

Петер РОЛЛБЕРГ

ТРИ «ОТЦА СЕРГИЯ»

Поставленный Яковом Александровичем Протазановым в 1917 году и вышедший на экран в мае 1918 года кинофильм «Отец Сергей» по повести Льва Николаевича Толстого—пожалуй, самый признанный шедевр дореволюционного русского кино. Его художественные достоинства с самого начала не подвергались сомнениям¹, и многие историки кино отдают именно этой картине первенство среди лучших фильмов ранней российской кинематографии. Практически все говорят о высоком качестве режиссуры, о редкой тактичности и уважении постановщика к литературному первоисточнику, о замечательной игре Ивана Ильича Мозжухина и первоклассной работе операторов Федора Бургасова и Николая Рудакова.

Значение «Отца Сергия» для русского кинематографа трудно переоценить, он завершает второй этап развития русского дореволюционного кино, одновременно являясь его высочайшим достижением. Для советского киноведа Ромила Соболева фильм Протазанова—«в художественном отношении лучшее произведение дореволюционной кинематографии»², а американский ученый Питер Кенез называет «Отца Сергия» «наивысшим достижением предреволюционного русского кино и одним из лучших немых фильмов, где-либо поставленных»³. Ту же точку зрения разделяют Ежи Теплиц⁴ и многие другие специалисты.

Уникальность «Отца Сергия» для творчества Якова Протазанова также неоспорима. Ни одна из его более ранних или поздних картин не отличается столь радикальной смысловой концепцией и таким строго целесообразным применением художественных средств кино. Объяснялось это по-разному, чаще всего указывалось на устранение цензуры и введение новых гражданских прав после отмены самодержавия—ведь ни до, ни после 1917 года реальной политической и экономической свободы у Протазанова не было. Более того, Соболев считает, что «фильм создавался без адреса», так как «старый зритель в это время потерял власть над художником, новый, занятый борьбой за власть Советов, еще не появился»⁵. Если додумать эту—на первый взгляд, достаточно оппортунистическую—мысль до конца, то выходит, что Протазанов ввиду исторических обстоятельств мог снимать *кино для себя*, да еще с почти неограниченными материальными средствами.

Несмотря на то, что сначала Яков Протазанов относился к небольшому числу русских постановщиков, имевших коммерческий успех на Западе, позже он оказался одним из наиболее сложных для восприятия западным зрителем режиссеров, а в результате—почти забытым даже киноведами⁶. (Даже юмор в его комедиях часто настолько самобытен и специфичен, что иностранцам такое жанровое определение может показаться недоразумением.) Недаром специалисты по русскому кино Иен Кристи и Джулиан Граффи, пытаясь популяризировать в англоязычном мире творчество Протазанова хотя бы среди любителей арт-хаусного кинематографа, так и не

достигли осязаемого результата, а выпущенная ими в 1993 году книга осталась единственной крупной публикацией о Протазанове на Западе. Одна из причин заключается в том, что Протазанов никогда не был авангардным художником и последовательно добивался взаимопонимания именно с массовой публикой как в царской и Советской России, так и за рубежом во время эмиграции. Впрочем, быть может, выражение специфического национального мировосприятия как раз и осложняет включение его фильмов в контекст классического раннего киноискусства—за исключением двух экранизаций литературной классики, ставших в свою очередь классикой кино: «Пиковой дамы» по Пушкину и «Отца Сергия» по Толстому. Еще раз подчеркнем, что из всех протазановских картин «Отец Сергий» получил наиболее прочный статус среди киноведа не только в России, но и за ее пределами.

Российскими критиками и киноведами понятие «ремесло» обычно употребляется в отрицательном смысле. Назвать какого-нибудь постановщика «ремесленником», даже если добавить эпитет «хороший», все равно что сказать о нем: «средний», а о его фильмах: «нехудожественные». А жаль! Ведь именно в кино всестороннее знание ремесла—основа всех основ, а художнические амбиции при отсутствии ремесла чреваты самыми плачевными результатами (чему свидетельствуют многочисленные архивангардные российские картины поздних восьмидесятых—ранних девяностых годов). Оценка богатого и разностороннего художественного наследия Якова Александровича Протазанова становится более справедливой, если принять тот факт, что он был, в первую очередь, первоклассным *ремесленником*, глубоким знатоком своего дела, крепким профессионалом, который мог справиться с любой тематикой и любым жанром и при этом неизменно добивался положительных результатов. Отсутствие в творчестве Протазанова последовательно развиваемого и узнаваемого стиля, отмеченное многими критиками, скорее выявляет степень его профессионального прагматизма—прагматизма высокой пробы, умения находить необходимые средства для овладения той или иной тематикой в рамках специфического жанра, пренебрегая стремлением к созданию целостного «oeuvre»*.

