



Нравственные аспекты русского дореволюционного кинематографа. Яков Протазанов

М.А. Ростockая

кандидат искусствоведения

УДК 778.5(р) (09)

АННОТАЦИЯ

Данная статья является продолжением темы, поднятой в предыдущем номере журнала (№ 10, 2011). Кинематограф Якова Протазанова – зрелищный, ориентированный на широкую зрительскую аудиторию, отвечающий требованиям рынка и идеологии – был в то же время глубоко связан с нравственной традицией русской культуры. Проблема нравственного выбора, выявление природы зла, борьба между светом и тьмой были лейтмотивом его творчества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

этика, Протазанов, русская классическая литература, зло, свобода, искушение, нравственный выбор

¹ Нойманн Э. Глубинная психология и новая этика. – СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 56.

Имя Якова Протазанова, зачисленного советским киноведом Н. Лебедевым в «традиционалисты», долгие годы в общественном сознании связывалось исключительно с дореволюционной культурой. Как и Е. Бауэр, он придерживался той «старой» этики, в основе которой «лежит принцип борьбы противоположностей. Борьба между добром и злом, светом и тьмой составляет основную проблему старой этики. Идеальной фигурой такой этики всегда является герой...»¹. Но в отличие от Бауэра, творчество Протазанова имело более серьезную духовную основу. Экранизируя классические произведения русской литературы, он рассматривал кино в первую очередь как серьезный инструмент духовной жизни, он стремился пробудить мысль зрителя, оставить след в его сознании. Всю его биографию нервом его контакта со зрителем было не наслаждение, а интерес.

Образ зла

Фильм Протазанова «Сатана ликующий», снятый в 1917 году, начинается эпиграфом «В разных образах открыто и тайно выступает в мире зло». В наше время в этом фильме усматривают протазановское предощущение наступающей социальной катастрофы, развязанного революцией торжества насилия.

Протазанов проникает в тайную силу искушений. Зло, в соответствии с христианской этикой, попадает в человека извне, существует как персонифицированная субстанция, лукавая и притягательная, неизбежно приводящая к гибели. Зло не амбива-



Я. Протазанов

лентно, оно абсолютно, противоположно и враждебно добру. Оно всегда губительно и ни при каких условиях не может быть продуктивным для развития человека.

В доме пастора Тальнокса, где живет добродетельная семья, останавливается повредивший ногу человек: хромота в данном случае лишь дополнительная краска, удостоверяющая, что мы имеем дело с чертом. О том, что посетитель – сатана, зритель уже предупрежден. В ласковых беседах он смущает всех: и горбуна-художника Павла, побуждая отказаться от целомудрия в браке, и его жену Эсфирь, отвлекая от церковных служб, и самого пастора, разжигая в нем страсть к чужой жене, красавице Эсфирь (в фильме она приносит пастору яблоко, известный символ искушений, и он впервые испытывает

зов плоти). Уже во второй серии Эсфирь, вспоминая страшную драму, закончившуюся гибелью мужа и пастора, подумает о неведомой силе демонического влечения. Эта магическая сила связана с искусством. В фильме завораживает не сам сатана, а «Гимн ликующего» (в первой серии сатана сам исполняет его, а во второй серии сын Эсфирь и Тальнокса Сандро ван-Гоген, ставший известным музыкантом, находит у матери ноты и, исполнив произведение, попадает под порочную власть) и старинный портрет (найденный в антикварной лавке, он толкает пастора на кражу, пастор не имеет денег на приобретение картины, но становится одержимым мыслью о ней: на стене в его комнате изображение мадонны с младенцем – наплывает образ влекущей пастора Эсфирь; после кражи он вешает портрет сатаны поверх мадонны; под этим изображением происходит грех прелюбодеяния, гибнут пастор и муж Эсфирь; во второй серии портрет, случайно обнаруженный в коллекции банкира Михаэлиса, завораживает Сандро; Эсфирь сжигает портрет, умирает сама и освобождает от дьявола сына).

