

РУССКАЯ ЭМИГРАЦИЯ И КИНО

Наталья НУСИНОВА

ПРОТАЗАНОВ В ЭМИГРАЦИИ

Одной из наименее изученных страниц творческой биографии Протазанова является эмигрантский период, длившийся с 1920 по 1923 гг., и, бесспорно, наименее продуктивный в жизни режиссера.

Жак ле Террибль, прозванный так еще соратниками по «Глории» за свою невероятную работоспособность, выпустил на Западе за четыре года семь или восемь картин—условно говоря, выполнил полугодовую норму, сложившуюся в России за первые десять лет его режиссерской деятельности. Впрочем, и об этих немногочисленных фильмах нам известно в лучшем случае немногое, о некоторых почти ничего, иные считались утраченными и лишь недавно были обнаружены в киноархивах разных стран мира, а некоторые не найдены по сей день.

Попробуем все же набросать хотя бы приблизительный очерк эмигрантского кинонаследия Протазанова, в первую очередь, задавшись вопросом: с чем были связаны метания режиссера от одного продюсера к другому, какими житейскими, творческими и психологическими причинами были вызваны его реэмиграция из Франции в Германию, а затем—возвращение в Россию, а точнее, в СССР, где ждала его смена внешней эмиграции на эмиграцию внутреннюю.



Протазанов в Париже на Эйфелевой башне. 1920 год. Из фонда Киностудии им. М.Горького (Музей кино)

Протазанов—Ермольев

Традиционно имя Я.А.Протазанова в зарубежье ассоциируется, прежде всего, с именем И.Н.Ермольева. Забегая вперед, скажем, что это несправедливо, поскольку Протазанов снял на фабрике Ермольева в эмиграции всего два фильма, и миф об их сотрудничестве в изгнании связан главным образом с тем, что именно Ермольев вывез Протазанова во Францию вместе со своей фабрикой, лучшие силы которой уже за два года до отъезда из России были сосредоточены в Крыму.

Действительно, именно у Ермольева был снят один из самых знаменитых эмигрантских фильмов вообще и самая известная из картин, созданных Протазановым за пределами России. Работа над «Ужасным приключением» велась с зимы по лето 1920 года,

иначе говоря, на всем протяжении пути ермольевцев в изгнание, а места съемок, указанные в шапке этого фильма (Ялта, Константинополь, Марсель, Париж), делают его практически «судовым журналом», а затем дневником ермольевской студии.

Мы не будем подробно останавливаться на описании этого фильма, достаточно полно уже изученного исследователями разных стран, ограничимся ссылкой на опубликованные ранее работы¹. Напомним лишь, что «Ужасное приключение»—это фильм-архетип:

—вобравший в себя многие приемы из дореволюционных протазановских фильмов (например, чрезвычайно важны постоянно возникающие в тексте апелляции к «Пиковой даме», афиша которой появляется в кадре «Ужасного приключения»; тема карт, шулерства и злого рока, преследующего авантюриста);

—определивший систему повторяющихся мотивов, которым суждено будет кочевать по фильмам эмигрантов (мотив корабля, онирические мотивы, автометаописание кинематографа, тема несбыточной мечты о внезапном обогащении);

—определивший основные принципы поэтики зарождающегося феномена кинематографа русского зарубежья (эклетицизм стиля, смена трагического финала на хеппи-энд, в данном случае через пробуждение героя—все «ужасные приключения», случившиеся с ним и, читай, с его создателями, не более чем ночной кошмар)².

Остановимся чуть подробнее лишь на одном, совершенно до сих пор неизученном аспекте истории этого фильма,—на вопросе о расхождении в его сохранившихся копиях.

Нам известны три варианта «Ужасного приключения». Во-первых, это копия Французской синематеки, восстановленная в 1982 году блестящим реставратором Рене Лиштиг по материалам оригинального негатива на горячей пленке (ее метраж по последним данным—1673 м). Кроме того, мы имели доступ к двум другим вариантам фильма, полученным Госфильмофондом по обменам ФИАФ из двух киноархивов: это чешская копия (формально она даже чуть полнее французской—1740 м) и британская (более усеченная—1380 м). Естественно, что эталонной считается копия Французской синематеки.

Во французской и чешской копиях «Ужасного приключения» главного героя, роль которого исполняет И.Мозжухин, зовут Октав де Гранье, в английской копии он переименован в Генри, в то время как его брат Шарль (актер Ривори) в Англии превратился в Чарльза, а в Чехословакии—в Карла.

Между тем, судя по всему, имя героя было выбрано неслучайно и имеет значение для понимания фильма. Дело в том, что во французской ономастике имя «Октав» имеет глубокие культурные корни. В частности, так звали героя «Исповеди сына века» Альфреда де Мюссе, книги, переключки с которой прочитываются в фильме Протазанова. Как известно, Мюссе написал свой роман, находясь под сильным впечатлением от своего любовного романа с Жорж Санд, остро переживая разрыв отношений. Оставленный любовницей, Мюссе чувствовал себя одиноким ребенком, сыном жестокого века,—возможно, именно поэтому в фильме Протазанова герой Мозжухина наделен подчеркнутым инфантилизмом, а также появляется трогательное и смешное «Общество брошенных детей», пришедшее на смену «Обществу богатых игроков» из «Пиковой дамы». В этой связи интересно отметить, что в английской копии, где куски с «Обществом брошенных детей» отсутствуют, герой сменил свое имя Октав на более привычное для британцев и не связанное с французской литературой имя Генри.

Неслучайно имя «Октав де Гранье» на заре эмиграции маниакально повторяется в фильмах Протазанова и Мозжухина. Забегая вперед, скажем, что в «Правосудии прежде всего» героя опять зовут Октав Гранье, правда, без частички «де»—несмотря на то, что герой этого фильма имеет генеральский чин, принадлежность к дворянскому сословию он почему-то потерял. Впрочем, это произошло уже после того, как французский кинозритель рукоплескал второму Октаву де Гранье в фильме «Дитя карнавала», поставленном весной и выпущенном летом 1921 года Мозжухиным-режиссером. В случае, если наше предположение о литературном источнике этого имени справедливо, оно дает ключ к объяснению культурных корней акцентированного инфантилизма героя Мозжухина в первые годы французской эмиграции.