Именно в случае Протазанова традиционное для русской критики противопоставление «ремесленника» «художнику» непригодно для понимания этого режиссера. Протазанов «экранизировал» немало посредственных, тривиальных литературных текстов (от «Ключей счастья» до «Аэлиты» и «Праздника святого Йоргена») — спасало солидное мастерство. Обращаясь же к классическому литературному материалу, режиссер своим уважением к источнику и тщательностью разработки поднимал уровень немого, а позднее и звукового, кинематографа на новую высоту. Быть может, повышенное в настоящее время внимание российского киноведения к Якову Протазанову приведет в конечном счете и к переоценке понятия «ремесло», и к последовательному изменению оценочных критериев творчества других режиссеров.

Но в любом случае нужно признать, что фильм «Отец Сергий» — больше, чем пример превосходного применения ремесла знатоком своего дела. В этой картине ремесло доведено до уровня мастерства.

* Произведения (*франц.*).

Неустанный, живой интерес Протазанова к Толстому прослеживается на протяжении всей карьеры режиссера, включая экранизацию глав «Войны и мира», а позднее «Семейного счастья» (казалось бы, совершенно непригодного для немого кино произведения), и особенно попытку сделать понятной для кинозрителей семейную драму Льва Толстого в картине «Уход великого старца» (1912). Любопытно, что становление Якова Протазанова как режиссера совпадает с работой над этим фильмом. Биографическая лента «Уход великого старца», в свое время сенсационная и даже скандальная, сегодня является своеобразным документом, зафиксировавшим уровень мастерства раннего российского кино. Мастерство это видно во всем—исполнители, мизансцены, грим и, конечно, сама режиссура, связывающая воедино все эти элементы. «Уход великого старца»—один из самых оригинальных и по сравнению с типичной продукцией тех лет ни на что не похожих фильмов немого русского кино. Это удивительное по своей смелости и серьезности произведение очень близко современному представлению о жанре биографического художественного фильма. Причем самый радикальный вызов картины содержится в финале, когда Христос принимает к себе великого еретика и крамольника Толстого, который, кстати сказать, не падает перед Ним на колени, а обнимает Его почти как равного.

Тридцатилетний режиссер с поразительной правдивостью показал глубокий разрыв между Толстым и современным ему обществом, превосходящая уже в ранней своей картине центральный конфликт «Отца Сергия». Ведь «Уход великого старца»—это не только драма отношений между гениальным писателем и не понимающей его семьей, но и история постоянных столкновений нонконформиста со всей окружающей средой, с обществом. Для такого известного своей осторожностью и скрытностью художника, как Протазанов, выбор этого материала—необычный шаг, указывающий не только на сочувственное отношение режиссера к экзистенциальному конфликту Толстого, но в определенной мере даже на собственное отождествление с ним. В течение десятилетий повторялись поверхностные негативные суждения об «Уходе великого старца», хотя сам режиссер с редкой последовательностью отстаивал свое раннее детище. Только в наше время намetilось более уравновешенное, справедливое отношение к этой первой вершине протазановского творчества.

Экранизация «Отца Сергия» завершает первый этап становления режиссера. Имеет смысл напомнить о том, что повесть Льва Толстого так и осталась незаконченной. Задумав ее в декабре 1890 года, Толстой несколько раз возвращался к ней и пытался завершить (так же, как и «Воскресение»), чтобы добыть средства для переезда духоборов в Канаду, но в конце концов оставил текст, хотя и рассказывал некоторым посетителям о дальнейшем развитии сюжета. «Отец Сергей» впервые был опубликован Чертковым в посмертном издании произведений Льва Николаевича Толстого в 1911 году.

Для Протазанова, Ермольева и Мозжухина, которые уже в 1916 (а по другим сведениям—в 1915) году стали обсуждать возможность экранизации повести, она была произведением одновременно *классическим* и *современным*, а в определенном смысле даже *ультрасовременным*⁷. Протазанов именно так и подошел к «Отцу Сергию»—как к современному тексту,

синтезируя в своей экранизации бережный подход к произведению классика со свежим взглядом на современность, хотя картина и не имела острополитической направленности. Как раз наоборот: в мизансценах после нескольких явно *исторических* эпизодов с императором Николаем Павловичем (1840-е годы) история жизни Касатского-Сергия становится как бы *вневременной*—она могла бы происходить и в девяностые годы XIX века, и в начале XX. Знаменательно и то, что Протазанов нашел в себе силы задумать и тем более завершить такой крупномасштабный проект в период хаоса и всеобщей потери ценностных ориентиров⁸.

