Научный журнал

ISSN 2074-0832 (Print)
ISSN 2713-2471 (Online)

Вестник ВГИК

www.vgik.info

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО
М.А. Пальшкова
«Сатанинский цикл» в кинематографе русского модерна

ПЕРФОРМАНС
Ю.В. Михеева, Е.А. Русинова
Создание тишины в фонограмме и художественном образе фильма: опыты педагогической звукорежиссуры

КУЛЬТУРА ЭКРАНА
Н.Б. Кириллова
Модификация эстетико-семиотической структуры экранной культуры: исторический контекст

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС
Д.В. Захаров
Кинорецепции художественной философии Генри Торо

43 Международный фестиваль ВГИК



№ 4(58)
Том 15 ДЕКАБРЬ 2023

Вестник ВГИК Том 15, № 4 (58) | ДЕКАБРЬ 2023

Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России журнал «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук. Квартирование — К2.

СОДЕРЖАНИЕ

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

6 **Подведены итоги ежегодного киноведческого конкурса во ВГИКе**

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

8 *М.А. Пальшкова.* **«Сатанинский цикл» в кинематографе русского модерна**

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

26 *В.А. Фомина.* **О принципах визуализации анимационного хронотопа**

36 *М.Н. Конева.* **Интонация автора в экранном образе реальности**

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

50 *М.Э. Вильчинская-Бутенко, З. Солейманфар.* **Кинографика как область графического дизайна**

64 *Ю.В. Михеева, Е.А. Русинова.* **Создание тишины в фонограмме и художественном образе фильма: опыты педагогической звукорежиссуры**

74 *А.В. Свешников.* **Монтажный принцип построения эскиза к фильму**

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

84 *Н.Б. Кириллова.* **Модификация эстетико-семиотической структуры экранной культуры: исторический контекст**

96 *А.С. Крючкова.* **Кинокостюм как средство создания достоверного исторического образа**

108 *Е.Ю. Шмакова.* **Живопись и кинематограф: преемственность изобразительных решений**

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

120 *Д.В. Захаров.* **Кинорецепции художественной философии Генри Торо**

134 *Д.В. Литвина.* **Выявление критериев монструозного в фильме: анализ нарративных приемов**

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

143 **Призы и дипломы Третьей Премии гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов в области киноведения и кинокритики**

144 **ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ ВГИКа** | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

III Международная научно-практическая конференция — «Экранные искусства в контексте современных образовательных процессов: трансформация образовательных технологий и диалог искусств»

148 **Научно-практическая конференция «Мастера, Мастерские и традиции»**

ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ | КНИЖНАЯ ПОЛКА

24 **Библиотека ВГИК**

150 **SUMMARY** | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ

158 **РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ**

ПОДВЕДЕНЫ ИТОГИ ЕЖЕГОДНОГО КИНОВЕДЧЕСКОГО КОНКУРСА ВО ВГИКЕ

13 декабря состоялось заседание жюри конкурса киноведческих работ, проводимого в рамках 43-го Международного студенческого фестиваля ВГИК, под председательством доктора искусствоведения, профессора кафедры киноведения Виноградова В.В., итогами которого стали:

В номинации «Лучшая работа по теории кино»/ Лауреат **Денисов Иван** за совокупность работ, мастерская Яковлевой Т.В., 2 курс

В номинации «Лучшая работа по кинокритике»/ Лауреат **Кунгуров Юрий** за совокупность работ, мастерская Виноградова В.В., 3 курс

Диплом «За поиск новых подходов в кинокритике» **Коровину Антону** за работу «Дикий, дикий Голливудленд: Рассказ в семи частях о выстреле в кино», мастерская Рейзен О.К., 5 курс

В номинации «Лучшая работа по истории зарубежного кино»

Лауреат **Симиндейкин Александр** «Голос из небытия: кинематограф Яманака Садао», мастерская Виноградова В.В., 3 курс

Лауреат **Семенихина Анна** «Эволюция образа человека в иранском документальном кино», мастерская Рейзен О.К., 5 курс

В номинации «Лучшая работа по истории отечественного кино»

Лауреат **Шеремет Федор** за работу «Образ Ленина как формообразующий элемент в фильмах Сергея Юткевича», мастерская Марусенкова В.В., 4 курс

Лауреат **Петров Максим** за работу «Творчество Якова Протазанова в пространстве советского кинематографа», мастерская Яковлевой Т.В., 2 курс

Диплом «За исследование творческого наследия ВГИКа» **Кулешову Сергею** за работу «Художественные особенности учебных и дипломных работ выпускников ВГИК в период оттепели», мастерская Марусенкова В.В., 4 курс

Диплом «За переворот подходов в киноведении» **Папину Федору**, мастерская Марусенкова В.В., 4 курс

