

Дарья КУРАКИНА-МУСТАФИНА

ДЬЯВОЛИАДА ПРОТАЗАНОВА

Религиозная тема в фильмах Протазанова—это ключ к творчеству режиссера. Ее проявления различны: мистика, антицерковность, сатира.

Итак, дьяволиада...

У бельгийского графика Фелисьена Ропса существует неоконченная серия рисунков «Сатанинские картины» (1882). Художник писал по поводу культа Сатаны: «искаженная противоположность христианской мессы»¹ и «признак неудовлетворенной религиозности»². Жорж Гюисманс в романе «Наоборот» отмечает, что только верующий отваживается на поклонение Сатане и богохульство, «отваживается намеренно, ибо что за сладость осквернять закон, который и не дорог тебе, и неведом»³. По мнению Гюисманса, границы сатанизма не выходят за пределы религиозного. Не случайно в двухсерийном фильме Протазанова «Сатана Ликующий» (1917) святотатцем оказывается именно священник.

Кинематографическим вдохновителем «сатанинского цикла» в русском кинематографе стал В.Э.Мейерхольд, который в 1915 году поставил фильм «Портрет Дориана Грея». Мейерхольд сыграл в нем лорда Генри, постепенно развращающего Дориана. Живописные кадры «Пиковой дамы» Протазанова и демонизм Германа-Мозжухина критика сравнивала с фильмом Мейерхольда. Дьявол в облике светского человека появляется и в «Сагане Ликующем», он развращает молодого талантливого музыканта, внушая мысль: «Веселье зиждется на зле». Александр Чабров играет Сатану иронично, гримасничает, суетится вокруг своих жертв, заискивает: «Продайте душонку, ради Христа!»—вроде смеется, а в глазах—холодный расчет. Наедине с собой—нахмурен и невесел. Это не князь тьмы, а мелкий бес, отчасти водевильный черт-сводник. Возможно, Протазанов развивает образ «черт на службе» из своего сценария по пьесе Толстого «Первый винокур»: черт вертится, как на сковородке, чтобы выполнить «подушной» план. Здесь будет кстати вспомнить мистерию Кюхельбекера «Ижорский», пародию на романтическую поэму,—«привычная ситуация парадоксальным образом выворачивается наизнанку: существом гонимым, изгнанником тут становится злой дух...»⁴

Снижение образа Сатаны в фильме—это мягкая пародия на «сатанинский цикл». Один из рецензентов «Кино-газеты» остроумно писал: «“Если бы не было дьявола, его надо было бы выдумать”. Это <...> в настоящее время более всего применимо к кинематографии. Вот уж подлинно—царство сатаны. <...> У каждой фирмы есть за душой Сатана в том или ином виде. <...> У Харитоновна—“Потомок Дьявола”, у Ермольева—“Сатана Ликующий”, у Биофильма—“Скерцо Дьявола”, у Козловского и Юрьева—“Сын страны, где царство мрака”. Ханжонков уже два года обещает показать “Печаль Сатаны”, а “Нептун” дал “Детей Сатаны” по Пшибышевскому»⁵. Литература и живопись уже высказались по этому поводу. Подошла очередь кинематографа.

Прежде чем относить «Сатану Ликующего» к разряду мистико-порнографических лент (Н.М.Зоркая берет «Сатану Ликующего» за «образчик фильмов этого круга»⁶), стоит обратить внимание на иронию, с которой он сделан. Она проявляется уже в имени сына главного героя—Сандро ван-Гоген. Конечно, можно было бы сослаться на обычную для того времени смесь французского с нижегородским в именах персонажей, но, мне кажется, здесь логично возникает ассоциация (и, возможно, их сопоставление) с титанами кватроченто и художниками Нового времени (Сандро Боттичелли—Винсент Ван Гог, Поль Гоген)⁷.

Один из персонажей, муж Эсфири,—тоже художник, он пишет картины и расписывает храм. Изображение Сатаны на старинном портрете заменяет для пастора икону (опять отсылка к фильму В.Мейерхольда «Портрет Дориана Грея»—портрет как один из персонажей).

Видимо, Протазанов интересовался балетом. На его счету несколько снятых балетов и танцев⁸. Поза Сатаны на портрете напоминает балетную; грим, рожки, экстаз—все, как у В.Ф.Нижинского в «Послеполуденном отдыхе Фавна» (1912). Во второй серии Сандро в доме банкира листает каталог картин: рядом с картиной «Сатана Ликующий»—сцена из балета.

Как известно, Нижинский, расставшись с С.П.Дягилевым, стал «толстовцем»⁹. Из-за невозможности совместить аскезу Толстого и танец «Божий клоун» медленно сходил с ума. Ван Гог страдал душевной болезнью (Эйзенштейн не церемонился, говоря: «псих Ван Гог»¹⁰), Гоген пытался покончить жизнь самоубийством... Пессимизм в его крайних проявлениях, неприкрытый, массовый—явление, характерное для декаданса. И герои И.И.Мозжухина, «неврастенические или демонические персонажи, герои, одержимые таинственными страстями, мятущиеся в мучительном выборе между долгом и страстью»¹¹,—это люди своего времени.