Представляются возможными разные прочтения «Отца Сергия». Толстовский текст дает достаточно богатый материал для различных аналитических подходов. А так как каждая экранизация литературного произведения в определенном смысле является видом прочтения, критические тексты-отзывы на литературный текст и на его экранизации вместе могут рассматриваться как части единого дискурса.

Наиболее распространенная интерпретация повести—квасисоциологическая, когда жизнеописание Касатского рассматривается как история разочарований искреннего, ищущего человека в институтах общества. С марксистско-большевистской точки зрения, этими институтами, естественно, были учреждения царской России. Ромил Соболев, к примеру, утверждает, что фильм «с большой художественной силой показывал гадость и мерзость всего, что осталось позади», и давал «разоблачение мира власть и деньги имущих»⁹. С Соболевым соглашаются Теплиц и другие. Сам же Толстой имел в виду институты всех общественных систем как таковых, независимо от эпохи и классовой сущности, что соответствовало установкам его самобытного консервативного индивидуализма и анархизма¹⁰.

Другое традиционное прочтение сосредоточивается на экзистенциально-субъективных сегментах толстовского текста, толкуя их как развертывающееся поэтапно взросление и прозрение заглавного героя-искателя. Так, Н.А.Лебедев пишет, что постановщик «делает акцент не на обличительной стороне творчества гениального писателя, не на критике полицейско-самодержавного государства, а на морально-этических проблемах самоусовершенствования»¹¹. Связанная с этим индивидуальным подходом психологическая, а точнее психоаналитическая интерпретация может опираться на множество эпизодов, в том числе и таких выразительных в фрейдистском смысле, как отрубание пальца Касатским и «плавание» на полу маленькой Пашеньки,—с такой позиции вся повесть представляется описанием борьбы между «Я» и «Сверх-Я» в душе главного героя¹².

На метафизически-религиозном уровне повесть может интерпретироваться как *драма неизбранности*, а Касатский-Сергий как сверхамбициозная личность, страстно желающая отличия избранника, но не получающая зова ни от Бога, ни от общества. В философском измерении «Отец Сергий» может прочитываться как изображение принципов *имманентизма*, то есть концепции, которая различает человеческое и божеское, но не противопоставляет их друг другу. Как показывает литературоведческая и киноведческая литература, имеют место и другого рода интерпретации, рассмат-

ривающие повесть и ее экранизации с других точек зрения, в том числе религиозной¹³, антирелигиозной¹⁴ и атеистической.

Литературный «Отец Сергей»—это, несомненно, история *разочарования* и *прозрения*, своеобразное житие грешника, пытающегося жить правдой и только в конце понимающего, что такого рода максималистское стремление—тоже специфическая форма самовозвышения и, таким образом, обмана самого себя и других. Протазановская экранизация—самая радикальная в плане сохранения именно этой мысли, и то, что режиссер отказался от эпизода с Пашенькой (за это некоторые рецензенты его ругали), можно объяснить доведением главного персонажа до окончательного *истребления самообмана в себе*. Для осторожного Протазанова эта радикальность необычна. Возможно, необходимая смелость появилась у него вследствие ухода в небытие общественного уклада старой России.

Чем могла привлечь история князя Степана Касатского (который разочаровывается в светском мире и уходит служить Богу, чтобы в конце концов вновь вернуться в мир через его низы) трех, казалось бы, столь разных художников¹⁵: Якова Протазанова, Игоря Таланкина и братьев Тавиани? Что общего может иметь немая картина классика русского кино с постановкой официального советского режиссера, несвободного «от расхожего комплекса—это комплекс духовной несамостоятельности интеллигентского сознания, втайне мечтающего опереться на сильную власть или господствующий миф»¹⁶, и тем более с версией итальянских режиссеров-коммунистов? Однако именно сравнение может в какой-то мере прояснить своеобразие протазановской картины, особенности замечательной работы этого «режиссера-первопроходца». Компаративистский подход к трем экранизациям «Отца Сергия»—это еще и попытка установить типологию отношения несожженных между собой художников, творивших в разных общественных условиях, к мировоззрению Толстого, с одной стороны, а с другой—как бы сквозь призму толстовского текста—к государству и общественным институтам (армия, школа, церковь, брак и т.д.). Кроме того противопоставление возвышенному миру церкви и веры «низких» сексуальных влечений не могло не заинтриговать как Протазанова, работавшего в православной стране, так и коммунистов и верующих католиков Паоло и Витторио Тавиани.

