



Л. ЗАЙЦЕВА

# СТАНОВЛЕНИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РОССИЙСКОМ ДОЗВУКОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Москва  
ВГИК  
2013

**Лидия Алексеевна Зайцева**  
**Становление выразительности**  
**в российском дозвуковом**  
**кинематографе**

*Издательский текст*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=33608079](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=33608079)*

*Становление выразительности в российском дозвуковом  
кинематографе: ВГИК; М.; 2013  
ISBN 978-5-87149-140-9*

**Аннотация**

В книге дается общая характеристика кинопроцесса от момента рождения российского кино до прихода звука: от киносеанса, кинотеатра и кинорынка к появлению собственного производства, рождению критики; от первых хроник и игровых – к масштабным проектам. Представлены художественно-стилевые направления поисков тех лет. На примере творчества режиссеров-новаторов, их фильмов и теоретических работ показано, как рождался киноязык экранной авторской речи. Книга предназначена для студентов гуманитарных факультетов, для всех, кто интересуется вопросами истории и теории киноискусства.

# Содержание

|  |    |
|--|----|
| Часть 1. Обращение к истокам                       | 5  |
| Введение   | 5  |
| Появление кино в России                            | 10 |
| Продвижение фильма к зрителю                       | 14 |
| Киносеанс  | 17 |
| Кинотеатр  | 22 |
| Кинорынок  | 24 |
| Начало фильмопроизводства в России                 | 27 |
| Зарубежные представительства                       | 28 |
| «Первое синематографическое ателье А.<br>Дранкова» | 36 |
| «Торговый Дом Ханжонкова»                          | 44 |
| «Глория» – «Т/Д Тиман и Рейнгардт»                 | 56 |
| Конец ознакомительного фрагмента.                  | 65 |

# **Лидия Алексеевна Зайцева**

## **Становление**

### **выразительности в**

#### **русском дозвуковом**

##### **кинематографе**

© Зайцева Л.А., 2013,

© Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

# Часть 1. Обращение к истокам

## Введение

Братья Луи и Огюст Люмьер, работая на фабрике фотопластинок, принадлежащей их отцу, французскому предпринимателю, заинтересовались кинескопом Т. Эдисона и сконструировали, по аналогии с ним (хотя уже существовали и другие системы, придающие подвижность неподвижным изображениям), прибор для съемки и проекции «живой фотографии». 28 декабря 1885 года в Гран кафе на бульваре Капуцинок в Париже состоялся первый публичный платный сеанс. Новый аппарат был назван «кинематограф».

Перед зрителями на полотне экрана возникло несколько сцен: «Выход рабочих с фабрики Люмьер», «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота», «Завтрак ребёнка», «Игра в карты», «Разрушение стены» и игровая лента «Политый поливальщик». Публику поразило именно движение изображений – феномен ожившей фотографии. В течение полутора лет эти фильмы демонстрировались во всех крупных городах мира и пользовались необычайным успехом.

До появления кинематографа, конечно, существовали и другие зрелища, основанные на развитии действия. Среди старейших – пантомима, театр, балет. Однако чудо нового

открытие поразило первых зрителей не просто эффектом скачущей лошади или повторяющимся жестом статиста, что уже было известно. На белом полотне отразилась «жизнь как она есть».

Необычным оказался и способ показа движения: оно было сфотографировано, а затем спроецировано на экран. Там перемещались люди, сменялись отдельные предметы, мелькали изображения улиц, домов, экипажей. Пространство тоже менялось, хотя время показа определялось поначалу лишь продолжительностью сценок из жизни. Вот такое противоречие – синтез статики и динамики, непрерывность действия за счёт мелькания неподвижных картинок составило основу нового зрелища. Но оказалось, что именно в нём содержались перспективы обогащения выразительных возможностей будущего искусства.

Роль автора заключалась лишь в том, где он поставит снимающую камеру – ближе к объекту наблюдения или вдали от него. Так, сценка «Завтрак ребёнка» была снята с близкого расстояния, а «Выход рабочих с фабрики Люмьер», как мы сказали бы сейчас, общим планом. Сама камера оставалась неподвижной, но её расстояние от снимаемого объекта определяло величину (крупность) изображения. Выбор точки съёмки, как выяснилось позже, в одном случае дал на экране средний план, а в другом – общий.

Эффект смены планов скоро научатся использовать занимавшиеся кинематографом фотографы Брайтонской школы

в Англии, соединяя изображения разной крупности в незамысловатые сюжеты («Бабушкина лупа», например). Пока же само событие диктовало условия съёмки, заставляло выбирать место для камеры, проявлять изобретательность, чтобы более полно изложить происходящее. В этом как раз и заключалось главное: ещё не решаясь вмешаться в действие, авторы первых лент должны были учиться организовать съёмку.

Однако рядом с «Выходом рабочих с фабрики...», показывающим массу движущихся людей, и «Завтраком ребёнка», приблизившим лицо человека, Люмьеры создали первый игровой сюжет. Сценка «Политый поливальщик» знакомила зрителей с поведением двух персонажей – садовника и озорного мальчишки, наступившего на водопроводный шланг. Комическая ситуация шутки целиком исчерпывала её содержание. Так впервые была сделана попытка организовать не только условия съёмки, но и само действие перед съёмочной камерой.

Увлечение показом жизни как она есть и аттракционный характер «движущихся фотографий» братьев Люмьер, за редким исключением («Политый поливальщик»), не учитывали зрелищного момента, связанного с игрой актёров и хотя бы примитивным сюжетом. Привыкая к чудесам кино, зрители понемногу охладевали к новшеству. Очереди в кинематограф Люмьер существенно оскудели.

Однако очень скоро мощный импульс развитию экранно-

го зрелища даст предприимчивый театральный деятель, соотечественник братьев Люмьер – Жорж Мельес, впервые соединивший киноаттракцион и театр.

Сначала снятые Жоржем Мельесом ленты составляют лишь часть программы принадлежащего ему театра, привлекавшего публику фантастическими сюжетами. Рукотворные чудеса, занимавшие Мельеса на сцене, наталкивают его на мысль применять специальные трюки при съёмке вводимых в спектакль кинофрагментов. Систему канатов, зеркал, люков, чёрных фонов и других театральных приспособлений он обогащает движущимися фотографиями и вскоре практически целиком переключается на производство картин. Один из самых примечательных в этом отношении его фильмов, снятый чуть позже, «Путешествие на Луну» (1902 г.).

При съёмке театральных трюков Ж. Мельес широко пользуется не только возможностями сцены, но и известными тогда средствами фотографии – применяет оптику, позволяющую увеличить или уменьшить изображение, добивается эффекта двойной экспозиции. Кроме того, осваивая лабораторные способы обработки плёнки, он получает самые неожиданные по тем временам результаты, вплоть до цветного изображения. В практике «великого волшебника экрана» Жоржа Мельеса можно видеть интуитивно угаданную им связь кино с театром. Ей подчинена и съёмка киносюжетов как сценического действия, и изобретение множества специальных приёмов (например, им открыт широко извест-



ный сегодня «стоп-кадр») для создания яркого кинозрелища в контексте театрального спектакля.

«Умело применённый трюк, при помощи которого можно сделать видимыми сверхъестественные, воображаемые, нереальные явления, – считал Ж. Мельес, – позволяет создавать в истинном смысле этого слова художественные зрелища, дающие огромное наслаждение тем, кто может понять, что все искусства объединяются для создания этих зрелищ»<sup>1</sup>. Из «живой фотографии», используя найденное другими искусствами, Мельес создает оригинальные фильмы, превращая кино в фантастическое зрелище.

Стараниями этих и других первопроходцев кинематограф последовательно внедряется в массовое сознание, формируя собственную публику.

---

<sup>1</sup> Теплиц Е. История киноискусства. 1895–1927. М.: Прогресс, 1968. С. 32.

# Появление кино в России

В начале мая 1896 года, меньше чем через полгода с момента рождения, «Синематограф братьев Люмьер» демонстрируется в увеселительном заведении «Аквариум» в Санкт-Петербурге, а несколько дней спустя и в летнем саду «Эрмитаж» в Москве. Примерно ещё через месяц француз Шарль Омон привёз «синематограф» из Москвы в Нижний Новгород: показ фильмов братьев Люмьер стал одним из главных аттракционов в кафешантане на Всероссийской ярмарке.

В июле 1896 года о своих впечатлениях от этих сеансов начинающий журналист Максим Горький написал в газетах «Нижегородский листок» и «Одесские новости»: «...Безмолвный, бесшумный локомотив у самого края картины... Публика нервно двигает стульями – эта махина железа и стали в следующую секунду ринется во тьму комнаты и всё раздавит... воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения...»<sup>2</sup>.

Однако здесь же автор предсказывает кинематографу «ввиду его поражающей оригинальности» большое будущее. И если вдуматься в сказанное, то в «живой», «движущей-

---

<sup>2</sup> См.: Горький М. Синематограф Люмьера. ПСС, Т. XXIII, М., 1953. С. 242–246.

ся фотографии», как тогда называли кинематограф, молодого писателя поразила иллюзия реальности: с одной стороны (всё раздавит), а с другой – неестественность, непохожесть экранного изображения на окружающую жизнь (беззвучная, однотонная...).

Почти сразу же у нас появились и свои первые кинематографисты. Правда, братья Люмьер несколько лет держали в секрете технику съёмки и устройство своего аппарата. Однако отдельные фотографы и фотолюбители России, приобретя аппаратуру у других фирм, всё-таки сумели овладеть этим новым способом фиксации действительности. Актёр театра Корш В. Сашин-Фёдоров освоил аппарат «Витограф» французской фирмы «Клемон и Жильмар», позволяющий производить не только съёмку, но и печать позитивных копий, а также проекцию изображения. А фотограф А. Федецкий использовал привезённый им из-за границы «хронофотограф» Демени, выпускавшийся фирмой Гомон.

