



Н. М. ЗОРКАЯ

ИСТОРИЯ
СОВЕТСКОГО
КИНО

АЛЕТЕЙЯ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Н. М. ЗОРКАЯ

ИСТОРИЯ
СОВЕТСКОГО
КИНО

Санкт-Петербург

АЛЕТЕЙЯ

2005

УДК 791.43.03(09)[47+57]

ББК Щ373(2)7

З 86

ФЕДЕРАЛЬНАЯ ЦЕЛЕВАЯ ПРОГРАММА
«КУЛЬТУРА РОССИИ» 2001-2005

Издание осуществлено при поддержке
Министерства культуры и массовых коммуникаций
Российской Федерации и Федерального агентства
по культуре и кинематографии

Зоркая Н. М.

З 86 История советского кино. — СПб.: Алетейя, 2005. — 544с., илл.

ISBN 5-89329-457-2

Итоговый труд выдающегося отечественного киноведа, заслуженного деятеля искусств профессора Н. М. Зоркой обобщает ее обширные и фундаментальные исследования, начавшиеся более полувека назад со статей для газет и популярных журналов. В 1961 году выходит ее первая книга о кино—«Между прошлым и будущим. Заметки о современном западном киноискусстве». Ее книга «Портреты» (1966) переведена и опубликована в Болгарии и Венгрии; книга «Soviet Cinema Today» издана в Индии (New Delhi, 1988); вышедшая в США (1989) книга «The Illustrated History of Soviet Cinema» переиздана в Японии (1994) массовым тиражом. Во всех ее публикациях поражает культура и ясность мысли, доступность изложения и *зоркость*, т.е. точность выбора материала—все не случайное, выдающееся, ставшее классикой. Ее исследования, нашедшие воплощение в статьях и книгах, отличаются методологической стройностью и национально-исторической конкретностью.

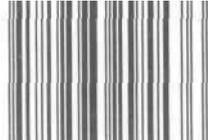
Книга содержит более 800 иллюстраций, именной указатель и фильмографию и является наиболее полной на сегодняшний день энциклопедией советского кино.

Издание предназначено как для специалистов-киноведов, так и для широкого круга читателей, интересующихся историей отечественного киноискусства.

УДК 791.43.03(09)[47+57]

ББК Щ373(2)7

ISBN 5-89329-457-2



911785893112945761

© Н. М. Зоркая, 2005

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2005

© «Алетейя. Историческая книга», 2005

ВСТУПЛЕНИЕ

Перед читателем — новая «История советского кино».

Потребность вернуться памятью к семи десятилетиям бурной, насыщенной, противоречивой, богатейшей, трудной и великой жизни кинематографа СССР сегодня ощущается всеми. И самими мастерами киноискусства, все более ясно осознающими благотворность традиций. И зрителями старших поколений, кто сердечно любит и помнит светящийся экран давних лет. И молодежью, которая знакомится сегодня с сокровищами родного кино по телевидению и видеокассетам.

Разве случайно, что старые, добрые наши кинокартины заняли такое значительное место в сегодняшнем телевизионном эфире, соперничая с ввозимыми «мыльными операми» и безразмерными сериалами? Разве не греет всех, кому дорого отечественное наследие, надежда, что возрожденный кинематограф нашей страны в новом столетии вытеснит с большого и малого экранов импортную макулатуру и раболопные под нее подделки?

Благотворные изменения происходят и в сфере кинологии. Миновали несколько лет грустной паузы и едва ли не прекратившегося выпуска книг об отечественном кино, когда само оно подвергалось легкомысленному гонению в эйфории отказа от «коммунистического прошлого». Книжный кинорынок ныне начал пополняться историческими сочинениями разного рода. Здесь и фундаментальные собрания теоретических исследований «Монтаж» и «Метод» Сергея Эйзенштейна (М.: Музей кино, 2000,

2002), и сенсационная по первооткрытиям «Исповедь» Сергея Параджанова (СПб.: Азбука, 2001), и множество книг в глянцевых обложках — «чтово» о кинозвездах, и серьезные монографии об актерах, и увлекательные мемуары кинематографистов. Регулярно выходят специальные киножурналы «Искусство кино», «Киносценарий» и «Кинопроцесс», где отведено постоянное место историческим публикациям. И большую собирательскую, архивную, аналитическую работу успешно ведет московский историко-теоретический журнал «Киноведческие записки», который выпустил уже 60 номеров. Печатаются новые справочники и каталоги Госфильмофонда РФ, книги Музея кино, буклеты различных кинофестивалей и кинофорумов.

Но при всех этих радостных признаках нормализации остается зияющий пробел в издании сводных трудов по истории отечественного киноискусства. Последние «Истории советского кино», созданные коллективами ученых-киноведов Всесоюзного института искусствознания и Института теории и истории Госкино СССР, датированы 1960—1970 годами и ныне являются библиографической редкостью. После распада СССР подобные исследования не предпринимались. Из вышедших за последние десятилетия книг, где процессы развития отечественного экрана даны в их хронологии и упорядоченности, приходится назвать лишь «Краткую историю советского кино» (М., 1979) старейшего киноведа Ростислава Юренева, сохранившую концепци-

онную основу старых лет, разделы, посвященные советскому кино, в его же краткой истории мирового кино, названной «Чудесное окно», яркую, индивидуальную, но слишком краткую и труднодоступную для читателя книжку видного киноведа-историка Евгения Марголита «Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития» (М., 1988). Между тем необходимость именно в такого рода «пособиях» каждодневно растет: ведь история кино наконец твердо завоевала статус академической искусствоведческой дисциплины не только во ВГИКе, но в гуманитарных университетах, на многочисленных курсах кинорежиссуры, в средних учебных заведениях — и в специализированных лицеях, и даже в обычных общеобразовательных школах.

Насколько активна потребность в организующей изучение предмета литературе, автор настоящей «Истории советского кино» мог убедиться самолично: ее сокращенный текст, некий «дайджест» печатала в специальных выпусках-приложениях «Искусство» массовая газета «Первое сентября», ориентированная на среднюю школу. Тиража не хватало, приходилось ксерокопировать газетные листы. Первоначальные версии настоящего труда вышли двумя изданиями: в США в 1989 году и в Японии в 2000-м. Вот почему автор с радостью предлагает значительно расширенное издание читателю — пусть это никак не академическая история советского киноискусства, а типично *авторская* историческая монография.

Пришлось прибегнуть к очень жесткому ограничению материала. По сути дела, это — история одного, правда, главенствующего вида кинематографии — художественного игрового фильма. Документализм затрагивается лишь как одна из кардинальных проблем киноэстетики и творчества корифея Дзиги Вертова. Отсутствуют разделы, посвященные анимации, научно-просветительному, детскому кино, организации кинопроизводства, прокату — это особые области, требующие исследовательской специализации.

Исходным, «первоэлементом» изучения явилась для автора художественная целостность фильма — самостоятельного произведения искусства, создаваемого творческим коллективом во главе с режиссером-постановщиком. При всем понимании важности сценария — литературной основы, без которой экрану грозят хаос и невнятица, при всем уважении к роли оператора — этой «первопрофессии» кинематографа, при естественной любви к актеру — посланцу фильма народу, автор книги занимает «режиссерско-центристскую» позицию. И не только в силу своего личного киноведческого опыта, но и по твердому убеждению, что режиссер — полновластный творец кинопроизведения.

Иные существенные названия и имена могут оказаться на страницах книги упомянутыми вскользь, а то и вовсе пропущенными — здесь нет никакого оценочного момента, ни умысла, ни подтекста — так получилось, так «легло». Заранее прошу прощения и у кинематографистов, и у читателей, которые могут не найти здесь рассказа о том или ином своем любимце. Недостача описания во многих случаях должна компенсироваться в примечаниях, в фильмографических справках,

помещенных в конце, и, конечно, в иллюстрациях — ведь это альбомное издание, где изобразительный материал несет нагрузку, равную с текстом.

Приходится сказать и о неравномерности объемов: более подробно прописаны ранние стадии развития советского кино и его классика — работает проверка временем. Для поздних же явлений историку необходима дистанция, требуется отстранение от сиюминутности.

В пробеге по почти вековому пути отечественного кино сознательно взяты и подчеркнуты линии, направления и ориентиры, которые кажутся наиболее интересными и актуальными сегодня, в историческом отдалении. Ракурс взгляда, пафос исследования — сознательно и декларативно патриотический. Хватит самоуничтожения, разговора через плечо, брюзжания в свой собственный адрес!

Нам есть чем гордиться в своем прошлом. Советская кинематографическая школа уже в 1920-е годы — в период «Великого немого» — завоевала стойкое международное признание. Пафос высоких социальных страстей и душевная человечность, общедоступный киноязык и виртуозная артистическая форма, мастерство актерского портрета и новаторство режиссерских решений — все это составило неповторимую оригинальность, феномен советского экранного стиля. В золотом фонде мирового кино нашим мастерам принадлежит немалая доля. Достаточно взглянуть на то, как в 1998 году весь мир отмечал столетие Сергея Эйзенштейна. Не было ни одного кинофестиваля, ни одного киномузея, ни конференции, где бы не проходили специальные циклы, ретроспективы, показы, выставки, посвященные корифею советского кино. И даже

в наши дни, когда постсоветское искусство переживает не лучшие (но и не худшие — бывало хуже!) времена, все престижные зарубежные кинопоказы, благодаря репутации, завоеванной нами в прошлом, всегда стараются «заполучить» в программу фильм из России.

И не только из нее, а со всей бескрайней территории нынешнего СНГ и Балтии. И в этом тоже дань былым достижениям. Ведь советское кино формировалось как искусство многонациональное, единое и целостное в своих эстетических принципах, как профессиональное экранное братство при национальной самобытности всех и каждого. Кинематографической столицей всех республик была Москва с ее ВГИКом, воспитавшим плеяду мастеров нескольких поколений, и Высшими курсами сценаристов и режиссеров, работающими с 1960-х. Но при неопровержимом лидерстве русской кинематографии общепризнанно благотворное взаимовлияние, счастливый творческий обмен национальных кинематографических школ. Охватить это богатство одному автору попросту не под силу.

Единство кинематографиста, художника нового искусства, рожденного на пороге XX века, со своим временем. И еще: разгадка того, как государственный, субсидируемый в качестве орудия идеологии и пропаганды кинематограф СССР чудом таланта и героического сопротивления превращался в явление культуры, как, преодолевая тоталитарный гнет и жестокую цензуру, советские художники говорили с народом на языке гуманизма, веры, любви.

Привлечь внимание — и в первую очередь молодежи! — к огромному и прекрасному вечному Материку советского экрана — вот наша цель.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

УВЕРТЮРА. СЕРЕБРЯНЫЕ ДЕВЯТЬСОТ ДЕСЯТЫЕ



*Кинематограф. Три скамейки.
Сантиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки.
Не удержать любви полета:
Она ни в чем не виновата!
Самоотверженно, как брата,
Любила лейтенанта флота.
А он скитается в пустыне
Седого графа сын побочный,
Так начинается лубочный
Роман красавицы-графини.
И в исступленьи, как гитана,
Она заламывает руки.
Разлука. Бешеные звуки
Затравленного фортепьяно.
В груди доверчивой и слабой
Еще достаточно отваги
Похитить важные бумаги
Из неприятельского штаба.
И по каштановой аллее
Чудовищный мотор несется.
Стрекочет лента, сердце бьется
Тревожнее и веселее.
Б дорожном платье, с саквояжем,
В автомобиле и в вагоне
Она боится лишь погони,
Сухим измучена миражем.
Какая горькая нелепость:
Цель не оправдывает средства!
Ему — отцовское наследство,
А ей пожизненная крепость.*

Осип Мандельштам. *Кинематограф*



Первые анонсы и плакаты кинематографа в России

| | | | | |
|---|-------------------|--|-------------------|---|
|  | ОТДѢЛЪ ПРОКАТА | БР. ПАТЕ МОСКВА. | ОТДѢЛЪ ПРОКАТА |  |
| ВЫДАЮЩИЕСЯ БОЕВИКИ СКЛАДА: | | | | |
| Исповѣдь падшей. Драма въ 4 част. Сл. уч. В. Максимова. | | Кто безъ грѣха, кинь въ нее камень. Др. въ 4 част. Сл. уч. Рындина и Мозгулина. | | |
| Лемонъ зла (Лингеттапа) | | | | |

1. CINEMA в России И КОНЕЦ ЭРЫ ЦАРИЗМА

Cinema, Киного, «Кинематограф-Люмьер» – называли его в афишах.

Вскоре после публичного сеанса «движущейся фотографии» 28 декабря 1895 года в Париже (что признано датой рождения кино) 4 мая 1896 года в Санкт-Петербургском летнем саду «Аквариум» и 26 мая в московском увеселительном саду «Эрмитаж»¹, а далее в течение всего лета на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде с сенсационным успехом демонстрировалась первая в мире кинопрограмма...

...Та самая, где, далее став бессмертным, поезд приближался к платформе вокзала. Где завтракал на террасе толстощекий бебе. Где рабочие после смены дружно выходили из ворот фабрики. И где, наконец, озорной мальчишка зажимал ногою шланг, чтобы струя воды окатила садовника, поливавшего цветы, – сколько раз будет потом повторяться на экране этот гэг «Политого поливальщика», вместе с которым родился кинематограф, и родился, надо признать, в рубашке!

Восторги первых газетных откликов и рецензий дословно совпадают во всех городах и государствах: «...прямо на вас несется поезд железной дороги ...вам так и хочется отскочить в сторону» – это знаменитый сюжет «Прибытие поезда» из так называемой «программы Люьера», этой всемирной премьеры кинематографа. И еще: «Поразительная картина морское купанье, вода совершенно натуральная, видны брызги, нырянье...», «Вино разливается по стаканам, пьется, видно, как убывает при питье...»

Это восхищал «феномен достоверности», первоэффект экрана, одному лишь кино присущая способность запечатлеть «трепет листьев под дуновением ветра» (Зигфрид Кракауэр). И эмоциональная русская публика вместе со всем миром влюбилась в новорожденное зрелище.

Среди зрителей первых столичных киносеансов в «Аквариуме» 30 мая 1896 года были глава демократической кри-

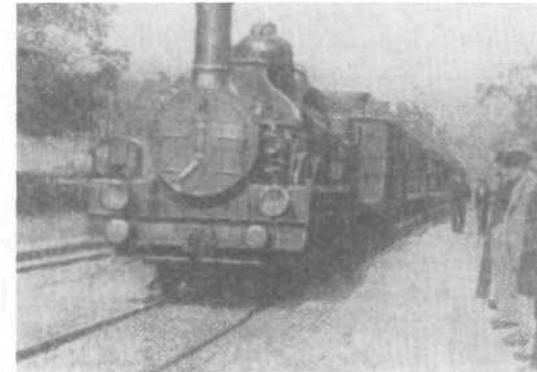
тики Владимир Стасов и известный композитор Александр Глазунов. «...Что-то необыкновенное, ни на что прежде не похожее, и такое, чего раньше нашего века никогда и ни у кого быть не могло. И мы с Глазуновым были тут в таком необычайном восхищении, что по окончании представления громко и долго хлопали в ладоши и громко кричали», — трогательно восторгался патриарх-демократ².

А в Москве театру сада «Эрмитаж», где в мае 1896-го демонстрировалась «программа Люмьера», предстоит войти в историю не только этой сенсационной премьерой, но и - два года спустя, в 1898-м, -- спектаклем «Царь Федор Иоаннович», открытием Московского художественного театра, обозначившим начало новой эпохи русской сцены. Эти события стоят рядом!

В мае 1896 года для съемок церемонии коронации императора Николая II, которая согласно обычаю происходила в древней первопрестольной столице Москве, прибыли французские кинооператоры. Волей судеб одним из французов-пионеров был тот самый Франциск Дублие, который вел сеанс - ставил свет и стоял у проекционного аппарата - в парижском Большом кафе 28 декабря. А может быть, и не было в Кремле Франциска Дублие, ибо по другим источникам снимал коронацию некто Камилл Серф, по третьим - оператор Шарль Муассон, аккредитованный при французском посольстве в России. В фундаментальном новом каталоге «Кинопродукция братьев Аюмьер», выпущенном во Франции к 100-летию кино, названы все три имени -- Дублие, Серф, Муассон и еще одно — Александр Промियो (правда, последний больше работал в Петербурге, сопровождал в путешествии французского президента Феликса Фора и прочий официоз³. Так или иначе, но ныне лента «Коронация» признана первым в истории фильмом-репортажем.

Россия могла дать новому зрелищу богатый материал для хроники и видовых лент. Загадочная российская земля, вольно раскинувшаяся в двух частях света, манила огромностью, непохожестью, прельщала пестротой, перепадами, контрастами. Ледяные торосы в ночных сполохах северного сияния

СЮЖЕТЫ КИНЕМАТО-
ГРАФИЧЕСКОЙ ПРО-
ГРАММЫ ЛЮМЬЕРА



Прибытие поезда
на вокзал Сиота



Игра в карты



«Политый
поливальщик»

Ранняя российская кинореклама



и вечнозеленая Колхида, омываемая теплыми водами Черного моря. Дремучие, заповедные лесные пуши у западных границ и причудливые, как на гравюрах японца Хокусаи, сопки у Тихого океана. Поистине было что снимать для кинематографа на этой земле! А население? «Какая смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний!» - писал в свое время Пушкин, и не без гордости высказала ту же мысль 21 мая 1896 года газета «Санкт-Петербургские ведомости»: «Из всех культурных государств одна только Россия в своих необъятных пределах вмещает еще и номада, и европейца, вполне удовлетворяя вкусам и того и другого». Да, пределы государства, видимо, казались даже чрезмерными — иначе, наверное, не продана была бы Аляска с ее тундрой, могучими горами, оленями и эскимосами...

Неудивительно, что в Россию сразу же устремился самый разный люд. И настоящие искатели с киноаппаратом влюбленные энтузиасты, и предприимчивые дельцы, почуявшие вкус наживы. Имели место даже случаи правительственной высылки чересчур бойких иностранных «кинодокументалистов», подвизавшихся вокруг армии или на уральских металлургических заводах.

В первых лентах, снятых на территории России, еще единичных и кустарных, видны наивные попытки создать местные аналоги люмьеровских сюжетов. Театральный актер по профессии и фотограф-любитель по сердечной склонности В. Сашин-Федоров снимал, без *утайки* подражая «Прибытию поезда», конно-железную дорогу («конку») в Москве, Богородскую пожарную команду и... себя самого в костюме садовника у цветочной клумбы — а 1а «Политый поливальщик».

Кто б мог сказать, что комик Сашин Люмьеру будет конкурент! -

шутил газетный фельетонист.

В Харькове фотограф А. Федецкий крутил ручку киноаппарата, снимая 30 сентября 1896 году торжественную церемонию переноса чудотворной иконы из Куряжского монастыря, ловил эффектные моменты уникальной джигитовки

казаков Оренбургского полка. И неумолимо в поисках «сенсаций» — пожаров, наводнений, крушений — сновали взад и вперед по стране операторы Люмьера, позже — Пате, Гомона и других европейских кинофирм-монополистов. «Крещенское водосвятие в Санкт-Петербурге на Неве», «Маневры эскадры в Черном море». «Сцены из кавказской жизни», «Производство консервов в Астрахани» и множество самых разнообразных сюжетов под рубрикой «Живописная Россия», от 60 до 165 метров каждый, демонстрировались и в стране, и за границей.

