

УДК: 778.5.04
DOI: 10.24412/2618-9313-2022-421-11-15

Федор Оцеп, кинематографист мира

КАПТЕРЕВ С. К.

Для цитирования

Каптерев С. К. Федор Оцеп, кинематографист мира // Телекинет. 2022. N4(21). С. 11-15

Сведения об авторе

Сергей Кириллович Каптерев, PhD, ведущий научный сотрудник, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4692-2134>

skk4704@nyu.edu

Аффилиация

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, ВГИК, 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация

В статье анализируется творчество Оцепа Федора Александровича. Автор выявляет истоки творчества режиссера, анализирует, как повлияли на него опыт работы с русской литературой, сотрудничество с Я. Протазановым, Ю. Желябужским, Б. Барнетом. Рассматривается творчество Оцепа как сценариста. Творческий путь кинематографиста позволяет проследить основные направления популяризации посредством игрового кино культурного наследия России в Европе и Северной Америке. Автор выявляет влияние различных культурных практик и художественных течений на стиль режиссера, в частности — преломление немецкого экспрессионизма в экранизациях Оцепа, сделанных в эмиграции. Автор описывает творчество Оцепа в период Второй мировой войны и в первые послевоенных лет, когда режиссер становится одним из зачинателей канадского франкоязычного кинематографа.

Ключевые слова

экранизация, Оцеп, Стен, Достоевский, Пушкин, Толстой

Fedor Ozep: Filmmaker for All Cultures

KAPTEREV, S. K.

For Citation

Kapterev, S. K. Filmmaker for All Cultures. Telekinet, 2022, no. 4(21), p. 11-15.

About the Contributor

Sergei Kapterev, PhD, leading researcher, the Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Moscow, Russia

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4692-2134>

skk4704@nyu.edu

Affiliation

Gerasimov University of Cinematography (VGIK), 3, Wilhelm Peak str., 129226, Moscow, Russia

Abstract

The essay analyzes the work of Russian filmmaker Fedor Alexandrovich Ozep. The author reveals the origins of his film directing and screenwriting activities and the influences on it of Russian literature and cooperation with other filmmakers, such as Yakov Protazanov, Yury Zhelyabuzhsky and Boris Barnet. The author's analysis allows us to trace the main directions of cinema's popularization of Russian cultural heritage in Europe and the USA and to evaluate the importance of different cultural practices and artistic trends in the filmmaker's style — in particular, the effect of German expressionism on Ozep's literary adaptations made abroad. The author describes Ozep's work of the WWII period and the first post-war years, when the filmmaker became a founder of French Canadian cinema.

Keywords

screen adaptation, Ozep, Sten, Dostoevsky, Pushkin, Tolstoy



Ф. Оцеп родился в семье фабриканта. После окончания лицея он учился в Московском университете, одновременно рецензируя выходящие на экран фильмы. В 1916 г. Оцеп стал сценаристом на кинопредприятии И. Ермольева. В частности, он участвовал в создании сценария фильма «Пиковая дама», поставленного Я. Протазановым [1]. Эту работу можно считать символической для карьеры Оцепа: в будущем он будет специализироваться на экранизациях литературных произведений — в первую очередь, русской классики. Важной чертой режиссерского стиля Оцепа станет «литературность», то есть прямая зависимость качества его работ от ясности и крепкости драматургии. Не случайно Оцеп был соавтором сценариев многих своих фильмов и участвовал в создании сценариев для других режиссеров.

В 1918 г. Оцеп стал художественным руководителем

и драматургом «художественного коллектива» «Русь» (с 1924 г. — товарищество «Межрабпом-Русь», ориентированное на пропаганду нового советского уклада, но хранившее, по выражению актрисы и режиссера А. Хохловой, «еще дореволюционные коммерческие традиции» [1]). Он был соавтором сценариев экранизаций классических произведений русской литературы — повести Пушкина «Метель» в постановке Н. Маликова и «Поликушки» Л. Толстого в постановке А. Санина (обе экранизации осуществлены в 1918–1919 гг.; фильм «Поликушка» вышел на экран в 1922 г.). В 1924 г. Оцеп выступил соавтором сценария экранизации фантастической повести А. Толстого «Аэлита», первой работы в советской России вернувшегося на родину Протазанова. «Поликушка» и «Аэлита» принесли фирме большой успех; в частности, «Поликушка» стал одним из первых послереволюционных российских фильмов, получивших признание за рубежом.