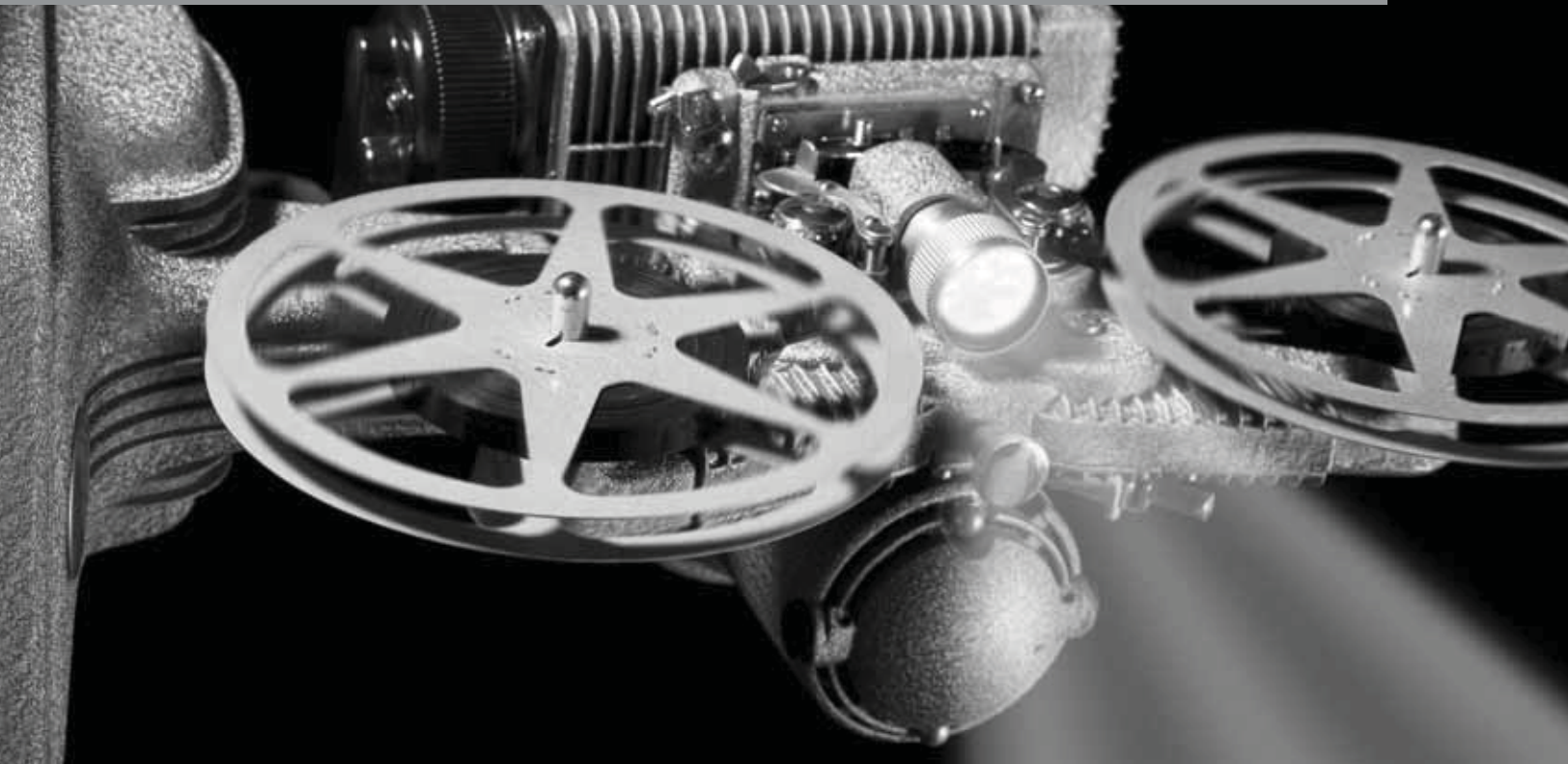
Спецдиплом **Шимохину Богдану** за работу «Послевоенное кино. Пути трансформации зрительского восприятия», мастерская Марусенкова В.В., 4 курс

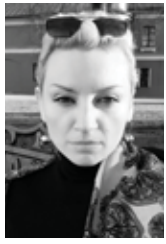
В следующих номинациях жюри приняло решение лауреатов не объявлять: «Лучшая рецензия на фильм-участник отборочного этапа Международного студенческого фестиваля ВГИК», «Киноведение в медиаформате», «Лучшая исследовательская работа, связанная с вопросами осмысления процессов в современном российском кинематографе», отметив при этом активность и потенциал работ, представленных в этой категории.

Поздравляем победителей!

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА | 5.10.1. | 5.10.3.





«Сатанинский цикл» в кинематографе русского модерна

М.А. Пальшикова
старший научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа
ORCID: 0009-0003-2183-5402

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются основные способы бытования образа дьявола на отечественном экране 1911–1919 гг. — от первых несистематических появлений до картин «сатанинского цикла», например «Портрет Дориана Грея» Всеволода Мейерхольда и «Девьи горы» Александра Санина. Устанавливаются два источника «демонической» природы подобных лент. Особое внимание уделяется фильмам, которые прежде либо не входили в сферу особого интереса исследователей, либо не рассматривались в рамках обозначенного тематического направления: «Смерть богов» («Юлиан Отступник») Владимира Касьянова, «Отец Сергий» Якова Протазанова.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«сатанинский цикл», кино модерна, Серебряный век, Мейерхольд, Касьянов, Протазанов, гностицизм, христианские мотивы

