

*Марианна КИРЕЕВА,
Евгений МАРГОЛИТ*

ФИЛЬМА, КОТОРОЙ НЕ БЫЛО

**«Томми» и проблемы
раннего звукового кино в СССР**

Первый звуковой фильм Я.А.Протазанова оказался одним из самых малозаметных в советском периоде его творчества. Он не вызвал даже скандала, который нередко сопровождал работы режиссера в 1920-е годы, а в наши дни привлек внимание, скажем, к злополучной комедии «О странностях любви». Критика, не находя в «Томми» крупных идеологических промахов, скептически пожимала плечами, считая художественные достоинства ленты весьма и весьма скромными. И Б.Шумяцкий в своем наброске очерка «Сталин и кино» не упоминает «Томми» среди звуковых фильмов, представленных на суд вождю в конце 1931 г.¹ Очевидно, его просто не стали показывать Сталину по причине общей малозначительности. Более того—едва ли не впервые в практике Протазанова новая картина не вызвала и зрительского интереса. В очень насыщенной по фактическому материалу работе Л.Дарагановой и А.Бернштейн «Звуковая фильма и зритель»², основанной на анкетах ленинградской киноаудитории 1931–1933 гг., «Томми» почти не фигурирует—несмотря на то, что продержался в прокате в недавно открытом звуковом кинотеатре «Молния», по данным авторов, 11 дней. Вот уж действительно—«фильма, которой не было»—как назвал свою рецензию на «Томми» в «Вечерней Москве» язвительный и влиятельный Михаил Левидов³.

На первый взгляд, эта скромная, осторожная (скажем так) по объему используемых приемов картина выглядит подтверждением основных опасений кинематографистов в связи с приходом звука. Она выглядит, как театр, сфотографированный на натуре. Тем более что в основе ее—сюжет знаменитой «Сцены на колокольне» из спектакля МХАТа «Бронепоезд 14-69» по пьесе Всеволода Иванова, инсценировавшего свою одноименную повесть. Один из участников спектакля прямо перенесен на экран—М.Кедров, сыгравший китайца-партизана. И среди прочих исполнителей видим (как обычно у Протазанова) ведущих актеров ведущих московских театров—Н.Боголюбова, В.Ванина. Переизбыток слова—утрированного, театрально акцентированного: от местного простонародного говора большинства персонажей, особенно Ванина, до китайского акцента героя Кедрова и английского языка солдата-интервента. От экспериментирования с музыкой и шумами Протазанов отказывается здесь едва ли не демонстративно. Музыка, как и нечастые шумы (звук колокола, закипающего чайника или хлопок пробки бутылки шампанского), бесхитростно иллюстрирует происходящее на экране. Полное торжество синхронных звучаний, остерегаться которых во что бы то ни стало призывали еще в 1928 году авторы

знаменитой «Заявки». Так, песенка английских солдат «Типперери» превращается в откровенно вставной эстрадный номер, при том что, например, в вышедшем одновременно с «Томми» и близком по смысловым акцентам ленинградском «Снайпере» С.Тимошенко, она изобретательно соединяет кадры шагающих солдатских шеренг и ряды могильных крестов. Не говоря уже о знаменитой сцене ночного поединка двух снайперов из того же фильма, где звуки фокстрота, доносящиеся из блиндажа (там играет патефон), сменяются в кульминационный момент шумом ветра и ливня.

Впрочем, нет ничего удивительного в том, что Протазанов, чье творчество вырастает из мхатовской версии национальной культурной традиции, осваивая звук, обращается к опыту театра. Куда существеннее то обстоятельство, что в своем последовательном театральном натурализме он в этот момент выглядит скорее исключением, чем правилом. Ибо интонированное слово противопоставляет скандируемому слову-лозунгу, господствовавшему в то время на экране.

Авторы «Заявки» вряд ли могли предполагать, что период интенсивного освоения звука в советском кино придется на эпоху агитпрофильма, и кинематографу будет рекомендовано использовать звук прежде всего в неигровом кино. Ибо главной задачей—а еще точнее, главным Делом агитпрофильма полагалось воплощение официального Слова. Слова, безраздельно принадлежащего вождям и побуждающего к конкретному действию. С синхронных съемок руководителей государства и начинается советский звуковой кинематограф: Крестинского—в пробной съемке, сделанной еще в Германии, Луначарского—для одной из первых сборных экспериментальных звуковых программ, Ярославского, Куйбышева, Буденного, Сырцова (вскоре снятого со всех постов)—в первом полнометражном звуковом «фильме-докладе» «Пятилетка» А.Роома и т.д. Синхронные съемки рядовых персонажей начнутся лишь несколькими годами позднее. Агитпрофильм являл собой, по сути, киноинструкцию. Сюжетом его становилась демонстрация воплощения в жизнь Слова-указания.

