

**Нина РОСТОВА**

## **ПРОТАЗАНОВ И ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА**

Фильмов, поставленных Я.А.Протазановым, сохранилось немного, и смотрят их только историки кино и особо увлеченные старым кинематографом любители. Кажется, эти ленты давно изучены. Но неожиданно обнаруживаются совершенно неразработанные пласты, которые дают новую пищу для размышлений и анализа.

В данном случае речь идет о театральной составляющей фильмов Протазанова. Они поражают тем, что в них запечатлен *живой театр*.

Скорее всего, создавая свои картины, Протазанов не думал о театре и намеренно избегал любой театральной составляющей, за которую подчас упрекали немой кинематограф. Но вот парадокс: в картинах Протазанова «психологический театр» жив. Если угодно, с экрана «говорит» целая театральная эпоха.

Фильмы раннего немого кино отличались малой сюжетной и образной емкостью. Характерной особенностью русского «психологического» фильма предреволюционных лет (мастером которого считается Протазанов) было то, что в нем, как правило, только одна подробно выписанная роль, поручавшаяся крупному артисту. Большинство таких фильмов ограничивалось одной «звездой»—«королем» или «королевой» экрана—В.Холодной, И.Мозжухиным, О.Гзовской...

Судя по воспоминаниям замечательной театральной актрисы О.В.Гзовской, блиставшей на таких прославленных сценах, как Малый театр и МХТ, много и успешно снимавшейся в кино у разных режиссеров, предпочтение она отдавала Я.А.Протазанову. В своих записках О.В.Гзовская, боготворившая К.С.Станиславского, называет, тем не менее, и Протазанова уникальным мастером в работе с актером. Есть, над чем задуматься.

О.В.Гзовская противопоставляет творческий метод Протазанова изыскам Бауэра, описывая одну сцену в картине, где снималась актриса МХТ Л.М.Коренева. Исполнительница главной роли показана в подвенечном платье с пышной фатой и большим букетом роз. Героиня переживает—свадьба ее невеселая, но режиссер, как считает Гзовская, забыл об этом. Он показывает переживания вскользь, зато букет, фату и руку в перчатке снимает во всех ракурсах, освещая их и так и этак. Зрителю, конечно же, полагает Гзовская, интереснее смотреть не на фату, а на то, что происходит с женщиной в фате! Но режиссера волнуют переливы освещенной ткани, тени на цветах, колонны, капители и прочее и прочее. Результат—эффектные, но пустые кадры, безжалостно констатирует актриса<sup>1</sup>.

Гзовская с благодарностью пишет о совместной работе с Протазановым, о том, как он умел добиваться от актера выразительности, «детально разрабатывая образ, обговаривая мельчайшие подробности внутренней его жизни, особенно внимательно относясь к мимике и выражению глаз актера, никогда ничего не навязывая, а лишь подводя к тому, чтобы сам актер делал то, что хотелось получить от него режиссеру. <...> Поза, голая форма без содержания никогда его не

увлекали, они были чужды его темпераментному режиссерскому таланту»<sup>2</sup>. Режиссер не увлекался и «игрой» с вещами (только изредка с их помощью подчеркивал переживания актера или смысл сцены). Он, замечает Гзовская, добивался красоты, но подменяя ее красотью.

Далее актриса приводит сцену из фильма «Тася», где она играла невесту и тоже была в фате: «Дочь помещика—чистая, невинная девушка—растет одна без матери. Ее отец разорен и, чтобы поправить состояние, выдает дочь за соседа—развратного богатого старика. Тася выросла в деревне, на природе. У нее есть друг детства, сельский учитель, юноша с красивым лицом, но горбун (его играл актер МХТ А.И.Чебан). Свадебный обед, за столом немного гостей—общество состоит из мужчин, только в дверях стоит старая няня. Обед кончился... Все пьют, кутеж в полном разгаре. Гости кричат: “Горько!” Муж Таси обнимает ее и целует пьяным, грубым поцелуем. Фата, задевая за кресло, рвется, на нее опрокидывается бокал, красное вино заливает ее. Легкая белая ткань превращается в смятую, покрытую темными пятнами тряпку. Тася вскочила, бежит к двери, бежит в сад. Муж гонится за ней. Чередуются кадры: бегущая Тася с летящей по ветру фатой; аллеи, по которым она бежит; ветви кустарника с висящими на них кусками фаты. Между ними мелькает лицо озверевшего мужа, преследующего Тасю... Добежав до озера, Тася, заливаясь слезами, в изнеможении падает на траву. Она плачет, а по обрывкам фаты медленно проползает ящерица.

