

ТЕМА  
ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

*Ирина ГРАЩЕНКОВА*

## **ЯКОВ ПРОТАЗАНОВ—РЕЖИССЕР ПРАВОСЛАВНОГО КИНО!?!..**

Заголовок этой статьи не случайно завершают несколько контрастных знаков препинания, в которых и утверждение, и вопрос, и некая неопределенность. Потому что одних озадачит сам подход, еще достаточно экзотичный для нашего киноведения. Другие, ссылаясь на книгу Михаила Арлазорова «Яков Протазанов», будут повторять за автором: «В Бога он не верил!» Третьи, не без лукавства, помянут протазановские сатирические комедии советского периода «Процесс о трех миллионах» и «Праздник святого Йоргена».

Сам Яков Александрович, человек закрытый, ревниво оберегавший свое «я» от вопросов личного свойства коротким ответом: «За меня говорят мои фильмы»,—не оставил никаких уточнений насчет своих религиозных убеждений. Правда, в письме жене писал, что идет к заутрене в берлинский православный храм, а художник Виктор Аден в своих воспоминаниях упоминал, как они вместе ходили на церковную службу, там же, в Берлине.

Доказательную базу тезиса, вынесенного в заголовок, составят не эти свидетельства, а фильмы как определенная совокупность проблем, идей, человеческих типов, актерских индивидуальностей, особенностей стиля, языка.

Здесь уместно вкратце охарактеризовать сам феномен православного кино в моем понимании, поскольку до сих пор он не получил научного определения и остается предметом горячих споров богословов, искусствоведов, режиссеров. Кинематограф, рожденный, в отличие от старших искусств, в эпоху кризиса религиозного сознания, подобно эпидемии, охватившего снизу доверху все человечество, так и остался искусством «околоцерков-

ным». В то время как слово священных текстов, молитв, проповедей, духовная музыка и песнопения, иконопись, роспись храмов, искусство витража, храмовая архитектура дали литературе, музыке, пластическим искусствам жизнь внутри обряда, в Храме. Рядом с ними кинематографу оставалось только фиксировать церковную жизнь, богослужения, обряды, внутреннее пространство храмов, их встроенность в природную и городскую среду. Не ведая канона, кинематограф был вынужден подчиняться внешним правилам, которые устанавливали различные конфессии, и среди них православие—наиболее жесткие.

На мой взгляд, который никому не навязываю, православное кино не обязательно вырастает на материале церковной жизни, в сопровождении молитв, икон, колоколов. Все это может присутствовать на экране, а по смыслу и духу православного кино не будет и в помине. Духовные искания, борьба Бога и Дьявола, Добра и Зла, Веры и неверия в душе человека, поиски пути к Спасению, дороги к Храму могут воплощаться не только на церковном материале. Картина мира как Мира Божия, стоящего на православных основах, может создаваться на материале обыденной жизни. Для меня лично один из высочайших образцов христианского кино—«Декалог», снятый поляком, правочерным католиком Кшиштофом Кесьельским.

Православное кино Якова Протазанова росло из глубин его личности, из смятения и противоречий духовной жизни его как человека Серебряного века—века бунта против традиционного Православия, разработки «нового религиозного сознания», Богоискательства, Богостроительства. Независимый, закрытый, сдержанный, упорный, самолюбивый, с чувством собственного достоинства. По-русски сильная, властная, неукротимая натура нет-нет да и прорывалась сквозь броню воспитанности, корректности. Работавшему с Протазановым кинооператору Евгению Славинскому запомнилось, как, вернувшись на кинофабрику после триумфального общественного просмотра «Пиковой дамы», режиссер пожалел, что нет бутылки красного вина... Не для того, чтобы отметить успех, а чтобы разбить ее, точно пуская корабль в плавание, и надолго оставить на белой стене павильона свой след.