На счету Оцепа-сценариста были также фильмы «Папиросница от Моссельпрома» (1924, реж. Ю. Желябужский), «Коллежский регистратор» (1925, реж. Ю. Желябужский и И. Москвин) и «Кукла с миллионами» (1928, реж. С. Комаров). Сценарная специализация Оцепа на легких коммерческих картинах и на популяризации классической литературы во многом определила его режиссерский стиль: поверхностный или романно-солидный, но всегда в первую очередь учитывающий зрительские потребности и коммерческие интересы.

В первые советские годы Оцеп занимал ряд должностей в руководящих органах кинематографии, в частности, он был заведующим московской губернской фотокиносекцией и фотокиносекцией московского совета, а также заместителем председателя художественного совета и заведующим отделом социальной хроники фотокиноотдела Народного комиссариата просвещения РСФСР.

В 1925 г. Оцеп сыграл одного из зрителей шахматного матча в короткометражной эксцентрической комедии «Шахматная горячка», режиссерском дебюте В. Пудовкина. В 1926 г. он сам дебютировал на студии «Межрабпом-Русь» в качестве режиссера — трехсерийным фильмом «Мисс Менд» («Приключения трех репортеров»). В основу его режиссерского дебюта лег популярный авантюрно-фантастический роман-сериал М. Шагинян «Месс Менд или Янки в Петрограде». Стиль «Мисс Менд» мало что говорит о последующей режиссерской манере Оцепа. Динамика — приключенческая, комедийная, вызванная увлечением американскими сериалами — возобладала над структурной стройностью. Возможно, это произошло из-за активного участия в создании «Мисс Менд» Б. Барнета, сорежиссера Оцепа и ученика и соратника «американиста» Л. Кулешова [4, с. 121–131].

Формальные недочеты «Мисс Менд» не помешали этой картине стать коммерчески успешным примером использования советских пропагандистских наработок в сочетании с методами буржуазного развлекательного кинематографа — и, шире, того, что позже получило название «массовой культуры». И хотя Оцеп не нашел в «Мисс Менд» свой режиссерский стиль, он приобрел — с помощью своих более искушенных коллег (Барнета, художника В. Егорова, оператора Е. Алексева и др.) — необходимый режиссерский опыт [5].

Следующая режиссерская и сценарная работа Оцепа, «Земля в плену» (второе название — «Желтый билет») (1928), была пейзажно-салонной мелодрамой из дореволюционной жизни с поверхностной претензией на социальный анализ. Претензия эта подчеркивалась названием фильма, обличительными или ироничными титрами и символическими врезками — такими как кадры обнесенных колючей проволокой, «пленных» помещичьих земель. Милое лицо звезды фильма А. Стен, сыгравшей эпизодическую роль в «Мисс Менд», и также перешедшие из первого фильма Оцепа лица В. Фогеля и И. Ковалева-Самборского, образовали завлекающий мелодраматический треугольник, но ни он, ни профессиональная работа ветеранов российского кинематографа оператора Л. Форестье и С. Козловского не смогли спасти фильм от заурядности и клишированности.

Однако несмотря на неприятие критиков, сюжетно затянутая и психологически неубедительная «Земля в плену» имела коммерческий успех и продемонстрировала поворот Оцепа к «своему» стилю, складывавшемуся под влиянием студийного коллеги В. Пудовкина. Пудовкинские зрительные мотивы — фрагментарно данный лирический пейзаж, тревожные кадры взрывов, многозначительность предметов (сифона для газированной воды, лент женского платья), тема растления человека городом — должны были внести современную ноту в крепкое, но вполне дореволюционное кино с искусственно счастливым концом.

