

Из цикла «Кино моей Родины»

И. Н. Гращенкова

Кино Серебряного века

Русский кинематограф 10-х годов

и

**Кинематограф Русского послеоктябрьского
зарубежья 20-х годов**

Москва 2005

ББК 84(Рос-Рус)7-5
Г42

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации*

Гращенкова Ирина Николаевна
Кино Серебряного века.
Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф
Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов
М., 2005. – 432 с., илл.

*В книге использованы фотографии из коллекции
Марка Волоцкого*

ISBN 5-85302-404-3

© Гращенкова И.Н., 2005

Первым и лучшим исследователям русского кино 10-х годов – Борису Лихачёву, Николаю Иезуитову, Вениамину Вишневному, Иосифу Долинскому – с великой благодарностью

КИНО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА?!..

*И серебряный месяц ярко Над
Серебряным веком стыл.*

Анна Ахматова «Поэма без героя»

Это книга — монография по истории отечественного киноискусства, его первого периода, когда закладывались культурно-национальные основы, духовные, нравственные, эстетические, художественные.

В предыдущие десятилетия изучение отечественного кино, именуемого советским, начинали с 1917 года. Первые два десятилетия бытования, кинематограф 10-х годов (1896—1917) называли, ранним, до-революционным, тем подчёркивая его юную незрелость и то, что был он всего лишь предысторией настоящего кино — советского. Связанный с ним исторически, генетически, человечески, кинематограф послеоктябрьского зарубежья годов 20-х именовали эмигрантским и просто не включали в историю отечественного искусства. До сих пор не предпринималась попытка рассмотреть эти два периода в их единстве и одновременно как часть большего целого — отечественной культуры Серебряного века.

*Кто брякнул «Серебряный век», кто придумал этот
вульгарный, металлургический термин.*

Омри Ронен «Серебряный век как вымысел и умысел»

Более чем на полвека он был забыт.

В начале 90-х, вооружившись новым знанием о прошлом (не ставшим ещё новым его пониманием) советское кино обильно залили дёгтем, поспешно, стыдливо переименовали в отечественное. В учебниках и пособиях по истории кино переставили местами минусы и плюсы, убрали наиболее одиозные фигуры, фильмы, ввели кое-что из ранее запрещенного... И всё-таки тело отечественного киноискусства осталось расчленённым, а его история не обрела непрерывности и цельности живого, плодотворного наследия.

Сама эта формула — Серебряный век — окутана тайной. Авторство, происхождение, содержание, границы её не определённы. Спорят о том, кто, когда её создал, первым ввёл в обиход. Поэт Николай Оцуп в альманахе «Числа» (Париж. 1933)... Философ Николай Бердяев в мемуарах «Самопознание» (Париж. 1949)... Поэт Анна Ахматова в «Поэме без героя» (Ташкент — Ленинград. 1942—1962)... Критик Сергей Маковский в воспоминаниях «На Парнасе Серебряного века» (Мюнхен. 1962)... Такова судьба не понятийных, а образных формул — теряют корни, но входят в жизнь, оседают в памяти.

В искусстве нет лучшего, только отличное (от всех остальных).

Артур Рубинштейн

В пространстве цивилизации, например такого её важного раздела как техника, действует законы поступательного прогресса — от низшего к высшему, подобно подъёму по лестнице. И чем быстрее будут преодолены и забыты первые, низшие ступени, тем интенсивнее прогресс.

Культура по сути своей не преодоление, а собирание опыта, и главный механизм её развития не забвение, а запоминание. Она подобна бездонному сосуду, который постоянно пополняется, не теряя ни капли.

С точностью до десятилетия можно определить, например, когда в Англии закончилась эпоха пара и началась эпоха электричества. А когда в России начался или закончился Серебряный век? Как это определить, если в культуре ничего не кончается, всё продолжает жить, только меняя форму существования, из открытой, активной превращаясь в скрытую, подобно реке, уходящей в почву, но продолжающей питать наземные водные артерии.

Первый пореволюционный год — 1918-й нельзя считать концом Серебряного века. Его ценности, которые социум отрицал, постепенно растворялись в процессе дальнейшего развития искусства, так же как растворяется серебро в сложном химическом составе киноплёнки, на которой продолжали снимать, правда, уже другое кино.