«Томми» внешне выстроен именно по этой модели. Если угодно—перед нами своего рода производственная драма, сюжет которой—поиск средств для выполнения поставленного высшим начальством задания, будь то сдача в срок турбины, как во «Встречном», или доставка к указанному сроку в указанное место орудия, как в нашем случае. Соответственно, приказ партизанского штаба здесь—одна из модификаций Слова вождей. Показательно, что в «стопроцентно говорящем» «Томми» официальное слово дается в виде титра-цитаты (других интертитров тут нет) в кульминационный момент—из Ленина и из Ворошилова в финале, а зачитываемый командиром приказ из штаба подкреплён в кадре палеограммой—официальное Слово в очищенном виде как бы выделено курсивом. Вариант, обратный по отношению к распространенному в советском кино на этом этапе, но достигающий «от противоположного» той же цели.

Агитпрофильм, однако же, не столько жанр, сколько всеобъемлющая модель мира в целом. Это своего рода жестокий языческий космос, в котором все индивидуально-человеческое должно быть принесено в жертву целесообразности функционирования общественного механизма. Именно от

агитпрофильма в «Томми» отсутствие у персонажей в титрах собственных имен—они обозначены по функциям или кличкам, и «Томми», как гласит вступительный титр-уведомление,—одна из них. Отсюда же и уникальное для протазановского кинематографа отсутствие даже намека на любовную интригу (в фильме вообще нет женских ролей). С точки зрения официального сознания эпохи, выраженного в критике тех лет, главным героем картины является орудие. Пушка. Партизанский отряд есть лишь средство для ее своевременной доставки. Так что критик «Рабочей газеты» имеет все основания назвать свою рецензию на «Томми»—«Что же произошло с орудием?»—и определить сюжет так: «На протяжении нескольких сот кадров партизанский отряд тянет орудие. Фильма начинается этим орудием, основным мотивом оно проходит через все части кинокартины, этим орудием кинофильма кончается»⁴. С точки зрения канонической модели агитпрофильма, результат не достигнут: «...рабочему зрителю так и остается непонятным—выполнен ли приказ ревкома, доставлено ли орудие к месту назначения?»⁵

Общее впечатление и у тогдашних рецензентов, и у последующих историков и биографов Протазанова: режиссер, что называется, «не дотягивает» картину до канона, подобно тому, как его партизаны не дотягивают орудие до места назначения. «Томми»—кино по используемым выразительным средствам не просто скромное для Протазанова. Оно *вызывающе* скромное.

Не является ли эта бедность средств в данном случае намеренной, особенно в сравнении с богатым и разнообразнейшим языковым диапазоном поставленного чуть раньше «Праздника Святого Йоргена»? Не есть ли она признак минималистской эстетики, совершенно осознанно избранной для решения задач, которые ставит перед собой автор фильма? И, может быть, злополучная пушка, которую тянут персонажи фильма, может рассматриваться как ключ к разгадке его действительного смысла?

Определенная вынужденность обращения Протазанова к этому материалу несомненна. Дело не только в том, что в рамки строго предписанной модели мира пытаются в тот момент втиснуть весь отечественный кинематограф. Непосредственно на производство агитпрофильмов брошены, с одной стороны, дебютанты-«выдвиженцы», а с другой—для «перековки»—режиссеры, производившие «кассовую» продукцию, и в том числе—представители старшего поколения. А.Дерябин при обсуждении этого материала обратил внимание на то, что «Томми» запускается и снимается в период борьбы работников «Межрабпомфильма» за возвращение на студию уволенного (по причине классово-чуждости) М.Н.Алейникова: отсутствие его на руководящем посту сильно пошатнуло лидерские позиции Протазанова. Он оказывается вытолкнут из своей ниши. Выбора нет—режиссер обречен впрячься в общую поденку. Сможет ли он внести в этот принципиально обезличенный процесс человеческую составляющую?

