

Варвара Жданова

## Развитие литературной традиции в фильмах Я.А. Протазанова

Фильмы Протазанова первой половины 1920-х годов, снятые в Советской России после возвращения из эмиграции, искрятся надеждой и жизнерадостностью. На экране запечатляется чудо внезапного зарождения нового мира, обустроенного с обстоятельностью сказки. Новая реальность появляется в пределах знакомого пространства взамен отмирающих представлений.

Так, в «Сказке о царе Салтане»:

Вот открыл царевич очи;  
Отрясая грезы ночи  
И дивясь, перед собой  
Видит город он большой...

В комедии «Закройщик из Торжка» (1925) описание провинции, ее выразительные типы, характеризованные с полнокровным юмором, заставляют вспомнить о Гоголе. Сам Петя Петелькин своей предприимчивостью напоминает Чичикова.

Ю.М. Лотман замечает о гоголевском предпринимателе:

«В образе Чичикова синтезируются персонажи, завещанные пушкинской традицией, - светский романтический герой (вариант – денди) и разбойник. Причем уже Пушкин наметил возможность слияния этих образов в облике рыцаря наживы, стяжателя и демонического эгоиста Германна».

Через Чичикова образ «закройщика из Торжка» связан и с Германном.

Петя Петелькин – облагороженный, «отретушированный» Чичиков.

В рассказе Н.С. Лескова «Железная воля» (1876) встречаем описание анекдотического случая: некий англичанин, выслушав содержание «Мертвых душ», воскликнул: «О, этот народ неодолим». – «Почему же?» - говорят. Он

только удивился и отвечал: «Да неужто кто-нибудь может надеяться победить такой народ, из которого мог произойти такой подлец, как Чичиков».

В «Закройщике из Торжка», вместе с грузом прошлого, оставлены «штампованные истины» русской литературы, «ибо прежнее прошло».

Смешная история потери и счастливого обретения облигации с выигрышем в 100 тысяч рублей. В русской литературе, с ее проповедью нестяжательства, выигрыш не приносил счастья, деньги подсовывал искуситель-сатана.

Был краткий период в истории Советского государства, когда многие надеялись, что страна вступит на американский путь развития. М.А. Булгаков в ранней сатирической повести «Роковые яйца» питал те же надежды. Тогдашняя критика замечала о «Роковых яйцах»: «Нельзя отрицать того бодрого впечатления... «новой Америки», которое остается у читателя его вещи».

К чему среди развалин проповедовать столь милую русскому искусству нищету? Создавать, строить и торговать – все это требовалось, чтобы поднять страну. Нужен был такой закройщик из Торжка – Петя Петелькин.

Комический дар Игоря Ильинского полностью раскрылся в этой роли. Молоденький бодрый толстяк неумоимо стремится «выбиться в люди», наладить «свое дело» (в мечтах он представляет себя знаменитым портным), устроить гнездо для себя и невесты Кати.

В фильме много от американского понимания жизни. Свой образ жизни Америка пропагандировала через кино. Мир душевных качеств несколько ограниченного, но предприимчивого «американца» Пети Петелькина соотносим с образом, привнесенным на экран Гарольдом Ллойдом (ряд популярных американских кинокомедий, где действует настырный неунывающий эксцентричный молодой американец).

На популярность Гарольда Ллойда в тогдашней России указывает использование его маски, цитирование художественных приемов в фильмах «Шахматная горячка» (1925, реж. В. Пудовкин, в эпизоде как актер занят Протазанов) и «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924, реж. Л. Кулешов). В первом из названных фильмов черты

внешнего и внутреннего сходства с Ллойдом имеет главный герой – серьезный молодой москвич, в другом фильме на Ллойда похож мистер Вест – американский миллионер, посетивший «красную» Москву.

В протазановской «Аэлите» инженер Лось внешне напоминает Гарольда Ллойда и, подчас, похож на него упорством характера.

Американские киногерои являются ориентиром для Пети Петелькина. Позже был установлен неколебимый идеал советского человека, а пока каждый самостоятельно находил кумиров.

Другой ориентир Пети – Дуглас Фербенкс.

«Фербенкс создал тип ловкого, находчивого, неглупого молодого американца, который с неизменной улыбкой, не теряя хорошего настроения, преодолевает любые препятствия, возникавшие у него на пути» (Е. Теплиц).

В 1926 году американские кинозвезды Дуглас Фербенкс с женой Мэри Пикфорд посетили Москву, поклонники (огромная толпа) встретили их восторженно. Гости снялись в комедии «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927, реж. С. Комаров). Главную роль в фильме играл Игорь Ильинский. В ходе сюжета он, поцеловавший Мэри, как бы, оказывался на месте киногероя Фербенкса.

В фильме «Закройщик из Торжка» синтезируются влияния европейской сказки (об умном и ловком простолюдине, каком-нибудь хитром портняжке, добывшем счастье) и русской – о счастье Иванушки-дурачка.

Катя (Вера Марецкая) похожа на умницу-сироту из русской сказки, немножко – на Золушку.

Интересно сопоставить двух героинь, сыгранных в разные годы (и разные эпохи) Верой Марецкой: трогательную Катю и «монументальную» крестьянку из «Члена правительства» И. Хейфеца и А. Зархи (1940).