Летом 1896 года Сашин-Фёдоров уже демонстрировал друзьям и близким свои первые киносюжеты из жизни театра. В «Театральных известиях» за 30 августа 1896 года его даже называли, правда, в шутливой форме, «конкурентом Люмьера». На этих первых показах были представлены, кроме эпизодов из жизни театра, выход публики после спектакля и другие сценки, судя по тематике и названиям, действительно навеянные люмьеровскими лентами. Как сообщалось в «Московских ведомостях», энтузиаст-фотолюбитель Са-

шин-Фёдоров заготовил для показа в сезоне 1896-97 годов много новых картин. Однако начинание видного актёра не получило развития, так как у него не было возможности продавать свои фильмы театровладельцам. И с 1898 года имя Сашина-Фёдорова в связи с его съёмочной практикой больше не упоминалось, хотя, от случая к случаю, он ещё участвовал в создании фильмов другими предпринимателями.

Ещё один энтузиаст – харьковский фотограф А. Федецкий пытался наладить кинопроизводство на коммерческих началах. Осенью 1896 года он заснял несколько сюжетов из жизни своего города: народные гуляния, перенос чудотворной иконы, вид харьковского вокзала, а также фильм «Джигитовка казаков первого Оренбургского казачьего полка». Хроники Федецкого с успехом демонстрировались в Харькове. Однако и он не смог наладить широкого сбыта, а потому вскоре тоже отказался от киносъёмок.

Больше повезло тем из фотографов, которым удалось заняться кинематографом под покровительством частных заказчиков.

Главным поставщиком документальных киносюжетов оказалась семья Николая П. До революции было отснято внушительное количество придворной хроники – и торжественных событий, и бытовых сцен. Этим занимались личный фотограф двора его величества К. фон Ган и его компаньон А. Ягельский. С 1907 года они постоянно передавали сюжеты царской хроники прокатчикам, насыщая отече-

ственный кинорынок свежими политическими и светскими новостями. До того времени подобные съёмки не были разрешены к демонстрации на коммерческих экранах.

Царская хроника – единственные сохранившиеся сюжеты из русской жизни, снятые в период 1896–1907 годов. Фирма «Ган – Ягельский» на протяжении нескольких лет практически одна занималась продвижением к зрителю картин подобной тематики. Многие из самых ранних их съёмок, вплоть до последней – об отречении Николая II от престола, включённые в более поздние документальные фильмы, дожили до наших дней.

В эти годы позиции в России прочно захватили зарубежные фирмы и их представители.

Братья Люмьер, не сохранившие монополию и вскоре продавшие свой патент, а затем фирмы «Гомон» и «Братья Пате», владевшие крупными предприятиями по производству и продаже фильмов, рассматривали нашу страну исключительно как богатейший источник экзотического материала для киносъёмок и никем ещё не освоенный огромный рынок продажи аппаратуры и фильмов, сулящий внушительные доходы. Они охотно направляли сюда своих операторов для хроникальных съёмок. Однако вскоре владельцы крупнейших западных фирм осознали, что более выгодно держать для этой цели постоянных корреспондентов. Иностранные операторы-хроникёры начали оседать в России.

Оценив потребительские возможности русского кино-

рынка, фирма «Братья Пате», а вслед за ней и «Гомон», первыми открыли свои представительства в Москве и, начиная с 1904 года, занялись не только продажей проекционной аппаратуры и фильмов, прокатными операциями, но также – поставкой съёмочных камер и плёнки.

Представительство итальянских и немногих английских кинофабрик взял на себя Александр Ханжонков – казачий офицер, ушедший в отставку, чтобы заняться кинопредпринимательством. Господствующие позиции захватили французские компании. Их фирмы вскоре стали производить не только русскую хронику (иной раз, правда, снятую в собственной стране), но и создавать короткие игровые сюжеты из жизни России, учитывая специфические запросы массового зрителя. Отечественная публика (а к 1909 году действовало уже около 3000 кинотеатров) оказалась при этом не столь бездуховной и всеядной.

## **Продвижение фильма к зрителю**

Расхожее представление о том, что посетителями киносеансов стали исключительно городские низы и среднее мещанское сословие, не вполне соответствует действительности. Принципиально важно иметь в виду то обстоятельство, что состав посетителей киносеансов изначально не был однородным – ни в интеллектуальном, ни в сословном отношении. Это, в конце концов, и послужило едва ли не основным

стимулом поступательного развития экранного зрелища.

Западные исследователи очень рано, уже в начале века обратились к изучению социального спектра, психологии своих зрителей. Почти сразу и в нашей периодике замелькали рассуждения о типах посетителей кинематографа. Они подтверждают, что духовный и социальный потенциал кинозала был в высшей степени неоднороден.

«... загляните в зрительную залу, – свидетельствует Серафимович в 1912 году. – Вас поразит состав публики: здесь все – студенты и жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты в очках, с бородкой, и рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники, словом – все»<sup>3</sup>. Можно привести ещё множество подобных наблюдений из журнальных архивов. Посетителями кинотеатров, судя по их собственным дневниковым записям, были Блок и Станиславский, Бенуа и Маяковский, Толстой, Белый, Чуковский, Андреев, Серафимович. Пробовала сниматься Менделеева – дочь известного химика, жена Блока. Появилась на съёмочной площадке жена юриста – будущая звезда экрана Холодная. О кино в самом начале века отзывались и Николай П, и Ленин...

Искушение кинематографом как общедоступным зрелищем на самом раннем его этапе пережили многие из наших великих соотечественников. Отчасти и поэтому забитый зарубежными поделками русский экран не мог ориентировать-

---

<sup>3</sup> Серафимович А. Машинное надвигается // Сине-фоно. 1912. № 8.

ся лишь на один – самый низкий – социальный слой, пусть и использовался поначалу как развлечение, в основном, для людей этого круга.

Важно помнить, что такие фильмы составляли очень небольшую часть репертуара. Гораздо большее место отводилось показу видовых лент и кинохроники, которые, наряду с игровыми, составляли продолжительный единый киносеанс.

Если хроника была лишь демонстрацией официальной жизни и парадных ритуалов царского двора, то примером ранней видовой картины может служить сохранившаяся лента «Завод рыбных консервов в Астрахани» (1908 г.), снятая работающими в России представителями французской фирмы «Братья Пате». Это документальное кинонаблюдение – один из фильмов серии «Живописная Россия», состоявшей из двадцати одной картины. На экране добротные выполненные съёмки с движения (с лодки, плывущей вдоль берега), выразительные портреты работниц, снятых с близкого расстояния. Заводской быт, разделка рыбы представлены с явным интересом к подробностям. Занимательность ленты при этом заключается отнюдь не в экзотичности материала, что являлось почти неизменным свойством раннего видового кинематографа, а достигается за счёт внимательного, благожелательного показа артельного быта российских тружениц. И способ исполнения операторами съёмочного задания вполне отвечает при этом рубрике обширной серии: живо-



писность, понятая как выразительность – пейзажей, портретов, панорам по цехам, делает фильм явлением примечательным. Другие видовые ленты, рассказывая о далёких странах, о жизни невиданных животных, о необычайных природных явлениях, тоже пользовались популярностью у зрителей. В представление об экзотике, судя по всему, удачно вписывалась и Россия.

## Киносеанс

Как правило, первоначально сеанс длился от сорока минут до полутора часов. Он состоял из видовой, хроники и нескольких игровых сюжетов разных, самых популярных жанров. (Информация о показах публиковалась в периодических изданиях, в частности, в журнале «Сине-фоно», выходящем с октября 1907 года). От демонстраторов требовалось только не ставить вслед за официальной хроникой комическую ленту, так как публика иной раз совершенно неожиданно реагировала на подобные сочетания: напыщенного официоза и смешного трюка.

Достаточно вольный принцип объединения картин в один показ определял и характер раннего кинозрелища. Игровой кинематограф не был ещё в строгом смысле сюжетным, хотя каждый из фильмов содержал в себе короткое событие, эпизод. По многим параметрам кинозрелище являлось своего рода городским аналогом балаганного искусства – програм-

мы составлялись из отдельных «номеров»-фильмов.

Истоки определения раннего кинематографа в России как искусства балаганного восходят, в частности, и к способу демонстрации. Поначалу он разместился между другими ярмарочными представлениями, рискуя надолго остаться одним из них. Однако период изумления движущейся фотографией быстро сходит на нет с появлением первых же стационарных кинотеатров, которые открываются в России, начиная с 1903–1904 годов.

В то время, когда собственно кинозалов ещё не существовало, новое зрелище вело бродячий образ жизни. В этих условиях обычно хватало и одной подборки картин, которую предприниматель перевозил из города в город, наскоро устраивая «электротheater» в любом подходящем помещении. Главным образом в силу именно этих обстоятельств кино и оказалось в окружении других развлечений, своей дешевизной привлекающих праздную толпу.

Особых требований к репертуару при этом не было. Только чуть позже будут установлены правила демонстрации и проката картин. За порядок кинопоказа стал отвечать квартальный околоточный в полицейском участке. Он же выдавал разрешение на показ фильмов, беспощадно отменяя «парижский жанр», как именовались сюжеты с намёками на порнографию.

Именно такой кинематограф описывает Горький в приведенном выше газетном репортаже 1896 года с Нижегород-

ской ярмарки. Та часть его наблюдений, которая относится к оценке репертуара, могла бы служить метафорой, отражающей характер всего балаганного периода. При этом как аттракцион воспринималась не только демонстрация «серых теней на сером полотне экрана»<sup>4</sup>, но и содержание зрелища, иной раз шокирующее публику, которую, по М. Горькому, вполне устроили бы и самые легковесные сюжеты типа «Она раздевается», «Она надевает чулки», прелести семейной жизни канавинского мужика и т. п.

Однако бродячий кинематограф, делающий ставку на балаган и его завсегдатаев, довольно скоро уступает место более цивилизованным формам показа картин, что в свою очередь стимулирует и собственное их производство.

