

УДК 791.44.071.1(47)(091)
ББК 85.374.3(2)6-8Протазанов Я.А.,43

О.А. КИРИЛЛОВА

СИМВОЛ СМЕРТИ И «МОРТАЛЬНЫЙ КИНОКОД» У Я. ПРОТАЗАНОВА

Ольга Алексеевна Кириллова,

Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
факультет философии человека,
кафедра теории и истории культуры,
доцент, докторант
Малая Посадская ул., д. 26, Санкт-Петербург, 197046,
Россия

кандидат философских наук
E-mail: olga-kirillova@yandex.ru

Реферат. Статья представляет собою культурологическое исследование, последовательно раскрывающее вопросы танатологии кино. Материалом служит экранизация рассказа Л. Андреева «Губернатор» (1905) — фильм Я. Протазанова «Белый орел» (1928), вошедший в архив классики советского и мирового немого кино. Описан репрезентативный кинотекст города, его локальные особенности в кинотекстах Петербурга и Киева, экранных и теоретико-танатологических интерпретациях творчества русского писателя-декадента Л. Андреева. Введено понятие специфического танатохронотопа произведений совокупного петербургского кинотекста. Танатохронотоп определяется как худо-

жественный хронотоп, в который элемент смерти вписан на уровне знаково-локусном и на уровне ритмическом; это хронотоп, пропущенный сквозь оптику смерти, кинематографическую в данном случае. Отмечается, что фильм Протазанова как вольная экранизация произведения более интересен кинематографической репрезентацией культуры модерна, нежели экранной реконструкцией «леонидо-андреевского» типа реальности. Символизм «Белого орла» выходит за рамки политического; топологические и идентификационные коннотации в нем связаны с игрой метонимий, и благодаря этому несущая конструкция фильма оказывается четко структурирована на всех уровнях визуального нарратива. Смерть как действие и борьба как действие — главные пункты различия текстов Протазанова и Андреева как экранизации и экранизируемого литературного первоисточника. Также правомерно говорить и о другом различии: смерть как измерение и смерть как знак; знак белого орла, вбирающий в себя всю смерть кинотекста. Исчерпывающе по доступным на данный момент источникам систематизирован перечень экранизаций произведений Л. Андреева за столетие их создания: 1912—2012.

Ключевые слова: танатология, репрезентативный кинотекст города, визуальный код, танатохронотоп.

Для цитирования: Кириллова О.А. Символ смерти и «мортальный кинокод» у Я. Протазанова // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 5. С. 546—553.

Рассказ Леонида Андреева «Губернатор», написанный в 1905 г., уже в 1928 г. стал поводом для «декадентского» конструирования диалогического биполярного пространства «Петербург—Киев» режиссером Яковом Протазановым в фильме «Белый орел», обретающем значение заглавного символа смерти.

Танатология Л. Андреева как обширное и благодатное поле едва освоена исследователями: отметим здесь в первую очередь работы Р.Л. Красильникова [1, 2], в которых глубоко и многообразно проанализированы танатологические (и эротанатологические) мотивы как структурирующие леонидо-андреевское нарративное пространство. Литературовед отмечает, что «приоритетными во многих произведениях писателя кажутся танатологические мотивы, отражающие размышления автора об одном из “проклятых вопросов” человечества», включая этот факт в контекст общей проблемной направленности Серебряного века; при этом он замечает, что далеко не каждый автор мог создать «настолько “насыщенный” эротический и танатологический нарратив, что о нем можно говорить как о философской или художественной концепции» [1, с. 65]. В монографии [2] Р.Л. Красильников разделяет тексты Л. Андреева на группы в зависимости от отношения к сюжетообразованию танатологической рефлексии: во-первых, она сообщает о структуре, которая уже не может свершиться; во-вторых, отсылает к структуре, которая случается или не случается в будущем; при этом «смерть обладает важнейшей функцией генерирования структуры (сюжета, нарратива)» [2, с. 83], противостоящей функции их же завершения.

Рассказ Л. Андреева «Губернатор», об экранизации которого пойдет речь далее, в этом контексте относится к тем, в которых танатологические мотивы изначально несут сюжетогенерирующую функцию и замыкаются кольцевой композицией, оправдывая ожидание смерти как логической развязки. «Рассказ “Губернатор” начинается с сообщения о расстреле рабочих. Этот факт автоматически подписывает отдавшему приказ губернатору смертный приговор. Сюжет посвящен описанию событий в городе между расстрелом рабочих и убийством губернатора. Таким образом, один танатологический мотив порождает нарратив, заканчивающийся другим танатологическим мотивом» [2, с. 87].

