

Екатерина ХОХЛОВА

ПРОТАЗАНОВ И КУЛЕШОВ: ПРОТИВНИКИ ИЛИ СОЮЗНИКИ?

«Когда наблюдаешь стойкую работу у нас в СССР людей, пытающихся сделаться киномастерами, дабы в ближайшем будущем создать советский экран, разрешающий и демонстрирующий наши революционные задачи и темы, становится страшно. И у нас кино почитают за искусство. И у нас к нему тяга “культурников” с интеллигентским представлением о единстве стиля и о художественности. И у нас выпущена “Аэлита”, с начала и до конца зараженная дурной болезнью. Достаточно ли твердости и ясности мозгов у молодых мастеров, жаждущих познать киноремесло честно и по-настоящему, не поддаться увещаниям рассуждающих интеллигентов? Реальный человек, реальная жизнь, в каких угодно фантастических формах, но непременно реальное является нашим материалом.

Итак, для разрешения поставленных революцией тем необходимо большое мастерство. Ему нужно научиться, и молодежь ему учится. На пути изучения и совершенствования киноремесла стоят люди, наспециализировавшиеся на старом искусстве. Они наши враги. Они приведут к гравюрам, разным стилям и прочим бесфокусным съемкам. Их не надо слушать, а надо учиться ремеслу и просить всех помочь учащимся»¹.

Статья Льва Кулешова «Прямой путь» была опубликована в «Кино-газете» 25 ноября 1924 года, через месяц после выхода фильма «Аэлита» на экраны. К этому времени автору статьи исполнилось двадцать пять лет, и на его счету, помимо хроникальных и перемонтированных фильмов, были всего три самостоятельные режиссерские постановки—«Проект инженера Прайта», снятый в 1918 году, полухроникальная, полуигровая лента 1920 года «На красном фронте» и вышедшая за пять месяцев до «Аэлиты» первая работа коллектива Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Тем не менее, Лев Кулешов был хорошо известен

в кинематографической и театральной среде как художник, работавший с Евгением Бауэром и как создатель «кинематографической лаборатории» в стенах киноинститута. Вся Москва обсуждала придуманные и поставленные им «фильмы без пленки», его имя не сходило со страниц кинематографических изданий—он был лидером той группы кинематографистов, которую вскоре причислят к «формалистам», а впоследствии назовут словом «новаторы».

Яков Протазанов, постановщик обруганной «Аэлиты», был на семнадцать лет старше Кулешова. К этому моменту он снял около восьмидесяти фильмов в России и шесть за границей, где провел несколько лет и был типичным представителем «традиционалистов» в искусстве. На фотографиях того времени одетый в элегантный костюм с неизменной бабочкой Протазанов выглядит как настоящий европеец, в отличие от Кулешова, который, подобно В.Гардину или Вс.Мейерхольду, своим внешним обликом стремился подчеркнуть принадлежность к художественной интеллигенции из постреволюционной России.

Неизвестно, как отреагировал Протазанов на статью в «Кино-газете», хотя можно не сомневаться, что и это, и другое высказывание Кулешова об «Аэлите»² были ему известны. О своем юном оппоненте Яков Александрович в те же самые дни отозвался гораздо мягче и с большей симпатией: «Разрушенная и почти умершая за годы империалистической и гражданской войн русская кинематография оживает».

Я сравниваю то, что застал здесь год тому назад, и вижу теперь: сдвиг огромный, процесс быстрого и здорового роста—очевиден.

Наряду с увеличением количества продукции растет и качество, но наряду с копированием методов заграничной работы утверждаются и свои самобытные пути—пути русского искусства. Здесь мне радостно отметить работы двух антиподов—тов. Кулешова и тов. Дзиги Вертова (к сожалению, еще плохо понятого и мало оцененного).

Для меня несомненно, что наша кинематография выполнит свое назначение: станет могучим фактором просвещения масс и станет действительно кинопромышленностью»³.