В отличие от Протазанова, для Игоря Таланкина «Отец Сергей» являлся в первую очередь историческим произведением, в определенном смысле «отдаленной классикой». Суть таланкинской экранизации «Отца Сергия» несколько размыта, «прикрыта» официальным титром, которым начинается фильм: «150-летию со дня рождения Льва Николаевича Толстого посвящается». Постановщик подчеркивает максимальную близость—почти иллюстративность—своей версии к толстовскому тексту, показывая страницы из первого посмертного издания «Отца Сергия». Этим «кинофаксимиле» фильм и кончается. Внешнее, визуально-нарративное, обрамление придает картине несколько музейный характер и отвлекает от возможных обобщений и аналогий с советской современностью—с известным разочарованием в существующем строе и его идеологических верованиях, хотя фильм интерпретировался и так¹⁷.

Паоло и Витторио Тавиани увидели в повести *надвременную* притчу, значение которой не зависит от конкретных исторических обстоятельств. У итальянских мастеров все художественные средства, в особенности композиция кадров и музыка, служат выражению этой притчевости. Исторический фон у них красочен¹⁸, само действие повести перенесено в Италию, в середину XVIII века, когда система абсолютизма при короле Карлосе Третьем (Бурбонском) напоминала николаевское самодержавие (главный герой итальянского «Отца Сергия», барон Серджио Джорамондо, служит при неаполитанском дворе). Таким образом, речь в фильме «Ночное солнце» идет не о России и не о превратностях классового общества. Фильм—о мучительном духовном поиске несмирного человека, поиске, который мог бы произойти всюду. В конечном счете картина братьев Тавиани посвящена *страждущему человеку-искателю как таковому*.

Повесть Толстого (как и любое другое экранизируемое художественное произведение) предлагает постановщику определенную нарративную парадигму, состоящую из элементов обязательных (инвариантов) и необязательных. Без присутствия в какой-либо форме большинства инвариантов—пусть даже это намек или пародия—фильм не может называться экранизацией.

В «Отце Сергии» такими обязательными элементами являются: 1) служба молодого Касатского в кадетском корпусе, 2) его страстная преданность царю, 3) любовь к Мэри Коротковой, 4) разоблачение обмана царя и разочарование Касатского в нем, 5) постриг в монахи и отшельничество «отца Сергия», 6) испытание плотью при визите вдовы Маковкиной и отрубание пальца, 7) соблазнение Сергия купеческой дочерью, 8) визит к Пашеньке, 9) уход в Сибирь. В трех рассматриваемых экранизациях «Отца Сергия» все инварианты сохранены, кроме одного: именно Протазанову приход Сергия к Пашеньке и продолжительная беседа с ней показали необязательными¹⁹, в то время как у Таланкина этот эпизод играет решающую роль, а у братьев Тавиани он сохранен в видоизмененной, но узнаваемой форме.

Что касается остального, Протазанов в своей версии сохранил все, что можно было перевести на язык немого кино, оставаясь верным структуре *жизния*, намеченной у Толстого²⁰, и даже усилив ее. Начиная со смерти отца Касатского—это первый эпизод протазановской картины—и кончая уходом князя в безвестность, в анонимность мира обездоленных, режиссер прослеживает все перипетии его жизни. Кстати, Протазанов в своей верности нарративной последовательности подлинника отличается как от Таланкина, так и от братьев Тавиани: для советского режиссера житие—ненужный в рамках его художественных и идейных (или идеологических) целей жанр, в то время как итальянские режиссеры, во-первых, очевидно, не захотели повторять протазановский подход, а во-вторых, всячески подчеркивают *приземленность, человечность и несвятость* главного героя, его «нормальность» и физическое *здоровье*. «Ночное солнце» нельзя назвать ни житием, ни антижитием²¹. Включение же смерти отца в версию Протазанова (она упомянута мельком в повести и вовсе отсутствует у Таланкина и братьев Тавиани) дает более убедительную психологическую мотивировку даль-

нейшим действиям Касатского: потеряв родного отца, он как бы отправляется на поиск нового авторитета, заменяющего его.

У позднего Толстого после кризиса 1881 года религия обсуждается остраненно, с точки зрения наивного непредвзятого «ученого-экспериментатора», очередной логический эксперимент которого всякий раз приводит к выводу, что Бога, в том виде, в каком его представляет церковь, нет. Чтобы не отказаться полностью от понятия божественного, Толстой формулирует собственное определение, по сути своей рациональное и аналитично обоснованное. Но какими бы риторическими средствами у писателя ни оправдывалось понятие Бога, в его поздних художественных произведениях отсутствует категория *чуда*, а церковные ритуалы, относящиеся к этой категории, описаны крайне критически, порой даже саркастично, все происходящее ограничивается строгими понятиями рациональности и реализма. Показательно, что категория чуда отсутствует и в экранизации Протазанова²²—именно это в «Отце Сергии» создает характерную безнадежно-реалистическую атмосферу. Неудивительно, что и у Игоря Таланкина чуда, то есть прямого вмешательства божественного в обстоятельства земные, нет—есть моменты прозрения, но они подчинены рациональным процессам, анализу действительности. Зато у Таланкина эпизод с Пашенькой стал ключевым, как бы «земным чудом» добра в мире жестокости и всеобщего обмана, что соответствует букве и смыслу литературного текста. В фильме этот эпизод запоминается благодаря строгим коричневым тонам, как на старинных фоторепродукциях, а также превосходной игре Аллы Демидовой, которая заметно выделяется из довольно слабого актерского ансамбля и передает кротость своей героини с убедительной силой. Именно после встречи с этой кроткой учительницей музыки Сергей решает «уйти в анонимность», чтобы работать и учить детей. Таким образом, в интерпретации Таланкина Сергей отказывается от каких-либо величественных идеалов-утопий и скромно приступает к единственно благородному делу, в котором все еще видит определенный смысл. Таков главный вывод из жизни Сергея в советской экранизации.