Обозрение событий в ранних мини-лентах было еще весьма, как правило, произвольным и поверхностным. Киноаппарат фиксировал внешность явлений. Но сама эта внешность была красноречива благодаря исключительной документирующей способности и сразу же обнаружившейся изобразительной силе экрана. С кинематографом, запечатлевавшим миг жизни в его движении и всей неповторимой конкретности, человечество обрело нового своего летописца, хрониста и соглядатая.

При этом необходимо отдать должное российской хронике, этому новорожденному искусству отечественной документалистики, которым кино овладевало с удивительной стремительностью и результативностью. Операторы учились выбирать материал, сознательно ставили задачу запечатлеть важные, и радостные, и трагические, события политической и культурной жизни: экспедицию Седова к Северному полюсу и убийство Столыпина, возведение памятников героям отечественной истории и похороны общественных деятелей, крестьянский труд и заводские цеха. Именно в хронике, адресующейся непосредственно к жизни, минуя «постановку» и «игру», зачастую спонтанно, интуитивно, ранние кинематографисты осваивали средства киновыразительности, специфический язык кино, его приемы и средства, панорамирование, ракурсные съемки, смену крупности планов и т. д. Совершенствование формально-технического и даже художественного уровня документальных сюжетов ясно прослеживается от года к году.

Реклама киноаппарата

СИНЕ-ФОНО

„ИКА“ КИНО

Новая модель 1910 г.

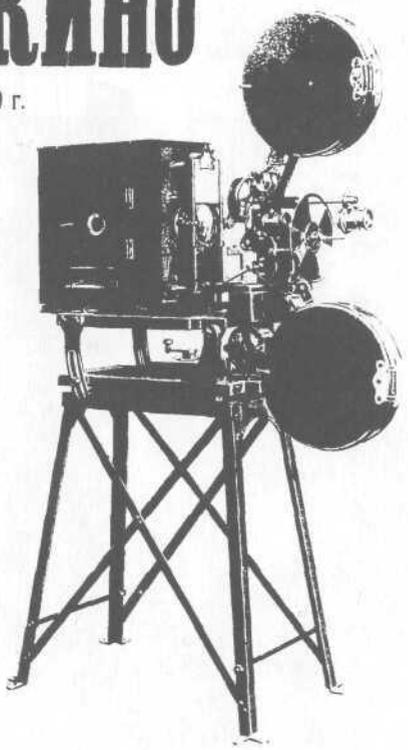
СИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ АППАРАТЪ,
 работающій мальтійскимъ крестомъ въ маслѣ.

„ИКА“ Акц. О-ва въ Дрезденѣ.

Представитель для всей Россіи
З.Ф.КРЕЧМАРЪ
 Москва, Мясницкая ул., № 11
 Телефонъ 45-22.

Телгр. адресъ: „ИКА“ Москва.

М 559-6-1.



Реклама-кариатура



В огромном архиве мирового кинематографа, где на целлулоидной пленке сохранился и тревожный конец прошлого, и парадное, как Всемирная выставка 1900 года в Париже, начало XX столетия, русской хронике принадлежит особое место. Уже в немых, наивных кинолентах, снятых на рубеже веков в России, будущие историки смогут обнаружить немало знаков бедствия, пророчеств, предрекающих опасные разрывы истории, повороты, сломы. Волей-неволей попадали в кадр и нищие полоски крестьянской земли, и первобытные мотыги и сохи, и полудохлые клячи, впряженные в плуг. И деревеньки, крытые отнюдь не живописной, а слежавшейся соломой. Неприглядные рабочие слободки. Уличные беспорядки.

И на том же белом полотне, в том же электрическом луче кинопроекции из Успенского собора Кремля движется процессия -- император Николай Александрович с императрицей (она выше ростом, красивая, вся в белом, колышутся пышные перья на шляпе), дюжий дядька с больным маленьким цесаревичем Алексеем на руках, а сзади долгой-долгой лентой - двор: ордена, эполеты, мундиры, шлейфы, плюмажи, колье...

Это заснятое в 1913 году гигантское по богатству празднование 300-летия дома Романовых. Но долго ли осталось им, дому, царствовать?

Приметы пугали и ранее. Еще в 1896-м, в дни первых российских кинематографических сеансов, на московскую окраину Ходынское поле, место народных гуляний, за обещанным бесплатным царским гостинцем устремились толпы бедного люда. Образовалась страшная давка, которая унесла более 2000 жизней. С тех пор слово «Ходынка» стало нарицательным, обозначая смертельную давку.

Катастрофа на поле была воспринята как предвестие, злое знамение. Грозные отсветы мая 1896 года легли и на русские кино съемки -- дебюты и премьеры. Начало последнего царствования и начало русского кино тоже символически сопряглись.

Но контекст этот прояснится лишь потом, в ретроспективе. А поначалу «царская хроника» утвердилась в качестве

постоянной рубрики экрана, открывавшей программу каждого сеанса: приемы во дворце, встречи с иностранными монархами, воинские смотры и т. п.

Кстати, сам император увлекался фотографией, разрешал снимать себя и киноаппаратом, хотя о кинематографе порой высказывался неодобрительно. Тем не менее в семейной переписке часты упоминания о киносеансах, просмотренных лентах.

Специальные придворные кинооператоры (Б. Матушевский, К. фон Ган, А. Ягельский) снимали быт дворца, частную жизнь, развлечения, прогулки, пикники и прочее. Последней съемкой стало отречение Николая II от престола 2 марта 1917 года. Кинокамера увековечила салон-вагон на отдаленных железнодорожных путях, лампу под шелковым абажуром, икону Николая Чудотворца в углу, большой белый лист бумаги с царским росчерком и момент, когда сходит с подножки вагона и под редким легким падающим снегом уходит к березовой роще, спиной к нам, бывший император, отныне просто русский человек в серой шинели.

Ну а те, кто, попадая в кинокадр, теснился на питерских мостовых в февральских колоннах манифестантов -- «серые герои», кого снимали в окопах нескончаемой Первой мировой войны, сестрички милосердия в лазаретах, земские деятели, пахари, члены Думы, женщины в очередях за хлебом? Ведь все они свидетели и, возможно, участники великих исторических действий 1917-го и ареста Временного правительства в Зимнем дворце, и ночей у Смольного института, и расстрела царской семьи в Екатеринбурге. Кинематограф из множества фрагментов монтировал свой психологический портрет нации, общества, народа — ныне это бесценная документация для историка, который ищет в прошлом истоки и завязи последующих социальных явлений. Кинематограф волей-неволей стал летописцем финала огромной исторической эпохи, а вскоре — глашатаем эпохи новой.

И еще нескончаемым рассказчиком, развлекателем, утешителем своих современников, людей на роковом переломе эпох.



«Королева экрана»
Вера Холодная



Вера Холодная
с дочерью Женей



«Король экрана»
Иван Мозжухин



2. «Городской ФОЛЬКЛОР» - «ЭПОС ГОРОДА» - «СКАЗАНИЯ И САГИ»

«Иллюзионы плодятся как грибы в русских лесах после дождя» - это журналистское клише в начале века соответствовало действительности. Фасады, украшенные разноцветными мигающими лампочками, одевали вечерние улицы в чуть фантастический праздничный убор.

После того как «похожесть» («ребеночек как живой», «вино на глазах убывает в бокале» и т. п.) перестала удивлять и умилять публику, экран захватили вымышленные сюжеты - то, что далее будет называться «игровой фильм».

Как и в других странах, прообразом его в России поначалу было балаганное представление. Кинолента замещала живой спектакль, разыгрываемый балаганными артистами. Это было не только коммерчески выгодно (можно было повторять, «крутить», бесчисленное число раз), но и эстетически выигрышно, ибо любая, самая неправдоподобная история, сказка, легенда или быль на экране, благодаря его фотографичности, обретала ту же неопровержимость, что и заснятое реальное событие. Во всяком случае, для тех простодушных первых кинозрителей, которые получили «художественное воспитание» в балагане с его чудесами, зрелищными эффектами вроде «Гибели корабля в пучине морской», «Отсечения головы у корсара» или того самого «настоящего» поезда железной дороги, героя эффектных финалов в балаганном представлении, который-то и помчался по экрану в первой же киноленте.

Новое зрелище отвечало потребностям прежде всего массового зрителя-горожанина, недаром уже в 1908 году penetrantный молодой критик Корней Чуковский в своей шумевшей работе «Нат Пинкертон и современная литература» называл кинематограф «городским фольклором», «эпосом города».

За краткий срок русское общество в целом, на всех его уровнях и на всех широтах, оказалось охваченным, словно

бы «прошитым» кинематографической лентой — от Зимнего дворца царей до крошечных залов Асхабада или Хабаровска, от аристократических имений до городских фабричных окраин. Кино внедрилось в быт прочно. Сколько было «иллюзионов»? Подсчитать трудно, и точные данные уже невозможны, эти «иллюзионы» поистине и росли и исчезали как грибы, сгорали, прогорали, буквально и фигурально. К 1909 году в России существовало уже приблизительно около 3000 кинотеатров, в одном Санкт-Петербурге их насчитывалось 150. Мизерная вместимость залов компенсировалась пропускной способностью повторявшихся киносеансов.

Плебейский театр с билетами стоимостью в гривенник привлекал не только простой люд, но и культурную элиту. Александр Блок одним из первых русских интеллектуалов влюбился в «вертящиеся картинки» кинематографа (само выбранное им слово «вертящиеся картинки» ясно указывает на связь кино с волшебным фонарем, ярмарочным райком в сознании первых русских кинозрителей), по несколько раз в неделю бывал в иллюзионах. Воспоминания современников сохранили также и свидетельства о посещении кинематографа Л. Н. Толстым с семейством, о поголовном увлечении горожан. Молодой петербургский поэт Осип Мандельштам, сам завсегдатай иллюзиона, любовно передал его атмосферу:

*Кинематограф. Три скамейки,
Сантиментальная горячка...*

Поначалу можно подумать, что поэт рассказывает сюжет какого-то увиденного фильма — историки кино даже пытались отыскать его в репертуаре тех лет. Но, взглядевшись, понимаешь, что Мандельштам с тонким юмором и знанием дела предложил читателям журнала «Новый Сатирикон» (где было опубликовано стихотворение «Кинематограф») своего рода пародию — попури на темы нескольких «боевиков», соединив их по принципу нелепости.

В самом деле: почему «лейтенант флота» вместо морей «скитается в пустыне»? И зачем красавице-графине в тоске любовной разлуки похищать военные документы? И при чем тут «соперница-злодейка» и «седой граф» с наследством?

ЗВЕЗДЫ РУССКОГО ЭКРАНА

Мария Германова



Наталья Лисенко



Ольга Гзовская



Верхний ряд: Владимир Максимов, Вера Холодная, Витольд Полонский, Иван Худолеев, Иван Мозжухин;
нижний ряд: Осип Рунич, Петр Чардынин



Вера Каралли



Зоя Баранцевич



Витольд Полонский



А все потому, что это коктейль, взбитый из типовых персонажей и ситуаций — ингредиентов той «визуальной беллетристики», того «бульварного чтива», которыми заполнился черный квадрат экрана.

Первыми поставщиками киносюжетов — мелодрам, сказок, комедий, фарсов — были французы. В забавной мандельштамовской игре и прочитываются блоки знаменитой ленты «Шпионка» и другой продукции под фирменным знаком «Братья Пате».

Предыстория русского национального кино — увлекательная, упорная и хитроумная борьба отечественных пионеров и зачинателей с тотальным господством европейских киноконцернов, среди которых «Братья Пате» были самым могучим. Эмблема фирмы — «Кок», задиристый галльский петух — украшала товары и непременно присутствовала даже в каждом кадре лент «Пате».

Человек редкой энергии, сын колбасника Шарль Пате, основав в парижском предместье Венсенн вполне скромную фирму, сумел в кратчайший срок не только оттеснить своего предшественника Люмьера, подхватив его изобретение, но стать всеильным монополистом, подчинить для торговли своей продукцией (а это было: машины, съемочные и проекционные аппараты, оборудование кинозалов, пленка, фильмы, фотоаппараты, фонографы, пластинки и т. п.) огромную территорию на обоих полушариях.

«Великой индустрией Пате, владеющей всем миром», «эпохой Пате» называет период 1903—1909 годов в истории мирового кино Жорж Садуль. «Пате, первая империя кино» — так названа была уникальная выставка в Центре Жоржа Помпиду в Париже⁴. И это не гиперболы, ибо Пате не только торговали, но открывали свои агентства, фабрики и даже киностудии на разных материках и в столицах от Нью-Йорка до Калькутты и от Барселоны до Сингапура.

С началом XX века начинается и французский захват России. Москву Пате сделали поистине филиалом венсенской метрополии не только в торговле аппаратурой, но и в производстве кинолент и, разумеется, в насыщении продукцией

тех самых «кинематографов в три скамейки», которые и вправду множились как грибы.

В Париже и в Москве фильмы выходили одновременно. Знаменитости «Пате» — комик-эксцентрик Андре Дид, которого на русском экране именовали «Глупышкиным», королева парижской эстрады, охотно снимавшаяся в кино неотразимая Мистенгет, Макс Линдер, один из блистательных киноартистов пионеров нового искусства, становились любимцами также и российской публики.

В 1907 году появляются фильмы «Пате», сделанные на русском материале. Документальная лента «Донские казаки» — длиной 135 метров (3 минуты демонстрации!), где бесхитростно запечатлено конное учение, рубка лозы, джигитовка, была распродана в рекордный срок, свидетельствуя о потребности публики видеть на экране российскую жизнь.

При изобилии экранного товара, в потоке импортных мелодрам, комических, приключенческих фильмов в Москве, воодушевившись успехом документальных сюжетов о России, начали производить игровые картины на месте, в России и «из русской жизни».

В мемуарах старейших кинематографистов (А. А. Ханжонкова, С. Е. Гославской⁵ колоритно описаны быт и нравы московского киноателье «Братья Пате»: белый особняк киностудии Пате близ Александровского (ныне Белорусского) вокзала, съемки лент, целью которых было, как говорил один из пионеров, основателей этого франко-русского кинесодружества режиссер Андре Мэтр, «раскрыть перед французским зрителем загадочную русскую душу, показать старинные народные обряды, белые зимние поля».

Конечно, здесь произрастала та самая «развесистая клюква», которая, наверное, на все времена останется бедствием показа России иностранцами. Известный театральный декоратор и впоследствии кинорежиссер ЧЕСААВ ГЕНРИХОВИЧ САБИНСКИЙ (1885–1941), которого в сезон 1908/09 года пригласили заведовать декоративной частью студии Пате, ради чего он скрепя сердце покинул Московский художественный театр, забавно описывал съемку фильма «из русской

ЗВЕЗДЫ РУССКОГО ЭКРАНА

Владимир Максимов



Лидия Коренева



Лина Бауэр



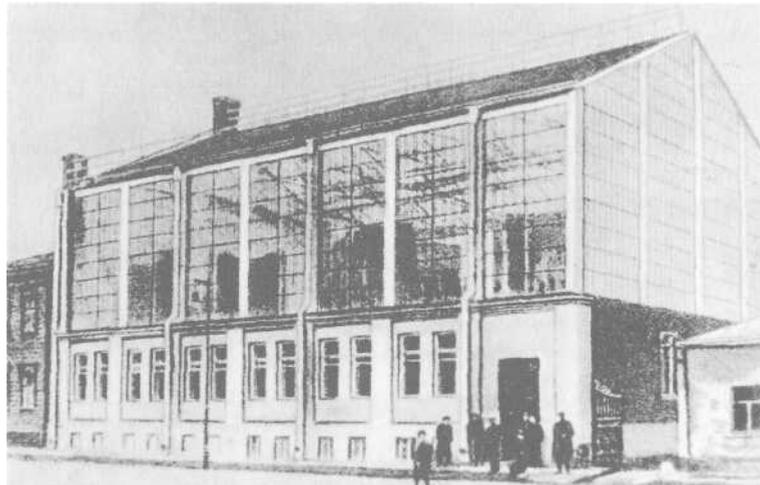
Елена Смирнова





Александр Алексеевич Ханжонков

Кинофабрика акционерного общества «Ханжонков и К°» в Замоскворечье



крестьянской жизни». Мэтр, режиссируя, показывал исполнителю, игравшему деревенского парня, как надо вести себя, для чего «тихо, танцевальной походкой, подошел к девке, не спуская с нее влюбленного взгляда и, остановившись возле нее, медленно опустился на одно колено».

При всем том следует положительно оценить значение работы ателье Пате для русского национального кино и в отношении творческом. Это была первая производственная и профессиональная школа для отечественных кинодейтелей: режиссеров, операторов, художников, актеров, кинопромышленников. Да и сами эти анекдоты из области «русской жизни» в заграничном стиле «рюсс» лишь подхлестывали потребность и желание создать собственный национальный кинематограф и самим снимать свою жизнь. Русское кино набирало силы и в конкурентной борьбе с экономическим засильем иностранных фирм, и в творческом соперничестве, в самостоятельных поисках художественности.

Вот с кем осмелятся вступить в поединок «кто кого?» отважные русские новички, неопиты в кинопроизводстве и кинокоммерции! Среди служащих иностранных фирм, у съемочных аппаратов появились русские люди. Подобно Троянскому коню внутри солидного чужого дела проникли энтузиасты, влюбленные в новое зрелище и мечтающие о собственном национальном кинематографе.

Перед нами портрет *первого русского кинематографиста-профессионала*, основоположника российского кинопроизводства АЛЕКСАНДРА АЛЕКСЕЕВИЧА ХАНЖОНКОВА (1877—1945). Молодой красавец, потомственный дворянин, донской казачий офицер, он случайно попал в иллюзион и после сеанса, как признавался потом, «вышел на улицу опьяненный». Расставшись с военной карьерой, отвергнув предрассудки и наветы своей среды, он бросился очертя голову в неведомое, проявив при этом не только твердую волю и упорство, но и деловую хватку, азарт, широту натуры⁶.

Сначала ему не везло. В 1904 году он основал прокатную контору, вложив в дело с трудом собранный капитал в 5 тысяч рублей, на паях с заведующим киноотделом московского

магазина «Братьев Пате» по имени Эмиль Ош – тот оказался нечестным дельцом и попросту обманщиком. Торговый дом «Э. Ош и А. Ханжонков» прогорел.

А тут еще и «творческая неудача»: «первая русская художественная фильма» (слово тогда употреблялось в женском роде) «Драма в таборе подмосковных цыган» (1907) провалилась у публики, хотя и снята была на натуре, что зрители тогда очень любили, в настоящем таборе. Картина шла всего три дня и скоро была забыта. Вот и получилось, что не Ханжонков, а владелец вновь открытого на Невском проспекте в Петербурге «синематографического ателье», он же фотограф при царском дворе, АЛЕКСАНДР Осипович ДРАНКОВ (1886—1949) украсил своим росчерком и фирменным знаком первый отечественный «художественный», то есть игровой фильм «Понизовая вольница. (Стенька Разин)». И поскольку в академических историях кино дату его премьеры – 15 октября 1908 года – принято считать днем рождения российского кино, нам следует ненадолго перенестись из Москвы, этой первой кинематографической столицы, в столицу империи, чтобы затем вернуться к увлекательной карьере Александра Ханжонкова.