Нет никаких доказательств, подтверждающих личное знакомство Протазанова и Кулешова в те годы, хотя вполне можно допустить, что они встречались на каких-то просмотрах, диспутах, театральных показах. Несмотря на различие взглядов на кинематограф, у этих режиссеров было много точек соприкосновения—пожалуй, как ни у кого другого из принадлежавших к разным группировкам начала 1920-х годов. Оба начинали свой творческий путь до революции, работали с одними и теми же людьми. Именно Всеволод Ростиславович Гардин, давний друг и партнер Якова Александровича Протазанова, пригласил Льва Кулешова в 1919 году на работу в Кинокомитет в качестве заведующего секцией хроники и перемонтажа. Александр Левицкий, снявший более двадцати фильмов Протазанова, был оператором «Мистера Веста». Протазанова и Кулешова связывало общее знакомство со многими деятелями Московского Художественного театра: первого—через многолетнее сотрудничество на съемочной площадке, второго—благодаря родственным и дружеским связям Александры Хохловой.

Но, невзирая на все это, отрицательный отзыв Кулешова о фильме «Аэлита» достоверно известен, как хорошо известно его отрицательное отношение к театральным актерам, снимавшимся в кино. «В связи с разговорами о “возрождении” русской кинематографии (мы полагаем, что необходимо не “возрождение”, а *построение* кинематографии) интересно поставить вопрос о возможности привлечения к кинематографу театральных работников. *Безусловно, театр и театральные работники не принесут на кинематограф ничего, кроме вреда*»⁴, — писал Кулешов в 1922 году в статье «Кинематограф как фиксация театрального действия».

Однако вскоре после критики «Аэлиты» на свет появился сценарий, о котором В.Шкловский вспоминал в книге «Их настоящее»: «Моей школой сценариста кроме кинофабрики был коллектив Кулешова. У Кулешова уже был сценарий. Меня позвали этот сценарий “лечить”, причем, так как я был в ссоре с производственной организацией, делать это я должен был безыменно. Мы сидели в комнате Кулешова, в которой стоял отдельный счетчик и висели такие сильные электрические лампочки, что она напоминала ателье, где на полу стоял постоянно разобранный мотоцикл, а на круглом шкафу сидел, поджав лапки, серый кот. В этой комнате было столько народу, что в ней нужно было бы поставить скамейки, урны МКХ и посыпать пол песком. На тройном диване, с бородой и трубкой, лежал Тройницкий, на другом диване — зарастающий бородой Галаджев. Хохлова — высокая, с сухими волосами, эксцентричная, сдержанная; голубоглазый помощник режиссера Свешников, который мог достать для съемки все и никогда не рассказывал, как он достал. И вот в этой компании со стопроцентным немцем Фогелем, который пел дома “Вниз по батюшке, по Рейну”, и с сухим, крупным Комаровым мы писали эксцентрический сценарий. Я переделывал его столько раз, что уже забыл его название»⁵.

Название, как и сам сценарий, менялось многократно: «Человек, свободный от профессии», «Далекий город», «Сон в зимнюю ночь», и, наконец, «Фунтик». Но удивительно было не то, что сценарий переписывали и изменяли его название, а то, что задуман он был Кулешовым в расчете на Игоря Ильинского, который должен был исполнять главную роль. Это подтверждает и один из вариантов названия («Карьера Ильинского»), и фамилия героя Ильинский.

Нет никаких сомнений, что идея создать фильм с Игорем Ильинским родилась у Кулешова именно после просмотра «Аэлиты», где актер впервые появился на экране⁶. У Протазанова Ильинский, работавший в театре Вс.Мейерхольда, снимался вместе с актерами разных школ: премьером Камерного театра Н.Церетели, воспитанником Е.Вахтангова Ю.Завадским, артистом МХТ Н.Баталовым. Кулешов, который всегда подчеркивал, как важно для него работать с актерами, подготовленными по его, кулешовской, системе, сразу включил Ильинского в круг своих исполнителей. Вместе с Ильинским в «Фунтике» должны были сниматься, тоже под своими именами, как это было принято в двадцатые годы, Александра Хохлова, Владимир Фогель и Сергей Комаров, через год составившие блестящее трио в фильме «По закону».