Второй и последней картиной, снятой Протазановым на студии Ермольева в эмиграции, было «Правосудие прежде всего». Работа над этим фильмом велась уже в Париже и в Монрее, на студии «Ермольев-синема», летом 1921 года. Степень известности двух картин совершенно несопоставима, хотя в художественном отношении «Правосудие...» ничуть не уступает предыдущей работе Протазанова, сделанной также у Ермольева.

По всей вероятности, «Ужасное приключение» затмило «Правосудие...» в сознании потомков по двум причинам: во-первых, в силу необычной жан-

ровой структуры и высокой степени эмблематичности, во-вторых, просто благодаря своей физической сохранности.

Как бы то ни было, «Правосудие прежде всего», прекрасно сделанная мелодрама, в которой И.Мозжухин сыграл одну из своих лучших ролей, в гораздо меньшей степени привлекла к себе внимание исследователей—по-видимому, за счет традиционности формы и, в особенности, в силу того, что эта картина считалась утраченной вплоть до середины девяностых годов, когда ее обнаружили в своих фондах и атрибутировали сотрудники Нидерландского киноархива. Демонстрация этого фильма в Болонье на фестивале «Чинема ритровато» в 1996 году была настоящим событием для историков кино.

К сожалению, дошедшая до нас копия с интертитрами на голландском языке, вероятно, является неполной—без очевидных сюжетных лакун, но с нехваткой некоторых сцен, описанных во французской прессе начала 1920-х годов, когда фильм вышел на экраны. Возможно также, что для нидерландского проката по каким-то причинам был сделан перемонтаж (подобно тому, как британцы адаптировали для себя «Ужасное приключение»).

Основания для таких предположений дает описание фильма, приведенное во французской рецензии, опубликованной журналом «Синемагазин»:

«В первой сцене мы видим артистов, собравшихся на читку сценария. И тотчас же действие переключается на персонажей, переживающих драму,—с револьверами, стычками, гневом, слезами и вплоть до гильотины. Сон это или явь? Но нет: из заключительной сцены мы узнаем, что на самом деле никакой драмы не было, а просто мы присутствовали при распределении ролей в одной очень неопределенной мелодраме»³.

Приведем еще одно свидетельство. На сей раз критик—русский эмигрант, живущий во Франции и имеющий возможность оценить фильм с точки зрения двух культур—знакомой ему не понаслышке русской традиции и нового французского контекста, к которому, как он понимает, эта традиция должна быть адаптирована.

«Тяжелая драма. Французский зритель не привык к таким картинам, и она заканчивается тем, с чего началась—чтением сценария на кинематографической фабрике, сюжетом которого и является “Прежде правосудие”»⁴.

В дошедшей до нас копии «Правосудия прежде всего» ничего подобного нет. Картина не имеет ни рамочной конструкции, ни автометаописательной структуры—сюжет развивается как самостоятельная история, а не как фильм внутри фильма. Что касается ощущения, что действие балансирует на грани «сна и яви», оно, по-видимому, вовсе не вытекает из сюжета, но налагается на его прочтение зрительским воспоминанием о предыдущем, только что просмотренном критиками фильме Протазанова,—«Ужасное приключение». И хотя восприятие «Правосудия...» как онирического действия ощущается в отзывах ряда современников, объясняющих непривычный для себя стиль «стремлением автора, режиссера и исполнителей выйти за рамки традиционного кино и создать, если можно так выразиться, “реалистический вымысел”, делающий персонажей как будто вышедшими из сна, или, скорее, ночного кошмара, наложившего на них свой отпечаток»⁵, в данном случае у нас нет оснований предполагать, что речь идет об ином варианте фильма—скорее, об ином зрителе.

Зато мы вправе утверждать, что французский оригинальный вариант «Правосудия...» был полнее сохранившегося голландского как минимум за счет пролога и эпилога, отсутствующих в дошедшей до нас прокатной копии. И вполне возможно, это было не единственное их отличие.

Биограф Протазанова Михаил Арлазоров в своей книге приводит интересное свидетельство из устных воспоминаний самого режиссера: «...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 советскими 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...»⁶

В пересказе подобная сцена выглядит настолько комически, что кажется, будто Арлазоров перепутал, либо Протазанов пошутил. И тем не менее перед нами свидетельство. В случае, если сцена с гильотинированием мышей действительно была в фильме, ее трудно представить себе как сугубо драматический эпизод,—это сразу нарушило бы чистоту жанра. Подобное смешение высоких и низких жанровых структур в рамках одного фильма, также как и присутствие в нем мотивов онирического и автометаописательного характера, сразу вписали бы «Правосудие...» в традицию эмигрантского кино, с характерным для него феноменом «культурного кентавра».

Между тем в доступной нам копии фильм предстает как редкий для русского кинозарубежья (особенно—французского) пример жестокой мелодрамы, а вернее—как уникальное для эмигрантского кино продолжение традиции русской психологической драмы, со страстями, с ревностью, сжигающей героев, с трагическим финалом, описанным Ю.Цивьяном как хрестоматийный прием русского дореволюционного кино⁷. В эмиграции, как правило, трагический финал сменялся на хеппи-энд, иной раз искусственно приклеенный в качестве второй коды. Приведенные выше выдержки из рецензий свидетельствуют о том, что рамочная конструкция во французском, оригинальном варианте «Правосудия...», превращая драматическую судьбу героев из «жизни на экране» в сценарный вымысел «фильма в фильме» и, тем самым, уничтожая трагедийность сюжета, как раз и создавала второй финал. История же безжалостного прокурора Октава Гранье и благородной натурщицы Ивонны—чистая мелодрама. Однако по отношению к истории фильма Протазанова «Прокурор» (1917), ремейком которого является «Правосудие...», в дошедшей до нас копии сюжет последнего несколько смягчен.