Русские кинематографисты начала XX века проявляли повышенный интерес к «теневой» стороне религиозности. Экран тех лет был заполнен некромантскими драмами Евгения Бауэра о неразрывной связи любви и смерти и мелодрамами в датском стиле о роковых страстях. Но особое внимание русский кинематограф модерна уделял дьяволу — фигуре общего интереса культуры Серебряного века. Сойдя со страниц философских трактатов и художественных произведений, от романов до стихов, как религиозно-духовная константа и как полноценный герой, антихрист перебирается на экраны кинотеатров Российской империи. Интерес к нему настолько велик, что уже к 1918 году начинают уверенного говорить о существовании в русском кино «сатанинского цикла»: «“Если бы не было дьявола, его надо было бы выдумать”. Это в настоящее время более всего применимо к кинематографии. Вот уж подлинно — царство сатаны. У каждой фирмы есть за душой Сатана в том или ином виде»[1].

Интерес к дьяволу в искусстве Серебряного века возник не случайно. С одной стороны, культурно-интеллектуальная и философско-политическая мысль России начала XX века были проникнуты духом религиозно-мистических поисков: от

[1] Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: НЛО, 2002. С. 368.

религии «Третьего Завета» до социалистического богостроительства или квазирелигиозных мистических исканий. При всех различиях эти искания сходились в точке усталости от «исторического христианства», отрицания уже не спасительности, даже авторитета канонической Православной Церкви и неприятия христианской ортодоксии. В этом смысле образ дьявола представлялся чем-то вроде квинтэссенции религиозной оппозиции в сумеречное время слома эпох. С другой стороны, полноценному развитию на экране религиозной темы в канонической форме препятствовала цензурная практика Священного Синода. Уже в 1898 году была запрещена демонстрация на экране изображений Иисуса Христа, Богородицы и святых. (Впоследствии этот список был расширен.)

Александр Ханжонков в своих воспоминаниях писал: «… рекламируемая нами картина "Печаль сатаны" породила на кинорынке какую-то сатанинскую эпопею. "Нептун" ставил "Дети сатаны", Харитонов — "Потомок дьявола", Ермольев — "Сатана ликующий", "Биофильм" — "Скерцо дьявола", Козловский и Юрьев — "Сын страны, где царство мрака"»[2]. Сейчас ряд исследователей отсчитывают «сатанинский цикл» с дебютной картины Всеволода Мейерхольда «Портрет Дориана Грея», вышедшей на экраны в 1915 г.: «…это было первое кинематографическое явление Дьявола — плакат к фильму Всеволода Мейерхольда "Портрет Дориана Грея" (1915), выполненный художником Владимиром Егоровым. Светлое лицо красавца-юноши и тёмный, изъеденный временем сатанинский лик — как одно целое, внизу подпись: "Вот человек, продавший душу Дьяволу"»[3]. Однако согласно справочнику художественных фильмов дореволюционного кино, составленному Вениамином Вишневским, первое появление сатаны на экране произошло несколькими годами ранее.

[2] Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. М., Л.: Гос. изд-во Искусство, 1937. С. 119.

[3] Гращенкова И.Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: 2005 (Щербин. тип.). С. 99–100.

Уже в 1911 г. чертенок искушал мужика в одной из первых картин Якова Протазанова (снятой совместно в Владимиром Кривцовым) «Первый винокур» по пьесе Толстого «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил». В 1912 году в Варшаве был снят фильм «Сатана», представлявший собой экранную адаптацию пьесы «Бог, человек и дьявол» / Got, mentsch un teiwl (1900) — своеобразное переложение «Фауста» Гёте известного еврейского писателя и драматурга Якова Гордина. В 1913 году гоголевский «мелкий бес» воровал месяц в «Ночи перед Рождеством» Владислава Старевича, а молодой будетлянин Владимир Маяковский в «Драме в кабаре футуристов № 13» Владимира Касьянова как злой демон возникал в цилиндре рядом с брошенным в снег трупом полуобнаженной, с нарисованной

зияющей на груди раной, героиней Натальи Гончаровой из «Ослиного хвоста», заколотой ее коллегой Всеволодом Максимовичем из «Сада богов». В 1914 году, незадолго до начала Первой мировой войны, в Берлине с участием русских артистов была снята «фантастическая» криминальная драма «Таверна Сатаны».

На постоянной основе дьявол входит в русский дореволюционный кинематограф с темой Второй Отечественной войны (как в то время называли Первую мировую) — его первым «земным» воплощением на экране станет Вильгельм II. Уже в конце 1914 года Скобелевский комитет выпускает «карикатуру на злобу дня» за авторством того же Старевича «Сказка про немецкого грозного вояку Гогель-Могель и про чорта Балбеску» (1914) — политический шарж на германского императора. Весной 1915 года появляется фильм, снятый на кинофабрике «Люцифер», где низовая демонология постепенно начинает сливаться с апокалиптической образностью. Сюжет фантастической драмы «Антихрист» (1915) Эдварда Пухальского выстраивается «на "народных" легендах о Вильгельме II — "антихристе, который пьет человеческую кровь"»[4].

