

Н.М. Зоркая

ИСТОРИЯ
отечественного
КИНО

XX ВЕК

Нея Зоркая

**История отечественного
кино. XX век**

ТД "Белый город"

2014

УДК 791.43.03
ББК 85.373(0)

Зоркая Н. М.

История отечественного кино. XX век / Н. М. Зоркая — ТД
"Белый город", 2014

ISBN 978-5-7793-2429-8

Нея Зоркая (1924–2006) – крупнейший специалист по истории культуры, киновед с мировым именем, лауреат нескольких премий, автор двух десятков книг и более тысячи публикаций в области кино. Ее работы, и в первую очередь фундаментальный труд «Иллюстрированная история советского кино», переведены и изданы в США, Японии, других странах массовыми тиражами, стали классикой искусствоведения. Данная книга посвящена отечественному кинематографу и охватывает важнейшие вехи его становления и расцвета, начиная от истоков в XX веке и заканчивая главой «Блеск и нищета демократии» с многозначным вопросом-постскриптумом: наступит ли в XXI веке расцвет российского кино? В авторской «Истории отечественного кино. XX век» богатство фактического материала и информативность сочетаются с увлекательностью изложения. Издание адресовано широкому кругу читателей, учащимся, студентам-искусствоведам в качестве дополнительного материала по курсу истории кино.

УДК 791.43.03

ББК 85.373(0)

ISBN 978-5-7793-2429-8

© Зоркая Н. М., 2014
© ТД "Белый город", 2014

Содержание

От автора	6
Глава 1	8
На Саввинском подворье	13
Соперник с берегов Невы	16
Первый российский кинорежиссер	22
Король русского экрана	26
Штурм Малахова кургана	29
Еще один первооткрыватель	30
Замоскворецкие кинопавильоны	33
Евгений Бауэр: «Сначала – красота, потом – правда»	43
Королева русского экрана	50
Закат	66
Конец ознакомительного фрагмента.	71

Н. М. Зоркая

История отечественного кино. XX век

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»

Подготовка издания: Зоркая М. В.

© ООО «Белый город», 2014

© Зоркая Н. М., наследники

От автора

Мы живем в век телесериалов. Ежедневно по многим каналам бегут длинные-длинные, яркие, цветные, шумные, увлекательные, затейливые бесконечные саги – чье-то полнокровное существование, параллельное нашей собственной каждодневности. К счастью, сюжеты родные, российские, какие уж они есть, вытеснили совсем было заполонившие наш экран далекие латиноамериканские драмы богатых, которые плачут, и происшествия в далеком городе Санта-Барбара.

Мы живем в век, когда нам доступны копии любых фильмов. Началось с того, что на каждом углу стенды с полками кассет в ярких рубашках призывали нас купить для домашнего просмотра в любой день и час любую кинопродукцию любой страны. Но личные собрания становятся все более и более портативными, занимают все меньше физического объема: кассеты сменились дисками, далее – файлами, виртуальной видеотекой.

Мы живем в век, когда после долгих лет запустения наши кинотеатры вновь заполняются зрителями. Из неуютных ангаров они превратились в комфортабельные современные многозальные «мультиплексы», оснащенные самоновейшей аппаратурой, предлагающие нам выбор горячих мировых премьер. Правда, пока здесь безусловно лидирует Голливуд, его блокбастеры, его боевики. Но, как свидетельствует кинематографический процесс многих стран, его засилье не вечно, и национальные фильмы займут на обновленном экране свое место.

Нужно ли в условиях такого сверхсовременного экранного изобилия обращаться к столетней истории классического старого кино, к его лентам – черно-белым, даже – немым, запечатлевшим безвозвратно ушедшую жизнь?

Необходимо!

Во-первых, потому, что это наш кладезь шедевров, наша гордость, золотой фонд отечественной культуры. За столетие кинематограф, начинавший свою жизнь как недорогое развлечение простого люда, «световой балаган», стал вровень с древними, вековыми, высокочтимыми художествами, создал непреходящие ценности, породил мастеров-титанов. Специальные курсы истории кино ныне читаются во всех гуманитарных вузах, вводятся в программу средних школ, лицеев, училищ.

Во-вторых, наряду с кинотеатрами, демонстрирующими новые фильмы, во всем мире ныне существует «фильмотечное кино»: киномузеи, синематеки, специализированные залы типа «иллюзионов», где регулярно демонстрируется классика экрана, творения прошлых кинематографических эпох. Посмотрите на аудиторию: это и молодежь, студенчество, гимназисты, школьники, для которых киноэкран – зеркало жизни и летописец истории.

И, наконец, вернемся к телевизору. Ведь как ни праздник – опять, из года в год, и *Ирония судьбы*, и *Москва слезам не верит*, и *Белое солнце пустыни*, и *Подвиг разведчика*, и *Кавказская пленница*. Это бессменные фавориты. И смотрят их вовсе не одни пенсионеры, вспоминая свою молодость и роняя слезы ностальгии, – все смотрят, и стар и млад, смотрят, потому что любят.

Перед читателем – никак не академическая история российского кино. На таковую здесь не хватило бы объема: нужно многотомное издание. Может быть, и время ее еще не пришло: необходима дистанция.

Кинематограф – огромная и сложная отрасль культуры, допускающая самые разные ракурсы рассмотрения, несходные аспекты изучения. Особыми научными дисциплинами стали экономика кино, социология, история кинопроизводства, техника кино и многие другие.

В этой книге фильм рассматривается как суверенное произведение искусства (а не развлечения, не шоу-бизнеса, не способа получения прибыли и т. д.), а его создатель – как художник, творец.

Из многообразия проявлений кинематографа автор избрал лишь одно, но главенствующее русло – художественный игровой фильм. К документальному, к детскому кино, к научно-популярному и учебному, к столь любимой зрителями всех возрастов анимации, то есть сфере рисованного и кукольного фильма, приходилось обращаться лишь в отдельных случаях, когда речь шла о новаторах, чьи открытия влияли на весь кинематографический процесс (ограничение из-за необходимости специализированного подхода к профессиональным проблемам каждого творческого вида).

Здесь взяты линии, которые кажутся автору наиболее важными сегодня. Главная тема книги – взаимодействие кинематографиста, художника нового искусства, рожденного на пороге XX века, со своим временем, с бурной историей России. В силу трагических зигзагов этой истории трудные проблемы – искусство и власть, творчество и цензура, кино и советский режим – должны были найти в тексте свое отражение. Никак не сглаживая противоречий, компромиссов, слабостей людей творческого труда, существовавших в условиях постоянного давления и контроля, автор принципиально и настойчиво доказывает, что история русского кино в советский период есть история сопротивления и победы искусства над враждебным ему идеологическим пленом.

Главы книги – не скрупулезное следование за хронологией, а скорее беглый контур, пролог, где выбор остановок и замедлений иной раз нарочито традиционен, а иной – обусловлен индивидуальным авторским выбором.

Читатель может заметить разную степень подробности в рассказе о тех или иных событиях жизни кино, о тех или иных именах и названиях. Это – сознательно. В истории художественных свершений, поисков, открытий, истории самой драматичной из всех биографий мирового кино, автор считает целесообразным более пристально взглянуть в те периоды или проблемы, которые остались малоизвестными, недостаточно освещенными в кинолитературе и «устной истории», а то, что на слуху, что транслируется с телеэкранов, эксплуатируется в публицистике и популярной литературе, пробежать или скрепя сердце опустить.

Принята в расчет и актуальность: скажем, достаточно много страниц отдано раннему периоду русского кино, когда оно еще не было в подчинении у большевистского правительства и работало, выражаясь современным языком, в системе рыночных отношений.

Опыт благородных первопроходцев, основоположников национального киноискусства полезен и поучителен для нас сегодня: заложив основы мощного кинопроизводства и рентабельного кинопроката, естественно озабоченные вопросами выгоды и прибыли, российские предприниматели, начиная с Александра Ханжонкова, во главу угла ставили интересы искусства, творчества – такова наша национальная традиция, о которой стоит напомнить.

В советское время историю российского кино начинали прямо с ленинского декрета о передаче кино в ведение государства и со знаменитого *Броненосца «Потемкин»*, истинного шедевра на все времена. Но получалось, что до того, до революционного киноавангарда, существовала только «оглуплявшая народ буржуазная киношка». Этот стереотип следует окончательно похоронить.

Или – по контрасту – постсоветское кино конца XX и начала XXI века, материал последней части настоящей книги. Не забывая ни о трудностях с субсидированием фильмов, часто непреодолимых, ни о засилье низкопробного Голливуда, ни о «чернухе» наших картин, но не поддаваясь соблазну старческого брюзжания и тотально негативной информации, возобладавшей во всех сферах нашего бытия, попробую остановиться на обнадеживающих и радостных успехах. Не для мажорного финального аккорда и хеппи-энда, а во имя истины.

Моя задача – еще раз привлечь внимание, а может быть, привить новым зрителям любовь к прекрасному, уникальному материку российского экрана. Надеюсь, эта книга поможет всем тем, кто изучает историю отечественного кинематографа.