Приведем пересказ «Прокурора» по книге С.С.Гинзбурга: «Возлюбленная прокурора Ольсена (И.Мозжухин) шансонеточная певица Бетси (Н.Лисенко) уходит от него потому, что он, выступая на суде как прокурор, остается глухим к велениям чувства, безжалостным слугой Закона. Через некоторое время Бетси из ревности убивает своего нового возлюбленного; Ольсен, продолжающий ее любить, тем не менее, добровольно берется обвинять ее на суде. Он добивается осуждения Бетси, но приходит к сознанию, что жил неправильно, позволив себе судить людей, сделав себя

слугой выдуманного людьми Закона. Выхода нет: Ольсен кончает жизнь самоубийством»⁸.

В «Правосудии...» натурщица Ивонна (все та же Лисенко), пришедшая на смену «шансонеточной певице Бетси», убивает равнодушного к ней скульптора Гравича вовсе не из ревности, а во имя своей любви к прокурору Октаву Гранье (бывшему Ольсену—его роль также исполняет Мозжухин), которого она защищает от ложного обвинения в пособничестве шпионажу. Шпионом неизвестной державы является как раз Гравич (интересно, что некоторые критики воспринимают его как русского, хотя прямых указаний на это в сохранившейся копии нет)⁹. Ивонна узнает о том, что вероломный друг прокурора, скульптор Гравич, организовал на него покушение с целью хищения документов государственной важности и, чтобы себя обезопасить, подделал расписку Гранье, якобы получившего деньги за добровольную передачу этих документов. Спасая возлюбленного, Ивонна убивает Гравича выстрелом из пистолета. В обвинительной речи беспощадный прокурор требует высшей меры наказания для своей бывшей невесты, по его убеждению, изменившей ему, а затем застрелившей своего любовника. Ивонна благородно молчит, не желая бросать тень на репутацию прокурора. После оглашения приговора Октав Гранье не выдерживает борьбы между чувством и долгом и отправляется в тюрьму для того, чтобы в последний раз навестить Ивонну. Но поздно—приговор уже приведен в исполнение. Тюремщики передают прокурору евангелие, которое читала перед казнью осужденная. Страница с изречением «Не судите, да и не судимы будете» заложена документами, неопровержимо доказывающими невиновность Ивонны и ее самозабвенную любовь к человеку, обрекшему ее на казнь.

Потрясенный прокурор уезжает из тюрьмы. Последний кадр «Правосудия...» в голландской копии—Октав Гранье, сидя в автомобиле, подносит руку к груди.

По этому кадру зритель предполагает, что раскаявшемуся прокурору плохо с сердцем. Этот жест как бы выражает его душевную боль.

На самом деле, судя по достаточно подробному описанию фильма, приведенному в рекламном проспекте, выпущенном к премьере фильма дистрибьютором («Пате-консорциум-синема»), в оригинальной версии была еще одна сцена, либо не сохранившаяся, либо намеренно сокращенная прокатчиками в голландской копии. «Октав Гранье, в полубезумном состоянии, с камнем на душе, мучаясь от угрызений совести, уезжает [из тюрьмы—*Н.Н.*]. Он садится в автомобиль, а затем, на пороге его дома, шофер в ужасе отпрянет [от открытой двери машины—*Н.Н.*], увидев у своих ног бездыханное тело Главного Прокурора»¹⁰.

Судя по этой цитате, оригинальная версия «Правосудия...» заканчивалась либо так же как «Прокурор» (сидя в автомобиле, Гранье подносил руку к груди для того, чтобы достать револьвер и застрелиться—Прокурор сам себе обвинитель, судья и палач), либо немного иначе (находясь в автомобиле, Гранье умирал от разрыва сердца—Божий суд совершался над человеком, который всю жизнь безжалостно творил над другими суд человеческий). В любом случае, драматическая линия фильма заканчивалась в оригинале смертью героя.

Чтобы уже окончательно запутать читателя, отметим, что в рекламном проспекте ни слова не говорится о рамочной конструкции, низводящей историю до уровня сценария, который обсуждается на студии. Объяснения этому у нас нет, поскольку предположить, что на французской премьере демонстрировалась версия, отличная от французской прокатной, просто невозможно.

В целом французская критика приняла «Правосудие...» почти восторженно. Главный упрек (неточность реалий) можно списать на некоторую ревность к пришельцам, пожаловавшим в чужой монастырь со своим уставом. Судопроизводство, тем более российское, где во все времена закон что дышло,—неудачная тема для международного ремейка. И, тем не менее, журналисты склонны простить талантливым кинематографистам некоторые фактологические неувязки и логические промахи. Европейский рецензент справедливо отмечает, что по французскому законодательству, например, прокурору никогда не доверили бы вести дело против собственной невесты, но тут же отступается, говоря, что многочисленные нестыковки подобного рода попросту не замечаешь, поскольку фильм захватывает зрителя. Кроме того, критиков, по их собственному признанию, обезоружил *автор*, перед началом просмотра раздавший «листовку» следующего содержания:

«Я заранее знаю, что критика упрекнет меня в том, что моя драма не во всем соответствует исторической достоверности. Однако реальная жизнь, плоская и монотонная, даже в самые трагические моменты не способна привлечь внимание зрителей, не способна взбудоражить их ум и чувствительность.

И для того, чтобы точнее выразить свою мысль и четче очертить психологию моих героев, я изложил сюжет в намеренно утрированной форме»¹¹.

Понятно, что после подобной мольбы о снисхождении количество беспощадных Октавов Гранье в среде французских журналистов должно было резко сократиться.

Интересно, кто выступал в роли этого *автора*, взывающего к пощаде? Текст обращения написал, скорее всего, сам режиссер. Но как-то трудно представить себе элегантного и барственного Протазанова раздающим петицию. Зато довольно естественно увидеть в этой роли Мозжухина. Обаятельный актер, уже приобретший во Франции некоторую популярность,—на рекламном проспекте «Правосудия...» его имя напечатано крупными буквами: «Месье Мозжухин, известный по великолепному исполнению главной роли в фильме “Дитя карнавала”»¹².

У организаторов премьеры должен был быть расчет на то, что человек романской культуры в принципе не может устоять перед шармом большого (да еще столь талантливого) ребенка, извиняющегося за свои ошибки. Тем более что на заре эмиграции, пока еще казалось, что большевики продержатся недолго, отношение французов к русским беженцам было радушное и сочувственное.