У Гогена есть знаменитая картина—«Видение после проповеди, или Борьба Иакова с Ангелом» (1888), на которой бретонки в белых чепцах стоят, повернувшись спиной к зрителю. «Сатану Ликующего» Протазанов начинает кадром прихожанок в белых чепцах, глядящих прямо на зрителя. Лица прихожанок суровы. Вот продолжение темы Гогена, заданной в имени одного из персонажей (надо заметить, что Протазанов всегда развивает темы, намеченные в самом начале).

Честно говоря, для меня борьба Иакова с Ангелом непонятна. Знакомая с различными трактовками, я принимаю ее только на уровне сюжета: Иаков искупил свой грех (он обманом получил благословение отца вместо старшего брата Исава) борьбой с Ангелом и благословением Его. Теперь Иаков стал равен брату, как бы вернул ему благословение отца (поэтому некоторые комментаторы считают, что Иаков боролся с ангелом Исава) и оказался даже выше, получив благословение от Бога-Отца. Фигура Иакова противоречива. Совершить подвиг, значит пройти путь от греха к раскаянию, поэтому Иаков становится Избранником. Но что символизирует его борьба с Ангелом? Возможно, с одной стороны, это символ людской вражды (ведь все люди братья), с другой—символ внутренней борьбы, происходящей в Человеке (человек враждует сам с собой). Общий знаменатель в этих двух трактовках—богоборчество (актуальная тема для мятущегося XX века).

Думается, богоборчество и имел в виду Протазанов, когда отсылал зрителя к картине Гогена. Таким образом (не без иронии), картина Гогена на религиозный сюжет становится эпиграфом к фильму Протазанова «Сатана Ликующий» и эпиграфом к революционной ситуации в стране.

Протазанов не берется воспроизводить технику художника на экране, как это, например, блестяще делает Жан Ренуар, он берет только абрис художественной мысли (кадр заполнен прихожанками в белых чепцах, сидящих в храме на проповеди). Можно предположить, что пастор (Мозжухин) в этот момент объясняет им смысл борьбы Иакова с Ангелом, как это задумано у Гогена. Позже пастор сам вступит в борьбу, правда, не с Ангелом, а с Дьяволом, появятся мотивы поздних повестей Л.Н.Толстого—«Отца Сергия», «Дьявола» (эти повести Протазанов экранизировал), «Крейцеровой сонаты».

В последних произведениях Толстого герои борются с двумя демонами: демоном гордости и демоном блуда. Вслед за Толстым и Протазанова в «Сатане Ликующем» из всех грехов волнуют именно гордость и прелюбодеяние. Молоденькие прихожанки собрали букет для пастора, блестящего оратора. «Это не нужно, это светское тщеславие»,—строго говорит пастор. На скамеечке милуются двое: «Как вам не стыдно. Вы должны бороться с искушением». Из титров зритель узнает, что «под влиянием пастора Эсфирь стала для Павла не женой, а только сестрой»...

Продолжая развивать мысль о связи фильма с живописью (особенно в первой серии), замечу, что в нем есть простой, но очень выразительный кадр, напоминающий фрагмент какого-нибудь голландского полотна: в полутьме—свечка, белый таз, белый кувшин, белое полотенце. Белизна предметов говорит о невинности, эта комната принадлежит Эсфири, чьи помыслы пока чисты.

Низкие потолки, темные, душные комнаты давят на героев. Они задыхаются в этом пространстве. Как альтернатива—окно, выход в другой мир. Кадр с закрытым окном, у которого благочестивая Эсфирь читает Библию, монтируется с кадром открытого окна и страдающего пастора. Что-то невыразимое мучает его. С.Булгаков в «Свете невечернем» пишет, как «трудно определить момент уверования или утраты веры, ибо <...> уверование всегда и непрерывно вновь совершается»¹². Закрытое окно читается как закрытая для страстей душа (Эсфирь), а открытое окно—душа, открытая для страстей (пастор). В кадре, где появляется хромой Сатана, которому пастор и Эсфирь помогают лечь в постель, окно зарешечено (дом становится тюрьмой для душ).

До прихода Сатаны пустой мольберт соседствует в одном кадре с распятием. Скоро в душах пастора и Эсфири произойдет вытеснение Бога Дьяволом. Этому замещению способствует картина «Сатана Ликующий», которую они увидят в антикварной лавке, а сама неосознанная подмена происходит еще раньше, когда во время ужасной грозы пастор говорит: «Посмотри!.. Так и кажется, что сейчас Бог посетит наш мир, потонувший в грехах». Но вместо Бога появляется Сатана.

В комнате пастора висит репродукция картины флорентийского мастера Липпи фра Филиппо «Мадонна с двумя ангелами». Джорджо Вазари пишет, что фра Филиппо был кармелитом, учеником Мазаччо. Однажды «на одном из столбов церкви, возле органа, он изобразил фигуру св. Марциала,

принесшую ему бесконечную славу, ибо она могла выдержать сравнение с фресками, написанными Мазаччо, и потому, слыша, как все в один голос его хвалят, он семнадцати лет от роду смело снял с себя рясу»¹³ (демон гордости), но у него был и другой порок—«был же он, как говорят, настолько привержен Венере, что, увидя женщин, которые ему понравились, он готов был отдать последнее ради возможности ими обладать, и если он не добивался этой возможности никакими средствами, то изображал этих женщин на своих картинах, рассудком охлаждая пыл своей любви»¹⁴. (В фильме Протазанова Сатана говорит художнику-горбуну, обойденному любовью своей жены: «Бедняга! Все ваши святые будут похожи на вашу жену».)