В интерпретации братьев Тавиани чудо является органичной частью мировосприятия. Они отходят от толстовского текста, чудеса у них происходят несколько раз в кульминационные моменты фильма и имеют прямой религиозный смысл. Так, например, до Серджио в скиту отшельника жил всеми любимый, а теперь покойный Эджио, и Серджио обращается к душе покойного за помощью, причем эти молитвы услышаны и просьбы исполнены. Самое же значительное чудо происходит со смиренной супружеской парой, друзьями его родителей, которые любят Серджио, как сына, и заботятся о нем. Эта скромная чета изо дня в день работает на залитых щедрым тосканским солнцем полях, а их вера в Бога не нуждается в доказательствах и присутствует в их жизни совершенно естественно. Они чутко воспринимают великую внутреннюю драму молодого Серджио и по-своему помогают ему, когда он решает стать отшельником. Когда *падре Серджио* после грехопадения со слабоумной девушкой бежит из кельи и пытается покончить с собой, он вспоминает (и это воспоминание для него так же важно, как встреча с Пашенькой для отца Сергея) именно этих крестьян. Последнее обстоятельство,

естественно, вполне в духе Толстого. В начале картины, когда Серджио спрашивает их о самом сокровенном желании, они отвечают, что больше всего просят Бога об одновременной смерти. В конце фильма Серджио узнает, что желание стариков сбылось. Здесь легко угадывается древний миф о Филемоне и Бавкиде, заканчивающийся чудом (Зевс награждает старую чету одновременной смертью). Смятенный Сергей-Серджио обращается к могилам этих крестьян и духовно выздоравливает. Таким образом, в фильме братьев Тавиани крестьянская чета представляет собой философский «эквивалент» Пашеньки—альтернативу гордости и несмиренному поиску правды.

Протазановская экранизация, помимо всего прочего, является еще и попыткой доказательства небывалых возможностей нового искусства, не отстающих от потенциалов других искусств и в некоторых отношениях превосходящих их. Изображение процесса взросления и старения в этом немом фильме осуществлено более фундаментально, чем у Таланкина и братьев Тавиани. Можно только поражаться мастерству актера и гримера, сумевших передать типичные черты молодости, средних лет и старости главного героя с удивительной правдивостью. Ни Таланкин, ни братья Тавиани такой цели себе не ставили: органическую связь между Касатским в юном и зрелом возрасте наиболее поэтично удалось показать братьям Тавиани, в то время как у Таланкина эпизоды с подростком Касатским выглядят искусственно и не вписываются в ткань фильма.

Что касается формальных достоинств протазановской картины²³, то они особенно очевидны в продуманной и выразительной композиции кадров (сцена в кадетском корпусе с ее блестящими общими планами и нижними ракурсами юноши перед портретом государя, сцена бала с могучей фигурой царя справа, доминирующей в этой мизансцене, и т.д.). У Протазанова нарративная логика жития поддерживается выдержанно медленным монтажом. В картине всего 141 кадр, планы главным образом средние. Монтаж у Таланкина тоже сравнительно медленный—в его фильме всего около 200 кадров (в обычном звуковом художественном фильме втрое больше). За некоторыми исключениями, монтажный ритм подчеркнуто замедлен, и, хотя в некоторых эпизодах монтаж внезапно ускоряется, преобладает медленное, как бы задумчивое (удачно реализованное оператором Георгием Рербергом) панорамирование (в двух случаях даже на 360 градусов), охватывающее весь ландшафт одним кадром. Тут, возможно, имеет место попытка передачи толстовской «объективности» средствами кино: зритель наедине с главным героем и его муками, создается иллюзия толстовской «объективности» и полного отсутствия самого процесса создания кино.