Проект не был осуществлен, Ильинский никогда у Кулешова не снимался, зато успешно снимался у Протазанова. Картины с его участием —



И.Боград. Плакат к фильму «Аэлита». 1924

«Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена»—были невероятно популярны. В конце 1920-х Кулешов сделал еще одну попытку привлечь Ильинского на свою сторону. Он написал заявку на приключенческий фильм, где актер должен был участвовать в гонках на автомобилях, летать на самолете и стратоплане, прыгать с парашютом и выполнять, таким образом, массу трюков, связанных со всевозможными новейшими техническими изобретениями, которые Кулешов так любил. Однако и этот замысел остался нереализованным. По сию пору имя Игоря Ильинского как киноактера ассоциируется не с режиссурой левого направления, а с именем Якова Протазанова «традиционалиста» и даже «реакционера», как его порой называли.

Можно говорить о том, что Ильинский привлек Кулешова как актер, обладающий особой выразительностью, эксцентричностью, умением владеть жестом и движением, то есть теми качествами, которые так ценил режиссер в своих «кинонатурщиках». Но в Ильинском была еще и какая-то особенность, отличавшая его от всех отечественных эксцентриков того времени. В нем было что-то от прошлой жизни, и это почувствовали и Протазанов, и Кулешов. Комическая внешность актера вызывала у зрителей смех, а не раздражение в отличие от изысканных манер и благородной внешности исполнителей прежнего Художественного театра, так любимых Протазановым, или некоторых членов кулешовского коллектива, и позволяла режиссерам выстроить желаемый образ человека из другого мира. Из того мира, который они оба хорошо помнили и который исчезал на их глазах.

В 1927 году на экраны вышли «Сорок первый» Якова Протазанова и «Ваша знакомая» Льва Кулешова. Казалось бы, в этих фильмах не было ничего общего: они были сняты на разных студиях, режиссерами противоположных направлений, по абсолютно непохожим сценариям. Но все же было в них нечто объединяющее—ощущение того, что и поручик из «Сорок первого», и журналистка из «Вашей знакомой» плохо вписывались в окружающую действительность.

Особенно заметным это становится, если вспомнить, что фильмы создавались в преддверии празднования десятилетия Октября, когда кинематографу, уже признанному важнейшим из искусств, уделялось особое внимание со стороны партии и правительства. 5 марта, через несколько дней после выпуска «Сорок первого», появился циркуляр Главполитпросвета, в котором говорилось о роли кино в подготовке к юбилею. 8 марта комиссия при Президиуме ЦИК, отвечавшая за проведение празднования, утвердила сценарий С.Эйзенштейна и Г.Александрова «Октябрь». 11 марта на экраны вышла картина Э.Шуб «Падение династии Романовых». Но помимо этих, хорошо известных событий, происходит еще одно, не упоминавшееся в книгах по истории советского кино: 4 апреля начинается судебный процесс над группой бывших работников Госкино, «Культкино» и «Пролеткино». Процесс проходит под названием «Дело шестнадцати», ибо на скамье подсудимых—шестнадцать человек, среди них бывший кинопредприниматель А.Ханжонков, оператор П.Новицкий, режиссеры Б.Михин и М.Шнейдер.

Незадолго до начала суда в газете «Кино» была опубликована заметка, в которой, по сути, был вынесен приговор не только обвиняемым, но всем,

кто так или иначе был связан со «старой» кинематографией: «Официально это дело называется “О злоупотреблениях администраций киноорганизаций Госкино и Пролеткино”. Если бы оно сводилось только к “злоупотреблениям”, возможным всегда, надо было бы только убрать виновных и дать отчет в судебном отделе. Но здесь обвиняемые не отрицают фактов, признают их и все же считают себя невиновными. Это ставит вопрос в другую плоскость. О нравах кино, о порядках, создавшихся в киноорганизациях, укрепившихся в них, ставших не “злоупотреблениями”, а бытом, настолько пропитавшим все дело, что, в сущности, и после произведенных арестов, и после привлечения внимания к большому делу—далеко не все изменилось, и в целом основное—подход остался тем же. Это—тяжелое наследие нескольких “кинопоколений”, оставшееся еще от дореволюционного кино, от времен своеобразно организованной анархии, жреческого подхода к “свободному” искусству, погони за сенсацией»⁷.