В конце концов, фра Филиппо влюбился в молодую монахиню, выкрал ее из монастыря, женился на ней, но продолжал вести разгульный образ жизни. Пастор Тальнокс, глядя на репродукцию с картины такого «безнравственного» художника, начинает думать о другой картине—с изображением Сатаны.

Сатана в фильме появляется во время страшной грозы в образе хромого прохожего; в карандашном рисунке художника-горбуна, в изображении на старинной картине, в ликующем гимне. Во второй серии—это светский человек. Прихода Сатаны не избежать, он был подготовлен самим пастором, его мнимым благочестием. Мнимое благочестие—это требовательность к другим, неумение прощать. Осуждая других, пастор забывает, что он не Бог, чтобы судить¹⁵.

Эта тема сближает фильм Протазанова с картинами Ингмара Бергмана, который в 1962 году снимает ленту «Причастие» о мучительной внутренней жизни сельского пастора, лишённого любви, а в 1982 году—«Фанни и Александр», где «добрый» аскет епископ выступает настоящим чудовищем. Бог оборачивается Дьяволом.

Герой Мозжухина крадет картину с Сатаной из антикварной лавки и вешает ее поверх репродукции фра Филиппо (происходит замещение подобного подобным, т.е. картина с религиозным сюжетом не слишком благочестивого живописца откровенно замещается тем, чем она является на самом деле,—тайное становится явным). Потом пастор протягивает руки к Эсфирь, и женщина падает в его объятия (женщина всегда проводник дьявола). Плод их любви—Сандро ван-Гоген.

Но почему «художественное» ироническое имя дается мальчику, который становится музыкантом? У Вазари в «Жизнеописаниях» есть продолжение этой истории: у Филиппо Липпи, неблагочестивого живописца, был ученик Сандро Боттичелли, а у Боттичелли учеником был сын фра Филиппо—Филиппино. В фильме художник-горбун Павел и развратный пастор Тальнокс являются производными от одного героя—фра Филиппо, а благочестивая вначале Эсфирь—это монахиня Лукреция Бути, мать Филиппино. Вазари пишет о Филиппино Липпи: «...он был таков во всех своих поступках, что загладил пятно (каково бы оно ни было), унаследованное им от отца, загладил, говорю я, не только превосходством своего искусства, в котором он в свое время не уступал никому, но и жизнью скромной и приличной и сверх всего приветливостью и учтивостью»¹⁶. Такое усложнение сюжета есть, с одной стороны, мастерски изображенная «в виде мистических ключей» поэтика символизма. С другой стороны—явная насмешка над

декадентами¹⁷. Можно и далее «раскручивать» фильм подобным образом, например, связать Книгу Эсфири с именем и судьбой героини и т.д.

Л.Н.Толстой в статье «Что такое искусство?» рассуждает о художниках, которые пишут для народа, пишут просто, чтобы быть понятыми, и художниках для «маленького кружка людей»¹⁸, которые пишут полунамеками, понятными только посвященным: «Способ выражения этот, проявлявшийся в эвфемизме, в мифологических и исторических напоминаниях, входил все более и более в употребление и в последнее время дошел до своих, кажется, крайних пределов в искусстве так называемого декадентства. В последнее время не только туманность, загадочность, темнота и недоступность для масс поставлены в достоинство и условие поэтичности предметов искусства, но и неточность, неопределенность и некрасноречивость»¹⁹. По-видимому, антикварная лавка (поклон Бальзаку, его «Шагреновой коже») и дом банкира, больше напоминающий музей, портреты композиторов—Людвига ван Бетховена, Вольфганга Амадея Моцарта, Роберта Шумана,—развешанные на стенах в доме Сандро, необходимы режиссеру, чтобы продолжать иронизировать по поводу искусства «для маленького кружка людей». Хотя, возможно, ирония Протазанова «ударяла» и по нему самому, он высмеивал и себя самого.

Статья Толстого заставляет вновь серьезно задуматься о роли искусства в жизни. Правда, когда Толстой думал, что обвиняет художников, на самом деле он обвинял подмастерьев.