3. *СТЕНЬКА РАЗИН ПОД ПЕТЕРБУРГОМ*

Дранков поначалу был хозяином скромной фотографии в Петербурге. Заняв деньги, он отправился в Лондон, где ухитрился приобрести не только новейшую аппаратуру, но и должность корреспондента газеты «Тайме» (!) по России. В качестве постоянного фотографа ему открылись двери в Государственную Думу, а далее и ко двору. Тогда-то, в 1907 году, он и основал «первое в России синематографическое ателье».

После Октябрьской революции Дранков вместе со многими другими оказался, как гласит молва, сначала в Константинополе, где открыл печально знаменитые и жалкие

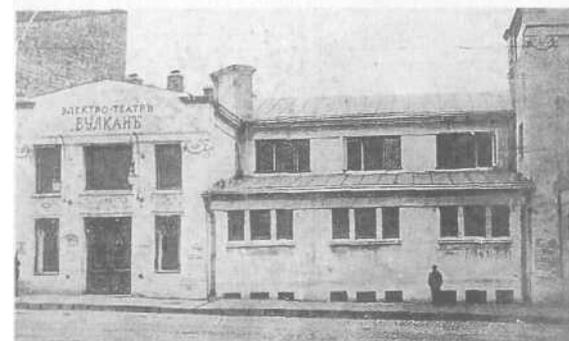
«Художественный»



«Великан»



«Вулкан»





эмигрантские то ли «скачки блох», то ли «тараканьи бега», а потом, согласно другим апокрифам, переехал в Америку, вернулся к кинематографу, приобрел фургон-передвижку. Там, далеко от России, кончается биография человека, чье имя лихим автографом красовалось в углу каждого кадра на великолепной киноплёнке ранних лет, рядом с двумя горделивыми — хвосты веером — павлинами, фирменным знаком Дранкова, еще одной символической фигуры русского предпринимательства⁷.

Вездесущий, столь же деятель, сколь авантюрист и производитель дешевых экранных сенсаций и попросту обманов, Дранков тем не менее свершил для русской культуры деяние поистине великое: он снимал Л. Н. Толстого, сохранив для потомков в сотнях метров пленки эпизоды последних лет его жизни (монтажом съемок от 27 августа 1908 года была знаменитая лента «День 80-летия графа Л. Н. Толстого в Ясной Поляне»). Когда в кинотеатрах на экранах возникали эти картины, по рядам, как свидетельствуют современники, пробегало «нечто очищающее». Кинематографистам удалось запечатлеть трагические дни болезни Толстого, похорон, превратившихся в паломничество целой страны ко гробу своего национального гения. Подобной летописи при всей наивности отбора материала в ту раннюю пору не имела ни одна другая кинематография мира⁸.

Дранков проявил недюжинную смелость, переходящую в наглость, избрав для экранизации первого русского игрового фильма трагедию Пушкина «Борис Годунов» — сложнейшее философское произведение. Ведь даже на театральной сцене редко появлялись удачи. Фильм не был закончен — остались от съемок лишь короткие сцены из боярской жизни. Дранков оказался первопроходцем благодаря «Понизовой вольнице».

Эта «историческая драма» длиной 224 метра и временем демонстрации семь с половиной минут *была* поставлена в ателье Дранкова по оригинальному «сценариусу» Василия Гончарова. Режиссером стал безвестный Ромашков, а разыг-

рана драма *была* полулюбительской театральной труппой. Композитор Ипполитов-Иванов написал специальную музыку для симфонического оркестра, которая сопровождала проекцию на премьере (не забудем, что кинематограф был немым).

Сюжет состоит из шести сцен, разделенных длинными и малограмотными надписями-интертитрами. Действие и текст иллюстрируют популярную русскую песню «Из-за острова на стрежень» — легенду о любви Стеньки Разина к пленной персидской княжне. Сотоварищи недовольны атаманом («нас на бабу променял!») и подсовывают Стеньке фальшивое письмо, якобы написанное персиянкой ее жениху принцу Гассану. Этот эпизод в песне отсутствует, он придуман сценаристом как исключительно «кинематографичный». Пьяный атаман в приступе ревности скоропалительно бросает пленницу в волжские волны, на чем действие мгновенно обрывается — княжна не успевает долететь до воды, как ее перекрывает надпись «конец».

Лента целиком снята на натуре — в Сестрорецке под Петербургом, на озере Разлив, которое прославится, ибо там в шалаше, скрываясь от полиции, Ленин будет писать какую-то свою книгу. Но до вождя революции там побывал Стенька Разин Дранкова.

Вода, по которой плывут ладьи, остров с сосновым лесом, куда причаливает ватага, поляна, освещенная солнцем, -- все это очаровывает прелестью кинематографичности, несмотря на топорные режиссерские мизансцены и бездарную камеру Дранкова, собственноручно снимавшего фильм (вместе с Н.Козловским), — натура всегда спасает экран!

Беда приходит в кадр вместе с актерами. Суетливые, грубо загримированные, с картонными кинжалами и кубками в руках, исполнители отчаянно вращают глазами, вообще не умеют играть, а в кино тем более. Мало отличаются от ряженой толпы и центральные фигуры: бородатый, рослый, толстый Стенька Разин (артист Е. Петров-Краевский) и пышная, дебелая княжна в персидских шальварах.

Плакат первого русского фильма «Понизовая вольница (Стенька Разин)»



Александр Дранков на съемках в Ясной Поляне



«Понизовая вольница (Стенька Разин)»



Но опыт все же был по-своему поучителен. Обнаружилось, насколько противопоставлена киноэкрану театральная «игра», бутафория и, наоборот, сколь органична естественность пейзажа, подлинны материалы и фактуры (деревянный нос лодки, разрезающий воду, верхушки сосен под легким ветерком). Первый фильм, таким образом, был и первым уроком киновыразительности. Далее, лента «Стенька Разин» едва ли не декларативно заявляла о национальной основе русского кино. Разумеется, снимая фильм, создатели не думали ни о каких эстетических декларациях, но интуитивно избрали фигуру народного героя, исторической личности, овеянной легендами. При всей пошлости постановки, примитивности сюжета в этой киноленте, хотя бы в ее названии, сохранялся дух «разинской вольницы».

По сути, это была кинематографическая версия национальной русской драмы «Лодка», уникального народного театрального зрелища. Историки кино справедливо сравнивают фильм «Стенька Разин» с лубком, однако корни этого произведения не только лубочные, то есть уходящие в попкультуру города XVIII—XIX веков, но и еще более глубокие, что могли бы подтвердить исследователи русского фольклора. В этом смысле фильм «Стенька Разин» - важнейший для кинематографа пункт встречи русского фольклора и массовой культуры XX столетия⁹.

И разбойная Стенькина ватага толпилась на борту ладьи, и бесшабашно плясала на солнечной полянке горемычная персиянка, и таперы увлеченно импровизировали на темы старинной народной песни «Вниз по матушке, по Волге», переходя на раздольное «Из-за острова на стрежень...».

Так или иначе, но первый игровой российский фильм вышел на экран.

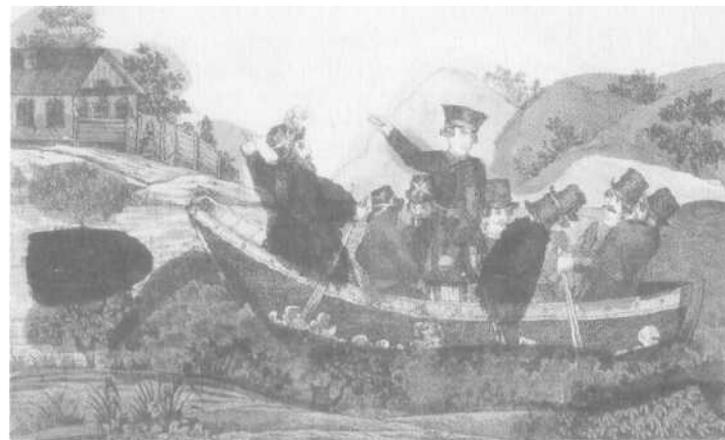
Нет спора: «Понизовая вольница» — творение топорное и наивное, как, впрочем, и французский фильм «Убийство герцога Гиза», выпущенный под академической рубрикой «Фильм д'Ар», и другие знаменитые шедевры той далекой поры. Но становление русского кино было стремительным.

Созданные всего лишь 7—10 лет спустя фильмы «Портрет Дориана Грея» Вс. Мейерхольда, «Дитя большого города» и «Немые свидетели» Евгения Бауэра, «Пиковая дама» и «Отец Сергей» Якова Протазанова и многие другие находились на передовой линии европейского новаторства.

«Беспомощное младенчество» или «Серебряный век русского кино»? За десятилетие (1908—1918) было выпущено более 2000 игровых картин и около 3000 научных и видовых лент; сняты десятки тысяч метров хроники; была создана мощная сеть кинофикации и проката; работало 6 крупных кинофабрик, выдвинулись талантливые профессионалы, организаторы и руководители кинопроизводства. Русское кино обрело собственное творческое лицо, достигло высокого уровня постановочного и исполнительского мастерства; в России за этот период издавалось 27 специальных киножурналов и свыше 40 рекламных периодических изданий для зрителей. Публика горячо любила свой кинематограф. Это была набирающая силы, процветающая, уверенная в себе, благоденствующая отрасль.

Однако дореволюционное кино долго оставалось на дурном счету у советских искусствоведов. Его считали средством ослупления народа или, в лучшем случае, отказывали в причастности к искусству, называли «предыскусством», «художественным суррогатом»¹⁰ даже те честные и добросовестные исследователи, которые собрали материал и заложили фундамент изучения периода. Впрочем, ведь и само определение «Серебряный век» совсем недавно утвердилось в речи раньше эту пору позднего и пышного цветения русской культуры предпочитали, с легкой руки М. Горького, именовать «самым позорным и постыдным десятилетием в истории русской интеллигенции». Между тем наступивший новый век, крах социалистической системы, а вместе с ней и ее примитивной идеологии призывают окончательно освободиться от классовых ярлыков («буржуазная киношка», «жаба-торгаш», «упадничество богачей»), какими победивший Октябрь и его киноавангард наградил и на долгие годы

«Лодка» — лубочная картинка (литография), 1870



Лодка — один из популярных мотивов раннего русского экрана после «Понизовой вольницы»



Финал фильма «Мертвые души» (1909), фрагмент



замолчал деловой и творческий вклад своего предшественника. И если поднимать руку на Льва Толстого или Чехова советская эстетика все-таки не решалась (классики подавались ею как «зеркала русской революции» или «предтечи»), то беззащитный частновладельческий кинематограф, «буржуазный киношник» служил очень удобным мальчиком для идеологического *битья*.

О младенчестве, невежестве, примитивности первых кинофильмов, о наивных и жалких шагах новорожденного младенца-кинематографа написано и заштамповано немало иронических, презрительных, покровительственных пассажей. Что же, действительно, можно ли было сравнивать классические, вековые, почтенные школы сценического искусства, балета (классы, станок, белые пачки, вся жизнь в экзерсисе!) с наспех и случайно сбитыми киногруппами в ателье-скороспелках, с их хозяевами, которые часто вербовались отнюдь не из выпускников лицей?

Сегодня по праву наследников и беспристрастных историков можно включить кинематограф в общую культурную панораму Серебряного века. И, благодаря художественным ценностям русского экрана, ясно видимым из отдаления. И по тому месту, которое заняло новое зрелище и новорожденное искусство в жизни общества (причем не только низов, но и духовной элиты), в системе развлечений, в быту. И еще хотя бы по совпадению эпитета «серебряный» и щедрой насыщенности дореволюционной целлулоидной пленки серебром, что придавало киноленте богатство оттенков черно-белого кадра и особое, серебристое, чуть таинственное свечение.

Вернемся же к деятельности благородного первопроходца, деятеля, чьи заслуги перед отечественным киноискусством неоспоримы; вернемся к истокам отечественного кинопроизводства.

4.

Александр Ханжонков против Шарля Пате

После своих первых неудач, связанных с сомнительным партнерством «Э. Ош -- А. Ханжонков», отважный предприниматель не сдавался. Уже в 1908 году он учредил новое предприятие «Торговый дом А. Ханжонков и К°» (далее — Акционерное общество). Компаньонкой владельца стала его молодая жена Антонина Николаевна, в девичестве Тоня Баторовская¹¹. Женщина незаурядная, умная, настоящая «хозяйка», сыгравшая важную роль в судьбе предприятия, которое набирало силу с завидной быстротой.

Дело сразу было поставлено на культурную ногу. В Москве, на Тверской, которая была облюбована иностранными фирмами, представительство и бюро «Братьев Пате», магазины, склады располагались в ныне существующем доме № 38 (где Филипповская булочная) и все расширялись до самого угла Козицкого переулка. Ханжонков же для своего бюро и первого, еще небольшого съемочного ателье выбрал только что построенный в 1907 году и облицованный яркими изразцами «дом-теремок» в стиле «рюсс», который москвичи называли «Саввинским подворьем» (он стоял на церковной земле; в 1930-е годы при реконструкции ул. Горького он был передвинут в глубь двора и ныне находится за сталинскими домами). Саввинское подворье и стало центром, штабом российского кинематографа. Для летних киносъемок была основана дополнительная база в подмосковном селе Крылатском.

Но Ханжонкову все не давало покоя строительство самого новейшего кинопавильона конкурентной фирмы Пате в самом начале Петербургского шоссе — весной 1912 года этот комфортабельный и прекрасно оборудованный особняк начал функционировать. И вот уже через месяц была полностью готова сверкающая стеклом и бетоном кинофабрика «А. Ханжонков и К°» в Замоскворечье, на тогдашней окраин-

Закладка фабрики



Освящение кинофабрики «А. Ханжонков и К°».
В процессии А. А. и А. Н. Ханжонковы





Ялта, 1990-е.
Сохранившееся здание
сушильного цеха
Ялтинской кинофа-
брики А. Ханжонкова



Дом, где жил
А. А. Ханжонков
в свои последние годы



Могила на Поликуров-
ском кладбище
Фото В. Короткого

ной и тихой Житной улице. Сбылась заветная мечта Александра Алексеевича. Кадры кинохроники запечатлели торжественную закладку фундамента: молебен, нарядную толпу, красивую и гордую чету хозяев Ханжонковых, золотую монету, которую по обычаю следовало бросить в раскопанную яму. Это было сооружение по последнему слову техники, с огромным солнечным павильоном и к тому же оснащенным «юпитерами», мощными дуговыми лампами. Национализированное после революции и названное «1-й фабрикой Госкино», детище Ханжонкова верой и правдой служило новому кинематографу вплоть до середины 1930-х, пока не выстроен был на Воробьевых горах у деревни Потылиха современный комплекс «Мосфильма».

Чересчур бойкому «Коку» братьев Пате скоро придется потесниться на экране рядом с новой киноэмблемой - крылатым конем Пегасом, фирменным знаком кинокомпании Ханжонкова. Чудо-конь, который, согласно античному мифу, дарует вдохновение, был недаром избран в покровители «Торгового дома»: задачи художества, творчества, просвещения сознательно выдвигались Ханжонковым на первый план. В этом смысле он, делец, подвизавшийся в тогда еще малопочтенной и прибыльной отрасли, полностью повторял черты специфически русского типа, честного коммерсанта, тяготеющего к культуре, ставящего искусство выше выгоды. Выгодой Ханжонков зачастую пренебрегал во имя эстетического и морального успеха. Кинофабрика в Замоскворечье на Житной улице имела несколько отделов, в том числе серьезно поставленный отдел научного кино, литературный отдел, в котором работал известный театральный критик, драматург и один из кинотеоретиков и кинорецензентов Никандр Туркин. Ханжонков постепенно собрал у себя нечто вроде постоянной труппы киноактеров, тем самым немало способствуя формированию артистического кинопрофессионализма. Выпускались и самые содержательные из дореволюционных киножурналов «Вестник кинематографии», далее «Пегас». Собственный кинотеатр в Москве (ныне «Дом Ханжонкова») и по сей день функционирует.

Но поскольку кино - - дорогостоящее, сложное и многолюдное хозяйство — просто не может существовать без капиталовложений, таковые обеспечивались прокатом иностранных картин - - увы, в России и в то время, и потом, и всегда, и при советском государственном кинематографе, и при постсоветском хаотическом, кино исканий и - - шире - - фильм высокого художественного качества, «арт-хауз» -- имел своей материальной базой экспортный товар.

Вся дальнейшая хроника «Дома Ханжонкова» покажет, как русские фильмы набирают метраж и профессиональное качество. Ханжонков умел замечательно комбинировать, уравновешивать и согласовывать две будто бы непримиримые стихии - - искусство и деньги. Он ухитрялся субсидировать не только российские игровые фильмы, но и (как правило, убыточные) научные, познавательные, этнографические ленты • - на его фабрике был учрежден для них специальный отдел, который приобрел солидную репутацию в передовых научных кругах.

Бить своего главного конкурента — непотопляемого «Пате» - - Ханжонков начал на плацдарме военно-исторической эпопеи. Новаторский и грандиозный замысел вдохновлен был **ВАСИЛИЕМ МИХАЙЛОВИЧЕМ ГОНЧАРОВЫМ** (1861—1915), чье имя стоит у истоков русской кинорежиссуры. Личность оригинальная, странная, из тех очарованных душ, уведенных за собой магическим лучом кинопроекции, каких немало было в ту пору и чьими руками и создано было русское кино, железнодорожный служащий покинул должность, пустился во все тяжкие нового дела. Это он написал сценарий вышеупомянутого «Стеньки Разина» и тем самым занял место первого русского кинодраматурга. Но магнитом тянула его к себе режиссура. Гончаров упорно подвизался в этом ремесле и как постановщик целой серии «исторических» лент, нескольких экранизаций классики, фильмов-песен и др. всего более тридцати названий. Здесь и стопроцентный кинопримитив «Ванька-ключник», и «историческая» картина в 14 сценах, как она рекламировалась в афишах, «Ермак Тимофеевич - - покоритель Сибири», которая совсем недалеко ушла



Журнал общества А. Ханжонкова



Первопроходец — кинорежиссер Василий Гончаров

«Ванька-ключник», 1909;
реж. В. Гончаров, Т/А А. Ханжонков



от балаганных спектаклей на этот излюбленный сюжет, и «Ухарь-купец», и «Песнь про купца Калашникова» якобы по Лермонтову, состоявшая из четырех сцен (пир у царя Ивана Грозного, нападение опричника Кирибеевича на жену купца Калашникова, объяснение Калашникова с Кирибеевичем и сцены кулачного боя соперников).

Но в душе его зрел совсем иной замысел - - высокий, новаторский.

Шел 1911 год. Проявив завидную активность, добившись благорасположения членов царской фамилии и даже высочайшего покровительства самого императора, Гончаров и Ханжонков приступили к съемкам исторического сюжета «Оборона Севастополя».

Показ фильма состоялся 14 ноября 1911 в летней резиденции императора • крымской Ливадии, в присутствии Николая Александровича, всей царской семьи, двора и высокопоставленных приглашенных - - Ханжонков колоритно описал эту ливадийскую премьеру в своей замечательной книге «Первые годы русской кинематографии»¹². Это было фактическим государственным признанием новорожденного кинематографа.