Якову Протазанову и Льву Кулешову, как и другим кинематографистам, начинавшим свой творческий путь во времена «организованной анархии», работавшим со многими из подсудимых, все происходившее должно было, вероятно, казаться абсурдом. Несмотря на непримиримый тон многих кулешовских статей начала 1920-х годов, их автор принадлежал именно к прежнему поколению, с совершенно иной шкалой ценностей. Ратовавший за новое искусство, Кулешов посвятил свой первый большой теоретический труд «Знамя кинематографии», написанный в 1920 году, памяти Е.Ф.Бауэра, которого всегда называл учителем и вспоминал с любовью и благодарностью.

Осознание того, что реальность оказалась совсем не такой, какой виделась в период становления его школы, пришло к Кулешову к середине 1920-х и отразилось в фильме «По закону», выпущенном на экраны в декабре 1926 года. Выходу картины предшествовало обсуждение в Главреперткомме, во время которого она была названа «неподходящей для современного зрителя, по идеологии—анархистской, против закона вообще». Принятая после обсуждения резолюция гласила: «Признать фильму ненужной для советского экрана. Поставить в известность Совкино о недопустимости впредь выпуска подобных советских картин»⁸.

Оценка показанного через несколько месяцев «Сорок первого» была не такой резкой, но отнюдь не доброжелательной. В представлении современных исследователей картина Я.Протазанова входит в список официально одобренных произведений революционной тематики. Начиная с конца 1930-х, о фильме всегда писали как о серьезной работе, пользовавшейся успехом у зрителей и создающей правдивый образ революционной эпохи. За две картины—«Его призыв», снятый в 1925 году, и «Сорок первый»—Протазанову простили буржуазное дореволюционное творчество и пребывание в эмиграции. Однако в реальности все обстояло по-другому. Картинам о революции зрители предпочитали американские боевики и комедии⁹, а на обсуждении «Сорок первого» рабкоры обвиняли режиссера в неверной трактовке темы: «Партизаны показаны вне времени и пространства—неведомо, кто и за что борется. <...> Офицер—все безобидное существо. <...> Картина не оправдала тех надежд, которые на нее возлагались. Замазывание моментов классовой борьбы, неестественная обстановка действия,

кущие революционные фразы, героиня, похожая на шансонетку, с садизмом записывающая цифру своих жертв,—все это нам чуждо»¹⁰.

Точно так же оценивал картину критик Хрис.Херсонский: «Совсем неясно отношение режиссера к тому, что он показывает. К людям и “правде”. Он подошел к ним не как автор, несущий сам одну идею, а только как фотограф, живописец, ведущий лишь фабулу и “натуру”. Поэтому он ни в чем не убеждает нас»¹¹.

Однако, думается, Яков Протазанов не собирался никого убеждать в своей политической лояльности и социальной значимости своего творчества. Напротив, на излете двадцатых, в эпоху происходящих в стране перемен и стремительно нарастающего движения к «великому перелому», для новой постановки режиссер выбирает повесть эмигранта Ивана Шмелева «Человек из ресторана», написанную в 1911 году. И неважно, что действие перенесено в предреволюционную Москву и несколько изменен сюжет, осталось главное — сочувствие к главному герою, униженному и оскорбленному. Сам режиссер объяснял выбор повести И.Шмелева тем, что она давала возможность полно выявить «человеческое» в людях. Протазанов еще раз подтвердил свою редкостную способность точно выбирать актеров: на роль Скороходова он пригласил Михаила Чехова.