Катя, сидящая у пруда, похожа на Аленушку с картины Васнецова. Петя и Катя заболтались. Катя то и дело взглядывает на башню с часами, дядя, в доме которого она выполняет всю черную работу, будет браниться. Она торопится и все-таки опаздывает, совсем как Золушка.

В одном из эпизодов «Закройщика из Торжка» пародийно звучит мотив «Анны Карениной».

Петю Петелькина насильно женит на себе вдова Маланья Ивановна. Петя - в отчаянии. Он решил броситься под поезд. В последнюю минуту одумался, отбежал от рельс и присел на платформе. Сзади, мимо скамейки, проносится поезд. Задумавшийся Петя подскочил на месте, ощупал себя. Жив!.. На платформе модно одетая молодая дама сентиментальничает: покупает цветочки, выбирает букетик покрасивее. В это время отходит ее поезд. Дама, размахивая букетиком, бежит за ним. Куда там! Поезд уходит.

Тема самоубийства на почве несчастной любви больше не актуальна. Все это - до смешного глупо в чудесно приспособленном для жизни новом мире.

В титрах - дама с цветочками названа «незнакомкой». Женщину подобного «рокового» типа когда-то вывел Александр Блок. В новых условиях она растеряла свою таинственность, как говорится, «ее поезд ушел».

Поклонника «незнакомки» сыграл Анатолий Кторов.

Кторов впервые снимался у Протазанова в картине «Его призыв», а потом – в «Закройщике из Торжка», «Процессе о трех миллионах», «Празднике святого Йоргена», «Бесприданнице». Его амплуа в протазановских фильмах можно охарактеризовать четко, если воспользоваться лотмановским определением образа Германна: «Денди и разбойник». Понятно, почему в фильмах Протазанова Кторов в каждой роли оказывался «немного Германном».

Думая, что выигрышная облигация находится у Маланьи Ивановны, поклонник «незнакомки» приезжает в дом вдовы, желает как-нибудь обольстить ее и «вынудить клад у очарованной фортуны». Германн тоже готов был сделаться любовником старухи-графини. Автореминисценции из экранизации «Пиковой дамы» имеют пародийный оттенок. Молодой человек гадает Маланье Ивановне на картах. Будто от нестерпимой страсти качает головой, прикрывает ладонью глаза. Уже совершенно «по-мозжухински» стоит, скрестив руки на груди. «Так, значит, нет?» Достает пистолет.

Конечно, вдова принимает его в объятия, но выясняется, что облигации у нее нет.

В «Закройшике из Торжка» были «немного Германном» и Петя Петелькин и поклонник «незнакомки». Поклонник «незнакомки» живет в Ленинграде. Он – порождение большого города, он привык к его каменным стенам и «бескровным» (по выражению А.А. Блока) душам. Петя – вольное дитя провинции.

Петя, Маланья Ивановна, Катя пародийно напоминают героев пушкинской «Пиковой дамы»: Германн, старая графиня, Лиза.

В «Закройшике из Торжка» воспроизводится (полупародийно) идейная концепция протазановской экранизации «Пиковой дамы» - символика образов старухи-графини и Лизы. Маланья Ивановна – старая Россия, жадная, прикапливающая деньжонки, сластолюбивая. Доверчивая простодушная Катя – Россия новая.

Кроткая Катя – антипод ведьмы-хозяйки. Мальчишки пишут мелом на вывеске портновской мастерской Маланьи Ивановны: «Ведьма».

Образ Маланьи Ивановны в протазановском фильме с очевидностью восходит и к гоголевской ведьме Солохе из «Ночи перед Рождеством». В этом контексте работник Маланьи Ивановны – Петя, влюбленный в Катю, внезапно оказавшийся в Ленинграде, соотносим с Вакулой, сыном Солохи, слетавшим в Петербург за царскими черевичками для любимой Оксаны. Так же очевидно, что внешний облик Маланьи Ивановны, ее мимика и пластика создавались под влиянием облика Солохи в известном дореволюционном фильме В. Старевича «Ночь перед Рождеством» (1913, роль Солохи исполняла Л. Тридентская).

Чертог сиял. Гремели хором

Певцы при звуке флейт и лир.

Царица голосом и взором

Свой пышный оживляла пир...

Неумолимая Маланья Ивановна собрала гостей на свадебный пир. Но жениха что-то нет. Петя, удрученный любовью Маланьи Ивановны, собирается свести счеты с жизнью.

Эпизод свадебного пира, устроенного Маланьей Ивановной, пародийно соотносится со сценой пира царицы Клеопатры из «Египетских ночей» Пушкина. Жестокая и прекрасная Клеопатра предлагает любовь ценой смерти любовника, который должен умереть наутро. Выходят трое. Третий – совсем юный, на котором царица с умилением останавливает взор (пушкинский текст на этом обрывается). Так, пылкая Маланья Ивановна останавливает взор на юном толстяке Пете.

Пожалуй, именно в «Закройшике из Торжка» в виртуозном переиначивании и пародировании классических мотивов, впервые в такой полноте раскрылось чувство юмора Протазанова, и он сам, вероятно, ощутил склонность снимать комедии.

