

ДИСКУССИЯ

ПРОТАЗАНОВ И АВАНГАРД

«Круглый стол» в НИИ киноискусства
9 ноября 2007

Участвуют: Петр Багров, Ирина Гращенкова, Владимир Забродин, Николай Изволов, Сергей Каптерев, Марианна Киреева, Евгений Марголит, Виктор Матизен, Татьяна Москвина-Яценко, Наталья Нусинова, Нина Ростова, Вера Румянцева, Юрий Цивьян.

Ведущий—Наум Клейман.

Наум КЛЕЙМАН: Добрый день, дорогие друзья и коллеги! Добрый день тем, кто пришел сейчас, и тем, кто заседает с утра. Близится финал нашей конференции, что, надо сказать, немножко грустно. У меня ощущение—все только начинается. И если, Бог даст, нам удастся сохранить то, что накоплено за эти дни, что обнаружило свою жизнеспособность и «жизнепотребность», мы сможем продолжить замечательную инициативу Натальи Нусиновой и Петра Багрова и всех тех, кто принимал участие в этой конференции, лишенной всякой табели о рангах и, действительно, коллегиальной. По-моему, получился плодотворный разговор.

Прежде чем предоставить слово первому выступающему, хочу сказать о самой теме «круглого стола». Когда мы были студентами и учились во ВГИКе (в 1956–1957 годах), тема «Протазанов и авангард» могла означать только одно: противопоставление. Есть традиционалист Протазанов, и есть авангардисты, которые только недавно считались плохими и вдруг стали хорошими.

Мы очень долго и очень... не скажу—мучительно, но медлительно преодолевали ту схему, которую мой мастер Николай Алексеевич Лебедев предложил в своей «Истории советского кино»: противопоставление традиционалистов и новаторов. Уже тогда было понятно, что схема эта не слишком работает, хотя и сомнений не возникало—да, есть традиционалист Протазанов, и есть новаторы, пришедшие с революцией,—Вертов, Кулешов, Эйзенштейн и так далее. Новаторы опровергали догмы традиционалистов,

унаследованные от дореволюционного кино, которое было провинциальным, недостаточным, невыразительным. Благодаря этому кинематограф, наконец, обрел смысл, свой язык и свою цель. Я сейчас ни в коем случае не умаляю заслуг Николая Алексеевича Лебедева—он для своего времени сделал полезное дело и даже за него пострадал—как известно, в 1947 году его книга была разругана. Но надо признать, схема его унаследована от той философии истории искусства, которая делит все на «белых и красных».

Наше недоумение началось, пожалуй, уже в 1960-е годы. Мы поняли, что не так все просто, как нам казалось. Я уж не говорю о том, что тогда опять появились странные сомнения в том—так ли хороши авангардисты, и снова началась критика только что реабилитированного авангарда.

Дело не в схеме. Дело в самой философии искусства как поля битвы, поля борьбы новаторов и традиционалистов, обязательного отрицания того, что было вчера, ради того, что будет завтра. Вот такая футурология, унаследованная от наивного представления о том, что есть прогресс в искусстве. А мы знаем, как Пушкин отрицал само понятие прогресса и был абсолютно прав: в искусстве прогресс—абсурд.

Я вспомнил сейчас один разговор, который у меня состоялся с Александрой Сергеевной Хохловой. (У нас во ВГИКе был замечательный эйзенштейновский кружок, учрежденный Львом Владимировичем Кулешовым. Лев Владимирович сначала сам был для нас воплощением традиционализма и кинематографа, ушедшего в прошлое. Но вскоре мы убедились в том, что Лев Владимирович—поразительно живое существо во всех своих проявлениях.) И вот Александра Сергеевна однажды сказала: «Боже мой! Подумайте, меня спросили, не могу ли я рассказать о передвижниках? Передвижники—это мои дедушка и бабушка. Мои родители—это друзья Серова и мирискусников, а моими друзьями были Гончарова и Ларионов. И, вы знаете, мы все были одной семьей. И все же, хотя я с почтением отношусь к передвижникам, вспоминать о них не могу. Я могу вспоминать только о моих друзьях».

Вот это ощущение: с одной стороны, раз она внучка Третьякова, значит, обязательно должна быть на стороне передвижников, с другой стороны—то, что это три разных искусства... Нет, это одно... одна семья! Одна семья, и ощущение дискретной непрерывности искусства, того, что все они обладают равным правом быть представленными в Третьяковской галерее.

Дихотомия традиционалистов и новаторов, стариков и молодежи, прогрессивного и реакционного искусства—является тем наследием, которое «пришло» из эпохи гражданской войны. Думаю, сегодня мы должны отказаться от этой установки гражданской войны в искусстве.

«Протазанов и авангард»—это отнюдь не то противопоставление, которое мы имели в книжке Николая Алексеевича Лебедева. И не стремление объявить Якова Александровича авангардистом. Это попытка понять чрезвычайно интересное и, на мой взгляд, продуктивное взаимоотношение искусства авангарда и творчества Якова Александровича Протазанова, который был (как и родители Александры Сергеевны Хохловой) другом и современником корифеев Серебряного века, так же как и его творчество было одним из проявлений Серебряного века в России. Понятно, что без Протазанова, без Серебряного века, наверное, не было бы и того взрыва авангарда.

И последнее, что хочу сказать: я очень надеюсь услышать... не знаю, скажет ли Наташа Нусинова об этом... Есть один парадокс, который до сих пор не объяснен—это близость нашей эмигрантской кинематографии к французскому авангарду. Я уж не говорю о дружбе наших эмигрантов с Абелем Гансом, который, как известно, помогал им. Но вот какова роль того же «Костра пылающего» или Дмитрия Кирсанова в том, как складывался французский авангард, каковы были отношения нашего кино и Жана Эпштейна? Выясняется, что то, что мы называли традиционалистским, провинциальным кинематографом дореволюционной России, в Париже вдруг оказалось очень близко авангарду. Нет схемы, которая бы исчерпала это противостояние поколений. Там гораздо более интересное, более продуктивное взаимоотношение. Надеюсь, что люди, выступающие на нашем «круглом столе», внесут немножко ясности в этот вопрос.

Марианна КИРЕЕВА: Получилось так, что с присутствующим здесь Евгением Яковлевичем Марголитом мы на протяжении шести лет работали над глобальным документальным проектом «Антология русского кино». Это была уникальная возможность посмотреть решительно всего отечественного Протазанова. И, что принципиально, посмотреть не просто так, а в контексте других картин, делавшихся в то время. На основании этого с известной долей уверенности я могу утверждать, что Протазанов на самом деле является супер-авангардистом нашего отечественного кино, если вернуть этому слову его традиционное значение.

Авангардист—человек, который первым ощущает тенденции времени и говорит о них на языке, понятном широкой зрительской массе. Дело в том (ну, конечно, огрубляя), что долгое время термин «авангард» у нас применялся только к языку, на котором «разговаривает» тот или иной кинорежиссер. Особенность Протазанова—мне кажется, совершенно уникальная (опять же в контексте нашего отечественного кино; отчасти с ним в этом смысле может сравниться только Кончаловский)—это именно его многоязычие, умение говорить на любом языке: на модном, на немодном, неактуальном. И, отбрасывая все модные и немодные тенденции, делать настоящее, живое кино так, как он считает нужным. Один из самых ярких примеров в этом смысле у Протазанова—феномен агитпрофильма («Томми») и того языка, на котором он изъяснялся, его эстетики.

Традиционное же понимание авангарда—это принадлежность к некоему супер-модному новому языку, отличному от других и желательно с элементами некоторой запрещенности внутри родимой страны. Что говорится на этом языке—уже не суть важно. Абсолютно фашистские по содержанию картины могли быть сделаны на супер-современном, супер-авангардном языке. Хорошо ли это? Мне кажется, не вполне.

И в этом контексте существует Протазанов, который разговаривает свободно на любых языках. Посмотрите—задолго до 1917-го года он спокойно владеет любым модным стилем. Первое, что могу навскидку вспомнить,—«Сатана Ликующий», показательный фильм для Протазанова как человека, овладевающего тем или иным киноязыком: «Да, я сделаю этот заказ, но попутно овладею и продемонстрирую, как блистательно владею этим языком—передовым стилем скандинавского кино».

Еще пример—«Аэлита», где соединено несколько блистательно воспроизведенных жанровых «сколков». Или «Его призыв», где в рамочке пародируются картины расхожего стиля 1920–1921 гг. Внутрь вписана суперпопулярная в то время авантюрная драма. Вот, пожалуйста, ему деваться некуда, и он делает так. Но когда приходит его время, когда он может высказаться, то делает кино действительно авангардное—начиная с 1918-го года, с «Горничной Дженни», которую все присутствующие здесь посмотрели и которая, на мой взгляд, является первой лирической комедией в истории советского кино. «Горничная Дженни» принципиально переворачивает с ног на голову всю стилистику, всю сюжетику, всю эстетику раннего русского кинематографа. Дальше можно будет об этом поговорить подробнее. Но главное, что мне хотелось бы сказать,—авангардизм Протазанова состоит в том, что он свободно владеет любым киноязыком, не будучи приверженцем ни одного из них.