Вольной или невольной метафорой этого процесса и становится в фильме орудие. Ход элементарен: в истории с пушкой автор обрубаёт завязку и развязку. Неведомо как добытую пушку тащат неизвестно куда по бескрайней заснеженной равнине. (Заметим, что в таком качестве решение образа пространства переключается с пустыней в «Сорок первом»: пространство войны, исторического катаклизма как пространство смерти). Этого, согла-

ситесь, уже достаточно, чтобы конкретное артиллерийское орудие обрело символический оттенок. Но еще интереснее то, что важнейшей деталью пушки у Протазанова оказывается не дуло или жерло (излюбленный мотив советского монтажного кино 1920-х, гениально переосмысленный напоследок в «Комиссаре»), но—колесо. Поневоле возникает ассоциация с колесницей истории—одним из важнейших символов советского кино, воплощавшимся чаще всего в образе мчащегося поезда. В «Томми», однако же, ее тянут на себе герои, ежеминутно рискуя угодить под колеса. Крик партизана, раздавленного колесом,—первый звук человеческого голоса, который мы слышим в первом звуковом фильме Протазанова. Механическое божество, требующее человеческих жертвоприношений,—мотив, принципиально важный для агитпропфильма. Так, скажем, заводские печи, двойной экспозицией наложенные на православный храм с поверженными крестами, смотрятся новой «пещью огненной» в «Энтузиазме» Вертова.

Но в «Томми» это зачин совсем другой истории—сюжета («упропагандирования» солдата-интервента. И главного героя—партизана Озорного—Протазанов обнаруживает тут по долгому задумчивому взгляду, брошенному в сторону погибшего под колесом, в то время как весь отряд давно продолжает неумолимое безостановочное движение вперед.

Мир агитпропфильма—это мир осажденной крепости. Пафос его—ежеминутной готовности к бою и, в том числе, в готовности распознать чужого в том, кто выглядит на первый взгляд своим (сюжет с разоблачением скрытого врага становится необходимой составной частью киноповествования именно в этот период—во второй половине 1930-х он будет лишь развернут и модифицирован). Тексты этого уникально для 1931 года многословного звукового фильма целиком соответствуют идеологической программе эпохи «великого перелома». Так же, как героям не дано выбора своей участи, им не дано никакого другого слова, кроме официального. Герой, предстающий рупором официального слова, немедленно выявляет и его, и свою собственную неполноту. Единственная возможность преодолеть ее—это слово присвоить. Переосмыслить посредством интонации. Просторечие в устах героев «Томми» звучит искусственно в силу своего театрального характера. Но здесь важно не столько то, к каким средствам обращается Протазанов, сколько цель, с которой он к ним прибегает. Чисто интуитивно до равнения любого исполнителя на речь непрофессионала (прежде всего—ребенка) в качестве наиболее эффективного средства решения этой задачи первым дойдет не Протазанов, но его коллега по «Межрабпомфильму» Николай Экк в «Путевке в жизнь». Но сам объем и направление работы со звучащим словом в раннем звуковом кино Протазанов обозначает—хотя бы в первом приближении—совершенно точно. Фактически Протазанов использует (пускай неуклюже, приблизительно) весь арсенал приемов, который определит главные достижения в звуковом кино на отрезке от «Украины» и «Моей родины» до «Юности Максима», «Чапаева» и «Прометейя». И самое главное—в эпоху фактически безраздельного господства модели агитпропфильма он открывает разноязычие в качестве главного сюжетобразующего момента. Это как раз тот сюжет, который разрушит модель агитпропфильма.

Достижение взаимопонимания поверх слова—посредством интонации, мимики—несет с собой сюжет узнавания своего в «чужом», модели агитпропфильма прямо противостоящий. Протазанов прочитывает его как отказ от человеческих жертвоприношений. Сцену появления пленного солдата-интервента перед партизанами он точно выстраивает на одной-единственной детали: с головы пленного сматывают шарф, служащий повязкой на глазах. Отсутствие лица у врага—момент чрезвычайно важный: безликость есть знак принадлежности к миру смерти. Но за шарфом открывается испуганное и совершенно обыденное живое человеческое лицо. (Обнаружением человеческого лица за маской смерти разрешается, кстати, и уже упоминавшаяся в начале статьи сцена ночного поединка в «Снайпере».) Партизанская толпа, однако, начинает требовать казни пленного как возмездия за злодеяния интервентов (в коротком монтаже демонстрируются кадры из различных—преимущественно игровых—фильмов). Страсти накаляются—самосуд уже готов начаться. Здесь-то, вновь после долгого, как и в начальном эпизоде, взгляда, впервые берет слово партизан Озорной, призывая «упропагандировать» пленного. Выразительны первые же реплики: «Стой, мужики! погоди убивать! Убить завсегда можно—мало их, что ли, убитых валяется?!» Сцена строится по тому же принципу, что и эпизод «Вакулинчук решается» в «Броненосце “Потемкин”». И смысл обращения, по сути, тот же: призыв ко всечеловеческому единению, братству, преодолению преград между людьми, которые ставит историческая стихия. Именно этого рода пафос, а отнюдь не самодовлеющий пафос классовой борьбы, лежит в основе феномена советского кино, пока миф его обладает жизнеспособностью: от «Броненосца “Потемкин”» с его ключевым словом «Братья!» до «Андрея Рублева», который самим постановщиком определялся как «фильм о всенародной тоске по братству»⁶. Если у человека нет выбора, и он обречен впрячься в колесницу истории, то, быть может, в его силах сделать так, чтобы под этим колесом не оказался ни он, ни кто-либо другой? Собственно, в этом и состоит действительный сюжет «Томми», и это усилие и делает главным героем фильма партизана Озорного.

