900 м. «Межрабпом-Русь». Вып. 24. II 1928. Сцен. А. Зорич, реж. Я. Протазанов, опер. Е. Алексеев, худ. С. Козловский. Актеры: М. Блюменталь-Тамарина — Пелагея Демина, А. Быков — начальник станции, В. Михайлов — муж Пелагеи, В. Попов — сторож Мирошка, М. Жаров — член общества изучения деревни, И. Левкоева — комсомолка, И. Юдин — комсомолец.

## 1928 год

**БЕЛЫЙ ОРЕЛ** (по рассказу Л. Андреева «Губернатор»). Драма, 6 ч., 1850 м. «Межрабпом-фильм». Вып. 9. X 1928. Сцен. О. Леонидов Я. Уринов, Я. Протазанов, реж. Я. Протазанов, опер. П. Ермолов, худ. И. Рабинович. Актеры: В. Качалов — губернатор, И. Чувелев — провокатор, А. Петровский — полицейстер, П. Репнин — архиерей, Е. Волконская — губернаторша, Анна Стэн — гувернантка, В. Мейерхольд — сенатор, М. Жаров и Ю. Васильчиков — чиновники.

## 1929 год

**ЧИНЫ И ЛЮДИ** (Чеховский альманах). 6 ч., 1770 м. «Межрабпом-фильм». Вып. 1. X 1929. Сцен. О. Леонидов и Я. Протазанов («Хамелеон», «Смерть чиновника», «Анна на шее»). Реж. Я. Протазанов, опер. К. Кузнецов, худ. В. Егоров. Литературный консультант Ю. Соболев.

**«Хамелеон»**. Актеры: И. Москвин — Очумелов, полицейский надзиратель, В. Попов — Хрюкин, мастеровой, Д. Введенский — Елдырин, городской.

**«Смерть чиновника».** Актеры: И. Москвин — Червяков, чиновник, В. Ершов — Брижжалов, генерал.

**«Анна на шее».** Актеры: М. Тарханов — Модест Алексеевич, М. Стрелкова — Анна Петровна, его жена, Н. Щербаков — Петр Леонтьевич, ее отец, учитель гимназии, А. Петровский — его сиятельство губернатор, Н. Станицын — помещик Артынов.

### 1930 год

**ПРАЗДНИК СВЯТОГО ЙОРГЕНА.** (по роману Бергстеда). Комедия, 7 ч., 2290 м. «Межрабпом-фильм». Вып. 25. VIII 1930. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. П. Ермолов, худ. С. Козловский, В. Баллюзек, А. Арапов. Актеры: А. Кторов — Коркис, И. Ильинский — Франц, М. Климов — наместник храма, А. Стрелкова — Оланда, И. Аркадин — казначей, А. Горюнов — монах, В. Уральский — проводник.

### 1931 год

**ТОММИ.** Звуковая кинопьеса (по повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69»), 5 ч., 1730 м. «Межрабпом-фильм». Вып. 1. XI 1931. Сцен. и реж. Я. Протазанов, опер. К. Кузнецов, худ. В. Егоров, композ. А. Шеншин. Актеры: А. Жутев — Томми, М. Кедров — китаец, партизан, В. Ковригин — старший партизан, И. Чуваев — Озорной, В. Ванин — Суетливый, А. Темерин — Пострадавший.

### 1934 год

**МАРИОНЕТКИ.** Звуковая комедия, 7 ч., 2661 м. «Межрабпом-фильм». Вып. 3. II 1934. Сцен. В. Швейцер и Я. Протазанов, реж. Я. Протазанов, сореж. П. Подобед, опер. П. Ермолов, худ. М. Левин и С. Козловский. Звукоопер. Л. Оболенский, композ. Л. Половинкин. Актеры: А. Кторов — До, принц, Н. Радин — Ре, архиепископ, В. Токарская — Ми, певица, К. Зубов — Фа, фашист, С. Мартинсон — Соль, парикмахер, М. Климов — Ля, государственный муж, С. Тихонравов — Си, торгующий политик, И. Бобров — фашист, Л. Леонидов — держащий нити, И. Аркадин — церемониймейстер, В. Топорков — директор театра марионеток, А. Басов — поэт, В. Попов — белый генерал, М. Жаров — начальник пограничного поста, Н. Бубнов — философ.