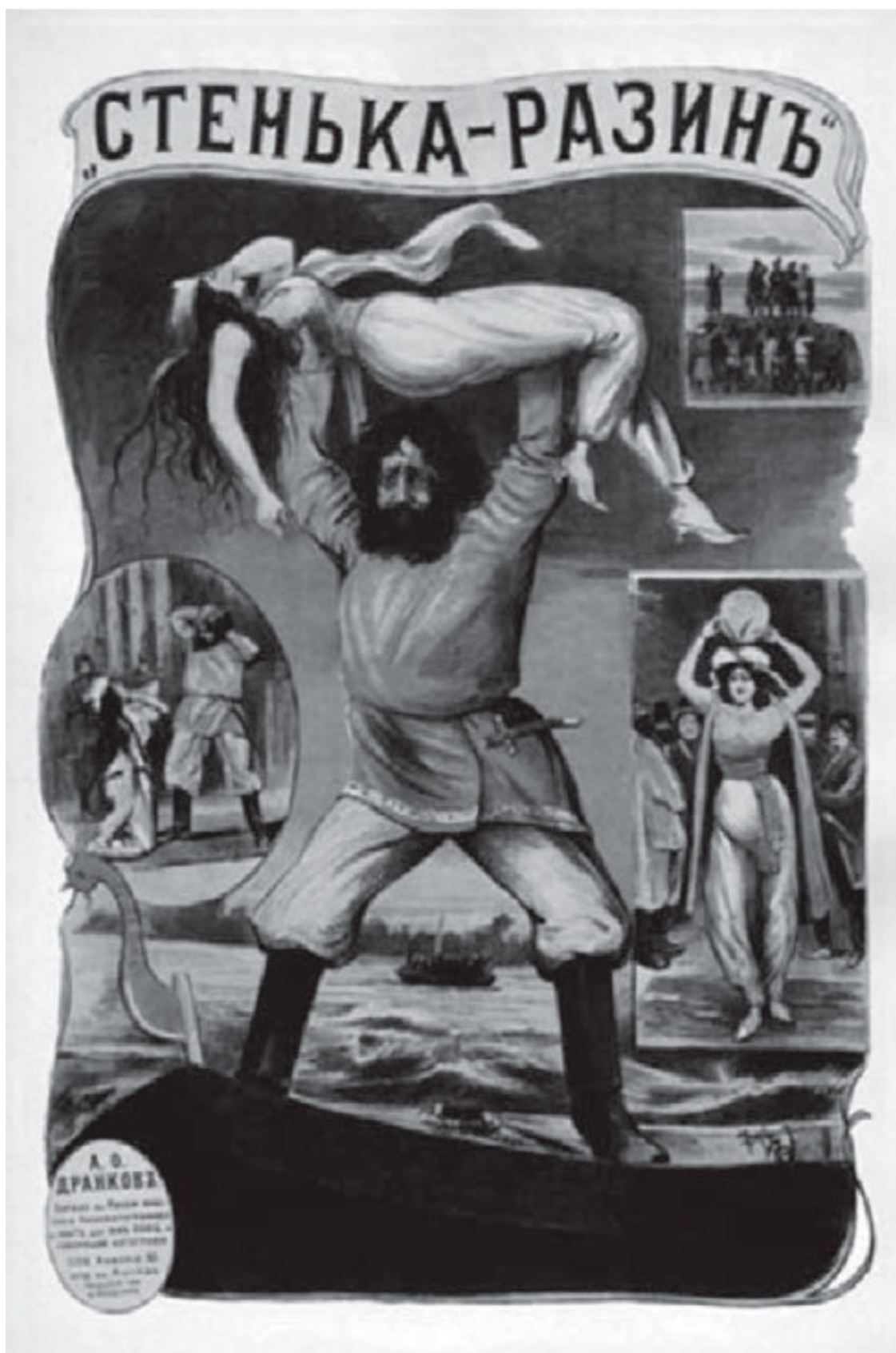
Глава 1

Русская частновладельческая кинематография: расцвет и падение

*...И грезить, будто жизнь сама
Встает во всем шампанском блеске,
В мурлыкающем нежно треске
Мигающего сiпéта!*

Александр Блок

Датой рождения русского национального кинематографа принято считать 15 октября 1908 года – день премьеры первого игрового фильма *Понизовая вольница (Стенька Разин)*, снятого в Санкт-Петербурге. Датой конца частновладельческой кинематографии в России считается 27 августа 1919 года, когда Ленин подписал декрет о национализации кинодела – начало государственного кинематографа СССР.



Как известно, даты – вещь условная, они назначаются постфактум, затем костенеют, попадают в учебники. Самое парадоксальное: 27 августа и сегодня продолжает официально отмечаться как День кино! Однако можно найти немало более ранних знаменательных дат.

Из самых-самых первых: исторические премьеры «чуда XIX века», европейской новинки, сенсационного Cinématographe Lumière 4 мая 1896 года в летнем саду *Аквариум* в Санкт-Петербурге и 24 мая того же года в саду *Эрмитаж* в Москве, то есть через несколько месяцев после показа изобретения братьев Люмьер в Grand-Café на Больших бульварах в Париже – общепринятой даты рождения кино.

Впечатление от сеансов было ошеломляющим. Поражала натуральность движущегося изображения: «Прямо на вас несется паровоз железной дороги, и, кажется, нет спасения!» – взволнованно писал рецензент о сюжете *Прибытие поезда на вокзал в Сиота*.

Это была так называемая Программа Люмера – ныне, как оказалось, краеугольный камень мирового искусства кино на столетие вперед. Пройдут годы, и Зигфрид Кракауэр, умнейший теоретик, сформулирует первоэффект кинематографа, так верно почувствованный уже первыми зрителями, – способность запечатлеть «трепет листьев под дуновением ветра», движение в самой природе.



Магазин *Братьев Пате*

Все лето 1896-го Cinématographe Lumière демонстрировался на Всероссийской Нижегородской выставке – там его посетили уже тысячи любознательных, местных и приезжих со всей страны. Первый московский стационар *Электрический театр* был открыт на Красной площади в Верхних торговых рядах (ныне – ГУМ) в декабре 1897 года, а далее спорадичность, характерная для первых лет cinéма, уступает место планомерному захвату российской территории – шестой части света и потенциальной аудитории в 126 миллионов зрителей (согласно переписи 1896 года) – иностранными кинофирмами. Лидировала фирма *Братья Пате*, которой принадлежит важное место в предыстории русской национальной кинематографии.

В России *Братья Пате* избрали резиденцией Москву, которая выдвигалась на роль кинематографической столицы России.

Бр. ПАТЕ.

Адресъ для телегр.: **Москва, Тверская, 36.** Телефоны: **ПАТЕФОНЪ.** 62-57 и 175-36.

Русскія Films d'Art:

12-го октября выйдетъ картина

Гвоздь сезона.

ПОСЛѢДНЕЕ СЛОВО
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАГО
ИСКУССТВА.

МАРА

ЭТО КАРТИНА, ВЪ КОТО-
РОЙ АРТИСТЫ, РЕЖИССЕ-
РЫ И ФОТОГРАФЫ
СОЕДИНИЛИСЬ ВЪ ОБЩІЙ
НЕБЫВАЛЫЙ ДО СИХЪ
ПОРЪ АССАМБЛЕЙ.

Оцены изъ древнерусской жизни,

Цѣбная кинематографія. Приблизит. длина 275 метр.

26-го октября выйдетъ историческая картина

МАРША-ПОСАДНИЦА

или паденіе Новгорода-Великаго.

Прибл. длина 545 м. Вырѣзъ 20 руб

Картина „Марша-Посадница“ создана на историческихъ данныхъ. При постановкѣ ее съдѣлано много выходовъ на точность историческаго описанія на всѣхъ этапахъ работы. Въ концѣ картины это самое лучшее время для просмотра.

Пате успешно торговали киноаппаратами, игровыми картинами, выпускали хроникальный *Пате-журнал*, а в 1913 году открыли фешенебельную кинофабрику у Тверской Заставы, чтобы снимать фильмы про Россию на местах событий.

Вслед за *Братьями Пате* устремились в Россию их конкуренты-французы – фирмы *Гомон* и *Эклер*, итальянцы – *Чинес*, *Глория* и другие.

Вот в какой ситуации начинали свой путь те, кого мы сегодня называем основоположниками, первопроходцами, пионерами.

Они были людьми недюжинной энергии и риска, приходили в новое дело отовсюду, меньше всего (хотя и попадались) из искусства: ювелиры, провинциалы, инородцы без образования и определенных занятий, неудачники, да и попросту авантюристы кинулись в новое

дело. Но оно потребовало такой самоотдачи и сочетания талантов, что быстро выбраковывало и отсеивало случайных или неспособных. Жестким оказался промысел, многих погубил!

Практика быстро показала, что прокат, кинозал, зрители суть не менее важные составные элементы кинематографического дела, чем само производство. А в России своего производства пока и вовсе не было. Экран надо было заполнять, публика требовала новых и новых названий. За фильмами владельцы кинотеатров вынуждены были ездить за границу, покупать ленты у фирм-производителей, что было дорого и обременительно. Значит, потребовалось основать некие учреждения, где владельцы залов беспрепятственно получали бы материал – нечто наподобие действующих фильмотек, складов и одновременно магазинов. Заведения назывались прокатными конторами.

На Саввинском подворье

Иностранные фирмы *Гомон*, *Чинес* и другие помельче оккупировали новоотстроенный в 1907 году на Тверской дом в псевдорусском стиле, разубранный, подобно терему, яркими глазурными изразцами и затейливой лепниной. Он сейчас стоит позади мощных зданий сталинского стиля: в 1937 году при новой застройке улицы Горького было совершено его уникальное передвижение вглубь двора.

Дом был построен на церковной земле, его называли Саввинским подворьем, хотя преподобный Савва Звенигородский и был отсюда вытеснен нагрянувшими «кинематографщиками».

Здесь-то и появилась дощечка-надпись: *А. Ханжонков и Ко*.

Личность, путь, биография, деятельность Александра Алексеевича Ханжонкова (1877–1945) словно бы концентрируют в себе тему ранней русской кинематографии. И шире – русской культуры на исходе эры царизма или русского капитализма в период его блистательного подъема накануне гибели.

Это фигура русского Серебряного века. Ханжонков принадлежит к той плеяде просвещенных российских дельцов, истинных патриотов, которых называли русскими европейцами, – к плеяде Морозовых, Третьяковых, Сабашниковых, пусть и действующих на столь «боковом» (по тем понятиям) краю культуры и хозяйства, как кинематография. В то же время Ханжонков – воплощение силы и слабости, удачливости и злого рока, некоей фатальной предопределенности судеб русского таланта и российской инициативы на перепутье 1910-х. Но это потом. Пока все лучезарно.

Подъесаул 1-го Донского казачьего полка, дворянин, потомок старинного, правда обедневшего, рода, молодой красавец и женатый на красавице, Александр Ханжонков и не помышлял о кино, пока совершенно случайно в Ростове-на-Дону не попал вечером в электротeatр. «После сеанса я вышел на улицу опьяненный. То, что я видел, поразило меня, пленило, лишило равновесия», – вспоминал он.

После восьми лет военной службы Ханжонков выходит в отставку и весь свой скромный капитал и собранные займы 5000 рублей решает вложить в дело.

Так и появится на Саввинском подворье Торговый дом (далее – Акционерное общество) *А. Ханжонков и Ко*. Компаньоном владельца стала его молодая жена Антонина Николаевна, в девичестве Тоня Баторовская, женщина умная, образованная, настоящая «хозяйка», сыгравшая важную роль в дальнейшей судьбе предприятия, которое набирало силу с завидной быстротой.