Вслед за «Человеком из ресторана» Яков Протазанов ставит картину «Белый орел»—экранизацию рассказа Леонида Андреева «Губернатор». Почти одновременно на том же «Межрабпомфильме» Лев Кулешов снимает «Два-Бульди-Два»—фильм об испытаниях, выпавших на долю циркового артиста в годы гражданской войны. Обе работы подвергаются жесточайшей критике. В статье «Буржуазные влияния в советском кино», опубликованной в журнале «Кино и жизнь», Протазанов и Кулешов упоминаются в группе режиссеров, находящихся «в стороне от магистрального пути советской кинематографии»¹². Автор статьи объединяет произведения этих режиссеров общим понятием «мещанская фильма» и так объясняет его смысл: «Все вольные или невольные делатели мещанской фильмы являются последователями старого ханжонковского принципа построения кинодрамы. Произведения этого типа обычно komponуются как личные драмы, идущие на так называемом социальном фоне. Этот “фон” остается на всем протяжении картины неподвижным, декоративным пятном. Действуют и занимают публику только несколько героев, обладающих резко выраженными индивидуальными чертами. Эти “герои” не сливаются с окружающей их социальной средой. Они берутся в чисто личном разрезе. Именно этот принцип объединяет таких, как будто резко отличных друг от друга художников, как, скажем, Кулешов и Чардынин или Гардин. Пользуясь “новаторскими” приемами монтажа и самоновейшим принципом ведения драматической интриги, художник в то же время остается на реакционных художественных позициях. Он строит образ изолированно от социального окружения, делает его самостоятельным и лирическим носителем действия. Таким путем художник мещанской фильмы убивает социальную тему своих произведений, формально оставляя ее как будто нетронутой в агитационных тезисах картины. Таким путем он нейтрализует ее политическое содержание, делает ее приемлемой для самых разнообразных социальных категорий современного зрителя.

Но сила и опасность мещанской фильма заключается не только в том, что она работает на классово враждебную нам аудиторию. Она зачастую привлекает к себе и рабочего зрителя, разлагающе действуя на его психику, отвлекая его от проблем социального порядка. Успех у этого зрителя объясняется ее умением строить действие на центральных персонажах, на занимательной, отчетливо выраженной драматической интриге. Эти свойства придают ей доступность и занимательность для аудитории»¹³.

Автор этого текста очень точно выразил глубинную суть творчества столь яростно осуждаемых им художников. Сила таких мастеров, как Яков Протазанов и Лев Кулешов, была именно в их способности поднять кино на уровень высокого искусства, отражающего сложнейшие общечеловеческие проблемы своими особыми, присущими этому искусству выразительными средствами. Молодой кинематографист мог с юношеским азартом нападать на умудренную жизнью, опытного профессионала, но по прошествии всего нескольких лет выяснилось, что у них гораздо больше общего, чем казалось в начале двадцатых. И не случайно в тридцатые они оба сняли свои самые сложные, самые психологически насыщенные картины—«Бесприданницу» и «Великий утешитель».

Начавшись так по-разному, режиссерская карьера Якова Протазанова и Льва Кулешова закончилась одновременно—в 1943 году, когда первый снял комедию «Насредин в Бухаре», второй—фильм о молодых рабочих «Мы с Урала». И у того, и у другого осталось много нереализованных замыслов, но и то, что было сделано и сохранилось, достаточно, чтобы эти режиссеры, такие разные и одновременно близкие, вошли в число тех, благодаря кому кино является великим искусством.

1. Кулешов Л. Прямой путь. Дискуссионно.—В кн.: Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. М.: Искусство, 1979, с. 129–130.

2. «Это—большая и серьезная работа заблуждающихся людей».—«Кино-неделя», 1924, 14 октября.

3. «Вечерняя Москва», 1924, 6 ноября.

4. В кн.: Кулешов Л. В. Статьи. Материалы, с. 115.

5. В кн.: Шкловский В. За сорок лет. М.: Искусство, 1965, с. 65.

6. Это подтверждает и сходство финалов фильма Я.Протазанова и сценария Л.Кулешова: и в том, и в другом выясняется, что все произошедшее с героями было всего лишь сном.

7. «Кино», 1927, 29 марта.

8. РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 809, л. 39.

9. По данным за 1927 г. количество экрано-дней по Москве для «Сорок первого» составило 71, для американского боевика «Спид»—157.

10. «Кино», 1927, 12 марта.

11. «Кино», 1927, 22 марта.

12. «Кино и жизнь», 1930, № 32–33.

13. Там же.