Можно осторожно предположить, что, создавая образ вдовы Грицацуевой в «Двенадцати стульях» (1928) И. Ильф и Е. Петров вспомнили и пылкую вдову Маланью Ивановну из протазановского фильма, который они, наверняка, смотрели.

Вдова Грицацуева собирает гостей на свадебный пир. Она собирается замуж за Остапа Бендера. Молодой муж бежит наутро, срочно уезжает в Москву. Петя, побывав на свадебном пиру, бросает Маланью Ивановну, утром уехав в Ленинград.

Больше уверенности нашему предположению о восприимчивости образа Грицацуевой придает то, что Ильф и Петров – чуткие, талантливые интерпретаторы, может быть, бессознательно, «пересадили» образ бережно, вместе с его литературными корнями. Описание свадебного пира вдовы Грицацуевой начинается пародийно переиначенной цитатой: «Чертог вдовы Грицацуевой сиял». Цитируется, конечно, описание пира Клеопатры в «Египетских ночах». Вдова Грицацуева здесь – пародия на царственную Клеопатру.

Комедия «Процесс о трех миллионах» (1926) – экранизация итальянского писателя У. Нотари «Три вора». Три вора – это вор-бродяжка Тапиока (И. Ильинский), авантюрист Каскарилья (А. Кторов) и «легальный вор» - банкир (М. Климов). «Кто и на что готов ради денег?» - такой каверзный вопрос ставится в фильме. «Маленький человек» Тапиока силой обстоятельств (он подозревается в огромной краже) стал героем дня. В фильме высмеивается двойная мораль буржуазного общества, где вор-карманник преследуется, а на укравшего три миллиона никто не смеет взглянуть косо.

Нищета итальянских окраин, горести «маленького человека», социальные контрасты, пустая бесцельная жизнь обеспеченных классов - все это, увенчанное насмешкой над «священным принципом собственности», напоминает фильмы итальянского неореализма, предвосхищает их.

В фильме «Процесс о трех миллионах» вновь встречаем полупародийные автореминисценции из «Пиковой дамы».

Персонаж А. Кторова – снова «аристократ с шулерским душком» ( и «немного Германн»).

На грабеж в дом банкира авантюрист Каскарилья отправляется из клуба, где играл в карты. Спрятавшись в доме (подобно Герману, ожидавшему графиню с бала), Каскарилья наблюдает за банкиром и его женой, приехавшими с дачи. Взбалмошная жена банкира закрывает дверь в спальню перед носом мужа. Соответствующая сцена есть в протазановской экранизации «Пиковой дамы». Муж красавицы-графини впал в немилость, отказавшись заплатить ее карточный долг. Потом следует еще одна автореминисценция. В экранизации «Пиковой дамы» старуха-графиня вспоминает молодого поклонника, пробирающегося к ней в комнату, и, неожиданно очнувшись, видит на пороге Германа. Жена банкира ожидает любовника, но к ней входит Каскарилья. Муж стучит в дверь. Каскарилья угрожающе достает пистолет (и приставляет к своему виску). Какой мужественный разбойник! Жена банкира почти влюблена в него и потворствует грабежу.

Пистолет Каскарилья – всего лишь изящно сработанная зажигалка. «Пламенное воображение» Германна обесценилось. «Роковые страсти» превратились в игрушку, забавляющую буржуазию. В новой реальности Германна ждет вырождение.

Кульминация фильма «Процесс о трех миллионах» – сцена публичного заседания суда. Ошибочно обвиненного Тапиоку судят за кражу трех миллионов. Внезапно наверху амфитеатра появляется Каскарилья. Держа наготове пистолет, он объявляет, что его товарищ не виновен, а деньги - украл он. « - Вор! Вор!» - кричат добропорядочные граждане, заполнившие круглый амфитеатр. « - Я – вор? – провоцирует Каскарилья, - А вы, не воры?!» И начинает кидать сверху денежные бумажки (позже оказывается, что они – фальшивые). Алчные граждане срываются с мест, хватают бумажки, забывают обо всем, кроме денежного дождя.

Этот эпизод соотносим с известной сценой «Мастера и Маргариты» Булгакова - денежный дождь из червонцев (позже они окажутся не настоящими) в театре Варьете, устроенный на сеансе черной магии Коровьевым. Дармовые червонцы – одно из главных искушений, уготованных шайкой Воланда алчным москвичам.

В «Мастере и Маргарите»:

« - Прошу глядеть вверх!.. Раз! – в руке у него оказался пистолет, он крикнул: - Два! – Пистолет вздернулся кверху. Он крикнул: - Три! – сверкнуло, бухнуло, и тотчас же из-под купола, ныряя между трапециями, начали падать в зал белые бумажки».

«Процесс о трех миллионах» - появился на экранах в 1926 году и Булгаков, думается, смотрел этот фильм как раз в период возникновения первых замыслов «романа о дьяволе». Яркие впечатления от просмотра с определенностью проявились в «Мастере и Маргарите», здесь не приходится говорить о простом совпадении. Булгаков оценил фильм, оценил как благодарный зритель, и – как товарищ-художник.



Одну из тем фильма можно определить – как фальшь общественных репутаций.