Пегас – эмблема фирмы А. А. Ханжонкова

«...Мы будем систематически выпускать картины, рисующие как внутреннюю жизнь русского человека, так и географию и этнографию России», – писал Александр Ханжонков.

Фирменный знак новой кинокомпании – крылатый Пегас. Чудо-конь, который, согласно античному мифу, дарует вдохновение. Выскажу предположение, что интуитивно Ханжонков тяготел скорее к творчеству, нежели к бизнесу. По складу натуры был не «капиталистом», а «деятелем культуры», скорее художественным руководителем, чем генеральным директором – в этом и сила его, и слабость. А в глубине души, тайно, мыслил себя режиссером игрового кино.

Обустройство двинулось быстро и успешно. Нарядная контора на первом этаже была отделана, как и все здание, в русском стиле – она послужит декорацией для сцен из быта богачей-дельцов в фильме *Дети века* и других. Тут же находились просмотровый зал, магазин для продажи картин и киноаппаратов и даже небольшой павильон для съемок, а в подвале лаборатория – там наладили выделку надписей на русском языке для картин заграничных и, главное, печать позитивных копий собственных лент.

Но тут-то ему и не повезло: анонсированная и выпущенная в прокат 20 сентября 1908 года картина *Драма в таборе подмосковных цыган* не имела отклика ни у зрителей, ни у прессы, что глубоко ранило Ханжонкова. Лента (140 метров, то есть около четырех минут показа) снята была в настоящем цыганском таборе в Кунцеве – уже в этом можно усмотреть интересное и опережающее намерение соединить документальные съемки с игровым сюжетом. Но неумелая и натужная игра статистов, которые «с ужасом косились на аппарат», привела к краху замысла. Прибавим, что в неудаче этой кинодрамы немало было и случайного, как это часто станет происходить в истории мирового кино. В результате Ханжонкова обогнал человек редкой пред-

приимчивости, завидной деловой хватки и авантюрного склада по имени Александр Осипович Дранков (1886–1949). Это его росчерк и эмблема – два горделивых павлина с хвостами веером – маркировали каждый кадр картины-первенца *Понизовая вольница (Стенька Разин)*.

Соперник с берегов Невы

Дранков попал в число основоположников благодаря своей настойчивости и изобретательности. Пожалуй, не корысть, не алчность, а именно авантюризм и карьеризм были главными двигателями его карьеры.

Хозяин небольшой фотографии, он сумел заручиться в далеком Лондоне мандатами российского фотокорреспондента при Первой Государственной думе от солидных газет *Times*, *Illustration*, вернуться в Петербург, стать *persona grata* и уже тогда ринуться в омут многообещающего дела.

СИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ

ОГРОМНЫЙ УСПѢХЪ

выпалъ на долю исторической отпѣтъ **Бр. ПАТЕ:**
== синематографической ленты ==

Л. Н. ТОЛСТОЙ,

состоящей изъ слѣдующихъ картинъ:

Графъ Левъ Николаевичъ Толстой.
Отъѣздъ Графа.

Событія въ Астаповѣ, историческія графа Льва Николаевича Толстого и его семьи.
Сцена въ псаломъ Астаповѣ, гдѣ скончался великій русский писатель гр. Л. Н. Толстой.
— На станціи.
Докторъ Беренштейнъ, послѣ свиданія съ близкимъ графа, покидаетъ вагонъ, въ которомъ прожизнѣлъ графъ Левъ Николаевичъ.
Татьяна Львовна, Ниль, Михаилъ и Андрей Львовичи едутъ на свидѣніе врачей.
въ домъ, гдѣ находится квартира начальника станціи... въ которой, на большомъ сонномъ, страдаетъ великій писатель...
и куда направляется въ сопровожденіи Г-на Философа Софья Андреевна, которая, остергавшись выключить лампы...
исключило свѣтъ въ домъ, подходитъ къ окну, наводитъ въ этомъ обличіи своему близкому сердцу...
послѣ чего она обращается къ дочерямъ Татьянѣ и Александѣ Пальмовѣ на подробности о видѣ больного...
Начальникъ ст. Астаповѣ Н. Н. Овсенко.
Докторъ Мавленцавъ черезъ форточку сообщаетъ сыновьямъ Льва Николаевича о самочувствіи больного.

- Профессора В. Я. Шуревскій и П. С. Успенъ, докторъ Мавленцавъ и другіе, присутствовавшіе при кончинѣ Льва Николаевича.
- Перенесеніе тѣла Л. Н. Толстого изъ Астаповѣ въ Цинуръ Поклю 8 го ноября 1910 г.
- Л. Н. Толстой на смертномъ одрѣ
- Художникъ Пастернакъ, который рисовалъ картину съ успѣхомъ.
- Перенесеніе тѣла Льва Николаевича изъ квартиры начальника станціи въ вагонъ для свиданія на станціи Засѣка.
- Остановка поезда на пути, гдѣ собралась толпа крестьянъ для возложенія вѣнка
- Похороны Л. Н. Толстого въ Ясной Полянѣ 9 го ноября 1910 г.
- Вѣнокъ собственноручной работы кочевниковъ крестьянъ
- Депутация, народъ и вѣнцы крестьяне допущены въ кочевниковъ домъ для прощанія съ покойнымъ.
- Вѣнокъ тѣла изъ кочевниковъ дома.
- Уединенная ниспа въ глубинѣ тѣла, на вѣстѣ, зарыта въ избранномъ покойнымъ.
- Мѣсто вѣнчаго упокоенія великаго мыслителя земли русской.
- Панихиса на могилу Льва Николаевича. Угрюмая толпа крестьянъ, какъ одинъ человѣкъ, опускается на колѣна для заупокойной молитвы.
- Скамейка, на которой любилъ отдыхать Л. Н. Толстой.

Единственная въ мірѣ лента,
которую каждый театровладелецъ долженъ имѣть какъ историческій документъ.

Длина 570 метровъ. Ленты всѣ великоблѣнно вирированы. Цѣна 250 руб.

изъ нашихъ кліентовъ, которые уже имѣютъ картины „Событія въ Астаповѣ и похороны“ (длинной въ 145 м.), могутъ получить недостающіе имъ репертуарной ленты, картины.

В июне 1908 года Дранков едет в Елагин дворец к всесильному Столыпину, где демонстрирует придворному обществу свои снимки и имеет успех. Он приглашен в Гатчинский дворец, и там происходит первый в России киносеанс перед царской семьей во главе со вдовствующей императрицей Марией Федоровной. Во дворце «выражают сочувствие...».

Первопроходцам кинопроизводства для запуска новой картины на более или менее общественно значимую тему требовалось покровительство, или, как тогда говорили, протекция. Кроме прямой цензуры и пожарной безопасности, вокруг клубились всякие влияния, шли дебаты различных обществ и прессы, обвинявших кинематограф и в «обирании честных

людей» (хотя плата за билеты была в иллюзиях минимальной), и в растрепанности нравов, и в пошлости, и в низведении уровня «игры первоклассных актеров к бесцветной симуляции».



В Ясной Поляне. Хроника, 1907 год

Везучий Дранков в делах «протекции» был поистине виртуозом. Ему, безродному еврею с туманным прошлым, путь будет открыт повсюду: не только в именитые санкт-петербургские дворцы, но (вслед за Чеховым) на дальнюю границу империи – Сахалин. И в Ясную Поляну, где лихой «кинематографщик» совершит истинный подвиг, засняв драгоценнейшие метры из жизни гения: появление его, «живого», на экранах в дранковском документальном боевике *День 80-летия графа Л. Н. Толстого* стало всероссийской сенсацией. Сохранился правдивый анекдот о том, как журналисты не поверили, что «Лев Великий» может фигурировать на экране, и стали доказывать, что это загримированный актер, – подлинность съемок пришлось подтверждать самой С. А. Толстой одновременно с требованием показывать ее мужа «исключительно в программах из научных и видовых лент». Впоследствии, в 1912 году, вдова добьется запрещения интересного фильма Якова Протазанова *Уход великого старца*, где Толстого играл актер В. Шатерников. При этом Татьяна Толстая-Сухотина, дочь Льва Николаевича, именно у Дранкова соглашается прокатывать заснятый в Ясной Поляне еще при жизни отца крестьянский свадебный обряд – под грифом «обозрение» и под названием *Крестьянская свадьба* этот фильм вышел в 1911 году в ателье Дранкова. Культурный вклад Дранкова в данном пункте его пестрого наследия неопровержим.

Перед премьерой *Понизовой вольницы* Дранков разослал некий циркуляр: «Мною выпущена в свет новая картина, подобно которой еще не было в кинематографическом репертуаре...» Далее следовали две страницы самовосхваления. В кинотеатрах расклеен был цветной рекламный плакат, надо признать, по композиции более эффектный, чем сами кадры киноленты.

Картина длиной 224 метра и 7,5 минут демонстрации состояла из шести сцен, разделенных длинными и не совсем грамотными надписями-интертитрами. Надписи и действие

иллюстрировали популярную русскую песню *Из-за острова на стрежень...* и пересказывали легенду о любви Стеньки Разина к пленной персидской княжне.

Сотоварищи недовольны атаманом и подсовывают Стеньке письмо, будто бы написанное персиянкой ее жениху принцу Гассану. Пьяный атаман в приступе ревности бросает пленницу в волжские воды.

Грубо загримированные, с картонными кинжалами и кубками в руках, актеры Нардома отчаянно жестикулировали и вращали глазами, часто заглядывая в глазок киноаппарата. Неумелость режиссуры сказывалась сразу. В ряженной толпе разбойников на атаманской ладье терялись никак не высвеченные центральные фигуры: бородатый и толстый Степан Разин и дебелая княжна в шальварах. Артист Евгений Петров-Краевский утвердился в кино на амплуа атаманов, сыграет еще не раз Стеньку, Ермака, Ваську Уса и других знаменитых разбойников.





Понизовая вольница (Стенька Разин)

И все же *Понизовая вольница* осталась в истории кино не напрасно. В ней были простодушное обаяние и трогательная старательность. И к тому же она заявляла о национальной принадлежности экрана. В музыкальном сопровождении звучала старинная песня *Вниз по матушке по Волге* – известный композитор М. М. Ипполитов-Иванов написал для премьеры специальную увертюру. После своего звездного начала Дранков добивается всплеска славы только однажды: в многосерийной ленте *Сонька Золотая Ручка*. Жанр входил в моду, несмотря на неудобства проката многосерийных фильмов в кинотеатрах-стационарах. У Дранкова, первого, в целых восьми сериях разворачивались на экране приключения знаменитой одесской воровки и аферистки Софьи Блувштейн, реальной исторической фигуры, разумеется сильно приукрашенной. Со своим нюхом на зрительский спрос Дранков понял, как важно для публики знать, «что будет дальше», и как радуется на экране опробованное, знакомое лицо.