Тема искусства как «утонченной похоти чувств», начала демонического нашла выражение в таких шедеврах русской литературы, как «Портрет» Гоголя и «Крейцера соната» Толстого. Музыка, писал Толстой, «действует не возвышающим, не понижающим душу образом, она действует раздражающим душу образом... Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то иное, не свое положе-

² Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. – М., 1960–1965. Т. 12. С. 192–193.

ние: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу»².

Повесть «Крейцера соната», написанная в 1889 году, стала манифестацией мировоззрения великого писателя, выражением его мрачных предчувствий относительно будущего человечества. Тупик цивилизации Толстой видел в утрате человеком божественного начала, низведении его потребностей исключительно к низким, плотским, в превращении искусства в способ разжигания чувственных наслаждений и спасения от скуки.

«Веселье зиждется на зле», – говорит матери Сандро. В его душе нет места милосердию: он вырывает подаяние, которое только что по привычке дал женщине, со словами: «Ты говоришь, что бедна и больна, но ты также стара и уродлива и недостойна жить». Сатана – это культ молодости. Сандро пускается во все тяжкие: азартные игры, алкоголь, публичный дом. Режиссер показывает нам Сандро, одиноко присевшего на минуту в этом ди-ком беге, отбрасываемая им тень гораздо больше его самого. Тем-ная сторона жизни возобладала. Он заключает пари с сатаной, что соблазнит красавицу. Только жертвенный поступок матери останавливает зло: мать сжигает картину, умирает, но Сандро с женой будут теперь счастливы и свободны от зла.

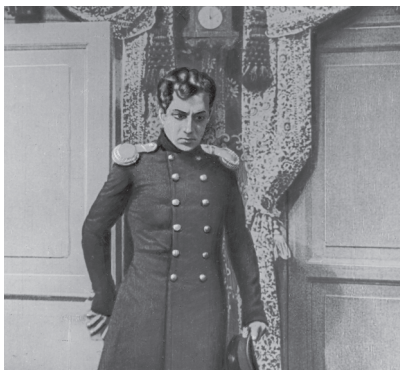
Зло, таким образом, трактуется не как порождение самого человека, а как внешнее наваждение, некая порча, которая снимается не осознанием, а через поступок, жертву. Человек рассма-тривается как продукт игры мало зависимых от него сил.

Грех и расплата

Обращаясь к русской классике – Пушкину, Толстому, Достоев-скому³, Протазанов фактически занят одной темой – искушений, терзающих человека в виде денег, похоти, власти. Он показывает, что грех, совершаемый человеком, сражает не других, а его само-го, нарушение христианских законов чревато разрушением души. Может быть, он чувствовал серьезность угрозы со стороны гря-дущей глобальной цивилизации с ее земными, вполне мирскими и преимущественно материальными ценностями. Во всяком слу-чае, сегодня лучшие протазановские экранизации поражают ми-стическим проникновением в сферы интимного, в тайны нрав-ственного зла, которое, кажется, органически присуще человеку.

В творчестве классиков русской литературы, начиная с Пуш-кина, эта тема рассматривалась глубже и шире – как соотноше-ние морали и свободы, поиск границы между нравственностью и свободой. В частности, в «Дневнике писателя» (1877) Достоев-ский писал: «В нынешнем образе мира полагают свободу в раз-

³ Фильм «Николай Ставрогин» по «Бесам» Достоевского, снятый Протазановым в 1915 году, не сохранился. – Прим. авт.



Кадр из фильма
«Пиковая дама»

⁴ Достоевский Ф. М.
Полн. собр. соч.:
В 30 т. – Л.: Наука,
1972–1984. Т. 21.
С. 67.

Кадр из фильма
«Пиковая дама»



нужданности, тогда как настоящая свобода – лишь в одолении себя и воли своей, так чтобы под конец достигнуть такого нравственного состояния, чтоб всегда во всякий момент быть самому себе настоящим хозяином. А разнужданность желаний ведет лишь к рабству вашему»⁴. Не случайно, экранизируя «Бесов», Протазанов сосредоточивался на образе Ставрогина.