Предположим, что «автором» «Правосудия...» воспринимался Мозжухин. Неслучайно во всех фильмографиях именно он значится автором сценария. Так ли это? Найденная в Нидерландах копия сохранилась без вступительных титров. Сценарист «Прокурора» в фильмографии В.Вишневого не указан, но вряд ли им был Мозжухин, поскольку до эмиграции он в этой роли почти не выступал¹³. Как правило, сценарии к своим фильмам в доре-

волюционные годы писал сам Протазанов. В эмиграции же Мозжухин часто выступал в качестве автора или соавтора сценария и дважды—в качестве режиссера («Дитя карнавала» и «Костер пылающий»). Мог ли он быть сценаристом «Правосудия...» в том случае, если он не был сценаристом «Прокурора»? А если Мозжухин все же был сценаристом «Прокурора», можно ли представить себе Протазанова, безусловного лидера фабрики Ермольева в предреволюционные годы, ставящего фильм практически под руководством своего, пусть даже ведущего, актера, а потом, в эмиграции, вернувшегося к этому же сценарию для его повторной реализации? По всему, что мы знаем о характере Протазанова и о его статусе на студии, поверить в это довольно трудно. Его жанровая гибкость и социальный конформизм дают основания считать его гениальным ремесленником, но в любой ситуации он оставался бесспорным лидером.

Между тем во французских рецензиях имя Протазанова просто упоминается. В основном отзывы критиков на «Правосудие...» восторженные («Это успех, настоящий успех»), но в первую очередь фильм представлен как актерский успех Мозжухина («Это актер кино в полном смысле этого слова. Он не играет, он живет»). Хвалят Лисенко («драматический темперамент»). Отмечают сценарий (приписываемый Мозжухину)—«Это драма. <...> Мощная, ужасная. Драма с двумя героями. Правосудие и Любовь. Он и Она. К тому же это жестокий урок для тех, кому выпала тяжкая доля судить людей и распорядиться их жизнью и смертью. На сей раз он ошибся. Обвиняемая невиновна. Но, увы, он узнает о своей роковой ошибке лишь тогда, когда ужасная машина правосудия выполнит свою страшную работу». О режиссере—снисходительно: «Фильм очень ловко поставлен, в техническом отношении он безупречен. Ясное изображение, точно использованные световые эффекты, делают этот прекрасный фильм еще более значительным произведением искусства, к чести его режиссера и “Пате-консорциум-синема” [характерно, что фильм у современников ассоциируется в первую очередь со знакомой им французской фирмой, обеспечившей его прокат, а не с новой для них русской производственной компанией—*Н.Н.*]»¹⁴. Но даже в тех редких случаях, когда режиссеру отдают должное, о нем все равно говорят анонимно и подчиненно по отношению к сценаристу. «Автор знает, чего он хочет и куда он нас ведет, он направляет нас ясно и прямо. <...> А какая режиссура! Отличная картинка, очень реалистическая постановка. Глубокий сюжет. Высокая степень драматической напряженности»¹⁵.

Не следует ли из этого, что Мозжухин во Франции несколько потеснил своего режиссера? Складывается впечатление, что в течение первых полутора лет после переезда во Францию статус Протазанова на ермольевской фабрике сильно изменился. Если перед отъездом из Ялты он был правой рукой продюсера, ведущим режиссером, лидером, на которого Ермольев оставил фабрику, уезжая «на разведку» во Францию, чтобы организовать эмиграцию своей студии (4 апреля 1919 г.—8 января 1920 г.), то по приезде в Париж оказалось, что первый и главный отодвинут в сторону. «Ужасное приключение», фильм, ставший символом эмигрантского кино для потомков, современниками был принят неважно. Зато этот фильм дал толчок для самостоятельной работы Мозжухина—его Октав де Гранье в фильме «Дитя карнавала» был

принят восторженно. Затем этот успех был закреплен в фильме «Правосудие прежде всего», но опять-таки как успех Мозжухина. Для Мозжухина «Правосудие...»—это чрезвычайно важная картина, во многом—недооцененно важная. Тема раздвоения героя, мечущегося между долгом и чувством подобно персонажу трагедии эпохи классицизма, знакомая французскому зрителю со времен Корнеля и Расина, имеет также и русские культурные корни, прорастающие из религиозно-мистического кинематографа конца десятих годов (в частности, это отсылка к фильму Протазанова «Сатана Ликующий», где Мозжухин физически един в двух лицах, а также к фильму «Член парламента», где он исполняет роли героев-двойников). Образ Октава Гранье в «Правосудии...» перекидывает мостик между находкой Протазанова и Блажевич и эмигрантскими фильмами Мозжухина: его режиссерской работой, фильмом «Костер пылающий», где он появляется в нескольких ролях одновременно, а затем—фильмом Марселя Л'Эрбе «Покойный Матиас Паскаль», где оборотничество Мозжухина, традиционно трактуемое как пиранделлизм, является не в меньшей степени наследием протазановизма, наложившего свой отпечаток на личность и имидж великого актера.

Судя по всему, «Правосудие прежде всего», это фильм, окончательно определивший статус Мозжухина в эмиграции, наверное, не без помощи продюсера, сделавшего ставку на главного актера своей студии и позволившего снизить статус главного режиссера. Сотрудничество Протазанова с Ермольевым на этом прекратилось.

Протазанов—Тиман

Имя Протазанова в эмиграции связано с именем Тимана, пожалуй, в большей степени, чем с именем Ермольева. Как отмечает биограф, вскоре после приезда Яков Александрович «встретил в Париже своих бывших хозяев—Павла и Елизавету Тиман»¹⁶ и между ними начался новый этап сотрудничества, приведший к созданию, по меньшей мере, трех фильмов, два из которых подписаны Протазановым.

Съемки первого из этих фильмов, «Смысл смерти», начались уже в январе 1921 года, то есть за полгода до съемок «Правосудия...» Таким образом, сотрудничество Протазанова с Тиманом началось еще до разрыва с Ермольевым. Нам не известны условия договора Ермольева и Протазанова, но ясно одно—представлять режиссера невинно-обманутым партнером в его отношениях с коварным продюсером было бы преувеличением. По-видимому, каждый из них искал новую точку опоры, и какими бы ни были друг перед другом обязательства у кинематографистов в России, после эмиграции судьба надорвала прежние связи, выдвинув собственный контракт, условия которого четко сформулированы в названии фильма Годара «Спасайся, кто может! Жизнь».