Фату действительно снимали отдельно и освещали по-разному. Но делали это, чтобы показать ее как символ чистой девичьей души, которая будет загрязнена, опоганена грубой животной силой человека-зверя»<sup>3</sup>.

Мы не случайно остановились на творческих взаимоотношениях актрисы (отличавшейся, кстати, весьма сложным характером и скупостью на комплименты) и замечательного «актерского» режиссера Протазанова. Все это имеет непосредственное отношение к нашей теме.

В 1918 году Яков Александрович снял такие фильмы как «Горничная Дженни» и «Малютка Элли». В первой картине снимались театральные актеры О.В.Гзовская и В.Г.Гайдаров, во второй—звезды кинематографа И.Мозжухин и Н.Лисенко. Один и тот же режиссер (он же сценарист), один художник—В.Баллюзек, один оператор—Ф.Бургасов, и снималось все почти одновременно. А при просмотре создается впечатление, что работали разные мастера—разные принципы изобразительности, разный уровень мастерства. «Горничная Дженни» выгодно отличается от «Малютки Элли». Безусловно, Протазанов часто неузнаваемо изменял свой творческий почерк, но нет ли здесь и другой причины? Не исключаем, что многое объясняется участием О.В.Гзовской.

Оба фильма, на самом деле, не являются кинематографическими шедеврами. «Малютка Элли»—не очень удачная экранизация рассказа Мопассана «Малютка Рокк», «Горничная Дженни»—непритязательная мелодрама о судьбе молодой графини, вынужденной служить в качестве горничной. Но уровень исполнительского мастерства в фильмах несравним. То, в чем обвиняют театральных актеров: преувеличенная жестикуляция, чрезмерная мимика, пафосные позы, аффектация, безумные вращения густо очерченных черным гримом глаз—все это мы как раз наблюдаем у «звезд» кинематографа в «Малютке Элли». О.В.Гзовская же в роли Дженни и актер МХТ В.Г.Гайдаров в роли Жоржа ведут себя совсем иначе. Они естественны, обаятельны и выразительны. Виден тщательно выписанный

пластический рисунок каждой роли. Актеры мастерски пользуются своими сценическими навыками. Ни в одном кадре, например, мы не увидим их «анфас». Хороший, техничный театральный актер прекрасно знает всю невыгодность этого ракурса, который слишком однозначен и прямолинеен. Если сравнить киноизображение с литературным текстом, то «анфас»—это одно слово, тогда как другой ракурс, например, «трусакр»—сложная фраза, со многими придаточными предложениями<sup>4</sup>. И.Мозжухин (Нортон, мэр города) и Н.Лисенко (Клара Кларсон) в самых драматических моментах работают исключительно «анфас», что невыгодно сказывается на художественных достоинствах «Малютки Элли».

На первом этапе развития кинематографической теории, когда молодое искусство всеми силами пыталось доказать свою самостоятельность и независимость от театра, в пылу полемического азарта отрицалось все, что было так или иначе связано с театральной терминологией. Так, в частности, отбрасывалось и понятие мизансцены, в которой Станиславский видел прекрасный педагогический прием в работе с актером. «Мизансцены помогают внутренним линиям чувства. Какая бы ни была запутанная мизансцена, она должна быть всегда для актера»<sup>5</sup>.