Евгений МАРГОЛИТ: Я хотел бы добавить вот что. Марианна Петровна, излагая свою идею, как-то раз сказала, что авангардом у нас, как правило, называют маргиналов. Не мейнстрим. В связи с этим хочу поделиться с вами одним соображением. Речь идет о том, на какую аудиторию рассчитано творчество того или иного режиссера. Авангард (как бы он ни декларировал, ни артикулировал специфику своей аудитории) все-таки рассчитан на узкий круг—тех, кто делает кино, на художественную богему. Не случайно же наш представитель торгпредства в Германии с некоторым изумлением сообщал, что «Броненосец “Потемкин”» пользуется наибольшим успехом у интеллигентской буржуазной публики в богатых кварталах и совершенно не имеет ожидаемого успеха в кварталах рабочих. И это при том, что наши авангардисты 1920-х годов предполагали своей аудиторией вот этого гипотетического сознательного пролетарского зрителя. Утопического зрителя! Хотя авангардисты, как и производители коммерческой продукции, ориентированы на массового зрителя, по сути своей, авторское самовыражение не особенно имеет в виду конкретного зрителя.

Но возможно, и существует некоторая близость у «Нового Вавилона» с Висковским или Чардыниным, или Сабинским 1920-х годов. Кстати, вот это противопоставление традиционалистов и новаторов проистекает из абсолютно реальной, конкретной войны киномолодняка с традиционалистами, которые в середине 1920-х годов стояли у руля кинематографа и удерживали главенствующие позиции. С тем большим энтузиазмом молодняк их вытеснил к концу 1920-х годов без всякого зазрения совести (по ассоциации вспомнил противоположный вариант развития событий—знаменитую мизансцену из «Обломка империи», где герой Федора Никитина припадает к стопам бывшего хозяина, которого играет учитель Эрмлера Вячеслав Висковский, к тому времени уже из кинорежиссуры изгнанный).

Существует еще громадный пласт художников, которые апеллируют к частному опыту каждого человека. И здесь количество и уровень находок и открытий не меньше, чем в фильмах общепризнанного авангарда. Это открытия несколько другого рода—они отличаются по типу аудитории, на которую рассчитаны фильмы. Смеем вас уверить (мы говорили об этом недавно в кулуарах с Петером Роллбергом), фильмы Преображенской и Правова «Бабы Рязанские»,

«Последний аттракцион», «Тихий Дон»—это ленты художников, владеющих современным языком отнюдь не в меньшей степени, чем их именитые современники. Но Преображенская и Правов используют этот язык для другого.

А к кому—к традиционалистам или новаторам—отнесем мы Барнета 1920-х годов? Эрмлера и Иогансона времен фильма «Катька—бумажный ранет»? Или Иогансона как автора лирической комедии «Наследный принц республики»? Имена можно перечислять и перечислять. Речь идет о точке зрения. В свое время в рецензии на фильм «Шкурник», благодаря которой Наум Ихильевич и открыл нам этот шедевр трагикомедии конца 1920-х, Мандельштам указывал в качестве одного из существеннейших достоинств фильма на то, что он смотрит на мир с высоты вагонной площадки или кавалерийского седла без романтических причуд, под которыми, естественно, имелись в виду ошеломляющие ракурсы киноавангарда. Эта отмеченная в рецензии точка зрения камеры—артиллерийского седла, вагонной, трамвайной площадки, подножки автобуса—по-моему, одна из самых точных характеристик этого кинематографа.

Как вы понимаете, я говорю о том, что, может быть, ярчайшим представителем этого кинематографа, ориентирующегося на частный опыт массового зрителя, взятого по отдельности,—является Протазанов. И вот почему я настаиваю, что Протазанов еще далеко не открытый режиссер.

Жаль, что не было доклада о «Сорок первом». На мой взгляд, в 1920-е годы—это одна из самых глубоких и точных картин о гражданской войне по деталям, по уровню трагизма, по ощущению ее именно как войны гражданской. Если мы введем в этот параметр зрителя, параметр аудитории—многое увидится иначе. Становится понятно, что язык Протазанова не менее гибок—особенно в 1920-е годы—чем язык, допустим, фэксов. Просто он другой и предназначен для другой аудитории. Протазанов не может себе позволить выпустить продукт без адресата.

Отсюда еще и коммерческая ориентация этого кинематографа. То, что в результате получаются совершенно противоположные вещи,—уже другой разговор. Недавно мне пришлось заняться текстом о Барнете. Я вдруг с изумлением обнаружил, что этот замечательный художник начиная с непонятого замечательного «Ледолома» является уже режиссером для режиссеров. На протяжении всего дальнейшего творчества только полторы «зрительских» картины—«Подвиг разведчика» и сделанная абсолютно усталым человеком, у которого не лежала душа к этому материалу, «Аннушка»... Все остальное, как правило, прокатные провалы. И самый очевидный провал, как выяснилось по социологическим описаниям первой половины 1930-х,—это «Окраина».

Но, как писал Марк Кушниров, Барнет очень бы удивился, прочитав такую фразу Риветта: «Язык Юнебея куда ближе массовой аудитории, чем язык Рене и Барнета». Сам Барнет всю жизнь считал себя режиссером, работающим на публику!

Петр БАГРОВ: Еще одну иллюстрацию вашего тезиса, Евгений Яковлевич. К концу 1920-х годов считалось признаком хорошего тона, чтобы картина проваливалась в прокате. В этом смысле показательна судьба Николая Эка. Первая звуковая картина—«Путевка в жизнь»—разумеется, авангардна. В ней впервые применена масса приемов и изобретений, связанных

со звуком. Она, если хотите, более оригинальна, чем, по сути, немая «Одна» (все-таки это немой фильм, озвученный музыкой и шумами), чем тот же «Томми», «Снайпер» и так далее. И тем не менее про эти картины говорят, их обсуждают. А «Путевка в жизнь», рассчитанная именно на этот самый частный опыт массовой аудитории, нацеленная на коммерческий успех и, безусловно, имевшая его, в общем, презирается. И презирается Экк—и далеко не только потому, что он заработал много денег и стал страшно богат, что, конечно, тоже было существенным фактором.

Это очень показательно, что в итоге «Путевка в жизнь» вплоть до 1990-х годов как авангардная картина не рассматривалась. А ведь Экк еще и режиссер первого цветного фильма...

Наум КЛЕЙМАН: Давайте будем обсуждать каждое выступление. Предлагаю сейчас уделить минут 15–20 обсуждению того, что сказали Маша Киреева и Женья Марголит. Есть у кого-нибудь еще соображения по этому поводу? Кто желает ответить на это, я бы сказал, очень смелое заявление?

Наталья НУСИНОВА: Вот я думаю: кто же все-таки является двигателем прогресса в кино—традиционалисты или новаторы? Ответ вроде бы напрашивается: конечно, новаторы. Они все взрывают и свой новый мир строят на обломках. Но, с другой стороны, не было бы традиционалистов, нечего было бы взрывать. Поэтому, как мне кажется, именно традиционалисты порождают новаторов. Если обратиться, как подсказал Наум, к эмигрантам, то увидим, что Абель Ганс и Марсель Л'Эрбье оказали огромное влияние на того же Мозжухина. Он стал, как он сам писал, сильно меняться. А Рене Клер писал о том влиянии, которое оказал на него Протазанов (Клер был актером на фильме «Смысл смерти»). Затем, когда с русской фабрики от Каменки на другую студию уходит целая когорта русских кинематографистов-эмигрантов, Каменка привлекает к работе молодых, еще ничего не сделавших, но, как ему кажется, подающих надежды французских режиссеров. И так появляются в кино Рене Клер, Жак Фейдер, Жан Эпштейн—именно в рамках русской студии «Альбатрос»—и туда же приходит Марсель Л'Эрбье, который до этого уже работал и который тоже оказал на них влияние.

Поэтому эмигрантское кино—это как раз пример абсолютно консервативного, традиционалистского стиля, но, с одной стороны, в недрах его рождается французский авангард. С другой—русское кино, вышедшее из России с намерением сохранить свой русский стиль для того, чтобы вернуть его в Россию, когда, наконец, сбросят большевиков (а это будет очень скоро, как им всем кажется), начинает испытывать влияние французского авангарда, и фильм Мозжухина «Костер пылающий» тому пример. Причем режиссеры эмигрантского кино не приемлют советский авангард, который формируется в большевистской России, и в то же время влияет на него через этот фильм. Как говорил мне Леонид Захарович Трауберг, они посмотрели «Костер пылающий» и были поражены тем, что это «кино бездарного поколения» приходит к тому же, что интересует их самих, молодых авангардистов советского кино,—к монтажному эксперименту. Правда, «Костер пылающий» скорее исключение, а не правило.