[4] Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. Фильмографическое описание. М.: Госиздат, 1945. С. 52.

Двадцать восьмого июня 1915 года, почти за полгода до премьеры фильма Мейерхольда, выходит картина «В чаду удушливых газов» / «Дыхание антихристово» / «Каинов дым — удушливые газы» о первом применении немцами отравляющих веществ на фронте. Лента была снята на ярославской кинофабрике Григория Либкена Сигизмундом Веселовским. Согласно либретто, Вильгельм II — уже не комический герой народной демонологии, а антихрист и «коронованный Каин», терзающийся мыслями о всемирном разрушении. Его подчиненные — «слуги антихристовы», сеющие ужас и смерть. Отчасти подобная риторика соответствовала общему градусу антигерманской пропаганды тех лет. С другой стороны, чем, как не сатанинским порождением, оказалась немецкая практика использования на фронте оружия массового истребления. Пухальский продолжил разработку этой темы в картине «Иуда — коронованный предатель Болгарии» (1915). Подобное «слияние философского, мистического постижения мирового зла с реалиями исторического времени» стало открытием русского кино периода модернизма»[5].

[5] Гращенкова И.Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: 2005 (Щербин. тип.). С. 101.

Однако довольно быстро «дьявольская» образность переходит из военных картин в криминальные и приключенческие фильмы — кинематографисты предлагают довольно обширный выбор «земных воплощений» дьявола. Это и преступники всех мастей: «Волжский дьявол» (1916) Александра Чаргонина, «В лапах желтого дьявола» (1916) Владимира Касьянова,

«Огненный дьявол» (1916) А. Ханжонкова, «Потомок дьявола» (1916, вып. 23/I 1917) Михаила Бонч-Томашевского. Это и мистический двойник, разрушающий судьбы жертв сатанинских игрищ, и даже вампир. В оккультной драме «Загробная скиталица» (1915) Виктора Туржанского героиня, после смерти ставшая вампиром, сливается с душой своей дочери. В «Демоне зла» (1915) Владимира Максимова злой рок в образе таинственного Джетаторе преследует всюду несчастьями и бедами героя-художника. В «Исчадии ада» (1916) Бориса Орлицкого сын сатаны является в двух ипостасях — «земного» героя и «таинственного путника»; а польский шляхтич пан Твардовский продает душу дьяволу в одноименном фильме Старевича (1916–1917).

Уже упомянутая картина Всеволода Мейерхольда «Портрет Дориана Грея» занимает особое место в этой сатанинской киноиерархии.

Действительно, сам дьявол физически не возникает на экране. Но кем является лорд Генри, как не «великим искусителем»? Именно таким описан этот герой в сценарии: «Я олицетворяю для вас все грехи, которых у вас никогда не было мужества совершить... Я всё изведал, но я всегда готов для нового впечатления. Я боюсь, что их нет больше, по крайней мере, для меня»[6]. Именно таким сыграл его режиссер: «...слишком жутким и демоническим был лорд Генри, сам Мейерхольд; от него абсолютно не веяло тем эпикурейским очарованием, которым он и покорил Дориана Грея. Талантливый режиссёр пожелал по-мефистофельски истолковать свою роль, и вышел не лорд Генри, очаровательный собеседник и гедонист, а мрачный спутник, Сатана»[7]. Именно так был «прочитан» этот фильм: «… некий английский юноша по имени Дориан Грей продал свою душу дьяволу, который на земле принял образ лорда Генри <…> По наущению дьявола Дориан Грей предается развратной и порочной жизни в течение восемнадцати лет и совершенно погряз бы в грезах, если бы не Провидение, пекущееся даже о самых закоренелых нечестивцах… Провидению угодно было, чтобы черты лица портрета Дориана Грея отражали постепенно его пороки… И когда не выдержал Дориан Грей и захотел ударом ножа уничтожить портрет, правдивый свидетель его беспутства, Провидение по неизъяснимой благости путей своих направило этот удар в сердце Дориана Грея. Так погиб сей юноша, продавший свою душу дьяволу»[8].

Мейерхольд исходил из представления о необходимости передать всем строем картины атмосферу романа. Все, даже критики картины, писали и об особой ритмической организации

[6] Мейерхольд В.Э. Портрет Дориана Грея. Литературный сценарий по роману О.Уайльда // Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 387.

[7] Тугендхольд Я. Театр и Кинемо-театр // Северные записки, 1915. Ноябрь-декабрь. С. 224–226 // Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 400.

[8] Критическое обозрение // Проэктор. 1915. 1 ноября. № 3. С. 13–14. Цит. по: Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 404.