Протазанов, один из немногих в то время, понимал, что главное—человек с его психологией и поступками, что поведение актера перед аппаратом, так же как и на сцене, должно быть обусловлено известными закономерностями. Сам он, кстати, мастерски владел искусством мизансценирования, то есть пространственным выражением психологии и поступков персонажей.

Тем, кто решительно не видит ничего общего между театром и кино, утверждая, что киноискусство по самой своей природе более «натурально», чем театр, что оно имеет дело непосредственно с жизнью, снимая ее как бы «врасплох», можно возразить мудрыми словами Станиславского: «Не всякая правда, какую мы знаем в жизни, хороша для театра [и для кинематографа, скажем мы—*H.P.*]. Сценическая правда должна быть подлинной, не подкрашенной, но очищенной от лишних жизненных подробностей, она должна быть по-реальному правдива, опозитизирована творческим вымыслом»<sup>6</sup>.

Об этом же говорил и замечательный художник-педагог П.П.Чистяков, воспитавший Репина, Сурикова, Васнецова, Серова, Врубеля и других русских живописцев: «Старайтесь делать как можно ближе к натуре, чтобы как можно больше было похоже, но как только будет точь-в-точь, это ни к чергу не годится»<sup>7</sup>.

Из качеств, определяющих выразительность пластики, на первом месте—сдержанность. Лишнее—есть лишнее. В жизни лишние движения вульгарны, в них нет смысла, они утомляют внимание собеседников. В спектакле или в фильме, где каждый жест несет определенную информацию, это особенно заметно.

Все, что связано с физиологией нашего тела, интересно, как правило, постольку, поскольку человеческий дух торжествует над слабостями тела. Поэтому закон эстетического восприятия исполнительского мастерства актера можно сформулировать так: чем больше физиологии, тем более условный характер должна иметь актерская игра.

Как только режиссер определит для себя, что именно ему нужно, становится ясно, что чему должно быть подчинено в мизансцене и в индивидуальной пластике артиста.

Сравним пластическое решение упомянутых выше фильмов Я.А.Протазанова.

Режиссер располагает большими возможностями в соотношении своего замысла и индивидуальной пластики артиста. Немаловажную роль играют природные данные, костюм, физическое состояние персонажей, то, кто из них находится в центре внимания и т.д. Пока герои не двигаются, их индивидуальная пластика выражается в позах. Движение актеров на площадке тоже подчинено определенным законам. Например, Гзовская и Гайдаров в «Горничной Дженни» начинают двигаться поочередно. Оба мастерски используют и темп, и характер движений партнера, возможность остановок, индивидуальный жест, ракурсы в движении и статике, контраст мужской и женской пластики, чередование крупностей планов в одной сцене (глубинная мизансцена). Позы удачно дополняются игрой с предметами.

В качестве примера приведем сцену, где действует ребенок, девятилетний мальчик—брат героя. Протазанов, по воспоминаниям Гзовской, очень быстро нашел с ним контакт, и маленький актер выполнял все задания абсолютно естественно. «Содержание сцены таково: за горничной Дженни грубо и нагло ухаживает молодой лакей; в то время, когда Дженни, стоя на лестнице у буфета, расставляет на полке посуду, лакей обнимает ее. Дженни дает ему пощечину, такую звонкую, что в соседней комнате звук ее слышат Джордж и его братишка. Они входят в ту комнату, где находится Дженни, и <...> спрашивают, что случилось. Дженни отвечает: «Я случайно разбила бокал». Старший брат, конечно, этому не верит. Глядя лукаво на Дженни, он переспрашивает: «Разбили бокал?»—и, смеясь, проходит мимо нее, заложив руки в карманы. Буквально то же самое проделывает и младший брат. Для ребенка это был уже игровой момент»<sup>8</sup>. По словам Гзовской, мальчик справился с заданием блестяще. Сцена вызывает улыбку.

Самое сильное, что есть в индивидуальной пластике артиста—жест-реплика. Точно найденный жест-реплика нередко богаче и красноречивее слова. В театре режиссер иногда даже снимает авторскую фразу ради исчерпывающего жеста. В немом кинематографе владение этим элементом актерской техники тоже трудно переоценить—экранный практика картин Протазанова неоднократно это подтверждает.