Хотя, может быть, и некорректно давать определение раннему периоду, пользуясь терминологией других видов зрелища – аттракционный (цирк) или балаганный (площадное действо), однако, существуя между тем и другим, кинематограф, безусловно, ищет себя. Тем более, что очень быстро он ощутил собственные потенциальные возможности, заключающиеся, как это ни парадоксально, именно в характере показа фильмов, а точнее, в их чередовании – в природе сеанса. Невольные проблески монтажного эффекта, ещё не признанные никем, не зря вызвали протесты цензуры, запретившей показывать царскую хронику рядом с комической... То есть, сам по себе характер демонстрации предопределил и

---

<sup>4</sup> См.: Горький М. Синемаграф Люмьера. ПСС, Т. XXIII. С. 242–246.

подсказал дискретную, монтажную природу синтеза экранного зрелища: пока только в пределах сеанса. И как бы учитывая непредсказуемость зрительских реакций, киноделы с этого момента предпочитают структурировать показ.

Вначале зритель мог входить в кинозал в любое время. Иной из предпринимателей позволял даже пользоваться одним билетом несколько дней, пока данная подборка лент демонстрировалась на экране. Но уже к 1910-м годам, с появлением в русском прокате (начавшем функционировать с 1906 года) серийных зарубежных экранизаций, относительная вольность посещения зрелища начала сменяться необходимостью смотреть фильм от начала и до конца, следя за развитием сюжета. В этот момент и сходит на нет тип трюкового фильма-развлечения, на смену которому приходит кинематограф-повествователь.

Однако ещё долго фрагментарным оставался не только показ, объединяющий отдельные ленты, но и сам фильм. Разрозненные сцены-иллюстрации сопровождались чаще всего живым словесным комментарием, который связывал их между собой.

Характер такого построения сохраняет и первая игровая картина русского кинопроизводства «Понизовая вольница», снятая фирмой Александра Дранкова по сценарию Василия Гончарова, отставного железнодорожного чиновника, переложившего для экрана народную песню «Из-за острова на стрежень» – её премьера состоялась 15 октября 1908 года.

Эта лента сыграла ключевую роль в зарождении национального кинопроизводства, стала точкой отсчёта в становлении отечественного кино.

Определяя своеобразие этого фильма, один из наиболее авторитетных исследователей русского дореволюционного кино С. Гинзбург<sup>5</sup> доказательно прослеживает соответствие построения «Понизовой вольницы» традициям лубка. Каждую картинку-эпизод венчает надпись, поясняющая действие, или реплики персонажей. Такая картинка и текст под ней могли существовать и в статике, что действительно придало бы ленте и любому ее лубочному аналогу максимальное сходство. Однако построение действия из отдельных разграниченных сцен (каждой дано своё название) в чём-то напоминает и театральную композицию. Но не только. Оно ещё повторяет модель киносанса: эпизоды и их комментарии (часто с помощью чтеца, озвучивающего титры) следуют в «Понизовой вольнице» один за другим, как прежде – разрозненные сюжеты-аттракционы при объединении в один сеанс.

При таком подходе нетрудно усмотреть в «Понизовой вольнице» не просто фольклорную традицию, что полагает сам материал – народная песня. Сказалось и пристрастие владельца фирмы Дранкова, где ставилась картина, к театральным сюжетам. Об этом говорят, в частности, и его более ранние попытки снять игровой фильм.

---

<sup>5</sup> См.: Гинзбург Семён. Кинематография дореволюционной России. Второе издание. М.: Аграф, 2007.

С большой долей вероятности здесь можно обнаружить едва нарождающуюся собственно кинематографическую структуру: слияние в последовательный сюжет разрозненных событий повествования. Ранний кинематограф отмечен такими открытиями, опирающимися на заимствованную из других искусств художественную систему и на уже устоявшуюся манеру кинопоказа.

## Кинотеатр

Начиная с 1903–1904 годов, в России появляются первые стационарные кинотеатры, формирующие свою аудиторию. Этому способствуют многие обстоятельства – от правил пожарной безопасности, совершенствования рабочего места киномеханика до, конечно же, всё увеличивающегося объёма созданного в 1906 году проката. Сыграло свою роль и то, что увеличилась продолжительность каждого отдельного фильма, – перевозить их из города в город уже нерентабельно. Однако в основании этого процесса был, скорее всего, растущий спрос на новый вид зрелища, а вслед за этим – баснословные доходы, которые оно способно приносить. Появление стационаров определило дальнейшие пути развития кино. «Чары», «Мираж», «Фантазия», «Грёзы», «Мир чудес», «Иллюзион» и тому подобные названия замелькали в городской рекламе на фасадах многих домов.

Переоборудуются старые помещения, появляется множе-

ство новых. Все они, как правило, берут за образец планировку театра. Зрительный зал отделяется от экрана сценой, в глубине которой располагается белое полотно. В кинотеатре, помимо одного (или двух-трёх) просмотровых залов, было (преимущественно в центральных городах) просторное фойе с местами для отдыха, часто гардероб, уютное кафе и даже небольшая концертная площадка, где можно было бы в ожидании сеанса послушать музыку. Перед публикой выступали и актёры. Зритель, по многим свидетельствам, ходил в те годы не на фильм, а на сеанс. А клубная, как сказали бы сейчас, форма организации досуга в кинотеатрах включала широкий спектр развлечений и отдыха.

Если в центральных кинотеатрах показ шёл непрерывно или фильмы отделялись музыкальной паузой с помощью занавеса, как в театре в момент смены действия, то провинция ещё долго использовала сцену перед экраном по её прямому назначению — для выступления драматических актёров, чтецов, куплетистов, даже цирковых акробатов. Эти вставные номера назывались в кинопрессе тех лет аттракционами.

Как правило, они готовились наспех, популярные актёры местных театров охотно шли на лёгкие заработки, что возмущало владельцев театров, теряющих в итоге и своего зрителя, и свои творческие кадры. В начале 1910-х годов кинообщественность и критика резко выступили против подобного заполнения пауз, считая, что это удерживает кинематограф на уровне провинциальной халтуры, тормозит процесс

поисков им своего собственного языка<sup>6</sup>. Общество кинодеятелей даже приняло специальное Решение, запрещающее такого типа выступления.

## Кинорынок

Владельцы кинотеатров очень скоро открыли первые прокатные конторы. Обмен фильмами, существовавший, по всей видимости, и до 1906 года, теперь приобрёл цивилизованную форму. Постепенно прокатные конторы отделяются от кинотеатров, продолжая существовать как их дочерние образования, продают другим фирмам побывавшие на первых экранах ленты.

По данным Гинзбурга, один метр позитива любого фильма стоил тогда пятьдесят копеек. Ханжонков называет более низкие цены. Однако характерно, что фильм продавался не в зависимости от содержания или затрат на производство: цена назначалась именно за метр. Это иронически замечает выходящий с 1915 года журнал фирмы Ханжонкова «Пегас», в редакционном обращении к читателям отмечая, что фильмы у нас продаются как ситцы, и рекламируются, как сапожная мазь<sup>7</sup>.... Крикливой рекламой, действительно, забиты первые киноиздания.

---

<sup>6</sup> См., напр.: Белоусов Е. Агтракционы // Сине-фоно, 1912, № 2. С. 14 и другие статьи.

<sup>7</sup> Пегас. 1915. № 1.



Сегодня образцы кинорекламы тех лет можно видеть лишь на снимках фасадов кинотеатров, где она имеет наглядный характер, да на разворотах старых журналов, предназначенных в первую очередь для прокатчиков и владельцев кинотеатров. Плакаты и объявления, красочные анонсы практиковались очень широко. Прокатные конторы постоянно издавали перечень предлагаемой продукции с кратким изложением (в превосходных тонах) достоинств названных лент. Рецензии как жанра ещё не существовало.

Производство картины стоило, как минимум, вдвое дороже готового фильма: съёмка метра даже местной хроники стоила один рубль. Копий печаталось немного, редко больше десяти. Налаживание собственного фильмопроизводства было процессом трудоёмким и длительным. Многие фирмы предпочитали завозить из-за границы аппаратуру и плёнку, чтобы доходы от их продажи использовать для открытия собственного киномодела. Это как раз и способствовало появлению фанатов-энтузиастов.

На постоянной производственной базе сюжеты из русской жизни в России начали снимать представительства кинематографически более развитых стран. Отечественный кинорынок заполняется усилиями русских отделений фирм «Братья Пате» и «Гомон», а чуть позже итальянской, английской и даже датской, немецкой, других. Все они стремились как можно активней осваивать тематику и своеобразную фактуру российского быта с древнейших времён до начала XX ве-

ка.

Так, принимая общие правила игры на зарождающемся, диком ещё отечественном кинорынке, начинают свою деятельность и наши предприниматели, уповая, несмотря на дороговизну производства, на баснословную востребованность и популярность в прокате русской тематики.

# Начало фильмопроизводства в России

Репертуар кинотеатров тех лет свидетельствует о практически полном отсутствии какой бы то ни было творческой фантазии или инициативы у авторов фильмов. Перечисление названий (большинство лент не сохранилось), а также оценки уровня экранного зрелища, встречающиеся в воспоминаниях некоторых деятелей культуры, создают впечатление о продукции весьма низкопробной.

И вместе с тем, уже на этом этапе можно ощутить некоторую дифференциацию фирм, производящих российские ленты, увидеть как различия в подходе к выбору и реализации событийного материала, так и первые попытки понять задачи кинематографа, перспективы его развития. Важно при этом не упустить из виду тот факт, что русский кинематограф как самостоятельное национальное явление родился в недрах и в плотном контексте западной кинематографии, на её опыте и условиях. По этим причинам процесс технического совершенствования экрана во многом опережает формирование самосознания нашего кинематографа.

Однако нельзя не учитывать и того, что с 1908 по 1918 год, всего за десять лет, новая отрасль производства создала инфраструктуру, целиком обеспечивающую кинопроцесс: прокат игровых, просветительских, видовых лент и хроники,

выпуск периодических и рекламных изданий, а также состав творческих кадров, талантливых и успешных организаторов производства. При этом отчётливо видны попытки приподняться над массовым потоком дешёвых поделок, хотя вплоть до 1914 года они носят единичный характер.