В 1918—1923 шла небывало активная работа в Вольной философской ассоциации Петрограда (Вольфила). Здесь снова вместе философы и художники: Лев Карсавин, Николай Лосский, Александр Блок, Андрей Белый, Кузьма Петров-Водкин, Всеволод Мейерхольд, Сергей Есенин, Алексей Ремизов, Евгений Замятин, Виктор Шкловский, Юрий Тынянов. В Невельском кружке Михаила Бахтина объединены силы учёных, художников, общественных деятелей. Николай Бердяев в это время создаёт Вольную академию духовной культуры. Так коллективным разумом собирают, в публикациях закрепляют самое ценное, что должна запомнить культура из опыта Серебряного века.

Николай Бердяев сравнивал Серебряный век с Золотым, пушкинским. Исток подобного деления культуры — «Легенда веков» греческого поэта Гесиода. В ней четыре века следуют один за другим и один за другим гибнут. Золотой — век блаженства, где не знают войн, старости, не боятся смерти, потому что за ней следует бессмертие духа. Серебряный — век, где также не знают войн, но гибнут от гордыни, не приносят жертв Богам. Медный — век, где царят истребительные войны, грабежи, насилия. И, наконец, Железный — век, где дети рождаются стариками, стыд утрачен, правит сила, а не закон, жизнь коротка и несчастна.

Действительно, в России после Серебряного наступил Железный — век войн и революций, сбылось поэтическое пророчество Константина Бальмонта, писавшего: «Не говорите — шар земной, а говорите — шар железный».

Серебро — один из драгоценных металлов, замечательный по своей красоте и пользе, равно как по своей чистоте и прочности.
Библейская энциклопедия

Слово серебро (буквально «блестящее») пришло в мир из малой Азии. Постепенно человеку открывались многие его великолепные свойства, которыми не обладало даже золото, оказавшееся менее прочным, пластичным, необходимым. Заметили, что чума обходила лавки серебряных дел мастеров; эпидемия тропической лихорадки в армии Александра Македонского была побеждена, когда чаны для воды стали делать из серебра; пластинами из него заживляли раны.

В Священном писании серебро и золото — символ богатства. Предательство Иуды тоже оплачено «тридцатью серебряниками», монетами общей стоимостью чуть больше трёх фунтов стерлингов. Для Водосвятия используется серебряный крест; молодым в приданое кладут столовое серебро; младенцу, когда режутся зубки, принято дарить серебряную ложечку «на зубок».

Позднее открылась мистическая связь сил добра и зла, разрушения и созидания, заключенные в серебре. Нитроцеллюлоза — основа для изготовления киноплёнки входила и в состав взрывчатки. А так называемое «гремучее серебро» потому так и назвали, что оно обладает огромной сокрушительной силой. XX — век войн, кинематографии, фотографии был серебряным, так же как и XXI — век электроники, фотографии, кинематографии.

*Я воспевала серебро Оно
меня посеребрило.*

Марина Цветаева

Ещё не успели окрестить эпоху Серебряным веком, а её поэзия блистала серебром. Этот род словесного творчества всегда с наибольшей эмоциональной полнотой, заразительностью передаёт состояния, настроения, откровения, пророчества времени. А его поэтический словарь, как интонационная база эпохи, выражает всеобщий дух нации и сохраняет наиболее характерные образы времени.

Слово серебро как существительное и прилагательное, как свет, звук, цвет чаще всего встречается в поэтических текстах Марины Цветаевой. Известно, она носила только серебряные украшения. Говорили — в пику общепринятому в её кругу золоту. Однако её стихи свидетельствуют о более глубоких мотивах пристрастия именно к этому благородному металлу. «Серебряно мне петь» — это о состоянии души.

В соединении с серебром искали поэты новых небывалых цветовых сочетаний и оттенков: «серебро-кровавый» (Цветаева), «серебро-розовый» (Ходасевич). Северянин в стихотворении «Самогимн» торжественно-нескромно утверждал: «Мой стих серебряно-бриллиантовый». Блок писал о «среброзвёздной зиме» и «среброснежных чертогах».

У Цветаевой «серебряные», «серебристые» — нательный крест и меч, браслет и бубенец, ключик и сапожок, экипаж и охотничий рог, косы и кудри, смех и слёзы, мысли и голос.

Поэтические картины природы переполнены серебром — у Ахматовой, Бальмонта, Блока, Белого. «Серебристые» — берёзы, тополь, ива, ландыш, лилия; пруд, река, ручей; млечный путь, звёзды; метели, вьюги, грозы; туман, мгла, грязь, дым. Серебряными названы птицы русской поэзии — голуби, лебеди, чайки.

Андрей Белый, назвал свой знаменитый роман «Серебряный голубь». Он жил в имении «Серебряный колодезь». В финале его «Северной симфонии» трижды, как заклинание, повторена фраза: «Ударил серебряный колокол».