Эмигранты тоже достаточно ревниво и напряженно следят за тем, что происходит в России. Опять цитирую Леонида Захаровича Трауберга, встре-

тившего в 1928-м году в Берлине Можжухина, когда они приехали на съемки «Нового Вавилона». Они—это Трауберг, Эрмлер, Козинцев и какие-то еще кинематографисты из руководящих структур кинематографа, которые, по словам Трауберга, «присобачились» к их делегации. Можжухина спросили: «Что вы видели из нашего кино?» И он ревниво сказал: «Да, ваш Эйзенштейн—это режиссер»,—давая понять, что в «Броненосце “Потемкин”» нет места актеру.

Я привожу эти примеры только для того, чтобы в свою очередь задать вопрос: все-таки, кто же на кого влияет? Традиционалисты на новаторов или новаторы на традиционалистов? Почему нужны эти две линии, которые, условно говоря, представляют Протазанов и Бауэр или Протазанов и Эйзенштейн (мы вначале думали сделать два «круглых стола» на две эти темы, а потом объединили их в одном: «Протазанов и авангард»). Какая же из этих двух направляющих определяет эволюцию кино? И каким образом они связаны, почему они необходимы друг другу, как инь и янь?

Татьяна МОСКВИНА-ЯЩЕНКО: Хочу сказать пару слов насчет традиционалистов и новаторов. Традиционалистов еще Константин Леонтьев называл «охранители». А новаторы (и, вообще, новые формы в искусстве), как писал Чехов, появляются тогда, когда впереди уже как бы «проклевываются» новые формы жизни. В этом смысле искусство является провозвестником будущего слома в жизни. Вспомните XIX век и начало XX-го—этот слом на фоне критического реализма (и просто реализма) как метода. Прежде всего, отличительная черта этого метода—то, что художник имел неограниченную свободу выбора реальности для эстетического освоения. И, как и любой метод, он имеет свое начало и свой конец. Конец его—как раз начало Серебряного века. Потому что неограниченная свобода выбора реальности для эстетического осмысления предполагала, с одной стороны, выход в социальный детерминизм (критический реализм выбирал, в основном, негативные явления жизни, иногда скатываясь в карикатурно-пародийный жанр). С другой стороны—появился соцреализм. Как писал Луначарский, в угоду революционному идеалу можно было пренебречь некоторой достоверностью.

А еще возможна абсолютизация того самого выбора художником форм реальности для эстетического освоения—появляется выход в крайний субъективизм и в такие формы, как имажинизм и символизм (то есть те течения, которые мы наблюдаем в Серебряном веке).

Протазанов является универсальным адаптатором разных уровней реализма, в том числе и с выходом в авангард. Юрий Гаврилович во время своего доклада замечательно проанализировал, как соотносятся иллюстрации к повести Пушкина «Пиковая дама» и стилистика фильма Протазанова, как адаптируется живописный авангард в пластику кино. То, что здесь прозвучали доклады полярные—о православной составляющей в творчестве и в личности Протазанова, о Протазанове как родоначальнике бульварного жанра,—тоже говорит о том, что этот человек был удивительным адаптатором. Потому что православие у Протазанова, на мой взгляд, относительное. Это видно даже в выборе такой личности, как Толстой. Толстой—это человек ереси, знаковая фигура для своего времени, так же как и его герой, отец Сергий, который всю жизнь искал Бога и не нашел.

Если сравнить финал повести «Отец Сергей» и фильм Протазанова (это 1918-й год), там, во-первых, есть титр после прелюбодеяния: он хотел молиться, но не мог—Бога не было. И финал не как у Толстого—Сергий с каторжанами идет по этапу в Сибирь. Есть историческое смещение, и я думаю, сознательное. Протазанов очень тонко чувствовал время, тогда уже не было той цензуры (в том числе и православной), которая была раньше. Можно было себе позволить тот выбор реальности, который ему был близок и интересен.

Сергей КАПТЕРЕВ: Я по поводу фильма «Сорок первый». Для меня это, пожалуй, одно из самых важных произведений на данный момент. Оно входит в мой канон. Мне кажется, этот фильм во многом отражает позицию или, скорее, положение Протазанова. Я говорю о фильме как о тексте, оторванном от автора. Не знаю, вкладывал ли сам Протазанов туда то, что вижу я в его фильме—но я считаю, что его фильм намного точнее, чем «Сорок первый» Чухрая. Чухрай работал в другой обстановке и не мог до конца прочувствовать то, что чувствовал Протазанов, у которого было полное понимание преимущества порядка перед партизанщиной. То, что, в конце концов, мы видим и в «Томми»,—почти презрительное отношение к толпе партизан и вполне положительное, симпатизирующее отношение к армейской казарме, в которой находятся англичане-интервенты. «Сорок первый» может восприниматься как еще более сильный, более точный образ этого противопоставления: армия—русская армия, которая гордилась своей политичностью, но еще до 1917-го года в силу обстоятельство была брошена в политику,—в данном случае предстает как система, побеждающая партизанщину. Партизанщину как серьезное явление. Мне кажется, здесь Протазанов открывает свое отношение не к Советской власти, а к конкретному символу традиции. Потому что армия, когда она боеспособна и действует, сохраняет традицию. Не помню, кто сказал, что самое страшное—восстановить армию после того, как ее разрушили. Собственно говоря, мы видим это сейчас—в той же самой стране. И поэтому «Сорок первый» является для меня сверхобразом отношения Протазанова к новаторству—так сказать, к новаторству социальному. Может быть, даже в чем-то и к новаторству формальному. Ни в коем случае не хочу сказать, что он не авангардист, но в данном фильме он показывает себя именно человеком, гордящимся традицией.

Ирина ГРАЩЕНКОВА: Можно напомнить вам одну неприятную деталь? Тоже касается «Сорок первого». Когда благородный белый офицер, поевший мяса, тайком вытирает пальцы о зипун партизана. Деталь очень запоминающаяся! Вы, наверное, просто ее забыли, Сергей.

Сергей КАПТЕРЕВ: Нет, я ее трактую по-другому.

Ирина ГРАЩЕНКОВА: А как? Это интересно. Как можно трактовать такое маленькое свинство?

Владимир ЗАБРОДИН: То, что он вытирает грязные пальцы о зипун, никак его не дискредитирует. Обо что-то же надо вытереть. Он вытирает о то, что ему попало. Понимаете? Это чистый прагматизм ситуации. Ну, что мы делаем вид, что находимся в салоне XVIII века! Выдаем себя за каких-то нечеловеческих существ с ангельскими крылышками, мы, мол, такие тонкие, такие тонкие, и что делаем в туалете—даже непонятно. Душимся, наверное, французскими духами.

Ирина ГРАЩЕНКОВА: Но это не туалет!

Сергей КАПТЕРЕВ: Заметьте, что я не анализировал текст намеренно. Да, армия может совершать страшные поступки, и она их совершает—в силу того, что является армией. И человек, который представляет офицерство, может это сделать. Но я говорю о других вещах—о том, что смотрится как система законченная и что смотрится как система, предположим, враждебная художнику... Хочу еще раз подчеркнуть, что я рассматриваю этот фильм как символический текст. И не говорю о Протазанове как авторе.

Петр БАГРОВ: Относительно «Сорок первого». На мой взгляд, проблемы, поставленные Протазановым в этом фильме, лежат абсолютно в другой плоскости. Да, есть партизаны (вполне, кстати, симпатично показанные), но даже это не столь важно. Есть Говоруха-Отрок, принадлежность которого к русской армии важна исключительно для фабулы. Но сюжет я вижу в другом. Моя идея исходно «украдена» у Марголита, но дальше я ее развиваю сам. Смотрите, вот фильм Чухрая с красавицей Изольдой Извицкой—переливаются пески, за кадром все время поют детские голоса. Хорошая картина, я не пытаюсь ее осмеять—просто это романтическая мелодрама времен «оттепели», очень характерная. У Протазанова же фильм начинается с того, что появляется отталкивающе-отвратительная Ада Войцик (красивая женщина, между прочим), которая что-то жует и сплевывает. Это существо—не то мужчина, не то женщина—занимается тем, что отстреливает белогвардейцев и считает, сколько убито. Ермолов очень странно ставит свет. Она какая-то вся каменная, как камни вокруг. Там камень, а не песок, что важно, хотя один кадр переливающегося песка есть—значит, и Ермолов, и Протазанов умеют так снимать, просто им это совершенно не нужно.