Экранизируя произведение Андреева более 20 лет спустя после его написания в контексте революционных событий 1905 г., уже в стране победившего социализма, Я. Протазанов позволяет себе достаточно вольное прочтение оригинала. По этому

поводу советский критик и киновед А.В. Февральский пишет: «Долгое и довольно нудное исследование психологических состояний губернатора — отнюдь не благодарный материал для кинематографа. Поэтому сценарий и фильм далеко отошли от повести: в них появились многие персонажи и сюжетные положения, которых у Л. Андреева не было» [3, с. 82]. Кроме сюжетообразующих придуманных персонажей (петербургский сенатор — Всеволод Мейерхольд и молодая жена губернатора, тайная революционерка — Анна Стэн), Протазанов привносит в фильм и пространственно-диалогическое измерение, изначально замыкая фильм на визуальном репрезентативном тексте Петербурга, одним из первых выстраивая его монтажно-ритмическую парадигматику. Здесь А.В. Февральский отмечает: «Чтобы дать читателю почувствовать, так сказать, всероссийское значение того, что происходит в одном губернском городе, Леониду Андрееву было достаточно нескольких слов: “... из Петербурга, на свое правдивое донесение о происшедшем, он (губернатор. — А. Ф.) получил высокое и лестное одобрение”. В фильме нельзя было ограничиться подобным упоминанием и обойтись без обращения к средоточию властей предрежащих...» [3, с. 83].

Репрезентативный кинотекст города является собою набор визуальных кодов, рассчитанных на распознавание в непосредственном контексте их представления и обращающих знаковые городские локусы в набор визуальных киноцитат, а также обусловленный ими хронотоп восприятия, заданный ритмом движения кинокамеры и монтажа. «Здесь очевидна связь различных видов медиа и жанров: из фотографии эти визуальные штампы приходят в документальное кино, оттуда — в игровое кино и претворяют город в аниметичный мнемотекст» [4, с. 79]. Эта особенность петербургского кинотекста была ранее раскрыта нами в статье «Музеефикация городского пространства и репрезентативный кинотекст города: Одесса, Киев, Петербург», опубликованной на украинском языке [4].

Следует сразу же отметить специфику сквозящего в петербургском репрезентативном тексте смертогенного ландшафта, проработанную кинематографическую оптику. Об этой смертогенности в перспективе кино пишет М.С. Уваров: «Поэтика городской культуры неразрывно связана с петербургским кинематографом. <...> С одной стороны, существуют аллюзии “Бумажных глаз Пришвина”, обращенные к физиогномике Петербурга непосредственно (не случайны здесь последние кадры, в которых Петербург предстает безжизненной ледяной пустыней — пустыней смерти). Эти аллюзии приводят нас к теме изначальной, в которой смертогенные ландшафты города становятся его Текстом, смыслом, мифом. С другой стороны, эстетика трагедии, прорывающаяся сквозь кинематографический

язык А. Сокурова, рождается как альтер эго Петербурга, его “вторая смерть”» [5, с. 123].

Здесь необходимо ввести понятие специфического *танатохронотопа* произведений совокупного петербургского кинотекста. Танатохронотоп мы определяем как художественный хронотоп, в который элемент смерти вписан на уровне знаково-локусном и на уровне ритмическом; это хронотоп, пропущенный сквозь оптику смерти, кинематографическую в данном случае. В экранном времени и пространстве смерть структурирует танатохронотоп как отдельного фильма, так и городского кинотекста как некой интертекстуальной совокупности. Его создают многие факторы, в том числе и хронотоп самого города, и кинематографическая функция монтажа, редактирующая экранное время и создающая набор визуальных кодов.

Репрезентативный кинотекст Киева, также используемый Я. Протазановым, отличается другими особенностями. В этом кинотексте сакральные локусы православия, отодвигающие, по мнению многих исследователей истории Киева, на второй план сам город еще с XVIII—XIX вв., проработанные музейной культурой советского периода (объектами которой практически все они продолжают оставаться до наших дней), выдвинуты на первый план в медитативном панорамировании камеры (в противовес заданному петербургским кинотекстом линейному движению вдоль каналов или проспектов как метафоре линейного цивилизационного развития). Поэтому сам городской текст, с одной стороны, представляет собой бесконечно стираемый палимпсест, с другой же — сформирован взаимным наложением наиболее ярко воссоздавших его культур модерна (рубежа XIX—XX вв.) и постмодерна, является предметом обыгрывания киевских кинематографистов, наиболее творчески работающих с ним с наши дни, — Р. Балайна, С. Маслобойщикова, А. Шапиро и др. [6, с. 117].

Фильм Протазанова как вольная экранизация произведения более интересен кинематографической репрезентацией культуры модерна, нежели экранной реконструкцией того, что мы назовем «леонидо-андреевским» типом реальности.

Во-первых, в фильме обыгран многослойный городской текст киевского модерна — явление достаточно редкое и для современного кино.