В «Семейном счастье» (тоже, напомню, экранизированном Протазановым) Маша играет Моцарта и Бетховена. Как-то она получает похвалу от Сергея Михайловича и решает, что «за то, что предпочитала Моцарта Шульгофу. И удивительно, мне подумалось, каким необыкновенным чутьем угадывала я тогда все то, что хорошо и что надо бы любить; хотя я тогда еще решительно не знала, что хорошо и что надо любить»²⁰. Картины композиторов в комнате Сандро говорят о вкусе, о нравственности, о внутренней гармонии героя. Сандро невиновен, он будет наказан за грех родителей, но будет и спасен. В связи с этим вспоминается ранняя повесть Л.Н.Толстого «Альберт», где автор, несмотря на разгульный образ жизни героя, преклоняется перед ним как талантливым музыкантом, или «Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина:

«Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений—не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан—
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?»²¹

Сандро отчасти повторяет то, что делал и говорил когда-то пастор, например, когда он просыпается, мать приносит ему в постель подарочную коробку. Сандро открывает ее—там цветы. Музыкант говорит: «Бедные девушки никак не хотят понять, что на этой земле я люблю только музыку и тебя». Но Сандро не священник, отвергая эти дары, он не учит других, как жить.

В поздних произведениях Толстого даже музыка может быть безнравственной. Помешательство от музыки, которое наступает у героев фильма Протазанова, слышащих или играющих «Гимн Ликующему»,—это не толь-

ко декадентский мотив, но и обращение режиссера к Толстому (в «Крейцеровой сонате»), написанной почти одновременно с повестью «Дьявол», главный герой Позднышев под воздействием чувственной музыки убивает свою жену). Лица пастора и Эсфири мгновенно преобразуются при звуках дьявольской музыки. Несчастный муж Эсфири с ужасом смотрит на их ликование, как и Позднышев, он прозревает—видит преступную любовь, рожденную музыкой.

Религиозная тема в творчестве Протазанова не лишена мистицизма, но отношение к мистике у режиссера подчеркнуто ироническое (гротескный образ Сатаны, усложненный сюжет). Демоны Толстого «материализуются» во многих картинах Протазанова. В позднем творчестве режиссера мистика совсем уйдет, останется только чуть заметный демонизм героев А.П.Кторов, унаследованный им от Мозжухина.

Кторов начинает играть у Протазанова с фильма «Его призыв», там он враг, роковой обольститель, убийца. От обольстителя до Сатаны один шаг (в фильме «Сатана Ликующий» герой Чаброва тоже, в первую очередь, обольститель). В «Закройщике из Торжка» у Кторова эпизодическая, хотя и запоминающаяся роль, и опять он обольститель (обольщает вдовушку). В «Процессе о трех миллионах» (по роману У.Нотари) его герой уже причастен к infernalному миру, ему фантастически везет. За несколько секунд он очаровывает банкиршу, и она готова покрывать его перед мужем. Песенка, которую Каскарилья напоследок поет влюбленной банкирше, отвлекающей своего мужа, пока он грабит сейф,—это песенка молодого любовника:

Вспорхнув, умчался соловей
И весело поет,
А дома старый дуралей,
Развесив уши, ждет...

Но Каскарилья не похож на пылкого любовника, он расчетливый вор. Водевильная песенка не идет тому, кто носит черный плащ и черный цилиндр. Он одинаково смеется и над женой, и над мужем, которых так удачно ограбил. И, наконец,—его неожиданное появление на судебном процессе. Каскарилья (как черт из табакерки) появляется под занавес судебного спектакля (зал суда напоминает зрительный зал не только партером, балконами, но и поведением публики и судий). Герой Кторова стоит на балконе, на самом краю, с чемоданчиком и делает заявление, что вор—он. Все в панике. Стражи порядка бегут наверх, чтобы арестовать его. Каскарилья бросает чемодан вниз. Какой-то молокосос-полицейский пытается его арестовать, Каскарилья наводит на него свой пистолет (никто, кроме банкирши, не знает, что это зажигалка), хватается за канат, бросает пистолет и оказывается рядом с прокурором, который нежно прижимает к себе чемоданчик с миллионами. Незадачливый полицейский наводит на вора его же пистолет, Каскарилья смеется. Полицейский нажимает на курок, крышка пистолета отскакивает. Сконфуженный полицейский дует на выбивающееся из пистолета пламя. Но публика не оценивает этого трюка, она в бешенстве: «Вор! В-о-ор! В-О-О-ОР!!!» Каскарилья спокоен, его взгляд, как рентгеновские лучи: «Я вор?! А вы... вы все разве не воры?! <...> Посмотрим!» И тут герой Кторова начинает разбрасывать деньги.

«Все примут горячее участие! <...> Прошу глядеть вверх!.. раз!—в руке у него оказался пистолет, он крикнул:—Два!—Пистолет вздернулся кверху. Он крикнул:—Три!—сверкнуло, бухнуло, и тотчас же из-под купола, ныряя между трапециями, начали падать в зал белые бумажки. Они вертелись, их разносило в стороны, забивало галерею, откидывало в оркестр и на сцену. <...> Сперва веселье, а потом изумленье охватило весь театр. Всюду гудело <...>. Кое-кто уже ползал в проходе, шаря под креслами. Многие стояли на сиденьях, лоя вертлявые, капризные бумажки...»²² Это сцена из романа «Мастер и Маргарита» Булгакова. Лучше, чем Протазанов, ее не «экранизируешь» (у Ногари в этой сцене Каскарилья тоже именуется магом). Напомню, что год выхода комедии—1926, роман при жизни М.А.Булгакова не публиковался, впервые был напечатан только в 1966 году.