«Смысл смерти» на сегодняшний день считается несохранившимся. Представление об этом фильме мы можем составить лишь по одноименному роману Поля Бурже, экранизацией которого он является, отзывам прессы и свидетельствам очевидцев. Судя по всему, это была еще одна попытка Протазанова перенести на французскую почву традицию русской психологической драмы—правда, без русского трагического финала. Драмати-

ческая фабула вышедшего в 1915 году романа Бурже, построенная вокруг модной в период Первой мировой войны полемики между материалистами и идеалистами, создавала известную параллель получившим распространение в России во времена Серебряного века спорам вокруг Христа и Антихриста, заинтересовавшим Протазанова в конце десятих годов.

История сорокашестилетнего хирурга Мишеля Ортега (Андре Нокс), узнавшего о своей смертельной болезни и ожидающего, что его молодая жена (Варвара Янова) ради любви к нему покончит с собой, а затем признающего ее право на жизнь после его смерти, в романе заканчивается многоточием—перед героиней открываются два пути: пример ее мужа, убежденного атеиста, и призыв ее друга, добропорядочного христианина.

Фильм был принят неплохо, но все же в первую очередь интересовал очевидцев с точки зрения актерских работ. Даже эмигрантская русскоязычная пресса не особенно поддержала Протазанова:

«Протазанов не растерялся, и если в первой картине был просто слаб [снова камешек в огород «Ужасного приключения»—*Н.Н.*], то во второй, снятой у Тимана, также обосновавшегося в Париже, он уже пытался дать свое, новое. Правда, это ему мало удалось, и картину спасла не русская артистка Янова, а французский актер Нокс»¹⁷.

Чаще всего этот фильм вспоминают историки не в связи с работой профессиональных актеров, а как дебют в кино журналиста Рене Шометта (в будущем—режиссер Рене Клер). В письмах к Арлазорову Рене Клер делился воспоминаниями о съемках этой картины, в первую очередь, отмечая темперамент и грозный нрав режиссера.

«Я встречался с Яковом Протазановым <...> в конце 1920 г. 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»¹⁸.

Аналогичным образом описывают эти съемки и биографы самого Рене Клера, знавшие его с юности критики Роже Режан и Жорж Шарансоль:

«“Выражайте, месье, выражайте!”—тщетно взывал режиссер Яков Протазанов.

Героиней была г-жа Янова, известная в России кинозвезда, длинная и бледная особа с болезненными глазами, напоминающими парниковые цветы, которые еще так недавно выращивали в зимних садах Санкт-Петербурга.

Протазанов работал с группой без излишней нежности: “Без капризов, мадам, без капризов!”—кричал он, когда парниковый цветок пытался взбунтоваться. И если он не добивался желаемого результата, он впадал

в транс. Иногда, в приступе славянского гнева, он бросал на землю свою шляпу и топтал ее ногами»¹⁹.

По всей вероятности, шляпа в эмиграции заменила Протазанову его знаменитую российскую палочку, которую вслед за Владимиром Гардиным и Верой Орловой охотно вспоминали участники нашей конференции. Пристрастие к предметному выражению «славянского гнева» или иных чувств на релетициях выдает в Протазанове профессиональную привычку режиссера немого кино передавать эмоцию через деталь, он как бы снимает воображаемый фильм о себе самом на собственных съемках.

Но если мемуары О.Гзовской, В.Орловой, А.Войчик и других актеров дышат благодарностью Протазанову за помощь в освоении актерского мастерства, то признательность Рене Клера выражена в первую очередь за отлучение его от актерской профессии: «После съемок “Смысла смерти” я больше никогда не встречался с Яковом Протазановым, о чем весьма сожалею. Мне хотелось бы выразить ему свою благодарность. Ведь именно благодаря ему, а позднее Луи Фейаду, 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...»²⁰

Интересно, кому из своих учителей Рене Клер обязан пониманием того, что «увлекательнейшее приключение», в которое ему суждено было пуститься, стоя позади камеры, противоположно по жанру тем немногочисленным приключениям, роли в которых он разыгрывал перед объективом?

Следующий фильм Протазанова, поставленный у Тимана—«За ночь любви», на сегодняшний день также не обнаружен. Видимо, Протазанов снимал его почти одновременно с «Правосудием...», весной—летом 1921 года. «За ночь любви»—это экранизация натуралистического романа Эмиля Золя, история о том, как коварная злодейка, собиравшаяся отделаться от своего сводного брата и утопить его труп в пруду, в последнюю минуту меняет планы из-за возникшего к нему влечения. Несмотря на мрачный сюжет, фильм имел определенный международный успех, был выпущен в советский прокат в годы нэпа, а, кроме того, судя по письму Протазанова к жене, сохранившемуся в РГАЛИ, оказался в числе его работ, вызвавших интерес американских прокатчиков:

«...Сегодня получил телеграмму из Америки, что там купили “Sens de la mort” [«Смысл смерти»—Н.Н], “Pour une nuit d’amour” [«За ночь любви»—Н.Н] и “Retour” [«Возвращение»—Н.Н] тоже запроданы в Америку, здесь в Париже. <...> Для Франции мне, вероятно, придется прибавить в “Ночь любви” несколько сцен, чтобы объяснить, почему моя американка такая старая и толстая, и для этого я, быть может, должен буду остаться на несколько дней в Париже или поехать в Бретань. <...> Сегодня я был в одной фирме, по поводу “Ночь любви”,—меня очень хвалят и говорят, что если бы не американка, то это была бы фурорная картина»²¹.

Интересно, что в перечне своих работ Протазанов упоминает некое «Возвращение»—что ему было за дело до покупки американцами этой картины, если бы он не был к ней причастен?

Поищем ответ там же, откуда пришел вопрос,—в письмах режиссера к жене. Как следует из приведенной ниже публикации В.Реброва, переписка

Я.А. и Ф.В. Протазановых, представляет собой ценный источник сведений по истории кино, поскольку Фрида Васильевна, при внешней приторности и интимности тона и вроде бы оставаясь в тени, на самом деле требует от мужа полного отчета и с хваткой прирожденного менеджера руководит— своим супругом и его делами.