**О СТРАННОСТЯХ ЛЮБВИ.** Звуковая комедия. «Межрабпом-фильм». На экраны фильм выпущен не был. Сцен. Б. Гусман, А. Мариенгоф, реж. Я. Протазанов. Актеры: Н. Алисова, Е. Борисова, И. Малеев, И. Попков, М. Климов, Б. Гедройц.

### 1936 год

**БЕСПРИДАННИЦА** (по одноименной драме А. Н. Островского). Звуковая кинодрама, 8 ч., 2392 м. Производство студии «Рот-фронт». Вып. 26. I 1937. Сцен. Я. Протазанов и В. Швейцер, реж. Я. Протазанов, опер. М. Магидсон, худ. А. Арапов, С. Кузнецов, звукоопер. В. Дмитриев. Музыкально-звуковое оформление Д. Блок. Актеры: А. Кторов — Паратов, О. Пыжова — Огудалова, Н. Алисова — Лариса, В. Рыжова — тетка Карандышева, М. Климов — Клууров, Б. Тенин — Вожеватов, В. Балихин — Карандышев, В. Попов — Робинзон.

## 1938 год

СЕМИКЛАССНИКИ. Киноповесть, 9 ч., 2241 м. «Союздетфильм». Вып. 30. XII 1938. Сцен. В. Любимова, Н. Кауфман, реж. Я. Протазанов, опер. Г. Левкоев, опер. М. Магидсон, худ. Я. Фельдман и С. Кузнецов; композ. В. Шебалин, звукооператор С. Юрцев. Актеры: Н. Русинова — директор школы, В. Громов — классный руководитель, А. Зражевский — отец Димы, А. Запорожец — мать Димы, Н. Гладков — брат Димы, летчик. Участвуют школьники: Юра Митаев — Дима, Марина Ковалева — Таня, Володя Елисеев — Костя, Людя Драновская — Женья, Гриша Аронов — Лева, Ляля Шагалова — Ляля.

## 1940 год

САЛАВАТ ЮЛАЕВ. Исторический фильм, 8 ч., 2098 м. «Союздетфильм». Вып. 21. II 1941. Сцен. С. Злобин, Г. Спевак, реж. Я. Протазанов, опер. А. Шеленков, худ. В. Ладягин, С. Кузнецов, С. Воронков. Композ. А. Хачатурян, звукоопер. С. Юрцев. Актеры: Арслан Муборяков — Салават Юлаев, Мингажев — Юлай, отец Салавата, Аман Зубауров — пасечник Бабай, Рим Сартланов — Бухайр, Саха Сантов — Кинзя, М. Болдуман — Пугачев, С. Блинников — Перфильев, Н. Крючков — Хлопуша, Н. Никитина — Оксана, И. Федотова — Амина, Л. Потемкин — начальник карательного отряда, А. Файт — офицер, Г. Милляр — управляющий рудником.

## 1943 год

НАСРЕДДИН В БУХАРЕ. Комедия, 2399 м. Ташкентская киностудия. Вып. 2. VIII 1943. Сцен. Л. Соловьев и В. Виткович, реж. Я. Протазанов, опер. Д. Демуцкий, худ. В. Еремян, композ. М. Ашрафи, Б. Арапов, звукооператор Г. Коренблюм. Актеры: Л. Свердлин — Насреддин, К. Михайлов — эмир, Э. Геллер — Джафар, В. Зайчиков — Нияз, Ш. Мирзакаримова — Гюльджан, С. Каюков — Бахтияр, А. Талипов — Юсуп, М. Ляров — Арсланбек, Н. Волков — Гуссейн-Гуслия, А. Исмаев — Али.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- М. Алейников, Яков Протазанов, М., «Искусство», 1961.
- С. Гинзбург, Кинематография дореволюционной России, М., «Искусство», 1963.
- А. Грошев, С. Гинзбург, И. Долинский, Н. Лебедев, Е. Смирнова, Н. Туманова, Краткая история советского кино. 1917—1967, М., «Искусство», 1969.
- Н. Зоркая, Портреты, М., «Искусство», 1966.
- Н. А. Лебедев, Очерк истории кино СССР. 1918—1934, М., «Искусство», 1947.
- Н. А. Лебедев, Очерк истории кино СССР. 1918—1934. Немое кино, изд. 2, переработанное и дополненное, М., «Искусство», 1965.
- Б. С. Лихачев, Кино в России, ч. I, Л., «Academia», 1927.
- Р. Соболев, Люди и фильмы русского дореволюционного кино, М., «Искусство», 1961.
- Р. Юренев, Советская кинокомедия, М., «Наука», 1964.
- Р. Юренев, Смешное на экране, М., «Искусство», 1964.
- «Яков Протазанов». Сборник. Сост. М. Алейников, М., Госкиноиздат, 1948.
- «Яков Протазанов». Сборник. Сост. М. Алейников, изд. 2, переработанное и дополненное, М., «Искусство», 1957.