С одной стороны, выходец из московского православного и просвещенного купечества, Протазанов как читатель и зритель был приверженцем реалистического психологического искусства—Пушкин, Толстой, МХТ. С другой, как кинематографист, режиссер, он увлекся искусством массовым, кассовым, жанровым, оваянным символизмом, отмеченным влиянием модерна. Из этой эстетической двойственности—такие разные фильмы: рядом «Анфиса» и «Уход великого старца», «Дьявол» и «Гнев Диониса», «Пиковая дама» и «Женщина с кинжалом», «Малютка Элли» и «Отец Сергей».

Нельзя считать случайным, что в пору быстро наступившей режиссерской зрелости Протазанов каждый год (1911–1917) снимал по толстовскому фильму. «Первый винокур» (1911)—по народной комедии, первому опубликованному сценическому произведению писателя. Его киножитие—«Уход великого старца» (1912). «Как хороши, как свежи были розы» (1913)—биографический фильм об И.С.Тургеневе, где актер В.Шатерников (великий старец) еще раз сыграл Толстого. «Дьявол» (1914), «Война и мир» (1915), «Се-

мейное счастье» (1916)—экранизации прозы Толстого. В 1918 году режиссер увенчал этот цикл подлинным шедевром—фильмом «Отец Сергей».

Проза гениального реалиста, жизнь титана (сына неба и земли), духовные искания «русского Лютера»—весь Толстой давал Протазанову не только материал для фильмов, но и пищу для его духовно-нравственных рефлексий. Конечно, вклад Льва Толстого, посланца Века золотого, в духовную жизнь Серебряного века, его влияние на современников было поистине грандиозно. И все-таки, наверное, в личности Протазанова нужно искать ответ, почему именно Толстой, а, допустим, не Лесков или Мережковский, стал для него своеобразным духовником, с которым он искал смысл жизни, Символ веры, понятия греха, искупления, покаяния, спасения.

Фильм «Первый винокур» (снят вместе режиссером В.Кривцовым)—народная нравоучительная комедия о греховности богатства и пороке пьянства, которыми крестьянина искушает нечистая сила. В «Дьяволе», по рассказу, опубликованному только после смерти писателя,—почти автобиографическая история борьбы в человеке духа и плоти. «Семейное счастье», по одноименному и почему-то самим писателем не любимому роману,—маленькая энциклопедия жизни семьи, переживающей любовную страсть, отчуждение и, наконец, в детях обретающей истинно православную, духовную любовь.

Замысел фильма о «десяти днях, которые потрясли мир»—уход Толстого из Ясной Поляны, посещение сестры в монастыре, болезнь и смерть на станции Астапово—из давних, выношенных, особенно дорогих для Протазанова. В 1901 году, когда появилось Определение Священного Синода об отлучении Толстого от церкви, Протазанов начал собирать материалы прессы, бурно комментировавшей это событие. Только после смерти писателя режиссер стал готовиться к съемкам фильма. Он задумал его в небывалом жанре киножития, что подтверждает название, в котором использованы слова из лексикона Жития.

В фильме выдержаны законы житийной литературы о святых, мучениках, подвижниках, написанных в назидание верующим. В нем есть все: повествование в виде истории жизни героя, идущего на жертву, отказывающегося от благ мирской жизни; картины быта эпохи и жизни семьи; выражение религиозно-нравственного идеала; нравоучительный пафос; лирическая авторская интонация. Толстой показан в сомнениях и страданиях, и пишущим, и пашущим, и покушающимся на свою жизнь, и общающимся с членами семьи, с крестьянами. Указан и главный источник душевного смятения—конфликт с собой, непонимание и борьба с женой, детьми, душеприказчиком в лице Черткова.

Трудно сказать, кому пришла идея включить в игровой фильм кинохронику, снятую двумя годами ранее в Астапово и Ясной Поляне одним из операторов протазановского фильма Мейером. Важно, как режиссер ее воплотил, используя хроникальные кадры не в качестве документальных вставок, а как строительный материал нового целого—художественно-документального фильма. Он без швов смонтировал то, что было снято в реальности, с тем, что создавалось как «вторая реальность» операторами (вторым был А.Левицкий) и исполнителями.