Но вот Марютка и поручик оказываются на острове. Забавная вещь—есть сцена, когда они промокли и должны высушить одежду. Они садятся перед огнем, раздетые по пояс. Спиной к зрителю (все-таки цензура!) и лицом друг к другу, потому что они друг друга не стыдятся, как два мужика. А затем она показана в юбке. Все время была в штанах, а стала в юбке. Это не подчеркивается никак, нет ни укрупнений, ничего. Но если присмотреться—она стала женщиной. И Ермолов уже по-другому ставит свет. И дальше—совершенно другая Ада Войцик, ее героиня под действием любви стала женщиной, которая должна любить, рожать детей, а не отстреливать кого бы то ни было: белых ли, красных...

И в самом конце, когда она все-таки стреляет в поручика,—и Нея Зоркая, и Наум Ихильевич описывали финал, на мой взгляд, неверно. Она стоит не «подбоченившись», вовсе нет—она поднимает заплаканное лицо, и оно у нее каменеет. И становится таким же каменным, каким было в начале, таким же каменным, как эти камни на фоне. У нее был шанс стать человеком, стать женщиной, но она его упустила. Стала опять бойцом. Фильм про это. А партизаны Протазанова, по-моему, ничуть не раздражают, равно как и не прельщает белая армия. У него есть и сцена с карикатурными белогвардейцами, между прочим, абсолютно в духе какого-нибудь 1918-го года, даже поражающая отсутствием вкуса. Очень маленькая, буквально на минутку.

Сергей КАПТЕРЕВ: То есть вы хотите сказать, что он не понимал конфликта, в результате которого попал вначале в эмиграцию, а потом вернулся?

Петр БАГРОВ: Просто здесь его не это интересовало. Может, и понимал, но «Сорок первый» не про это.

Сергей КАПТЕРЕВ: Я как раз считаю, что именно в «Сорок первом» Протазанов показал, что он это понимает.

Виктор МАТИЗЕН: Ну, я в качестве действующего критика позволю себе немножко вывести разговор из исторической плоскости в современность. Как известно, новое—это хорошо забытое старое. Что в современном контексте представляют собой традиционалисты и новаторы? Обычно, это ассоциируется с авторским и коммерческим кино, да? Авторское—это кино, так сказать, новационное, а коммерческое—наоборот, традиционное. Хочу обратить ваше внимание на два выдающихся явления этого года. Это фильм «Простые вещи»—абсолютно традиционалистский, который был воспринят как нечто совершенно новое (по крайней мере, в рамках «Кинотавра»). И именно поэтому получил кучу премий. И фильм Балабанова, который представляет из себя месиво из традиционных пропагандистско-хоррорских приемов, и, однако, он тоже был воспринят как совершенно новое слово в искусстве.

И такие коммерческие картины, как «В ожидании чуда», «Даже не думай» или «Двадцать сигарет». Если вы посмотрите на те языковые приемы, которыми пользуются режиссеры, то увидите—они абсолютно современны. А в авторском кино никто к таким приемам сегодня не обращается. То есть получается, что коммерческое кино охотно воспринимает всякого рода новации в языке и тут же их использует. Может быть, оно их не изобретает, но, по крайней мере, на этом фоне это выглядит чистым языковым творчеством. Хотя, разумеется, содержание их картин к этому не сводится.

И последнее, относительно самого Протазанова. Я позволю себе скаламбурить и воспринять приставку «прота» как «прото» или «протей». Как бы он, с одной стороны, «прото-режиссер», с другой—такой «протей», который с легкостью воспринимает все—и авангард, и традиции, и мелодраму, и мог бы снять фильм ужасов (кстати говоря, в «Пиковой даме» есть элементы фильма ужасов). И так далее, и так далее, и так далее.

Наум КЛЕЙМАН: Спасибо, Виктор! Кто хочет продолжить полемику—тем более что мы вернулись в контекст заявленной дихотомии традиционализма и новаторства?

Вера РУМЯНЦЕВА: Я вчера переводила лекцию замечательной французской исследовательницы по Делёзу и, в частности, по его труду о Кафке. Мне кажется, что здесь вопрос о противостоянии... Вспомним, что Делёз говорил о Кафке и о малой литературе как таковой. Дело в том, что здесь речь, с одной стороны, идет о некоей вертикали власти. Не важно, от кого она исходит: от произведений традиционного типа или от авангарда. С другой стороны, возникает попытка сопротивления вертикали власти, в которой проявляется некая обособленность и так далее. Мне кажется, может быть, это тоже интересный момент—не только спор о традиции и новаторстве, но и о некоем сопротивлении искусства чему-то, что вдруг начинает господствовать.

Наум КЛЕЙМАН: Спасибо! Это еще одна попытка внести новое измерение. Мы знаем—Моисей Никифорович Алейников обещал Протазанову, что после его возвращения в Россию он будет время от времени получать право делать то, что хочет. Значит, ему говорили: «Да, придется ставить

кое-что из того, что надо. Но будет и возможность, что называется, работать вне вертикали власти, если не против нее». Можно ли в этих категориях как-то описать совокупность фильмов Протазанова, где, действительно, мы видим его протеизм, его замечательную артистичность в широком смысле слова—умение переключаться на разные языки, на разные системы мышления? Мы понимаем, что это один художник, которого нельзя спутать ни с каким другим. Мы не можем поставить его рядом с традиционалистами Ивановским и Висковским, а они, казалось бы, относятся к одному кругу. Тем не менее мы отличаем Протазанова в любом его жанре. Я сам не знаю, можно ли в континууме его картин выделить то, что более протазановское, и то, что является уступкой эпохе. Кто-нибудь взялся бы ответить на это?

Петр БАГРОВ: Думаю, имеет смысл ответ искать не в советском творчестве Протазанова, а в дореволюционном. Там мы можем абстрагироваться от идеологии, насаждаемой сверху, и говорить не о политике, а об искусстве. Я плохо знаю дореволюционное кино и не буду на эту тему говорить, поэтому, может быть, кто-нибудь подхватит эту тему?

Ирина ГРАЩЕНКОВА: При всем многоязычии Протазанов владел эсперанто мастерства, Луначарский называл его «человек от мастерства». Оно каждый раз на любом материале и в любой социальной среде давало ему уверенность в себе, и, видимо, он очень вдохновенно работал. Об этом свидетельствуют сломанные палочки, брошенные шляпы и другие детали, о которых вспоминают работавшие с ним актеры. До революции Протазанов у Ермольева работал так—он имел право из двенадцати фильмов, которые ставил ежегодно (такова была его квота), два-три сделать по своему желанию, авторских. В остальном он работал на репертуар. И в этом отношении (правда, Алеши Гусева нет, и как-то говорить в его отсутствие не очень хочется) мне было жаль, что в его докладе, несколько эпатажно названном: «пионер бульварного кино», не прозвучала тема репертуарных фильмов, жанровых фильмов Протазанова. Он отдал дань практически всем жанрам. И как раз эти фильмы мне кажутся в какой-то степени менее «протазановскими».

«Протазановские» фильмы там, где он опирается на большую литературу, где он исповедует то, что его привело в кино, и то, что породило его стиль и его эстетику. Он говорил об этом так: с одной стороны, это, конечно, МХАТ и отечественная литература, с другой—Film d'art (серия французских фильмов, которая произвела на него огромное впечатление). Там—Комеди Франсез, тут—МХАТ. Когда он опирался на свои литературно-театральные корни, тогда и делал свое авторское, «протазановское» кино.

Поэтому «Уход великого старца» и «Отец Сергей»—это для меня истинный Протазанов. А «Сатана Ликующий» (при всем блеске мастерства)—менее Протазанов. Потому что литературная основа «Сатаны...»—модное «дамское рукоделие» Ольги Блажевич. Кто-то уже говорил о скандинавской культурной традиции в этом фильме Протазанова. Но мне кажется, что в нем больше внешнего ибсенизма, чем проникновения в суть скандинавской эстетики.

Петр БАГРОВ: Что бы вы еще назвали? Какие еще фильмы, на ваш взгляд, «протазановские»?

Ирина ГРАЩЕНКОВА: Из ранних его работ?

Петр БАГРОВ: Допустим, из ранних.

Ирина ГРАЩЕНКОВА: Ну, например, я «Нищую» назову его картиной—она корреспондируется к Протазанову как к человеку Серебряного века. По ассоциациям с культурой Серебряного века, по тематике, по эстетике. Из того, что мы видели, конечно, «Горничная Дженни». Это комедия, но с очень глубоким, человеческим отзывом на время. Протазанов хочет сказать, что на аристократку можно надеть фартучек и головной убор горничной—и она останется аристократкой. Это как бы утверждение чего-то, о чем в 1918-м году уже пора было забыть. Тоже во многом протазановская картина, тем более что здесь он может опираться на, действительно, великолепную театральную культуру—прежде всего, центральной исполнительницы—и на ней построить всю эстетику фильма.