Одним из основных стилистических элементов у Протазанова в «Отце Сергии» служат общие планы длиной в минуту и больше, в которых действующие лица подходят все ближе и ближе к камере, как бы раскрывая перед зрителем свои заветные мысли и чувства. Эти взгляды и диалоги, обращенные к зрителю, некоторыми критиками сразу после выхода фильма были определены как «театральщина», такое мнение долго сохранялось и в последующие годы. Мне же кажется, что дело в другом. Кроме мимики, титров и двойной экспозиции, у Протазанова в рамках возможностей немого кино

не было средств выразить конкретные мысли и внутренние переживания, равнозначные литературным внутренним монологам. Поэтому постепенное приближение героя или героев к камере может обозначать метод *интроспекций*, взгляда «внутри» героя или героев.

У Таланкина в звуковом фильме нет проблем с перенесением внутренних монологов из литературного источника на экран: молодой Касатский, а позднее отец Сергей и даже купеческая вдова Маковкина—все объясняются со зрителем при помощи закадровых внутренних монологов. У Протазанова же общий план сначала дает представление о социальной обстановке и взаимоотношениях действующих лиц, об их внешнем облике, а потом, по мере приближения к камере, происходит углубление в их внутреннюю жизнь, мысли и чувства. Во время монологов и диалогов протазановские персонажи чаще всего смотрят не друг на друга, что можно передать простым монтажным приемом «восьмерка», а в сторону зрителя. Юрий Цивьян пишет об этом художественном приеме в своей книге о раннем русском кинематографе и его зрителях, ссылаясь на описания внезапных приближений актеров к объективу в текстах Томаса Манна, Владимира Набокова и других писателей²⁴. Вполне вероятно, что первые кинозрители воспринимали приближения героев к камере не как пространственное движение, а как абсолютное «вырастание»—прочтение кадра, отличающееся от сегодняшнего. Однако это не исключает того, что приближение—причем не внезапное, а постепенное, в течение полминуты или более—являлось нарративным эквивалентом *перехода от объективного рассказа к внутреннему монологу* в литературном тексте (или эквивалентом авторского комментария по поводу внутренних переживаний героев), потому такие внутрикадровые движения могли быть задуманы Протазановым именно с целью перенесения литературного приема на экран и были восприняты зрителями с пониманием.

Бесспорно, что протазановский «Отец Сергей»—одна из самых необычных, неожиданных картин немого русского кино. В творчестве самого Протазанова она также занимает особое место в силу своей стилистической выдержанности, строгой внутренней логики, завораживающего повествовательного ритма. То обстоятельство, что фильм создавался в период агонии царской и буржуазной России, а вышел уже в советский период, имеет символическое значение, что было отмечено в киноведении. Если же обратить внимание на другие экранизации, то складывается впечатление, что «Отец Сергей»—одна из самых поздних повестей Толстого, созданная тогда, когда он уже почти не писал художественных произведений,—привлекает внимание кинорежиссеров именно в *кризисные*, переходные периоды, когда старые устои, ценности и верования оказываются непригодными для новых общественных условий. Ведь не случайно вторая экранизация была создана во Франции в 1945 году, а братья Тавиани обратились к «Отцу Сергию» в 1989 году²⁵, во время «бархатных» революций в странах Восточной Европы, распада мировой коммунистической системы и наивысшего скепсиса по отношению к социальным утопиям.

В случае Протазанова и Таланкина обращение именно к этому произведению Толстого, очевидно, сигнализирует и об отказе от идеала государс-

твенности. Оба режиссера противопоставляют авторитарную общественную модель отдельному индивиду. Протазанов во время Первой мировой войны, так же как и Таланкин в поздний советский период, явно испытывал глубокое разочарование в идеалах традиционной государственности и больше не отождествлял их с идеей патриотизма.

Хотя прямых высказываний на эту тему нет, можно предположить, что Протазанов к моменту создания «Отца Сергия» понял, что старая Россия, которую обличал в своих поздних произведениях Толстой, потеряла всякое моральное оправдание и восстановить ее в традиционной форме будет уже невозможно. Но в фильме «Отец Сергий» не представлено и альтернативы. Именно поэтому исключение эпизода с Пашенькой, то есть последней, заключительной главы повести, придает его картине особую безысходность. Главному герою, бывшему князю, бывшему монаху, бывшему отшельнику, остается только смириться со своей участью—сылкой в Сибирь (символом бесконечного российского бесправия). Из надысторичности картины, ее подчеркнута вневременного характера вытекает неопределенность окончательной смысловой направленности: говорит ли Протазанов только о России *бывшей* или еще и о *вечной*, будущее которой тоже сулит мало обнадеживающего? Снять такую амбивалентную картину²⁶ в те годы из всех российских режиссеров смог только он.