Идея киножития вела Протазанова, подсказывая новые точные решения. Наплывы, двойные экспозиции были ему необходимы для воссоздания внутренней, духовной жизни героя—хода мыслей, переживаний, мечтаний, видений. Сцена «на небесах», снятая двойной экспозицией, виделась бесплотной, ирреальной, неземной. Финал, с земли переносящийся на небеса, был воплощением христианского понимания смерти как перехода в мир иной, лучший, к жизни загробной, вечной, и как торжества прощения и любви. «Здесь» Толстой в последнее мгновение примирялся с женой. «Там» Христос простирал над ним руки и уводил за собой. Православная церковь (в отличие от католической) запрещала показ Христа на экране, а в искусстве живописи этот образ имел право на жизнь, и потому Протазанов воспроизвел композицию известной картины Яна Стыки «Последняя пристань»—Толстой, пришедший к высшему судие—Христу.

На роль Толстого режиссер выбрал актера, близкого друга, зная его превосходные человеческие и профессиональные качества, что для него было важнее типажного сходства. Владимир Шатерников не был похож на Толстого, и Протазанов решил снимать его в портретном гриме, который для исполнителя стал ключом к полноте перевоплощения, а для зрителя—к общению с персонажем. Грим разработал молодой художник Иван Кавалеридзе, уже создавший скульптурный портрет Толстого. За два-три часа работы превосходного гримера Солнцева рождалось лицо «великого старца». Каждый день в гримерную приходили люди—посмотреть на чудо «возвращения» Толстого. В этом было что-то мистическое.

Фильм, еще на стадии съемок вызвавший необычайный интерес, оживленные споры, не был выпущен на экраны России, можно сказать, по требованию его персонажей—вдовы Толстого, его детей, его душеприказчика В.Г.Черткова. Пауль Тиман предусмотрительно устроил специальный закрытый просмотр для детей Толстого. Они заявили, что личность матери дана «в некрасивом свете» и настоятельно просили при ее жизни в России фильм не демонстрировать. Тиман скандала не хотел и, потеряв солидную сумму на отказе от отечественного проката, выгодно продал фильм за рубеж, чем и спас его. Несколько десятилетий спустя фильм вернулся в отечественный киноархив.

Сразу после «Ухода великого старца» Протазанов обратился к повести Толстого «Отец Сергей», которая увидела свет после смерти писателя. Возможно, он почувствовал «присутствие» автора внутри сюжета повести, над которой тот работал тяжело, несколько лет, постоянно испытывая желание «уйти», «очиститься», «опроститься», слиться с бездомными, бродягами, странниками, живущими милостью Христа ради. Но разрешения на съемки фильма, в котором должны были быть показаны церковь и царствующая особа, Священный Синод не дал. И к счастью, ведь тогда у Протазанова еще не было такого исполнителя на главную роль, как Иван Мозжухин. Их творческая встреча состоится позже, в 1915 году.

Этот замысел увлек режиссера и «не отпускал». Позднее он скажет, что постановка «Отца Сергея» была ему необходима. Об этом, к счастью, сохранившемся фильме написано много: о гениальном исполнении Иваном Мозжухиным заглавной роли и ансамблевой игре остальных исполнителей;



*Неизвестный художник. Плакат к фильму «Отец Сергей» («Князь Касатский»). 1918*

об искусстве монтажа; о культуре создания бытовой среды эпохи; о раскованной подвижной камере; о созвучии съемок павильонных и натурных и о многом другом. Одни попрекали режиссера недостаточной мерой социальной и клерикальной критики, а другие—тем, что он увлекся показом «всамделишной церкви». И никто не пытался открыть фильм как духовное пространство. А ведь Протазанов читал и экранизировал повесть Толстого, прежде всего, как текст духовного содержания во плоти реалистической, психологической прозы, с ее правдой характеров, достоверностью картин жизни, бытовыми подробностями.