Сравним. У Булгакова в главе «Черная магия и ее разоблачение» в начале представления публика была разочарована. У Протазанова—неудачный трюк Каскарилья с пистолетом и круговерть злобных рож. Фокусы с колодой, которые показывают заезжие гастролеры, весьма тривиальны, вроде пистолета-зажигалки Каскарилья. Воланд так же испытывает публику, как герой Кторов, он обводит ее взглядом и начинает неторопливую беседу с Коровьевым о горожанах. Воланда интересует не внешний фасад (в зале у Булгакова сидят нэпманы, у Протазанова—«сливки общества»), а внутренний мир (как и героя Кторов: «...вы все разве не воры?! <...> Посмотрим!»). Разбрасывая деньги, Каскарилья стоит на столе прокурора, возвышаясь над всеми. Пока зал бесчинствует, он и Тапиока исчезают. Причем, выбегая из зала суда, герой Кторов отдает свой черный цилиндр герою Ильинского, забирая у того клетчатую кепку, словно разоблачаясь, «снимая» с себя облик мага и дьявола, как будто и не было всей этой фантазмагии.

Эйзенштейн в обмене одеждой усматривает карнавальную традицию. Так, в «Иване Грозном» царь облакает в свои одежды Владимира Старицкого и сажает на свой престол, чем фактически убивает. У Протазанова в финале герой Ильинского претерпевает некоторые изменения духовного порядка—он становится рабом денег. Его беззаботность «убита». В финале герой Ильинского в цилиндре (точно такой же дал ему когда-то Каскарилья), с белым цветком в петлице раскланивается с толстосумами, внимательно пересчитывает банкноты. Вдруг чья-то рука тянется к его карману. Там лежат перчатки. Рука грязная. Перчатки белые. Тапиока хватается мошенника за руку: «Важны не перчатки, важен священный принцип СОБСТВЕННОСТИ!»

Деньги, которые Каскарилья разбрасывал в суде, были фальшивые (в романе Булгакова червонцы не просто фальшивые, они превращаются в этикетки с бутылок «Нарзана» и «Абрау-Дюрсо», пчел, доллары). Прощаясь, Каскарилья отдает часть денег своему другу: «Дурак, это настоящие деньги. А в суде эти идиоты дрались из-за фальшивых бумажек». Невероятно, сколько общего у героев Кторов и Ильинского с неразлучной парочкой—Коровьев и Бегемот!

В советский период дьяволиада у Протазанова проявит себя самым парадоксальным образом еще раз. Имеется в виду экранизация повести И.С.Шмелева «Человек из ресторана».

Как и сам Шмелев, главный герой повести Скороходов—очень набожный человек (в одном из писем Шмелев пишет, что подлинный писатель всегда религиозен, пусть и не церковно). Колюшка, сын Скороходова, смеется «над всяким религиозным знаменем усердия»²³ отца. «Склизкий парикмахер» Кирилл Саверьяныч читает Евангелие, беспокоясь за свои капиталы, а после погрома кричит: «Их вешать всех надо поголовно, стрелять, сукиных детей!»²⁴ В начале повести происходит разговор о вере, в котором отец на все упреки сына ответит: «А если бы я религии не признавал, я бы давно отчаялся в жизни и покончил бы, может быть, даже самоубийством!»²⁵ Невероятно, но у Протазанова ничего этого нет: ни Колюшки, ни Кирилла Саверьяныча, ни Кривого, но главное, никаких разговоров о вере.

В фильме знакомство с главным героем начинается с того эпизода, которым заканчивается в повести разговор о вере,—метрдетель велел всем «номерам» подковаться для тишины на резину. А перед этим Протазанов вместо разговора о вере дает кадры с окопами и—в контраст—шикарную жизнь ресторана. Тройки и машины мчатся к «Яру». Приехавшие барышни сбрасывают шубки перед зеркалами. Кипучая жизнь большой залы знаменитого ресторана. Богатые и праздные. И кухня—черномазые повара, сковородки, пламя. Ресторан как ад. Протазанов не отказался от религиозной темы, но интерпретировал ее—Мир без Бога.

1. Р о п с Ф. Шедевры графики.—М.: Эксмо, 2007, с. 93.

2. Там же.

3. Г ю и с м а н с Ж о р ж К а р л. Наоборот.—В кн.: Г ю и с м а н с Ж.-К., Р и л ь к е Р.-М., Д ж о й с Д. Наоборот. Три символистских романа.—М.: Республика, 1995, с. 107.

4. М а н н Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма.—М.: Аспект Пресс, 2001, с. 363.

5. «Кино-газета», 1918, № 15, с. 7.—Цит. по: Великий кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919.—М.: НЛЮ, 2002, с. 368.

6. З о р к а я Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов.—М.: Наука, 1976, с. 236.