На премьерe фильма удивительной после традиционных короткометражек казалась сама длина - - 2000 метров, 1 час 40 минут демонстрации. Неожиданной *была* и форма. В сегодняшней терминологии ее лучше всего было бы назвать «реконструкцией событий» или «художественно-документальным фильмом». Сюжет здесь отсутствовал, а эпизоды Крымской войны 1853—1856 годов восстанавливались с максимальным приближением к фактам, снимались на подлинных местах *событий*. Портретное сходство персонажей, сыгранных актерами, - адмиралов Нахимова, Корнилова, хирурга Пирогова, матроса Кошки, героической сестры милосердия Даши Севастопольской и многих-многих других реальных участников обороны, специально и тщательно отработанное, - - производило впечатление полной, абсолютной достоверности изображения. С размахом и эффектно сняты были массовые сцены: эвакуация города, госпиталь,

принимающий раненых, проводы новобранцев и особенно штурм Малахова кургана, снятый с двух точек: со стороны обороняющих редут и со стороны. Сознательную стилизацию этих поставленных, то есть игровых, эпизодов под военную хронику умело осуществили под руководством самого А. А. Ханжонкова операторы А. Рылло и Луи Форестье.

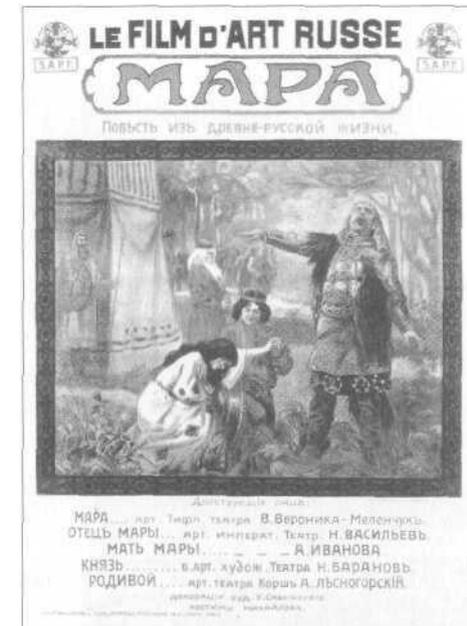
О последнем необходимо сказать несколько слов особо. Великолепный специалист и добрый человек ЛУИ ПЕТРОВИЧ ФОРЕСТЬЕ (1892—1954) попал в Россию из Франции как оператор фирмы «Эклер», принял российское подданство и впоследствии долгие годы работал в советском кино; он оставил содержательные мемуары¹³ -- ценный первоисточник по истории русского дореволюционного кино, в частности, описал и съемки «Обороны Севастополя» - первую российскую киноэкспедицию в современном значении слова.

Что же касается финала картины, то в наши дни он производит впечатление... телевизионной передачи! Дело в том, что в Севастополь были приглашены и сняты на пленку ветераны Крымской войны, дожившие до 1911 года. Бывшие солдаты, матросы, лейтенанты, капитаны, ныне глубокие белобородые старики с иконостасами орденов и медалей; бывшие милосердные сестрички, теперь *бабушки*, многие во вдовьих черных платках. Их по очереди как бы представляет зрителям кинокамера, они кланяются зрителям через глазок -- не хватает только синхронных интервью!

Так в деятельности раннего русского кино и его первопроходца Василия Гончарова обозначились фланги раннего кино — балаганно-лубочная театральность и «люмьеровское» хроникальное начало, историко-костюмное лицедейство в грубо писанных павильонных декорациях и батальная стилизация под газетные фоторепортажи в «Обороне Севастополя».

Этот истинный энтузиаст нового дела умер слишком рано и внезапно, не успев осуществить многие свои замыслы; неизвестно, как бы сложилась его творческая судьба в зрелости.

Через год после принципиальной и «опережающей» победы «Обороны Севастополя» именем Ханжонкова была



Киноплакаты
1910-х годов





Актер и кинорежиссер
Петр Чардынин

освящена еще одна историческая юбилейная киноэпопея - «1812 год», производство которой, а также «пленочный результат» достаточно любопытны, забавны и характеризуют свое время.

Фильмы к столетию войны России с Францией начали одновременно два привычных соперника «Бр. Пате» и «А. Ханжонков и К°». Противоположные, казалось бы, концепции и точки зрения на события наполеоновского вторжения, пожар Москвы и отход французских войск на Запад через Березину тем не менее не просматривались в обоих сценариях былых врагов: в центре стояли эффектные зимние *батальные* сцены и главное картины московского пожара, который наблюдает из Кремля сам Наполеон.

И у той, и у другой съемочной группы возникли производственные трудности, естественные при гигантомании планов и того и другого. В итоге вчерашние непримиримые конкуренты пришли к удивительному «консенсусу», точнее - симбиозу: объединили отснятый материал!

Понятно, что цельности произведения эта акция, с моральных позиций весьма благородная, не способствовала. Особенно же комично, что в фильме оказались (и сохранились при окончательном монтаже) два Наполеона: артист А. Кнорр в материале «Пате» и В. Серезников - от Ханжонкова. Тем не менее определенный «белый флаг» перемирия был поднят (надо прибавить, что в жизни Ханжонков, человек редкой доброты, был в прекрасных отношениях с главой московского предприятия «Пате» Морисом Гашем).

Таковы были нравы ханжонковского Саввинского подворья, где преобладали интересы дела, а не «звериный оскал капитализма», не себялюбие и зависть к успеху ближнего.

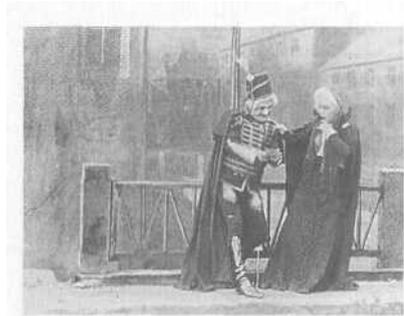
Это Гончаров, не боясь молодого конкурента, открыл и нашел для фирмы Ханжонкова ПЕТРА ИВАНОВИЧА ЧАРДЫНИНА (1878—1934) - еще одного замечательного мастера из отечественных первопроходцев.

Чардынин (настоящая фамилия его Красавчиков) был актером и режиссером театральной труппы Введенского народного дома, которая считалась в Москве одним из лучших

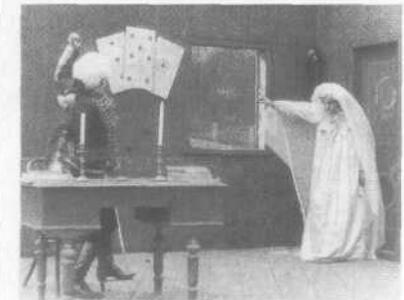
театральных коллективов второго ранга (то есть вслед за Малым, Художественным, Коршем). В один прекрасный день на Елоховскую улицу, где находился Нардом, нагрянула «делегация» из ханжонковцев - ловцов душ для кинематографа. Дело было новое, требовалась смелость. Чардынин, а вместе с ним несколько коллег по труппе согласились сниматься, а далее обосновались у Ханжонкова всерьез, почти совсем расставшись с театром. Среди них был и ИВАН Ильич МОЗЖУХИН (1889—1939), в скором будущем знаменитость, «король русского экрана». Блистательная, а в дальнейшем трагическая судьба этого первого великого актера отечественного кино завязалась именно здесь, в массовых сценах на съемках ателье Ханжонкова. По происхождению крестьянин из Пензенской черноземной губернии-глубинки, Ваня Мозжухин, кому родители прочили карьеру юриста, сбежал из Московского университета в гастролирующую театральную труппу некоего Петра Заречного, потом без особых успехов подвизался в маленьких московских театрах, чтобы обрести себя в «красноречии молчания», в немом кино, эстетику которого он разведывал и на практике и даже в теории - ему принадлежат несколько интересных и новаторских эссе о специфике актерской игры перед киноаппаратом.

Так и шла своеобразная эстафета «вербовки» в кино: Ханжонков - Гончаров - Чардынин - Мозжухин... А вскоре, в 1914-м, в фильме «Песнь торжествующей любви», экранизации одноименной повести И. С. Тургенева в постановке ЕВГЕНИЯ ФРАНЦЕВИЧА БАУЭРА (1865—1917), дебютирует первая русская кинозвезда ВЕРА ВАСИЛЬЕВНА ХОЛОДНАЯ (1892—1919).

Чардынин, как и вся когорта первопроходцев, был неутомимым тружеником, человеком скромным и бескорыстно преданным делу. Театральный актер с хорошими данными и немалым сценическим опытом, он горячо увлекся кинорежиссурой. В наши дни, когда наследие дореволюционного кино открывается заново и освобождается от поверхностно-негативных оценок, принятых в советскую пору, вспыхнул интерес к его основательно забытой фигуре. В 1998-м в Киеве была впервые показана его ретроспектива - более 100 картин!



«Пиковая дама»
по А. С. Пушкину —
афиша и кадры
из фильма 1910 года
(Т/А А. Ханжонков,
реж. П. Чардынин)



Торговый Домъ
А. ХАНЖОНКОВЪ и К^о
Москва, Тверская, 20. в Телер. зал. «Линема» Тел. 77-85.
Исключительная принадлежность для всей России
„Итала“ - „Экспресс“ - „Земляк“ - „Почта“ - „Иллюстрация“

Выпускъ 30-го ноября
СОБСТВЕННОЙ ФАБРИКИ
Шедевръ русской кинематографіи!

ПІКОВАЯ ДАМА.
Всучужденіи азартнаго игрища А. С. Пушкина.
Полноценный игрище. — 6 частей. — Звучащая картина. — Заключительная сценарная работа.
Длина 200 метров. — Телеграфное слово „Пикова“

Выпускъ 20-го ноября
фабрики Итала-Фильмъ:
ЗАВЯТЫЙ ДУША ДУША
СУДЬЯ И ОТЕЦЪ.
Величественное по величине игрище.
Длина 180 метров. — Телеграфное слово „Судья“

Выпускъ 27-го ноября
фабрики Экспрессъ:
ДРУГАЯ МАТЬ.
Величественная картина. — 4 части.
Длина 210 метров. — Телеграфное слово „Другая“

Открылся целый мир, полный разнообразия, жизненных наблюдений, юмора и человечности. Чардынин снимал мелодрамы, комедии, исторические сюжеты и экранизации классики. «Боярин Орша» по Лермонтову, «Крейцера соната» и «Наташа Ростова» («Война и мир») по Л. Н. Толстому, «Домик в Коломне» по Пушкину и многие другие доброкачественные переложения литературы выполнены были им за короткий срок. Чардынин не был экспериментатором, скорее воплощал собой тип «кассового постановщика» - его фильмы пользовались безотказным успехом у публики. И особенно - мелодрама. «У камина» и «Позабудь про камин, в нем погасли огни» - два эти «боевика», датированные 1917 годом, с участием Веры Холодной и ее постоянных партнеров, красавцев Витольда Полонского и Владимира Максимова, вошли в историю как рубеж двух эпох. И «лебединой песнью» частновладельческого кино видится самая знаменитая двухсерийная лента 1918 года «Молчи, грусть, молчи (Сказка любви дорогой)», поставленная им к десятилетию своей кинематографической деятельности. Это была трогательная и чувствительная история неотразимой циркачки Полю, которую играла Вера Холодная. А вокруг героини Чардынин собрал целый букет партнеров, «королей экрана»-- красавцев Полонского, Максимова, Рунича, Худолева, оставив себе, без всякой боязни конкуренции, роль отвергнутого мужа, спившегося акробата Лорио (кстати, играл он сам лучше всех остальных!).

Но рождение национализированного российского кино не стало концом деятельности неустанного Чардынина. После Октябрьской революции он эмигрировал, несколько лет работал в Европе, но в 1923 году вернулся на родину режиссером Одесской кинофабрики - на Украине его считают одним из пионеров украинского национального кино. Здесь в списке чардынинских лент появляется приключенческая и детективная «Укразия» (1925), биографические «Тарас Шевченко» и «Тарас Трясило», снова — экранизации — гоголевские «Черевички» (1930). Завидная судьба!

Кадр из фильма с участием дрессированных животных Владимира Дурова



Именно благодаря Чардынину в первую очередь репертуар раннего русского кино обрел достойный профессиональный уровень в «среднем регистре», над которым возвышались выдающиеся творения.

Таковы, например, не имеющие аналогов в мировом кино мультипликационные ленты ВЛАДИСЛАВА АЛЕКСАНДРОВИЧА СТАРЕВИЧА (1882-1965).

И этого чудодея, мага экранных эффектов и трюков, блестящего декоратора и умелого постановщика костюмных картин и сказок открыл неумный Ханжонков в провинциальной Литве, перетащил в Москву, дал квартиру с пристроенным к ней специальным кинопавильоном для экспериментов. И Старевич увлеченно экспериментировал, открывая неизведанные возможности «поля чудес» -- экрана. Например в просветительском фильме «Пьянство и его последствия» (это был своего рода «боевик» научного отдела ханжонковской фабрики) Старевич выдумал потрясавшие зрителя трюки. Алкоголику, роль которого с натуралистической точностью играл Мозжухин, в бутылке являлся чёрт, верный признак белой горячки, — это было соединение объемной мультипликации с трюковой съемкой. В гоголевской «Ночи перед Рождеством», где Старевич выступил режиссером, сценаристом и оператором, а Мозжухин играл... чёрта, поражали феерические по тем ранним временам экрана полеты в звездном небе и игры с месяцем (красавец, король экрана и герой-любовник «Иван Великолепный» обожал до неузнаваемости изменять свое лицо сложными гримами - - здесь он превратился в отвратительного волосатого уroda).

Старевичу принадлежит уникальное изобретение - - оригинальный жанр объемной кукольной мультипликации. Это был своеобразный «животный эпос» или, точнее, «эпос насекомых». Старевич поручал все «роли» в фильмах... насекомым: жукам, кузнечикам, стрекозам, осам, мухам и пр. «Инсекты», которых публика принимала за настоящую живность, были смастерены вручную с удивительной искусностью, оставшейся секретом этого уникального художника. Фильмы Старевича - - пародии на мелодрамы и историче-



Кадры из анимационных фильмов Владислава Старевича



Эмблема фирмы И. Ермольева



Иосиф Николаевич Ермолев



ские костюмные фильмы, на нелепые истории из современных юмористических журналов («Война усачей и рогачей», «Авиационная неделя насекомых», «Месть кинематографического оператора»). В мультфильме «Петух и Пегас», где оживленные *анимацией* фирменные знаки замещали самих конкурентов, он высмеял хорошо ему известную борьбу Пате и Ханжонкова за успех у публики и у рынка.

В остроумных неповторимых шаржах Старевича ощущалась традиция *басни* и прежде всего «русского Лафонтена» И. А. Крылова - - недаром особую славу мастеру принесла кинобасня «Стрекоза и Муравей». Надо заметить при этом, что концовка ленты обрела на экране иное настроение, нежели назидательно-категоричная мораль Крылова («ты все пела...так пойдика попляши!»), - - лирическое, чуть сентиментальное: отвергнутую Муравьем Стрекозу, которой Старевич вложил в тонкие руки-спички игрушечную скрипку, медленно и безжалостно засыпал *зимний* снег...

После революции Старевич эмигрировал, жил в Париже, постоянно работал, продолжая и совершенствуя найденную им в России технику объемной мультипликации. В 1949-м за свой первый цветной фильм «Цветок папоротника» он получил приз Венецианского кинофестиваля. Благополучно сложилась его европейская судьба. Но чудо первооткрытия произошло в ателье Ханжонкова на тихой Житной улице Замоскворечья...

Рядом с ателье Ханжонкова в Москве за кратчайший срок выросло миллионное кинопредприятие «И. Ермолев» с его эмблемой - - слоном. Владельцу его, ИОСИФУ НИКОЛАЕВИЧУ ЕРМОЛЬЕВУ (1889—1962), человеку образованному, блестящему организатору, предстояла большая и драматичная жизнь в кинематографе России, Франции, США.

Одновременно *бывший* представитель фирмы «Гомон» ПАВЕЛ ГУСТЛВОВИЧ Тимлн, объединившись с табачным фабрикантом ФРИДРИХОМ РЕЙНГАРДТОМ, открыл большой торговый дом, который впоследствии взял себе название «Русская золотая серия». Под этой рубрикой начали выходить ленты, рекламируемые по классу «люкс», поражая и количе-

ством знаменитостей, участвующих в картинах, и богатством и роскошью постановки.

Далее, в 1915-м, в Москве открылась еще одна богатая фирма -- «Русь», владельцем ее был костромской купец МИХАИЛ СЕМЕНОВИЧ ТРОФИМОВ; вслед за ним здесь обосновался владелец роскошного харьковского кинотеатра «Ампир» предприимчивый ДМИТРИЙ ИВАНОВИЧ ХАРИТОНОВ. Вокруг этих главных производственных и коммерческих центров теснилось множество более мелких ателье, торговых домов, фирм, между которыми шла беспрестанная конкурентная борьба.

Так или иначе, национальный кинематограф России родился, утвердил себя, активно функционировал...

5.

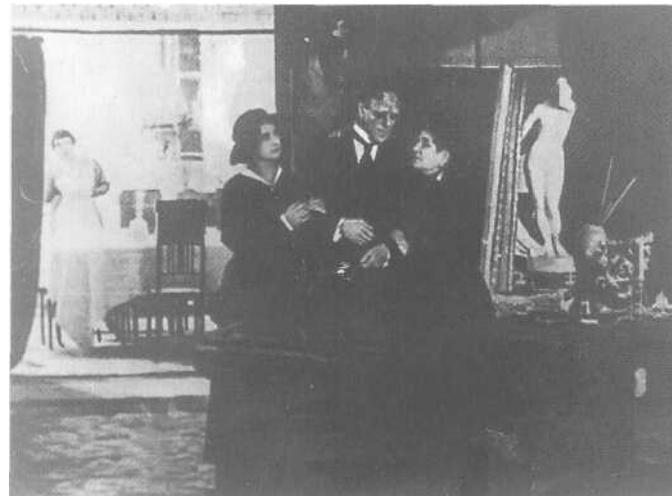
РУССКАЯ ШКОЛА ЭКРАНИЗАЦИИ

Едва ли не общим местом многих исторических обзоров является утверждение, что русский художественный фильм формировался в прямой связи и под непосредственным влиянием русской классической литературы XIX века.

Действительно, экранизация преимущественно известного и популярного литературного сюжета, сначала собственного русского производства, заняла весьма важное место в репертуаре.

Вместе с первой волной послеоктябрьской эмиграции, когда были вывезены копии и прошли европейские премьеры «Отца Сергия» Якова Протазанова и «Поликушки» Александра Санина по А. Н. Толстому, а далее «Коллежского регистратора» Юрия Желябужского -- экранизации «Станционного смотрителя» Пушкина, имевшей уже в советское время (1925) экспорт еще больший, чем прославленный «Броненосец Потемкин». Русское кино стало известно за границей. Славу русской экранной классики подтвердили в 1920-х годах фильмы германской фирмы «Прометеус», где работали русские постановщики, а также образы, созданные

«Ее судьба», Т-во И. Ермольев, 1916



Плакаты фильмов 1910-х годов



артистами Григорием Хмарой в «Преступлении и наказании», германской киноверсии романа Ф. М. Достоевского, и в особенности европейской кинозвездой, ранее русским «королем экрана» Иваном Мозжухиным. До мощной волны советского киноавангарда 1920-х наше отечественное кино виделось в Европе и Америке скорее «экранизатором», продолжателем и преемником великой русской литературы.