«Вор-джентельмен» Каскарилья бравивирует отчужденностью, он – якобы «лишний человек», он принимает романтическую позу отверженного. На самом деле, он – просто жулик. Тапиока стремится подражать буржуа, но нищего воришку в приличное общество, конечно, не пускают. Казалось бы, вот репутация банкира соответствует действительности, но ведь в обществе уважают только его деньги, а не его самого: чем больше денег, тем больше уважения. Снова – обман, подмена.

Каскарилья – якобы правдоискатель, странствующий рыцарь.

Высокий, юношески тонкий Каскарилья в господском платье и маленький толстый простолудин Тапиока и внешне напоминают известную литературную пару: Дон Кихот и его слуга Санчо Панса.

Длинный, непомерно худой Коровьев и Бегемот (кот периодически оборачивается толстеньким оборванцем) составляют неразлучную пару. В главе «Последние похождения Коровьева и Бегемота» наглец Коровьев, будто, принимает вид Дон Кихота, борца за правду. Это – якобы правдоискательство, провокация и обман доверчивых граждан.

Противоречия в общественной жизни год от года постепенно развеивали наивные грезы о беспечальном существовании вдруг возникшего, как в «Сказке о царе Салтане» царства-государства. В фильме Протазанова «Сорок первый» мотивы «Сказки о царе Салтане» трагически переиначены.

В «Сорок первом» (по одноименному рассказу Б. Лавренева) слабый литературный материал не удалось полностью преодолеть. Временами «выпирает» одномерный, не достаточно психологически выверенный литературный первоисточник. В надписях может покоробить псевдонародный язык, на котором изъясняются партизаны.

Оператор фильма – П. Ермолов, работавший с Протазановым над советскими фильмами: «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Белый орел», «Праздник святого Йоргена», «Марионетки».

Отряд красных идет по пустыне... Партизанка Марютка (Ада Войцик) должна доставить пленного поручика (И. Коваль-Самборский) в штаб. У маленького пустынного, как в сказке Пушкина, острова их лодку разбивает буря. Проходят дни, перед лицом гибели от голода и стужи недавние враги сближаются. Кажется, царь Гвидон нашел свою Царевну-Лебедь. Но вот к берегу собирается причалить бот с отрядом белых.

Пушки с пристани палят,  
Кораблю пристать велят.

Совершается трагедия. В сказке Гвидон стрелял в коршуна и освобождал Царевну-Лебедь. В фильме пушкинский мотив зазвучал горестно: влюбленная Марютка вспоминает, что перед ней враг, и стреляет в поручика. Это сорок первый убитый ею белогвардеец.

Есть в этой любви-схватке на острове что-то от древнегреческой трагедии с ее темой «слепого рока». Из хаоса возникает новый мир, и теперь, как и тысячелетия назад, противостоят в душе человека язычество и христианство. Что победит: любовь и милосердие или жажда мести и ненависть к врагу?

В протазановском «Сорок первом» ощущается та напряженная страстная «музыка революции», о которой говорил А.А. Блок. Это настроение, думается, и воспринято Протазановым через поэзию Блока. Идеино-образное влияние стихотворения «Скифы» и поэмы «Двенадцать» охватывает фильм.

В «Скифах»:

Россия – Сфинкс. Ликуя и скорбя,  
И обливаясь черной кровью,  
Она глядит, глядит, глядит в тебя,  
И с ненавистью, и с любовью!..

Да, так любить, как любит наша кровь,

Никто из вас давно не любит!  
Забыли вы, что в мире есть любовь,  
Которая и жжет, и губит!

Дикарка Марютка – резкая, страстная и нежная, ненавидела и любила молодого белогвардейца и погубила его (может быть, ценой собственной жизни). Марютка, отчасти, символизирует революционную Россию – грубость, неотразимая привлекательность, отталкивающая жестокость...

И вьюга пылит им в очи  
Дни и ночи  
Напролет...

Движение маленького партизанского отряда сквозь бураны по пустыне в протазановском фильме может напомнить «революционный шаг» красного патруля на завьюженных улицах из поэмы Блока.

В «Двенадцати» возникает тема любви и долга, вступающих в противоречие, мотив отчаянной жестокости, разбитых надежд и воспоминаний о счастье. Патрульный Петруха убивает красотку Катю – красивую девку, загадочную возлюбленную.

«Сорок первый» Протазанова, как и названные произведения Блока, рисует расколотый надвое мир и представляет собой трагедию о революции.

В фильме Протазанова поручик одарен художественным воображением.

Поллюбив Марютку, он, наверняка, воображает реальность «Барышни-крестьянки». Он сам оказался простым парнем, как молодой Берестов в повести Пушкина, и наивно желает, чтобы его Марютка оказалась барышней (этого не происходит).

Марютка – муза поручика. Сталкиваются книжный романтизм поручика и стихийный романтизм Марютки.

Различимы лермонтовские мотивы в фильме: трагический романтизм Лермонтова, трагедия отчуждения в его произведениях (в частности, в «Демоне»). Стоит отметить демоническое в обаянии грубой Марютки, а - не поручика.

В героях некоторых фильмов Протазанова находим черты Демона с картины Врубеля (Герман в «Пиковой даме», Лось в «Аэлите»). В «Сорок первом» на врубелевского Демона походит Марютка.