Во-вторых, здесь в дуэте с Василием Качаловым (губернатор) сыграл Всеволод Мейерхольд специально для него написанную, единственную сохранившуюся на пленке его кинороль — сенатора, скопированного практически без изменений с Аполлона Аполлоновича Абреухова из романа Андрея Белого «Петербург» (и воспроизводящую исполнение этой роли Михаилом Чеховым в спектакле 1925 г., поставленном коллективом режиссеров во втором МХАТе). Советский критик В. Волков делает любопытное наблюдение над контрастно-

стью персонажей Качалова и Мейерхольда в фильме: «Если В.И. Качалов насквозь психологичен, то Мейерхольд, наоборот, почти физиологичен. Его “сенатор” — не человек, а “петербургский человек”, в нем нет никакой человечности, нет сердца. <...> Его “сенатор” — это сочетание “вкусовых ощущений”, цинического ума, внутренней пустоты и расшитого мундира. Все чувственно — курение сигар, взгляд, брошенный на хорошенькую гувернантку, зажигание лампы и еда спаржи. Образ “нечеловечного человека” до конца выдержан и вскрыт Мейерхольдом в той системе биомеханической и графической игры, в которой сильно это исполнение» [цит. по: 3, с. 85]. Так, персонаж А. Белого оказывается «трансплантирован» в реальность произведения Л. Андреева, что само по себе интересно с точки зрения культуры-логики декаданса.

В-третьих, в фильм заложена четкая символическая конструкция, отсутствующая в диффузно-декадентском тексте Андреева. Символизм «Белого орла» выходит за рамки политического; топологические и идентификационные коннотации в нем связаны с игрой метонимий, и благодаря этому несущая конструкция фильма оказывается четко структурирована на всех уровнях визуального нарратива. «Белый орел» как орденский знак отличия, введенный в кинотекст авторами фильма, являясь метонимией имперского, проецирует заданные знаковые свойства на носителя этого знака, что является наиболее явным подтекстом заглавия фильма, поскольку собственно знак (орденский) возникает в сюжете ближе к середине, а восприятие центральной фигуры фильма задается им с самого начала. Причем в этом составном определении понятие «белый» (в применении к офицеру) также накладывается постфактум восприятием зрителя 1920-х гг., не относясь к самоидентификации персонажа, а понятие «орел» несет неизбежные иронические коннотации, относимые как раз к самовосприятию персонажа Василия Качалова, который подчеркнуто «держится орлом», имеет молодую жену и маленьких детей и вообще до последнего не допускает к себе старость, которую так удаётся прочувствовать в ожидании смерти герою рассказа Леонида Андреева (в более поздней экранизации 1989 г. — герою актера Бориса Химичева). «Птичья» метафора в названии дает основания для различных «снижающих» интерпретаций. У Протазанова в нее заключен ключевой жест, «закольцовывающий» экранное действие: взмах белого платка губернатора (белого крыла), который собственно и служит расстрельным сигналом, «запускающим» сюжет. Этот жест обретает в середине фильма функцию навязчивого повторения, тем самым одновременно обесмысливаясь и подвергаясь рефлексии. В финале тем же белым платком губернатор машет перед своим убийцей, будто бы давая сигнал капитуляции, но

совершая при этом беспорядочные испуганные жесты, напоминающие движения крыльев мокрой курицы (эта «курица», которую губернатор якобы не может обидеть без приказа сверху, возникает из текста письма рабочего к губернатору в рассказе Андреева) — налицо единая жестуальная метафора, снижающая образ. Достаточно очевидно и отмечена критиками «белая ворона» как еще одно снижающее разговорное клише, создающее двойной эффект «выделения» — заданный этим клише и дополнительно имплицитированный необычностью подобного словоупотребления в другой образной системе, так выделение становится многократным и тотальным, создавая скорее образ «меченой» птицы (нежели «стремящейся выделиться действием»).

«Белый орел» — как «черная метка», метка смерти, которую получает губернатор из Петербурга как отличие. Но если черную метку прячут, то белая орденская метка экстерииоризирована; это бодрый-ярковский знак, транслирующий смерть в процессах символического обмена, знак множественных смертей, которым носитель знака и виновник смертей мечен смертью и для смерти. В этой танатологически-коммуникативной процессуальности знак обращен в символ, в предельно концентрированном виде содержа в себе все то метафизическое измерение смерти, заглядевшуюся в губернатора бездну, которая и является главным *действующим* лицом рассказа Леонида Андреева, которая отсутствует в фильме Протазанова, подмененная более актуальной с точки зрения кинематографа 1920-х гг. *борьбой* как действием, выраженным в предельной монтажной интенсивности. *Смерть как действие* и *борьба как действие* — вот главные пункты различия текстов Протазанова и Андреева как экранизации и экранизируемого литературного первоисточника. Впрочем, правомерно говорить и о другом различии: *смерть как измерение* и *смерть как знак*; знак белого орла, вбирающий в себя *всю смерть* кинотекста, элиминирующий ее из эстетического пространства.