Так в письме от 30 июня 1921 г. Протазанов сообщает жене о том, что на студии Тимана ему было поручено полностью перемонтировать некую «скучную донельзя» и, главное, «никому не понятную» картину А. Уральского, которую не хотел покупать никто из дистрибьюторов. «Я взялся за это и по готовому уже материалу сочиняю новый сюжет и меняю всю монтировку. Работу над своей монтировкой пришлось отложить»,— пишет Я. Протазанов.

Таким образом, фильмография Протазанова обогащается еще одним фильмом, традиционно приписываемым Уральскому. Что же за фильм имеется в виду?

К сожалению, о деятельности Уральского во Франции нам известно чрезвычайно мало— в начале двадцатых этот режиссер активно работал в Италии, во второй половине двадцатых переехал в Германию, где выступал в основном в роли помрежа. До последнего времени единственным фильмом, который он поставил во Франции и как раз у Тимана, в 1921 году, значился фильм «К свету», с участием В. Яновой, В. Стрижевского, Н. Колина, А. Жилинского²².

Этот фильм, долгое время считавшийся несохранившимся, был обнаружен, по традиции всех находок, в Нидерландском киноархиве. Нашедшая неозаглавленную копию исследовательница Маргаретт Хеттбринк предполагала, что речь идет о некоей дореволюционной картине Протазанова, известной по голландской прессе под названием «Незаконченная фреска», и для подтверждения своей версии передала нам видеокопию. Светлана Сквородникова атрибутировала фильм как аналог ранее полученной Госфильмофондом из Пражского киноархива копии фильма «За монастырской стеной», а затем, пользуясь существующими фильмографиями и описаниями фильма, мы с ней пришли к выводу, что голландская и чешская копии являются прокатными вариантами фильма «К свету», поставленного А. Уральским в 1921 году у Тимана. (Этот фильм был ремейком фильма «Крылья ночи», поставленного Уральским в России, в 1916 году). находка была впервые продемонстрирована на фестивале «Чинема ритровато» в Болонье в 1998 году под названием «К свету», однако просмотр сопровождался дискуссией историков кино о правильности атрибуции, принятой в результате на правах рабочей гипотезы.

Этот фильм и раньше связывали с именем Протазанова. Наверное, не случайно. Так, например, один из лучших итальянских историков кино Витторио Мартинелли в статье о русских кинематографистах в Италии писал: «Итальянская эпопея Уральского оканчивается фильмом “Блуждающая дама”, а затем мы встречаем его во Франции, в фильме Протазанова “К свету”, где он снимался вместе с Варварой Яновой, Владимиром Стрижевским и Николаем Колиным»²³. Эта информация подтверждается и данными каталога Раймона Шира, в котором Протазанов указан режиссером и автором сценария картины, а Уральский—актером²⁴.

По данным недавно вышедшей в свет росписи прессы, в январе-августе 1921 г. «режиссер А.Н. Уральский работал на съемках фильма “Возвращение” (“За монастырской стеной”) [*sic!*—*Н.Н.*], в котором снимались Н.Ф. Колин, А.М. Жилинский, В.В. Соловьева, Э.Троянова»²⁵. В том же издании приведена другая информация: 24 июля 1921 г. «режиссер А.Н. Уральский завершил съемки фильма “За монастырской стеной” (с участием В.П. Яновой, В.Ф. Стрижевского, А. Жилинского и др.)»²⁶.

Из всего вышесказанного следует, что «Возвращение» и «За монастырской стеной», это не что иное как рабочие названия фильма «К свету», вышедшего на парижские экраны 9 декабря 1921 г.

С другой стороны, в процитированном выше письме от 30 июня 1921 г. Протазанов говорит о том, что из-за свалившейся на него срочной работы ему пришлось отложить монтаж своего собственного фильма. Что это был за фильм? Судя по срокам, это могла быть картина «За ночь любви», или, даже скорее, «Правосудие...», которое снималось летом 1921 года, вышло на экраны только 28 октября, а ожидалось в прокате существенно раньше. Вот, например, пресс-анонс от 18 августа 1921 г.:

«...в скором времени ожидается выпуск “Возвращения” с Яновой, в постановке Уральского—у Тимана и “Правосудия” с Мозжухиным и Лисенко—у Ермольева»²⁷.

Фильм «Возвращение», подписанный Уральским, как следует из процитированного нами выше письма Протазанова к жене, в августе не только завершен, но уже и продан в Америку. Правда, на французские экраны фильм «К свету» вышел на месяц позже «Правосудия...»—но не было ли это уловкой Протазанова и Тимана, не желавших портить отношения с Ермольевым?

Во всяком случае, напрашивается предположение, что Ермольеву, организовавшему приезд Протазанова во Францию, не мог понравиться тот факт, что человек, которого он считал главным режиссером своей студии, задерживает работу над порученной ему по контракту картиной из-за работы на другого продюсера, причем даже не авторской, а из-за анонимной переделки чужого неудавшегося фильма, мягко говоря—из-за подработки.

Протазанов—Диана Каренн

Что касается работы Протазанова над фильмом «Тень греха» с участием Дианы Каренн, отсылаем к книге М. Арлазорова²⁸. Фильм снимался в Париже, на итальянских озерах и в Пиренеях, отношения между режиссером и актрисой, по всей вероятности, складывались непросто²⁹. Тем не менее, фильм был завершен и прокатан.

Раймон Щира приводит в каталоге пересказ сюжета этой мелодрамы, сценарий которой был написан также Дианой Каренн: «Жан и Антуан—кузены. Они живут на ферме у своей тети Сюзанны. Жан женился на Анне, их общей подруге детства, в которую влюблен и Антуан. Затем Жан уходит в армию, оставив жену наедине с кузеном. У Антуана и Анны возрождаются общие воспоминания, молодая женщина пытается сопротивляться вспыхнувшим чувствам, но, в конце концов, сдается. На исповеди она признается в своем грехе, и священник требует искупления. Жан возвращается домой. Антуан расска-

зывает ему о случившемся. Любовников изгоняют в горы. Анна бросается в пропасть и умирает. Жан между тем простил ее—но слишком поздно»³⁰.