Игорю Таланкину шестьдесят лет спустя повесть послужила поводом для создания добротной экранизации, культурного, гуманистического фильма, приуроченного к юбилею канонизированного писателя. Но своеобразное распределение акцентов у него еще и указывало на невозможность максимализма при реализации утопии и на необходимость самоограничения тем, что достижимо в реальных условиях. В свою очередь, братья Тавиани внесли в толстовский текст новые, светлые тона—у них государство и религия олицетворяют земную реальность, смирение с которой является частью процесса любого взросления. В то же время в «Ночном солнце» чувствуется положительное присутствие божественного, которое открывается именно смиренным труженикам, а не гордым искателям.

Если считать, что сквозной темой толстовской повести является *разочарование*, то общий знаменатель между Протазановым в 1917 году, Таланкиным в 1978 и братьями Тавиани²⁷ в 1990—тернистый путь от идеализма и веры к разочарованию и скептическому примирению с миром как он есть. Этот знаменатель роднит русского, советского и итальянских художников, хотя объект изначальной веры и идеалистического восхищения у каждого из них свой, так же как и окончательный результат поисков у главного героя.

Вполне вероятно, что последнее обращение Якова Александровича Протазанова к творчеству Льва Толстого (в концептуальном отношении это самая амбициозная картина всего его творчества!) имело функцию не упрощенно-иллюстративную, не популяризаторскую, не декадентскую в смысле наслаждения чувственными муками героя как самоцелью, а прощальную. Картина может прочитываться даже автобиографически, как выражение определенного предчувствия. По нарративной структуре своей это произведение эволюционное. И не случайно, что за картиной, заканчивающейся уходом—уходом принципиальным и философски обоснованным,—последовал уход из России и ее создателя.

1. Исключение представляет Вячеслав Висковский, который в своей рецензии обвиняет картину Протазанова в том, что «ради занимательности фабулы погибает дух произведения». (См.: В и с к о в с к и й В. К. За деревьями не видно лесу (На просмотре «Отца Сергия»).—«Мир экрана», 1918, № 3, с. 4–6. Цит. по кн.: Великий кинемо.—М.: Новое литературное обозрение, 2002, с. 461–462.)
2. С о б о л е в Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино.—М.: Искусство, 1961, с. 162.
3. Kenez Peter. *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*.—Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1992, p. 24.
4. См.: Т о е р л и т з J e r z y. *Geschichte des Films, Bd. I (1895–1928)*.—Berlin: Henschel-Verlag, 1992, s. 157.
5. С о б о л е в Р. П. Цит. соч, с. 163.
6. Из западных киноведов только Дениз Янгблад и Иен Кристи обратили серьезное внимание на творчество Протазанова, а Кристи называет игнорирование Протазанова позором (см.: *Protazanov and the Continuity of Russian Cinema*. /Ed. by Ian Christie and Julian Graffy.—London: British Film Institute/National Film Theater, 1993, p. 22). См. также: Y o u n g b l o o d D e n i s e. Iakov Protazanov, the ‘Russian Griffith’.—In: *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920’s*.—Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 105–121; вариант этой статьи (с некоторыми изменениями): Y o u n g b l o o d D e n i s e. The return of the native: Yakov Protazanov and Soviet cinema.—In: T a y l o r R i c h a r d a n d C h r i s t i e I a n. *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*.—London and New York: Routledge, 1991, p. 103–123.
7. Съемки начались в феврале 1917 г. и продолжались в течение года. Премьера состоялась 30 (17) апреля 1918 г. (по данным Арлазорова), выпуск на экраны—14 мая 1918 г. (См.: Летопись российского кино: 1863–1929.—М.: Материк, 2004, с. 250.)
8. Михаил Арлазоров даже утверждает, что Протазанов до эмиграции был человеком апатичным. (См.: А р л а з о р о в М. С. Протазанов.—М.: Искусство, 1973, с. 81.)
9. С о б о л е в Р. П. Цит. соч, с. 162–163.
10. В первом томе «Истории советского кино» дается высокая оценка постановки Протазанова, хотя и с некоторыми оговорками. «В фильме “Отец Сергий”, при всех его несомненных художественных достоинствах, повесть Толстого получила либерально-буржуазную трактовку, что сказалось в ограниченном толковании коренных пороков старого строя как отдельных недостатков царизма и буржуазного общества». (История советского кино, т. 1.—М.: Искусство, 1968, с. 113.)
11. См.: Кино в дореволюционной России (1896–1917). Становление и расцвет советской кинематографии (1918–1930). /Под общ. ред. М.П.Власова.—М.: ВГИК, 1992, с. 20.
12. Евгений Марголит рассматривает главный конфликт протазановского фильма как типичное для русского кино того периода противоречие между принципами *социального* и *природного*. (См.: *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Herausgegeben von Christine Engel unter Mitarbeit von Eva Binder, Oksana Bulgakova, Evgenij Margolit, Miroslava Segida.—Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1999, s. 10.)
13. Так, Уран Гуральник отмечает: «На ленте заметно отразилась увлеченность режиссера показом религиозных исканий князя Касатского, это, несомненно, ослабило разоблачительный пафос произведения, его социально-критическую направленность». (См.: Г у р а л ь н и к У. А. Русская литература и советское кино.—М.: Наука, 1968, с. 287.)
14. Разногласия возникают при вопросе об отношении режиссера к религии и к общественному укладу царской России. Кенез, например, утверждает, что «Отец Сергий»—глубоко религиозный фильм, в то время как Джей Лейда называет его «откровенным разоблачением официальной церкви» (L e y d a J a y. *Kino*.—Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983, p. 108).