Метонимическая идентификация с орлом отсылает к фигуре собственно императора, Николая II, который в тексте представлен также метонимически — рукой, подписывающей представление к награждению губернатора орденом Белого Орла (подсунутое сенатором — Мейерхольдом-«Аблеуховым») и бросающей окурки на край пепельницы с бронзовым орлом, распластавшим крылья, именно в этом случае, подчеркнуто хищным и угрожающим, который в визуальном тексте несколько раз повторяется, «рифмуясь» со статичным государственным символом — двуглавым орлом, также маркирующим личное пространство императора, являющее собою, по сути, конгломерат бронзовых «птичьих» знаков. Эта отсылка к императору как финальному референту «прописывается» на визуальном уровне и в последней сцене, где приговоренный император является

референтом фигуры приговоренного губернатора. Здесь точно так же, как и в случае с характеристикой «белый», используется ретроактивный эффект в означивании, когда режиссер оперирует историческим знанием в реинтерпретации авторской предпосылки. В упомянутой сцене отождествление наиболее явно, когда губернатор, опираясь на бронзовый бюст Николая II, «становясь рядом», «ставя себя в ряд» с ним, произносит: «Закачались мы с вами, ваше величество», в этом отождествлении проецируя свойство «белого орла» на последнего императора, также «выделившегося» — отрекшегося.

«Орел» является и метонимической «закладкой» из петербургского имперского текста в книге южнорусской провинции, к одному из топонимов которой он парадоксально отсылает, являя собою и имплицитный биографический реверанс в сторону «орловца» Леонида Андреева; в этом случае «белое» снова необходимо читать как «черное» — географический «Орел» как исток «черноты» (южные ночи, тип внешности, с антропологической точностью описанный в прозе Андреева и Бунина, и собственно леонидо-андреевское начало в нем). Однако как таковых «орловских» следов в описываемом «провинциальном тексте» нет; в совокупном (литературном и кинематографическом) тексте «Губернатора» возникает, скорее, анонимизированная малороссийская провинция. Названные в рассказе Андреева топонимы — улицы Канатная, Дворянская, Московская дорога — отсылают прежде всего к Одессе (Липецк и малороссийский Екатеринославль, где также были улицы с названием «Канатная», в качестве мест действия более сомнительны). Эти топонимы обозначают и логику движения как развития действия: Дворянская улица в центральном аристократическом квартале контрастирует с Московской дорогой, ведущей в промышленный район — на Пересыпь; Канатная улица обозначена Андреевым как топологическая и экзистенциальная граница между двумя классами, как место-символ, имеющее свою антропологию, аксиологию, свои экзистенциальные модусы, откуда идет главная угроза. Канатная улица, бесконечно длинная, огибающая центр по краю и ведущая за его пределы, в целом это соответствует топологическим реалиям Одессы, однако в самом тексте Андреева не возникает никаких указаний на приморский портовый город, знаковую столицу Тавриды как место действия. Поэтому оправданная имперская симметрия: Северная Пальмира — Южная Пальмира, на которой можно выстроить логико-визуальное противостояние в экранизации, возникает имплицитно, на маргиналиях, не имея принципиального исторического значения для автора; хотя она подтверждается в поздней советской экранизации Владимира Макеранца, где используется «второй», «нерепрезентативный» кинотекст Одессы пролетарских задворков — приземи-

стой, просторной, цвета выжженной пустыни, узнаваемый по фильмам того же времени: «Гамбринус» Д. Месхиева, «Биндюжник и король» В. Аленикова, «Зеленый фургон» А. Павловского и др. В фильме Протазанова это жесткое противостояние, отраженное в сквозном монтажном ряде, возникает по географической линии «Петербург — Киев». И это до сегодняшнего дня одно из самых четких и удачных сопоставлений петербургского и киевского репрезентативных кинотекстов в классическом кино.

Эти два визуальных текста в фильме Протазанова также выстроены по принципу символическо-метонимической логики в динамическом диалоге, что подчеркивает инновационность и непревзойденность замысла: формирующийся на тот момент в кинематографической традиции репрезентативный кинотекст «парадного Петербурга», описанный нами ранее, переосмысливается в виде цитат в киевском тексте — *целостном визуальном тексте модерна*, который Протазанов искусно и лаконично раскрывает, не называя его, маскируя под абстрактный губернский город. Фильм о губернаторе южнорусского города начинается монтажной экспозицией, демонстрирующей «имперский Петербург»; «эфф-фekt Кулешова» привносит динамику взаимодействия в чередующиеся кадры конных памятников императоров (отдельно крупным планом взят сапог Александра III в конном стремени) и «придавленных» («угнетенных») атлантов (с улицы Миллионной), подобно им, «придавленные» бронзовые змеи в композициях двух самых известных памятников чередуются с гербовыми символами. Орел, лев и змея как сквозные символы общего визуального пространства фильма маркируют имперское присутствие в губернском тексте.