действия, и об особом световом решении. Столкновение света и тьмы в душе главного героя решалось в картине через жесткий световой контраст, рембрандтовское освещение, предвосхитившие опыты немецкого киноэкспрессионизма: «Как истинный экспериментатор, каким он и был, он вложил в эту новую работу всю свою огромную энергию и воображение. Он использовал все средства, чтобы разыграть эту символистскую историю о падении в атмосферу роскоши, декаданса и утонченного ужаса. <…> Из своих театральных теорий Мейерхольд привнес в изображение и освещение элементы, новаторские для кинематографа того времени. Весь фильм был снят в смелых черно-белых тонах — с ярко освещенными фигурами на темном фоне или резкими силуэтами фигур на светлом фоне, как в кадре, где облаченная в плащ фигура Дориана резко контрастировала с фоном огромной театральной афиши, освещенной единственным уличным фонарем над головой героя. <…> На такую оригинальность и дерзость в кино мало кто осмеливался ни до ни после. Русские художники, которые видели его, а затем "Кабинет доктора Калигари" несколько лет спустя в Европе, говорят мне, что, если бы фильм был показан за границей, он превзошел бы репутацию "Калигари" как выдающегося произведения киноискусства»[9].

Ощущение мистического инобытия усиливалось «демоническим» решением ряда сцен. Так, некий «невидимый дух» помогал «Дориану каждый раз, как он накидывал покрывало на портрет»[10] , а в момент перенесения портрета наверх Мейерхольд «…выпустил каких-то могильщиков и устроил нечто, вроде торжественных похорон»[11]. Особую пикантную порочность придавало картине и решение пригласить на роль Дориана актрису Варвару Янову. Однако этот эстетский демонизм венчал заключительный титр картины под номером 47: «Какая радость человеку владеть целым миром, если он теряет при этом свою душу»[12]. Несложно увидеть в этой фразе прямую отсылку к Евангелию от Матфея: «…какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит? или какой выкуп даст человек за душу свою?»[13]. Подобное авторское решение дает прочные основания допускать, что история земного явления дьявола и продажа ему души за вечную красоту и молодость у Мейерхольда была вписана не только в фаустианский миф, но и осмыслена, чем бы ни было продиктовано подобное решение, в евангельском контексте.

Впрочем, русский модерн «знал» сатанизм и иного толка. Если «традиционная» трактовка образа дьявола, сформирован-

[9] Leyda J. Kino: a History of the Russian and Soviet Film. Published by MacMillan, NY, 1960. Pp. 81–82.

[10] Гранитов. Шаляпин, Бауэр, Мейерхольд // Пегас. 1915. Ноябрь. №-1. С. 91–95. Цит. по: Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 397.

[11] Волин Ю. Думы в уголке: Мейерхольд для всех. Кинопортрет Дориана Грея // Журнал журналов 1915–1916. № 14. С. 5–6. Цит. по: Киноведческие записки, 2018. №-111. С. 415.

[12] Мейерхольд В.Э. Портрет Дориана Грея. Титры к фильму по роману О. Уальда // Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 383.

[13] Мф. 16:26–27.

ная христианской доктриной, видит в отпавшем деннице человекоубийцу от начала, который не устоял в истине, «ибо нет в нем истины»[14]. Поэтому сколь бы силен ни был этот дьявол, он никогда не равен Творцу и обречен на поражение. Культура Серебряного века легализует сатану, природа которого находится вне рамок христианской догматики: «…русские модернисты создали целое литературное направление, напрямую связанное с такими идеями гностических доктрин, как: христианский Бог — олицетворение Мирового Зла, христианский дьявол — олицетворение истинной мудрости Божества и пр. <…> Модернисты (особенно старшие) хулят библейского Бога, называют библейского дьявола олицетворением божественной Истины, отождествляют жизнь со злом — то есть практически дословно повторяют догматы гностицизма»[15]. Именно этот взгляд определяет характер ряда картин, которые мы выделим в отдельную группу «сатанинского цикла».

[14] Ин. 8:44.

[15] Слободнюк С.Л. Дьяволы Серебряного века. Древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг. СПб.: Алетейя, 1998. С. 9.

«Смерть богов» («Юлиан Отступник», 1916): победа «злого бога»

Имя Владимира Касьянова, автора картины «Смерть богов» («Юлиан Отступник», 1916), в настоящее время известно только узким специалистам. Несмотря на то что он никогда не входил в число режиссеров «первого ранга», как, например, Владимир Гардин или Евгений Бауэр, ему нельзя отказать в серьезных художественных амбициях. Именно Касьянов снял картину с участием русских футуристов, о которой было сказано выше, а его «Смерть богов» стала первой русской лентой, снятой в эстетике итальянских пеплумов. В настоящее время эта картина Касьянова считается утраченной, однако по сохранившимся материалам — сценарию и двум либретто — можно сделать ряд выводов в рамках обозначенной темы.

«Смерть богов» — экранизация первой, и самой популярной, части историософской трилогии Дмитрия Мережковского «Христос и Антихрист», в которой отразилось авторское представление о соотношении христианства и язычества в разные исторические эпохи. Эти размышления были частью глобальной сверхзадачи писателя-символиста по проповеди «новой» религии Третьего Завета. Она должна была прийти на смену понимаемому гностически «историческому христианству»: «религия духа» (христианство) должна была примириться с «религией плоти» (язычество) и соединиться в концепции «святой плоти». Этому соответствовали части трилогии: победа христианского духа над эллинизмом — «Юлиан Отступник»

(«Смерть богов»); возрождение эллинизма во чреве христианской культуры — «Леонардо да Винчи» («Воскресшие боги»). Третья часть «Петр и Алексей» должна была завершится синтезом, но, по признаю самого Мережковского, к моменту написания последней части трилогии он «уже знал, что соединение Христа с Антихристом — кощунственная ложь; <…> знал, что обе правды — о небе и о земле — уже соединены во Христе Иисусе!»[16]. Как бы то ни было царевич Алексей, представлявший в романе христианство, оказывается побежден воплотившимся дьяволом Петром I. Отсюда второе название романа — «Антихрист».