Германн Пушкина – натура, наделенная «сильными страстями» и «огненным во-
ображением», – превращается в трактов-

ке Протазанова-Мозжухина в фильме «Пиковая дама» (1916) в того обывателя, которого во многих своих произведениях саркастично описывал Ф. Ницше, посредственность, не способная к вдохновенным поступкам и возвышенным идеям. Он замкнут, в общей карточной игре всегда лишь наблюдатель, так как боится рисковать, потерять то малое, что имеет. Вся история начинается только потому, что он узнает о старухе, тайна которой может сделать его богатым. Страсть стремительно разгорается в том, кто не имеет нравственных ориентиров. Германн одержим, узнав от призрака умершей старухи тайну трех карт, он собирается на игру. Мы видим кадр, который позже повторится в «Сатане ликующем», – герой отбрасывает огромную тень. Захватившая его тьма значительно больше его самого, с ней он уже не справится. С каждой игрой Германн все более чужд внешнему миру. Страшное наваждение лишает его чувства реальности: вытянутый туз оборачивается дамой, с карты зловеще подмигивает ему старуха. Несомненно, он жертва дьявольской игры. Дома ему мерещится карта, он чувствует, что обвязан паутиной, а в ней огромный

паук. Безумный Германн в психиатрической больнице перебирает руками карты... плывут тройка, семерка, туз.

Жизнь графини также далека от добродетели. Значительная часть фильма посвящена грехам ее молодости: страсть к игре, обман мужа, улады с любовником, интриги, в которых участвовал сам граф Сен-Жермен. Наваждение и с ней играет дурную шутку: грезя о любовнике после светского ужина, она дремлет в кресле... но вместо ожидаемого в полусне сердечного друга в ее комнату проникает чужой. Дьявольские игры сознания, уводящие человека от реальности.

⁵ Зайцева Л.
Рождение
российского
кинематографа. –
М.: ВГИК, 1999.
С. 55 - 57.

Подробный анализ изобразительной композиции с точки зрения нравственных смыслов фильма «Пиковая дама» дан в исследовании Л.А. Зайцевой «Рождение российского кинематографа». Темный обезличенный мир нового поколения – Германа – противопоставлен, с одной стороны, светлomu началу, нравственно чистой и добродетельной Лизе, а с другой – претенциозной, избыточной реальности уходящей эпохи графини⁵.

Борьба с искушениями

В экранизации «Отца Сергия» Л. Толстого главная роль вновь была отдана Мозжухину, актеру очень яркой внешности и сильного темперамента. В этом фильме Протазанов еще больше углублялся в духовную жизнь, во внутренний мир человека, и природный потенциал, мастерство актера имели для него решающее значение. Он показывал историю человека, жаждущего спасения и совлекаемого к гибели. Протазанов обличал аристократическое общество как утратившее все нравственные ценности и totalmente развращенное.

Эпизоды искушений особенно выразительны. Веселая компания отмечает праздник. Маковкиной скучно, она берет пистолетик, прикладывает к виску, все взволнованы; обнажается плечо – соблазнительная пышка с пистолетиком у виска – дьявольские игры с жизнью. От скуки она заключает пари с приятелем о том, что проведет ночь у отца Сергия. Прокрадывается к келье, заглядывает в окно, оттуда снизу, как из подземелья, мученический взгляд Мозжухина (так передано тягостное состояние отца Сергия, он подавлен желаниями плоти, его воспоминания о невесте, фантазии, как он ее целовал бы, предшествуют появлению Маковкиной). Маковкина пытается соблазнить его, бросая меховую мягкую белую муфточку ему на постель, развешивая чулки, рассказывая, какая она мокрая, какие холодные ноги. Декорации выстроены так, что видны две комнаты сразу: та, где Маковкина,

Кадр из фильма
«Отец Сергий»



и другая, с Мозжухиным, мы видим контраст – искушение и искушаемый, страсть и мучения. Отец Сергей отрубает палец. Маковкина продолжает его совращать, наконец, видит кровь, целует руку – то ли искушая, то ли благословляясь. Когда она садится в сани, приятель поздравляет ее с выигранным пари и целует ей руку: дьявольское измерение этого поцелуя, контраст с предыдущим поцелуем руки монаха.