Александр Блок назначает позднее свидание другу «у гроба на серебряном пути». А Анна Ахматова видит его самого «во гробе серебряном», в стихах, написанных на смерть Блока. «Смерть серебряным загаром» — так у Марины Цветаевой. И не о смерти ли думал Вели-мир Хлебников, мечтая «Взлететь в страну из серебра».

*Чувствительная поверхность кинематографических позитивных лент включает в себе бромистое серебро.
Из книги «Кинематограф. Практическое руководство»*

Младший из братьев Люмьер — Луи, обладавший серьёзными познаниями в области химии, когда ему было 20 лет, открыл рецепт высокочувствительной бромо-серебристой эмульсии для покрытия плёнки. Чем щедрее насыщали её серебром, тем богаче оттенками становилось изображение. Даже сегодня, почти век спустя, сохранившиеся ранние русские фильмы, поражают и радуют глаз бархатистой глубиной чёрного цвета и мерцающей серебристостью белого. Позднее именно высокое содержание благородного металла стало одной из причин уничтожения этих фильмов — из них особым способом извлекали серебро. Такой вот грустный парадокс.

С целью экономии света во время съёмок и повышения отражаемости при проекции, в России изобрели «серебряный экран», каждая нить которого пропитывалась серебром. Правда, широкого внедрения это красное изобретение не получило.

По мере того, как мы во времени отдаляемся от этого уникального пространства русской культуры конца века XIX — начала XX, оно все более приближается, раскрывается, принимая в себя философию, религиозные искания, эстетику, различные виды искусства, формы художественной жизни, новые типы творческого мышления и поведения.

Искусство, философия, религиозные искания рубежа веков и предреволюционного десятилетия в советскую эпоху были вычеркнуты из официальной культуры, и в силу своей несовместимости с ней и потому, что они ушли в эмиграцию. Только в 60-е годы стали появляться у нас первые серьёзные исследования этой эпохи, этой культуры. Последующие десятилетия, отмечены возвращением имён, произведений на Родину и широким, далеко не только научным, интересом к ним.

Радость приобщения к доселе недоступным, лучшим образцам культуры Серебряного века породило романтическое, однозначное, далёкое от истины представление о ней. Многочисленные работы, появившиеся в нашей стране в 90-е годы, давали одноцветную картину этой весьма противоречивой и драматической эпохи.

Действительно, она одна из наиболее плодоносных: поражает небывалым многообразием направлений, течений в разных искусствах, удивительным обилием дарований, интенсивным появлением новых форм творческого общения и поведения, рождением в лице кинематографа искусства нового типа.

Говорим поэзия, подразумеваем — Цветаева, Блок, Маяковский, Белый, Есенин, Ахматова, Гумилев... Говорим театр, подразумеваем — Чехов, Станиславский, Мейерхольд, Таиров, Немирович-Данченко... Говорим изобразительное искусство, подразумеваем — Врубель, Серов, Ларионов, Малевич... Говорим музыка, подразумеваем — Скрябин, Рахманинов, Гречанинов... А проза, балет, архитектура, прикладное искусство... А бурное цветение авангарда... А искания философии и полёт религиозной мысли. Недаром эти 25—30 лет именуют не четвертью, не третью, целым веком культурного ренессанса России. Есть чем восхищаться, чему удивляться и поклоняться без конца.

Удивительная сверхинтенсивность художественного процесса похожа на неуправляемый рост всего живого, включая появление невиданных, прекрасных, экзотичных особей в зоне облучения. Источником такой «радиации» был кризис, переживаемый на рубеже веков Россией. Кризис религиозного, философского, нравственного, социального сознания, ценностей в сфере культуры, искусства, науки, политики. Рухнул патриархальный мир. Пространство вокруг человека устрашающе раздвинулось, прогресс науки ускорил крах веры. Изменились взаимоотношения человека и общества. Ощутимее стала зависимость личности от внешнего мира.

*Красота, талант — вовсе ненормальны, это исключение,
роскошь природы...*

Александр Герцен

Для искусства как поисковой, радикальной, разрушительной, свободной, неустойчивой системы такая ситуация оказалась в высшей степени плодотворной, хотя оплачивать её пришлось по высоким счетам. Взметнулась вверх волна самоубийств и психических недугов в творческой среде. Так в роду Бекетовых-Блок, подарившем миру гения, душевными и нервными расстройствами страдали его мать, отец, тётка, сводная сестра. А как ужасны многие концы: в петле Есенин и Цветаева, пуля в сердце Маяковского, гибель в ВЧК, Гулаге Гумилева, Мейерхольда, Мандельштама, Клюева... Здесь социальная драма переплетается с личностной, творческой предопределённостью судьбы, которая не только цепь событий, но и суд Божий.