Киевский городской текст представлен Протазановым лаконично и в то же время объемно. В нем акцентированы именно здания архитектуры модерна — стилизаторского, что для Киева наиболее характерно: гипертрофированный неоклассицизм Владислава Городецкого с отдельными декадентскими штрихами на улице Александровской (в советское время — Кирова, ныне — Михаила Грушевского), неоготическая застройка в окрестностях Бибиковского бульвара (ныне — бульвара Тараса Шевченко), не менее рельефно и выразительно показан индустриальный модерн (предположительно — промышленные окраины Демиевки). И даже многотрубная панорама портового Подола с пристанью, которая видна из дома губернатора и с Владимирской горки (где появляется обреченный губернатор, распутивая гуляющих мамаш: «В него бомбу должны бросить, а он среди детей ходит!»), позволяет увидеть два наиболее ярких здания индустриального модерна на Крещатицкой набережной Днепра: бывший элеватор мельницы Лазаря Бродского и здание киевского водопровода (это второе здание было уничтожено

в новогоднюю ночь 2009—2010 гг. без согласования владельцев с городом). Подобной последовательной экспозиции киевского модерна в советском кино (а позднее — российском и украинском) после Протазанова фактически не было: городской текст был представлен согласно советскому репрезентативному канону древностью (преимущественно церковной архитектурой) и современностью (сталинской и брежневской застройкой), постсоветский кинематограф во многом механически перенимает такой канон нерелексивной кинематографической образительности. «Анонимность» как определяющая черта присуща киевскому городскому тексту как таковому (вне знаков сакральной истории и советского присутствия); поэтому протазановская анонимность оказывается наиболее выявляющей особенности декадентского текста городской архитектуры. Наряду с архитектурой показаны и некоторые специфически «киевские модусы» в обыгрывании андреевских ситуаций (кроме упомянутого гуляния в ландшафтных парках над Днепром): поклонение древним святыням, которое в обязательном порядке совершает вместе с губернатором прибывший из Петербурга сенатор (вне киевского контекста сцена в церкви была бы явно лишней); воскресный спуск по Днепру на лодке, где происходит собрание рабочих и т. п.

Лев Элио Саля в кадре Протазанова — точка схождения в визуальном тексте имперского, декадентского, урбанистически-диалогического. В отличие от многочисленных статичных львов петербургского городского текста, «губернский лев» мятежен, драматичен, напряжен в готовности к прыжку. Что неудивительно, ведь его имитируют в свободном эстетическом пространстве Киева для собственного удовольствия, не подвергаясь влиянию канона, иностранцы-декаденты, европейцы — польский архитектор В. Городецкий и итальянский скульптор Э. Саля. Возведенное ими здание музея образительных искусств на Александровской улице (ныне — Музей украинского искусства) изначально должен был быть метонимией петербургского текста в городском тексте Киева, архитектурной цитатой, отсылая, в первую очередь, к петербургской Академии художеств, которую окончил В. Городецкий. Однако наряду с гипертрофией ордера, свойственной неоклассицистической стилизации, возникает сугубо декадентская инверсия в переосмыслении официального декора, в часто использованной в нем зооморфной символике (подробнее см. [4, с.79]).

Здесь интересно сопоставить репрезентативную визуальную экспозицию петербургского текста, использованную в начале фильма Протазановым, с еще одним архитектурным шедевром Городецкого — Саля в городском тексте Киева — домом архитектора или знаменитым «Домом с химерами» (в фильме не показанном). В зооморфно-символическом ряде скульптурного декора, украшающего и окружающего

особняк В. Городецкого, применен принцип инверсии иерархической вертикали, благодаря которому мифологические «горный» и «дольный» миры меняются местами: поверженный орел занимает в композиции дома одно из самых низких мест — на тумбепьедестале у входа, в то время как символизирующие подземный (смертный) мир змеи (наряду с морскими химерами) вынесены на высшую точку. Эта инверсия вертикали в зооморфной символике возникает и в монтажном ряде Протазанова, в движении камеры снизу вверх от двуглавого орла к раздавленной змее в композиции Александровской колонны и ряде других подобных композиций. Инверсия, долженствующая прежде всего обозначить метафору «свержения» в революционном произведении, имеет и сугубо декадентскую подоплеку *upside down*, расширяя рамки значения и смысла.

Еще раз подчеркнем, что Протазанов обращает декадентского льва Э. Саля в кинематографический знак властью кинокадра.