7. Протазанов часто идет от живописи, от всем известных картин—это своеобразное «стремление к зрительским массам». Причем узнавание определенных картин в фильмах Протазанова не коробит, они очень органично включаются в фильм. Поэтому «в картине “Тася” был найден ручеек, на берегу которого росли березки, а полевые цветы цвели среди высокой травы. В ситцевом сарафанчике сидела на берегу Тася и, обняв колени, задумчиво смотрела на воду. Протазанов, не скрывая, говорил: “Я здесь от Васнецова иду, от “Аленушки”». В картине “Крестный путь” на холме, на фоне облаков, с одуванчиком в руке стояла монашенка перед свиданием с любимым. Тут Яков Александрович шел от Нестерова» (Г з о в с к а я О. В. Протазанов—друг актера.—В сб.: Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания об О.В.Гзовской.—М.: ВТО, 1976, с. 241). В «Пиковой даме» Протазанов идет от иллюстраций А.Н.Бенуа к повести А.С.Пушкина; в фильме «Богатырь духа» («Паразит жизни») крестьяне пишут письмо помещику, как это делают запорожцы в картине И.Е.Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану»; в «Бесприданнице» узнаем пейзажи И.И.Левитана, А.Е.Архипова, А.К.Саврасова («Грачи прилетели»), картины В.М.Васнецова, В.Г.Перова, Н.А.Ярошенко, И.Е.Репина («Бурлаки на Волге»), В.В.Пукирева («Нервный брак»).

В книге «Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы» В.И.Мильдон пишет: «С какой целью в доме старой графини повешен, да еще криво, портрет Ломоносова, известный по школьным учебникам скоро вот уже двести лет? <...> Куда уместнее портрет Екатерины, Сен-Жермена, но Ломоносов? Это кажется полным произволом» (М и л ь д о н В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации.—М.: РОССПЭН, 2007,

с. 62). Можно предположить, что портрет Ломоносова повешен не случайно. Так же как не случайно висит портрет Достоевского в комнате студента-революционера (фильм 1917 года «Не надо крови» («Дело Ольги Перновской»)). Сам Ф.М. Достоевский видел в революционерах бесов, а у Протазанова показана обаятельная революционерка в исполнении Ольги Гзовской, любимицы К.С. Станиславского. Ирония режиссера в случае с портретом очевидна.

8. В 1913 году Протазанов производит съемки балетов «Ноктюрн Шопена» и «Музыкальный момент» с Е.Гельцер и В.Тихомировым; в 1914 году—танцев в исполнении Е.Потопчиной и В.Кузнецова («Танго») и съемку характерного танца в исполнении В.Ласкиной и Р.Болеславского («Танец вампира»).

9. Влияние Толстого на творчество Протазанова огромно: толстовские темы (уход, суд), мотивы и сюжетные ходы, тип героя, антицерковная направленность фильмов. Еще в 1911 году Протазанов написал сценарий по «балаганной пьесе» Л.Н.Толстого «Первый винокур» (фильм не сохранился).

В 1912 году философ и богослов В.В.Зеньковский пишет о сиротстве русского общества без Толстого: «Невольно кажется, что у свежей могилы еще не место объективному анализу духовного наследства...», но вместе с тем «хочется—хоть для себя—отдать подлинный последний долг <...>, коснуться его личности, благословить в нем доброе, выпрямить его неровности, помолиться о [нем] грешном» (З е н ь к о в с к и й В. В. Проблема бессмертия у Л.Н.Толстого.—В кн.: О религии Льва Толстого. М.: Путь, 1912, с. 27). Чувствуя это сиротство, отдавая, как и все, последний долг, Протазанов снимает грандиозный фильм-посвящение «Уход великого старца» (1912)—о последних днях Льва Толстого, а через два года экранизирует повесть «Дьявол» (фильм не сохранился). В 1915 году Протазанов совместно с В.Р.Гардиным берутся за «Войну и мир». Фирма вступила в кинематографическую войну за первенство выхода фильма на экраны. Постановка была сделана за шесть дней. После этого Протазанов и Гардин уходят от Тимана, «дабы уйти от трафарета, иметь возможность создать свою собственную серию русских кинофильмов действительно художественного интереса» (Цит. по: А р л а з о в М. С. Протазанов.—М.: Искусство, 1973, с. 57). В 1916 году Яков Александрович снимает фильм «Семейное счастье» по ранней идиллической повести Толстого (этот несохранившийся фильм был признан творческой неудачей Протазанова). Революция на носу! Какой там «женский вопрос», не время разбираться в «достоинствах этого тихого, глубокого, простого и высокопоэтического произведения, с его отсутствием всякой эффектности, с его прямым и неломанным поставлением вопроса о переходе чувства страсти в иное чувство» (Г р и г о р ь е в А. А. Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. Граф Толстой и его сочинения. Статья первая.—«Время», 1862, № 1, с. 1). Экранизация «Отца Сергия» (1918), напротив, «попала в яблочко».

В 1937 году Протазанов собирался ставить «Анну Каренину» вместе с В.И.Немировичем-Данченко и В.Г.Сахновским. Владимир Иванович отказался от активного участия в постановке в силу возраста и занятости в двух театрах. В результате и Протазанов решил не переносить на экран «свежий» театральныи спектакль (преьера—21 апреля 1937 года). При этом он послал Нину Алисову, Ларису из «Бесприданниц», во МХАТ смотреть «Воскресение». Судьба Ларисы в фильме перекликалась с судьбой Катюши Масловой, а танец Ларисы—с танцем Наташи из романа «Война и мир».