При этом искусство — некая форма духовной роскоши, не востребованной большинством, не имеющим часто жизненно необходимого. Напротив, культура есть жизненная необходимость, пусть даже и

неосознанная многими, основа человеческого существования. Так вот для культуры как системы устойчивых ценностей, норм, стереотипов, охранительной, даже запретительной, такая историческая ситуация оказалась разрушительной.

Роскошь для немногих или необходимость для большинства — развитию народа, нации, общества необходимы обе составляющие. Но мир, конечно, живёт по объединяющим законам культуры. В противном случае он распался бы на атомы множества индивидов, не склонных к созданию связей, контактов, общностей. Серебряный век был эпохой завоеваний и откровений в искусстве и эпохой кризиса и тупиков в культуре. «Гнила культура как рокфор» — в этой иронической фразе Северянина поставлен точный диагноз.

Самое младшее из искусств прошлого века — кино, естественно, последним может претендовать на место в пространстве художественной культуры Серебряного века. Коли вообще может, будучи искусством из ряда новых, массовых, промышленных, не имевших за плечами ни классического Золотого века, никаких традиций.

Чем являлась такая культура для такого искусства — фоном, лоном? Чем кино в свою очередь могло для неё стать — технологическим средством, тиражирующим, а то и снижающим её ценности, или эстетической составляющей, насыщающей её ценностями собственными?

Кино Серебряного века — имеет ли право на жизнь подобная формула и чем её увенчать: знаком вопроса (как сомнением), знаком восклицания (как утверждением), многоточием (как неизвестностью).

Постараемся сами открыть наше будущее, и не будем спрашивать у других, что нам делать.

Пётр Чаадаев

Тему и идею любого исторического исследования подсказывает современность, по принципу соответствия её прошлому или по их контрастности. Получается такое «воспоминание о настоящем». Обращение к Серебряному веку, к эпохе пограничья XIX и XX веков, сейчас почти на границе XX и XXI — попытка извлечь из опыта прошлого позитивные, житнетворные, надвременные ценности. Задача эта отнюдь не чисто академическая. Не решив её, нельзя ни возродить, ни строить наново кино современной России.

Страна, пережившая революционные преобразования перестройки, краха советской империи, вновь выбирает свое социальное направление. Она снова без границ: открыта для инокультурного влияния (больше похожего на завоевание) и активной миграции творческих и научных сил.

Отечественная художественная культура утратила своего заказчика — продюсера — спонсора — цензора — едина во всех этих лицах, каким выступало советское государство. Снова частный капитал, предпринимательство, меценатство становятся основными механизмами бытования культуры. Это особенно важно, когда речь идёт о таком финансово ёмком искусстве как кино.

Снова дух катастроф витает над страной — военной, экологической, техногенной, демографической. Культура ищет голос, осознаёт свою миссию в этой ситуации. Церковь стала открытым институтом в жизни общества, со многими достоинствами и издержками такой распахнутости. Культура в отношении религии должна найти новые зоны соприкосновения и новые разграничительные линии.

В кинематографе знакомые проблемы. Кинодраматургия самая уязвимая составляющая, задыхающаяся без современных идей, нового материала, талантливых профессионалов. Кинорежиссура, достигшая небывалых высот в XX веке, переживает состояние усталости, оторванности от источников обновления — литературы, театра, самой реальности. Экрану нужны новые звёзды, ведь изменившийся социум ждёт появления своих персонажей — героев и антигероев эпохи.

Весьма значительно соответствие русского кино 10-х годов и наших дней. Весьма драматична их контрастность. Кинематограф снова вербует деловых людей в сферу кинопредпринимательства; опять существует в условиях рынка; ему необходимо понимать и отстаивать национальные интересы. Всё как тогда, в начале прошлого века. Но при этом русский кинематограф не имеет поддержки многомиллионной киноаудитории; сломана система продвижения фильмов к зрителю; отсутствует мощный эстетический контекст философии, религии, старших искусств в расцвете сил. Теперь в начале века нового.

Поблагодарите Бога, прежде всего за то, что Вы русский.