[16] Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 1. М.: Типография Т-во И.Д. Сытина, 1914. С. 7.

В пору написания первых двух частей трилогии «Юлиана Отступника» (1891–1894, первая публикация 1895) Мережковский, по его собственным утверждениям, признавал важность и значительность как язычества, так и христианства. Однако его тенденциозность по отношению к христианству не осталась незамеченной. Философ Иван Ильин отмечал «странность» писательского взгляда, очевидно «отформатированного» дуалистическим взглядом на Бога гностиками: «Ложное истинно. А истинное ложно. Это — диалектика? Извращенное нормально. Нормальное извращенно. Вот благочестивая, искренно-верующая христианка — от христианской доброты она отдается на разврат конюхам. <…> Вот христиане, которые только думают о том, как бы им вырезать всех язычников. Христос тождествен с языческим богом Дионисом. Верить можно только в то, чего нет, но что осуществится в будущем. <…> Вот девушку вкладывают в деревянное подобие коровы и отдают в таком виде быку — это мистерия на Крите, предшествующая Тайной Вечери христианства. Ведьмовство смахивает на молитву; молитва — на колдовское заклинание. Христос — Митра. Зло есть добро. И все это высший гнозис. А откровение божественное призвано давать людям сомнение»[17]. Подобный сакральный перевертыш мы встречаем и в «Синагоге сатаны» Пшибышевского. Экранизация романа Владимиром Касьяновым, разумеется, далека от этих историософских и религиозных глубин, хотя, по воспоминаниям режиссера, Мережковский хвалил авторов сценария за то, что им удалось сохранить «душу» романа.

[17] Ильин И. Мережковский — художник // Русская литература в эмиграции: Сборник статей / под ред. Н. Полторацкого. Питтсбург: Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета, 1972. С. 189.

Что подразумевалось под «душой романа» не уточнялось, однако можем отметить, что основные сюжетные линии перенесены на экран довольно точно. Была сохранена и авторская установка на предельную эстетизацию античного языческого мира, которому явно уступал сумрачный и дикий мир перво-

христиан, большинство из которых, как и в романе, с трудом представляли себе то, во что и, главное, в Кого они верили. Более того, все христиане так или иначе связаны со смертью и разрушением. Особенно это заметно в романе, но и в сценарии Касьянов не обходит этот аспект видения христианства стороной. Так, из книги в сценарий переходят образы христианки Елены — жены Юлиана, выданной замуж насильно и давшей обет целомудрия, и отшельника Памвы, призывающего чернь к уничтожению языческих красот.

Если сценарий представлял собой сдержанную апологию язычества, то в либретто раскрывается еще один аспект, очевидно, привлекавший Касьянова в фигуре Юлиана Отступника. Фигура римского императора, несомненно, воспринималась как Мережковским, так и Касьяновым в качестве сверхчеловека. При всех «ритуальных», продиктованных церковной цензурой оговорках о богохульстве Юлиана, бессмысленности попыток повернуть время вспять и возвратить язычество, автору либретто сложно скрыть своё восхищение перед политической и человеческой мощью своего героя. В либретто он представлен и как прогрессивный политик, и как смелый воин, и неустанный труженик, и справедливый судья. В итоге «самая громадность всех этих предприятий говорит за то, что в Юлиане история имеет дело с недюжинным человеком. <…> Две противоположности духовной жизни, две личности — мечтателя и практика, идеалиста и реалиста, верующего и скептика, сознающего свое призвание и заблуждающегося в нем, — две души воплощены в одном человеке… Но, несмотря на его изумительную настойчивость, нравственную дисциплину, высокую образованность, обаятельные качества его души, предпринятая на себя задача была неосуществима, и самая авантюра его религиозной реформы заканчивается трагически. Народ с тупым равнодушием присутствовал при пышных жертвоприношениях олимпийским божествам»[18]. И речь здесь даже не идет об исторической адекватности экранно-литературного Юлиана Юлиану историческому, который, по всей видимости, был, действительно, незаурядной фигурой. Позволим утверждать, что для каждого христианина политические и полководческие способности этого императора не способны затмить действительных ужасов гонений, инициированных им в период правления. Но все «неэстетические», варварские и ужасающие подробности деятельности язычников в правлении Юлиана Отступника остаются за скобками. Так «злой бог» становится «добрым».

[18] Касьянов В. Либретто 1 // URL.: https://revolution.allbest.ru/culture/01010393_1.html#text (дата обращения: 15.12.2023).

«Отец Сергий» (1918): победа «злого мира»

В отличие от Касьянова имя Якова Протазанова не нуждается в представлении — довольно рано он заявил о себе как о незаурядном художнике. После скандала с картиной «Уход великого старца» (1911) режиссер несколько лет вынашивал идею экранизации повести Льва Толстого «Отец Сергий», но приступить к работе смог только после Февральской революции, отменившей действие церковной цензуры.