В 1929 г. Оцеп стал режиссером германо-советской экранизации «Живого трупа» Толстого (второе название вышедшего в советской и германской версиях фильма — «Законный брак»). Эту постановку можно считать моделью для всего последующего творчества режиссера. В ней четко совместились ранее наметившиеся черты: понятный символизм (например, сквозной

мотив судьбоносных колоколов), салонный мелодраматизм ситуаций и использование аттракционных вставных номеров. Исполнявший роль Феде Протасова Пудовкин не только был центральной фигурой актерского ансамбля, несшей основную драматическую нагрузку. Его видение кино повлияло на режиссуру «Живого трупа» еще более ощутимо, чем на стиль «Земли в плену». Например, проникнутая трагически-сатирической тональностью сцена суда была воплощением пудовкинской темы классовой жестокости закона; снятые оператором Пудовкина А. Головной кадры природы восходили к емкой лиричности «Матери» (1926); короткий монтаж ударных кусков отсылал зрителя к советским монтажным схемам. Однако сатирические мотивы заслонялись в «Живом трупе» рассчитанной на иностранного зрителя экзотической оригинальностью, лирика подчас превращалась в сентиментальность, а «осовремененные» формальные компоненты складывались в одно целое с заметным трудом. Вслед за «Землей в плену» «Живой труп» показал, что Оцеп уверенно владел мизансценой, но имел меньший контроль над повествовательной структурой фильма и уделял поверхностное внимание человеческим образам.

После заграничного успеха «Живого трупа» Оцеп сменил Советский Союз на Германию. Для него — представителя старой, дореволюционной киношколы и типичного кинодеятели эпохи НЭПа — переезд в капитализм был логическим продолжением карьеры. Он избавился от необходимости прикрываться советскими идеологическими клише [2], дав волю своим инстинктам коммерческого кинематографиста [6; 7].

В Германии Оцеп продолжил интерпретацию русской классики экранизацией Достоевского. Звуковая картина «Убийца Дмитрий Карамазов», поставленная им в 1931 г. вместе с немецким режиссером-дебютантом Эрихом Энгельсом, имела большой зрительский успех. Разнообразная музыка К. Ратхауса и К. Шредера; образ Грушеньки в сентиментальной интерпретации также переехавшей в Германию А. Стен; впечатляющая исполнение Ф. Распом роли Смердякова; дым, дождь, тени, облака, силуэты деревьев; меха гармоной, самовары, косоворотки, пьяный угар, безграничная любовь; маятник, бильярдные шары, свечная люстра в качестве уместных и выразительных символов — все это слилось в до этого недоступный Оцепу синтез. Русская экзотика, представленная посредством уже опробованных в «Живом трупе» картин русско-цыганского разгула и классическим образом мчащейся тройки, была совмещена в фильме «Убийца Дмитрий Карамазов» с уже знакомым немецким зрителям быстрым — «советским» — монтажом, автором которого, вероятно, являлся значившийся сомонтажером фильма Оцеп. Здесь также прослеживалось влияние ситуативной, подчиненной повествовательным потребностям монтажной системы Пудовкина. Увидевший рекламные фотографии из фильма С. Третьяков, — ключевая фигура советской культуры того времени, — заявил: «Выглядит абсолютно мерзко. Похоже на похождения белогвардейского офицера» [6а, с. 211]. С советской точки зрения, Оцеп полностью перешел на позиции эстетически и политически сомнительного коммерческого кинематографа.

Немецкий комментатор и теоретик кино З. Кракауэр по-своему развил политическую сентенцию Третьякова. Для него оцеповский «Карамазов» был не только ближе к немецким немым фильмам «уличной» тематики, но и являлся выражением той конкретной общественной ситуации, в которой пребывала Германия в ожидании прихода к власти Гитлера. Именно с последним Кракауэр сравнивал оцеповскую трактовку образа Дмитрия Карамазова, считая «Карамазова» выражением тяги германской нации образца 1920-х — начала 1930-х гг. к фигуре бунтаря-лидера и, через нее, к авторитарному общественному порядку [3, с. 258–260].