Наиболее леонидо-андреевская (и по тексту, и атмосферно) сцена в динамичном, безупречно выстроенном монтажно фильме Протазанова — сцена зависания губернатора над бездной воспоминания о расстреле. Эта сцена начинается с бессмысленного жеста — взмаха белым платком, который губернатор повторяет по инерции, достав платок из кармана, чтобы вытереть лоб: Качалов играет «жестуальный бунт» в кадре; против губернатора восстает на уровне жеста (символически окрашенного движения) его же собственное тело. Здесь происходит расщепление идентичности, обращающее леонидо-андреевского губернатора в живого мертвеца, движимого случайно забредающими в него стихиями политического, гротескного, небытийного, о чем свидетельствует второй жест — ритмично-бессмысленное кивание головой, заимствуемое у игрушечного слоника в детской. В абсурдном диалоге с куклой-петрушкой, надетой на руку (продолжающей его тело своим движением), губернатор риторически вопрошает: «Как же это случилось?», словно перенимая у нее это движение, словно сам он движим ее волей, как огромный тряпичный Петрушка (хотя не хотелось бы дополнять эстетическую целостность фильма звуковым рядом Тараса Буевского и Юрия Котова, записанного в 1997 г. при реставрации и переиздании фильма студией «РТР-фильм», однако здесь необходимо отметить свистящий «сквозняк бездны» в немом «диалоге» губернатора и петрушки и монструозный смех куклы, взятой крупным планом).

В перебивчатый монтажный ряд этой сцены входят кадры как «ближнего мира» (пьющие чай швейцары в прихожей, дочь губернатора в кровати в детской), так и «инога мира», противостоящего, навязчиво напоминающего о себе: панорама ночного Подола, крупные планы рабочего, матери над телом ребенка, лежащим в каморке со свечой в руках,

как они описаны в строках Л. Андреева: «Рабочий. Лицо у него молодое, красивое, но под глазами во всех углублениях и морщинках чернеет въевшаяся металлическая пыль, точно заранее намечая череп; рот открыт широко и страшно — он кричит»; «Женщина говорит: Детки все перемерли. Детки все перемерли. Детки-детки-детки все перемерли» [7, с. 60]. В них Протазанов вкладывает, очевидно, совсем другой пафос, начиная тем самым свою развернутую экспозицию живописных кадров, портретирующих пролетариат (например, в дальнейшей сцене голодовки в тюрьме, которой нет у Андреева, оставившего «за кадром» рассказа всю ту работу пролетарского сопротивления, показу которой Протазанов уделяет так много внимания в своем фильме, что и понятно). Один из самых суггестивных «кадров» андреевского рассказа, с повторенным трижды определением губернатора: «Убийца детей» («Буквы огромны, кривы и остры и страшно черны; и они кольшутся на лохматой, как дерюга, бумаге» [7, с. 58]), озвучивается в этой же сцене молодой женой губернатора — актрисой Анной Стэн, которая покушается на него, тем самым отсылая к деструктивному феминизму декаданса, образу женщины-убийцы, позаимствованному уже в 1920-е гг. западным сюрреализмом.

Отметим, что именно танатически окрашенная тема «роковой женщины» кладет начало кинематографу Л. Андреева в целом и экранизациям Протазанова в частности. Широко известен тот факт, что инициатором прихода Андреева в кинематограф и к Протазанову стала драматическая актриса Екатерина Рощина-Инсарова, исполнительница роли фатальной женщины-убийцы, заглавной героини пьесы Л. Андреева «Анфиса», которую она с успехом играла на сцене и выбрала для своего кинематографического дебюта. В роли Анфисы Рощина-Инсарова предельно обостряет обозначенную в андреевских ремарках графичность, что передают сохранившиеся изображения: карикатура в том же «Русском слове» на ее сценическую Анфису изображает *женщину-змею, женщину-иероглиф*, чистый графический знак модерна. Попытку реконструкции фильма «Анфиса» по косвенным источникам можно найти в статье В. Короткого «Малоизвестный Протазанов». В частности, можно сделать вывод, что в фильме преобладали «театральность мизансценировок», «обилие средних планов», «выделение деталей», «дробление отдельных эпизодов на монтажные куски». Есть и упоминание о несохранившемся сценарии: «Очень интересное замечание сделал Алейников о серьезной работе, “которую проделал Леонид Андреев над своей пьесой, заменяя пластическим материалом диалогическую ткань произведения”. Сегодня трудно судить о том, о каком именно пластическом материале идет речь» [8, с. 81—82].

После Протазанова «Губернатор» Л. Андреева в советском кино был экранизирован уже в перестро-

ечное время — фильм «ГубернаторЪ» (реж. В. Маке-ранец, Свердловская киностудия, 1991). Обреченного губернатора гораздо ближе к леонидо-андреевскому тексту, нежели великий Качалов, сыграл актер Б. Химичев, выявляя в своем герое переход к субъективирующей старости, внезапное «вымывание» виталистического начала из его жизни, слияние двух модусов смерти «своей» и «не своей» (в значениях как «насильственной», так и «чужой») в единое ощущение *смерти противоестественной*, поскольку противоестественность смерти как таковой и есть квинтэссенция андреевского рассказа. Серые тона, размытые очертания, звуковое оформление, стилизованное композитором А. Пантыкиным под декадентский «саунд» С. Курехина (тремя годами ранее прозвучавший в «Господине оформителе» как кино-манифесте нового российского декаданса), также более приближены к «леонидо-андреевской эстетике», идеальным экранным воплощением которой можно назвать один-единственный фильм — «Очищение» («Жизнь Василия Фивейского»), реж. Дм. Шинкаренко (1990). Однако сам фильм несет на себе унылую печать вторичности и скованности задачей «экранизации классического произведения» с практически неминуемым в перестроечную эпоху антиреволюционным пафосом.