Тема «духовности» привлекала режиссера едва ли не с первых шагов в кинематографе. Но если в советское время критики обращали внимание прежде всего на антиклерикальный аспект его картин, то за последние десятилетия вышел ряд работ, в которых его творчество вписывается едва ли не в контекст «православного кино». Действительно, как «святость», так и «демонизм» входили в круг тем, которые особенно интересовали режиссера в дореволюционный период. В его доэмигрантской фильмографии достаточно примеров интереса к «теневой» стороне человеческой природы и мира вообще: будь то салонные мелодрамы «Грех» и «Во власти греха» (оба — 1916); или экранизации классических и модернистских произведений русской литературы: «Анфиса» (1912) по пьесе Леонида Андреева, «Дьявол» (1914) по одноименной повести Льва Толстого, «Николай Ставрогин» (1915) по роману «Бесы» Федора Достоевского, наконец «Пиковая дама» (1916). С другой — тема «православной святости» в творчестве Протазанова часто рассматривается на примере таких картин, как тот же «Уход великого старца» или «Отец Сергий» — еще одна экранизация толстовской повести.

Судя по количеству обращений ко Льву Толстому, писатель вообще занимал значительное место в духовной жизни Протазанова[19]. Несмотря на то что режиссер не оставил каких-либо материалов, на основании которых можно было судить о его мировоззрении и религиозных взглядах, не будет большой вольностью предположить в режиссере если не последовательного «толстовца», то человека, «толстовцам» сочувствующего. По-толстовски тему духовности Протазанов раскрывает и в «Отце Сергие».

«Отец Сергий» Протазанова, — не только одна из лучших, но, возможно, одна из самых наиболее исследованных картин русского модерна. В статье «Три “Отца Сергия”» Петер Роллберг скрупулезно перечисляет существующие на сегодняшний день интерпретации: и марксистская, «квазисоциологическая», и экзистенциальная, и психоаналитическая, и религиозная, и антирелигиозная. Последней позиции придерживался Джей Лейда,

[19] Список протазановских экранизаций классика может быть дополнен такими названиями, как «Война и мир» (1915), постановка которой была осуществлена совместно с Владимиром Гардиным, и «Семейное счастье» (1916). В биографической картине о Тургеневе «Как хороши, как свежи были розы…» (1913) режиссер снова ввел «великого старца» русской литературы в качестве одного из действующих лиц.

рассматривая картину с позиции разоблачения «официальной церкви».

Действительно, вряд ли кто-то сможет всерьез опровергнуть антицерковный характер работ Протазанова, как до-, так и послереволюционных. При этом с большой долей вероятности можно говорить о том, что истоки протазановского антиклерикализма кроются в толстовском учении. Отталкиваясь от утверждения о «толстовских» корнях мировоззрения режиссера, мы предложим еще одну трактовку картины «Отец Сергий», поместив ее в ряд фильмов «сатанинского цикла».

Подобная точка зрения может показаться парадоксальной только на первый взгляд. Учение и сам подход Толстого к христианству, его мировоззрение после духовного переворота начала 1880-х годов не просто согласуется с основными установками гностического еретического учения о мире, человеке и Боге. Ряд исследователей говорят о непосредственном влиянии на Толстого учения одного из самых одиозных лидеров гностических сект, «первенца сатаны» — Маркиона, жившего во II веке в Малой Азии. Сходство между «опаснейшим из гностиков» и Львом Толстым было очевидно уже современникам великого писателя. Уже в 1911 году архиепископ Иларион (Троицкий) в своей лекции «Гностицизм и Церковь в отношении к Новому Завету» сравнил раннехристианского еретика с «яснополянским Фаустом». Почти двадцать лет спустя священному ученику Иллариону будет вторить Лев Шестов в работе «Умозрение и Апокалипсис» (1927): «…в последнее время Маркион вновь явился цивилизованному миру в образе… кого бы вы думали? В образе Льва Толстого, который совсем как когда-то Маркион возвестил “свое” Евангелие…»[20].

Общность Маркиона и Толстого сводилась не только к практике переписывания Евангелия «под себя». Важнейшей чертой, роднившей двух лжеучителей, являлся взгляд на человеческую плоть вообще и брак в частности. Как и Маркион, Толстой пришел к идее отрицания плоти во имя «бесплотной духовности»: «Он отрицает все три тайны Святой Плоти, заключенные в христианских таинствах и догматах: тайну Воплощения, тайну Приобщения (Евхаристии), тайну Воскресения Плоти… Он восстал на церковь, потому что восстал на плоть, потому что не хочет никакой плоти, гнушается всякою плотью, как чем-то грубым, грешным, грязным, мертвым, бездушным, потому что не верит в Святую Плоть, а верит только в бесплотную святость» [12, с. 201]. Как и Марикон, Толстой после духовного переворота в начале 1880-х годов пришел к тому, что даже чадородие не являет-

[20] Шестов Л. «Умозрение и Апокалипсис (Религиозная философия Вл. Соловьева)» // URL.: https://www.vehi.net/shestov/soloviev.html (дата обращения: 15.10.2023).