Кадр из фильма
«Отец Сергей»

После этого события естественно выглядит обращение Маковкиной в монашество.

В образах Маковкиной и купеческой дочери звучит тема донжуанского наслаждения от нарушения запретов, от перехода нравственной черты. Это темное начало в человеке, лежащее по ту сторону разума, было исследовано основателем экзистенциализма С. Кьеркегором (первая половина XIX в.). Интерес к его философии в начале XX века был огромен.

Отец Сергей Протазанов и Мозжухина, пройдя через искушения, отверженный и нищий, обретает путь к спасению. В последних кадрах он – само смирение и милосердие. Бродяга, просящий милостыню, увидев в окне танцующих людей, он вспоминает балы своей юности, и его лицо просветляется. Его приходу в монашество предшествует титр, что он делал это, чтобы доказать всем, что он не такой. В конце фильма в нем нет ни капли гордыни, ненависти и обиды. Несмотря на арест, он обрел внутренний покой. Он свободен от ложных ценностей и привязанностей, которые определяли его жизнь в начале фильма.

Этот глубокий фильм, говоривший о ценностях, которые стяжает духовная личность, был снят в 1918 году и, конечно, в ту революционную эпоху не мог быть оценен. Протазанов и время оказались чужими друг другу. Вскоре режиссер эмигрировал на Запад.

Уход великих ценностей

Вся биография Протазанова свидетельствует о том, что он всегда стремился быть злободневным. Мог даже снять откровенно «желтый» фильм о самом Толстом, вскоре после его смерти, – «Уход великого старца», где, пренебрегая хронологической точностью и достоверностью, собрал скандалы и семейные конфликты, причем используя хронику, придал показанному очень убедительный характер.

Протазанов хотел чувствовать зрителя, быть ему интересным. Его искусство отражало и новые моральные веяния.

В 1913 году Протазанов экранизирует самый читаемый роман «Ключи счастья» Вербицкой: он вышел в 1910-м тиражом, необычным для того времени, – 40 тысяч экземпляров (обычный тираж составлял 2-3 тысячи). Фильм не сохранился. Но поскольку сценарий написала сама Вербицкая, следует предположить, что он мало расходился с первоисточником, просто содержание ше-



Кадр из фильма
«Отец Сергей»

ститомного романа излагалось в сокращенном виде.

Книга, нацеленная на занимательность и развлечение, не была безыдейной. Она привлекала в значительной степени тем, что излагала модные философские идеи, обращаясь к вопросу о новом человеке и новой морали, – смесь модернизма, нищезнания и анархизма с апофеозом свободной любви. В книге описывалась история «новой женщины», которая

осмелилась сбросить путы «старой морали». Сама Вербицкая говорила, что затрагивает вечные вопросы, но освещает их по-новому. Главное – женщина не должна ставить любовь в центр жизни, чтобы потом не стать банкротом, когда любовь уйдет; она должна посвящать себя науке, искусству, творчеству, деятельной любви к людям; если не гнаться за маленьким личным счастьем, ключи счастья точно будут в ее руках. Проблема пола в то время была крайне актуальна. В 1908 году вышла книга О. Вейнингера «Пол и характер». О ней писали Н. Бердяев, З. Гиппиус, А. Белый, В. Розанов. Вейнингер рассуждал, по сути, не о половом вопросе, а об этической проблеме добра и зла; женщина у него носительница зла – вечный соблазн, живое воплощение «греха», мировое зло.