Сонька Золотая Ручка

И все же его московский тезка Александр Ханжонков явно обгонял Дранкова. У Ханжонкова обосновывается и член команды *Понизовой вольницы*, автор «сценариуса», как тогда писали это слово, Василий Михайлович Гончаров (1861–1915).

Первый российский кинорежиссер

Это была еще одна очарованная душа. Солидный (ему было уже сорок четыре года – по тогдашним понятиям едва ли не старик) железнодорожный служащий на Кавказе вдруг бросает должность и мчится в Париж, чтобы там, на родине кино, постичь тайны мастерства. И действительно проникает на съемочные площадки *Пате* и *Гомона*.

Но он одержим идеей русского фильма и возвращается на родину полным проектов.



Василий Гончаров

Функции сценариста и режиссера тогда, на заре, еще четко не разграничивались, и Гончаров начинает со «сценариусов». Драматургию его *Понизовой вольницы* можно признать четкой и логичной. Но он, Гончаров, мечтал отдаваться съемкам без остатка – быть истинным режиссером!

Гончаров Василий Михайлович

(1861–1915)

1909 – «Песнь про купца Калашникова»

1909 – «Преступление и наказание»

1909 – «Ванька-ключник»

1909 – «Драма в Москве»

1909 – «Мазепа»

1909 – «Петр Великий»

1909 – «Смерть Иоанна Грозного»

1909 – «Ухарь-купец»

1909 – «Чародейка»

1910 – «Жизнь и смерть Пушкина»

1910 – «Коробейники»

1910 – «Русалка»

1911 – «Евгений Онегин»

1911 – «Оборона Севастополя» (вместе с А. Ханжонковым)

1912 – «1812 год» («Отечественная война»)

1912 – «Братья-разбойники»

1912 – «Крестьянская доля»

1913 – «Воцарение дома Романовых»

1913 – «Жизнь как она есть»

1913 – «Покорение Кавказа»

В Москве он пробует себя на нескольких фирмах и приходит на Саввинское подворье к Ханжонкову. Современники рассказывают, что Гончаров близ киноаппарата «переживал», буквально рвался на помощь страдающим героям. Долго жить с таким накалом чувств вряд ли было возможно. Летом 1915 года Василий Михайлович Гончаров скончался в постели, держа в руках повесть *Бедная Лиза* Карамзина, которую намеревался экранизировать.

Сюжет *Бедной Лизы*, судьба «соблазненной и покинутой», станет эталонным для русской психологической драмы – ведущего жанра отечественного кино 1910-х.

Гончаров становится у Ханжонкова вдохновенным помощником, реализатором его мечтаний.

Идет атака на классическую литературу. Русская старина и выдающиеся события прошлого тоже влекут своей красочностью, поэтичностью легенд и обычаев. За 1909–1911 годы Гончаров выпускает около 20 картин.

Первый заметный труд – *Песнь про купца Калашникова* по Лермонтову, выпуск 2 марта 1909 года. Именно ее (а не раннюю *Драму в таборе*) у Ханжонкова будут числить своим первым игровым фильмом. Четыре сцены были, как сообщалось в рекламе, «сценарированы по рисункам профессоров исторической живописи Васнецова и Маковского», а царь – «по Антокольскому».

Затем лента *Выбор царской невесты* по пьесе Л. Мея *Псковитянка*. Следующая «историческая картина в пяти сценах» называется *Русская свадьба XVI столетия*. Далее – *Ванька-ключник*, он именовался в рекламе «русской былью XVII столетия» и был весьма удачным переложением народной песни и лубочных картинок на этот сюжет. Лента *Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири* насчитывала уже 14 сцен и 460 метров – длина картин увеличивалась вместе с накоплением опыта. На афишах фирмы А. Ханжонков и Ко, кроме вышеназванных,

Женитьба и *Мертвые души* по Гоголю, *Мазепа* и *Евгений Онегин* по Пушкину, *Коробейники* по Некрасову, *Обрыв* по Гончарову, *Идиот* по Достоевскому...

Разумеется, все они являли собой лишь удачные «динамичные иллюстрации» или скоростной пролог по сюжету. Скажем, в *Евгении Онегине* Гончарова (270 метров) сцена дуэли начиналась сразу с выстрела и смерти Ленского.



В. Полонский, В. Максимов, В. Холодная, О. Рунич, П. Чардынин, И. Хохлов, И. Мозжухин. 1918

Ленты напоминали докинематографические зрелища типа «живых картин», издавна любимых народом. Или – копеечные лубочные книжки в пестрых обложках, своего рода «дайджесты», в которых классические литературные тексты перелагались «своими словами» на 10–20 страницах.

Но при всей наивности классических кинолент, невозможно не видеть облагораживающего просветительского воздействия классики на юный российский экран в целом. Около 30 % дореволюционной продукции (почти треть всего фонда!) составляли экранизации шедевров отечественной словесности. Не фарс, не «комическая» (гордость американцев), не приключенческая лента, не фантастика... Строго говоря, вообще не жанровое кино с его четкими параметрами каждого вида, а экранизация, некая драма с чуть размытыми границами смешного и печального изначально формирует киносознание и мастеров, и зрителей, пока не вырисовывается уже во второй половине 1910-х абрис русской психологической драмы, которая сохранит боль об униженных и оскорбленных, сочувствие к людскому страданию и серьезный тон ранних экранизаций в их опоре на гуманизм классической литературы.

Ханжонков, чьей изначальной целью был не личный барыш, а слава русского кино, мощно развернув свое высококультурное дело именно на территории художественного и просветительского фильма, вынужден был продолжать заграничные вояжи за лентами, предугадывать их успех или провал, торговать, сдавать в аренду, прокатывать чужое. Но отлично понимая, что таковы условия игры, Ханжонков стоял насмерть в защите своих принципов. В его Торговом доме вскоре появится литературный отдел, а далее он учредит отдел научно-учебных картин, субсидируя заведомо убыточную продукцию.

Быстро обнаружилась нехватка исполнителей: артисты московских драматических театров пока с опаской относились к кино. Тогда Ханжонков и Гончаров связались с драматической труппой окраинного Введенского народного дома. Молодые неопытные актеры сначала боялись аппарата, а потом быстро обжились, образовали что-то вроде постоянной труппы *А. Ханжонкова и Ко*, выросли в киноактеров-профессионалов, а двоих из введенских новобранцев ждало в кино большое будущее.

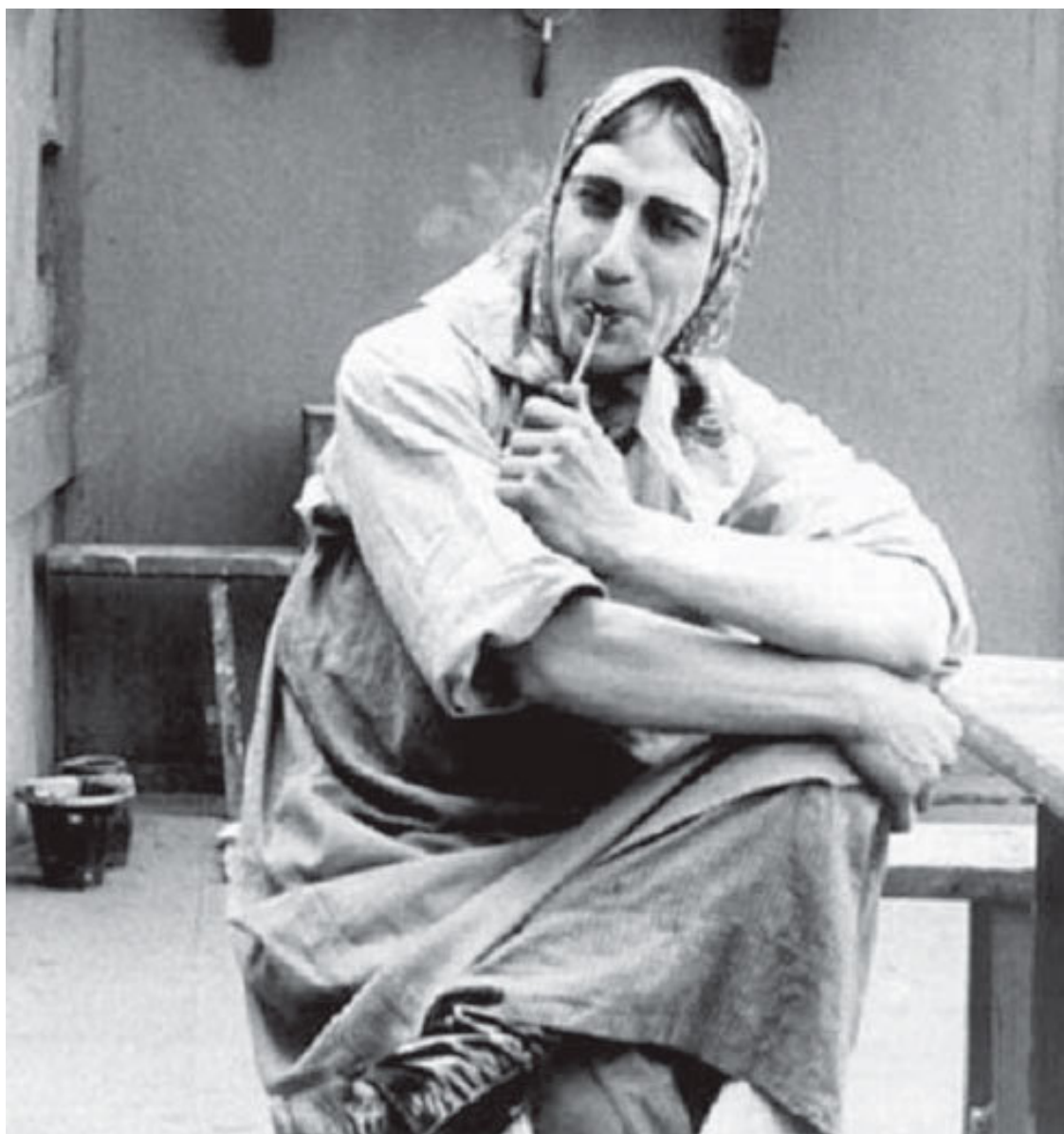
Первый, Петр Иванович Чардынин (1878–1934), мужественный и красивый артист, стал вслед за Гончаровым пионером кинорежиссуры. Две эти профессии Чардынин гармонично соединяет и далее становится постановщиком знаменитых мелодрам *У камина*, *Позабудь про камин* и *Сказка любви дорогой*. При советской власти Чардынин – плодовитый режиссер украинских государственных кинофабрик – живет в Одессе, выпускает двухсерийную приключенческую ленту *Укразия*, делает биографический фильм *Тарас Шевченко* и другие исторические картины.