Важно, что Протазанов признавал не только Толстого-художника, но и Толстого-поведника. Антицерковность Толстого—это пробуждение религиозной мысли. Так на смену Ветхому Завету пришел Новый Завет. «Еретичество» и «зablуждения» Толстого всколыхнули не только священнослужителей, но и светское общество. Толстой «положил начало коммуникативному подходу к явлениям художественной культуры в мировой эстетике» (Теория литературы: учеб. пособие под ред. Н.Д.Тамарченко. В 2-х тт. Т.1.—М.: Академия, 2004, с. 78), воспринимал искусство «как способ духовного взаимодействия людей» (там же), не удивительно, что все откликнулось на его исповедь. Толстой приглашал к диалогу.

Маленькое отступление. В книге «Разговор по-американски», имеющей цель возможного коммуникативного сближения американской и русской культур, в главе «Посредничество как призвание», Т.Д.Венедиктова комментирует размышления героя «Моби Дика» Измаила о возможном присоединении христианина к чужому ритуалу дикаря: «Ну, конечно же, я хотел бы, чтобы он принял мою пресвитерианскую форму поклонения Богу. Следовательно, я тогда должен принять его форму <...>. Поэтому я поджег стружки, помог установить бедного безбидного идола <...>, угосил его горелым сухарем, отвесил ему два или три поклона, поцеловал в нос, и только после всего этого мы разделись и улеглись в постель, каждый в мире со своей

совестью и всем светом» (Мелвилл Г. Собр. соч. в 3 тт. Т. 1.—М.: Панорама, 1996, с. 72). Венедиктова комментирует внутренний монолог Измаила как «безжалостный» демократизм, который, с одной стороны, не церемонится «в отношении *всякой* культурной формы, претендующей на привилегированность, неприкосновенность, сакральность, полноту воплощенного смысла» (Венедиктова Т. Д. Разговор по-американски: дискурс торга в литературной традиции США.—М.: НЛЮ, 2003, с. 197). С другой стороны, этот «безжалостный» демократизм открывает путь к общению.

Так вот, сомнения Толстого (равные «безжалостному» демократизму Измаила), изложенные просто, доступно, возможно, позволили многим увидеть собственные заблуждения, поверхностные суждения о вере, годами вырабатываемые леностью мысли, и пойти дальше в духовном развитии. Другими словами, вступив в полемику с Толстым, многие осознали свою причастность или непричастность к вере. Фильм Протазанова «Уход великого старца», в финале которого Христос принимает в объятия измученного Толстого,—один из примеров такого «приращения».

10. Эйзенштейн С. М. Метод. В 2 тт. Т. 2.—М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002, с. 423.

11. Сквородникова С. В. Мозжухин Иван Ильич.—В кн.: Великий кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М.: НЛЮ, 2002, с. 511.

12. Булгаков С. Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения.—М.: Республика, 1994, с. 35.

13. Вазари Д. Жизнеописания знаменитых живописцев: Джотто, Боттичелли и другие.—СПб.: Азбука-классика, 2006, с. 164.

14. Там же, с. 165.

15. Тема суда человеческого, лицемерного, и суда Божьего—правого—появляется в творчестве Протазанова под влиянием Толстого. Протазанов поднимает ее накануне красной смуты. В советский период эта тема находит свое завершение в комедии «Процесс о трех миллионах», где зло и гротескно спародирована сцена в суде. Трудно дать однозначный ответ на вопрос о виновности или невиновности человека. Австрийский писатель Ф.Кафка сужает проблему и задается вопросом, может ли человек быть виновным вообще? И... тоже не дает однозначного ответа. Н.С.Павлова делает такой вывод по поводу романа «Процесс»: «На протяжении романа шел не только судебный процесс над героем, шел процесс его постепенного высвобождения из связанности в самом широком значении. В произведении <...> два сюжета, один из которых—тайный—развивается в противоположном явном направлении, к духовной свободе героя. Смысл романа двузначен» (Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе.—М.: Языки славянской культуры, 2005, с. 168).

У Протазанова смысл фильмов, где доминирует тема суда, также двузначен. Например, в фильме, снятом в эмиграции, «Правосудие превыше всего» («Слуга слепого долга») (1921) герой Октав Гранье присутствует на суде. Идет процесс над его любимой женщиной (ее играет Н.Лисенко), он выступает обвинителем. Но в финале (так же, как в романе Кафки) оказывается, что весь фильм—это суд над героем, слепым не физически, а духовно.

Накануне казни священник приходит в камеру и дает героине Лисенко Библию. После казни тюремщик отдает Библию Октаву Гранье со словами: «Эта книга дала силы ей в последние минуты жизни». Гранье открывает Библию и обнаруживает записку, оправдывающую возлюбленную, которую он во имя справедливости послал на казнь. «Не судите, и не будете судимы; не осуждайте, и не будете осуждены; прощайте, и прощены будете...»