И у Вербицкой свобода женской любви граничит с сатанинскими искушениями. В романе революционер и автор новой философии свободы Ян утверждает, что самое ценное в нас – страсти, мечты; жалок тот, кто отрекается от них из страха общественного мнения или чувства долга, из любви к детям, семье; если желания толкают вас в чьи-то объятия, надо повиноваться вашему желанию. Приняв это, Маня Ельцова мечется между бароном Штейнбахом, владельцем дворцов и парков, и бедным дворянином Николенькой Нелидовым, любя обоих одновременно.

Но в 1919 году книги Вербицкой будут объявлены порнографическими и склад ее изданий, только благодаря вмешательству Горького, будет спасен от уничтожения. Писательницу начнут переиздавать лишь в 1993 году.

Достоинство и честь – непреходящие ценности

В 1920-е годы, когда Протазанов вернется из эмиграции, он всеми силами будет пытаться установить связь с новой реальностью, снимая советские по своей идеологии фильмы. Но побороть с дореволюционным творчеством он не в силах и явно

выбивается из мейнстрима советского кинематографа. Так, его драмы-экранизации «Человек из ресторана» (1927, по повести И. Шмелева) и «Белый орел» (1928, по рассказу Л. Андреева «Губернатор») ставили проблему нравственного выбора и не нашли поддержки ни критики, ни зрителей: нравственные метания частного лица выглядели незначительно с точки зрения глобальных революционных свершений. Пресловутый «маленький человек» ничего не значил в мощном историческом круговороте. Но фильмы эти – свидетельство того, насколько важен был для самого Протазанова (как и других людей его культурного типа) нравственно-этический опыт русской литературы.

На главные роли в своих фильмах он пригласил выдающихся актеров. Михаил Чехов в «Человеке из ресторана» играл официанта Скороходова – человека бесправного, униженного, обиженного судьбой. Потеряв жену и сына, он всю свою любовь отдает дочери. Но окружающий мир слишком жесток, алчен и продажен. Чтобы выжить, человек должен отказаться от душевности, человечности. Чехов сумел показать беззащитность и смятенность человеческой души в мире зла. В фильме были удивительные по своей наивности и чистоте сцены. Скороходов находит после банкета 500-рублевую купюру; он разворачивает ее, любуется, нервничает, прячет в разные места, представляет, как мог бы вылечить жену, как изменилась бы вся жизнь, но воровать он не в силах – и поэтому бежит за пьяными клиентами, чтобы отдать деньги, а по дороге встречает коллегу (М. Жаров), который показывает, как надо подносить одежду с выгодой для себя (крадет банкноты на его глазах). Другая сцена: дочь Скороходова (В. Малиновская) возвращается домой, ее возлюбленный (И. Коваль-Самборский) открывает чехол скрипки, а там ожерелье, она хватается за него, примеряет, закатывая от восторга глаза, но замечает его отчаяние и срывает с себя дорогую вещь, выбрасывает. Все изображенное свидетельствует, что малень-

кие люди обречены на бедность и несчастья в прогнившем обществе, где побеждают насилие и цинизм, где хозяйничают фабриканты Карасевы. Жертвой Карасева становится дочь Скороходова. Чтобы овладеть ею, он осуществляет коварный план: крадет документ, за утрату которого жениху девушки грозит тюрьма, и пытается обменять ее девственность на украденное. Но

Кадр из фильма
«Белый орел»



отец спасает дочь, Карасев побит, а Скороходов, его дочь и возлюбленный убегают. Трудно назвать финал счастливым, но он дает выход накопившимся гневу и отчаянию.

Протазанов нежно и с любовью воссоздает семейный мир Скороходова, милые сентиментальные кадры запечатали уютные детали этого мира: кошка, клубочек, дневник гимназистки. Во времена, когда третировалось «мещанство» и презренный быт, Протазанов мог бы повторить слова А. Платонова из рассказа «Фро»: «...до мещанки еще долго жить и учиться нужно: те хорошие женщины были...»⁶.