Король русского экрана

Из Введенского нардома к Ханжонкову попал Иван Ильич Мозжухин (1889–1939). Он родился в селе Кондоль под Пензой в семье богатого крестьянина, однако, видимо, с артистической наследственностью: старший брат Ивана – знаменитый оперный певец Александр Мозжухин.

Мозжухин был словно создан для новорожденного искусства. Свойством немого экрана оказывалась тончайшая мимика персонажа, «работала» и выразительная внешность: орлиный нос, жесткие губы, свободная и изящная пластика. Но эксплуатировать свое мужское обаяние Мозжухин не стал. Он упорно разведывал и изучал секреты поведения актера перед беспощадной кинокамерой, взял девиз «играть, не играя», передоверяя чувство глазам. Глаза же у него были необыкновенные – большие, почти прозрачные, «магнетической силы», как писали рецензенты.

Он любил уходить от себя к острой характерности, искал уникальный грим, чтобы перевоплотиться аж в волосатого, извивающегося, перемазанного сажей черта в *Ночи перед Рождеством* по Гоголю или в скелет колдуна из *Страшной мести*.



Домик в Коломне. Иван Мозжухин в роли кухарки Мавруши

Поиски собственных выразительных средств ясно видятся в *Братьях-разбойниках* (1911) по поэме Пушкина, где Гончаров был режиссером и сценаристом, а старшего брата-разбойника играл Мозжухин. Но особый успех ожидал его в пушкинском же *Домике в Коломне* – одноименной картине Чардынина.

Филигранна до мельчайших деталей игра Мозжукина – красавца гусара, он же кухарка Мавруша, нанявшегося к бедной вдове из-за прелестной дочки Параши. Тончайше отделано остроумное экранное «травести» (когда гусар, забывшись, лихо поднимает ситцевую юбку и достает из кармана портсигар, когда прячет смиренно сложенные большие мужские руки под фартук и т. п.). Здесь нет режиссерских откровений, все отдано актеру. Юмор, веселье, темп, жизнерадостность и молодость – вот чем отвечала литературному оригиналу лента *Домик в Коломне*.

Далее – исторический фильм *Оборона Севастополя*, воскрешающий события Крымской войны 1854–1856 годов, – общепризнанная веха в истории кино.



Оборона Севастополя, фильм Василия Гончарова и Александра Ханжонкова

Штурм Малахова кургана

«С высочайшего соизволения Его Императорского Величества Государя Императора фабрикант кинематографических картин, состоящий в запасе по войску Донскому есаул Ханжонков приступает к постановке грандиозной батальной картины *Осада Севастополя*... В скором времени г. Ханжонков и режиссер В. М. Гончаров выезжают в Севастополь для подготовительных работ» – такое официальное сообщение появилось в газетах в начале 1911 года. 14 ноября того же года состоялась торжественная премьера картины в Ливадийском дворце, летней резиденции императора; в конце ноября фильм демонстрировался в Большом зале Московской консерватории; играли два симфонических оркестра, пел хор певчих, по ходу действия раздавались военные сигналы и выстрелы – это была полная «официализация» кинематографа как зрелища, принятого в высших кругах общества.

Сотни статистов, сотни мундиров и солдатской амуниции и русских, и неприятельских войск из лучших костюмерных; из пиротехнических мастерских – бомбы и снаряды для зрелищных эффектов, из музеев – любые экспонаты и материалы для декораций и бутафории.

Операторы А. Рылло и Луи Форестье разъезжали по местам боев, осматривали остатки бастионов, выбирали натуру. Все это (сохранившееся как в документации, описаниях, так и в готовом результате на экране) похоже на сегодняшнюю киноэкспедицию и напоминает съемки какого-нибудь современного исторического боевика.

Метод постановки лучше всего назвать реконструкцией события. Сюжетом стала сама оборона города. Длина фильма уже была необычной – 2000 метров, то есть 1 час 40 минут.

Съемки производились на подлинных местах боев. Тщательно добивались портретного сходства исторических персонажей в исполнении профессиональных актеров: адмиралов Нахимова и Корнилова, знаменитого хирурга Пирогова, матроса Кошки, героической сестры милосердия Даши Севастопольской и многих-многих других.

Батальные сцены ставил сам Ханжонков – как кадровый военный, как режиссер по душевной склонности. И вся пресса (обширная!) отмечала, что особенно удались именно баталлии и массовые картины: эвакуация города, проводы новобранцев, прием раненых в госпитале и особенно штурм Малахова кургана, снятый с панорамами двумя камерами – со стороны тех, кто обороняет редут, и со стороны нападающих.

Газета *Русское слово* от 15 ноября 1911 года дала следующую информацию: «Ялта. 14–ХІ. В Ливадии Его Величество Государь Император с особами императорской фамилии изволил присутствовать при демонстрировании кинематокартины *Оборона Севастополя*, фабрики Ханжонкова. Его Императорское Величество изволил осчастливить Ханжонкова милостивыми расспросами. На спектакле также присутствовали лица свиты и офицеры частей войск, находящихся в Ливадии, и императорской яхты „Штандарт”».

«Царская милость» укрепляла положение ханжонковского дома.

Правда, хозяин после *Обороны Севастополя* не изменил курса. В том же 1911 году, который можно было бы назвать успешным годом киноэпоса, Ханжонков по-прежнему уделяет внимание своим убыточным, но культурным промыслам – хронике (выпускается 10 новых сюжетов) и научно-учебным лентам. Правда, научно-просветительный сюжет в четырех частях *Пьянство и его последствия* принесет фирме одобрение не только врачей, психиатров, деятелей Общества трезвости, но и публики.

Клинику заболевания белой горячкой артистически передавал на экране «король экрана» Иван Мозжухин. Особенно впечатляющими были моменты, когда алкоголику мерещился на дне бутылки живой черт. Извивающийся черный враг рода человеческого был с поразительным мастерством выполнен и вписан в бутылку новым сотрудником ханжонковской фирмы Владиславом Старевичем.

Еще один первооткрыватель

Творчество Владислава Александровича Старевича (1882–1965) – уникальное явление раннего русского кинематографа. Ханжонков в 1911 году пригласил к себе с предложением о работе молодого служащего казначейства в Вильно, он же – бойкий карикатурист, фотограф-любитель и автор диковинных маскарадных костюмов (Вильно в ту пору – заштатная окраина империи). Старевич тут же согласился и переехал в Москву. Ловец и вербовщик талантов, Ханжонков и здесь не прогадал.

Ныне всемирно признанный классик седьмого искусства, режиссер, оператор, художник, сценарист, он занимает особое место среди основоположников как изобретатель объемной (кукольной) мультипликации.



Владислав Старевич

Необыкновенные действующие лица – обитатели лесов и полей, крылатые и членистоногие, жуки, стрекозы, комары, муравьи, мухи – жили в фильмах человеческой жизнью, враждовали, интриговали, наказывали неверных жен и даже снимали киносюжеты. Поведение «артистов» было столь убеждающе естественным, что пораженная публика видела в них идеально дрессированных насекомых, – существуют же тараканы бега и ученые блохи! Даже такой серьезный знаток кино, как французский историк Жорж Садуль, был убежден, что мастер «оживлял» мертвых жуков при помощи покадровой съемки.

На самом же деле насекомых мастерил сам Старевич, придавая им человеческие характеры. Чудодей владел сложнейшей техникой – его приемы, секреты коих он никому не доверял, во многом остались неразгаданными.

Старевич предложил зрителям и своеобразный новый жанр – кинопародию на уже накопившиеся экранные штампы, а также и на «предэкранные» и «заэкранные» нравы современного общества и кинематографической среды.

В первой его мультипликационной ленте *Прекрасная Люканида* (1912) пародировался стиль историко-романтической мелодрамы. Пародией на модный киножанр фарса явилась лента *Месть кинематографического оператора*, где у аппарата подвизался и становился соглядатаем адюльтера некто Усачини (жук-усач), а нарушителем супружеской верности был провинциальный обыватель Жуков (из породы жуков-рогачей). В комедии *Авиационная неделя насекомых* высмеяно было модное увлечение полетами авиаторов.

Мультипликация и сама по себе была для зрителей свежа, а тут еще и актуальное содержание! Человек остроумный и наблюдательный, Старевич метко замечал смешное вокруг себя, в обществе, в быту, кино и переносил его в причудливый мир своей фауны.

Из «энтомологических» увражей Старевича наибольшую славу завоевала короткая, на семь минут, лента *Стрекоза и муравей* (1913), вольная обработка басни И. А. Крылова.

«Стрекоза появлялась на экране, то весело играя на скрипке, то с бутылочкой спиртного, к которой часто прикладывалась, – описывает Ханжонков. – По мере опустошения бутылки стрекоза приходила в неистовый раж и плясала до изнеможения. Эти сцены разгульной жизни стрекозы чередовались со сценами трудовой жизни муравья, усердно строящего себе на зиму бревенчатую избенку. Строгий муравей отказывал в приюте легкомысленной стрекозе, и та, удрученная, бродит по лесу среди осыпающихся осенних листьев и потом падает от изнеможения. Эта финальная сцена была полна драматизма».

Миниатюра пользовалась огромным успехом у публики, заслужила поощрение самого Николая II, доставила Ханжонкову серьезную прибыль и была продана (что в ту пору редкость) в Англию, Францию и даже в Америку.

Работал Старевич и в обычном игровом фильме, неустанно экспериментируя с комбинированными съемками, разнообразными спецэффектами, которые далее войдут в практику мирового кино.

В изобретении трюков, в размахе экранных фантазий Старевичу не было равных. А работоспособность его казалась неисчерпаемой. Сколько успел он сделать всего лишь за семь лет – до 1919 года, эпохальной даты ленинской национализации кинодела. Из всех сил Старевич пытается найти себя в новых условиях, скитается по России, уже охваченной Гражданской войной, и все-таки вынужден покинуть родину в расцвете сил.