Наталья НУСИНОВА: У меня такое короткое соображение. Был задан вопрос: «Что такое стиль Протазанова, и как он меняется под влиянием эпохи? Что вносит время?» Мне кажется, что одна из черт стиля Протазанова—его любовь к иконографии внутри кадра—у него на стенах во всех фильмах висят картинки. Какие—определяет время. В «Пиковой даме»—это виньетки и силуэты, а, скажем, в «Его призыве»—портреты вождей, в фильме «Дон Диего и Пелагея»—тоже портрет Ленина вместо иконы. Вот вам, пожалуйста, черта стиля и насыщение эпохой.

Наум КЛЕЙМАН: Я перед тем, как передать микрофон следующим, хотел бы задать еще один вопрос. Известно ли вам, как Протазанов относился к нашим авангардистам? Я имею в виду Вертова, Эйзенштейна и всех прочих, кого мы считаем авангардистами. Я попробовал найти что-нибудь отрицательное или положительное у Эйзенштейна по поводу Протазанова и не нашел...

Ирина ГРАЩЕНКОВА: Эйзенштейн очень высоко ценил «Уход великого старца» и называл его одним из лучших фильмов русского дореволюционного кино. Что касается авангардистов, то, может быть, это случайность, хотя я думаю, что это закономерность—на студии «Межрабпом-Русь» рядом оказались авангардист Пудовкин и «традиционалист-авангардист» Протазанов. Протазанов тепло относился к Пудовкину (о чем позднее вспоминала жена Пудовкина). Мало того, когда Протазанов начал делать «Белого орла», то полусуто говорил, что это будет вторая серия «Матери». И на самом деле в этом фильме чувствуется влияние и «Матери», и «Конец Санкт-Петербурга». Тем более что Протазанова и Пудовкина связывала любовь к Московскому Художественному театру и ко Льву Толстому.

Петр БАГРОВ: Еще относительно «Межрабкома». Мало того, что там был Пудовкин, из мемуаров Алейникова известно, что к нему приходили проситься на работу Эйзенштейн, Тиссэ и Александров. И Алейников не взял их, сказал: «Понимаете, мы и так бревно в глазу у “Совкино”. А если еще будете вы, то нас просто съедят». Это одна реплика. Реплика вторая—то ли в «Ленинградской кино-газете», то ли в каком-то еще ленинградском издании в 1920-е годы были опубликованы отзывы ленинградских кинематографистов на фильм «Броненосец “Потемкин”». Там был отзыв Козинцева и Трауберга: «ХО-РО-ШО» (больше ничего не было написано), какие-то пространные положительные отзывы Эрмлера и так далее. Ивановский осторожно говорил, что, да, работа сильная, интересная и так далее. А

Сабинский написал, мол, работа, конечно, неплохая, но надо еще учиться, учиться и учиться, молодой человек. То есть протазановское отношение к авангардистам и отсутствие полемики—не было типично для всех представителей этого поколения.

Ирина ГРАЩЕНКОВА: Он ни с кем не сражался. Ой, и еще, простите, Наум! Эйзенштейн восхищался умением Протазанова держать весь фильм в голове. Он говорил: «Как вы, вообще, когда монтируете, в голове держите весь фильм?» Он ценил его монтажную культуру.

Владимир ЗАБРОДИН: Источник скажите!

Ирина ГРАЩЕНКОВА: Кажется, Алейников.

Владимир ЗАБРОДИН: Алейников? Он о многом вспоминает, чего не было. Я читал воспоминания Алейникова, хотел что-то для «Киноведческих записок» выбрать оттуда и с удивлением обнаружил многие вещи из Гладкова, записанные как собственные воспоминания Алейникова. Он читал новые книги и переписывал их в свои воспоминания. У меня мало энтузиазма по поводу достоверности того, о чем пишет Алейников. Кроме самых ранних воспоминаний, дореволюционных*. Все, что после революции, на мой взгляд, им сфальсифицировано.

Я хотел вернуться к тому, что было заявлено в начале в виде такого жонглирования терминами. Авангардизм стал некоей наградой, которую мы хотим присвоить господину Протазанову. В то время как он был человек традиции, человек культуры, не был он никаким новатором. Назвать его авангардистом, потому что авангардист—это тот, кто идет впереди, это игра словами, не имеющая отношения к истории нашего кино. Извините, Маша. Я не уверен, что звание авангардиста всегда было орденом, который торжественно вручали.

Вспомним книгу Алейникова, который дважды ее издавал (между борьбой с безродными космополитами и началом «оттепели») — в массе материалов там как раз говорится, что формалисты оказались банкротами, не нужными народу (и дальше шли фамилии наших классиков), а вот Протазанов — настоящий русский человек, русский художник, краса и гордость. Поэтому в этом смысле он был возрожден задолго до нас с вами. Его не надо заново возрождать, потому что он давно уже в иконостасе этом находится. Мне кажется, гораздо полезнее заняться конкретными вопросами. Как он делал фильмы? Что мы можем взять на вооружение? Как он работал с актерами? Кто еще так работал с актерами? Надо ли так работать? И так далее.

Меня вчера возбудил господин Цивьян. Я не считаю то, что хочу сказать, полемикой с ним, просто несколько слов в развитие его выступления. Юра говорил о противопоставлении жеста и монтажа. На что я ему сказал, что этот вопрос стоял задолго до этого не как противоречие жеста и монтажа, а как противоречие актера и режиссера. И сослался на лекцию, прочтенную Мейерхольдом в 1918 году в Институте экранных искусств при Скобелевском комитете. Она была записана будущей госпожой Болтянской, которая носила в то время совсем другую фамилию — первого своего мужа

* Эта часть воспоминаний Моисея Алейникова опубликована. См. сб.: История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. / Сост. Е.С.Хохлова, В.С.Листов.—М.: Материк, 1996, с. 137–176. (Прим. ред.)

(а девичья ее фамилия Калистратова). Она училась на женских курсах и писала совершенно роскошные рефераты, которые, если ей верить, хвалили ее педагоги, надеясь, что она станет настоящим филологом. И она подрабатывала, по просьбе Болтынского записывая лекции, так что это—аутентичная запись того, в отличие от тех стенограмм конца 1920-х или 1930-х годов—когда люди без начального образования записывали тех, кто получил высшее. Читаешь те стенограммы, и волосы тихо встают дыбом...

Ирина ГРАЩЕНКОВА: У вас?!

Владимир ЗАБРОДИН: Ну, видите, они все выпали в результате этого энергичного вставания, и ничего не осталось.

А в той лекции есть рассказ Мейерхольда о некоем режиссере и актере (думаю, Мейерхольд описывает свою практику). Начинает он с проблемы времени. Длительное время жеста и короткое время монтажа: «Надо развивать в себе инстинкт определения времени. То есть, играл ли я минуту или семь минут. Так один артист в театре говорил монолог семь минут. Так прошла пьеса несколько раз, и режиссер перестал следить за этим. А однажды, придя на пятнадцатое или двадцатое представление этой пьесы, режиссер услышал монолог не на семь, а на двенадцать минут. В чем дело?»—следует вопрос. Ответ актера: «О, я разделал этот монолог». Оказывается, актер постепенно развивал мысли своего монолога. Вот, видите, насколько важен ритм, известная смета игры! В этом смысле «актер»—профессия нарциссическая. Ему все кажется, что его мало зрителю дали. Это связано с неким понятием ритма, сметы времени—понятия, которое актеру чуждо как Нарциссу, он безразмерно растягивает свою игру. И в этом смысле режиссер есть организатор вот этого целого художественного.

Почему я говорю об этом выступлении Мейерхольда? В архиве сохранился черновой, тезисный набросок того, что он хотел сказать. И в нем фигурирует фамилия Протазанова. Звучит это так: «Ритм, который нашел Протазанов в “Пиковой даме”, медлительность—новый момент в жизни кино». Почему сопоставление это произошло на примере «Пиковой дамы»? Потому что Мейерхольд поставил «Портрет Дориана Грея», которому посвящено его выступление. Чуть позже его фильма вышла «Пиковая дама». И в критике они оценивались одновременно, была радость по поводу того, что отечественное кино, наконец, стало художественным. И как пример этой художественности приводились два фильма—Мейерхольда и Протазанова. Вышла замечательная рецензия Ахрамович-Ашмарина в «Театральной газете». Поскольку «Пиковая дама» сохранилась, а «Портрет Дориана Грея»—нет, в знаменитой книжке «Великий кинемо» напечатали половину этой рецензии, да еще без указания автора. А это одна из классных, профессиональных статей как раз по этому поводу.