Из сегодняшней перспективы трудно судить о конкретных мировоззренческих установках режиссера. Однако «Убийца Дмитрий Карамазов» — это зауженная по смыслу, недвусмысленно коммерческая, но интересная по зрительно-звуковой форме (очевидно, что для полного оформления собственного стиля Оцепу не хватало звука) и атмосфере картина, которая может рассматриваться как творческое продолжение традиций немецкого экспрессионизма и косвенное отражение общественных настроений ставшей для Оцепа временным пристанищем страны [10, с. 344–353].

В 1931 г. Стен по приглашению продюсера С. Голдвина переехала работать в Голливуд, а Оцеп, следуя предчувствиям «Карамазова», в 1932 г. переехал из все более нетерпимой Германии во Францию. В том же году он снял фильм «Миражи Парижа» (в немецкой версии 1933 г. — «Ночь большого города»), который создавал зрительный и звуковой образ знаменитой европейской столицы, следуя условностям сравнительно недавно появившегося жанра «городской симфонии». Городская образность скреплена в фильме историей оказавшейся в метрополисе провинциалки и той нерадикальной, но веселой энергией, которая отличала «Мисс Менд». Изобретательный звук, ситуативно использованные монтажные приемы, поданные со вкусом шуточные образы и, главное, крепкая повествовательная структура «Миражей Парижа» вселяли надежды на дальнейшее творческое освоение Оцепом новой среды.

Следующий его фильм эти надежды оправдал. В 1934 г. Оцеп экранизировал новеллу С. Цвейга «Амок» (некоторые источники [8; 9] также упоминают снятый режиссером в том



Илл. 2. Кадр из х/ф «Убийца Дмитрий Карамазов» (1931)

же году фильм «Страх», но никаких сведений по этой картине не найдено), в которой в одной из главных ролей — роли малайского слуги — снялся прославленный Пудовкиным и также переехавший во Францию В. Инкижинов. В картине «Амок» творчество Оцепа достигло своего апогея: мелодрама в этом фильме была облагорожена убедительным психологизмом, а типичные для режиссера вставные номера, где в данном случае место русскости и цыганщины заняли мистерии восточной культуры, впечатляли своей декоративной продуманностью и экспрессией.

Изобретательная демонстрация в «Амок» стилистических пристрастий режиссера подкреплялась высокопрофессиональной работой со звуком. Особенно впечатляло начало фильма: десять минут экранного времени шли без диалога, под звуки драматической музыки К. Ратхауса, сливавшейся в одно целое с экзотически-символическими декорациями Л. Меерсона и движущейся камерой К. Куранта. Это начало задавало тон и стиль всему фильму, в котором качественное исполнение практически всех деталей было не самоцелью, а способом создания соответствовавшей замыслу Цвейга психологической атмосферы, достигшей своего драматического пика в финальной сцене морских похорон. Коммерческие интересы в «Амок» безусловно учтены, но в отличие от других картин Оцепа они подчинены анализу смысла человеческого поведения.

В середине 1930-х гг. Оцеп замыслил экранизацию «Анны Карениной» и привлек для работы над сценарием писателя Е. Замятина. Однако, замысел этот не материализовался. В 1936 г. Оцеп принял участие в создании сценария английской мелодрамы из русской жизни «Женщина в одиночестве». Главную роль в фильме получила Стен, и сначала он также получил место режиссера, но закончена картина была Эугеном (Юджином) Френке, выходцем из Российской империи, продюсером «Убийцы Дмитрия Карамазова» и мужем Стен.

В 1937 г. режиссер экранизировал пушкинскую «Пиковую даму», а в 1938 г. в Италии совместно с М. Солдати (который был ответственен за итальянскую версию) стал режиссером итало-французской постановки «Княжна Тараканова». В том же году он поставил шпионскую мелодраму «Гибралтар», главную роль в которой исполнил Э. фон Штрогейм [6].

В отличие от протазановской версии, в создании сценария которой Оцеп когда-то принимал участие, «Пиковая дама» перегружена сюжетными линиями и впечатляющими — не в последнюю очередь благодаря художнику по костюмам М/ Добужинскому, — но отвлекающими от классической простоты истории декоративными деталями. Однако, картина эта интересна с точки зрения истории оцеповского стиля: буквально переданная сцена безумия Германна вписывается в достигшую высшей точки в «Амок» аттракционность, «психологические» тени перекликаются с образностью первой серьезной работы Оцепа в кино, диагональные композиции отсылают к экспрессии фильма «Убийца Дмитрий Карамазов», а монтажная структура эпизода карточной игры напоминают о советском опыте режиссера.