Драматургия фильма была выстроена из крупных самостоятельных эпизодов и развивалась как монодрама, по принципу концентрического круга, все более и более сужающегося вокруг главного героя, проживающего по существу четыре жизни. Князь Касатский, красавец-кирасир, поклоняется государю, вращается в лживой и порочной светской среде. Став монахом отцом Сергием, он оказывается в жестко ограниченном пространстве монастырской жизни. Затем он добровольно заточает себя в Тамбовской пустыни, став схимником. И, наконец, простым странником, без имени, начинает путь смирения и истинной веры. В финале—новая форма его существования—бродягу-кандальника по этапу гонят в Сибирь. Но это давление социального мира, это внешнее насилие уже не могут сломать внутреннего духовного мира того, кто наконец обрел Бога и истинную любовь к ближнему.

Четыре жизни—четыре лица героя, три возраста—появляются на экране, благодаря не только мастерству гримера Алексея Шаргалина, но, прежде всего, благодаря искусству проживания роли, внутреннему перевоплощению Ивана Мозжухина. Его героя в каждом круге жизни искушают смертные грехи: идолопоклонничество, гордыня, жажда мщенья, вождельние, отчаяние, безверие. И он пытается уйти от такого себя, от своей греховности, а вовсе не от «несправедливости общества», «несовершенства церкви», как утверждали советские киноведы.

«Отец Сергий»—фильм-модель формирования православного сознания и становления православной картины мира. Летняя и зимняя натура Нового Иерусалима, Троице-Сергиевой лавры, а также очень дорогая, сложная, в деталях проработанная декорация Храма, подлинные интерьеры Кадетского корпуса, Дворянского собрания—пространства, в которых органично, убедительно развивается монодрама борьбы в человеке безбожного с Божьим.

Фильм вышел на экраны 14 мая 1918 года. Для одних он стал прощанием с уходящей Россией, и они встречали сцену приезда императора в Кадетский корпус аплодисментами, а сцену бала—вздохами и слезами. Другие принимали фильм как обличительный документ миропорядка, с которым расставались без сожаления. Фильм вышел в другой России, где только что были приняты Декреты об отделении церкви от государства, где начинали жить по календарю так называемого «нового» стиля и писать по правилам новой орфографии, где несколько месяцев спустя будет убит помазанник Божий император Николай II и уничтожена вся его семья.

Финальный кадр фильма «Отец Сергий»—старец уходит по этапу в толпе арестантов—оказался пророческим и знаковым для наступившей эры новой каторги, ссылок, лагерей, времени без Бога, антихристово времени.

Своеобразным приложением к циклу протазановских фильмов, направленных на поиск и утверждение православных истин, стала двухсерийная драма «Сатана Ликующий» (1917), в центре которой был пастор Тальнокс, протестантский священник. Тема добра и зла, греха и добродетели, борьбы духа и плоти, эгоизма и способности к искупительной жертве решена в ибсеновском духе. Суровая северная природа, скандинавская архитектура, чужой быт поддерживают его. Пуританская мораль протестантизма, отказ от жизни во всей ее полноте, естественности ведут к грехопадению, нравственной и религиозной катастрофе, разрушению личности—таков духовный итог фильма. «Сатана ликующий» выражает критическое отношение Протазанова к протестантизму с позиции большей жизненности и человечности православия.

Комедии «Процесс о трех миллионах» и «Праздник святого Йоргена» наполняет разящая смехом критика католицизма. Переписка Протазанова с его другом, сценаристом Олегом Леонидовым сохранила иронию режиссера по отношению к фабуле, к персонажам сценария, написанного им в содружестве с В.Швейцером. Титры к фильму он заказал знаменитым сатирикам И.Ильфу и Е.Петрову, а к звуковой версии сам написал весьма острый и хлесткий закадровый комментарий.