Занятно, что такой тезис есть. Он никак в самой лекции Мейерхольда не прозвучал, Протазанов и его «Пиковая дама» в ней не упоминаются. Но Мейерхольд говорит о ритме, который должен пронизывать фильм, ритм конституирует произведение, оно складывается из ритмических компонентов. Ритмичность должна быть присуща игре актера, должен быть своеобразный ритм и в декорации, которую Мейерхольд рассматривает не как сценическую декорацию, а как систему экранов.

В «Пиковой даме» мы не видим декораций. Там зауженное пространство. Его перегораживают стены, как экраны. Декорации в привычном, западном, смысле, как, скажем, в «Кабирии» того же 1915-го года, там нету. И у Мейерхольда их тоже не было. У него была система определенных решений, скорее, игра плоскостями, нежели объемные декорации, потому что наши ребята не знали, как декорацию освещать. На Западе были богатые товарищи, технически оснащенные, у них камера двигалась. «Кабирия» начиналась с того, что камера долго ездил вокруг гигантской декорации. У нас же тогда камера, как правило, была статичной, и робкие движения в кадре—явление редкое. Конечно, я не имею в виду, когда на натуре актеры в фильме Бауэра едут на автомобиле. Но, в принципе, какого-то особого движения в кадре не было. Обходились тем, что выходило дешевле. Голь на выдумки хитра. Отсутствие больших павильонов, гигантского количества света компенсировалось художественной изобретательностью.

Я люблю всем рассказывать, как на одном из фестивалей голливудский режиссер Николас Рей подошел к Бунюэлю и стал спрашивать: «Как вам удается снимать такие замечательные фильмы?» На что Бунюэль сказал: «Простите, а каков был бюджет вашего последнего фильма?» «Пять миллионов»,—ответил Рей. «А у меня всего двадцать пять тысяч долларов». Понимаете? Финансирование и художественность—взаимоисключающие обстоятельства.

Протазанов был тем, кого в Японии называют студийным режиссером. Вот мы в Музее Кино показывали фильмы Мидзогути, Нарусэ, других гениальных японских режиссеров. А знаете, что они никогда в Японии не ценились как индивидуальности? Их фильмы были фильмами студии.

Мне кажется, когда мы пытаемся найти нечто авторское в фильмах Протазанова, мы переносим то, что сейчас ценим, на то время, когда это абсолютно не ценилось. Протазанов был профессионал, которому давали задания и для которого было профессиональной честью сделать то, что ждали от него студия и зритель. У него не было никаких гражданских пристрастий, я так думаю—если они и были, то принадлежали его частной жизни. У него не было эстетических предпочтений—он нигде их не декларировал. У него не было привязанности ни к авангарду, ни к традиционализму. Он исходил из той культуры, которая была ему близка.

Мне особенно понравилось то, что было показано Юрой во время его доклада,—Мунк, потом Бенуа, потом Протазанов—чтобы мы не обольщались и не говорили о каких-то особых свершениях отечественной культуры или особых прорывах дореволюционного нашего кино, представленного Протазановым. Вспомните кадры, которые показывал Юра: Протазанов не может сделать в павильоне то, что легко делает Бенуа. Художник строит пространство, а режиссер в павильоне пространство выстроить не может. Он ограничен маленькой площадью, тем, что у осветительных приборов были еще, видимо, маленькие мощности. И та фантастическая игра тени и света, которая есть у Бенуа, не появляется в «Пиковой даме» Протазанова.

У Пушкина показан ужас молодого человека перед старостью, перед этой страшной старушкой, которая приходит к нему ночью в его бреду, и он, не зная, куда деться, бежит бодрым темпом к сумасшествию, ввераясь

тому, что она ему нашептывает (а на самом деле это его внутренний голос). В кино тогда это невозможно было сделать.

Ведь что происходит в повести? Германн лежит на постели и видит тень—кто-то подходит к окну. Слышит—в прихожей открывается дверь. Шаги приближаются к двери в спальню. Дверь открывается, и кто-то в белом идет к нему и горячечно шепчет: «Я должна была... Три карты... Тройка, семерка, туз...» Потом графиня уходит. Германн не понимает, что произошло, идет в прихожую. Там спит в дребадан пьяный его ординарец или денщик. Германн идет к двери, она закрыта на засов. Его охватывает ужас. Как его передать на экране?

А что мы видим в кадре? Лежит молодой человек, повернувшись к зрителям, а сзади к нему приближается старушка. Это же композиция детского театра! Но Протазанов вынужден так снимать, он не может сделать по-другому, потому что, если Германн будет смотреть на графиню, он отвернется от зрителя, и вместо лица будет виден его затылок.

Во втором фильме, который нам показывал Юра, идет текст: «Смотрите в глаза! Смотрите в глаза!» Герои смотрят друг другу в глаза, он ее соблазняет, как я понимаю.

Многие писали, что призраков в театре показывают в профиль. Скажем, как сделал призрака тот же Мейерхольд в пьесе «Стойкий принц»? Он снял с актрисы обувь, она (в профиль) шла босиком со свечой из одной кулисы к другой. И все от ужаса замирали, потому что это призрак, оказывается. Но в профиль вы не видите мимики. Для того чтобы ощутить мимику в театре, нужно повернуться к зрителю. Анфас—очень плохо, тоже не отчетливо. Лучше всего три четверти вправо или влево.

Из зала: Призраку мимика совершенно не нужна.

Владимир ЗАБРОДИН: Я и не говорю, что у него должна быть мимика.

Как считается этот экранный текст? Герои общаются друг с другом: Германн с Пиковой дамой и любовник с любовницей—они поворачиваются в три четверти и долго смотрят на камеру. Строго говоря, это значит, что он потерял к ней всякий интерес... Но потом они снова поворачиваются лицом друг к другу и общаются между собой. А затем снова должны повернуться к камере и показать, что они чувствуют.

У Протазанова технология работы с актерами театральная. Он не мог с ними работать, как с киноактерами, потому что в то время не было этой технологии в российском кино. Либо как у господина Бауэра: герои сидят в машине, разговаривают между собой, машина долго едет. Либо вот так, как у Протазанова: герои общаются, смотря друг на друга, затем повернулись к нам, и мы прочитали по их лицам, что они чувствуют—отвращение, любовь, влечение... Они раскрываются перед нами, как книга; мы «читаем» ее, видим, как меняется эмоциональная ситуация.

«Пиковая дама», строго говоря, даже не драматический, а оперный театр. Голоса не доносятся, но это все равно эстетика оперного театра—все мизансцены, все движения и перемены поз. Думаю, что Протазанов должен был любить оперу, раз снимал так театрализованно. Это не кино.

Я не говорю, что это плохо. Просто это определенная стадия развития кино. И неслучайно потом появились другие техники описания—прибли-

женные к литературным, а не театральным. И литература начала играть большую роль в развитии художественных средств отечественного кино. А что касается Протазанова—это театральный период его развития, предшествующий литературному и собственно кинематографическому (это начинается торжествовать уже в 1920-е годы).

И мне кажется, что включение Протазанова в какую-то иную художественную традицию более плодотворно для понимания того, что люди тогда делали, почему их эстетика изжила себя, в каких случаях их действия были плодотворными, а в каких они оказались в тупике.

Например, когда я увидел во ВГИКе протазановский «Сорок первый», я понял, что, хотя у Чухрая фильм замечательный (особенно работа Урусевского), но, если говорить об истолковании взаимоотношений людей, если говорить о «суровом реализме» того, что было в то время, то, простите меня, Чухрай просто романтически всхлипывающий ребенок, а Протазанов—взрослый мужчина, нет в его фильме никаких приседаний и приплясываний вокруг прекрасной рыбки и замечательного белого офицера...

Марианна КИРЕЕВА: Во-первых, я хотела бы ответить на реплику Владимира Всеволодовича по поводу того, что раз Протазанов (известно, когда и кем) был назначен одной из главных «икон» иконостаса, то уже и говорить о нем с этой точки зрения нельзя. Позволю себе процитировать знаменитую острогу Эйзенштейна (если ошибусь, Наум Ихильевич меня поправит) по поводу присуждения Сталинской премии первой серии «Ивана Грозного». «Сергей Михайлович, наше дело правое». «Нет,—ответил на это Сергей Михайлович,—наше дело левое, но случайно оказалось правым». Мне кажется, это абсолютно точно соотносится с положением, в которое был поставлен Протазанов в связи с тем, что у него оказались подходящая фамилия и подходящий киноязык в период борьбы с космополитизмом. Это первое.