Судя по всему, для Протазанова это была работа проходная и случайная. Подводя итог французскому периоду в жизни режиссера, попробуем задать себе вопрос, с чем было связано его решение о реэмиграции в Германию.

Безусловно, на то были причины профессионального характера. В первые два года жизни в эмиграции Протазанов был недостаточно, по его возможностям, загружен работой, каких-то перспектив на будущее во Франции тоже не было. У Тимана производство в Париже после 1921 года сворачивается. Тиманы переезжают в Берлин. На следующий год уезжает Ермольев—в Мюнхен, а затем в Берлин. Причем уезжает независимо от Протазанова,—отношения между ними, по всей видимости, уже не столь близкие, какими были до отъезда из России.

На момент приезда во Францию у Протазанова, бесспорно, была самая выигрышная, из всех режиссеров, ситуация—за плечами у него было наибольшее количество фильмов, его знали в Европе («Отец Сергей» был во французском прокате), он был одним из немногих кинематографистов, кто прекрасно владел французским языком. Между тем фильмы, снятые Протазановым во Франции, особой славы ему не приносят. Либо их вообще не принимают и недооценивают, либо все лавры достаются Мозжухину, а имя режиссера просто не упоминается—ни в прессе, ни даже в рекламных проспектах студии. Мозжухин начинает выступать в роли постановщика, Ермольев привлекает французских режиссеров, Этьевана и Будриоза, кроме того, из русских эмигрантов в первые ряды на студии выдвигаются продуктивный и гибкий Туржанский и гениальный Волков. Оказывается, что они лучше чувствуют вкусы французского зрителя, чем Протазанов, продолжавший делать во Франции русскую драму с измененным финалом. С переходом студии в руки Каменки и Блоха, Протазанову, по всей вероятности, пришлось бы совсем не сладко. Его потеснили на студии «Ермольев-фильм», но на «Альбатросе», ему, наверное, было бы еще хуже.

С другой стороны, как видно из переписки, на Протазанова сильное давление оказывает его жена. Пережившая экономический кризис Германия привлекает ее дешевой жизнью.

Протазанов решается на переезд.

Протазанов—УФА

Переехав в Германию, Протазанов сразу одерживает моральную победу: за него начинается борьба среди продюсеров. На сей раз он предпочитает не иметь дела с соотечественниками (возникает вариант сотрудничества с Перским, но всерьез он практически даже не рассматривается) и делает ставку на крупную немецкую фирму—подписывает контракт с УФА и с Поммером и ставит в Берлине один фильм—«Паломничество любви» (1923).

Единственная информация об этом фильме—это его синопсис, которым мы располагаем благодаря любезности нашего коллеги Франка Кесслера, не только указавшего нам текст на сайте www.filmportal.de, но и взявшего на себя труд перевести его на французский язык. Это вновь мелодрама, но на сей раз со счастливым концом:

«Эгил и Карин—сироты, настрадавшиеся от ударов судьбы. Они решают покинуть места, где прошло их тяжелое детство, и уезжают навстречу лучшему будущему. Восемнадцать лет спустя Эгил становится уважаемым врачом. Вместе со своим другом Даниэлем он живет в доме старого дирижера Свендсена. Эгил часто вспоминает свою молодость и Карин, которую он не видел с тех самых пор, как они покинули родные края. Но вот однажды девушка оказывается среди его пациентов, в больнице, где работает Эгил,—с ребенком на руках, тяжело больная. Эгил узнает Карин, но отворачивается от нее как от падшей женщины. В действительности у девушки был лишь один возлюбленный—художник, отец ее ребенка. Когда-то он спас ее от голодной смерти, а потом умер сам, не успев обеспечить ее будущее. Оказавшись в нищете, Карин заболела и попала в больницу. Узнав эту историю, Эгил отбросил свои подозрения и принял женщину, которую он не переставал любить»³¹.

Мы не знаем, насколько сам режиссер был доволен этой работой. Известно, что немецкие продюсеры были заинтересованы в дальнейшем сотрудничестве с Протазановым, но он принял решение о возвращении в Россию. С чем это было связано?

Из переписки супругов (см. далее публикацию В.Реброва) следует, что эмиграция Протазанова практически лишена каких бы то ни было политических мотивов—он едет туда, где есть работа и где предлагают лучшие условия. Поэтому (письмо к жене от 16 февраля 1923 г.), несмотря на угрозы Поммера, контракт с УФА он подписал всего лишь на одну картину и с интересом рассматривал предложение «большевик[ов] с Украины, получивш[их] из Харькова предписание непременно привлечь [его] к ним на службу»³². Затем (письмо от 7 апреля 1923 г.), видимо, с таким же «предписанием» приехал Алейников, который «окончательно наладил свое дело и приглашает меня в Москву. Его предложение мне улыбается, т.к. условия работы, соратники и среда, где придется работать, мне по душе»³³. Протазанов предлагает жене сделать выбор: «Очень тебя прошу, обдумай все это и сообщи мне *немедленно*. Твое желание—Москва или Берлин. (Имей в виду, что и в Берлине мы не пропадем)»³⁴.

И уже после принятия решения в пользу возвращения в Россию, а вернее, переезда в СССР, возникает еще один вариант, в случае принятия которого Протазанов мог бы оказаться в компании у Венгерова, и кто знает, может быть, через год опять вернуться во Францию для того, чтобы, как многие русские кинематографисты, принять участие в работе над «Наполеоном». Хотя вряд ли Протазанов согласился бы на роль подмастерья даже в таком грандиозном проекте. «Вчера вечером встретился с Венгеровым (компания—«Венгеров, Харитонов и Рабинович»). Он пригласил меня в ресторан, угостил замечательным *токайским* и все уговаривал поставить у них хотя бы одну картину, обещая снести с Алейниковым и получить от него на это разрешение. Пока я это предложение отклонил—в Москву, так в Москву!..» (письмо к жене от 25 мая 1923 г.)³⁵.