Анализ кинопроизводства в России с учетом всех этих обстоятельств позволяет детализировать общий поток экранной продукции. И, что не менее важно, вносит свои коррективы в изучение характера собственно русского национального кинематографа.

## **Зарубежные представительства**

В России ведущими зарубежными фирмами, имеющими отделения в крупных городах, становятся уже не раз упоминавшиеся представительства «Братьев Пате» (около 75 % проката) и «Гомон» (5 %). Начав снимать сюжеты из российской жизни, они последовательно овладевают выгоднейшим в Европе кинорынком. Используя возможности привозной техники, а также отработанные на западе жанровые формы, драматургические модели, навыки актёрской игры, съёмочные приёмы, иностранцы налаживают собственное производство, не испытывая практически никакой конкуренции.

Постоянные поиски сюжетов русской тематики приводят фирму «Братья Пате» к заслуженному успеху. Такова видовая картина – «Донские казаки» (1907 г.), спрос на кото-

рую вызвал к жизни целую серию «Живописная Россия», начавшую выходить с 1908 года. Однако в снятых фирмой игровых лентах преобладает интерес к сюжетам экстравагантного свойства, аттракционно-трюковому эффекту, эксплуатирование острых, часто скабрёзных ситуаций «из жизни», нередко – с участием актёров-комиков, на все лады развлекающих публику.

Характерен выбор сюжетов для экранизаций, спекулятивно опирающихся на произведения русской литературы и выполненных, к тому же, руками отечественных кинодельцов. Так, сценарист и режиссёр В. Гончаров экранизировал «Вий» Гоголя (1909 г.) у «Братьев Пате» и тут же поставил четырёхчастную драму «Ухарь-купец». В другом случае из героико-трагического «Тараса Бульбы» извлекается сюжет «Любовь Андрия» (1910 г.). По такому же принципу ставится «Поединок» Куприна (1910 г.), цветная драма «Цыгане» по Пушкину (1910 г.). Каждый фильм, как правило, представляет собой несколько иллюстраций к фрагментам текста литературного первоисточника. Роман «Анна Каренина» Толстого поместился в 350 м., сюжет «В дни гетманов» по опере «Мазепа» – в 345 м., «Забытый долг» по «Выстрелу» Пушкина – в 300 м... Ит. п.

К 1913 году экранизаций становится меньше. Это общая тенденция российского кинорынка, освоившего едва ли не всё, что можно было использовать из произведений русской литературы. Возрастание конкуренции вынуждает «Братьев

Пате» обратиться к поискам новых сюжетов, к сотворчеству с отечественными фирмами. Среди её немногих экранизаций 1913 года – постановка балета «Коппелия», совместная с фирмой Ханжонкова, и картина «Лесная сказка», режиссёром и художником на которой впервые выступает Е.Ф. Бауэр. Выпускаются некоторые другие по тем временам вполне достойные ленты.

Опытный персонал одной из крупнейших в Европе фирм «Братья Пате» ведёт целенаправленное завоевание российского зрителя, обращаясь не только к русской литературе, но и к исторической тематике. Подобных лент компания ставит не меньше, чем экранизаций. И если, на первый взгляд, это говорит об интересе к жизни России, то выбор конкретных сюжетов характеризует своеобразный подход к осмыслению нашей истории.

Сначала его можно определить как достаточно нейтральный. Одна из самых ранних исторических драм «Братьев Пате» – «Пётр Великий» (1909 г., сц. В. Гончаров совместно с К. Ганzenом). В ней в трёх частях рассказывается о крупнейшем историческом деятеле, от его детства до смерти. Примерно в то же время снимаются сцены из героического прошлого Украины («Украинская легенда»), из времён татаро-монгольского ига («Дмитрий Донской», реж. К. Ганзен). Но вслед за этими безликими постановками уже с 1910 года экран явно переориентируется на острую интригу в подаче материала. Выходят «Княжна Тараканова», «Марфа Посад-

ница» («Падение Великого Новгорода»), «Малюта Скуратов» (совместно с фирмой Харитоновой), юбилейная биографическая лента «Ломоносов» (240 м.), тоже названная исторической драмой. В итоге к 1912 году в сюжетной политике обнаруживается некая усреднённая линия: снимается, например, фильм «Царский гнев» из жизни Ивана Грозного и рядом – юбилейная картина на злобу дня «Осени себя крестным знаменем, православный русский народ» (105 м.). Последняя лента, задуманная как верноподданническая, наделала много шума из-за «нежелательной» тематики (50-летие освобождения крестьян). Её чуть было не сняли с проката, что лишь усилило ажиотаж вокруг продукции фирмы.

Эти немногие фильмы, экранизации и исторические, открывали возможность хоть каких-то поисков, привлекали достаточно опытные по тем временам творческие силы. Однако главной продукцией фирмы были не они, а множество мелодрам, авантюрных, комических, снятых на современном материале. Именно эта часть кинопродукции основательно видоизменяет уровень качества и репертуар фильмов представительства «Братьев Пате».

Центральное место в нём всё активнее отвоёвывает мелодрама. Как бы по калёнке картин «Любовь Андрия», «Вий», «Гроза», «Бесприданница» теперь получают жизнь «Чужая или во власти любви» (1911 г.), «Грех попутал» (1912 г.), «Кара Божия» (1912 г.), «Пасынки судьбы», «Кубок жизни и смерти», «Обитатели Хитрова рынка», «Рахиль» («Краса-

вица-натурщица»), другие.

Всё более настойчиво внедряется серийный персонаж низкопробных комедий. «Братья Пате» буквально на пустом месте производят их сюжеты «из русской жизни», снимая популярные, как и во всём мире, комические трюковые ленты с привлечением местных актёров: «На чужой каравай рот не разевай» (1911 г., 130 м.) «Сон в летнюю ночь» («Митюха в белокаменной», 1911 г., 180 м.). В 1912 году сериал о Митюхе был продолжен: «Митюхина голова ему покоя не даёт», «На бедного Митюху все шишки валятся» и др. Надо, однако, отдать должное и более серьёзным усилиям фирмы: в поисках сюжетов комедийного жанра было снято представление зверей театра Дурова «Война XX века» (1912 г.), юмористически изображающее сражение.

Так, осваивая наспех не только нашу литературу, историю, но и национальный фольклор, не вникая в глубочайшие мифологические корни русского смехового искусства, зарубежные производители с 1908 по 1913 год захватывают довольно просторную нишу на кинорынке и внедряют в зрительское сознание образ своего рода канавинского мужика, который в сериале о Митюхе претендует чуть ли не на общенациональный тип героя...

Русская тематика позволяет фирме удерживать прочные позиции в прокате. Однако о качестве постановок, о серьёзности проникновения в материал не может быть и речи. В виде сценариев чаще используется или общеизвестная ин-



формация о событии, действующем лице, или, что предпочтительней, какой-то острый поворот в судьбе героя, рассчитанный на короткий кино сюжет.

Полностью господствуя в нашем прокате на первом этапе (до 1908 года), пока российских игровых фильмов вообще не было, иностранные производители не сдают позиций и на втором, когда зарождается русское производство. И так будет вплоть до первой мировой войны – с ее началом им практически пришлось уйти из России, открыв дорогу новому этапу становления отечественного кино.

К началу третьего периода, с 1914 года, количество конкурирующих фирм возрастает. Экранная продукция «Братьев Пате» ещё продолжает удерживать лидерство в прокате, хотя перестаёт выделяться как тематикой произведений, так и качеством исполнения. Однако заданный ею уровень стал уже как бы общепринятым по своей доступности и спросу. Он породил массу дельцов-доброхотов, стремящихся освоить это прибыльное и как будто бы примитивное дело.

К окончанию второго этапа, в 1913 году, когда максимально выросла потребность в новых кинолентах, фирма «Братья Пате», однако, не меняет ориентиров и продолжает держаться прежних стандартов массового производства. Лишь больше внимания уделяет психологической драме (точнее – мелодраме), к которой российский зритель испытывает неослабевающий интерес. «Гайда, тройка» (экранизация романа), «Лига самоубийц» («Комедия смерти») – пример

самых ходовых сюжетов той поры, уголовно-разбойничья «Страшный покойник», уголовно-приключенческая «Тайна дома № 5» («Кровавая слава»). Оттенками уголовной начинает отсвечивать и собственно мелодрама: «Невеста огня», «Роковые бриллианты» (два грабителя, не поделив добычу, отравляют друг друга). Мелодрама охватывает обширный круг современных сюжетов: «Кручина», «Курсистка Ася», «Любовь японки» (медсестры к русскому военнопленному) и т. п.

Ни одна из зарубежных фирм, а их в России было немало, не беспокоилась о российском зрителе и не искала, судя по репертуару, своей особой линии. Это относится и к видовой тематике, и к хронике. Но особенно – к жанрам игрового фильма. Этим же во многом объясняется и тот факт, что конкурентная борьба между производящими компаниями приобретает жёсткий характер.

В русском прокате конкуренцию «Братьям Пате» составляет ещё одна французская фирма – «Гомон», развернувшая производство игровых картин примерно с 1910 года.

Экранизация сказки «Дедушка Мороз» (185 м.) – первая известная постановка «Гомон» в России. Вслед за ней, в том же 1910 году, были выпущены «Генерал Топтыгин» и кинобиография «Жизнь и смерть Пушкина» (350 м.).

Судя по тому, что все три картины сделаны В. Гончаровым (он сценарист и режиссёр), «Гомон» попросту перекупила у «Пате» этого энергичного энтузиаста.

Начав у Дранкова (1908 г.) и поработав у «Братьев Пате» (1909 г.), Гончаров в то же время активно сотрудничает с Ханжонковым: 1908 г. – «Выбор царской невесты», «Песнь про купца Калашникова»; 1909 г. – «В полночь на кладбище», «Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири», «Мазепа», «Чародейка». В 1910-м Гончаров уже отметилсЯ на «Гомон»: «Кавказская пленница», другие. Однако в 1911-м он снова меняет работодателей и принимает участие в создании, в соавторстве с Ханжонковым, крупнейшего российского кинопоевика тех лет – первой полнометражной русской картины «Оборона Севастополя» (2000 м.).