В чертах лица Ады Войчик есть что-то азиатское. «Азиатская красавица»; «Дьявол, а не женщина», - говорит Печорин о дикой черкешенке Бэле в «Герое нашего времени». Поручик в протазановском фильме, может быть, воображает себя еще офицером Печориным, а Марютку – Бэлой.

В сложный эмоциональный фон фильма вошла пушкинская романтическая поэзия. Ощущается мрачный романтизм «Кавказского пленника». В поэме Пушкина – любовная пара: пленный русский и черкешенка. В фильме ей соответствует пара главных героев: пленный белогвардеец и Марютка. Отметим в эмоциональном фоне фильма мотивы расставания пушкинского стихотворения «К морю» (1824):

Как друга ропот заунывный,  
Как зов его в прощальный час,  
Твой грустный шум, твой шум призывный  
Услышал я в последний раз.

В фильмах второй половины 20-х годов («Человек из ресторана»; «Дон Диего и Пелагея», 1927; «Белый орел», 1928; «Чины и люди», 1929) Протазанов обращается к известной по русской литературной классике проблеме «маленького человека».

Тема «маленького человека» главенствует в повести И.С. Шмелева «Человек из ресторана», экранизируемой Протазановым с некоторыми сюжетными отступлениями, так, время действия фильма – непосредственно перед Февральской революцией. Фильм приобретает ностальгическую окраску старомодной утешительной кинодрамы с однозначно благополучным финалом.

В названных протазановских фильмах ставится вопрос о соответствии и несоответствии душевных качеств личности, ее нравственного потенциала, занимаемому общественному положению.

В фильме «Дон Диего и Пелагея» по ходу сюжета нагловатый начальник станции притесняет бедную крестьянку (М. Блюменталь-Тамарина). Здесь сатирически высмеиваются чиновные фантазии и поднимается, как будто оставленная в прошлом, проблема воспитания милосердия. Деревенские комсомольцы – простые добрые ребята вызволяют Пелагею.

В начале фильма «Красные дьяволята» И. Перестиани (1923) один из главных героев – Мишка на железнодорожном полустанке читает книжку Фенимора Купера. Постепенно действительность вокруг него преобразуется, и он сам превращается в бесстрашного Следопыта. В начале «Дон Диего и Пелагеи» Протазанова начальник железнодорожного полустанка читает глупую книжку про благородных испанцев. Окружающий мир волшебным образом изменяется, и взрослый балбес воображает себя Дон Диего. «Испанец» находит и «достойного» врага – старую крестьянку. Протазанов почти цитирует фильм Перестиани, наверняка запомнившийся. Видимо, для Протазанова «Красные дьяволята» - отнюдь не примитивная агитка, а картина, поднимающая тему воспитания живого и мечтательного юношества.

«Чеховский киноальманах» «Чины и люди» состоял из трех частей, экранизаций чеховских рассказов: «Хамелеон», «Смерть чиновника», «Анна на шее». Если первые две части представляют собой сатирические миниатюры (замечательна игра И.М. Москвина), то последняя часть - бóльшая по времени – экранизация рассказа не только сатирического, но и драматического – отчасти, повествования о любви, трагикомической истории (в главных ролях снялись М.М. Тарханов и М. Стрелкова).

Фильмы «Белый орел» (по рассказу Л.Н. Андреева «Губернатор») и «Анна на шее» сняты подряд, друг за другом. В обоих случаях в названия фильмов вынесено название орденов: орден Белого орла, жалуемый губернатору, и –

Святой Анны, которым награжден чиновник Модест Алексеевич – «человек с правилами».

В этих фильмах поднимается следующая социальная тема: нравственный диктат государственного чиновно-бюрократического аппарата, устанавливаемый с помощью системы награждения. Тема чиновных наград проходит в обоих фильмах. Чувствуется, что Протазанов проводит параллель к современности, но обращение к удручающим явлениям, бытующим в царской России – еще не тайнопись, а предостережение от попадания в ту же колею новым властям.

По словам самого Протазанова, один из его первых удачных фильмов был снят по произведению и по сценарию Л.Н. Андреева: «Анфиса» (1912, картина не сохранилась). Очевидно влияние художественного мира Леонида Андреева в фильме «Сатана ликующий» (мотивы пьесы «Анатэма»).

В произведениях Леонида Андреева в странной символике образов, несмотря на страшные и трагические сюжеты, даже – наперекор заявленной катастрофичности, явственно ощущается традиционная в русской классической литературе гуманистическая, жизнеутверждающая основа. Именно это качество прозы Андреева могло оказаться близким художественной позиции Протазанова.

О фильме «Белый орел».

Общественные обязанности, чин, с одной стороны, и человечность, доброта, жалость – с другой, находятся в противоречии в натуре губернатора (роль В.И. Качалова). Приказав открыть огонь по мирной демонстрации фабричных (и были убиты дети), его превосходительство понимает, что совершил преступление. Его добрая натура возмущена, он потерял покой. В то же время, за это преступление он получает награду от царя – орден Белого орла.

Служебное честолюбие подогревает в губернаторе его высокий покровитель – старый царский сановник. Резкий рисунок роли В.Э. Мейерхольда создает ощущение, что его герой не столько персонаж из этой действительности, он

выпадает из социального контекста, сколько – существо inferнальное, некое символическое олицетворение зла.

Идейные мотивы пушкинских произведений заявляют о себе в фильме.