На роль Озорного приглашен Иван Чувелев—единственный в съемочной группе актер, имевший к тому времени за плечами весомый кинематографический багаж—достаточно вспомнить главную роль Парня в классическом «Конце Санкт-Петербурга» Пудовкина. При том что специфика актерской работы в немом кино создавала дополнительные трудности для преодоления, так сказать, «звукового барьера», звучащее слово именно в устах Чувелева наиболее органично, практически лишено театрально утрированной просторечности (на которой полностью строит свою роль, например, Василий Ванин). Не потому ли, помимо прочего, это происходит, что в уста Озорного вложены ключевые для смысла фильма слова? Выбор актера, можно предположить, тут принципиально значим. В знаменитом мхатовском спектакле эту роль играл Николай Баталов. Казалось, логично было бы ожидать непосредственного перенесения на экран и этой театральной работы наряду с работой Кедрова. Особенно, если учитывать, что Протазанов с его уникальным умением открывать актера (и его экранное ампула) для кино взял Баталова как раз на роль лихого красноармейца Гусева в

«Аэлите». Допустим, причиной отсутствия Баталова в «Томми» могла стать занятость актера в съемках «Путевки в жизнь». Но в таком случае режиссер мог предложить эту роль актеру типажно куда более близкому Баталову, чем Чувелев. Им мог бы стать, например, Николай Боголюбов с его столь же ослепительной белозубой улыбкой и жизненной энергией (аналогичный сюжет с братанием Боголюбов через год с небольшим сыграет в «Украине»). Фокус, однако, в том, что Боголюбова опять-таки открывает Протазанов и именно в «Томми», и снова вместе с точно угаданным киноамплуа актера—«Оратор» (так обозначена роль в титрах).

В Чувелеве, которого после Парня воспринимали на «Межрабпомфильме» как идеального актера на роли «советских героев», Протазанов еще на съемках «Белого орла» увидел то, что определило в дальнейшем и уникальность киноработ артиста, и специфику его творческой судьбы. Это нетипичная для канонического героя склонность к самоуглубленности и рефлексии. После слома амплуа в роли Провокатора из «Белого орла» вполне закономерной воспринимается роль художника Андрея Старцова в «Городах и годах»—последней немой картине Евгения Червякова по одноименному роману Константина Федина, вышедшей ровно за год до появления «Томми». Чувелев играет интеллигента, который не приемлет насилия и в эпоху мировых катаклизмов расплачивается за это ценой собственной жизни. Здесь впервые Чувелев играет смертельную усталость от непрерывной череды смертей. Именно это чувство в «Томми» объясняет суть поступка его героя куда более, чем пафос энергии жизнепрития, отличающий героев Боголюбова или Баталова. И когда Озорной у Чувелева почти выпевает с мольбой: «Пойми-и-и... Ле-нин»,—в его интонации отчетливо слышна не апелляция к классовому сознанию пленного, но достигнутый «порог усталости», желание предотвратить очередное человеческое жертвоприношение. И имя пролетарского вождя начинает звучать неким сакральным словом-заклинанием, узнавание которого способно предотвратить очередную смерть.

Собственно, не подобная ли усталость массовой аудитории от трескучего мобилизационного пафоса отзовется вскоре в сюжетах советского кино (в той же «Украине» или в «Моей родине») и станет, помимо прочего, одной из причин официального отказа от модели агитпрофильма как пропагандистски неэффективной?