М.С.Арлазоров первым привел в своей книге фрагмент из воспоминаний М.Н.Алейникова о том, как, вербуя Протазанова, он угостил его русским обедом в берлинском ресторане. «В назначенный час <...> я нашел заказанный мною по телефону столик, сервированный официантом в полном

соответствии с представлениями о русской закуске: русская водка, русская зернистая икра во льду, лососина 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 сквозили уже не юмор, а депрессия... Спустя две недели Протазанов со всей семьей был уже в Москве...»³⁶

Методы вербовки Протазанова двумя великими продюсерами оказались на удивление схожими. В то, что токайское в предпочтениях российского режиссера не победило водку, верится легко. А вот слова Алейникова о ностальгической депрессии, которая сквозила в тоне Протазанова, в контексте его собственных соображений, изложенных в откровенной, не предназначенной для посторонних глаз и нами бесцеремонно прочитанной корреспонденции, вызывают большие сомнения. Но, тем не менее, факт налицо: европейская одиссея Протазанова закончилась его возвращением в родную, хоть и большевистскую Итаку. Репатриация—это был с его стороны, без сомнения, акт политического конформизма. Но, как ни странно, это было, одновременно, и следствием известной культурной ригидности режиссера, прославившегося гибкостью акробата. Ведь все-таки Протазанов не стал кумиром западных зрителей! И, может быть, тайное осознание этого факта добавило вкуса русскому обеду, наверняка, не совсем правильно приготовленному в берлинском ресторане.

1. См. об этом: *L'angoissante aventure (Jakov Protazanov)*.—In: *Restaurations de la Cinémathèque Française*, n 1 (1986), p. 9; *В о р г е р Л е н н у, М о r e l С. L'angoissante aventure: l'apport russe de l'entre-deux guerres.*—In: *Positif*, janvier 1988, n 323, p. 38–42; *Т h o m p s o n К r i s t i n. The Ermolieff group in Paris: Exile, Impressionism, Internationalism.*—In: *Griffithiana*, Vol. XII. octobre 1989, n 35–36, p. 50–57; *В о р г е р Л е н н у. From Moscow to Montreuil: the Russian emigrés in Paris 1920–1929*—In: *Griffithiana*, Vol. XII. octobre 1989, n 35–36, p. 28–29; *А l b é r a F r a n ç o i s. Albatros, des Russes à Paris 1919–1929.*—Paris, Cinémathèque française; Milano: Mazzotta, 1995, p. 181; *Н у с и н о в а Н. И. Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье (1918–1939).*—М.: НИИК, Эйзенштейн-центр, 2003.

2. *Н у с и н о в а Н. И. Цит. соч.*, с. 92–116, 226–229.

3. Цит. по: *С h i r a t R a y m o n d. Catalogue des films français de long métrage: films de fiction. 1919–1929.*—Toulouse: Cinémathèque de Toulouse, 1984, n 507.

4. Новая русская фильма.—«Общее дело», 1921, № 438 (цит. по: РГАЛИ, ф. 2632, оп. 1, ед. хр. 277, л. 147).

5. РГАЛИ, ф. 2632, оп. 1, ед. хр. 277, л. 57.

6. *А р л а з о р о в М. С. Протазанов.*—М.: Искусство, 1973, с. 83.

7. *Ц и в њ я н Ю. Г. Введение: несколько предварительных замечаний по поводу русского кино.*—В кн.: *Великий кинемо (1908–1919).*—М.: НЛЮ, 2002, с. 8–9.

8. *Г и н з б у р г С. С. Кинематография дореволюционной России.*—М.: Искусство, 1963, с. 375.

9. *Ciné-Journal*, 1921, n 6.

10. РГАЛИ, ф. 2632, оп. 1, ед. хр. 277, л. 107.

11. *La Cinématographie Française*, 1921, n 151.

12. РГАЛИ, ф. 2632, оп. 1, ед. хр. 277, л. 107.

13. Вишневецкий В. е.н. Художественные фильмы дореволюционной России.— М.: Госкиноиздат, 1945, с. 136.
 14. Hervain René. *Justice d'abord*.—In: *Hebdo-film*, 1921, n 39, p. 38.
 15. A. de Reusse—In: *Hebdo-film*, 1921, n 39.
 16. Арлазоров М. С. Цит. соч., с. 86.
 17. «Русская кинематография в Париже», 1921, 18 августа (цит. по: РГАЛИ, ф. 2632, оп. 1, ед. хр. 277, л. 140).
 18. Письмо Рене Клера к М.Арлазорову.—В кн.: Арлазоров М. С. Цит. соч., с. 84.
 19. Charensol Georges, Régent Roger. 50 ans de cinéma avec René Clair.—Paris: La Table ronde, 1979, p. 24.
 20. Арлазоров М. С. Цит. соч., с. 84.
 21. Письмо Я.А.Протазанова жене, Ф.В.Протазановой, от 23 августа 1921 г. (РГАЛИ, ф. 1921, оп 2, ед. хр. 23, л. 3; также в сокращенном виде цитируется в указанной книге М.Арлазорова, с. 88).
 22. V o r g e r L e n n y. Filmography.—In: *Griffithiana*, Vol. XII. Ottobre 1989, n 35–36, p. 32.
 23. M a r t i n e l l i V i t t o r i o. Cineasti russi in Italia.—In: *Cinegrafie*, Bologna, 1997, n 10, p. 122.
 24. C h i r a t R a y m o n d. Catalogue des films français de long métrage: films de fiction. 1919–1929.—Toulouse: Cinémathèque de Toulouse, 1984, n 1052.
 25. «Летопись российского кино.1863–1929».—М.: Материк, 2004, с. 354.
 26. Там же, с. 358.
 27. «Русская кинематография в Париже», 1921, 18 августа (цит. по: РГАЛИ, ф. 2632, оп. 1, ед. хр. 277, л. 140).
 28. Арлазоров М. С. Цит. соч., с. 88–89.
 29. См. далее публикацию В.Реброва «Твое желание—Москва или Берлин». Переписка Я.А.Протазанова с женой Ф.В.Протазановой. 1920–1923. с. 104–155.
 30. C h i r a t R a y m o n d. Op. cit., p. 674.
 31. <http://www.filmportal.de>.
 32. См. далее публикацию В.Реброва, с. 149.
 33. Там же, с. 152.
 34. Там же, с. 153.
 35. Там же, с. 155.
 36. Арлазоров М. С. Цит. соч., с. 104–105.
-