Проблематика «Бориса Годунова»: власть и ее законность, бунт и его разрушительные нравственные последствия. Невинная кровь, тяжким бременем легшая на совесть. Тема больной совести.

«Пир во время чумы»: в городе с ужасом вспоминают произошедшую трагедию, в бедных семействах оплакивают убитых, а в губернаторском доме устроен праздничный обед (приехал сановник-покровитель) и веселый бал. У Пушкина священник увещевает председателя пира. В фильме – старик-архиерей, похожий на васнецовских и нестеровских святых старцев, помедлив, задумавшись, все-таки, принимает участие в праздничном обеде. И в архиерее чин вытеснил человека – может быть, очень хорошего: доброго, умного и снисходительного.

Два живописных портрета царя Николая II, появившиеся в фильме, как бы вступают в полемику. Первый портрет (копия висит в кабинете губернатора) – известный портретный этюд В. Серова, где изображен, как будто, неизвестный средний интеллигент в сюртуке военного, пристально и просто глядящий на зрителя. Другой портрет – парадный, изображающий не человека, а императора. Человечность исчезает, уступая место чиновному бездушию.

Можно обнаружить идейные и сюжетные сближения рассказа Чехова «Анна на шее» по отношению к пушкинскому «Станционному зрителю». В обоих произведениях в центре повествования – трагического и комического одновременно – бедный отец и молоденькая красавица-дочь, соблазненная богатством.

В известной и любимой зрителем постановке «Анны на шее» (1954) И. Анненского, с Аллой Ларионовой и А.Н. Вертинским, не только ощущается, но декларируется влияние протазановских фильмов.

Хотя талантливо цитируется и «Чеховский киноальманах» (так, сцена, когда Модест Алексеевич раболепствует перед князем, очевидно восходит к эпизоду протазановской «Смерти чиновника»); узнается также эпизод, когда на балу Модест Алексеевич держит в руках боа Ани), но наиболее сильное влияние оказывает на фильм Анненского «Бесприданница» Протазанова.

Образ главной героини, цитирование эпизодов «Бесприданницы» свидетельствует, как высоко ставится наследие Протазанова. Можно обнаружить сходство эпизодов венчания, попытки побега героини – по отношению к протазановской «Бесприданнице». Модест Алексеевич поминает Ане, что женился на бесприданнице. Аккомпанируя себе на гитаре, Аня поет романс:

Прошедших дней очарованья,  
Мне вас в душе не возвратить...

В середине 50-х отечественная культура переживала очередной слом. Отметим в фильме появившуюся тему прощания с прошлым накануне нового. В реминисценциях из Протазанова можно ощутить оттенок еще не ностальгии, но осознания, что это - прошлое, а вот-вот наступит нечто новое, прошлого жаль и, в то же время, хочется расстаться навсегда (как Ане с бедным отцом).

В комедии «Праздник святого Йоргена» (1930, по одноименному роману Бегстедта) опять, как и в «Процессе о трех миллионах», снялись А. Кторов (в роли «вора-джентельмена» Коркиса) и И. Ильинский (мелкий воришка Франц).

«Праздник святого Йоргена» снимался как немой фильм, но позже был озвучен. После этой картины Протазанов снимал звуковые фильмы.

Обстоятельства сложились крайне неблагоприятно для двух жуликов, задумавших ограбить католический храм во время празднования дня святого Йоргена. Чтобы вывернуться, Коркис решается на отчаянный шаг: он выступает перед толпами верующих, выдавая себя за спустившегося на землю святого Йоргена.



Отметим, что такая коллизия сходна сюжетным ходам «Декамерона», и этот литературный мотив улавливается в фильме.

Смелым авантюристом увлечена дочь наместника храма – лицемерная красавица Олеандра. Наместник и казначей храма, давно потерявшие веру и в Бога и в черта, вынуждены считаться с новоявленным «святым» - аферистом, которого с невероятной силой полюбил народ.

Образ рецидивиста Коркиса – пародия на романтического героя нераскаившегося страдальца-разбойника, узника и беглеца. Побег Коркиса из тюрьмы (он перелезает через высоченную каменную ограду) – улыбка над штампом романтизма. Пародия на романтического героя – «нового святого», когда-то своим появлением установившем новый этический ориентир, вызвавшим восторженное поклонение читателей.

Лермонтовский Мцыри (романтический беглец) противопоставляет себя монастырю, который кажется ему пошлым, и – старику-монаху. В протазановском фильме наместник храма вынужден поцеловать руку «нового святого».

Коркисом движет прагматизм, а склонность к бунту и стремление к защите интересов простонародья – мнимые качества мнимого романтического героя.

Находим некоторые идейно-образные соответствия в фильме Протазанова по отношению к известному драматическому наброску Пушкина «Сцены из рыцарских времен». Юный мещанин Франц ведет дружбу с рыцарем Альбером, потом, поступив к нему оруженосцем, превращается в слугу бывшего товарища. В фильме простоватого Франца, преданного Коркису, тот прибирает к рукам, делая послушным подручным. У Пушкина сестрой рыцаря Альбера – Клотильдой – издали восхищается Франц, она – его Прекрасная Дама. В фильме лукавая Олеандра подчеркнутой недоступностью напоминает Прекрасных Дам «рыцарских времен». В пушкинском отрывке действует также ученый монах Бертольд, отыскивающий философский камень. Франц оказывается в тюрьме, этим заканчивается отрывок. Повествование о жуликах в

протазановском фильме начинается с того, что Коркис при пособничестве Франца бежит из тюрьмы...