Конец 1980-х гг. стал тем периодом в культурной истории, когда материал Л. Андреева оказался хорош, чтобы обличать средствами кинематографа всех ставших причиной «Октябрьского переворота»: цареубийц (две экранизации повести «Тьма» — «Высшая истина бомбиста Алексея» В. Костроменко, 1991; «Тьма» И. Масленникова, 1992), безбожников («Христиане» Д. Золотухина, 1987; «Пустыня» М. Каца, 1991); и даже экранизация рассказа «Иван Иванович» — фильм А. Козьменко «В одной знакомой улице» (1989) непостижимым образом «переводит» стрелки заданной автором коллизии, в которой негодяем у Андреева оказывается сусальный молодой полицейский, подводящий под расстрел именно того революционера, который помиловал его самого. «Леонид Андреев как повод» для обличительного пафоса в раскрытии тем социально-политических, религиозных, общегуманистических стал поэтому крайне популярен в кино «перестроечного» периода: кроме упомянутых, были экранизированы его произведения «Молчание» (короткометражный, реж. Х. Васкес, Киностудия им. А. Довженко, 1986), «Любовь к ближнему» (реж. Н. Рашеев, Киностудия им. А. Довженко, 1988), «Правила добра» (другое название — «Как стать человеком», анимационный, реж. В. Петкевич, 1988), «Дни нашей жизни» (реж. Б. Бланк, 1993, фильм неокончен). «Бездна», сделавшая имя своему автору в 1902 г. скандальным решением «проблемы пола», была экранизирована четырежды (!) в формате короткометражных дипломных работ: реж. В. Уфимцев (1989), авторское название филь-

ма — «Зверь ликующий» (отдельно следует отметить исполнение главных ролей Е. Мироновым и В. Машковым); реж. Е. Маликова (1995); реж. А. Косков (2009); реж. И. Северов (2009). Всего в отечественном звуковом кино с 1987 г. до масштабного кинопроекта «Иуда» А. Богатырева (2013) было снято 18 экранизаций произведений Леонида Андреева.

В немом кино дореволюционного и послереволюционного периода можно выделить отдельное течение «леонидо-андреевского кинематографа», в том числе сценарного (согласно одной из версий, Леонид Андреев — первый писатель-декадент, который стал профессиональным кинодраматургом). Если до революции в этом кинематографе доминировала психологическая драма: «Анфиса» (реж. Я. Протазанов, 1912), «Дни нашей жизни» (реж. В. Гардин, 1914), «Мысль» (реж. В. Гардин, 1916), «Екатерина Ивановна» (другое название — «Жена-вакханка», реж. В. Висковский, А. Уральский, 1916), «Не убий» (другое название — «Каинова печать», реж. В. Висковский, 1916), «История одной девушки. Трагедия женских переживаний» (по рассказу «В подвале», реж. Б. Глаголин, 1916), «Тот, кто получает пощечины» (реж. А. Иванов-Гай, 1916), то после Октябрьских событий возник интерес к ранее запрещенным произведениям на политическую и религиозную тематику: «Савва» (реж. Ч. Сабинский, 1919), «Рассказ о семи повешенных» (реж. П. Чардынин, 1920), «Голод» (реж. А. Иванов-Гай, 1921) и неосуществленный кинопроект «Анатэма», в котором А. Санин (автор декадентской кинопритчи сатанинского цикла «Девьи горы») планировал перенести на экран из сценической постановки заглавную роль В. Качалова. Всего в этот перечень входило 14 лент.

Здесь мы исчерпывающе по доступным на данный момент источникам смогли систематизировать перечень экранизаций Л. Андреева за столетие их создания: 1912—2012. Из дореволюционных лент сохранился только один фильм режиссера П. Чардынина «Король, закон и свобода» (1914), который вместе с фильмом В. Шестрема «Тот, кто получает пощечины» (1924) и фильмом Я. Протазанова «Белый орел» (1928), рассмотренным нами, составляет всю фильмографию сохранившегося немого андреевского кинематографа.

В целом же танатология экранного текста Л. Андреева, в том числе в контексте исследований танатологии петербургского кинотекста, нуждается в дальнейшем подробном рассмотрении.

Список источников

1. *Красильников Р.Л.* Эротология и танатология в литературно-художественном тексте (на материале романа Л.Н. Андреева «Дневник Сатаны») // Вестник Поморского университета. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. 2008. № 1. С. 64—69.