Старевич Владислав Александрович

(1882–1965)

в России:

1910 – «Развитие головастика»

1912 – «Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогачами»

1912 – «Рождество у обитателей леса»

1912 – «Месть кинематографического оператора»

1912 – «Авиационная неделя насекомых»

1913 – «Стрекоза и муравей»

1913 – «Четыре черта»

1913 – «Веселые сценки из жизни животных»

1913 – «Петух и Пегас»

1915 – «Лилия Бельгии»

Он десятилетиями работает во Франции, продолжая опыты в разных жанрах анимации, фабрикует рекламные ролики. Французы адаптируют его трудное славянское имя в Ladislav, считают своим национальным классиком.

В 1928 году Старевич начинает работу над самым масштабным своим полотном – полнометражным анимационным фильмом *Рейнеке-лис*.

Но шли уже другие времена. И в искусстве анимации тоже.

Замоскворецкие кинопавильоны

Весной 1912 года была полностью готова сверкающая стеклом и бетоном кинофабрика А. Ханжонков и Ко в Замоскворечье, на тогдашней окраинной и тихой Житной улице. Кадры кинохроники запечатлели торжественную закладку фундамента: молебен, нарядную толпу, красивую и гордую чету хозяев Ханжонковых.



Кинофабрика А. Ханжонков и Ко в Замоскворечье

Фабрике предстояла славная жизнь. Национализированная после революции и названная 1-й фабрикой Госкино, она верой и правдой служила советскому кинематографу вплоть до середины 1930-х, пока не выстроен был на Воробьевых горах у слободы Потылиха современный комплекс *Мосфильма*.

Это отсюда, из Замоскворецкой монтажной, 25 декабря 1925 года на автомобилях мчались наспех склеенные ролики ленты *Броненосец «Потемкин»* и экстренно доставлялись в Большой театр, где уже крутилось начало фильма, – исторический показ революционного шедевра в присутствии большевистского правительства и нового бомонда. На ханжонковской Житной сняты были первые великие фильмы советского авангарда. К сожалению, здание снесли при постройке туннеля у Садового кольца.

А совсем поблизости, на Пятницкой улице, в доме купца Попова ютилась небольшая фирма *Глория*. Там осваивал все кинематографические умения, включая режиссерское, красивый молодой человек из купеческой семьи Яков Александрович Протазанов (1881–1945). В скором будущем это один из корифеев предреволюционного русского кино, а в дальней перспективе – патриарх кино советского.



Яков Протазанов

После дебюта в *Бахчисарайском фонтане* по Пушкину (1909) он без отдыха снимает фильм за фильмом. Тем временем немощную *Глорию* покупают хорошо известные на киногоризонте деятели – Павел Тиман и Фридрих Рейнгардт.

Именно этим двоим кино будет обязано сочиненным ими звонким грифом *Русская золотая серия*, каковым станут с 1914 года регулярно сопровождаться картины бывшей *Глории*. В этой престижной рубрике и стал заметным Протазанов.

Популярности фирмы служили скандалы. И первый – упомянутый выше запрет картины *Уход великого старца (Жизнь Л. Н. Толстого)*, по требованию наследников. Протазанов как раз и был постановщиком вместе с Елизаветой Тиман, женой хозяина, женщиной образованной и умной, культурной актрисой (она играла в фильме Александру Толстую). Фильм в России не демонстрировался до 1917 года.

Начало пути Протазанова было связано с русской классикой, продолжение – тоже. Однако в его обширной и разнообразной фильмографии кроме классики есть психологические драмы, комедии, сатиры, приключенческие ленты. Есть и уникальный эксперимент – *Драма у телефона* (1914), русская версия картины *Уединенная вилла*, одной из ранних лент корифея американского кино Д. У. Гриффита. Сюжет о нападении бандитов на загородный дом, где одинокая женщина пытается вызвать по телефону на помощь мужа, находящегося в отъезде.

Постановщик и его оператор Александр Левицкий делят экран на несколько сегментов: справа и слева – муж и жена с телефонными трубками; в центральной части – действие; внизу – надписи, передающие взволнованный диалог. Это абсолютная новизна для мирового экрана 1910-х! Но опыт не был оценен современниками, а ни Протазанов, ни Левицкий не стали далее применять и продвигать свое открытие.

Но сам факт сосуществования таких явлений, выбивающихся из ряда ординарного кино-репертуара, как рукотворная фауна Старевича или полиэкранный Протазанов – Левицкого, не говоря уже о поэтической светописе режиссера Евгения Бауэра, свидетельствует, что творческие искания в кино начались не с «ревангарда», как уверяли в советские годы, а значительно раньше.



Сатана ликующий, фильм Якова Протазанова

Параллельно с *Русской золотой серией*, которая стремилась держать планку классики, вскоре появится в Москве еще одна фабрика и засияет еще одно имя, которому суждено будет встать рядом и наравне с Ханжонковым, – Иосиф Николаевич Ермольев (1889–1962).

Дальше события развивались по типичному сценарию: в своей стремительной карьере он прошел все стадии восхождения – от помощника механика, продавца в магазине фирмы до директора филиала *Братьев Пате* в Баку, директора проката Пате в Москве и, наконец, в 28 лет, в 1914-м – полноправного владельца товарищества *И. Ермольев*.

Честолюбивый, умный, во всеоружии юридического образования, он повел дело хитро, сочетая ориентацию на художественное качество, а следовательно, на поддержку критики, с интересами кассы и прибыли, – последним отлично послужили безотказные многосерийные боевики *Петербургские трупы* и *Сашка-семинарист*.

С фирмой Ермольева связаны и лучшие дореволюционные фильмы Протазанова: *Николай Ставрогин* (1915), *Пиковая дама* (1916), *Отец Сергей* (1917–1918). Во всех трех главные роли играл Иван Мозжухин, единодушно признанный первым русским киноартистом.

Пушкин, Достоевский, Лев Толстой, три первых имени золотого национального фонда, – кинематограф замахнулся высоко!

Копии *Николая Ставрогина* утрачены, 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 в название. Но Мозжухин дал собственную трактовку образа: «Николай Ставрогин, наиболее сложный тип в нашей литературе... у Мозжухина носит в себе печать той „вековечной священной тоски“, которую она избранная душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение», – писал рецензент.





Разные роли Ивана Мозжухина

Вселенская тоска Ставрогина сменилась в творчестве Мозжухина одержимостью пушкинского Германа.

История трех карт весьма упростилась на экране, но зато приобрела актуальный для своего времени смысл: инженер Германн, мечтающий посредством карточного секрета графини выйти в люди, превратился в одержимого, полубезумного искателя денег. Были подчеркнуты его корыстолюбие, напористость, прямолинейность. Демоничный, с резким профилем и огромными, словно бы остекленевшими светлыми глазами под черными дугами бровей, Германн – Мозжухин фатально двигался к краху. Последние кадры фильма запечатлевали его на железной койке сумасшедшего дома: он маниакально тасовал колоду карт и всякий раз вместо заветного туза вытягивал даму пик – символ мести и расплаты за убийство старухи.

Хрестоматийными стали планы, где профиль героя повторен черной «наполеоновской» тенью, отброшенной на плоскость белой стены.

Фильм *Отец Сергей* Протазанов начал после Февральской революции 1917 года: изображение на экране в игровом фильме царствующей особы (у Толстого это Николай I), церкви, монастыря ранее было запрещено цензурой. История жизни и нравственных исканий героя – аристократа, блестящего придворного князя Степана Касатского.

Протазанов Яков Александрович

(1881–1945)

1909 – «Бахчисарайский фонтан»

1912 – «Уход великого старца»

1914 – «Драма у телефона»

1915 – «Тайна Нижегородской ярмарки»

1916 – «Пиковая дама»

1916 – «Пляска смерти»

1916 – «Нищая»

- 1917 – «Сатана ликующий»
- 1918 – «Отец Сергей»
- 1924 – «Аэлита»
- 1925 – «Закройщик из Торжка»
- 1925 – «Его призыв»
- 1926 – «Процесс о трех миллионах»
- 1927 – «Сорок первый»
- 1927 – «Человек из ресторана»
- 1928 – «Белый орел»
- 1928 – «Дон Диего и Пелагея»
- 1929 – «Чины и люди» (киноальманах)
- 1930 – «Праздник Йоргена»
- 1937 – «Бесприданница»

Протазанов и Мозжухин проводили своего героя (познавшего фальшь и грязь света и принявшего постриг, став отцом Сергием) от юности до глубокой старости. Угловатый непокорный кадетик, каким представал Стива Касатский в начале своей истории, далее на глазах зрителей превращался сначала в блестящего офицера, красавца придворного, а потом в согбенного, скорбного и смиренного старца-странника. Исполнение Мозжухина в ряде сцен (особенно в пустыньке с барыней Маковкиной, с купеческой дочкой Марьей – эпизоды соблазнения) достигало трагедийной силы.

Фильм вышел на экраны уже после революции, премьера состоялась 14 мая 1918 года в московском кинотеатре *Арс*. По словам очевидцев, это был подлинный шок. Когда зажгли свет, несколько мгновений публика молчала, и потом разразилась буря аплодисментов.