В книге использованы иллюстративные материалы из фондов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР и издательства «Искусство», материалы из личных архивов Н. А. Анджапаридзе, Н. У. Алисовой, Д. Л. Морского, Ф. В. Протазановой, М. П. Магидсона, К. А. Кузнецова, Е. П. Борисовой, а также фотографии Е. С. Петраченковой.



## ИЛЛЮСТРАЦИИ



Александр Савельевич  
и Елизавета Михайловна  
Протазановы.  
Публикуется впервые

Яша Протазанов — первая  
фотография.  
Публикуется впервые



**Выпускник Московского  
коммерческого училища.  
Публикуется впервые**



**Протазанов с отцом на выставке  
1896 года в Нижнем Новгороде.  
Публикуется впервые**



Дом на Сущевской улице в Москве, где жила семья Протазановых

Дом на Пятницкой улице в Москве, где размещалась фирма «Глория»





**С. М. Винокуров, дядя Протазанова**



**Протазанов со своим другом  
Александром Волковым.  
Публикуется впервые**



**Я. А. Протазанов. 1916.  
Публикуется впервые**

**В эмиграции (Франция).  
Публикуется впервые**





**«Война и мир» (сорежиссер Р. Гардин). Сцена из фильма. 1915**

**«Уход великого старца». 1912**





«Пиковая дама». Германн — И. Мозжухин. 1916





**«Пиковая дама». Лиза — В. Орлова**



«Пиковая дама». Сцена из фильма



**«Отец Сергей». Князь Касатский — И. Мозжухин. 1918**

**«Отец Сергей». Сергей — И. Мозжухин**





**«Отец Сергей».**  
Сергий — И. Моажухин,  
купеческая дочь —  
В. Орлова



**Реклама фильма**  
**«Правосудие прежде всего».**  
1921. (Франция)



**«Паломничество любви». Мальчик справа —  
сын Я. А. Протазанова Георгий. 1923 (Германия)**





**«Аэлита»,  
Сыжен Кравцов — И. Ильинский.  
1924**



**«Аэлита».  
Гусев — Н. Баталов,  
Катя — В. Орлова**



«Аэлита». Аэлита — Ю. Солнцева, Тускуб — К. Эггерт





**«Его призыв». Сцена из фильма. 1925**

**«Его призыв». Заглобин (сын) — А. Кторов,  
Заглобин (отец) — В. Ермолов-Бороздин**







**«Его призыв». Катя — Наташа Конюс, бабушка — М. Блюменталь-Тамарина**



**«Закройщик из Торжка». Петя Петелькин — И. Ильинский. 1925**





**«Закройщик из Торжка». Катя — В. Марецкая,  
Петя Петелькин — И. Ильинский**



**«Процесс о трех миллионах». Жена банкира Орнано — О. Жизнева,  
Каскарилья — А. Кторов. 1926**