2. Красильников Р.Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. Вологда, 2007. 140 с.
3. Февральский А.В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. Москва: Искусство, 1978. 239 с.
4. Кирилова О.О. Музеефикация мѣского простору та репрезентативный кинотекст мѣста: Одеса, Киѣв, Петербург // Аркадія: Культурологичний та мистецтвознавчий журнал. 2014. №4(41). С. 78—80.
5. Уваров М.С. Поэтика Петербурга. Санкт-Петербург, 2011. 252 с.
6. Кириллова О.А. Топосы идиллического и танатического в кинотексте Киева // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 4(9). С. 116—121.
7. Андреев Л.Н. Губернатор // Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. Москва: Худож. лит., 1990. С. 50—85.
8. Короткий В. Малоизвестный Протазанов: о возможности воссоздания визуального облика несохранившихся фильмов режиссера на основе рецензионного и историографического материала // Киноведческие записки. 2008. № 88. С. 79—86.

SYMBOL OF DEATH AND THE “MORTAL CINEMATIC CODE” IN YAKOV PROTAZANOV’S WORKS

OLGA A. KIRILLOVA

Herzen State Pedagogical University of Russia, 26 Malaya Posadskaya St., Saint-Petersburg, 197046, Russia
 E-mail: olga-kirillova@yandex.ru

Abstract. *The article represents a cultural study, which gradually discloses the issues of film thanatology. The study is based on the screen version of L. Andreev’s story “Gubernator” (1905), filmed by Yakov Protazanov under the name “Bely Orel (White Eagle)” (1928), which became a classic of the Early Soviet and world silent cinema. It describes the representative cinematic text of a city, its local features in the cinematic texts of Saint-Petersburg and Kiev, thanatological and cinematic interpretations of the works by Leonid Andreev — a Russian writer and decadent. The author introduces the concept of specific thanatochronotope of the total Saint-Petersburg cinematic text. The thanatochronotope is defined as an artistic chronotope with the element of death integrated into it on the both levels — of sign and locus, and of rhythm. It is a chronotope passed through the prism of death, cinematic one in this case. It is noted that the free-style adaptation by Protazanov is more interesting for its cinematic representation of the culture of Art Nouveau than for the screen reconstruction of Leonid Andreev’s reality type. The White Eagle’s symbolism overpasses the political framework; its topological and identificational connotations are associated with a metonymical game — that is why the film’s supporting construction is clearly structured on all levels of visual narrative. The death as an action and the fight as an action — those are the main points of difference of the texts by Protazanov and by Andreev, as a screen version and an original version. Another difference can be rightfully noticed as well: the death as a dimension*

and the death as a sign — the sign of the white eagle incorporating all the death of cinematic text. The list of filmed works by Leonid Andreev for the century they have been created — from 1912 to 2012 — is thoroughly systemized by means of the currently available sources.

Key words: thanatology, representative cinematic text, visual code, thanatochronotope.

Citation: Kirillova O.A. Symbol of Death and the “Mortal Cinematic Code” in Yakov Protazanov’s Works, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 546—553.

References

1. Krasil’nikov R.L. Erotologiya i tanatologiya v literaturno-khudozhestvennom tekste (na materiale romana L.N. Andreeva “Dnevnik Satany”), *Vestnik Pomorskogo universiteta* [Bulletin of Pomorsky University], 2008, no. 1, pp. 64—69.
2. Krasil’nikov R.L. *Obraz smerti v literaturnom proizvedenii: modeli i urovni analiza* [The Image of Death]. Vologda, GUK IATSK Publ., 2007, 140 p.
3. Fevral’skii A.V. *Puti k sintezu: Meyerkhol’d i kino* [Ways to the Synthesis]. Moscow, Iskustvo Publ., 1978, 239 p.
4. Kyrylova O.O. Muzejefikacija mis’kogo prostoru ta reprezentativnyj kinotekst mista: Odessa, Kyi’v, Peterburg, *Arkadija. Kul’turologichnyj ta mystectvoznnavchij zhurnal*, 2014, no. 4(41), pp. 78—80.
5. Uvarov M.S. *Poetika Peterburga* [Poetics of Petersburg]. St. Petersburg, Izd-vo S.-Peterburg. un-ta, 2011, 252 p.
6. Kirillova O.A. Toposy idillicheskogo i tanaticheskogo v kino-tekste Kievа. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovanij kul’tury*, 2012, no. 4 (9). pp. 116—121.
7. Andreev L.N. *Gubernator* [The Governor], *Sobranie sochinenii v 6 tomakh* [Collection of Writings in 6 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1990. vol. 2, pp. 50—85.
8. Korotkii V. Малоизвестный Протазанов: о возможности воссоздания визуального облика несохранившихся фильмов режиссера на основе рецензионного и историографического материала, *Kinovedcheskiye zapiski* [Cinema Notes], 2008, no. 88, pp. 79—86.