Все это станет отчетливее проявляться в отечественном кино через полтора-два года. А пока автор фильма, следуя принципу минималистской эстетики, укрупняет одну из эксцентрических деталей повествования Всеволода Иванова. Классовую сущность происходящих событий герои пытаются объяснить пленному солдату-интервенту по лубочной картине, изображающей жертвоприношение Авраама (в повести это иллюстрация из учебника Закона Божьего, в пьесе—икона). Смысл этого в высшей степени произвольного толкования пленный понять, разумеется, не может. Зато режиссер, укрупняя картинку, выносит изображение на первый план—так, что в центре кадра оказывается ангел, перехватывающий занесенную для убийства руку Авраама с жертвенным ножом. В интерпретации Озорного—это Антанта, которая помогает белогвардейцам. Меж тем в сюжете фильма

Озорной, по сути, выполняет функцию... этого ангела. Примечательно, что облик героя Чувелева настойчиво высветлен по контрасту с окружающими (освещение, одежда, цвет волос), подобно тому, как на картинке высветлена фигура ангела⁷.

Этот ход в фильме чрезвычайно важен по нескольким направлениям. В нем можно усмотреть попытку преодоления слова изображением, выявляющим неполноту слова, и глубинный—вечный, если угодно,—смысл происходящего. С другой стороны, его можно рассматривать как некое предвестие звукового контрапункта—особенно если вспомнить, что на принципиальном несовпадении изображения и словесного комментария Протазанов построит звуковую версию «Праздника святого Йоргена». Сюжет, целиком построенный на разоблачении официального Слова изображением,—прием для 1935 года новаторский и беспрецедентный, как справедливо отметил в своем докладе П.А.Багров. Наконец, напомним, что именно как вариацию сюжета жертвоприношения Авраама строит Сергей Эйзенштейн «Бежин луг»—итоговую для советского кино первой половины 1930-х работу, так же подчеркнуто придавая черты ангела, посланного предотвратить насилие, своему главному герою—пионеру.

Почему же изображение, в пьесе Вс.Иванова фигурирующее как икона, в фильме заменено на лубок? С точки зрения бытовой достоверности, эту замену можно объяснить тем, что, по свидетельству столь авторитетного издания как «Мифы народов мира», в православной иконописи—как византийской, так и древнерусской—этот сюжет не распространен. Ему предпочитается сюжет встречи Авраама с тремя странниками, изображающимися в виде ангелов⁸. Протазанову как выходцу из московской купеческой среды с ее устойчивыми религиозными традициями это должно было быть хорошо известно. Что же до эстетической функции лубочного изображения, то чрезвычайно интересной представляется высказанная на этой конференции остроумная догадка И.Н.Гращенковой о связи лубка с жанровой природой «Томми» как своего рода высокой народной комедией. Лубок, как наивная живопись, связывается преимущественно с пластами архаического сознания. Отсюда заведомо неточная, произвольная словесная интерпретация изображенного сюжета, создающая выразительный комический эффект.

Между тем, ситуация побуждает персонажей выйти на принципиально новый уровень сознания. И тогда пародийное снижение ветхозаветного сюжета оборачивается возвышением. Когда пленный, отодрав с фуражки кокарду (знак его формальной отъединенности от остальных), присоединяется к партизанам, которые тащат пресловутую пушку, в кадре оказываются три основных персонажа финального кульминационного эпизода: Озорной, пленный и китаец. Ситуация сама по себе вызывает ассоциацию с мотивом Троицы, тем более что именно в упомянутом выше сюжете явления Бога Аврааму в виде трех странников, распространенном в православной иконописи, «христиане увидели <...> первое раскрытие тайны троичности божества»⁹. Протазанов к тому же, следуя избранному им в «Томми» принципу минимализма, предельно очищает кадр от подробностей. Он компокует его так, что в какой-то момент лица трех персонажей, снятых по пояс, вполборота от объектива, оказываются повернуты в разные стороны—

классическая иконописная композиция. «Поза человека—углубленного в себя, слушающего внутренний голос, который не может быть локализован в пространстве». Так, по мнению Е. Трубецкого, «изображается на иконе тот внутренний слух, которому дано слушать неизреченное»¹⁰.