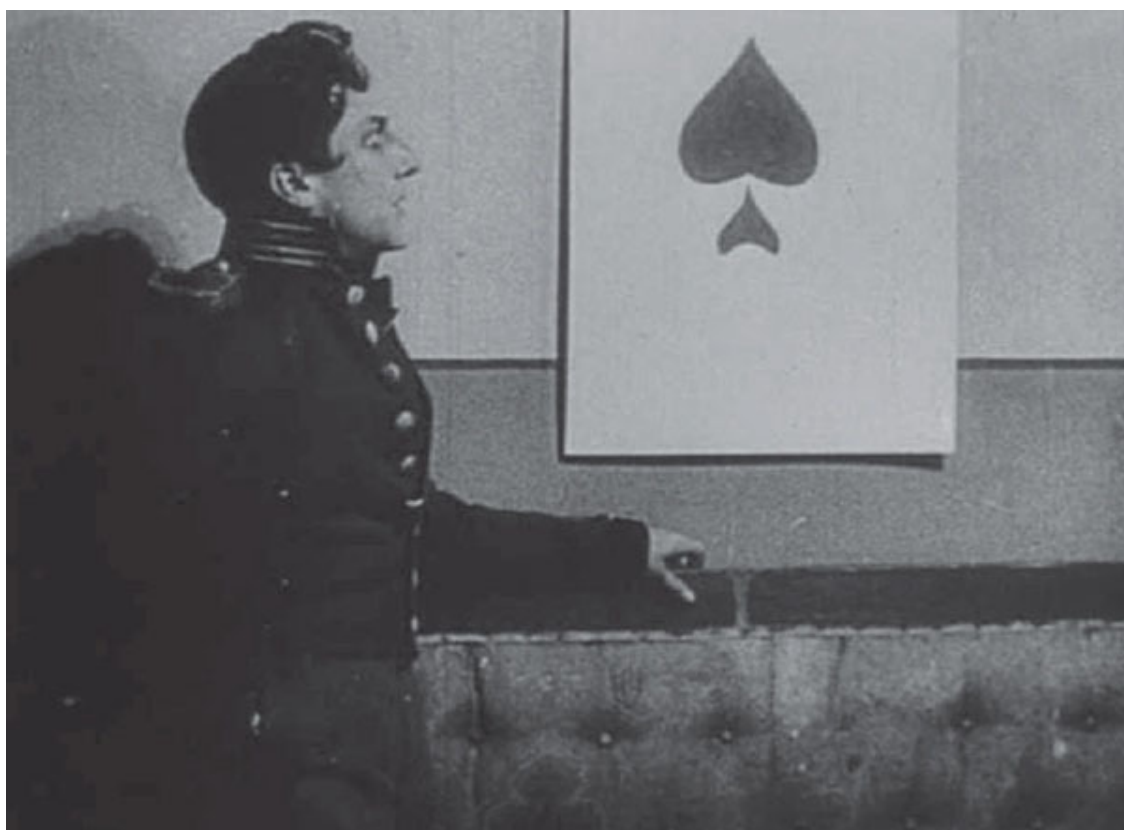
Это был своего рода результат десятилетней работы русского кинематографа над фильмом-экранизацией.



Король русского экрана



Иван Мозжухин в роли Казановы



Иван Мозжухин в роли Германа, *Пиковая дама*

В августе 1913 года на Триумфальной площади, угол Брестской улицы, состоялась еще одна торжественная церемония закладки фундамента: строился кинотеатр фирмы А. Ханжон-

ков и Ко. Кинотеатр открылся 24 ноября 1913 года – тогда строили быстро. Нам, москвичам, этот кинотеатр должен быть особо интересен тем, что функционирует и сейчас (правда, с давно перестроенным экстерьером) в качестве *Дома Ханжонкова*.

Евгений Бауэр: «Сначала – красота, потом – правда»

В 1913 году там начинает постоянно работать Евгений Францевич Бауэр (1865–1917) – самый лучший русский дореволюционный кинорежиссер.



Евгений Бауэр

Обаятельная фигура москвича поры Серебряного века (хотя рожден был в Санкт-Петербурге), бонвивана, типичного представителя артистической среды... Сын придворного музыканта, обрусевшего чеха, в кино он пришел, когда ему было под пятьдесят, сменил немало профессий.

Обретя наконец пристанище у Ханжонкова, Бауэр оказался поэтом и чернорабочим одновременно, неутомимым искателем экранной выразительности, «светописи», или «светотворчества», как называл он искусство кино, провозглашая его девизом красоту (а потом уже правду жизни).

В том же 1913 году он успел снять несколько фильмов, среди которых выделялись оригинальностью режиссерского решения *Сумерки женской души*, маркированные копродукцией *Братья Пате* и *А. Ханжонков*. Здесь-то и дан был четкий абрис русской психологической драмы.

Это была история юной красавицы, богатой, доброй, счастливой, страдающей от своего жизненного довольства на фоне бедности и страданий простого люда. Резкий контраст элегантного, убранного цветами (корзины и букеты цветов – хризантем, орхидей, лилий, декоративные растения в кадках, вьюнки станут излюбленным мотивом Бауэра) интерьера, где обитает героиня, и нищих каморок.

Вера, нагруженная корзинами для бедных, поднимается по лестнице многоэтажного доходного дома. Первое режиссерское открытие – деталь на крупном плане: две пары женских ног на ступеньках, снятые снаружи через квадратное окно между этажами, образ перехода из одного мира в другой.



Сумерки женской души, фильм Евгения Бауэра

Сюжет строится также по принципу жестокого контраста. Слесарь Максим, отвратительный грязный плебей, обманным путем завлекший Веру к себе на чердак, насилует ее. Страшная сцена, поражающая своей психологической откровенностью: содрогаясь от отвращения и

стыда, несчастная хватает брошенный негодяем нож и вонзает ему, заснувшему пьяным сном, в грудь.

Вера, еще вчера беспечная невеста лощеного аристократа, теперь осквернена, она – убийца. Явная сюжетная натяжка, видимо, не смущала Бауэра: в том, что с нею произошло, Вера признается лишь после свадьбы, когда муж привозит ее на виллу, где предполагалось провести медовый месяц. Сцена признания и разрыва тоже драматична. Героиня не встретила в муже ни понимания, ни прощения. Финал разворачивается в интерьере, который также часто будет возвращаться в бауэровские композиции: театр, сцена и зал. Вера снова вся в цветах – она стала знаменитой актрисой. Раскаяние мужа, моральная победа женщины.

Этот первый режиссерский опыт Бауэра уже явил собой некую модель его будущих фильмов – он снимет их за четыре года более семидесяти. В лучших из них (а он отдаст дань и модной мистике, и фарсу, и попросту нелепым историям – сценарное дело является самым слабым местом раннего кино) основой служит острый социальный или психологический конфликт, часто трагедия имущественного или классового неравенства.

Горе маленькой горничной, внучки швейцара, соблазненной и брошенной циничным баринком в *Немых свидетелях*; соперничество двух сестер, богатой наследницы и бесприданницы-приемыша, влюбленных в светского авантюриста и сутенера в ленте *Жизнь за жизнь*, тайная влюбленность девочки-подростка в возлюбленного матери (*За счастьем*). Еще при жизни мастера возникло мнение (сочиненное его соперником Протазановым) о его невнимании к людям, персонажам, будто бы равным для него деталям обстановки. Это неправда, ибо самым искренним, сердечным и горьким сопереживанием, сочувствием так и веет от бауэровских кадров, рисующих обиду, унижение, разлуку, потерю. Недаром В. Туркин, лучший кинокритик тех лет, писал: «Божественная меланхолия владела душою Бауэра».

Вместе с тем трудно отрицать и бауэровский «повышенный» эстетизм. «Сначала – красота, потом – правда» – таково было кредо художника, донесенное до нас его коллегами и мемуаристами (сам Бауэр, человек исключительной скромности, статей не писал, интервью не давал). Эстет в самом лучшем смысле слова, Бауэр был поистине влюблен в красоту светового черно-белого письма, которую без устали извлекал и лелеял в кадре.

Панорама городской жизни 1910-х распаивается на его экране. Житель поэтических московских Патриарших прудов, он упоенно рисует особняки и гостиницы, которые строил для московских миллионеров его товарищ Федор Шехтель, учившийся на курс старше Бауэра в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Режиссер ищет и находит адекватное кинематографическое выражение стиля модерн, перенося на экран особо полюбившиеся ему витражи, анфилады комнат, деловые конторы с причудливым убранством в «египетском стиле», с огромными золотыми масками фараонов, или в стиле «русской избы», где расписные донца прялок скрывают железные сейфы. Но у Бауэра это не ирония, а увлечение «диковинками», экзотикой, этими составными красоте его «светописи». Поэт интерьера, он культивирует колонны, арки, лестницы, портики – архитектуру в кадре. Режиссер, озадаченный глубинной перспективой экрана, он первым сумел преодолеть его изначальную плоскостность с помощью диагональных композиций, членения пространства вглубь, дополнительных источников света, лампионов, бра, люстр, которые давали кадру свечение, мерцание.

Симптоматично, что сходными исканиями в кинематографе увлекся человек театра до мозга костей, великий режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940). Он снял в *Русской золотой серии* (кинофабрика Тимана и Рейнгардта) два фильма: *Портрет Дориана Грея* по Уайльд (1915) и *Сильный человек* по Пшибышевскому (1917) – оба, к несчастью, утрачены. Как и Бауэр, Мейерхольд понял, что кино – искусство прежде всего изобразительное и должно быть направлено «в сторону сочетания света и тени и основываться на красоте линий».

Фильм *Портрет Дориана Грея* нельзя считать полной удачей режиссера. Мейерхольд недоучел «фактор немоты» экрана, нагрузил действие длинными надписями, но тонкая вязь

уайльдовской прозы все равно пропадала. Сила режиссуры была в действительно необыкновенных эффектах светотени, в воссоздании атмосферы пряной роскоши, изыска интерьера, игры фактур – ковров, фарфора, дерева, цветов – хризантем в вазах и гвоздик в петлицах фраков. Мейерхольд добивался синтеза композиции кадра с ритмом актерского движения, мизансцены с освещением и т. д.

Бауэр Евгений Францевич

(1865–1917)

1913 – «Сумерки женской души»

1914 – «Вот мчится тройка почтовая»

1914 – «Вольная птица»

1914 – «Дитя большого города»

1914 – «Жизнь в смерти»

1914 – «Немые свидетели»

1914 – «Слава нам, смерть врагам»

1915 – «Я – царь, я – раб, я – червь, я – Бог»

1915 – «Дети века»

1915 – «Песнь торжествующей любви»

1915 – «Покоритель женских сердец»

1915 – «После смерти»

1915 – «Счастье вечной ночи»

1916 – «Человеческие бездны»

1916 – «Ямщик, не гони лошадей»

1916 – «Жизнь за жизнь»

1916 – «Загадочный мир»

1916 – «Королева экрана»

1917 – «Революционер»

1917 – «Умиравший лебедь»

1917 – «Набат»

1917 – «Король Парижа»

1917 – «За счастьем»

Бауэр, «поэт интерьера», увлекался также и натурными съемками, как никто, артистично снимал улицу, витрины магазинов-люкс, цветочные павильоны, потоки транспорта на широких магистралях и таинственные узкие закоулки. Критика, в то время уже активная и влиятельная, восторженно отзывалась о панораме ночной Москвы, залитой электрическими огнями в фильме *Я – царь, я – раб, я – червь, я – Бог* (кадры, к несчастью, не сохранились). Но не менее успешно запечатлевал Бауэр и островки природы в «мегаполисе», каким казалась тогда Москва с ее миллионным населением: парки в узорах деревьев на снегу или осенние падающие листья, Московский ипподром и скачки, излучины Москвы-реки и, разумеется, Кремль, виды которого, взятые преимущественно с двух точек: с Софийской набережной и от дома Перцова, в его фильмах и часты, и великолепны.