Историческую тематику режиссер осваивает столь же активно, как и другие «золотые жилы»: у «Гомон» он ставит в 1910-м «Наполеон в России» («1812 год», 305 м.), «Пасхальную картинку» из жизни времён царЯ АлексеЯ Михайловича (150 м.), уже упомянутую одностатёвку «Жизнь и смерть Пушкина», а затем экранизирует «Преступление и наказание» Достоевского (197 м.).

С 1911 года, видимо, с уходом Гончарова на постановку масштабной «Обороны Севастополя», «Гомон» привлекает другого русского постановщика – В. Кривцова (перешедшего из фирмы «Глория», где ведущее положение к этому моменту занимает Я. Протазанов). И деятельность «Гомон» с приходом Кривцова снова активизируется. Снимаются мелодрамы: «Борьба двух поколений» («Мирра Эфрос»), «Дочь конокрада» из деревенской жизни, кинодекла-

мация «Последнее слово подсудимого» по стихотворению Майкова, фильм «Свекровь» из боярской жизни. Видимо, всё меньше рассчитывая на успех экранизаций или исторической тематики, «Гомон» обращается к тем сюжетам и жанрам, которые, будоража публику мелодраматическими и уголовными страстями, лишь географией событий сохраняют связь с жизнью России.

Однако уже к 1913 году деятельность «Гомон» по производству игровых фильмов всё-таки увядает. В этот период ею создано совсем немного картин. Из известных – «Огарки» («Дочь нашего века») на тему модной тогда студенческой жизни (сценарист и режиссёр В. Кривцов, оператор П. Новицкий). Скорее всего однонаправленность тематики, заёмные формы драматургии и режиссуры, утрата инициативы в борьбе за зрителя, потеря ряда творцов – всё вместе приводит к тому, что к началу 1914 года её производственная деятельность в России сходит на нет.

## **«Первое синематографическое ателье А. Дранкова»**

Фоторепортёр А. Дранков, оборотистый и хваткий, не однажды пытался перехватить инициативу из рук зарубежных фирм, работающих стабильно, создающих не только климат на потребительском рынке, но и самый облик кинематографа. Пользуясь их же средствами, Дранков предпочитает опе-

режать удачливых конкурентов. Его фирма продаёт аппаратуру, выполняет заказы на хроникальные съёмки, деятельно занимается прокатом.

Силами фирмы и был создан первый отечественный игровой фильм на русскую тему «Понизовая вольница» (1908 г., сц. В. Гончаров, реж. В. Ромашков, оп. А. Дранков и Н. Козловский, актёры Петербургского Народного дома, в гл. роли трагик Е. Петров-Краевский). Дранков оставил также в истории культуры уникальные кадры хроники, запечатлевшей отдельные эпизоды из жизни и похороны Л.Н. Толстого.

Судя по репертуару, его фирма не имела собственной производственной стратегии. Не патриотические или эстетические, а скорее коммерческие мотивы и некая обескураживающая лёгкость манеры работать на всех направлениях одновременно объясняют в конечном счёте и уровень постановок Дранкова, и принципы выбора тематики, и все мало-мальски заметные попытки «поймать свою игру». Последнее обстоятельство как бы исподволь ориентировало этого предпринимателя на документальную фиксацию наиболее заметных явлений общественной жизни России и «портретов» деятелей культуры тех лет (кроме съёмок Толстого, это документальные сценки из жизни великого театрального актёра «Давыдов на даче», второй акт спектакля «Свадьба Кречинского» по мизансценам Александрийского театра в 1908 году). Во всём же остальном эта фирма была не хуже многих иностранных кинопредприятий, работающих на русском рынке.

Самой ранней работой «Первого синематографического ателье А. Дранкова» считается постановка по пьесе Пушкина «Борис Годунов». Однако эта попытка не была реализована из-за отказа артиста (Е. Алашевского) сниматься в главной роли. И хотя её фрагменты в августе 1907 года демонстрировались как «Сцены из боярской жизни», а в 1909-м она вышла на экраны под названием «Дмитрий Самозванец» как кинодекламация (в таком формате в России снималось около трети фильмов), всё-таки целиком осуществить первоначальный замысел не удалось.

Обращает на себя внимание тот факт, что ателье Дранкова для своих фильмов выбирает в основном спектакли. И, как правило, в постановке видных театральных коллективов. Так, вслед за «Борисом Годуновым» в том же 1907 году переносится на экран инсценировка романа А.К. Толстого «Князь Серебряный». В ранних фильмах Дранкова снимаются преимущественно театральные актёры и даже целые коллективы. Во время съёмок они старательно сохраняют сценический рисунок мизансцен и профессионально пользуются исполнительской пластикой, рассчитанной на самые дальние ряды театральной галёрки. В «Борисе Годунове» снята труппа петербургского летнего театра «Эдем», а в «Князе Серебряном», предшествующем «Понизовой вольнице», артисты Петербургского Народного дома. С этим коллективом Дранкова связывает несколько последующих работ: в том же 1908 году он снимает их в драме «Большой че-

ловек» по пьесе И. Колышко.

Сам владелец фирмы, в фильмах 1907 года вставший за камеру, в «Большом человеке» значится как режиссёр-оператор. Одним из его помощников оказывается Н. Козловский, впоследствии известный кинооператор. В этом же творческом содружестве Дранков снимает как режиссёр балет Мариинского театра «Пьеро и Пьеретта» и сцены из уже упомянутого спектакля «Свадьба Кречинского». А чуть позже, в 1908 году, – первую русскую кинокомедию с традиционным российским шутом «Усердный денщик». Здесь заметно ощущается подражательность западным образцам жанра, хотя дранковский придурковатый денщик, плут и лакомка, всё-таки больше укоренён в своей, национальной почве.

Судя по этим первым работам, Дранков был лишён творческих амбиций. Будучи неплохим оператором, он чаще довольствовался такой формой участия в создании лент. Ему не очень везло с единомышленниками, и фильмы держались «на плаву» чаще за счёт исполнителей (театральных актёров) да добротной фотографии. Для «Понизовой вольницы» было специально заказано и музыкальное сопровождение – его создал известный композитор М. Ипполитов-Иванов.

В 1909 году можно заметить признаки активизации фирмы в конкурентной борьбе, намерение потеснить иностранную продукцию на кинорынке. Однако тактическим просчётом Дранкова стало простое желание перехватить инициати-

ву, а не стремление к более значительной тематике и повышению художественного качества картин (что, видимо, было и невозможно). Ателье выпускает «Геройский подвиг рядового Василия Рябова» о русско-японской войне, грубую комедию «Двойная измена», киноиллюстрации «Купец Калашников» (сцены рукопашного боя из поэмы Лермонтова), «Тарас Бульба». По качеству они практически не отличаются от лент, которые предлагают нашему зрителю зарубежные фирмы.

В 1910-м заметна реанимация интереса к возможностям театра. Дранков предпринимает съёмку отдельных сцен спектакля М. Старицкого «Богдан Хмельницкий» в исполнении гастролирующей в Петербурге украинской театральной труппы, снимает фрагменты её спектакля «Запорожец за Дунаем» по пьесе П. Гулак-Артемовского, фарс «Сенаторская ревизия» (театральный спектакль по М. Крапивницкому в исполнении той же малорусской труппы).

Примечателен фильм «Крестьянская свадьба», снятый тогда же в Ясной поляне. Сценаристом и режиссёром названа Т.Л. Толстая (196 м., совместное производство Ателье А. Дранкова и московского представительства «Чинес», Италия). По мнению Вен. Вишневского, на съёмках этого художественно-документального фильма несколько раз присутствовал Л.Н. Толстой, по инициативе которого и воссоздан старинный русский обряд деревенской свадьбы.

Если 1909-10 годы можно было бы считать временем са-



моопределения для кинодеятельности Дранкова, осознанием выбора пути (в диапазоне от контактов с театром до интереса к документальным съёмкам), то продукция 1911 года и последующих лет расставляет всё по своим местам в его творческих предпочтениях. Ажиотажный спрос на мелодраму и авантурные ленты захватывает фирму, ставшую к 1913 году «Торговым домом А. Дранкова и А. Талдыкина» (владельца крупнейшей в Москве театральной костюмерной мастерской).

Среди её картин этого времени – «Великосветские бандиты» о нашумевшем в Петербурге убийстве, приключенческая трюковая лента о цирковых актёрах «Во власти тёмной силы», «Дикарь» о страсти цыгана к жене помещика, бульварно-приключенческая драма из жизни полусвета «Женщина, которая улыбалась», психологическая драма «Отец и сын», трюковая комедия из жизни лилипутов «Маленькие бандиты». И в конкурентной борьбе с основным русским соперником, предпринимателем Ханжонковым, – «Обрыв» по И. Гончарову.

Появляются комедии, где обыгрывается одна какая-нибудь нелепость, ставящая персонаж в смешное положение. Например, «Акулина-модница» – о кухарке, вышедшей на рынок в модной узкой юбке. Целая серия комедий, как бы калькированных с фильмов «Пате», о похождениях Митюхи. Главным героем часто скабрёзных сюжетов Дранкова и Талдыкина становится дядя Пуд, в роли которого снимается

актёр В. Авдеев («Дядя Пуд – враг кормилиц», «Победителя не судят» и т. п.).