И здесь можно усмотреть прямой вызов безличному коллективистскому язычеству агитпрофильма, ибо, по мнению С. С. Аверинцева, «ипостаси или лица христианской Троицы—не взаимозаменяемые двойники или маски единой безличной стихии, их единство не есть ни рядоположенность, ни слитность, неразличность личностей, не до конца вычленившихся из родовой бессознательности безличностного политеистического божественного коллектива; напротив, они проницаемы друг для друга лишь благодаря полному личному самостоянию и обладают самостоянием только благодаря взаимной прозрачности, ибо эта проницаемость есть чисто личное отношение любви. Разница между триадами язычества и Троицей христианства—это различие между взаимопереходом стихий и взаимоотражением личностей, между двойничеством и диалогом (именно тихая беседа без слов до конца раскрытых друг другу в жертвенной самоотдаче собеседников—тема “Троицы” Андрея Рублева)»¹¹. Той самой, которую—напомним мы,—по мнению Андрея Тарковского, и породила «всенародная тоска по братству».

Чем же, исходя из всего, сказанного выше, является, по нашему мнению, «Томми» в творчестве Протазанова? Чисто экспериментальной лабораторной работой, основная цель которой—обозначить в первом приближении тот круг проблем, которые советскому кино придется решать, прежде всего, в процессе освоения звука. Главная из них—о-своение и при-своение («фамилитаризация») официального Слова-лозунга как единственного, данного герою. Отсюда—максимальное сосредоточение на интонировании во всех его видах: просторечие, иноязычный акцент, иностранный язык. Отсюда, соответственно, открытие сюжетообразующей функции разноязычия в звуковом кино, едва ли не ведущей в отечественных фильмах первой половины 1930-х¹². Более того—в «Томми» можно не без основания усмотреть уникальную попытку преодоления официального Слова через показ специфическими средствами «слова неизреченного»: эти средства в полном объеме мировое кино откроет лишь в эпоху «Ночей Кабирии» и калатозовских «Журавлей...»

Собственно, экспериментальным характером этого фильма можно, очевидно, объяснить и отсутствие успеха «Томми» у зрителей—эта работа Протазанова на него, вероятно, и не была рассчитана. Ее жанр в определенном смысле можно обозначить как «конспект». Конспект будущих развернутых решений. Протазанов жертвует здесь не только любовной интригой. Гораздо существенней то, что он жертвует—и последовательно!—звуковыми аттракционами, которыми небезуспешно привлекали зрителя первые советские звуковые фильмы. Как бы ни была блистательна сцена вручения часов под знаменитый вальс Шостаковича герою-штрейкбрехеру в «Златых горах» или ночная схватка солдат под шум ветра и дождя в «Снайпере», не

следует забывать, что это замечательные, но—*частные* решения в освоении звука. Что фильмы, содержавшие эти действительно великолепные сцены, оказывались в тупике при решении проблемы освоения звука в целом, ибо главной их задачей было—во что бы то ни стало сохранить без изменений сложившуюся в немом советском кино языковую систему. Если мы правы в своем предположении, то, с точки зрения Протазанова, это задача сугубо частная, и частностями подобного рода он решительно жертвует здесь во имя решения проблемы в целом.

Быть может, это и есть главная особенность художественного дара Протазанова.

1. См.: Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы.—М.: РОССПЭН, 2005, с. 84.
2. Цит. по рукописи статьи, вошедшей в неопубликованный сборник «Проблемы звуковой советской художественной фильмы» (1934), хранящийся в кабинете кино сектора истории и теории кино РИИИ (Санкт-Петербург).
3. См.: «Вечерняя Москва», 1931, 5 ноября, № 263.
4. См.: «Рабочая газета», 1931, 17 ноября, № 313.
5. Там же.
6. Книга спорит с фильмом. В сб.: Говорят режиссеры «Мосфильма».—М.: Искусство, 1964, с. 169.
7. Следует отметить, что художником на «Томми» работал ведущий мастер отечественного кино первой половины столетия Владимир Егоров, оформивший до прихода в кино легендарную символистскую «Синюю птицу» М.Метерлинка в МХТ.
8. См.: Авраам.—В кн.: Мифы народов мира. В 2-х тт. Т. 1.—М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998, с. 28.
9. Там же, с. 26.
10. Цит. по: А р о н с о н О. В. Киноантропология «Земли».—«Киноведческие записки», № 23 (1994), с. 144.
11. См.: Троица.—В кн.: Мифы народов мира. В 2-х тт. Т. 2, с. 527.
12. Подробнее об этом см.: М а р г о л и т Е. Я. Проблемы многоязычия в раннем звуковом советском кино (1930–1935).—В сб.: Советская власть и медиа.—СПб.: Академический проект, 2006.