**«Процесс о трех миллионах». Тапшона — И. Ильинский**



**«Человек из ресторана».**  
**Метрдотель — М. Климов,**  
**официант Скороходов — М. Чехов.**  
**1927**



**«Человек из ресторана».**  
**Сцена из фильма**



**«Сорок первый». Мариютка — Л. Войцки, поручик Голопуха-Отрок — И. Коваль-Самборский. 1926**

**«Сорок первый». Сцена из фильма**





**«Дон Диего и Пелагея».**  
Сцена из фильма. 1927

**«Дон Диего и Пелагея».**  
Член общества изучения  
деревни — М. Жаров







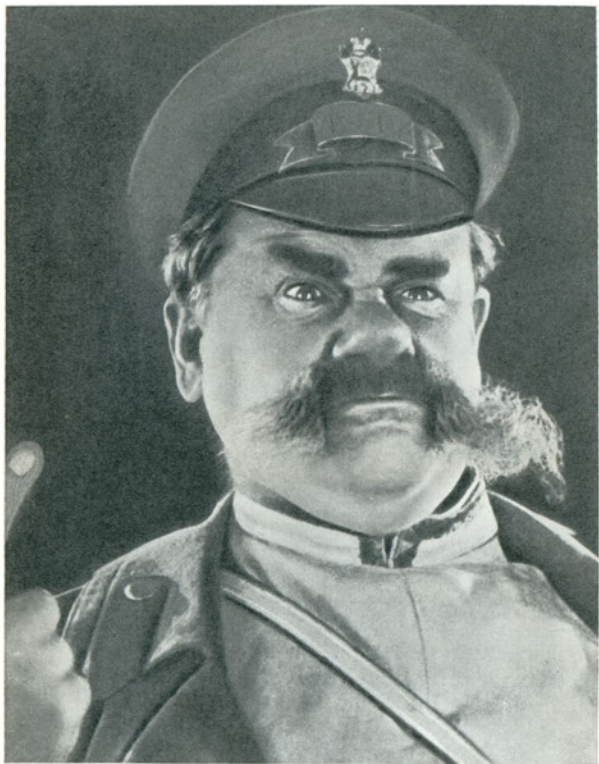
**«Дон Диего и Пелагея». Начальник станции — А. Быков,  
Пелагея Демина — М. Блюменталь-Тамарина**



**«Белый орел». Губернатор — В. Качалов,  
сановник — В. Мейерхольд. 1928**

**«Белый орел». Губернатор — В. Качалов**





**«Чины и люди» («Хамелеон»)  
Полицейский надзиратель Ошумелов — И. Москвин. 1929**



**«Чины и люди» («Анна на шее»). Модест Петрович — М. Тарханов,  
Анна — М. Стрелькова**

**«Чины и люди» («Хамелеон»). Мастерской Хрюкин — В. Попов**





**«Праздник святого Йоргена». Микаэль Коркис — А. Кторов,  
Франц Шульц — И. Ильинский. 1930**

**«Праздник святого Йоргена». Сцена из фильма**





«Праздник святого Поргена». Сцена из фильма





**«Праздник святого Йоргена». Сцена из фильма**





«Праздник святого Йоргена». Олеандра — М. Стрелкова,  
Коркис — А. Кторов





**«Праздник святого Йоргена».**  
**Коркис — А. Кторов**

**«Праздник святого Йоргена».**  
**Рабочий момент**

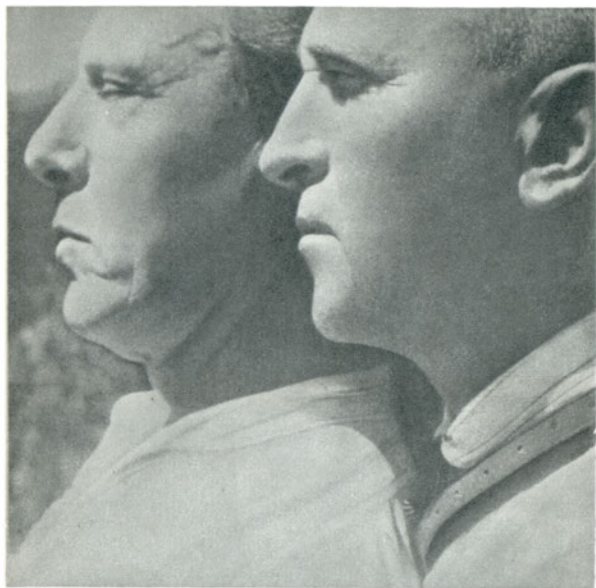




**«Томми».**  
**Китаец — М. Кедров. 1931**



**«Томми».**  
**Сцена на колокольне**



**Я. А. Протазанов и П. А. Подобед. Публикуется впервые**



Т. Оболенский -- звукооператор фильма «Марионетки»

«Марионетки». Сцена из фильма. 1934





**«Марионетки».**  
Парикмахер —  
С. Мартинсон



**«Марионетки».**  
Рабочий момент



«О странностях любви». Сцена из фильма

«О странностях любви». Маша — Н. Адисова. 1934





«Бесприданница». Огудалова — О. Пыжова, Лариса — Н. Алисова. 1936



**«Бесприданница». Лариса — Н. Алисова**





**«Бесприданница».**  
**Карандышев — В. Балихин.**  
**Варианты грима.**





**«Бесприданница».**  
**Вожеватов — Б. Тевин**



**«Бесприданница».**  
**Фотопроба — Лариса у зеркала**



**«Бесприданница». Лариса — Н. Алисова**



«Бесприданница». Карандышев — В. Балихин



**«Бесприданница». Лариса — Н. Алисова**



Немецкая афиша фильма «Бесприданница»