Не богатых разоблачал Протазанов, он с горечью говорил о мире, в котором слишком сложно сохранить человеческое достоинство, где благородный человек беззащитен и влачит жалкое существование.

Герой его следующего фильма «Белый орел» В. Качалов из «сильных мира сего» – губернатор в царской России, но и он проходит через испытания совестью. Его борьба с забастовщиками приводит к гибели невинных женщин и детей. Приговоренный рабочими к смерти, он, вместо того чтобы спасти свою шкуру (а ведь для обывателя это естественно, в фильме таков персонаж М. Жарова, приближенный к губернатору чиновник, который боится сесть с ним в одну карету), ищет контакта с заключенными, пытается спасти окружение (в частности сановника, сыгранного В. Мейерхольдом) от назначенной лично ему кары, примириться с собственной совестью. В. Качалов играл человека чести, заслужившего верностью царю и Отечеству орден «Белого орла». Он ищет примирения с восставшими, сам приходит в тюрьму, чтобы ободрить несчастных, но достоинство сановника не позволяет

ему протянуть руку провокатору (И. Чувелев), от выстрела которого он и погибнет. Финал фильма звучал не как торжество возмездия, а как трагическая развязка жестокой классовой борьбы. Такую трактовку не мог принять идеологически ориентированный зритель. Киновед Н. Лебедев писал о фильме как о режиссерской неудаче и упрекал Протазанова в классовой неустойчивости, половинчатости, аморфности и эклектизме, в том, что им не освоены революционные идеи⁷: «В финале кающийся вельможа приходит к заключению об исторической обреченности своего класса: «Наше дело кончено, господа!» — говорит он, обращаясь к бюстам императоров, украшавшим губернаторские апартаменты. Вместо ненависти к

⁶ Платонов А. Собр. соч. в 3-х т. Т. 2. – М.: Советская Россия, 1985. С. 131.

⁷ Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. I. Немое кино. – М.: Госкиноиздат, 1947. С. 213.

Кадр из фильма
«Белый орел»





Кадр из фильма
«Белый орел»

⁸ Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. – М.: Искусство, 1965. С. 417.

⁸ Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. I. Немое кино. – М.: Госкиноиздат, 1947. С. 213.

расстрельщику зритель испытывал жалость и сочувствие к «невольному палачу» — «жертве государственной машины». Личное обаяние Качалова усиливало симпатии к «страдающему» губернатору»⁸.

Подводя итоги, видно, что нравственная тема была магистральной в творчестве Протазанова и в дореволюционный и в советский период. В драматически переломные годы русской истории он пристально всматривался в сердца людей, видя в них поле битвы добра и зла, Бога и дьявола, создавая при этом фильмы, которые на поверхностный заидеологизированный взгляд казались «либерально-сентиментальным «розовым» реализмом, заботящимся о том, чтобы зритель не слишком взволновался в кинотеатре, чтобы он ушел домой с ощущением «приятности» от просмотренного фильма»⁹. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вейнингер О. Пол и характер. – М.: Терра, 1992.
2. Гайденоко П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997.
3. Гращенкова И. Кино Серебряного века. – М., 2005.
4. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. – Полн. собр. соч. в 30 т. – Л.: Наука, 1972-1984. Т. 21.
5. Зайцева Л.А. Рождение российского кинематографа. – М.: ВГИК, 1999.
6. Звонникова Л. «Не дай мне Бог сойти с ума... О «Пиковой даме» Пушкина»// Вопросы литературы. Март-апрель 1999. С. 110 - 124.
7. Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. I. Немое кино. – М.: Госкиноиздат, 1947.
8. Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. – М.: Искусство, 1965.
9. Ницше Ф. Сочинения в двух томах. – М.: Мысль, 1990.
10. Нойманн Э. Глубинная психология и новая этика. – СПб.: Азбука-классика, 2008.
11. Толстой Л.Н. Послесловие к «Крейцеровой сонате». – Собр. соч. в 22 т. Т. 12. – М.: Художественная литература, 1982.