Работая на опережение, Дранков стремится превзойти и количеством, и дешевизной своей продукции. Так, снимая в жанре «исторической хроники» игровую ленту «Покорение Кавказа» (1913 г.), фирма параллельно осуществляет ещё несколько сюжетов на экзотическом материале из жизни горцев: «Горный орлёнок» о судьбе грузинской девушки, «Поруганная честь Акбулата» – драму из кавказской жизни по мотивам Лермонтова. «Покорение Кавказа» в следующем 1914 году снова выпускается в прокат под названием «Аул Бастунжи» (к столетию Лермонтова). Рядом с добротной по тем временам экранизацией «Преступление и наказание» Достоевского с участием известнейшего театрально-го актёра Н. Орленева в главной роли, впервые снявшегося в кино, выходит фильм «Преступная страсть» – о развращённости буржуазных нравов.

Названия картин, как бы ненавязчиво рифмуясь, наводят на мысль о простейшем происхождении каждого самостоятельного замысла, – его истоки в только что экранизированном произведении, обновленном методом тиражирования ситуаций и сюжетов. При этом сценаристом «Преступной страсти» выступил Б. Чайковский – один из уважаемых авторов, а режиссёром и художником – Е.Ф. Бауэр, который тут же поставил, тоже как режиссёр и художник, фильм «Страшная месть горбуна К...» о преступнике – горбатом

миллионере.

Ателье Дранкова почти одновременно выпускает мистическую ленту «Тайна портрета профессора Инсарова», снимает с участием театра зверей Дурова (ср.: «Братья Пате») комическую «Суфражистка или мужчины, берегитесь!» («Хвостатая суфражистка») и совсем уж бездарный фарс с участием всё того же дяди Пуда (акт. В. Авдеев) «Трагедия с брюками».

Однако в заслугу Дранкову следует поставить и масштабный исторический фильм «Трёхсотлетие царствования дома Романовых» (1913 г., 1200 м., сц. Е. Иванов, реж. А. Уральский, Н. Ларин, оп. Н. Козловский, худ. Е. Бауэр. В роли царя Михаила Фёдоровича впервые на экране появился известный театральный актёр М. Чехов). Фильм ставился опять-таки в условиях конкуренции, на этот раз – с фирмой Ханжонкова, работавшей в те дни над картиной «Воцарение дома Романовых». Однако Дранков и Талдыкин сделали более примечательную ленту: заканчивалась она документальными кадрами коронации Николая II, заснятыми французским оператором братьев Люмьер Камилем де ла Серф в Москве ещё в 1896 году.

Нельзя забывать к тому же, что Дранков открыл для кинематографа таких энтузиастов и мастеров, как сценарист и режиссёр В. Еончаров, оператор Н. Козловский, сценарист Б. Чайковский.

У Дранкова снялись корифеи русского театра Н. Орленев,

В. Давыдов, М. Чехов. Он умело поддерживал тесные деловые отношения, дружеские контакты с видными деятелями русской культуры, что сказалось, в частности, на цикле длительных документальных кинонаблюдений на даче В. Давыдова, в Ясной поляне у Л.Н. Толстого. Съёмки великого писателя, игровой фильм с участием членов его семьи («Крестьянская свадьба») – всё это совершалось впервые, как бы лёгким штрихом обозначая контуры будущего кинематографа.

Подобные факты деловой, творческой биографии Дранкова рисуют образ натуры сложной, посвятившей себя азарту конкурентной борьбы, быстрой наживы, лёгких трат... Именно эти обстоятельства вынуждают Дранкова бросаться из крайности в крайность, браться одновременно за добротный литературный материал и скабрёзные однодневки, на которые всегда охотно откликалась какая-то часть публики. Успех соседних фирм не раз побуждал его не слишком тщательно анализировать, каким способом можно вернее вырвать добычу из рук конкурента. И именно в этом отношении фигура Дранкова – по-своему знаковая для первых лет формирования российского кинорынка.

## **«Торговый Дом Ханжонкова»**

Может быть и менее колоритной, однако более основательной представляется личность другого предпринимателя,

много сделавшего для определения судеб и конкретных путей развития русского национального кинематографа, – А. Ханжонкова.

В 1907–1908 годах «Торговый Дом Э. Ош и А. Ханжонкова» (осуществляющий, помимо основной деятельности, представительство от некоторых иностранных кинофирм: итальянской, английской) снимает несколько игровых картин: комедию «Галочкин и Палочкин» (1907 г.), драму «Выбор царской невесты» на сюжет оперы «Псковитянка» (1908 г.), фильм «Драма в таборе подмосковных цыган» (1908 г.) по поэме «Цыгане» Пушкина, «Песнь про купца Калашникова» по Лермонтову и историческую картину по пьесе Сухотина «Русская свадьба XVI столетия».

Дебют Ханжонкова в кинопроизводстве ощутимо отличается от первых шагов в кинематографе Дранкова. Правда, комедия «Галочкин и Палочкин» оказалась неудачной и на экран не вышла. Зато ленты 1908 года уже намечают круг художественных предпочтений, на которые, как показало время, ориентируется одна из первых русских фирм: каждая из этих постановок опирается на литературный сюжет. В их основу положено или известное драматическое произведение, или проза, или, что не редкость, поэма.

Сценарист и режиссёр «Выбора царской невесты» (по «Псковитянке») В. Гончаров – автор сценария первой игровой картины русского производства «Понизовая вольница». Режиссёр и оператор «Драмы в таборе подмосковных

цыган» по «Цыганам» Пушкина – иностранный специалист В. Сиверсен, работающий на студии. В съёмках «Песни про купца Калашникова» и «Русской свадьбы XVI века» Гончаров участвует в качестве сценариста и режиссёра, а Сиверсен – оператора. Художник «Русской свадьбы...» В. Фестер оформляет интерьеры по историческим полотнам Маковского, музыку пишет композитор Ипполитов-Иванов. Среди актёров впервые встречается имя П. Чардынина, в скором будущем одного из ведущих режиссёров фирмы Ханжонкова. Он снялся и в заглавной роли в фильме про купца Калашникова.

Проторенные пути не претили Ханжонкову, если могли привести к достойному результату. В фильмах «Выбор царской невесты» и «Русская свадьба...» к съёмкам привлечены артисты Введенского Народного дома (реж. Гончаров). Однако театрализация не была принципиальной установкой для Ханжонкова, в отличие от позиций Дранкова, попросту снимавшего фрагменты театральных спектаклей. Выпущенная Ханжонковым в 1908 году «Драма в таборе подмосковных цыган» поставлена целиком на натуре и в условиях, максимально приближенных к достоверности: исполнителями всех ролей в ней стали цыгане кочующего в Подмосковье табора. Именно этот фильм фирмы первым вышел в прокат.

Различие в подходе двух первых российских кинопредприятий к выбору сюжетов и способов их экранной реализации на первый взгляд может показаться незначительным,

хотя на самом деле оказывается существенным для определения перспектив развития русского кинематографа. В лучших своих художественных замыслах Дранков, в основном, ориентируется на искусство и возможности театра. Переноса на экран фрагменты спектаклей и сохраняя мизансцены, он не обременяет себя поиском кинематографических средств. В то же время Ханжонков, тоже не отказываясь от театрального опыта и исполнителей-профессионалов, ориентируется в большей степени на работу с литературным первоисточником и создает киноиллюстрации известных произведений русской классики.

Конечно, речь ещё не идёт об осознанном формировании творческих позиций каждой из фирм. Да и общий уровень фильмов (как Дранкова, так и Ханжонкова) не даёт повода рассматривать их с точки зрения поисков художественного пути. Возможности примитивной техники в том и в другом случае использованы, видимо, максимально, однако сами они всё ещё очень невелики.

С 1909 года деятельность фирмы Ханжонкова заметно активизируется. В ее репертуаре, конечно, есть «ужасная драма» («В полночь на кладбище» или «Роковое пари» по сценарию Гончарова и в его постановке), а также попытка, тоже при участии Гончарова как сценариста и режиссёра, экранизации русской народной песни («Ванька Ключник»). Однако большая часть продукции устойчиво ориентирована на русскую литературную классику. Фирмой поставлены «Боярин

Орша» (сц. и реж. Чардынин), «Власть тьмы» (Чардынин), «Женитьба» (Чардынин), «Мазепа» (Гончаров), сцены из спектакля «Мёртвые души» (Чардынин), «Хирургия» (Чардынин), «Чародейка» (совм. Гончаров, Чардынин). В том же году выходит и историческая лента «Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири» (сц. и реж. Гончаров).

В этот период формирования отечественного кинематографа, в основном усилиями Ханжонкова, на экране появились произведения Лермонтова, Л. Толстого, Гоголя, Пушкина, Чехова, других писателей. Публике был представлен жанровый спектр литературных первоисточников – поэма, пьеса, роман-эпопея, рассказ... «Театрализация» кино, о чём активно спорила критика тех лет, на самом деле оказалась не столь тотальной.

Обостряется интерес к литературной композиции, к чередованию сцен по внедейственным, эмоциональным мотивам, а затем и к живописным аналогам разработки литературного материала, к возможностям живописи вообще. Правда, художественный уровень киноиллюстраций был всё ещё очень невысок. Судить можно хотя бы по таким данным: «Боярин Орша» – 280 м., «Власть тьмы» – 365 м., «Женитьба» – 240 м., «Мазепа» – 350 м., «Мёртвые души» — 160 м. и т. п.

Следующий 1910 год, по существу программный для Т/Д Ханжонкова, освободившегося от совладельцев и компаньонов, подтверждает его интерес к крупнейшим произведениям русской литературы. Чардынин ставит «Вадима» и «Мас-



карад» по Лермонтову, «Идиота» по Достоевскому, «Пиковую даму» по либретто одноимённой оперы Чайковского; Гончаров – «Русалку» по либретто оперы Даргомыжского.

Среди других картин фирмы – экранизации Чардыниным современных произведений: «В студенческие годы» по пьесе Л. Андреева («Дни нашей жизни»), «Вторая молодость» по пьесе А. Невежина. Гончаров кроме «Русалки» снял ленту «Коробейники» на слова песни Некрасова. При этом ведущее положение в репертуаре фирмы всё более уверенно занимают работы Чардынина, в то время как Гончаров, кочуя из одной компании в другую, берётся, в основном, за сюжеты проходного характера. Однако и он, благодаря стремительно нарастающему опыту, не перестаёт быть одной из самых заметных творческих фигур в раннем русском кинематографе – вплоть до своей кончины в 1915-м году.