Николай Гоголь

Память культуры всегда избирательна и акцентирована внутренней авторской позицией — эстетической, гражданской, этической. Когда-то, в катастрофические годы Великой Отечественной войны, композитор и музыковед Борис Асафьев задумал необычный научный труд «о русской музыке из кругозоров русской жизни» — «Музыка моей Родины». В истории кино моей Родины сегодня мне «из кругозоров русской жизни» интересен позитивный опыт, тот, который способствует выживанию, самосохранению, повышает сопротивляемость разрушительным началам. Так собирают букет в поле, отбрасывая сорные травы, берут только цветы.

Существует тип литературного издания, включающий подборку самых значительных, интересных, характерных произведений — антология (от греческого «букет цветов»). И эту книгу можно назвать антологией русского кино, где с любовью собраны цветы раннего искусства. По праву рождения, воспитания, образования, профессиональных интересов я владею этим национальным достоянием с чувством национального достоинства и тревогой — «Достойна ли?».

Не скрываю и не стесняюсь сказать, что любовь к Отечеству, его культуре, его людям — мой символ веры. Прежде всего, для тех, кто готов его разделить со мной я и писала эту книгу, для земляков, соотечественников любой национальности, сознающих себя в пространстве русской истории, культуры, духовности, в стихии русского языка. Уверена — культура сильнее биологии, язык сильнее крови.

**Кино Серебряною века.
Русский кинематограф 10-х годов**

II

1. РОССИЙСКАЯ КИНОЦИВИЛИЗАЦИЯ.
ЗАРОЖДЕНИЕ. СТАНОВЛЕНИЕ. РАСПАД
2. РОССИЙСКАЯ КИНОЦИВИЛИЗАЦИЯ.
ПЕРВЫЕ ПРЕДПРИНИМАТЕЛИ

1

Синематограф — чистое невинное развлечение на сон грядущий после трудового дня! Синематограф — уют, трогательное поучение! Синематограф — предвестие. Он возвращает нам простые истины... возвращает человеческое милосердие... Синематограф — клуб: здесь соединяются для того, чтобы вывести нравоучение, попутешествовать... посмеяться... повздыхать... встретить знакомых... Приходят усталые, одинокие — и вдруг соединяются в созерцании жизни, видят, как она многообразна, прекрасна... Синематограф возвращает нам любовь к жизни.

Андрей Белый

Кинематограф в России родился... А действительно, когда родился кинематограф в России? Сколько ему лет...

4 и 6 мая 1896 года, когда прошли первые киносеансы в Петербурге, и Москве — даты рождения российского кинозрителя, увидевшего программу фильмов братьев Люмьер.

14 мая 1896 года, когда в Кремле французский оператор Камилл Серф по заданию братьев Люмьер осуществил первую хроникальную съёмку в России, — дата рождения русской официальной кинодокументалистики, так называемой «царской хроники».

20 февраля 1907 года, когда придворным оператором А. К. Ягельским было снято открытие II Государственной думы — дата рождения отечественной кинохроники.

15 октября 1908 года, когда на экраны вышел первый русский фильм «Стенька Разин» («Понизовая вольница») — дата рождения отечественного игрового кино.

Эти даты разделяют годы, российский зритель появился на 12 лет раньше российских фильмов и стал главной силой развития национальной кинематографии. Так что нужно сказать: кино не рождается в один определённый момент, а зарождается, становится во времени, постепенно наполняясь новыми составляющими. Тот, для кого кино — зритель. Тот, кто его создаёт — кинематографисты. Те, кто способствуют развитию и бытованию кинематографа — предприниматели, театровладельцы. Формируются такие сферы как кинопроизводство, кинопрокат, кинопоказ. У каждой из них свои особые ниши суще-

ствования — фирмы, кинофабрики, кинотеатры. То, что связывает эти силы, сферы, ниши — феномен фильма и совокупности фильмов, именуемой кинорепертуаром.

Кинематограф открывался как единство противоположностей: техники и культуры, творчества и финансов, производства и потребления, материального и духовного. Движение этой целостности как процесса можно назвать киноцивилизацией, вне которой невозможно развитие и существование кинокультуры. Цивилизация — общезначимые, необходимые, целесообразные открытия, которые свершаются благодаря развитию знаний, техники, жизнедеятельности материальных структур общества в первую очередь. Культура — индивидуальные, неповторимые творения немногих гениев и многих талантов, жизнедеятельности духовных структур общества в первую очередь. На каждый вызов культуры следует ответ цивилизации и на него снова вызов культуры.

Начала киноцивилизации в России заложили европейцы: из Франции везли аппараты, плёнку, ехали первые кинематографисты, кинопредприниматели. Как когда-то театр, балет, так же пришедшие к нам из Европы, позднее вернулись туда признанными лидерами, законодателями сценической и хореографической культуры, так и кинематограф России станет со временем важной составляющей мировой кинокультуры.