Второе. У нас нет ни одного действительно значимого режиссера, который не был бы идеологически попользован тем же самым образом. В частности, тот же Сергей Михайлович Эйзенштейн. Является ли это поводом для того, чтобы перестать говорить об эмоциональном и человеческом содержании картин Эйзенштейна и разбирать только—чего он нового придумал с точки зрения монтажа, работы с оператором и т.д. и т.п.? По-моему, тоже нет.

Третье. Протазанов сам себя мыслит как человека вне каких-либо иконостасов. Это очень важно для понимания того, кем он был в истории нашего кино, в которой постоянно эти иконостасы тасуются. Хочу напомнить, что фактически он единственный впрямую заявил об этом в фильме «Его призыв» в свойственном ему ироническом и спокойном стиле. Помните эту небольшую сценку, где бабушка в комнате, которую она делит со своей внучкой, демонстрирует герою Кторову классический иконостас, который висит на одной стенке? «Вот оно как было-то,—причитает старушка,—а теперь вот что!» И мы видим на «внучкиной» стенке портреты вождей—Маркс, Энгельс... Четкая, очень рано данная оценка того, что происходит.

И последнее—к вопросу о гражданской позиции Протазанова. Мне кажется, режиссер не должен проявлять свою гражданскую позицию в дневниковых записях, не должен выходить на баррикады с лозунгами «Долой советскую власть!» или «Да здравствует советская власть!» У него другая профессия.

Свою гражданскую позицию он выявляет посредством своих фильмов. Я просто назову картины и предоставлю участникам дискуссии сказать, есть она там или нет: «Дон Диего и Пелагея», «Сорок первый», звуковой вариант «Праздника святого Йоргена» и, наконец, «Насреддин...», где Насреддин, выйдя на площадь, трижды кричит: «Свободу осужденным!» Я считаю, за эту гражданскую позицию можно было поехать очень далеко—как и за ряд других картин.

Наум КЛЕЙМАН: Еще один вопрос. В перерыве шел разговор о Бауэре и Протазанове—тема, которая почти не была затронута во время конференции. Мне лично, например, очень жаль, что не пришла Екатерина Сергеевна Хохлова с докладом о Кулешове и Протазанове. Это чрезвычайно существенное, как мне кажется, сопоставление двух художников, двух этапов и вообще, двух явлений. Но, если можно, я бы попросил Юрия Цивьяна сказать буквально два слова на тему: Протазанов—Бауэр как еще одна дихотомия раннего русского кино.

Юрий ЦИВЬЯН: Два микрофона!

Ирина ГРАЩЕНКОВА: Один для Бауэра, другой для Протазанова.

Юрий ЦИВЬЯН: У меня три реплики. Они логически не связаны, но остается надеяться, что как-то все-таки смонтируются. Первая—по поводу программы. Когда я ее прочитал и увидел название «Протазанов и авангард», меня эта комбинация и этот союз «и», конечно, заинтриговали. И напугали. Потому что Протазанов (как мы слышали не раз)—это все на свете. Но не авангард же! То, что сказал Наум Ихильевич, отчасти прояснило картину. И все же остается небольшое сомнение. Хочу его сразу сформулировать. Да, мы должны, наконец, избавиться от менталитета гражданской войны. Мир и искусство устроены не как борьба, нет деления на белое и черное, нет простой дихотомии. Но, с другой стороны, откуда у нас, у Лебедева появилась эта психология гражданской войны? Не из авангарда ли она пришла? По-моему, из авангарда.

Поэтому давайте попробуем «раздеть» авангард до скелета. Что остается? «Буду делать не так! Буду делать не как все! Буду бороться с прошлым моего искусства. И так меня заметят. И так я буду прав...» Вот это левое—правое, прогресс—регресс, собственно, если и не суть, то обязательный минимум авангардиста. Но, в таком случае, какой же Протазанов тогда авангардист, если он делает, как все (что мы услышали от Марианны), делает, как ему скажут, и даже, если делает, чтоб показать, что умеет все—делает удивительно хорошо.

Но это же не авангард! Это, не побоюсь этого слова, постмодернизм. И вполне можно было назвать этот «круглый стол» «Протазанов как недоносек постмодернизма», «Протопостмодернист».

Вторая реплика—по поводу Бауэра. Наум, спасибо, что предложили мне сказать об этом! Дело в том, что меня попросили затронуть эту тему уже полчаса назад (выдаю закулисную технологию нашего «круглого стола»). Петя подошел ко мне и сказал, что нужно поговорить о Бауэре и о Протазанове.

Я начну ни много ни мало—с типологии творческих биографий. И начну не с Бауэра и Протазанова, а со знаменитой типологии творческих биографий, сформулированной Эйзенштейном. Говорю по памяти, Наум Ихильевич, одерните меня, если чего-то переверну—это не специально. Эйзенштейн

говорил, что существует два типа творческих биографий. Один тип, кажется, он назвал его эпическим,—это тип Кулешова: «Я придумываю, я создаю единый принцип». И далее—эстетическая экспансия своего стиля: каждый новый фильм является завоеванием новой территории, но сделан он в одном и том же стиле. «Я не повторяю себя—это было бы глупо, самоэпигонство. Я развиваю себя, я все время остаюсь собою, развивая свой стиль».

А о себе Эйзенштейн говорил, или писал в дневнике (сейчас не помню источник, но мне эта мысль показалась откровением): «Я строю свою биографию по-другому. Я строю ее, как строит Мейерхольд. Каждый мой следующий фильм, как у Мейерхольда, это опровержение меня. Как Мейерхольд боролся с мейерхольдовщиной. А Кулешов никогда не боролся с кулешовщиной. Может быть, его судьба столь же трагична, творческая судьба, но все равно: это по-другому, это—эпик. А у нас драматические биографии: мы отрицаем себя прошлого, таким образом, создавая неожиданно себя настоящего». Вот так он строит биографии («по авангарду»).

Перехожу к другой паре биографий (в результате у меня получается не дихотомия, а «кватротомия», если такое слово есть, то есть «четвертование», полная матрица). Одна биография—Протазанова, который в чем-то похож на Мейерхольда, потому что ты не узнаешь Протазанова по фильму—разве что ты знаток Протазанова. Один фильм снят—так, другой—так, один—про это, другой—про «анти-это». Нет единого Протазанова на протяжении всей его долгой биографии. Но это не авангард. Протазанов не создает анти-Протазанова. Нет логической диалектической цепи. Он просто удивительно талантливый приспособленец, не побоюсь этого слова, приспособленец в самом лучшем виде. И постмодернист.

Рядом существует Бауэр, в чем-то похожий на Кулешова, которого он и воспитал. Бауэр все время делает один фильм. И делает его все лучше и лучше. Интересно, что умирает он в 1917 году, обозначив своей смертью до- и послереволюционную границу нашего кино. Удивительно короткая биография, но Бауэр создал стиль, он шел впереди других, его—как я вчера показывал—копирует эпигон Протазанов, просто украв у него сцену «видение паука». Может быть, Бауэру повезло, что его творческая жизнь уложилась в четыре года. Может быть, он просто не успел измениться. А Протазанову не повезло, и он все время вынужден был изменяться...

К чему я клоню? Последовательная биография человека, который создает и строит свой стиль, как, например, Татлин (который не менялся, а «оголялся»)—это, скорее, Бауэр. И тогда Бауэр—авангардист, а Протазанов—не авангардист.

Третья реплика. Моя реакция на один сегодняшний доклад. Я понял, что нам надо чаще встречаться с театроведами. В двух-трех словах нас снабдили новыми терминами, новыми подходами к тому, что, как нам казалось, мы знаем. Конечно, на актера нельзя смотреть только глазами киноведа. Надо понимать, чему их учили, от чего их пытались отучить, с каким багажом они выходили на съемочную площадку. Мы, например, узнали о профильности и фронтальности, о том, что актеры в театре боятся анфаса. Фронтальность—это как слово, сказали вы. Слово однозначно. А повернется актер—и кажется, что у него есть что-то большее за душой.

Узнали мы и о том, что режиссеру (и актеру тем более) важны репетиции. И что Протазанов был хорош, потому что давал место репетициям. Мы знаем, что Кулешов репетировал еще больше и вообще весь фильм сначала создавал без пленки и только потом его снимал. Но всегда ли киноактерам нужна репетиция? И полезна ли она им? Есть, действительно, семь (а то и больше) отличий работы актера на сцене от работы на съемочной площадке, которые режиссеры принимают во внимание, снимая и монтируя кино, и мы должны принимать во внимание, анализируя фильм. Не перечисляя все семь отличий, возьмем одно—съемка кадра в немом кино (в звуковом все по-другому) не является реализацией заранее заданной программы. Это реакция на указания режиссера, которые он дает тут же. Протазанов, помогая себе палочкой, говорил: «Глаза! Смотри туда! Смотри на нее! Действие! Пауза!» Пауза длится. Он говорит: «Конец паузы». Все это мы читаем в мемуарах той же Гзовской.