Известно, что три ветви христианства имеют немалые различия. Не случайно протестантизм отрицает православных и католических святых, Богородицу, ангелов. Целибат (безбрачие) как умерщвление чувств земных, как крайняя форма аскетизма в католицизме распространяется на священство всех степеней, а в православии только на монашество, в то время как обязанность белого духовенства—вступать в брак и иметь семью. Только у православных стяжание Святого духа приходит через Причастие, а чудо нетленных мощей и мироточащих икон постигается интимным духовным трудом молитвы верующего в Храме. Это совсем не похоже на чудеса католической церкви, постигаемые в массовых экзальтированных действиях, напоминающих инсценировки библейских эпизодов. Одну из таких инсценировок Протазанов увидел собственными глазами, когда в 1904 году в Париже посетил кинофабрику Пате. Увидел, запомнил и повторил в фильме «Праздник святого Йоргена».

Если обратиться к репертуарным фильмам Протазанова, снимаемым как дань зрительски востребованным жанрам или злободневным темам, и в них можно услышать православные мотивы. Драма из купеческой жизни по роману Алексея Пазухина «Проклятые миллионы»—о греховности богатства, не разделенного с другими. «Не пожелай жены ближнего своего» («Прелюбодеяние») —не очередная мелодрама о супружеской неверности, но драма покаяния христианской заповеди. Не случайно в названия фильмов нередко выносятся христианские поучения: «Подайте, Христа ради, ей», «Суд Божий».

Даже в фильм «революционного призыва» «Не надо крови» (1917) введены мотивы жертвенности, прощения, непротivления злу. Главная героиня—революционерка, террористка, по созвучию фамилии и фактам биографии напоминающая Софью Перовскую—идет на мученический подвиг, убивая одного из царских сановников. Отец-губернатор и мать примиряют-

ся с ней, прощают ее. Она сама перед смертью от руки жениха-provokatora, нового Иуды, посылает миру завет: «Не надо крови». Финальный кадр увенчан крупноплановым изображением креста.

Экранизацию популярной песни Беранже «Нищая» Протазанов не просто украсил характерным названием «Подайте, Христа ради, ей»—он переписал ее в притчу о губительности эгоистичной любовной страсти, лишенной жертвенности и сострадания. Только на такое чувство способен главный герой, модный поэт, в облике, пластике которого есть что-то темное, люциферическое.

Иван Мозжухин в этой роли (в который раз!) подтвердил, что он центр постоянной актерской группы, которую можно назвать труппой Протазанова. В нее входили: Владимир Шатерников (которого так рано убила Первая мировая), Вера Орлова, Ольга Гзовская, Наталья Лисенко. Его любимые актрисы были выученицами Московского художественного или играли в нем. Каждая из них представляла определенный женский тип Серебряного века.

Вера Орлова—уроженка Рязанской губернии, из простой, дружной, талантливой русской семьи—здоровая телом и духом, полная жизненных сил, добрая, цветущая молодая женщина. Так непохожая на многих героинь своего времени—утонченных, болезненных, утомленных страстями, недобрых. Желая в каждом своем фильме дать Орловой роль, Протазанов явно пренебрегал типажным соответствием образа и внешности актрисы—в роли воспитанницы графини («Пиковая дама»), дочери банкира («Сатана Ликующий»), жены помещного дворянина («Семейное счастье»).

В фильме «Отец Сергей» режиссер поручил Орловой роль купеческой дочки, страдающей странным душевным недугом, юродивой, привезенной в монастырь на излечение. Ему не нужны были клиника, болезнь—лишь странность. В девушке с сознанием, душой ребенка и плотью женщины играла такой силы жизненная энергия, что перед ней не мог устоять тот, кто победил дьявольский соблазн похоти. Если Вера Орлова была само жизнелюбие и жизнеутверждение, то Ольга Гзовская—воплощенный аристократизм, утонченная женственность. Лучшие качества ее кружевной психологической игры, обаяние ее личности, загадка ее женской прелести—все сошлось в великолепной роли молодой графини, вынужденной стать горничной, но оставшейся при этом подлинной аристократкой. «Горничная Дженни» (1918)—фильм-вызов, брошенный Протазановым времени, когда низы и верхи меняются местами. В жанре комической мелодрамы он утверждает внутреннюю устойчивость социальных, культурных, бытовых отношений, освященных верой и традицией.