В России культура компенсирует слабость цивилизации. Уступая другим, многим, в социальном и экономическом развитии, Россия догоняет и обгоняет в развитии духовном, эстетическом. Для сравнения: Америка лидирует как страна цивилизации, а как страна культуры, даже не имея исходного уровня для понимания этого, отстала и от Европы и от России. Видимо, навсегда. Там цивилизация полностью подменила культуру.

Аттракцион — примитив — искусство. Это путь всего мирового кино с 1895 по 1914 год. Это ранняя киноцивилизация. Первые годы аттракцион в ярмарочном балагане, в кочевой кибитке «переезжего» кинодемонстратора, в сарае, в подвале, наскоро переделанных для показа «живой фотографии». Даже в респектабельной Франции первые сеансы проходили по адресу — Париж, рядом с Оперой, «Гран кафе», подвал.

В России период примитива, кинолубков совпадает с кустарным производством. С 1908 года начинается промышленный период развития кинематографа. И только в его недрах зарождается искусство кино.

У нас, как и в других странах, ранняя киноцивилизация отличалась свободным, беспощинным ввозом и вывозом фильмов, быстрым ростом кинозалов, стремительным распространением проката, дешёвизной кинопроизводства. Но, допустим, маленькая сельскохозяйственная Дания, экспортируя свои фильмы в Америку, Россию, по всей Европе, именно на этом держала национальный кинематограф. А Россия создала его, прежде всего на прокате зарубежных фильмов, по началу почти не вывозя собственных.

Уже начиная с 1903 года в российских городах один за другим открываются стационарные залы, так начинает складываться уникальный по объёму и активности российский кинорынок. Неслучайно в

1904 году фирма «Пате» открывает свои агентства в Москве, Петербурге наряду с такими европейскими столицами как Лондон, Берлин. Через три года — в Ростове-на-Дону, Киеве, Варшаве. Через четыре года за счёт экспорта (аппаратов, плёнки, фильмов, творческих кадров) прибыль этого крупнейшего в мире киноконцерна в 4 раза превышала его акционерный капитал.

В какое восхищение меня привела движущаяся фотография... из этой всей ординарицины тут состраивается что-то такое и интересное, и важное и красивое... Получается картина чудесного оживления и жизни.

Владимир Стасов

Как и везде, в России основной зритель раннего кино — простонародье, кустари, мелкий городской люд, крестьяне, молодёжь, дети, и может быть, как нигде больше в России — ещё элита, цвет культуры.

Письма критика Владимира Стасова, мысли вслух Льва Толстого, дневниковые записи и стихи Александра Блока, репортажи, публицистические и эстетические статьи Алексея Пешкова, Александра Серафимовича, Андрея Белого, Леонида Андреева, поэзия Осипа Мандельштама, Игоря Северянина, Вадима Шершеневича.

Так Стасова восхищала способность киноаппарата извлекать из материи реальности выразительные, значительные картины жизни и запечатлеть для истории. Серафимович раскрыл лубочную природу раннего кинематографа, в его генетических связях с лубочной литературой, остающейся и в XX веке основным чтением для народа. Горького насторожила способность кинематографа манипулировать массовым сознанием, в коммерческих целях обращаясь к низменным инстинктам и интересам.

Стихи о кинематографе сохранили обстановку первых кинотеатров, атмосферу просмотров, даже технические детали показа, сюжеты, стилистику фильмов. Кино в быту и творческой жизни Блока — целый «кинематографический роман», продолжавшийся около десяти лет, с влюблённостью, охлаждением, разочарованием, отчуждением.

Можно издать антологию этих впечатлений, поэтических зарисовок, культурологических предсказаний. Мудрая и красивая получится книга. Убедительный документ, подтверждающий, что русская художественная культура Серебряного века, литература, прежде всего, не была близорука и высокомерна, оценила кинематограф как феномен эстетический, философский, социологический.

Я считаю, что кинематография — пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует.

Николай II. 1913 г.

Кинематограф, показывая по большей части сцены грабежа, воровства, убийств и разврата, особенно вредное влияние оказывает на нашу молодёжь... в отношении кинематографа надо что-то предпринять. Я подумаю об этом.

Из беседы Николая II с протопресвитером русской армии и флота Георгием Шавельским. 1916 г.

Среди историков отечественного кино бытует мнение о полном равнодушии властей дореволюционной России к кинематографу. При более внимательном рассмотрении проблемы «кино и власть», оно не кажется убедительным.