**«Оливер Твист». Фотопроба. Нэнси — Н. Алисова**



«Семиклассники». Сцена из фильма. 1938

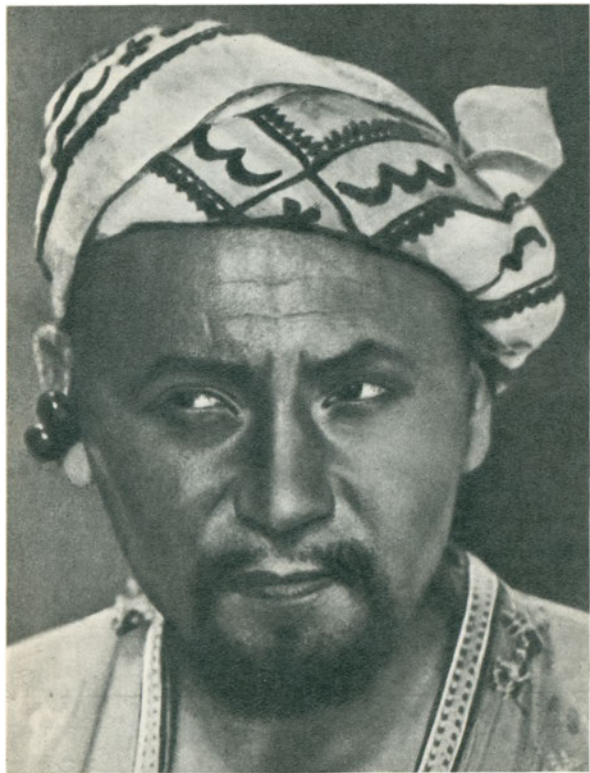




**«Семиклассники». Сцена из фильма**



«Салават Юлаев». Сцена из фильма. 1940



«Насреддин в Бухаре». Насреддин — Л. Свєрдлин. 1943



**«Насреддин в Бухаре». Насреддин — Л. Свердлин**



Яков Александрович Протазанов с актерами перед съемкой



**Яков Александрович Протазанов**

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА . . . . .	4
ТРОПА К ИСКУССТВУ . . . . .	5
РОЖДЕНИЕ РЕЖИССЕРА . . . . .	31
СТРОИТСЯ МОСТ . . . . .	45
С ЛИХИМ ЯМЩИКОМ РУССКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ . . . . .	59
«Я ГОСТЬ НА ПРАЗДНИКЕ ЧУЖОМ...» . . . . .	80
ДОМОЙ! ДОМОЙ! . . . . .	97
КОСМОДРОМ НА МАСЛОВКЕ . . . . .	116
ТАК ЗАГОРАЛИСЬ ЗВЕЗДЫ . . . . .	137
КИНЕМАТОГРАФ БОЛЬШОГО И МАЛОГО МИРА .	157
ПРИЛИВЫ И ОТЛИВЫ . . . . .	171
ГЛАВНАЯ ЛИНИЯ — СОВРЕМЕННОСТЬ . . . . .	202
ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ . . . . .	231
НЕОСУЩЕСТВЛЕННАЯ МЕЧТА . . . . .	252
ФИЛЬМОГРАФИЯ . . . . .	268
КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ . . . . .	280

Михаил Саулович Арлазоров

ПРОТАЗАНОВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Л. Н. Позднанская

Художественный редактор Г. К. Александров

Художники М. А. Аникст и С. М. Бархин

Технический редактор Г. П. Давидок

Корректоры З. П. Соколова

и Т. М. Медведовская

Сдано в набор 9/VIII 1972 г. Подписано к печати 16/III 1973 г.  
A09080. Формат бумаги 60×84<sup>1</sup>/<sub>8</sub> мм. Бумага типографская № 1  
и тифлручная. Усл. печ. л. 19,646. Уч.-изд. л. 21,380.  
Изд. № 15148. Тираж 50 000 экз. Заказ № 3166. Цена 1 р. 80 к.  
Издательство «Искусство», Москва, К-51. Цветной бульвар, 25.  
С набора Ордена Трудового Красного Знамени 1-й Образцо-  
вой типографии имени А. А. Жданова. Отпечатано в Москов-  
ской типографии № 5. «Союзполиграфпрома» при Государст-  
венном комитете Совета Министров СССР по делам изда-  
тельств, полиграфии и книжной торговли. М.-Московская, 21.  
Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии № 2  
«Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета  
Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книж-  
ной торговли. Москва, И-85, Проспект Мира, 105.