В 1911-м вместе с Ханжонковым он снимает один из самых значительных фильмов раннего периода – первую полнометражную ленту русского производства – историческую эпопею «Оборона Севастополя» (2000 м.). Премьера картины, снятой «с высочайшего соизволения» под покровительством властей и в ноябре 1911 г. в Ливадии показанной царской семье, состоялась в Московской консерватории. Авторы были награждены орденами.

Этот фильм уникален по тем временам не только своей продолжительностью, но прежде всего – тщательностью разработки сюжета. Исторически значимые события сочетались

в нём с постановкой бытовых зарисовок, показывающих горе потери близких, отчаяние отступления, удаль пляски на отдыхе... Многочисленные массовые сцены, в которых, также впервые, снимались армейские части, не заслоняли отдельных персонажей – участников севастопольской битвы.

Обращают на себя внимание и некоторые технические находки. Портретные планы чередовались с групповыми сценами, хотя первые не несли ещё никакой психологической нагрузки, а вторые были слишком уж хаотичны. Остробытийные моменты (матрос Кошка выкрадывает русского пленного) сменялись «репортажными наблюдениями» (госпиталь хирурга Пирогова). Оператор применял макет (горящие улицы Севастополя в момент отступления войск), комбинированную съёмку в сцене затопления кораблей в Севастопольской бухте. Монтаж объединял различным способом снятые сцены в один длительный эпизод – сдачи города. В эпилоге картины (юбилейной, к 50-летию обороны Севастополя) появлялись документальные кадры, запечатлевшие (в 1911 году) оставшихся в живых участников исторической битвы. Завершая фильм, они оказались как бы встроенными в повествовательный сюжет, заняли своё место и в драматургическом замысле: возраст персонажей финальных кадров вносил ощущение достоверности в показанное на экране действие, заполнял временной интервал между боевыми эпизодами и юбилейными торжествами. В своих воспоминаниях Ханжонков подробно останавливался на истории рож-

дения этой ленты.

Снимая множество проходных фильмов (всего до начала первой мировой войны, за 1909–1913 годы фирма выпустила больше 70 игровых лент), предприниматель проявляет постоянный интерес к исторической тематике. Так, весной 1911 г. вышла картина «Василиса Мелентьевна и царь Иван Васильевич Грозный», снятая ещё в 1909 году и запрещённая тогда цензурой (реж. П. Чардынин), уже упомянутый «Ермак Тимофеевич...» В. Гончарова, драма «Накануне манифеста 19 февраля» («Освобождение крестьян»). Истинным триумфом фирмы стала «Оборона Севастополя». Отдавая предпочтение экранизациям произведений русской литературной классики («Евгений Онегин», «Жизнь за царя», «Крейцера соната», а чуть раньше – «На бойком месте», «Светит да не греет», «Последний нынешний денёчек»: в трёх последних снялся И. Мозжухин), именно с 1911 года Ханжонков значительное место отводит исторической драме.

1912 год обозначен для него событием, оказавшим значительное влияние на развитие кино. Это год открытия для России и мира Владислава Старевича – родоначальника объёмной мультипликации. Продолжая работать над множеством других проектов, глава компании не просто приглашает на студию энтузиаста-фотографа инженера Старевича, увлекающегося поделками фигурок из разных подручных средств. Прозорливость предпринимателя сказалась и в том,

что на фирме сразу же («под Старевича») возникает отдел мультипликации, который и возглавляет талантливый самоучка.

Процветающая компания, владеющая студиями, ателье, павильонами и филиалами, оборудованными по последнему слову техники, была к тому же грамотно структурирована. Там действовали свои отделы – сценарный, производственный, другие. Снимались фильмы разного назначения: хроники, игровые, с 1911 года научно-учебные, которые прежде выпускались другими фирмами. В 1912 году возникает отдел мультипликации.

Научному кино в те годы уделялось особое внимание. Сеть просветительского экрана в России была необычайно широкой. На особом счету находилось школьное, исследовательское направление, многие занимались анализом способов передачи логической мысли (научной идеи, объёма знаний) средствами кино, – о чём ещё и не мечтал игровой кинематограф. Наряду с видовыми, просветительскими, медицинскими, научными фильмами, именно на этой фирме начинают производиться первые в мире ленты объёмной мультипликации.

В 1912 году Старевич как сценарист, режиссёр, художник и оператор снимает мультипликационную комедию «Авиационная неделя насекомых», «Весёлые сценки из жизни животных», сатирическую «Месть кинематографического оператора», «Прекрасную Люканиду или Войну усачей и рога-

чей», сказку «Рождество обитателей леса». Тогда же он предпринимает попытку сделать периодический журнал на злобу дня «Пересмешник», хотя удалось выпустить только единственный номер. Режиссёром и художником тоже стал Старевич. Позже, в начале 1915 года, киноотдел Скобелевского комитета, созданный при военном ведомстве, отчаявшись переманить Старевича от Ханжонкова, попросту мобилизовал его в армию для работы на своей студии.

Заслуживает особого внимания тот факт, что у Ханжонкова практически совсем не снимали сюжетов скабрёзного содержания (в крайнем случае – иронизируя над жанром, как в «Мести кинематографического оператора»). Во многом благодаря Старевичу, фирма и здесь нашла свой подход, перенеся многие из пороков и особенностей поведения людей на отношения в мире насекомых, животных, кукол. Это создало необходимую дистанцию «отстранения» и даже способствовало акцентированию сатирических, иронических, юмористических интонаций в контексте событий фильма.

В 1913 и в следующем 1914 году, в то время как общий объём экранизаций стремительно падает, ателье Ханжонкова продолжает привлекать, в основном, литературные сюжеты, заметно раздвигая их жанровый диапазон. Старевич в 1913 году экранизировал «Ночь перед Рождеством» Гоголя с Мозжухиным в роли чёрта, снял как сорежиссёр и оператор «Сказку о рыбаке и рыбке». Им созданы также «Страшная месть» с Мозжухиным (Золотая медаль на конкурсе филь-

мов во время Всемирной выставки в Милане, 1912), мультфильмы «Стрекоза и муравей», «Четыре чёрта».

Студия активно продолжает работать над исторической тематикой: «Воцарение дома Романовых», «Покорение Кавказа» («Пленение Шамиля»).

Опираясь на русскую литературу, Ханжонков основное внимание уделяет жанру психологической драмы, занимающей всё больше места в репертуаре кинотеатров. За предвоенный 1913 год это «Братья» Чардынина и «Бэла» — часть неосуществлённого замысла пространной инсценировки «Героя нашего времени» Лермонтова, «Фальшивый купон» по Л.Толстому, «Горе Сарры» по А. Аркатову, «Княгиня Бутырская» по А. Пазухину, «Обрыв» по И. Гончарову (2300 м.). Совместно с В. Гончаровым как сценаристом Чардынин ставит «Жизнь, как она есть».

Обращаясь к комедийным сюжетам, фирма Ханжонкова старается работать над добротным литературным материалом. Поэтому уровень её комических лент намного отличается от общераспространённого. В то время как Дранков продолжает серию походов дяди Пуда или выпускает фильмы типа «Анетта хорошо поужинала» («Злополучный ужин Анетты»), у Ханжонкова, помимо однодневки «На кавказском курорте», это экранизации: «Домик в Коломне» с Мозжухиным в роли офицера-кухарки (реж. Чардынин, оп. и худ. Старевич), театральный фарс «Дядюшкин сон» с Мозжухиным в главной роли.

В ателье Ханжонкова над репертуаром работают творческие кадры, которые, как станет ясно чуть позже, закладывают основы будущего развития русского кинематографа. В предвоенный период это – король среди ремесленников П. Чардынин, новатор-энтузиаст В. Старевич, операторы Л. Форестье, Г. Гибер, художники Б. Михин (чуть позже придумавший систему фундусных декораций), Ч. Сабинский, актёры И. Мозжухин, М. Тамаров, В. Туржанский, С. Голославская, Л. Юренева, другие. В фильме «Сумерки женской души», выпущенном на экраны в конце ноября 1913 года совместным производством Т/Д Ханжонкова и «Братьев Пате», режиссёром и художником был Е.Ф. Бауэр. По свидетельствам историков кино, это была первая картина, отмеченная характерными особенностями его индивидуального стиля, из основных принципов которого на следующем этапе возникнет целое художественное направление, сформировавшее изобразительный язык кинематографа как искусства.

Ханжонков по существу возглавил русское крыло в борьбе за богатейший отечественный кинорынок и понимал свою роль в отстаивании национальных интересов не только в области коммерции, но также и в формировании художественно-тематического своеобразия отечественной кинематографии.

## **«Глория» – «Т/Д Тиман и Рейнгардт»**

В условиях сохраняющегося превосходства уже работающих в России зарубежных представительств: французских («Бр. Пате», «Гомон», «Эклер»), итальянских («Чинес», «Амброзия»), датских («Нордиск»), немецких («Местер»), других, стремительно набирает силу ещё одна, вскоре занявшая прочные позиции, – «Глория».

Созданная на средства итальянского капитала, она играет видную роль не только в кинопрокате, но и в производстве фильмов. Одна из первых, наряду с фабрикой «Бр. Пате», «Глория» оборудует собственную открытую съёмочную площадку, в то время как даже более влиятельные фирмы часто довольствуются для натурных съёмок территорией загородных дач. Однако в условиях конкуренции «Глория» просуществовала недолго, перейдя к предпринимателю Павлу Тиману – бывшему представителю фирмы «Бр. Пате» в России. Вскоре Тиман объединился с крупным табачным фабрикантом Фридрихом Рейнгардтом. Это позволило начинающему «Торговому Дому Тиман и Рейнгардт» успешно потеснить других новичков, таких как Р. Перский (Москва), С. Минтус (Рига), фирмы «Мирограф» (Одесса), «Художество» (Екатеринослав), «Сила» (Варшава), «Минерва» (Екатеринодар), «Продамент» (Петербург) и т. п. В период превращения «Глории» в «Т/Д Тиман и Рейнгардт» ведущими



режиссёрами обновлённой кинофабрики становятся русские кинематографисты – В. Кривцов, а вскоре и Я. Протазанов, начинавший работать на «Глории» ещё в 1908 году в качестве помощника и переводчика. Тиман и Рейнгардт, продолжая импортировать датские ленты фирмы «Нордиск», активно расширяют и собственное производство, приступая к выпуску «Русской золотой серии» (позже это название закрепится за самой фирмой).