Театральная (и кинематографическая) преемственность далеко не всегда прямо поступательна. Часто оказывается востребованным опыт не непосредственных предшественников, а «дедов». Примером такой «новаторской архаики» служат «Пиковая дама» и некоторые другие фильмы мастера.

В истории искусства вообще и театрального искусства в частности известен феномен того, что можно назвать «концом века». На переломе времен художники и теоретики обычно пытаются подвести итоги столетия, аккумулировать его основные идеи и, по возможности, заглянуть в будущее. На рубеже XIX—XX веков возник так называемый «режиссерский театр», тесно связанный с судьбой МХТ и той реформой, которую провели Станиславский, Немирович-Данченко, а затем их ученики и оппоненты. Кинематографическую параллель этого процесса логичнее всего изучать как раз на творчестве Протазанова. Многие стороны театральной традиции—в том числе и упомянутая—прекрасно прослеживаются именно в его картинах.

Развитие и утверждение режиссерского театра происходило необыкновенно трудно. Для нас важно, что оно состоялось буквально на глазах у Протазанова,

во времена становления режиссера. Достижения театра вполне естественно отразились в его экранном творчестве.

При нем менялись и даже ломались значимые структурные основы сценического дела. На место господства драматурга и актера (двух основных сил прежнего театра) пришло господство одного творца—режиссера, который стал демиургом и на сцене, и в зале. С появлением этой суперпрофессии изменились требования к искусству актера, к технике драмы, появилось не существовавшее ранее в такой силе и объеме искусство театрального художника, композитора, осветителя и т.д. Изменились ожидания публики, изменился социальный статус театра в обществе. В сущности, сам театр, в каком-то смысле, стал аналогом кинематографа.

Питер Брук мудро разделял драматическое искусство на «живое» и «мертвое», справедливо рассудив, что «мертвые» спектакли могут делать и апологеты психологической традиции, и неистовые радикалы. «Живые спектакли» тоже могут делать и те и другие. Театр как аттракцион, театр как секта, театр как праздник и театр как жизнь человеческого духа—все это в равной степени живо и имеет право на существование. Все это по духу и смыслу близко было и кинематографисту Протазанову.

Театральные формы на редкость живучи. Более того, осмелимся утверждать, что театральное искусство по природе своей консервативно. Жизнеподобие для него—нечто большее, чем для живописи или литературы. Достоверность пребывания человека на сцене—непрерывное условие. И у Станиславского, и у Мейерхольда все же артист, живой человек, воссоздает на сцене чужую жизнь.

Первая треть двадцатого века—время становления Я.А.Протазанова как кинорежиссера—была чрезвычайно разнообразна и противоречива в области художественных явлений. По-видимому, даже самому мастеру не всегда удавалось определенно сказать, какая именно эстетическая традиция преобладала в том или ином его произведении. Русская литературная классика и модернистские сочинения начала века, монтажные опыты в стиле Кулешова и Гриффита, театральные маски, идущие от комедии дель арте, элементы советского авангарда—все это и многое другое без труда выявляется в фильмах мастера.

«Движение искусств» как бы совершается в едином потоке, который, в сущности,—нерасчленим.

1. Г з о в с к а я О. В. Пути и перепутья.—М.: ВТО, 1976, с. 233–243.
2. Г з о в с к а я О. Режиссер—друг актера.—В сб.: Яков Протазанов. О Творческом пути.—М.: Искусство, 1957, с. 328.
3. Г з о в с к а я О. В. Пути и перепутья, с. 237.
4. Все это, правда, относится к ракурсам в статике, в движении они обладают другими выразительными возможностями.
5. С т а н и с л а в с к и й К. С. Работа актера над собой.—М.: Искусство, 1951, с. 324.
6. Там же, с. 324–325.
7. С а в и ц к и й Г. К. Молодым художникам о мастерстве.—М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1925, с. 41–42.
8. Г з о в с к а я О. Режиссер—друг актера, с. 334.