15. Четвертая экранизация, поставленная в 1945 году во Франции, мне была недоступна. Фильм вышел под названием “Le Père Serge”, постановщик—Люсьен Ганье-Реймон (Lucien Ganier-Raymond), в роли отца Сергия—Жак Дюмезниль (Jacques Dumesnil).

16. Ш п а г и н А. В. Игорь Таланкин.—В кн.: Новейшая история отечественного кино: 1986–2000. Кинословарь. Т. 3.—СПб.: Сеанс, 2001, с. 196.

17. См.: текст Оксаны Булгаковой в кн.: *Geschichte des sowjetischen und russischen Films.*—Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1999, s. 201; положительную оценку профессора Л.А. Зайцевой в книге «Советское кино семидесятых—первой половины восьмидесятых годов» (М.: ВГИК, 1997, с. 163–164). Зайцева считает, что «Отец Сергий» Таланкина—«драма незаурядной личности, неспособной реализовать себя в данных социальных условиях» (с. 157), таким образом, косвенно намекающая на «эпоху застоя».

18. За эту красочность режиссеры подвергались критике.

19. Семен Гинзбург считает, что Протазанов эту сцену опустил потому, «что он, в согласии с декадентской философией отчаяния, не видел никакого выхода из трагических противоречий жизни». (См.: Г и н з б у р г С. С. Кинематография дореволюционной России.—М.: Искусство, 1963, с. 379.) Протазанова критиковали за невключение эпизода уже в 1918 году—см.: Великий кинемо, с. 462.

20. В статье «Русская школа экранизации» Нея Зоркая пишет, что фильм—«некое антижитие, “реплика” к агиографическим жизненным легендам святых». (См. в сб.: Экранные искусства и литература: Немое кино.—М.: Наука, 1991, с. 118.)

21. Лоренцо Кукку называет фильм братьев Тавиани «мифическим рассказом, народным рассказом» и сравнивает Серджио с гордым Прометеем—правдоискателем. (См.: С у с с и Л о г е н з о. *The Cinema of Paolo and Vittorio Taviani.*—Rome: Gremese, 2001, p. 71–72.)

22. Как указывалось выше, вопрос религиозности самого Протазанова спорен. Михаил Арлазоров пишет в своей биографии, что в гимназии Протазанов получил по Закону Божьему «отлично», но он также утверждает: «В бога он не верит» (А р л а з о р о в М. С. Цит. соч., с. 21).

23. Американский киновед Дэвид Кук, который присоединяется к общепринятой высокой оценке игры актеров, операторской работы и нарративного построения картины, считает, что монтаж фильма лишь «функционален и прозаичен». (См.: С о о к Д а в и д А. *A History of Narrative Film* (4th edition).—New York, London: W.W. Norton, 2003, p. 114.)

24. Ц и в ъ я н Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России 1896–1930.—Рига: Зинатне, 1991, с. 261–264; а также английский вариант этой книги: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception.*—London and New York: Routledge, 1994, p. 199–201.

25. Фильм, как уже было сказано, называется «Ночное солнце» (Il sole anche di notte), сценарий написан братьями Тавиани совместно с Тонино Гуэррой, главную роль превосходно исполняет Джулиан Сандз.

26. Многозначность, выражающая как осторожность художника в мире все нарастающего политического экстремизма, так и его скептичность по отношению к любым идеологиям, в случае Протазанова заслуживает особого внимания исследователей—многозначность его фильмов вряд ли диссидентская, скрывающая какую-то антиправительственную суть, она сущностная, указывающая на его отношение к любому социуму.

27. Братья Тавиани обращались к творчеству Толстого трижды—в 1971 году в фильме «У св. Михаила был петух» (экранизация рассказа «Божеское и человеческое»), в 1990 году—в «Ночном солнце» и в 1999 году—в «Воскресении», получившем приз Московского кинофестиваля.