Знал Бауэр и московские окраины, и хибары бедняков. Его предпоследняя, снятая уже после Февральской революции 1917 года картина *Набат* построена на эффектном пластическом и чисто экранном контрасте: действие происходит в роскошной гостиной миллионера, хозяина завода; нарядные дамы, лакеи, шампанское в хрустале... А сквозь огромное окно в тревожной черноте ночи видна зловещая заводская панорама: дымящиеся ощерившиеся трубы, огни... Адепт экранной красоты, «посол» русского модерна в кинематографе, Бауэр волею судеб стал хронистом, летописцем последних дней эры царизма, остро чувствуя и запечатлевая приближение агонии.

ПРОГРАММА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЭЛЕКТРО-ТЕАТРЪ

На Арбатской площади
Телефоны: № 2-99 85 и 1-67-55

Программа съ 11²¹ по 13²² Мая

„Сказка любви дорогой“.

Делитъ въ 5-ти частяхъ (МОЛЧИ. ГРУСТЫ МОЛЧИ!) = (2-я серия) =

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛІЦА:

В. В. Холодная, В. Д. Попонскій, В. В. Максимовъ, П. И. Чардыньинъ, К. П. Хохловъ,
О. И. Руничъ, И. Н. Худолесевъ и др.

НАЧАЛО СЕАНСОВЪ

Въ будни:	Въ праздники:
1-й сеансъ 7 час. 30 мин.	1-й сеансъ 3 час. 30 мин.
2-й сеансъ 9 час. 20 мин.	2-й сеансъ 5 час. 45 мин.
3-й сеансъ 11 час. 30 мин.	3-й сеансъ 7 час. 30 мин.



Сложен вопрос о связи творчества Бауэра, как и фильмов его круга, сделанных П. Чардыниным, В. Туржанским, Ч. Сабинским, с чеховским началом в искусстве. Общеизвестно, что немалое количество названий кинорепертуара находится вообще вне искусства или под влиянием декаданса в его вульгарном, бульварном воплощении на уровне Вербицкой и Арцыбашева. И все же и при этих условиях ранний русский экран в его лучших свершениях находился в чеховском ареале. Экран 1910-х обратился к постчеховской прозе – к самому Чехову прика-

саться кинематограф еще робел, если не считать нескольких комедийных сюжетов из Антоши Чехонте и вполне удачной экранизации *Запоздалого признания* в фильме *Цветы запоздалые* (1916), снятого в Москве силами актерской молодежи Первой студии МХТ.

Но чеховский гуманизм, сочувствие любому человеку в его горе, вглядывание в жизнь, воспроизведение жизни в формах самой жизни и повседневности, высвеченной, поэтизированной, порой преобразованной в фантазию и в фантастику – эти чеховские принципы, пусть неосознанно, были основой для кинематографистов-первопроходцев, попросту это был воздух, которым они дышали. Наследницей Чехова, пусть еще неумелой, топорной, и была русская психологическая драма, поднятая до уровня искусства Евгением Бауэром.

По дороге в Ялту на съемки фильма *Король Парижа* ханжонковская группа остановилась вечером поужинать в ресторане у моря. За столом не оказалось шоферов, и Бауэр пошел их искать, оступился, упал на прибрежные камни, тяжело расшибся и через несколько дней скончался от осложнения – отека легких.

В некрологе московского журнала *Вестник кинематографии* было написано, что в минуты, когда в могилу на старом Ялтинском кладбище опускали гроб, плакали все: и женщины, и мужчины.

Королева русского экрана

С именем Бауэра связано и рождение первой русской кинозвезды, «королевы экрана» Веры Холодной.

Проницательный Бауэр сразу дал Вере Холодной главную роль в снимающемся фильме *Песнь торжествующей любви*, экранизации одноименной фантастической повести Тургенева.





Вера Холодная
Слева – Александр Вертинский

Вера Васильевна Левченко (такова ее девичья фамилия), девушка из скромной интеллигентной семьи, родилась в 1892 году в Полтаве, росла в Москве и, едва окончив гимназию,

вышла замуж за Владимира Григорьевича Холодного. Это от него знаменитая фамилия, которую хотя бы понаслышке знает в России каждый.

Героиня Тургенева (в фильме ее зовут Елена) – сомнамбула, замороженная неким восточным магом; роль статична, робость исполнительницы, умело скрытая мастером Бауэром, осталась незамеченной. Публика пришла в восторг от незнакомки.

Красота Веры – женский идеал начала XX века: тонкий профиль под копной черных кудрей, нежная девичья шея, густая тень от длинных ресниц. Миниатюрная, изящная, с точеными плечами и «японской» ножкой в туфельке 33-го размера. Восхищала грациозная пластика актрисы, какая-то милая застенчивость. И почему-то всегда грустно глядели с экрана большие, глубокие, серые глаза Веры Холодной.



























Вера Холодная на открытках, в жизни и в ролях: фильмы *Цыганка Аза* (не сохранился); *У камина*; *Молчи, грусть, молчи* (*Сказка любви дорогой*); *Позабудь про камин* – в нем погасли огни

Ее портреты печатаются на обложках журналов, поэты посвящают ей стихи, ее имя на афише всегда залог полных сборов. В рекордный срок она становится «королевой экрана».

Вера Холодная играла девушек и женщин разных званий и слоев: курсисток и модисток, аристократок и дам полусвета.

Но судьбы ее героинь всегда были несчастными, в финале фильма соблазненную ждали обман и расплата, покинутую – пуля в сердце или в висок, петля или воды реки. Нескончаемо плелись на экране узоры любовных интриг, обольщений, измен, обманов, расставаний, разлук, убийств из ревности, самоубийств – «жизни немые узоры», «шахматы жизни», «сказки любви дорогой». Вера всегда играла мелодраму: это была история молодой женщины, прельстительной, сексуально неотразимой, но скромной в своей тихой бедности или добродетельной семье, пока в ее жизнь не вторгается страсть, падение, а с ним и скачок «в верха» к блеску и роскоши. Как правило, в фильме существовали сцены обольщения, по тем временам казавшиеся рискованными (сегодня мы решили бы: это для детей!). Вера Холодная в них всегда абсолютно целомудренна: русский эрос, воспетый поэтами и осмысленный философами Серебряного века. На уровне кинорепертуара тех лет Вера Холодная своим обликом и стилем игры воплощала эстетику русского модерна, прославленного в живописи Александром Бенуа, Константином Сомовым, Борисом Григорьевым, а в кино – Евгением Бауэром.

Но в героине Веры Холодной, скорее жертве, заверченной вихрем чужих страстей, проступал контур традиционного русского национального характера, воспетого классической литературой XIX века. Это был образ лирический, страдательный.

Закат

Война не нарушила хода российского кинематографа, а, наоборот, лишь способствовала ему, поскольку резко сократился ввоз иностранных лент. Но тем не менее в российских пенатах на пространстве кино происходили изменения, захваты, переделы земель.



Владимир Максимов

Печально завершилось по причине войны и время *Братьев Пате* в Москве: белый особняк был продан фирме *Тиман и Рейнгардт*, выпускавшей *Русскую золотую серию*, хотя одному из ее владельцев, Тиману, пришлось из-за своего немецкого происхождения покинуть Москву.

Товарищес тво *И. Ермольев* лидировало. Его эмблема Слон оттесняла ханжонковского Пегаса. Делец выдающихся способностей, высококультурный человек, Ермольев умело вел свой корабль.

Ханжонкову же удача начала изменять всерьез. Переход Мозжухина к Ермольеву подкошил его. Вскоре и владелец новой фирмы богач Дмитрий Харитонов уведет, поманив десятикратно увеличенным гонораром, Веру Холодную и Витольда Полонского.

Главный же удар нанесло ему собственное здоровье. Уже после ухода в отставку из войска Донского в 1911 году врачи констатировали у подьесаула Ханжонкова хронический суставной ревматизм. На свое недомогание Ханжонков, поглощенный делом, внимания не обращал. Но однажды, попав в студеную воду и сильно переохладившись, получил такое обострение болезни, которое заставило его, еще молодого, недавнего казака, всадника, навсегда сесть в инвалидную коляску. Пришлось искать спасения в южном солнце, в благословенном Крыму, тем более что тучи над Москвой сгустились: шел 1917 год.

К этому времени Ханжонков успел выстроить в Ялте на Аутской улице первое в России стационарное летнее ателье, безупречно оборудованное и комфортабельно убранное. Тамто и снимались последние картины Е. Ф. Бауэра *За счастьем* и *Король Парижа*. Там, в Ялте, придется провести последние десятилетия жизни и быть похороненному и самому Александру Алексеевичу Ханжонкову, до своей кончины пережившему немало горя и тяжких перипетий.



Владимир Максимов

«Ялтинский Голливуд» – эти слова впервые были произнесены Ханжонковым. Он всегда любил собирать вокруг себя таланты и был лишен зависти, решил перетаскивать сюда с

севера и других предпринимателей, включая главного своего конкурента и победителя Иосифа Ермольева. Тот купил у моря роскошный участок земли, где быстро возвел ателье, почти не уступающее ханжонковскому.

Около 100 картин было снято совместными трудами фирм «Ялтинского Голливуда» до завершения национализации, которая долго и медленно тянулась в Крыму уже с 1918 года.

А тем временем в Москве делами кинофабрики на Житной заправляла отважная Антонина Ханжонкова. Марка держалась.

Фильмы снимались – и в московском отделении *А. Ханжонков и Ко*, и в московском стационаре *И. Ермольев*, в молодом Торговом доме *Русь*, открытом костромским купцом М. Трофимовым, и в ателье *Нептун*.

Более 250 фильмов сняли частные фирмы в городе, где в ноябре 1917 года после пятидневных боев была установлена советская власть и куда 10–11 марта 1918-го переехало ленинское большевистское правительство, спасаясь от голода и блокады северного Петрограда, что не спасло Москву от все большего запустения. Этот феномен свидетельствовал прежде всего об огромных резервах, о заделе кинематографа, которого хватит еще надолго. И еще о том, что к кино не относится известная истина о том, что, когда «грохочут пушки, музы молчат».

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.