Пользуясь услугами иностранных операторов, технически оснащённая при их участии, бывшая «Глория» в начале 1910-х годов быстро набирает силу. И вскоре становится ещё одной фирмой, продукция которой может быть положена в основание русского национального кинематографа.

Авторитет фирмы значительно повышается в связи с переходом в режиссуру Протазанова, в скором будущем крупнейшего из мастеров дореволюционного периода.

Яков Александрович Протазанов познакомился с кинопроизводством на киностудиях в Германии: на поездку ушло почти всё скудное наследство, доставшееся от умершего родственника. Выпускник Коммерческого училища, Протазанов был отлично образован, увлекался русским театром, прекрасно ориентировался в классической и современной литературе. С 1909 года в «Глории», где почти год проработал до этого переводчиком-консультантом при иностранце-операторе, он начинает режиссёрскую деятельность, поставив, в частности, «Бахчисарайский фонтан» (с В. Шатер-

никовым в роли хана). В следующем, 1910 году, вместе с постоянным режиссёром фирмы Кривцовым, он экранизирует «Майскую ночь» Гоголя и «Первый винокур» по Л. Толстому. Самостоятельно в качестве сценариста и режиссёра Протазанов начинает работать с 1911 года и снимает «Песнь о вешем Олеге» (играет в фильме роль кудесника) и «Песню каторжанина» («Бывали дни весёлые»). Именно эту ленту, т. к. «Вещий Олег» вышел в январе следующего года, принято считать первой большой самостоятельной работой мастера.

В 1912 году Протазанов воссоздал на экране театральный спектакль «Анфиса» по Л. Андрееву. Сценарий написал автор пьесы, который помог уговорить сняться ведущую актрису Е. Рошину-Инсарову, блиставшую в этой роли на сцене.

Создавая, конечно же, множество проходных поделок («Пригвождённый», повторяющий сюжет «Рокового пари», а также «В полночь на кладбище», уже снятый Гончаровым у Ханжонкова в 1909 году), Протазанов в то же время основательно работает над замыслом игрового фильма о последних днях жизни Л.Н. Толстого – «Уход великого старца». Фильм не был выпущен в российский прокат по ходатайству вдовы писателя С.А. Толстой, хотя фирма продала его за границу. Сценарий «Ухода великого старца» написал биограф Толстого И. Тенеромо, снимали его операторы Ж. Мейер и А. Левицкий, грим создал скульптор И. Кавалерид-

зе, работавший в этот период над портретом Толстого. Актёр В. Шатерников, уже не раз появлявшийся в фильмах Протазанова, сыграл главную роль. Историки отмечают эту картину как одну из значительных биографических лент. Великий старец... Само это обозначение, по Протазанову, возносило личность Толстого в сан страстотерпцев, в то время как официальной церковью писатель был предан анафеме. Вместе с тем на экране речь шла именно о реальном человеке, без какой-либо попытки укрыться за обобщением или иносказанием. Протазанов вводит в финальные эпизоды хронику (снятую двумя годами раньше Дранковым, в частности, в Астапово). Умелое привлечение документа даёт режиссёру возможность по-своему интерпретировать драму отношений Толстого с семьёй, предсказать разрешение его конфликта с церковью. Это, безусловно, было довольно смелым авторским ходом по тем временам. Хотя вообще-то хронику часто использовали в игровых картинах, не учитывая особых нюансов взаимодействия документа и вымысла.

С точки зрения содержания ленты – семейной драмы – всё действие укладывается в стандарты начала 1910-х годов. Однако сегодня фильм привлекателен не только своим информативным уровнем. Во-первых, в нём сделана попытка ввести кадры «мысленной реальности»: Толстой воображает себя за простой крестьянской работой, мечтает уйти в неприятный мир природы. Эти кадры позволили показать внутреннее состояние героя.

Авторы отважились на большее. Всего через два года после кончины писателя, преданного анафеме, они предложили зрителю финальные кадры «Ухода...» – на небесах, где Апостол принимает, осеняя крестным знамением, возникшего перед ним Толстого. А это была уже недвусмысленно высказанная авторская позиция по одному из самых дискуссионных и болезненных не только для интеллигенции вопросов...

Ещё одна тонкость в интерпретации реальных событий связана с использованием в финале «Ухода великого старца» кадров хроники, снятой Дранковым и позже вошедшей в документальный фильм «Последние дни Л.Н. Толстого». Игровая сцена в пристанционной комнате в Астапово, где умирает писатель, перебивается кадрами хроники: вдоль железнодорожных путей идут С.А. Толстая, Чертков, близкие. Группа подходит к зданию, Толстая отделяется, обходит крыльцо и, прильнув к стеклу, заглядывает в окно... Протазанов эту цепочку документальных кадров монтирует с игровой сценой. Толстая (акт. О. Петрова) – уже у постели умирающего писателя. Тот (акт. Шатерников) приподнимается, берёт жену за руку, примиряюще гладит по голове. Затем бессильно откидывается на подушку... И зритель видит знакомый документальный кадр умершего Л.Н. Толстого: голова его окружена цветами.

В переплетении актёрских сцен и документальных кадров кроется разгадка режиссёрского замысла. Экранный до-

кумент, уже знакомый зрителям, здесь не только выполняет свою прямую роль. Автору, как воздух, нужна его достоверность: в сочетании с игровым материалом она вынуждает поверить именно такому развитию прощальной сцены. Заворожённому хроникой зрителю внушается произвольный финал – Апостол принимает смиренного старца, мятежного в земной жизни. Такой силы «деформированной реальности» под воздействием авторской версии российский, да и зарубежный игровой фильм ещё не знал.

Наличие столь значительных достижений в развитии русской кинематографии позволяет рассматривать предвоенные годы как своего рода рубеж. Экран впервые осознаёт необходимость и преимущества использования своих природных средств.

Начинается волна экспериментаторства. Тот же Протазанов снимает ритмические этюды, осваивает визуальные способы воссоздания переживаний героев. Один за другим выходят его фильмы: «Как рыдала душа ребёнка» (оп. Мейер, Левицкий, худ. Сабинский) – музыкально-пластический этюд с участием семилетней балерины Т. Вален, «Музыкальный момент» по произведениям Шуберта, фрагменты балета «Ноктюрн Шопена», фильм «О чём рыдала скрипка» с привлечением солистов балета в качестве киноактёров, «Разбитая ваза» на стихи Апухтина с В. Максимовым в главной роли, «Как хороши, как свежи были розы» с М. Тамаровым в главной роли (попытка вольной интерпретации фактов био-

графии Тургенева по мотивам его стихотворения в прозе), а также киноиллюстрация романа А. Вербицкой «Ключи счастья» со съёмками в Италии, ставшая одним из крупнейших фильмов 1913 года. В нём заняты такие актёры как В. Максимов, О. Преображенская, В. Шатерников, В. Гардин, другие.

Протазанов активно работает не только над формированием репертуара фирмы, но и, как многие мастера в те годы, выполняет задачу его насыщения. В том числе так называемой проходной продукцией. Кроме, в общем, достойной картины «Клеймо прошедших наслаждений» – о расплате за нравственные уступки в молодости и о проблеме врачебной тайны в подобной ситуации (сценаристом был врач Никифоров, в гл. роли В. Максимов), режиссер в 1912–1913 годах случайных работ снимает не так уж много. Почти все они относятся к 1913 году. Помимо упомянутого «Пригвождённого», это драма «Купленный муж» (зато здесь впервые применён принцип фундусной декорации), вариация иностранного фарса «Один насладился, другой расплатился», уголовная драма «Рукою матери убита», пародия на западный фильм – комедия «Сделайте одолжение», драма «Сын палача». В основном же творческая деятельность Протазанова на этом этапе носит отчётливый поисковый характер, более всего направленный на осмысление и разработку возможностей изобразительно-пластического языка фильма.

Освоение свето-фотографических ресурсов экрана поз-

волит мастеру на следующем этапе поставить свои лучшие психологические драмы как произведения истинно кинематографические. Привлекая русскую литературную классику и впитывая её опыт, законы композиции, способы предметного описания действия, визуальную образность в передаче переживаний героев, режиссер использует свои навыки работы с актёром, способствует раскрытию авторского замысла посредством изобразительных композиций, динамики световых соотношений.

На съёмочных площадках фирмы Тимана и Рейнгардта, кроме Протазанова, работало несколько других постановщиков. Здесь и вездесущий Гончаров («Драма в Москве» о судебном процессе тех дней, «Смерть Иоанна Грозного»). Много снимает, в основном с иностранными операторами, режиссёр Кривцов: «Каширская старина» (1911 г.), «Рогнеда», «Царская невеста» (1912 г.), «Жидовка-выхрестка», «Лишённый солнца» (по «Пари» Чехова), «Труп № 1346» с В. Максимовым, положивший начало «Русской золотой серии». Некоторые из постановщиков, чаще бывшие операторы, также активно ставят фильмы, в основном, на сюжеты русской литературной классики или современных бульварных романов.

«Торговый Дом Тиман и Рейнгардт», ориентируясь на произведения отечественной литературы, способствует появлению таких мастеров, как режиссёры Я. Протазанов, Ч. Сабинский, оператор А. Левицкий, художник Б. Михин,

многих актёров, постоянно снимавшихся в их фильмах (В. Максимов, В. Шатерников, другие). Все это делает предприятие заметным участником процесса формирования кинематографа в России.



# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.