Наталье Лисенко лучше других удавались роли женщин-вамп. В ее ярком лице жесткой скульптурной лепки, смоляных волосах, темных недобрых глазах светилась хищная красота, жила какая-то злая сила. В фильмах Протазанова холодная игра чужими чувствами и жизнями, похоть, жестокость не оставались неосужденными и ненаказанными. Женщина-вамп порусски являлась в ореоле греха, раскаяния, искупления, очищения. В фильме «Отец Сергей» Лисенко сыграла одну из лучших своих ролей—знаковую роль богатой и беспутной вдовы, от скуки на пари пытающейся соблазнить отца Сергея, ведущего жизнь схимника. Режиссер не мешает актрисе



поначалу существовать в амплуа роковой женщины: чувственная пластика, завораживающий взгляд, дьявольская улыбка. Он уверен—тем сильнее и глубже будет потрясение и преобразование грешной женщины, увидевшей, на что идет отец Сергей, чтобы победить соблазн, и тем внушительнее для зрителя будет победа Бога над Дьяволом.

Протазанов свел в творческом дуэте роковую Лисенко с демоническим Мозжухиным, воплотившим больной, возмущенный, скорбный дух Серебряного века. В 1915 году, проработав пять лет у Ханжонкова на положении первого актера, Мозжухин ушел к Ермольеву, как оказалось, навстречу своему главному режиссеру, выдающимся фильмам, знаковым ролям. Актеру был необходим постановщик такой силы, культуры, мастерства и личность такой духовно-нравственной ориентации. Режиссеру, в свою очередь, был необходим исполнитель такого дарования, личность такого психологического типа.

Религиозная философия, наука, искусство, оккультизм открыли мистические глубины человеческого «я». Сцена, а затем экран Серебряного века востребовали актера, способного почувствовать и выразить эти глубины. И он появился: Михаил Чехов—на сцене, Иван Мозжухин—на экране, в монодрамах Протазанова, созданных по законам центростремительной актерской режиссуры.

В этих, лучших своих, фильмах Мозжухин создал образ человека Серебряного века, близкий лирическому герою поэзии Валерия Брюсова—воинствующему, демоническому индивидуалисту—и страдающему, поверженному богоборцу—герою живописи Михаила Врубеля. Человек в сумерках духа, мучимый мрачной рефлексией, терзаемый страстями, живущий во грехе или раскаянии за него, спорящий с Богом, преследуемый роком. В этих ролях актер играл своего современника и в чем-то был самим собой, восприимчивым, неврастеничным, все более наполняющимся духом богемы. Именно тщеславие, гордыня, безбожие, разрушая его все глубже, погубят окончательно двадцать лет спустя.

Творческие взаимоотношения Протазанова с актерами его труппы не ограничивались постановкой фильмов, не были исключительно профессиональными. Проживание определенных ситуаций, преодоление определенных состояний—это была объединяющая духовно-нравственная рефлексия. Разработка женских образов, непохожих, взаимодополняющих, становилась поиском идеала. Самоидентификация с персонажами, созданными его главным исполнителем Иваном Мозжухиным, приносила очищение, умирала дух, врачевала душу.

Литература (и Толстой, и Достоевский, и Пушкин), театр (Московский художественный прежде всего) вели Протазанова по пути личностного и творческого поиска православных основ Бытия, по пути создания на экране православной картины мира. И это были литература и театр наиболее богоугодного направления искусства—реалистического, объединяющего художников, которые не спорят с Творцом, а стремятся эстетически оформить созданное им Мироздание.