Ни классика как таковая, ни заимствованный классический сюжет не были залогом и художественного и коммерческого успеха. Однако именно на материале литературной классики были завоеваны первые принципиальные успехи чисто экранной выразительности. Обращаясь к литературе, кино обрело себя, заимствуя, шло к самостоятельности. Но, разумеется, кинематографический процесс этим не исчерпывался.

Общая картина репертуара фильмов-экранизаций с самого начала была пестрой.

Можно выделить основные типы фильма, снятого по классическому (общепризнанному) произведению литературы: экранизация-лубок, экранизация-иллюстрация, экранизация-интерпретация, экранизация-фантазия («по мотивам...», распространившаяся несколько позднее, в 1920-е годы). Эти четыре модели действуют одновременно, хотя появляются на свет в данной последовательности. Они не замещают одна другую, а существуют синхронно, сохраняясь вплоть до наших дней (и, возможно, сохранятся вечно, пока будет жив кинематограф), хотя понятно, что на ранней стадии преобладает первый тип, лубочный, а в зрелом «Великом немом» более обширное поле оказывается у кинофантазий на литературные темы, когда возникает и осознается как существующее второе -- кинематографическое -- авторство. Сочетание принципиально разных художественных типов ясно видно в раннем русском кино.

«Нынешний кинематограф -- лубок по содержанию. Это же "Битва русских с кабардинцами"», -- заявил в 1910 году молодой писатель А. Серафимович.

«Битва русских с кабардинцами» — одиозное для русской интеллигенции название одной из знаменитых лубочных книжек, выдержавшей десятки изданий на протяжении полувека с лишним (с 1854 г.). Это сюжет о любви русского воина и мусульманской княжны, архетипически уходящий в рыцарскую повесть, но модернизированный и положенный на события русско-кавказской кампании XIX века. Имея собственную родословную, сюжет «Битвы русских с кабардинцами» о любви прекрасной Земиры и русского пленного есаула Победоносцева был лубочным двойником или простонародным спутником «Кавказского пленника» Пушкина — Лермонтова. Более того, в разного рода инсценировках «Кавказского пленника» в балаганном театре и в «живых картинах» одноименные романтические поэмы двух гениев обретали черты и свойства лубочной «Битвы русских с кабардинцами»: лубок поглощал литературный источник, что характерно для всех видов и форм лубочной (ранней массовой) культуры — графической картинки, эстрады, цирка, — а также и для всех «кавказских пленников» раннего киноэкрана и не только для пушкинского и лермонтовского сюжетов, но для Л. Толстого, А. Куприна, И. Шмелева и любых других экранизировавшихся произведений.

Речь здесь идет не о лелеемом Н. Гончаровой, М. Ларионовым, «Бубновым валетом» примитиве с его чарующей прелестью фантазии и канона, ни о выставочных образцах какой-нибудь росписи на донце прялки — то есть о искусстве. Литературный (а вслед за ним непосредственно — кинематографический) лубок есть некая переходная стадия от аутентичного фольклора к машинному серийному производству. Это промежуточное явление, утратившее рукотворную подлинность, но еще не приобретшее ни высокого стандарта, ни индивидуального авторства подписного творения. Лубок в своем большинстве — усредненное, омасовленное изделие, рассчитанное на спрос неразвитого эстетического вкуса.

Соприкасаясь с авторским литературным произведением) кинолубок прежде всего пренебрегает индивидуальным авторством. Все до одного экранизированные классические



Кадры из фильмов
1910-х годов

«Снохач»



сюжеты кинематографа русского производства 1900—1910 годов (и, конечно, последующих десятилетий, вплоть до, скажем, чеховской «Анны на шее» в постановке советского режиссера И. Анненского в 1950-х) стилистически неотличимы друг от друга, а также и от оригинальных творений собственно кинематографа, снятых по специально написанным «сценариусам». «Князь Серебряный» не отличается ни от «Купца Калашникова», ни от «Смерти Иоанна Грозного». Точнее сказать, ленты разнятся костюмами: боярскими («Ванька-ключник», «Воевода», «Каширская старина»), купеческими («Бедность не порок»), мужицкими («Касьяниненинник», «Власть тьмы») и т. д.

Заметим, что количество адаптированных классических сюжетов в русской лубочной литературе конца XIX — начала XX века было огромно: это горы книжек, выпусков, переизданий. Сегодня непонятно, зачем было переключивать «на народный вкус» «Тараса Бульбу», «Майскую ночь», «Руслана и Людмилу», «Нос», «Капитанскую дочку»? Но ведь переключивали! Или, как тогда называлось, «перекладывали»: подвергали купюрам все неповторимое, авторское, игру ума, печаль, размышление, интонации, оставляли голый сюжет. Похожее происходило на экране.

Кинолубок, по сути дела — это кино еще без кино, перенос на экран лубка литературного. Поэтому шагом вперед была экранизация-иллюстрация, которая ориентировалась на книжную графику и съемку профессиональных театральных спектаклей с участием видных артистов и отличалась от лубочной тем, что кинематограф не подгонял литературный текст под свои каноны, а скромно шел за автором.

Лубок агрессивен, иллюстрация покорна, что может подтвердить, например, одна из сохранившихся полностью лент — «Мертвые души» 1909 года, снятая в ателье А. А. Ханжонкова. В персонажах фильма добросовестно и ученически воспроизводились иллюстрации к гоголевской поэме, выполненные художниками П. Боклевским и А. Агиным, — таковы несколько муляжные Коробочка, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин.

Эти персонажи, словно бы сошедшие с книжных страниц, расположены в одной и той же театральной декорации. Мизансцены статичны, фронтальны, а в финале все герои образуют групповую композицию вокруг бюста Н. В. Гоголя. Это напоминает так называемые «апофеозы», то есть финалы представлений балаганного театра, где персонажей часто группировали вокруг памятника Суворову, у крейсера «Варяг» или еще у какого-нибудь памятника герою или событию. В «Мертвых душах» забавно синтезировались влияния книжной графики, театральной мизансцены и балаганного эффекта.

Сам метраж ранних экранизаций предопределял их иллюстративность: отдельные сцены, моменты из сюжета литературного произведения «зарисовывались» в кадре.

«Бахчисарайский фонтан», поэма Пушкина на экране - «драма в 7 картинах» (сценарий и режиссерский дебют выдающегося режиссера Якова Протазанова) 180 метров. На сто метров длиннее были ленты «Боярин Орша» по Лермонтову и «Вий» по Гоголю. Сохранившиеся «киноиллюстрации», снятые в 1909—1911 годах: «Мазепа» В. Гончарова по пушкинской «Полтаве» и «Мазепа» П. Чардынина по одноименной поэме поляка Ю. Словацкого, «Жених» и «Русалка» по Пушкину, «Майская ночь» по Гоголю (в афише - «сказка в 18 картинах») и другие, -- демонстрируют первоначальные, ученические и зачастую вполне добросовестные поиски «адекватности» образов.

«Идиот» Достоевского на экране - «драма», снятая режиссером П. Чардыниным в 1910 году у Ханжонкова, • «пробежка» по узловым сценам романа, на сегодняшний взгляд наивная и комичная. Настасья Филипповна там появляется в огромной шляпе с перьями, жесты - - размахисты, глаза - - «инфернальные». Выигрышные моменты действия спешно нанизаны на стержень сюжета: сцена вечеринки со сжиганием в камине пачки денег, сорванная свадьба, дом Рогожина после *убийства*... И все же в этом опусе, одном из самых ранних, уже есть проблески, попытки «сравнить» киноизображение с литературным описанием, добиться точно-

«Страшная месь» по Н. В. Гоголю.
В роли колдуна И. Мозжухин





Киноаппаратура
1900-1910 годов



сти. Первые кадры -- натурные, это поезд, подъезжающий к Санкт-Петербургу. Действие переносится в вагон, где князь Мышкин встретился с Рогожиным. Артист Андрей Громов старается передать внешность и манеру поведения героя, нескладного, инфантильного и очаровательного в своей чистоте. Во всех случаях налицо добросовестные намерения «учиться» и «подражать» оригиналу.

На этой, самой ранней, стадии в кинематографе не существует ни понятия жанра, ни попыток соизмерить собственные возможности с шедеврами литературы. Роман, драма, стихотворение в 17 строф («Песнь о вещем Олеге»), четырехтомный роман-эпопея «Война и мир» в чуть более поздней экранной «Наташе Ростовой», «драме в 5 частях», бытовая комедия, фарс -- все «укладывается» в лапидарный метраж киноленты от 215 до 2000 метров. Даже чаще, нежели книжные иллюстрации, фильм напоминает «живые картины» или «туманные картины», одно из предкинематографических зрелищ, широко распространенных во всем мире, а также в России во второй половине XIX века.

Закономерность их в русской культуре среди любимых народных развлечений была подтверждена и освящена еще Пушкиным. В стихотворении 1835 года поэт писал, как бы вторя друзьям, которые советовали ему продолжить «Онегина»:

*...Вставляй в просторную, вместительную раму
Картины новые -- открой нам диораму...*

Это, как ни забавно, и осуществлялось в младенческом кинематографе: среди ранних экранизаций Пушкина имеется и «Евгений Онегин», драма, метраж 270 м, на поверку являющаяся тем не менее экранизацией сцен из оперы Чайковского.

Но как ни пестра и ни наивна «пушкиниана» раннего русского экрана, невозможно не видеть облагораживающего, активного воздействия самого обращения кинематографа к Пушкину.

Да, конечно, «исходной точкой» для первоэкранизаторов был пушкинский романс «Под вечер осени ненастной», уже

с 1850-х годов широко бытовавший в качестве лубочной картинки. Но опыт накапливался, процесс шел стремительно, происходил любопытный «отрыв» от кинолубка.

В этом смысле интересна лента 1912 года «Братья разбойники» (по одноименной поэме Пушкина, сценарий и режиссура В. Гончарова, ателье Ханжонкова).

Налицо попытка построения самостоятельного кинематографического сюжета, поиски собственных приемов средств экранного повествования, и опять эти поиски стимулирует литература.

Пушкинское описание ночной пирушки разбойников («Не стая воронов слеталась на груды тлеющих костей...») порождает на экране типичную мизансцену разбойного пира, свойственную как аналогичным сценам из народной игры «Лодка», так и эпизоду «На острове» из дранковского «Стеньки Разина». В центре группы разбойников с поднятыми ковшами в руках высится фигура атамана. С началом его рассказа «Нас было двое: брат и я...» происходит возврат действия в прошлое: то, что ныне именуют «ретро-вставками», практиковалось в русском кино уже в 1910-х.

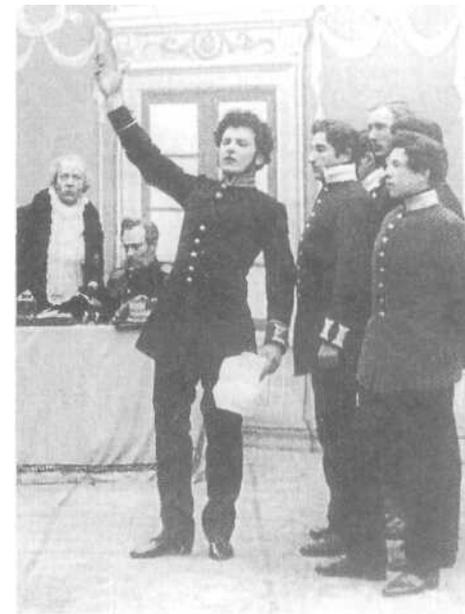
Перевод действия в прошедшее время обусловлен текстом поэмы, но тут же начинается и собственно кинематографическое творчество новых сюжетных мотивов, узоров, расцветивающих лаконичный текст литературного оригинала. Немой экран «переводит» речь героя в бег визуальных образов.

Так, например, краткое пушкинское

*Росли мы вместе; нашу младость
Вскормила чуждая семья...*

развертывается на экране в разъяснение обстоятельств сиротства героев: возникает история молодой утопленницы, матери, оставившей двух мальчуганов одних на белом свете. В фильме много быта. Специально прописаны картины тюрьмы, даны портреты и группы арестантов, у Пушкина это отсутствует. Фильм снят оператором Рылло, в чьем решении «Братьев разбойников» явно видны поиски специфического киноязыка. В частности, ранние (1912-й!) глубинные мизансцены, суровость «передвижнического» письма • продолжение опыта «Обороны Севастополя».

«Жизнь и смерть Пушкина», Бр. Пате



«Братья разбойники» В. Гончарова, 1912



«Домик в Коломне» по А. С. Пушкину.
Реж. П. Чардынин, 1913.
Гусар, он же «кухарка Мавруша» — Иван Мозжухин



Композиционно фильм «окольцован»: драматургический прием, живой и общераспространенный и в наши дни. В финале действие возвращается к первоначальной мизансцене пирушки разбойников, к скорбному атаману-рассказчику в кругу сотоварищей и собутыльников.

Однако опыт «Братьев разбойников», фильма, знаменательного еще и потому, что он был задержан цензурой и не выпущен на экран, напоминал кинематографистам о границах возможностей тогдашнего экрана. Или — может быть — экрана вообще? Заметим: с тех пор «Евгений Онегин» в России так и не получил киноинтерпретации, на нее решились только англичане в одноименном фильме с Ральфом Фаинсом и Лив Тайлер в главных ролях.

Есть нечто, «переводу» не поддающееся! Так получилось с «Домиком в Коломне», снятым Петром Чардыниным у Ханжонкова в 1913 году.

Фильм признан -- и справедливо! -- жемчужиной раннего русского кинематографа. Блистательна, отработана до мельчайшей детали игра Ивана Мозжухина -- гусара, он же кухарка Мавруша, продумано и его остроумное экранное «травести» (когда гусар, забывшись, лихо поднимает ситцевую юбку и достает из брюк портсигар, когда прячет смиренно сложенные мужские руки под фартук и т. п.). Тщательно воссоздан быт, а ныне лента являет еще и ценность историческую, этнографическую. Но «Домик в Коломне» ведь лишь по внешности забавная история-анекдот, на деле же глубоко личное, лирическое раздумье поэта о себе, о юности, о творчестве.

*«Узнаю, маменька». И вышла вон,
Закутавшись. (Зима стояла грозно,
И снег скрипел, и синий небосклон
Безоблачен, в звездах, сиял морозно.)...*

Фильм же снят летом -- потеря зимы невосполнима. Невосполнима потеря образа гордой графини-прихожанки у Покрова, антиподом которой для Пушкина и была героиня поэмы «простая, добрая моя Параша». Непереводимы пушкинские октавы ни на один, кроме поэзии, язык. И получал-

ся на экране, при всех его безусловных достоинствах, милый фарс наподобие выпущенной в том же 1913 году комедии «Дядюшкина квартира» - - симпатичной безделицы с участием того же Ивана Мозжухина.

Итак, уже при самом раннем обращении русского кино к поэзии обнаружилось возможности и границы трансплантации. То же и с прозой.

Философское содержание, «лабиринт сцеплений», что, по выражению Л. Н. Толстого, и есть сущность жанра романа, - все это было не под силу кинематографу и тогда, и долгое время после. Гораздо удивительнее феномен успеха: пусть еще и скромные победы искусства экрана. Например, вторая по счету экранизация «Анны Карениной», сделанная в 1915 году под грифом «Русской золотой серии» начинающим режиссером, актером по первой профессии ВЛАДИМИРОМ РОСТИСЛАВОВИЧЕМ ГАРДИНЫМ (1877—1965), далее прожившим большую жизнь в кино, с Марией Германовой, актрисой МХТ, ученицей К. С. Станиславского в заглавной роли. В этой работе бросаются в глаза тонкая психологическая проработка настроений, верность толстовской живописи портрета: в облике Анны была достигнута «похожесть», то есть изящество при некоторой полноте, сочетание черных волос и светлых глаз, непокорные завитки на затылке - - то, что впоследствии не принималось во внимание даже великой Гретой Гарбо, которая в «Анне Карениной» оставалась самой собой, некоей скорбной красавицей, но не той, которую написал Л. Н. Толстой.

Так кинематограф осваивал портрет героя. Далее - - пейзаж как элемент экранной выразительности.

Например, фильм «Обрыв» Петра Чардынина по одноименному роману И. А. Гончарова, в котором дана картина русской духовной жизни в эпоху реформ и созданы портреты большой реалистической и поэтической силы. Сам обрыв, то есть пейзаж, у Гончарова многозначен и предвосхищает более поздние образы-символы искусства на рубеже XIX—XX веков. Обрыв - - это и реальный крутой склон под усадьбой *барыни* Бережковой, и место тайных свиданий ге-

Владислав Александрович Старевич



Яков Александрович Протазанов



роини романа Веры, куда ее разбойным посвистом вызывает нигилист-бунтарь Марк Волохов. Это и «обрыв» Вериней девичьей жизни, и обрыв самой старой российской жизни в клокочущие 1860-е годы.

Чардынин ищет атмосферу. Долгий, глухой, заросший спуск к реке. Длинные проходы Веры - - на свидание, возвращение со свидания (героиню играла видная театральная актриса Вера Юренева). «Логово» Марка Волохова -- беседка внизу, у реки. «Топография» фильма, удачно выбранная натура выразительны.

Высокая серьезность Чардынина в его обращении к классике, поднятая им «планка» кинорежиссерской профессии позволили расширить и поле творческих *исканий* в экранизации. Среди тех, кто сочетал профессионализм с художественными поисками, следует назвать имя ЯКОВА АЛЕКСАНДРОВИЧА ПРОТАЗАНОВА (1881 — 1945).

Протазанов — о нем речь пойдет и в следующих главах - начинал в кино одновременно с Гончаровым и Чардыниным, дебютировал короткой лентой «Бахчисарайский фонтан» (1909), снимал много, по тогдашним правилам без перерывов, подвизался в «Русской золотой серии», где поставил новаторскую по драматургии, монтажу и экранным эффектам «Драму у телефона» (1914) - - русскую версию фильма Д. У. Гриффита «Уединенная вилла», снял сенсационный и скандальный (вплоть до запрета, вызванного протестом С. А. Толстой) фильм «Уход великого старца» (1912) о последних днях жизни Л. Н. Толстого и немало других заметных лент.

Скачок в творчестве Протазанова, как и всего русского кино, относится к годам Первой мировой войны. Этот общеизвестный и много раз повторенный историками кино, хотя и парадоксальный на первый взгляд, факт обычно объясняют тем, что война блокировала киноимпорт и потребовалось насыщение внутреннего рынка. Следует добавить к этому материальному также и моральный фактор: взрыв национального самосознания, пережитый также и кинематографистами.

Для Протазанова новое обращение к отечественной классике было органичным — это патриотическое умонастроение породило его своеобразную классическую кинотрилогию: «Николай Ставрогин» (1915), «Пиковая дама» (1916), «Отец Сергей» (1917—1918). Все три фильма сделаны были на фабрике Ермольева, куда режиссер перешел из «Русской золотой серии». Во всех трех главные роли играл Иван Мозжухин, к тому времени, и особенно после названных фильмов, единодушно признанный лучшим русским киноартистом.