Рассуждая о суде, Протазанов, вероятно, идет от романа «Воскресение», в котором Толстой говорит о недопустимости человеческого суда. Призванных судей не существует, непомерная гордыня делает героя слепым. Тип героя отсылает к предыдущим фильмам Протазанова—«Дьявол» и «Отец Сергей». Толстой взял в качестве эпиграфа к «Дьяволу» евангельскую заповедь: «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя...» (Толстой Л. Н. Собр. соч. В 22 тт.—М.: Художественная литература, 1978–1985, т. 12, с. 211). В романе, пишет С.Н.Булгаков, уничтожаются не руки-ноги, а сама жизнь. Иртнев в одном из вариантов убивает соблазняющую его Степаниду, в другом—себя. Так и в фильмах «Прокурор» (1917) и «Правосудие прежде всего» герои приносят человеческие жертвы. Любопытно, что в нашумевшей недавно пьесе «Кислород» Ивана Вырыпаева данная евангельская заповедь тоже трактуется как убийство (герой Санек изрубил жену лопатой ради ее же спасения, потому что не каждая женщина является кислородом).

В 1931 году Протазанов снимает фильм «Томми» по повести Вс.Иванова «Бронепоезд 14-69». Герои «Томми» находят лубочную картинку «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака» и трактуют ее следующим образом: Авраам—буржуй, Ангел, помогающий Аврааму,—империализм, Исаак—пролетариат, смысл «агитки»—отказ от человеческих жертв. Христианское прощение—важная составляющая творчества Протазанова.

16. В а з а р и Д. Цит. соч, с. 298.

17. В творчестве Протазанова огромное место занимает юмор. Режиссера можно назвать «отцом русской кинокомедии». Его комедии не устаревают, потому что их юмор основан на глубоких размышлениях о природе религиозного. В его картинах присутствует достаточно провокационное, фарсовое изображение религии. В первую очередь, это относится к «Празднику святого Йоргена». В нем Протазанов сатирически изображает сакральный сюжет, внутрицерковные отношения, пародирует работу кинорежиссера—тут переплелись впечатления, оставшиеся от посещения в 1904 году фабрики Пате (где в тот момент шли съемки фильма о Христе), размышления о собственной профессии, пародирование раннего Эйзенштейна.

Внутри фильма—фильм. Наместник храма и казначей смотрят боевик «Житие и чудеса св. Йоргена». Городская знать решила погубить святого. Над столом столпились мерзкие рожи. Протазанов монтирует их с крупным планом трех гончих. Так в «Стачке» Эйзенштейн монтирует головы шпиков с животными: лисой, совой, мартышкой, бульдогом. Фильм в фильме у Протазанова сделан подчеркнуто театрально, в режиме «дремучего» кино, это именно пародия. «Поменьше психологии, господин директор, побольше чудес!»—просит в антракте наместник храма.

М.Н.Алейников, возглавлявший «Межрабпомфильм», с иронией вспоминает в своих книгах об экспериментах С.М.Эйзенштейна, «фэксов», Л.В.Кулешова (кстати, режиссера в «Празднике святого Йоргена» играет кулешовец Л.Л.Оболенский, а сорежиссером Протазанова на звуковом варианте картины выступает кулешовец П.А.Подобед). В.Р.Гардин, сорежиссер Протазанова в дореволюционный период, так высказывается по поводу монтажа: «...фетишизация монтажа должна была привести и приводила к формализму. В монтаже фильма <...> не должно быть ошарашивающих, неожиданных столкновений кадров, рвущих живую ткань повествования. Монтаж должен иметь главной целью наиболее выгодно, доходчиво, выразительно продемонстрировать мастерство актера <...>. Монтаж—средство выражения, а не цель. Монтаж—слуга, а не хозяин...» (Г а р д и н В. Р. Воспоминания. В 2-х тт. Т. 2.—М.: Госкиноиздат, 1952, с. 40). Мнение Гардина, вероятно, совпадало с мнением Протазанова.

Киновед П.А.Багров отмечал в своем докладе на Протазановской конференции, что студенты при просмотре эпизода, где герой Ильинского на костылях спускается с гигантской лестницы, сразу узнают одесскую лестницу из «Броненосца “Потемкин”». С.И.Фрейлих пишет, что и Б.В.Барнет (чье «отношение к Эйзенштейну было положительным») пародирует в «Доме на Трубной» «Стачку» Эйзенштейна (Ф р е й л и х С. И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского.—М.: Академический проект: Альма Матер, 2005, с. 324). Пародия—это не только отрицание, но и преодоление, приобщение, приятие.

18. Т о л с т о й Л. Н. Собр. соч. В 20 тт.—М.: Художественная литература, 1964, т. 15, с. 113.

19. Там же, с.113–114.

20. Т о л с т о й Л. Н. Собр.соч. в 22 тт. Т. 3, с. 84.

21. П у ш к и н А. С. Моцарт и Сальери.—М.: Гослитиздат, 1936, с. 8.

22. Б у л г а к о в М. А. Избранное: Роман «Мастер и Маргарита»; Рассказы.—М.: Художественная литература, 1980, с. 102.

23. Ш м е л е в И. С. Человек из ресторана. Повести и рассказы.—М.: Художественная литература, 2008, с. 19.

24. Там же, с. 118.

25. Там же, с. 19.