ся оправданием плотских отношений в браке. Следствием этого стал взгляд на супружество как на растление и блуд, а рождение детей стало представляться ничем иным, как умножением злой материи. Результатом этого мировоззренческого переворота Толстого и явились повести «Дьявол» (1889–1890), «Крейцерова соната» (1889) и «Отец Сергий» (1890–1898). Две из трех работ были экранизированы Яковом Протазановым.

Рассматривая картину «Отец Сергий» в свете вышеизложенного, мысль о включенности этой работы в «сатанинский цикл» не представляется чем-то неожиданным и парадоксальным. Мир фильма Протазанова — мир, в котором уже состоялся «приход сатаны» — того самого «злого бога», творца «злой материи». Этот мир исполнен порока, греха и скверны, от которых нет выхода и нет спасения, потому что христианского Бога в этом мире нет. Об этом недвусмысленно говорится и в одном из титров: «…Он хотел молиться… но молиться некому было… бога не было…».

Интересно, что Протазанов оказывается в своей экранизации еще более радикальным «маркионитом», чем Толстой. Если писатель заканчивает историю земных «мытарств» князя Касатского идеей духовного возрастания, обретенного без действия Святого Духа в служении людям, то режиссер обрекает своего отца Сергия на дальнейшие мучения, отправляя его на каторгу: «…Протазанов <…> делает не ровный финал Толстого, а заканчивает фильм полусумасшедшими глазами растерянного и раздавленного человека»[21]. Протазанов заканчивает свой фильм тотальным торжеством зла физического мира над немощным человеческим духом. В этом смысле в «Сатане ликующем» (1917) — самом известном фильме «сатанинского цикла», снятом тем же Протазановым, куда больше здорового христианского взгляда на образ дьявола, чем в «Отце Сергии». Александр Чабров не только сыграл своего сатану с иронией, на грани эксцентрики, лишая персонажа мистического ореола ужаса. Его сатана, несмотря на временную удачу, в финале из ликующего оказывается поверженным — побежденным волей простой женщины к добровольной жертве ради спасения своего сына.

[21] Куракина-Мустафина Д. Религиозная тема в фильмах Протазанова // Киноведческие записки, 2008. № 88. С. 374.

«Девьи горы» («Антихрист») (1918): победа добра, которую никто не увидел

Последним фильмом «сатанинского цикла», по всей видимости, можно считать картину Александра Санина «Девьи горы» (1918). Литературным источником для картины послужил одноименный рассказ Евгения Чирикова, опубликованный в 1916

году и вошедший в сборник «Волжские легенды»: некий «старик апостольского вида» рассказывает слушателям, плывущим по Волге, историю о том, как много веков назад антихрист явился на землю с тем, чтобы искусить непорочную деву: «Единожды антихрист был уже рожден, но его еще во чреве материнском прикончили и тем спаслись, и родится он вторично, и опять его узнают и вовремя погубят, а потом родится он в третий раз, и тогда — кончено!..»[22]. Об истории «первого зачатия» и повествуется в этом небольшом рассказе.

[22] Чириков Е. Девьи горы (Легенда) // URL.: http://az.lib.ru/c/chirikow_e_n/text_1916_devi_gory.shtml (дата обращения: 13.09.2023).

Текст Чирикова для экрана претерпел ряд изменений. В сохранившихся частях картины мы видим антихриста, похожего на сумрачного лермонтовского Демона, явившегося на землю в поисках непорочной девы в сопровождении небольшой свиты — Иуды, грим которого подчеркивал семитские черты (более того: в одном из кадров отчетливо видно, что на одежде героя — звезда Давида, в связи с тем, думаю, можно говорить об определенном антисемитском подтексте картины), и сатироподобного «мелкого беса».

Помимо мистического подтекста, перед нами — определенный социальный комментарий. Старец Чирикова сосредотачивался на истории соблазнения амазонки и подвиге христианского старца, помешавшего ценой своей жизни воплотиться антихристову семени. При этом сатанинские чары распространялись только на некрещеных девиц — отсюда выбор дьявола падал на деву-язычницу, потому что «…над каждой православной девкой ангел стоит и огненным мечом Сатану отгоняет». Но из этого скупого литературного комментария авторы картины разворачивают историю двух соблазнений — крестьянки и дворянки (в тексте легенды Чирикова никакой дворянки быть не могло, поскольку действие отнесено в XIII век). Попытки плотского искушения обеих героинь происходят при схожих обстоятельствах — во время шумного праздника. На народных гуляньях в первом случае и «средь шумного бала» — во втором. Это позволяет показать и столкнуть не только два мира — народный и аристократический, но и подчеркнуть добродетельность первого и порочность второго. Если девушка-крестьянка, слыша звон церковного колокола, крестится, чем рассеивает злые чары — сатана превращается в пугало, то аристократка искушению поддается, но, к сожалению сатаны, она оказывается «столь же непорочной, как твоя покойная бабушка» (о чем зрителю сообщается в интертитре). Полноценная сюжетная линия сохраняется за старцем Симеоном — праведником-аскетом, спящем в гробу. В одну из ночей к нему является ожившая