В «Княжне Тараканове» Оцеп пошел по пути декоративности еще дальше. Фильм в первую очередь впечатляет грандиозными, барочными декорациями. Андреева и А. Фиорини — основой солидного, отполированного театрализованного стиля, являвшегося антиподом энергичной эстетики «Мисс Менд». Стиль этот вбирал в себя обозначенные еще в «Земле в плену» — и особенно в «Амок» — элементы эротизма, а ранние, эпигонские эксперименты режиссера с символической предметностью эволюционировали в нем в акцентировку крупных деталей декора и дословную таинственность масок — возможно, под влиянием кинематографа Джозефа фон Штернберга.

В фильме «Гибралтар», как и в «Пиковой даме» и «Княжне Таракановой», ключевую роль играл декор — значительно более скромный, но успешно выполнявший функцию отвлечения от затянутости многочисленных диалогов. Несмотря на перегруженность последними, «Гибралтар» стал достойным вкладом в жанр шпионского фильма. Под названием «Сети шпионажа» он вышел на экраны послевоенного СССР, свидетельствуя о том, что Оцеп не был полностью скомпрометирован своей западной карьерой.

В начале Второй мировой войны Оцеп был интернирован французскими властями. Выйдя на свободу после поражения Франции, через Марокко он эмигрировал в США. Оказавшись в Голливуде, Оцеп попытался осуществить экранизацию «Войны и мира», но вместо этого в 1943 г. поставил, совместно с Г. Кеслером, значительно менее амбициозную картину «Три русские девушки». Фильм этот создавался в контексте пропагандистской поддержки СССР как военного союзника; в основу его лег фильм В. Эйсымонта «Фронтовые подруги» (1941), вышедший в американский прокат под названием «Девушка из Ленинграда». Действие перенесено с финского фронта 1939–1940 гг. на современный немецкий, а в роли сыгранной Зоей Федоровой Наташи выступила так и не сделавшая карьеру голливудской звезды Стен. По мнению американских критиков, в картине «Три русские девушки» была удачно передана «полудокументальная» простота советского оригинала — вероятно, не в последнюю очередь из-за ограниченности затраченных на нее средств.

В 1945 г. Оцеп стал сорежиссером — вместе с Х. М. Теллезом — испанского музыкального фильма «Ноль за поведение», основой для которого стала уже экранизированная в 1940 г. В. Де Сикой пьеса Л. Кадара — комедия ошибок о девушке, пишущей фантастические письма от лица выдуманного ею человека.

Последние свои картины — «Отец Шопен» (1945) и «Крепость» (1947) — Оцеп снял в Квебеке, став одним из зачинателей канадского франкоязычного кинематографа. Доступная для внеархивного просмотра англоязычная версия «Крепости», лента «Шепчущий город» (1947) — аккуратно сделанная криминальная драма о расследующей смерть знаменитой актрисы репортерше, выполненная в редкой для Канады и напоминающей о европейском периоде оцеповской карьеры эстетике «черного фильма» [11].

Фильмы, поставленные Оцепом за пределами родины, с трудом соотносятся с воспитавшей его культурой — несмотря на то, что часть их опирается на русскую литературную классику и русскую историю. Тем не менее, творчество сменившего страну кинорежиссера интересно хотя бы с точки зрения того, насколько глубоко он адаптировался к новой экономической среде и к новым зрительским аудиториям.

Оцеп умер от сердечного приступа 20 июня 1949 г. во входящем в состав Лос-Анджелеса городе Беверли-Хиллз (по другим источникам — в столице Канады Оттаве). В истории отечественного кино он остался как режиссер и сценарист нескольких коммерчески успешных фильмов немого периода, после эмиграции занимавшийся, среди прочего, популяризацией русской культуры.