Может быть, где-то в театре тоже происходит так. Но, знаете, есть режиссеры, и к ним принадлежал авангардист 1910-х годов Бауэр (тут я возвращаюсь ко второй реплике), которые возражали против репетиций. Покойный Антониони, авангардист конца XX века, говорил: «Не дам репетировать, не дам! Ничего не объясню! Лучше всего вообще не читать ничего про этого персонажа. Я буду тебя передвигать». И он передвигал актера на репетициях. И на Бауэра в своих мемуарах актеры жалуются: «Он меня поставил. Я спрашиваю: “Что мне делать?” Он говорит: “Услышишь!”» Перестияни писал, что Бауэр говорил: «Теперь повернись! Подойди к окну!»—«Зачем?»—«А неважно. Ты подойди к окну, потому что там освещение другое. Теперь иди сюда. Пауза. Переживай. Дыши!» Так что некоторые режиссеры считали, что репетиция приносит не пользу, а вред.

Владимир ЗАБРОДИН: Кто-нибудь видел, как репетирует господин Роман Виктюк? Он добивается нужного результата теми же способами—ну, точно теми же! Не объясняет ни задачи, ничего. Кричит народному артисту: «Выходи из-за колонны! Опускай ресницы! Повернись! Много повернулся! Чуть меньше!..»

Нина РОСТОВА: Попытаюсь ответить на все ваши реплики, если получится. По поводу репетиций в кино. Безусловно, репетиция не всегда нужна и не всегда полезна—именно в кино. Причем творческая репетиция. Но в кино есть репетиция техническая, без которой никогда не обойдется ни один режиссер и ни один оператор, выстраивая движение перед камерой, хронометрируя, выставляя свет и так далее. Без этой репетиции не обходится, по-моему, ни одна съемка в мире. Творческая репетиция—совсем иное, здесь как раз идет создание образа, работа с актером, подготовка его к съемке. Часто это бывает за кадром и не на самой съемочной площадке.

Кстати, Протазанов никогда не давал команд во время съемки. Все его знаменитые: «Пауза. Вспоминается. Так. Узнала. Пауза. Пауза. Опустила глаза»,—он делал на репетиции, как вспоминали и Гзовская, и Москвин, и Орлова. Во время съемки он стоял как зритель за камерой и уже не вмешивался. Гзовская рассказывает историю, как снимался один из эпизодов «Не надо крови», который мы не увидели (это четвертая часть)—драматическая сцена с матерью погибшего революционера. Они сидят на диванчике, который поставили на кирпичи, чтоб он был повыше, но как-то неудачно. Когда

актеры сыграли эту очень напряженную сцену, то вдруг увидели, что Протазанов лежит под диванчиком и его поддерживает. Он сумел подползти к диванчику, чтобы его поддержать, понимая, что нельзя нарушить эту энергетику, это общение актера с актером.

Но главное, у Протазанова в кадре всегда главным был актер, а не вещь, как у Бауэра.

Юрий ЦИВЬЯН: Допустим, действительно, вы правы, и речь идет только о репетиции (хотя и Гардин, и Гайдаров в своих воспоминаниях пишут, что Протазанов давал указания актерам во время съемок, впрочем, это не важно). Но если вы говорите, что в одном случае мы имеем дело с психологией (Протазанов), а в другом—с отрицанием психологии (Бауэр интересуется только скульптурностью и движением, а не психологией)—то кто же тогда авангардист?

Петр БАГРОВ: Буквально одна реплика, чтобы закольцевать то, с чего мы начали. Относительно Бауэра и Протазанова. Почему, например, мне ближе Протазанов, хотя янисколько не считаю, что Бауэр режиссер менее талантливый? Протазанов практически ничего в нашем кино не изобрел. Возможно, что он первый придумал включить документальные кадры в игровую картину («Уход великого старца»), но, может быть, этот прием использовали и раньше. Возможно, что и в «Драме с телефоном» разделение экрана на три части—его придумка. Но, в принципе, технические приемы он не изобретал. Он, в общем, все у всех «тащил» на протяжении всей своей биографии: и в десятилетья, и в двадцатые...

Ирина ГРАЩЕНКОВА: И это вам ближе?

Петр БАГРОВ: И это мне ближе! Понимаете, Бауэр прекрасно работает с глубинной композицией, с декорациями, со светом—что совершенно Протазанову не интересно. Но когда ему единственный раз это нужно—в фильме «Пиковая дама»—он это делает на уровне Бауэра, и выясняется, что Славинский снимал не хуже Завелева. Протазанову это не нужно было раньше—он и не использовал. Протазанов, действительно, снимает разные фильмы, тогда как Бауэр—один, правда, все лучше и лучше (ну, кроме «Немых свидетелей», наверное, это отдельная статья). Поэтому в этом смысле Протазанов не авангардист, но при желании он всеми находками авангардистов мог пользоваться. Он понимал этот киноязык.

Николай ИЗВОЛОВ: Друзья, я хочу сказать несколько слов о самой конференции. Буду краток. Мне конференция очень понравилась. Она показала, что Протазанов является фигурой, которая провоцирует большое количество методологических подходов, разных мнений, выявляя огромное количество внутренних творческих проблем, которые могут вырасти в отдельные направления исследований—что отраднo. Меня особенно порадовало (и даже слегка удивило) то, что наша конференция была бесконфликтной. Я сам был абсолютно согласен со всеми выступающими и не находил никакого предмета для дискуссии.

У нас дискуссии и не возникло бы, если бы не появились такие мастера устного выступления, как Матизен и Забродин. Думаю, что мы так тихо и закончили бы эту конференцию. Но тем не менее у меня есть две реплики, которые всех со всеми примирят. Существует расхожее мнение, что именно коммер-

ческий кинематограф является тем полем, которое и быстрее, и проще всего адаптирует находки авангарда. В этом смысле Протазанов является идеальной фигурой, потому что он, будучи коммерческим режиссером, как элегантно выразился Петр Алексеевич Багров, «тащил» все у всех. Действительно, зачем ему было что-то изобретать, когда он умел применять находки других?

Что касается репетиций в кинематографе, должен заметить, что именно те режиссеры, которые не умели работать с актерами, больше всего были озадачены проблемой репетиции. Скажем, Лев Владимирович Кулешов, один из главных пионеров русского авангарда и в то же время человек с дореволюционным опытом, был сторонником репетиционного метода. Позволю себе напомнить о существовании книжки «Репетиционный метод в кино», написанной им. Кулешов считал, что фильм, как и спектакль, должен репетироваться от начала до конца—только лишь для того, чтоб потом можно было быстро и дешево снимать. Никто из режиссеров, которые умели работать с актерами, никогда не выдвигал подобного рода теорий.

На самом деле, как мне кажется, из всей конференции можно сделать один продуктивный вывод—такого рода конференции очень нужны. Думаю, в нашем кино есть фигуры (если брать, скажем, дореволюционный период), которые могли бы спровоцировать не менее интересную конференцию. Я в данный момент размышляю о Старевиче, поскольку Бауэр, Протазанов—находятся на слуху, но Старевич (один из трех наиболее талантливых режиссеров дореволюционного кино) до сих пор такой большой конференции не собирал. И поскольку опыт организации этой конференции показывает, что объединение усилий нашего института и Института истории искусств в Петербурге оказалось плодотворным, то думаю, что конференция по Старевичу могла бы быть организована в стенах Института истории искусств, а мы, московские гости, с удовольствием бы туда приехали—в это замечательное здание на Исаакиевской площади—и своими скромными силами поучаствовали бы в дискуссиях.

На самом деле, кроме шуток, считаю и уверен, что представители Дирекции института с нами согласятся, что нужно ввести в систему практику подобных конференций—с обязательной публикацией стенограмм докладов и, возможно, какими-то дополнительными текстами тех авторов, которые по разным причинам не смогли участвовать в заседаниях.

Наум КЛЕЙМАН: Спасибо большое! Поскольку Николай Анатольевич произнес почти мою речь, могу только сказать, что, как я понимаю, сняв дихотомию авангарда и традиционалистов, мы так же снимаем дихотомию Петербурга и Москвы. И, где бы ни состоялась будущая конференция—в Петербурге или здесь,—ясно одно: наш опыт доказал, что нам есть о чем думать, есть о чем говорить, мы это умеем, не разучились за годы странного киноведческого безмолвия и торжества журнализма и «пиарства». И я призываю всех не ослаблять усилий и, кроме Старевича, подкидывать другие имена и темы, потому что могут быть не только монографические, но и проблемные, и методологические конференции. Думаю, все мы за то, чтобы продолжать это профессиональное общение. Спасибо всем, кто участвовал в этом «круглом столе»!

Подготовили **П.Багров** и **Н.Нусинова**