Вот знаменитая резолюция Николая II на бумагах Департамента полиции, датированная 1913 годом и содержащая немало любопытного. И безапелляционность, даже агрессивность тона, и узкое понимание кинематографа исключительно, как развлечения, и явная осведомленность о том, что есть такие «ненормальные», которые ставят кинематограф в ряд искусств. При этом, год за годом снимаясь в сотнях сюжетов «царской хроники», государь в принципе поддерживал официальную кинодокументалистику, как инструмент фиксации, а при показе за рубежом и позднее в стране, как инструмент популяризации своей внешней и внутренней политики. Но Двор не финансировал «царскую хронику». Известно, что глава частной фирмы, осуществлявшей эти съёмки, А. К. Ягельский несколько раз обращался в правительственные круги за государственной поддержкой студии, строительства кинохранилища. И каждый раз безрезультатно.

Правительство в момент становления отечественного кинопроизводства в 1907—1908 годах не ввело таможенных квот на ввоз фильмов из-за рубежа. Одни толковали это как недомыслие, другие как проявление антипатриотической позиции. Но факт неоспоримый — и без такого прямого государственного лоббирования, в условиях рынка и острой конкуренции, отечественный кинематограф поднялся на ноги. Движимый интересом зрителя и активностью предпринимателей.

При участии правительства, а нередко и при «высочайшем соизволении» царя, создавались фильмы, посвящённые историческим событиям национального масштаба. «Оборона Севастополя», «Война и мир», «Трёхсотлетие царствования дома Романовых» — это своеобразный «государственный заказ». Так же как два фильма 1911 года к 50-летию отмены крепостного права, снятые, но не выпущенные на экран, как тогда объясняли, в целях сохранения социального спокойствия.

На лицо примеры внимания к кинематографу на других уровнях власти. Так, например, московская Дума инициировала предложение о создании музея хроникальных материалов, разработку законодательства об обязательной передаче туда исторически значимых сюжетов и фильмов.

... Его Императорскому Величеству благоугодно было обратить внимание на необходимость введения в империи государственных монополий аптечной и на кинематограф.

... должно представить выгода и для казны при осуществлении предположения о введении государственной монополии на кинематограф.

Предполагаемая монополия на кинематограф... лишена фискального значения, в смысле источника увеличения государственного дохода, и установление её в основе своей должно быть направлено к прекращению вредного влияния кинематографических зрелищ на население и к осуществлению просветительных и воспитательных задач.

Из ведомственной переписки. 1916 г.

В годы Первой мировой войны правительство проявляет повышенный интерес к кинематографу. В 1915 году вокруг него развернулась настоящая ведомственная битва. А началось всё с выхода 19 июля 1914 года «Высочайшего повеления о прекращении казённой продажи вина» в связи с началом войны. Именно тогда Министерство финансов выступает за государственную монополию в кинопрокате, подобно винной. Так сказать «Кино вместо водки».

Священный синод и его пропагандистский орган Александро-Невское братство выступили против кинематографа как развлечения и зрелища, против частных коммерческих сеансов. Они признавали, только научно-просветительный и нравственно-регулятивный кинематограф, утверждающий трезвость. Была создана специальная комиссия конфискации кинематографических предприятий и передачи их в ведение Синода. Но эта идея превращения кинематографа в «клерикальную регалию» осуществления не получила.

Появилось сразу несколько проектов государственного присутствия в кинематографе: от национализации и превращения в «государственную регалию» до дифференцированной поддержки определённых его секторов.

Министр внутренних дел А. Д. Протопопов видел в кинематографе мощную идеологическую и политическую силу. Для него главным было установление постоянного жёсткого надзора за производством отечественных фильмов, ввозом зарубежных, показом их в кинотеатрах.

Министр народного просвещения граф П. Игнатъев видел в кинематографе мощную культурную, просветительную силу. Для него главным было поддерживать государственным финансированием, дифференцированным налогообложением именно культурно-образовательное кино, учебные фильмы для школ. Ему принадлежала идея создания особого комитета по делам кинематографии при Министерстве просвещения, государственной фильмотеки и киномузеев.

Главное этот либеральный центристский проект сохранял частнопредпринимательский, рыночный фундамент кинематографа при государственной поддержке его некоммерческих секторов. Естественно, отечественные кинопредприниматели были за игнатъевс-

кий проект, видя в национализации «покушение на убийство кинематографа».