Итак, в фильме авантюрист и его подручный входят в «богоспасаемый» город.

Из «Каменного гостя» Пушкина:

Дон Гуан

Однако уж и смерклось.

Пока луна над нами не возшла

И в светлый сумрак тьмы не обратила,

Взойдем в Мадрит.

(Уходит.)

Лепорелло

Испанский гранд как вор

Ждет ночи и луны боится – боже!

Проклятое житье.

Дон Гуан Пушкина – аристократ, смахивающий на вора, прислуживает ему трусоватый Лепорелло. Образы героев «Каменного гостя» проецируются на персонажей «Праздника святого Йоргена». Есть сходство между цепочками героев: Дон Гуан – Донна Анна – Лепорелло; Коркис – Олеандра – Франц.

В «Маленькой трагедии» на вопрос, кем был убит Командор – муж Донны Анны, строгий Монах отвечает:

Развратным,

Бессовестным, безбожным Дон Гуаном.

Лепорелло

Ого! вот как! Молва о Дон Гуане

И в мирный монастырь проникла даже,

Отшельники хвалы ему поют.

В фильме монахи действительно поют хвалы Коркису, который притворился святым.

В характеристике Дон Гуана, данной Монахом, чувствуется глубокое проникновение в суть заблуждений этой «мертвой души». Дон Гуан наслаждался, не любя, оставляя погубленных женщин. Он привык губить, и совесть беспокоит его все реже. И последняя ступень – он потерял Бога в душе.

В фильме посреди городской площади Йоргенстатта, перед церковью, стоит монумент святого Йоргена. Направляясь грабить, мимо статуи проходит Коркис. Выплевывает окурок сигары. Смотрит скептически. Это, конечно, скрытая реминисценция сцены из «Каменного гостя»: Дон Гуан перед памятником Командору.

Следование за пушкинским канонem в «Празднике святого Йоргена» имеет глубокий идейный смысл. В конце фильма Коркис, Франц и Олеандра благополучно отбывают за границу. Но, если вспомнить финал «Каменного гостя» - явление гневного Командора к Дон Гуану, становится понятно, что для двух богохульников протазановского фильма тоже наступит возмездие. Просто оно вынесено за кадр.

В комедии Протазанова «Марионетки» (1934) действие происходит в выдуманной европейской стране Буфферии, которая готовится к развязыванию войны. Сцена, когда всемогущий глава военного концерна и его приближенные приходят предложить трон Буфферии спасающемуся от кредиторов, опустившемуся аристократу До (удивительно реальный характер создал А. Кторов), когда парикмахера чествуют как монарха, во многом, восходят к гоголевскому «Ревизору». Хвастовство подвыпившего принца До напоминает монолог Хлестакова. Но еще важнее, что в конце «Марионеток» тоже провозглашен приход настоящего неподкупного Ревизора. Этот Ревизор – война. Она разметает карточный домик, сдернет с лиц маски, остановит аккорды кафешантанной песенки.

Хотя и «Процесс о трех миллионах» и «Праздник святого Йоргена» - комедии с авантурным сюжетом и похожей парой главных героев-жуликов, мрачноватое богохульство Коркиса и Франца создает во втором фильме другую

атмосферу: нешуточного гнета и тайной тревоги. Подавленная жажда истинной веры, попранная правда, скупка святынь по заниженным ценам...

«Чудо! Яви нам чудо! Чудо, чудо! Требуем чуда!» - кричит толпа, надвигаясь на лже-Йоргена, стоящего на крыльце церкви.

Чудо – сплошной обман. Позже полиция сообщает: «Личность чудотворца установлена. Это Микаэль Коркис, рецидивист!»

Наместник храма, вынужденный «покрывать» жульнический спектакль, вспоминает о дне торжества лже-Йоргена с пылкостью советских историков революции:

«Настало утро того дня, память о котором навсегда останется в сердцах верующих. Лучезарное светило поднималось над Йоргенстаттом. Но ни на земле, ни на небе ничто не предвещало, что мы стоим на пороге великой тайны...»

В фильме «Его призыв» (1925) смерть Ленина уподоблялась закату солнца (чередование кадров, изображающих закат и Ленина в гробу, создавало метафору). Значит, по силе духа Ленин соотносился режиссером с «солнцем русской поэзии». Как известно, В.Ф. Одоевский воскликнул в некрологе, посвященном памяти Пушкина: «Солнце русской поэзии закатилось». Не прошло и десятка лет со времени съемок фильма «Его призыв», а вот уже автор картины с горечью признается в легковерии.

В стране постепенно крепла, не гнушаясь лжи, утверждала себя тоталитарная власть. В «Празднике святого Йоргена» подспудно поднималась проблема грандиозной аферы в области идеологии, глумливой подмены идеала.

В комедии «Марионетки», как и в «Процессе о трех миллионах» различимы идея и мотивы «Дон Кихота» Сервантеса.