Литература

1. Арлазоров М. С. Протазанов. М.: Искусство, 1973. 278 с.
2. Караваев Д. Советские кинозвезды: сияние в политическом спектре // Феномен советских кинозвезд. Любовь Орлова. К 120-летию со дня рождения (материалы круглого стола). М.: ВГИК, 2022. С. 5–10.
3. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. Москва: Искусство, 1977. 321 с.
4. Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М.: «Искусство». 1975.
5. Кушниров М. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. 216 с.
6. Нусинова Н. «Пиковая дама» в изгнании // Киноведческие записки. 1999. № 42. С. 232–246.
- 6а. Третьяков С. М. Кинематографическое наследие: Статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады. Сценарии. СПб.: Нестор-история, 2010. 354 с.
7. Федоров А. В. Забытые звезды: Федор Оцеп и Анна Стэн // Pro KINO. 2004. N1 (5). С.18–20.
8. English Cook, J. Red Films, Blue Prints: Early Soviet Cinema’s Architectural Imaginary // The Journal of Cinema and Media, Vol. 61, No. 2 (Fall 2020), pp. 107–146.
9. Godin D. Fedor Ozep: A Brief Biography // Griffithiana, ottobre 1989. № 35/36. P. 73.
10. Noussinova N. Les films religieux et mystiques du cinéma russe (1917–1918) ou le triomphe de Satan // Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion (sous la direction de Roland Cosandey, Andre Gaudreault, Tom Gunning). Lausanne: Les presses de l’Université Laval / Editions Payot, Lausanne, 1992.
11. MacKenzie S. Soviet Expansionism: Fedor Ozep’s Transnational Cinema // Canadian Journal of Film Studies. 2003 N12.1.

References

1. Arlazorov, M. S. Protazanov [Protazanov]. Moscow: Iskusstvo, 1973. 278 p. (in Russian)
2. Karavaev, D. Sovetskie kinozvezdy: siyanie v politicheskom spektre [Soviet movie stars: radiance in the political spectrum]. Fenomen sovetskih kinozvezd. Lyubov Orlova. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (materialy kruglogo stola). Moscow: VGIK, 2022, p. 5–10. (in Russian)
3. Krakauer, Z. Psihologicheskaya istoriya nemeckogo kino: ot Kaligari do Gitlera [Psychological History of German Cinema: from Caligari to Hitler]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 321 p. (in Russian)
4. Kuleshov, L., Hohlova A. 50 let v kino [50 years in cinema]. Moscow: «Iskusstvo», 1975. (in Russian)
5. Kushnirov, M. Zhizn i filmy Borisa Barneta [The life and films of Boris Barnet]. Moscow: Iskusstvo, 1977, 216 p. (in Russian)
6. Nusinova, N. “Pikovaya dama” v izgnanii [“The Queen of Spades” in exile]. Kinovedcheskie zapiski, 1999, no. 42, p. 232–246. (in Russian)
- 6a. Tretyakov, S. M. Kinematograficheskoe nasledie: Statii, ocherki, stenogrammy vystuplenij, doklady. Scenarii [Cinematic heritage: Articles, essays, transcripts of speeches, reports]. Saint-Petersburg: Nestor-istoriya, 2010. 354 p. (in Russian)
7. Fedorov, A. V. Zabytye zvezdy: Fedor Ocep i Anna Sten [Forgotten stars: Fedor Okep and Anna Sten]. Pro KINO, 2004, no. 1 (5), p. 18–20. (in Russian)
8. English, Cook J. Red Films, Blue Prints: Early Soviet Cinema’s Architectural Imaginary. The Journal of Cinema and Media, vol. 61, no. 2 (Fall 2020), p. 107–146.
9. Godin, D. Fedor Ozep: A Brief Biography. Griffithiana, ottobre 1989, no. 35/36, p. 73.
10. Noussinova, N. Les films religieux et mystiques du cinéma russe (1917–1918) ou le triomphe de Satan. Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion (sous la direction de Roland Cosandey, Andre Gaudreault, Tom Gunning). Lausanne: Les presses de l’Université Laval / Editions Payot, Lausanne, 1992.
11. MacKenzie, S. Soviet Expansionism: Fedor Ozep’s Transnational Cinema. Canadian Journal of Film Studies, 2003, no. 12.1.