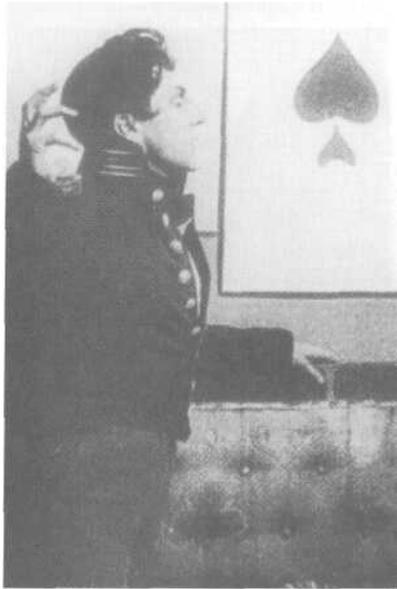
Пушкин, Достоевский, Лев Толстой -- три первых имени золотого национального фонда. Кинематограф замахнулся высоко!

Разумеется, даже эти лучшие ранние экранизации величайших творений не поднялись и не могли подняться до уровня оригинала, как не исчерпает оригинал ни одно кинематографическое воплощение литературного шедевра и в дальнейшем на высоких уровнях зрелости киноискусства. Даже такие фильмы высшего ранга, как, скажем, «Фальстаф» Орсона Уэллса, «Белые ночи» Висконти или «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова. Адекватного не бывает. Бывает иное. Свое прочтение. Кинематографическая версия другого второго - творца. Зачатки этого были и в ранних, во многом еще несовершенных фильмах Протазанова.

Копии «Николая Ставрогина» утрачены, и сохранилась лишь серия литографий, выполненных с кадров, да весьма скудные отзывы рецензентов. Ясно, однако, что из сложнейшего, многолинейного философского и социального романа «Бесы» Протазанов извлекал историю героя, чье имя вынесено было в название. Несомненным было влияние одноименного знаменитого спектакля Московского художественного театра в постановке Вл. И. Немировича-Данченко и с В. И. Качаловым в главной роли. Но, насколько можно судить, Мозжухин дал собственную трактовку образа: «Николай Ставрогин, наиболее сложный тип в нашей литературе... у Мозжухина несет на себе печать той "вековечной священной тоски", которую она избранныя душа, раз вкусив и познав, уже не

Комбинированный кадр из фильма режиссера Якова Протазанова «Уход великого старца», 1912. В роли Л. Н. Толстого артист В. Шатерников (производство «Тиман и Рейнгардт»)





«Пиковая дама»
по А. С. Пушкину.
Т-во И. Ермолев,
реж. Я. Протазанов.
Германн — И. Мозжухин

променяет потом никогда на дешевое удовлетворение», писал рецензент.

Вселенская тоска «принца Гарри» (как называл Ставровгина другой персонаж романа, Степан Верховенский) сменилась в творчестве Мозжухина одержимостью пушкинского Германна.

Правда, изысканное изящество, флер тайны, ирония «Пиковой дамы», до сих пор не разгаданная, были Протазанову не под силу. История «трех карт» весьма упростилась на экране, но зато приобрела актуальный для своего времени смысл. В исполнении Мозжухина инженер Германн, неудачник, мечтающий посредством карточного секрета графини выйти в люди, превратился в одержимого, полубезумного искателя денег. Были подчеркнуты его корыстолюбие, жестокость, прямолинейность. С резким профилем, демоничный, с огромными и словно бы остекленевшими светлыми глазами под черными дугами бровей, Германн у Мозжухина фатально двигался к краху: последние кадры фильма запечатлевали его на железной койке сумасшедшего дома, маниакально тасующего колоду карт и всякий раз вместо заветного туза вытягивающего даму пик -- символ мести и расплаты за убийство старухи.

В этом фильме было интересно применен ракурс: беспкойное хождение героя под домом графини снято было сверху, с точки зрения воспитанницы графини Лизаветы Ивановны, обольщенной Германном и нервно ожидающей его у окна. Длинный проход Германна через анфилады особняка, снятый со спины Мозжухина, производил впечатление полной новизны, ибо персонаж на экране привычно смотрелся лишь в фас, в центре кадра. Хрестоматийными стали и кадры, где профиль героя с его орлиным носом и непокорной шевелюрой повторен черной «наполеоновской» тенью, отброшенной на плоскость белой стены. Для кинематографа 1910-х, и не только русского, это было ново и смело. Но одновременно в той же ленте были допущены явные операторские просчеты освещения, из-за чего кадры лишались глубины, а стильная и тщательно выполненная известным ху-

дожником Владимиром Баллюзеким декорация выглядела плоской, перегруженной. Так сочетались в одной ленте открытия и неумение, сверкающие находки и неможное ремесло. К сожалению, плоскостность и перегруженность кадра, отсутствие глубины и воздуха останутся слабостью режиссуры Протазанова во многих последующих его работах.

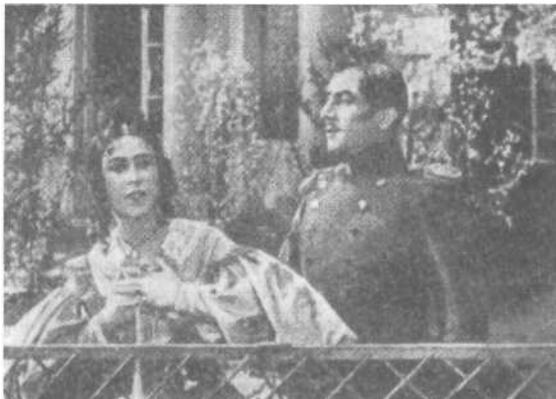
Фильм «Оттеп Сергей», задуманный во время съемок «Пиковой дамы», Протазанов начал после Февральской революции 1917 года -- изображение на экране в игровом фильме царствующей особы (у Л. Н. Толстого это Николай I), церкви, монастыря ранее было запрещено цензурой. История жизни и нравственных исканий героя-аристократа, блестящего придворного, князя Степана Касатского, познавшего фальшь и грязь света и принявшего постриг, став «отцом Сергием», - - воссоздана была действительно «по Льву Толстому», с искренним стремлением передать на экране авторскую концепцию этого своеобразного «жития святого» или, точнее, «антижития».

Протазанов и Мозжухин проводили своего героя от юности до глубокой старости. Сквозной темой судьбы героя становились напряженные попытки избежать соблазнов, и главного среди них - - соблазна лжи, обрести истину и подлинную веру. Мозжухин играл целую жизнь человеческую с темпераментом и серьезностью, правда, моментами чуть выпендренно, чему способствовал тогдашний общий стиль актерской игры, еще не окончательно оторвавшейся от театра и, в частности, глубокий черный грим, которым по манере той поры были обведены глаза персонажа. Но исполнение Мозжухина в ряде сцен (особенно - • в пустыньке с барыней Маковкиной, с купеческой дочкой Марьей - эпизоды соблазнения) поднималось к трагедийной силе. Благодаря высокому мастерству актерского перевоплощения угловатый непокорный кадетик, каким представал Стива Касатский в начале его истории, далее на глазах зрителей, проживая жизнь, превращался сначала в блестящего офицера, красавца-придворного, а потом в согбенного, скорбного и смиренного старца-странника.

Федя Протасов — В. Максимов, Маша — В. Холодная



«Невеста», Бр. Пате, 1912



«Отец Сергий» по Л. Н. Толстому,
реж. Я. Протазанов, 1918



Успеха достиг в режиссуре и Протазанов, осуществив сложные массовые композиции, такие, например, как сцена дворцового бала, эффектно снятая операторами Николаем Рудаковым и Федотом Бургасовым. Длинный проход Маковкиной - - Натальи Лисенко по снежному полю из пустыньки отца Сергия - - это был уже чисто кинематографический образ, который следовало «читать» - - прочитывать перелом в душе пустой и легкомысленной женщины, переживающей минуты раскаяния, потрясения и решения принять постриг.

Фильм «Отец Сергий» был выпущен на экраны уже после Октябрьской революции, премьера состоялась в московском кинотеатре «Аре» 14 мая 1918 года. По словам очевидцев, это был подлинный шок. Когда зажгли свет, несколько мгновений публика молчала и потом разразилась тем, что называют бурей аплодисментов.

Это был своего рода результат десятилетней работы русского кинематографа над фильмом-экранизацией. И при сравнении «Отца Сергия» с первыми простодушными фильмами-лубками и добросовестными иллюстрациями вырисовывается творческий итог той школы классической литературы, которую в кратчайший срок успело пройти русское кино.

(0. КОНТРАСТЫ КИНОРЕПЕРТУАРА

Конечно, в ту раннюю пору и другие национальные кинематографии, старшие по стажу и по опыту, также обретали себя, припадая к родникам собственной словесности. Так, французы будут переносить на экран «Кренкебиля» Анатоля Франса и «Кармен» Проспера Мериме, итальянцы с 1908 года пройдутся по литературным сюжетам «от Данте до д'Аннунцио», как назвал главу о «золотом веке итальянского кино (1902—1916)» историк Пьер Аепроон. «Благородные сюжеты - - вот чего просило кино у театра и у литературы, стремясь привлечь в кинозалы более зажиточную

публику, чем толпа ярмарочных балаганов»¹⁴, -- утверждает Жорж Садуль, патриарх европейского киноведения.

Таким образом, процессы сходны, но путь русского кино отличала стремительность, спрессованность событий и свершений.

Были особые причины спешить. Во-первых, еще раз напомним, что национальное производство, начавшись в 1908-м, по сравнению, скажем, с Америкой или Францией опаздывало на десятилетие — следовало наверстывать. Во-вторых, подспудно, глубинно предчувствовалось, что русскому частновладельческому кино и работе свободных предпринимателей отпущен краткий век. Начиная с 1915 года призрак экспроприации или национализации уже маячил в дверях кинопавильонов. Близился 1917-й...

Отечественный репертуар кинотеатров, которому во время войны довелось если не вытеснить, то потеснить прокат зарубежных лент, отличается большим разнообразием тематики, материала, жанров, наконец, художественных уровней. Взгляд на дореволюционный кинематограф как на нечто однородное -- ошибочен, давно устарел. Пользуясь вошедшим в обиход структуралистским термином, это не единый текст, пусть и обусловленный стадией развития молодого искусства и общественными условиями его бытования, это -- множество разноречивых, разнохарактерных текстов.

Сознательные, устремленные творческие поиски, как и в кинематографе других стран, занимали небольшую долю общего выпуска кинопродукции, порой вступая в противоречие и с коммерцией предпринимателя, и с низким эстетическим уровнем кинозрителя, а им ведь был в массе своей житель окраины, вчерашний крестьянин, ныне фабричный, чаще всего полуграмотный или совсем неграмотный, загнанный в город нуждой.

Этому зрителю экран продолжал предлагать лубочные приключенческие истории разбойников, русских двойников Картуша и Ринальдо Ринальдини, таких как Васька Чуркин («русский Фантомас» именовала его реклама), Антон Кречет или легендарная одесская воровка Сонька Золотая

«Отец Сергий»



«Позабудь про камин»,
реж. П. Чардынин, 1918



Ручка. Это *были* экранные параллели массовой «копеечной» литературы, которая миллионными тиражами Натов Пинкертонов, Ников Картеров и их русских кузенов заполняла книжный рынок.

Но уже началась и дифференциация зрителя, единая поначалу публика расслаивалась, а вместе с нею и сам кинематограф. Поблизости от маленьких и простодушных кинотеатров-балаганов в «три скамейки», которые для солидности носили квазинаучные названия «Электробиографов» или «Синемаскопов», росли фешенебельные, копирующие театральные, здания и нарядные залы с бархатными креслами, кинотеатры центральных городских улиц с претенциозными «заграничными» именами: «Паризиана» на Невском проспекте и в том же Петербурге «Мулен-Руж», «Модерн» в азиатском Асхабаде у самой пустыни Каракум и «А. М. Дон Отелло» в далеком сибирском Иркутске.

«Модель» кинематографа, этого конгломерата, столь пестрого по составу, имела и свой эстетический «верх», о котором шла речь на предшествовавших страницах и с которым связаны эксперименты и художественные победы, и свое лубочное основание. А между ними расположился самый обширный, плотный слой: зрелище, то, что вскоре назовут «фабрикой снов», «индустрией грез», «шоу-бизнесом», «массовой культурой». Однако и этот слой был неоднороден.

Русское кино не породило таких собственно экранных жанров, как комический или вестерн, таких киновариантов прозы, как детектив или триллер. Притом что отечественная публика, как и всякая другая, обожала трюки и гэги на экране, собственной оригинальной комедии кинематограф 1910-х тоже фактически не дал. Публика любила комиков, боготворила француза Макса Линдера, которому в 1913 году, самолично явившемуся в Россию, устроила буквально триумфальный прием.

Но свои комики особой популярностью не пользовались: ни поляк Антон Фертнер, создавший маску франта «Антоши», ни смешивший его талантливый и смешной Аркадий

Бойтлер («Аркаша»), ни толстяк дядя Пуд (артист В. Авде-ев), ни другие.

Кроме экранизации литературы, русское дореволюцион-ное кино самобытно выразило себя лишь в одном жанре. В афишах и анонсах он назывался «психологической дра-мой» или просто «кинодрамой». В действительности же, если прибегнуть к общепринятой терминологии, это была соци-альная мелодрама. Уходящая истоками в XVIII век, полу-чившая самое широкое распространение в театре и массо-вой литературе XIX столетия, социальная мелодрама, этот отнюдь не новый жанр, была облюбвана кинематографом во всех странах. Мелодрама в ведущей ее разновидности, а именно социальная мелодрама, то есть фильм на современ-ный сюжет, «взятый из жизни», оказывается фавориткой кинематографа вообще, а в русском кино фавориткой-пре-мьершей.

На этой территории формировалась своеобразная эсте-тика русского кино, пышная и изысканная декорация его лент, несомненно связанная с доминирующим стилем эпо-хи -- «русским модерном».

Популярные жалобы ранних кинематографистов о низ-ком престиже, презрении, изоляции кино от общего расцве-та национальной культуры в начале XX столетия требуют если не окончательного опровержения, то внимательной про-верки фактов. Да, конечно, «фоном» кинематографа был тот взлет русского художественного гения, который впослед-ствии получил имя «Серебряного века». Творят Лев Толстой, Иван Бунин, Максим Горький, только что ушел из жизни Антон Чехов, в поэзии — Александр Блок, Андрей Белый, акмеисты, молодой Владимир Маяковский. В театре - - сце-ническая реформа Московского художественного театра и его новаторские молодежные студии, постановки К. С. Ста-ниславского и будоражащие, эпатазирующие опыты петербург-ского новатора Всеволода Мейерхольда, сенсационные «Рус-ские сезоны» дягилевского балета в Париже. В живописи - «Мир искусства», «Бубновый валет» и другие передовые течения.

Плакат фильма



Обложка киножурнала



Выходитъ разъ въ 2 недѣли по субботамъ.

в конце 1940-х годов, с классическим Николаем Черкасовым в главной роли, Шаляпина не сумел превзойти никто, хотя кино не раз обращалось к образу первого самодержца Российского. Что уж и говорить об архивной и культурной ценности ленты!

В этом смысле русский дореволюционный кинематограф представляет собой богатейшее хранилище. Кино успело не только в хронике, но и в игровых лентах запечатлеть для будущих поколений панораму русской художественной жизни в период ее Серебряного века, сохранить полет танца Анны Павловой и драматическую игру Евгения Вахтангова, добродушно высмеять «самоновейшие» течения в пародийной ленте «Драма в кабаре футуристов № 13», где участвовали художники Наталья Гончарова и Михаил Ларионов (лента была утрачена в первые послереволюционные годы), привлечь к съемкам фильмов почти всех до одного видных театральных артистов России.

Распространено мнение, что якобы руководители МХТ Станиславский и Немирович-Данченко резко отрицательно относились к кинематографу и запрещали актерам, особенно молодежи, сниматься. Действительно, в сезон отпускали на съемки неохотно. Но весь цвет Художественного театра и его студий оказался на киносъёмках! В том числе и одна из первых артисток МХТ, любимица Станиславского ОЛЬГА ГЗОВСКАЯ. Сохранилась ее переписка с А. А. Блоком в период репетиций драмы «Роза и крест» в 1916 году (Гзовская готовила роль Изоры). Письма ее рассказали о киносъёмках в фильме «Мара Крамская». Поэт же выступает в качестве «рецензента» игры актрисы, но оба корреспондента увлечены проблемой кинематографической игры, ее спецификой. Снималась в кино и Мария Германова, на сцене знаменитая Грушенька из «Братьев Карамазовых» в постановке Немировича-Данченко, а на экране Анна Каренина в фильме «Русской золотой серии». Силами молодых артистов Первой студии МХТ была осуществлена экранная версия любимого спектакля москвичей «Сверчок на печи», был сыгран фильм «Цветы запоздалые» (1917) -- одна из немногих удавшихся

Киноплакаты 1910-х годов



«На бойком месте»,
реж. Ч. Сабинский, 1916



экранизаций Чехова. Снимались и актеры императорских театров, и знаменитые гастролеры, и безвестные студийцы, и -- прямо скажем -- все, кого приглашали: мало кто отказывался «по принципиальным соображениям». У заинтересованности в кино *были* немаловажные причины: оплата труда на кинофабриках в то время резко превышала скромное актерское театральное жалованье. А *слава*? Киноартисты понемногу становились любимцами, кумирами самой широкой публики. Соблазн был велик.

Но побеждали интересы творческие! *Старейший* кинематографист, сначала актер, пришедший из театра и снявшийся в десятках картин, после революции кинорежиссер, ИВАН НИКОЛАЕВИЧ ПЕРЕСТИАНИ (1870—1959) через много лет будет вспоминать своих коллег и товарищей по ателье: «Все они любили дело, успех которого был радостью для каждого и радостью общей. Могу с гордостью засвидетельствовать, что рубли, платившиеся весьма щедро, *были* где-то далеко, на заднем плане. Разговоров о них не вели, во главу угла их не ставили и никто им не молился, равно как никто не шептался по углам и никто не злословил друг о друге. Это было действительно новое искусство»¹⁵.

Быт русского кинематографа 1910-х годов свидетельствует, что уже в ту раннюю пору развития кино древняя профессия лицедея фактически «раздвоилась», приобрела стойкое новое качество: актер в кинопавильоне, актер на экране.

С другой стороны, и кинематограф, заимствуя, переманивая, завлекая своими огнями и круглыми денежными суммами театральными артистами, никак не хотел прямо перенести их искусство на экран. «Театральность» -- это слово быстро стало для кинематографа понятием сугубо негативным, едва ли не ругательством. Бытовало даже мнение, что в кино могут найти себя лишь немногие театральные артисты. И это снова клише, предрассудок.

Собственно говоря, начиная с Ивана Мозжухина, буквально все крупные русские киноартисты, занявшие троны «королей», «королев» и знаменитостей экрана, за исключе-

нием одной Веры Холодной, -- все пришли на кинофабрики из театра: Владимир Максимов, Витольд Полонский, Николай Радин, Вера Каралли, Вера Орлова, Григорий Хмара и многие другие. Более того, театр поставлял кинематографу и режиссуру. Ведь кроме Гончарова и Протазанова (парадоксально, но наиболее «театральных» среди своих киноколлег!), в театре не работавших и, так сказать, «чистых кинематографистов», все дореволюционные постановщики за редкими исключениями вербовались «со сцены».

Тем не менее действительно обнаружился некий секрет или несколько секретов кинематографичности, вправду противостоящей театру, живому действию на сцене. Они обусловлены фотографической природой киноизображения.