В «Дон Кихоте» могущественный и любящий развлечения герцог предлагает Дон Кихоту и Санчо Пансе воспользоваться его гостеприимством.

Странствующий рыцарь и его оруженосец не замечают иронии хозяев. Герцог предлагает Санчо Пансе стать правителем на некоем острове, что давно обещал

ему Дон Кихот. Санчо Панса начинает всерьез управлять вверенной ему территорией. В «Марионетках», волею судьбы и владельца военного концерна, парикмахер Соль, подобно Санчо Пансе, оказался в Буфферии в роли неограниченного властителя. Он всерьез и с успехом правит, заслуживая репутацию мудреца (как и Санчо Панса).

Все роли расписаны заранее и смешно, вообразив себя странствующим рыцарем, бороться с ветряными мельницами. В фильме заявлена тема «донкихотства в политике».

Военному концерну выгодно посадить на трон Буфферии послушного принца До. Смешно выражать преданность такому «помазаннику».

« - Мы, белые орлы России приветствуем вас», - глупо радуется нелепый старый белогвардеец, пришедший поздравить До с восшествием на престол... « - Старайся, голубчик», - снисходительно говорит шалопай-принц и треплет старика по плечу... Принц До садится в аэроплан, спеша в Буфферию. Наивный старик-белогвардеец стоит в толпе провожающих и восторженно говорит кому-то из сограждан принца: « - Я завидую вам, монарх спустится к вам прямо с неба!»

Белогвардеец-монархист напоминает исторически эволюционизировавший, с оттенком пародии, образ его превосходительства – рефлексирующего главного героя фильма «Белый орел».

«Семиклассники» (1938), «Салават Юлаев» (1940), «Насреддин в Бухаре» (1943) – последние фильмы Протазанова.

Органична и талантлива игра юных актеров в «Семиклассниках» . Постановщику удалось избежать казенной сухости в изображении советских подростков. Чувствуется, что мир детей для Протазанова – живой мир, отличный от мертвой идеологемы.

Возможно, в изображении резвых благополучных подростков (из окон любимой школы виден московский кремль), Протазанов ориентировался на

обрисованный Л.Н. Толстым кружок молодежи в доме Ростовых. Резвая молодежь смешит и обезоруживает чопорных и чинных взрослых.

Может быть, эпизод фильма, когда Дима и Таня в пионерлагере танцуют народный русский танец, соотносился в творческом сознании Протазанова со сценой из «Войны и мира»: Наташа и Николай Ростовы – в деревне, в гостях у дядюшки, Наташа пляшет.

Определенно, обдумывая будущий фильм «Салават Юлаев», изучая контекст эпохи восстания Пугачева, воображая историческое противостояние простого народа и дворянства, Протазанов обращался к «Истории Пугачевского бунта» Пушкина и «Капитанской дочке». В «Истории Пугачевского бунта» упоминается башкирец Салават – соратник Пугачева.

В двух последних постановках, изображающих жизнь и нравы чужих народностей, проявилось свойственное Протазанову истинно патриотическое чувство (отличное от национализма).

Протазанов всматривается в чуждую народность не с любопытством снисходительного ученого-этнографа, а с любознательностью ребенка, оценившего чудное, полусказочное. Здесь, вспомним еще изображение быта казахов-кочевников в «Сорок первом» (1927).

Комедия «Насреддин в Бухаре» снималась в эвакуации на Ташкентской киностудии. Актер Лев Свердлин, несколько лет проживший в Узбекистане, уловил национальную основу образа Насреддина – восточного хитреца и правдолюбца.

Средневековая Бухара, с ее базарами, бедными ремесленниками, гаремами, жестоким и глупым эмиром, предстает в фильме во всем полусказочном обаянии.

В изобразительном решении фильма, как нам представляется, сказалось влияние живописи В.В. Верещагина – известных, запоминающихся картин художника, представляющих экзотическую Азию – узорчатую, архитектурную, костюмную.

Насреддин, за поимку которого объявлена награда, тайно появившийся при дворе жестокого эмира – будто, смелый и умный воин-разведчик, неунывающий веселый солдат.

«Бродяга и бунтовщик» - так определяют Насреддина его недоброжелатели. Финал фильма: Насреддин и его возлюбленная медленно скрываются вдали дороги, напоминает финал фильма Ч. Чаплина «Новые времена» (1936): Чарли и девушка уходят вдаль (в других фильмах Чарли уходит один).

В «Насреддине» Протазанова ощущается влияние гуманистической сатиры Чаплина, влияние фильма «Великий диктатор» (1940).

В протазановском фильме рассуждения «великого» эмира, например, о пытках, какая из них лучше («Да, это – хорошая пытка!») – то же жестокое сумасбродство, что характерно для «великого диктатора» Хинкеля.

Фильм «Насреддин в Бухаре» был поставлен в трудные годы войны. Ворота Бухары, куда в начале фильма въезжает Насреддин, будто обозначают дверь дома, где можно укрыться, отделяют пространство фильма от остального мира, сплошь охваченного огнем Великой Отечественной.

Монологи Насреддина – подчас, отражение жизненной философии самого Протазанова – стойкого художника, не впадающего в уныние. «Сколько не плачь, слезы не превратятся в серебряные монеты», - так в фильме говорил Насреддин.