В актерской области это был, видимо, закон экранного «укрупнения эмоции», впервые заявленный Иваном Мозжухиным следующим образом: «Стало ясно, что достаточно актеру искренне, вдохновенно подумать о том, что он мог бы сказать, только подумать, играя перед аппаратом, и публика на сеансе поймет его».

Оказалось, что в кино надо не «играть», а «жить в роли», существовать - эти противопоставления, набившие оскомину еще в применении к сценической игре («он не играет Отелло, он живет») приобрели буквальный смысл в кинематографе: «Секрет в том, что хороший артист играет не играя», — понял **ВСЕВОЛОД ЭМИЛЬЕВИЧ МЕЙЕРХОЛЬД** (1874—1940). Вот почему еще в дореволюционные годы возникло в противовес слову «киноартист» другое слово «натурщик», которое будет подхвачено в 1920-е годы. «Натурщик» — то есть человек, интересный киноаппарату не благодаря своему мастерству или старанию, но из-за качеств своей индивидуальности, внешности.

В области режиссуры некое очень важное, далее неоднократно подтвержденное опытом, открытие «кинематографичности» содержалось в тезисе, что кино есть искусство прежде всего изобразительное, искусство светописа. Запомним это.

«Кто загубил?»





«Портрет Дориана Грея»,
1915, «Русская золотая
серия».
В роли лорда Генри —
Вс. Мейерхольд



Всеволод Мейерхольд
в костюме Пьеро

Первым это сформулировал и объявил человек театра до мозга костей - - Мейерхольд.

Краткий кинематографический эпизод для его собственной огромной режиссерской биографии не столь важен, сколь существенным оказался он для кино. Мейерхольд поставил всего лишь два фильма: «Портрет Дориана Грея» по Оскару Уайльду (1915) и «Сильный человек» по С. Шибышевскому (1917), задумывал и начинал третий -- «Навыи чары» по роману Федора Сологуба (1917). В той же «Русской золотой серии», где он снял два первых, *работали* его ученики по Бородинской студии А. Искандер-Смирнова и другие, осуществившие несколько постановок (после 1917г. фирма стала называться «Ателье "Эра"»).

Хотя перед началом съемок Мейерхольд заявлял, что техника кино для него пока -- терра инкогнита, хотя и призвал «расследовать способы кинематографии, неиспользованные, но которые безусловно в ней таятся», его интервью, а также сохранившиеся материалы личного *архива* показывают, что у режиссера уже существовала вполне четкая и сложившаяся концепция: «Все искания должны быть направлены в одну, определенную самой сущностью кинематографа сторону, в сторону сочетания света и тени, и основываться на красоте *пиний*. Когда форма будет найдена, постановка "Дориана Грея" в дальнейшем пойдет как в обыкновенном театре». В заметках к лекции о кино, прочитанной им в 1918 году в студии экранного искусства Скобелевского комитета, читаем: «Светопись кино... чувство времени... Надписи как продолжение ритма... Играть не играя...»¹⁶

Сам, возможно, того не подозревая, театральный маг Мейерхольд своей режиссерской интуицией понял коренное отличие кино от театра: изображение здесь возникает на киноплёнке, что диктует свои собственные законы и требует абсолютного подчинения себе всего внутри кадра или перед глазком киноаппарата.

Фильмы «Портрет Дориана Грея» и «Сильный человек», утраченные и до сих пор не найденные (хотя надежда еще

теплится), — одна из самых горьких потерь в истории отечественного кино. Но, по свидетельству рецензентов и мемуаристов-современников, режиссеру удалось воплотить идею светописи, а сам Мейерхольд (как известно, прекрасный актер) достиг искомого парадокса «игры без игры» в роли лорда Генри. Сила фильма была не в психологии взаимоотношений, столь парадоксально и изысканно преподнесенных Уайльдом в его романе, — этом новом варианте «Шагреневой кожи» («оригинал» вечно молод, стареет, разлагается портрет). Вязь уайльдовской прозы при переносе на немой экран пропадала, чего явно не учел еще в замысле Мейерхольд. Сила режиссуры была в ином: в действительно необыкновенных эффектах светотени, в воссоздании на экране уайльдовской атмосферы пряной роскоши, изыска интерьера, игры фактур -- ковров, фарфора, дерева, цветов -- хризантем в вазах и гвоздик в петлицах. Проиграв в литературном решении фильма, постановщик максимально выиграл в изобразительном. Его талантливые коллеги сценограф Владимир Егоров и оператор Александр Левицкий — добились синтеза пластического решения и режиссуры: единства композиции кадра с ритмом актерского движения, мизансцены -- с освещением и т. д. «Портрет Дориана Грея» можно считать первым экспериментальным русским фильмом, детищем родившегося киноавангарда. Влияние его живописного стиля, его «красноречия светотени», его игры фактур мы без труда найдем в большом числе предреволюционных картин, тех, где создатели *искали* выразительности кадров, а не просто крутили на пленку сюжеты, развертывающиеся в кинопавильоне или в натурной декорации.

Теоретические постулаты В. Э. Мейерхольда и его павильонный эксперимент удивительно, почти дословно совпадают с практикой режиссера Евгения Бауэра. «Дословно», или точнее, — без слов, потому что Бауэр не любил высказываться и не оставил нам «слов о кино». Его наследие — более 80 фильмов, которые были сняты за 4—5 лет работы на кинофабрике.

«Разбитая ваза»,
реж. Я. Протазанов, 1913



7. *КИНОРЕЖИССЕР ЕВГЕНИЙ БАУЭР*

Кинематографист божьей милостью, первооткрыватель, крупная фигура мирового экрана 1910-х, он, кто одним из первых превращал техническую новинку — киноаппарат -- в артистический инструмент «десятой музыки», Евгений Бауэр долго не был признан и по достоинству не оценен ни у себя на родине, ни в кинематографическом мире¹⁷. Между тем его имя по праву должно стоять рядом с именами Дэвида Уорка Гриффита, Луи Фейада, Виктора Шестрома, Мориса Штиллера и других творцов из первой десятки «Великого немого». Но против была, видимо, злая судьба, стечение причин, захватившее не только его самого, но и время, к которому он принадлежал.

В кинематограф Бауэр пришел поздно, сорокасемилетним, сначала к братьям Пате, декоратором и постановщиком. Затем через год перешел к Ханжонкову уже в качестве режиссера и до самой смерти выходил из ателье только лишь для съемок на натуре — в буквальном смысле! В июле 1917 года, уже после Февральской революции, в расцвете сил и таланта его унесла нелепая смерть: во время съемок в Ялте он поскользнулся на прибрежных камнях, сломал ногу и вследствие долгой неподвижности скончался от отека легких.

Чем занимался Бауэр до прихода в кинопавильон в приближении круглой даты «50»? Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, сменил несколько профессий, подвизаясь декоратором в различных антрепризах оперетты: в оперетте Потопчиной, в частности, работал и фотографом, и опереточным актером. Но, увы, и на поприще театров второго ранга, и музыкальных увеселительных садов имя Евгения Бауэра не просияло. Скорее всего, он оставался бы беспечным фланером, талантливым дилетантом, если бы не оказался вдохновенным поэтом, искателем и чернорабочим кинематографа. Во множестве воспоминаний о фабрике Ханжонкова возникает, появляясь откуда-то из-за юпитеров или из-за занавесей декораций, словно бы добрый

Евгений Франиевич Бауэр



дух павильона: человек в свободной бархатной блузе. Элегантный, с «французскими» усиками, прямым пробором в волнистых волосах — таким он запечатлен на фотографиях и в эпизодах собственных фильмов, где он иногда появлялся на мгновение (например, в роли прохожего в фильме «Дети века»). Бауэру была свойственна редкая доброжелательность и какая-то особо приветливая улыбка, что тоже отмечено современниками.

Нет буквально ни одной области киноискусства, которую бы он не разведдал в поисках художественной выразительности. И прежде всего — мастерство композиции, решение пространства.

Сценограф по многолетнему опыту, Бауэр оценил возможности экрана: глубину кадра, воздух, многоплановость изображения. Такие композиции, как, скажем, снятые с верхней точки потоки транспорта на московской улице в фильме «Дитя большого города» или восторженно отмеченная прессой панорама ночной Москвы, блестяще снятая постоянным оператором Бауэра Борисом Завелевым в фильме «Я — царь, я — раб, я — червь, я — Бог», показывает, насколько увлекала постановщика экранная поэзия натуральных фонов, как тщательно работал Бауэр над «монтажом природы», пейзажа. Так, в фильме «Умиравший лебедь» первые эпизоды снимались под Москвой (по-видимому, на летней съемочной площадке ателье Ханжонкова в селе Крылатском) -- тихая речка, заросли лопухов на берегу, калитка... Далее съемки переносятся в Крым, где возникает в одной из важных по сюжету сцен целая сюита мавританских арок и террас некой таинственной виллы. Бауэр тонкими монтажными переходами делает для зрителя незаметным стык двух разных пейзажных фактур — средней полосы и субтропиков — он прибегает к посредничеству домашних декоративных растений. Включая их в кадр, режиссер переходит от осин и березок к пальмам и олеандромам. Историки кино привыкли повторять рассказ ученика Бауэра Льва Кулешова о сходных монтажных сочетаниях, найденных Кулешовым в фильме «Проект инженера Прайта», но о его учителе, кото-

«Дети века» Е. Бауэра, 1916



«Жизнь за жизнь» Е. Бауэра, 1916



«Умиравший лебедь»



рый ранее ввел подобные «монтажные чудеса» в практику, - мы забываем.

Бауэр начинал и эксперименты с врезками хроники в ткань игрового фильма - - таков эпизод воздушного боя в картине «Слава -- нам, смерть -- врагам». В сюжеты своих картин, где действуют персонажи вымышленные, вводил реальных современников, которых играли актеры, добиваясь портретного сходства и психологической точности портрета: знаменитый и модный писатель Леонид Андреев и композитор Ипполитов-Иванов в фильме «Нелли Раинцева». В «Умиравшем лебедь», где главную роль играла прима-балерина Большого театра и кинозвезда Вера Каралли, Бауэр дал большой кусок одноименного сольного балета, поставленного Михаилом Фокиным на музыку Сен-Санса для Анны Павловой, который танцевала также и Каралли. Все это — свидетельства тонкого понимания Бауэром натурной, документальной фотографической природы кинематографа. Но непревзойденным мастером Евгений Бауэр был в павильонных съемках.

Поистине виртуозно, как никто при его жизни и долго после него, он владел глубинной мизансценой, помещая действие и на самых дальних планах, буквально «на пороге видимости» - - таковы массовые композиции в сцене двойной свадьбы в фильме «Жизнь за жизнь» - - одном из его постановочных шедевров. Для этой сцены Бауэру понадобилась особая глубина бального зала, и он добился у Ханжонкова, чтобы тот расширил и перестроил свое и так самое большое ателье в Москве, и там, в освобожденном пространстве, Бауэр далее будет увлеченно строить анфилады комнат. В той же «Жизни за жизнь» он создал симфонию белого тюля, флердоранжа и атласа в свадебных нарядах двух невест - красавиц Веры Холодной и Лидии Кореневой, черных фраков, пиршественных столов и вихрей вальса на втором и дальних планах.

Но и в более скромных интерьерах Бауэр умел достичь эффекта с помощью колонн, лестниц и занавесей. Колонны - излюбленный архитектурный и декоративный мотив Бауэра, в колоннадах, располагаемых то по диагонали, то

параллелями вглубь, он был мастером ритма, членения пространства, не говоря уже о том, что за колоннами он хитро и незаметно прятал дополнительные источники света. Колонны со срезанными капителями, колонны-колоссы, колонны — помощницы сложных перемещений фигур и затейливых мизансценических построений. И лестницы, влекущие вверх, их марши, их широкие ступени, как бы уводящие за рамку кадра, • все это проверил, «проиграл» в своих картинах Евгений Бауэр.

Как никто из современников, он понял выразительность черно-белого изображения, полюбил контраст черного бархата с его ночной бездонной глубиной и легких шелковистых белых цветов, волн прозрачного тюля, атласа, переливающихся бриллиантов. Помещая букет или корзину цветов на черный фон, режиссер создавал специфически-экранные натюрморты, словно продолжая опыт живописного натюрморта. Но для Бауэра натюрморт был еще и выразительной деталью, характеристикой среды. Ходили рассказы о том, как в поисках каких-то необходимых ему канделябров с эмалью он мог на несколько часов задержать съемку. Речь идет не об исторической и музейной точности, к которым Бауэр был равнодушен (декорации к картине «Трехсотлетие царствования дома Романовых» - - один из немногих в его фильмографии исторических «костюмных» фильмов). Канделябры именно такой формы и орнаментики, по-видимому, входили в задуманную постановщиком изобразительную композицию. Бауэр был адептом экранной Красоты. «Прежде всего красота, потом правда» - - такой запомнилась одна из режиссерских деклараций Бауэра его коллеге и постоянному актеру Ивану Перестиани и другим участникам съемок. Еще раз вспомним и мейерхольдовскую «красоту линий», «игру света и тени».

Высвеченный юпитерами и светильниками внутри кадра (торшерами, лампами, хрустальными люстрами) и овеянный искусственными вихрями специальных приборов - «ветродуев», заставлявших колыхаться занавеси на окнах и шарфы, окутывавшие женские фигуры, играющий пятнами

В. Каралли в фильме Е. Бауэра «Умиравший лебедь»



света и тьмы мир бауэровского экрана приобретал некую фантастичность и свой стиль. Можно было бы назвать его «эстетизмом фотографических фактур». Это был, разумеется, кинематографический вариант общего стиля той эпохи - русского модерна. Евгений Бауэр со своими экранными анфиладами зал и интерьерами изысканных дворцов полностью вписывается в поэтику «Мира искусства», в архитектурные фантазии Федора Шехтеля. Можно обнаружить у Бауэра и влияние итальянских постановочных киноколоссов типа «Кабирии» Пастроне в части архитектурных композиций и изысков. Однако стиль Бауэра намного скромнее, чище, отмечен более строгим и сдержанным вкусом. Бауэр был чуток к новшествам. Так, в «Короле Парижа» - посмертном его фильме, где художником выступил молодой Лев Кулешов, можно заметить переход от модерна к конструктивизму, тенденцию к освобождению кадра от прямой пышности, к лаконизму.

С точки зрения литературной, сценарной, большинство фильмов Бауэра не поднималось над общим уровнем современного ему кинематографа. Все его наследие делится на две части. Одна, менее почтенная, - это фарсы, экранизации спектаклей популярного «Театра-фарс» Сабурова с игривыми сюжетами, легким налетом морализации и разоблачения «дурных нравов», образец — «Холодные души» (1914). В них снималась жена режиссера Лина Бауэр - пышная блондинка, которой приписывали большое влияние на супруга. Вторая часть, более обширная и главная, вбирает в себя выше упоминавшуюся «психологическую драму», под эгидой которой в русском кино фигурировали и символистские поэмы, прославившие смерть, и - преимущественно - социальные мелодрамы, излюбленным сюжетом которых была история соблазненной и покинутой женщины.

К этой героине, беспомощной, кроткой и страдающей, игрушке и жертве чужих страстей Бауэр, будучи по натуре человеком добрым, сердечным и отзывчивым, испытывал сострадание. Наверное, именно здесь источник лиризма его фильмов, которые при всей их декоративной пышности и

Вера Холодная в фильме «Лунная красавица»



броскости отнюдь не были холодными и формальными. В обстановке роскоши и блеска, в угаре бешеных денег, богатых ресторанов, барских имений с прудами и фонтанами, в вихре богемного веселья всегда томилась и страдала, ожидая расплаты, чистая душа красавицы из социальных низов, оболыщенной неотразимым мужчиной. Горестный финал - самоубийство, выстрел в грудь, арест, позор — ожидали бедняжку, виноватую только в том, что не устояла перед соблазном. Боль художника за обиженных, за страдающих придавала экранным повестям и новеллам Евгения Бауэра замеченный уже современниками налет грусти и меланхолии, а иной раз Бауэр прямо и открыто взывал к сочувствию и жалости с экрана.

Такова одна из лучших его картин «Немые свидетели» (1914), поставленная по сценарию Александра Вознесенского. Это история швейцара, живущего в богатом барском доме, и его внучки, горничной Насти. Артист Херувимов создал образ служаки в униформе, диаметрально противоположный тому, каким впоследствии будет показан коллега-швейцар в немецком фильме «Последний человек» Мурнау. Швейцар у Бауэра лишен амбиций, весь отдан единственному чувству - любви к внучке, которую соблазняет красавец-барин. Сюжет воплощен Бауэром в традиции русской классической прозы XIX века, петербургских повестей Гоголя и Достоевского.

С точки зрения режиссерского мастерства это одна из лучших, самых зрелых работ кинематографиста. Фильм снят почти без надписей, логика монтажа точно проработана, что у Бауэра, понимавшего силу и важность монтажа для кинематографа, достигалось не всегда. В «Немых свидетелях» выразительна и лапидарна речь кадров. Атмосфера картины, как всегда у Бауэра, полна колорита времени, мимолетных зарисовок, сделанных умно и изящно. На экране предстает перед зрителем барский дом в разрезе: кабинет и спальня барина, гостиная, парадная лестница, черный ход, кухня, где °РУДует и колдует над кастрюлями разбитная кухарка. И наконец, швейцарская. По фильму можно было бы изучать нра-

«Юрии Нагорный» Е. Бауэра, 1916



вы того времени, быт, развлечения, обычаи, моды. Но у всей этой жизни, пустой и порочной, есть «немые свидетели» - маленькие люди. Ничто не изменилось в жизни Насти, столь же легко покинутой баринном, сколь легко им соблазненной. Так же молчалива и безответна жалкая комнатка швейцара. Но в доме появилось новое лицо: невеста барина, высокомерная и лживая великосветская Элен.

Еще при жизни к Бауэру пристал брошенный кем-то из рецензентов упрек в «холодности», в «эстетстве». Суждение переходило из статьи в статью, а в советское время превратилось в клише. Также в виде клише стала гулять из издания в издание характеристика Бауэра как режиссера, который якобы не любит актера, «приравнивает» его к вещи (к тому самому «канделябру»), не работает с ним. И то и другое не соответствует истине, элементарной проверке фактами и взглядом на его фильмы.

Не говоря уже о том, что Бауэр «открыл» для кино Ивана Мозжухина, Веру Холодную, Веру Каралли, Витольда Полонского, Лидию Кореневу, Ивана Перестиани, то есть фактически весь цвет русского кино, именно он уделил немало внимания секретам актерской игры перед камерой. Актера, как вспоминают коллеги, он предпочитал называть «натурщиком» - от него-то слово и перешло к Льву Кулешову. Это было не пренебрежение к исполнителю, но борьба против театрального актерского самовластия, зачатки понимания ансамбля. Актерское исполнение в фильмах Бауэра и на сегодняшний взгляд гораздо более естественно, натурально, современно, чем игра артистов в действительно «актерских» фильмах Я. Протазанова 1910-х годов. Это опять-таки свидетельство бауэровского «чувства кино», «киногения», пользуясь прекрасным термином французского режиссера и теоретика Луи Деллюка. Психологизм Бауэра - в его умении подсмотреть и зафиксировать камерой тонкие и сокровенные движения души. «Сумерки женской души» - название его первого фильма, снятого в 1913 году, во многом характеризует и дальнейшие его сюжеты, хотя и не исчерпывает их.

«Юрии Нагорный»



Конечно, и о реализме, и о психологизме, и о бытописании бауэровских картин следует говорить, учитывая их литературный материал, особенности жанра социальной мелодрамы, доминирующей в его творчестве. «Визуальная беллетристика» бауэровских лент - параллель постчеховской и бунинской русской прозы 1910-х годов от А.Куприна, Б. Зайцева, И. Шмелева до А.Амфитеатрова и посредственных переводных романов Жоржа Оне и Элизабет Вернер. Но силой режиссерского таланта запечатлевался на экране некий срез русского общества в последнее десятилетие эпохи царизма, представляли не только великосветские гостиные или гарсоньерки светских хлыщей, но заводские цеха, рабочие сходки («Революционер», «Набат») и блестяще снятая кадрили на «балу лакеев» в «Нелли Раинцевой» (одна из совершенно не оцененных, интереснейших по драматургии картин - некий русский вариант «Фрекен Жюли» Стриндберга), и угарный дух бешеных денег, прожигательства, порока в истории Мани-Мэри, плебейки-парвеню из фильма «Дитя большого города», и множество разнообразных *зарисовок* жизни, в которых Бауэр всегда оставался гуманистом, христианином, решительно чуждым декадентскому прославлению порока и вседозволенности.

А как же тогда с постоянными обвинениями режиссера именно в «декадентстве», «мистике», «культе смерти»? Да, действительно, некая экранная «некрomanия», увлечение темой «жизни и смерти» затронула Бауэра, как и весь русский кинематограф и, разумеется, «реалиста» Якова Протазанова. Это - - время! И русская литература отдала теме смерти дань несравненно большую. Русские 1910-е годы при всем благоуханном своем цветении несут в себе смертельную болезнь. Это тревожно чувствовали прежде всего религиозные мыслители тех лет С. Булгаков, П. Флоренский, Н. Бердяев. «Каждый, кто наблюдал русскую жизнь последнего десятилетия, должен был сделать из своих наблюдений один горестный вывод: наша родина душевно больна, и все мы в той или иной степени причастны этой душевной болезни, - - писал в статье "Голос из гроба" молодой блестящий публицист, уче-

Амо Бек (А. И. Бек-Назаров) в фильме «Три вора», 1917



ник философа Н. О. Лосского Дмитрий Болдырев. - В самом деле, с некоторых пор тело России, дух которого ослабел, стало обнаруживать какую-то сыпь и даже гниение. Все эти теоретические, а потом и практические занятия проблемой пола, арцыбашевщина, андреевщина, Вербицкая, кинематограф, ананасы в шампанском, футуризм - - что это, как не сыпь на болеющем теле, свидетельствующая о расстройстве относительно высших центров. Ведь второй сорт, как известно, ничуть не хуже первого, и все вульгарные явления нашей современной культуры несут на себе отпечаток очагов и центров этой культуры. Какова столица, такова и провинция... А эпидемия самоубийств, гапоновщина, азевцовщина и вся революционно-охранная нечисть, поднявшаяся в годы реакции, -- это уже не безобидная литературная сыпь, это гниение нашего тела. И вот, наконец, из этой гнили поднялась тень, самая страшная, какую когда-либо видел Мир, - тень Распутина, которая, подобно черному монаху чеховского безумца, не один год болталась на наших горизонтах... Нами утрачен дух целого, дух целомудрия, так как дух и есть целое, полнота нашего существа.

Не подчиненные духу расхотелись второстепенные центры нашего организма - - и вот запрыгали и задергались отдельные его части и органы, начались судороги мистицизма, бессмысленные глоссолалии футуризма, пока, наконец, не появилась кровавая пена и конвульсии бешенства. Недаром в разгар этой всеобщей хлыстовщины вдруг выскочила и над всем господствовала фигура всероссийского, и, может быть, даже мирового хлыста. Не будем пожимать плечами и презрительно усмехаться. Все мы неслись и несемся в ее хороводе, в центре которого одна фигура сменяет другую. Исчез Распутин, выскочил Ленин»¹⁸.

Творчеству Евгения Бауэра, да и кинематографу в целом (за немногими исключениями) было, как это ни неожиданно звучит в контексте привычных поношений «буржуазного» искусства, свойственно большее душевное здоровье, нежели многим явлениям художественного авангарда, «элиты». Помогал демократизм нового зрелища, молодость искусства.

Из последних фильмов частного русского производства



А Евгению Францевичу Бауэру — еще его доброе сердце, человечность, грустные и сочувствующие людскому горю глаза.

Советский революционный авангард, если не принимать в расчет несколько уважительных абзацев в статьях прямого бауэровского ученика Льва Кулешова, фигуру Бауэра игнорировал. Абсолютно. Для авангарда не было такого кинематографиста. Ни одной ссылки не найдем мы в трудах Эйзенштейна, Козинцева и других корифеев послеоктябрьского кино. Когда Эйзенштейн появился в ателье на Житной улице, именуемом после революции «1-я фабрика Госкино», чтобы снимать картину «Стачка», зачем *была* ему эта тень? Зачем нужен был этот господинчик в своей бархатной блузе и с бантом, когда новому поколению ненавистны были сами слова «студия», «артист», «творчество»? Лучше было заявить, как Эйзенштейн: «Мы приходили в кино как бедуины или золотоискатели. На голое место».

То, что случилось, переливалось, сверкало на серебряной киноленте Евгения Бауэра, - - пустыня, ничто...

...В 1989—1990 годах большая программа из Госфильмофонда СССР начала «зарубежные гастроли»: международные дни немого кино в г. Порденоне в Италии, Британский киноинститут, Музей д'Орсе в Париже, где проходил месячный фестиваль «Русское кино перед революцией» и где демонстрировалось около 50 фильмов 1908—1918 годов.

«Открытие», «откровение», «неведомый материк» - - истине бум прессы и стечение зрителей сопровождали показ, сенсацией которого являлись фильмы Евгения Бауэра - ему было отдано целых четыре фестивальных дня. «На небосклоне кино возшло новое светило» («Либерасьон»). «Недостающее звено между Люмьером и Тарковским», «Гений композиции, монтажа, поэзии света», «Каждый план Евгения Бауэра полон груза эмоций и редкостной духовности. Это - - прекрасно» («Монд»).

Так смотрелась режиссура Бауэра в канун 100-летия кино.

В 1916 году вышли книга-справочник «Вся кинематография» и увесистый том «Кинематография. Практическое

Из последних фильмов частного русского производства



Плакат



руководство», подготовленные инженером М. Н. Алейниковым и самим И. Н. Ермоловым.

В этих серьезных и содержательных книгах *были* подведены некие организационные и творческие итоги развития отечественной кинематографии с начала собственного производства.

Сделан был прыжок поистине рекордный. Русские частные фирмы, торговые дома и акционерные общества заложили мощную экономическую базу кинопроизводства, вслед за первыми ателье Пате и Ханжонкова выстроены были новые кинофабрики, оснащенные передовой техникой (в 1915 г. их было 22). Была создана богатая и разветвленная сеть кинопроката, доставлявшая фильмы в отдаленные уголки России. В Москве -- кинематографической столице — функционировало 67 кинотеатров, в Петрограде - 140.

В 1916 году в России выходило 11 профессиональных киножурналов, в которых систематически выступали критики и журналисты Н. Туркин, В. Веронин (Валентин Туркин), М. Браиловский, С. Лурье и другие профессионалы высокого ранга. С серией статей в «Кине-журнале» выступил уже знаменитый молодой поэт Маяковский.

Уровень осмысления творческих проблем кино -- «планка» профессии на 1916 год — демонстрируют несколько анонимных, но написанных от первого лица статей: «О технике сценария» и «О режиссуре» в настольной и адресной книге и справочнике, являющих собой некий симбиоз теоретического эссе и инструкции по съемкам фильма -- как бы свернутая в рекомендации поэтака Евгения Бауэра.

Приведем некоторые выдержки:

«...Сценарий -- та основа, на которой создается кинематографическая пьеса... Сценарий, новая форма литературного творчества, еще не имеет своей теории...

...Игра света, солнечные пятна, контр-ажурные снимки и т. д. -- все это те преимущества, о которых понятия не имеет современный театр и которые в умелых и опытных руках могут привести к неожиданным ослепительным эффектам... Необходимо избегать прямой стены перед зрителями, а скра-

шивать эту прямизну арками, изломами, углами, нишами, лучше же всего амфиладной перспективой, которой я рекомендую пользоваться во всех возможных случаях. Без соблюдения этих правил на экране всегда получается какая-то лепешка, в которой актеры, декорация и бутафория нагромождены друг на друга и приплюснуты к стене. "Глубина" и "воздух" - два элементарных задания обстановки. Картины, в которых они отсутствуют, нормально принадлежат к числу неудачных картин.

...Монтаж дает пространственное отношение картине, очерчивает ее форму и более относится к области чистого искусства, нежели к технике.

...Нынче стало трюизмом утверждать, что сплошь и рядом большие таланты, потрясающие в театре своею игрою сердца зрителей, будучи перенесены на экран — теряют большую часть своего обаяния... И наоборот, часто незаметные на сцене актеры становятся выдающимися артистами экрана»¹⁹.

Общемировой процесс возникновения «кинозвезд» в России начинается в 1914—1915 годах.

Появилась, по мнению Перестиани, своеобразная кинотерминология: «король экрана», «звездочка полотняного неба». Все (или почти все) «короли» и «королевы» в кино добились такой славы, о которой в театре не могли и помышлять.

На экране получает новую версию традиционное театральное амплуа. Так, «герой-любовник» трансформируется во «фрачного героя», светского хлыща, представителя свободной профессии и столичной богемы, «золотой молодежи», «сливок общества», человека холодного, бессердечного и неотразимого. Это он осуществляет функцию обольстителя в сюжетах «Увядшие хризантемы», «Жизнь за жизнь», «Миражи». Роли его играют Витольд Полонский, Петр Чардынин, Осип Рунич. Владимир Максимов дает лирический, опозитивированный вариант того же типа.

Но подлинной героиней, центром психологической драмы была женщина. И всех затмила одна - - Вера Холодная. Кому в России не было известно это имя?

Плакат



Всего четыре фильма да несколько фрагментов хроники сохранились от «милой Верочки, сероглазой Верочки», какой запомнилась она коллегам. Но имя Веры Холодной вошло в легенду и его до сих пор знает в России каждый. Ни одна другая «звезда» — ни знойная и страстная Наталья Лисенко, ни мраморная Наталья Кованько, ни изысканная тонкая Вера Каралли не завоевали подобной любви и нежности. Видимо ей, хрупкой, всегда чуть печальной, обреченной и беззащитной, удалось выразить некий национальный идеал и дух своего времени.

Вера Холодная



8.
**УНЕСЕННЫЕ ВЕТРОМ.
КОНЕЦ ЧАСТНОВЛАДЕЛЬЧЕСКОГО КИНО**

Частновладельческий период русского кино продлился всего десять лет.

В призрачном мире, в электрическом луче проекции вершились катастрофы, плелись интриги, чередовались падения и взлеты - - «жизни немые узоры». Публика горячо любила свой кинематограф. Это была процветающая, уверенная в себе, благоденствующая отрасль.

Первые беды и злые знамения прочтутся в 1917-м -- в тот самый, предсказанный еще Лермонтовым,

*...России черный год,
Когда царей корона упадет...*

Страшные послереволюционные голодные зимы в разоренной и опустошенной большевистской Москве, где были ранее сосредоточены фабрики, ателье и артистические силы, заставили предпринимателей срочно эвакуироваться на белый Юг страны и обосноваться в Одессе и Ялте. Там и были сняты последние картины частных фирм. Гражданская война бушевала. Из одесского порта, от рокового ялтинского мола случайные корабли спешно вывозили драгоценный груз - копии фильмов, отснятую пленку и деятелей русского кино. На греческом товарном судне «Пантера» штормовой фев-

ральской ночью 1920-го последними уезжали артисты, режиссеры, служащие самого знаменитого и процветающего кинопредприятия России — «Товарищества И. Ермольева» и среди них «король экрана» Иван Мозжухин, звезды Наталья Лисенко и Наталья Кованько, талантливые актеры Николай Колин и Николай Римский, режиссеры Яков Протазанов и Вячеслав Туржанский. По-разному сложатся их биографии.

«Ялтинский Голливуд» -- эти слова впервые были произнесены Ханжонковым, автором проекта, который будет обсуждаться в 1930-е годы советскими киновластями, но никогда не реализуются. Очарованный Южным берегом Крыма, этой уникальной «съемочной площадкой», где красота природы сочетается с максимальным количеством солнечных дней в году, Ханжонков, который всегда любил собирать вокруг себя таланты и был лишен всякой зависти, еще до революции решил перетащить сюда с севера и других предпринимателей, включая главного своего конкурента-победителя Иосифа Ермольева - - тот откупил у моря роскошный участок земли, где быстро возвел ателье, почти не уступающее ханжонковскому. Около ста картин было снято совместными трудами фирм «Ялтинского Голливуда» до завершения национализации, которая долго и медленно тянулась в Крыму уже с 1918 года.

Тем временем в Москве делами кинофабрики на Житной заправляла отважная Антонина Ханжонкова. Марка держалась. Работал литературный отдел, выходил «журнал искусств» под названием «Пегас», где кино впервые включалось в панораму благородных художеств наравне с театром и живописью, а из номера в номер публиковались сценарии. Шли, правда прерываясь из-за отсутствия тока, сеансы во всех 50 городских кинотеатрах. Напомним, что именно в «Арсе» на Тверской 14 мая 1918 года состоялась упоминавшаяся выше премьера «Отца Сергия» Протазанова с Мозжухиным в заглавной роли.

И фильмы снимались! В московском отделении «А. Ханжонков и К°» и в московском стационаре «И. Ермолев», в молодом Торговом доме «Русь», открытом костромским

Плакат



Вера Холодная



купцом М. Трофимовым, и в ателье «Нептун», в мелких фирмах-однодневках, которые поспешно убегали из мертвеющей Москвы в Харьков, Ростов, в ту же Ялту, в Одессу. Продолжал сниматься документальный журнал «Кинонеделя».

В начале февраля 1919 года на экранах Москвы и других крупных городов появился его очередной выпуск:

Одесса. Соборная площадь. Над тысячной толпой плывет газетовый гроб. Траурную процессию возглавляет духовенство - - сам архиепископ отпевал покойную. В толпе скорбные лица, слезы. Надпись: «умерла 3 февраля 1919 года».

В белом кисейном уборе, в цветах, как *живая*, лежит та, чью застенчивую улыбку и печальные глаза полюбила вся Россия²⁰.

Внезапная смерть Веры Холодной, самим народом возведенной на кинематографический трон двадцатилетней красавицы, увиделась современниками вешим знаком беды, вызвала отклик во всей стране, охваченной Гражданской войной. Поползли слухи, один нелепее другого: убийство из ревности, политическое убийство (актриса была то ли французской шпионкой, то ли агентом большевиков), самоубийство...

Эти оговоры в смутном хаосе военных междоусобиц бросили тень на репутацию актрисы, повредили ее памяти -- за ней долго тянулся шлейф какой-то неведомой вины или неясности. Между тем не тяжелее ли истинная правда ее кончины и ее короткой жизни?

«*Хочу играть в кино! Дайте мне роль!*» - - по одной из версий прихода Веры Холодной в кино, рассказанной В. Р. Гардиным, именно с такими словами обратилась к нему, режиссеру «Русской золотой серии», когда в разгаре были съемки «Анны Карениной» (1914), незнакомая и очень красивая молодая дама. Это *была* скромная жена юриста Владимира Холодного, в девичестве Вера Левченко, рожденная в семье учителя в Полтаве, но девочкой перевезенная матерью в Москву, учившаяся сначала в Хореографическом училище, потом в гимназии. Артистического образования посетительница не имела. Она показалась мэтру Гардину малоинтересной для кино.

Он предложил ей участвовать в сцене бала, в толпе, но дама настаивала на роли. Тогда Гардин поручил ей маленький эпизод кормилицы-итальянки • так и состоялся кинодебют той, кого вскоре назовут «королевой русского экрана». Но истинным дебютом, когда она *была* замечена и публикой и критикой, была выше упоминавшаяся «Песнь торжествующей любви», которая вышла на экран в августе 1915-го. Далее за неполных четыре года Вера Холодная снялась в десятках картин (по одним справочникам более 30-ти, по другим спискам -- около 50-ти), из которых сохранились полностью «Дети века», «Жизнь за жизнь», «Миражи» и «Песнь торжествующей любви» плюс фрагмент из фильма «Последнее танго» да два хроникальных сюжета. Но молва — помощница славы, творила легенду о необыкновенной, едва ли не великой киноактрисе. Она воплощала собой идеал женственности и красоты во вкусе своего времени.

Тонкий профиль под копной черных кудрей; ореолом - убор белых страусовых перьев; трогательно-нежная девичья шея; густая тень от опущенных длинных ресниц . Миниатюрная, с крошечной ножкой (34-й размер!). В ее облике было нечто трогательное, она казалась беззащитной. И играла всегда жертву чужих страстей, истерзанную душу, мелодраму, переходящую в трагедию. Да и только ли в экранных сюжетах дело?

Вере Васильевне Холодной, как и миллионам ее современников, выпала трагическая судьба -- судьба русских людей на великом разломе эпох, когда бешеный поток истории мчал их с неведомой силой в неизвестность. Горячо любящих супругов Холодных, Веру и Владимира, призванного в армию, разлучила война. Вера с детьми, матерью и сестрами бежали от московского голода.

На юге было сытно, но слабое и подорванное здоровье не справилось со свирепой «испанкой» — эпидемия этого тяжелейшего гриппа косила в тот год сотни тысяч по Европе и России. Бедняжке Верочке досталась самая тяжелая форма -- «легочная чума». Все было кончено в три дня.

Вера Холодная



В том же 1919 году во цвете сил скончался постоянный партнер Веры красавец Витольд Полонский.

Иван Ильич Мозжухин умрет от скоротечной чахотки в Париже в предместье Нейи 29 января 1939 года, не дожив до 50-ти.

Красавица Вера Каралли эмигрирует, слава Богу, благополучно, выйдя замуж за австрийского аристократа.

И. Н. Ермольев поначалу отлично поведет дело во Франции, возглавит русскую студию «Альбатрос» под Парижем, но потом будет вынужден переехать в Америку, где не сумеет выдержать конкурентной борьбы с продюсерами тамошней хватки. Там же затеряются следы «первоосновоположника» Александра Дранкова, поставившего свое тавро на «Стеньке Разине» и (уже без шуток!) вписавшего свое имя в историю российской культуры «летописью А. Н. Толстого». Не нашел себя в эмиграции и крепкий киноделец Дмитрий Харитонов²¹. Унесенные ветром...

А. А. Ханжонков тоже вынужден был покинуть Россию, но хватала за сердце тоска по родине - - он вернулся и в 1923 году попытался включиться в советское кинопроизводство. Грустная история его «деловой карьеры», где фигурируют доносы, клевета, арест, увольнение, обиды и т. п., - заканчивается все в той же благословенной Ялте, куда он в конце 1920-х годов возвращается тяжело больным. Мемуары «Первые годы русской кинематографии» - - ценнейший источник по киноистории и замечательный человеческий документ. Только самоотверженная забота и преданность его второй жены, бывшей монтажницы фабрики на Житной Веры Дмитриевны Ханжонковой-Поповой, поддерживала угасавший огонек жизни.

Он скончался 26 августа 1945 года.

Вера Холодная