В России, как известно, любые решения вязнут в болоте ведомственной подковерной борьбы, бюрократической волоките. Наступил 1917 год. После Октябрьского переворота, пришедшие к власти большевики, для управления «важнейшим из искусств» выбрали гибрид синодального и протопоповского проектов, но под вывеской игнатъевского. Национализация, государственное финансирование, партийный контроль, политическая и идеологическая цензура «от и до» под шапкой Наркомата просвещения, во главе с «покровителем муз», драматургом, критиком, эстетом и большевиком А. В. Луначарским. Пришлась ко двору и идея «кино вместо водки». «Перемотаем доходы с водки на кино» — провозгласил Л. Троцкий и повторил И. Сталин, к тому времени ставший главным продюсером, цензором, «зрителем № 1» советского кино.

... положения, запрещающие изображать Иисуса Христа, Богородицу, Св. Ангелов, Св. Крест, храмы (снаружи, изнутри), открытые могилы, священные предметы, богослужения, обряды, духовных лиц.

Из «Правил инсценировки религиозных обрядов в кинематографе». 1915 год.

Русская православная церковь относилась к кинематографу как к явлению негативному, требующему регламентирования и ограничения. В 1898 году Священный синод выпустил специальное постановление, «запрещающее показ изображения Христа Спасителя, пресвятой Богородицы и святых Угодников Божьих». Позднее были разработаны «Правила инсценировки и документальных съёмок религиозных обрядов». В 1916 году член Священного синода епископ Никон возбудил ходатайство о запрещении показа фильмов в канун религиозных праздников и воскресений и нашёл поддержку в Государственной думе. В том же году появился указ Синода об использовании кинематографа только в просветительных целях.

Были случаи наказания духовных лиц, посещавших синематографы. И очень немногие из них рисковали использовать кинематограф в повседневной религиозной жизни, как кишиневский Архиепископ Серафим, устраивавший в Архиерейском доме специальные сеансы в сопровождении певчих.

Исполнение синодальных постановлений возлагалось на губернаторов, градоначальников, полицейские чины на местах, как и контроль за показом и снятие с экранов зарубежных фильмов библейской тематики, чаще всего французских, итальянских. В этих странах католические организации активно использовали кинематограф как средство религиозного воспитания. Кино стало одним из популярных развлечений в католических школах и приютах. Крупная парижская издательская фирма католической пропаганды открыла специальный кинотеатр. Это всё стимулировало производство фильмов религиозной тематики, приобретаемых во Франции, а позднее в Италии

и Англии статус особого жанра — «библейские сцены».

Французский режиссёр Фердинанд Зекка прославился циклом евангельских историй от «Благовещения» до «Воскресения», завершённым в 1905 году. Он имел успех в разных странах и породил многочисленные подражания. Эти истории снимались в эстетике религиозной живописи, скульптуры, архитектуры и демонстрировались в сопровождении духовной музыки.

В Германии в 1910 году была вылущена инструктивная брошюра В. Конрадта «Церковь и кино», анализирующая весь наличный репертуар с религиозной точки зрения. Ватикан активно занимался продвижением религиозных фильмов. Даже в условиях мировой войны через нейтральную Швейцарию были проданы противнику — Германии — итальянские фильмы-колоссы «Христос» и «Фабиола».

Католическая церковь европейских стран не боролась с кинематографом, а использовала его и идеологически и даже коммерчески. Кино мирно уживалось с церковью, пополняя ряды зрителей за счёт правоверных прихожан. Всё совсем не так было в православной России. И не приходится удивляться тому, что русское игровое кино практически не разрабатывало христианской тематики.

К двух тысячелетию христианства Госфильмофонд России выпустил «Христианский кинословарь», в котором за период с 1909 по 1917 год указаны лишь 26 игровых фильмов, содержащих религиозные сюжеты, мотивы, образы. Это экранизации Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого, А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, И.С.Тургенева, М. Ю.Лермонтова, Д.С.Мережковского. Это исторические лубки, в которых православная церковь показана как действенная сила национальной истории, как механизм государственности.

Когда в 1917 году буржуазно-демократическая революция сломала цензуру, религиозная тематика вырвалась на экран, оказалась востребована и кинематографистами и зрителями. Режиссёр Яков Протазанов, наконец, сумел осуществить свой давний замысел — экранизацию повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей». Затем он снимает фильм «Сатана ликующий», решая ставшую модной «сатанинскую тему» в разрезе идей христианства. И становится ясно, что церковная цензура препятствовала становлению большого дарования русского религиозного киноискусства. Ведь ещё в 1912 году Протазанов, сняв документально-художественный фильм о Льве Толстом «Уход великого старца», сделал серьёзную заявку на религиозно-философскую тему, и потом пять лет не мог к ней подступиться.

Не допускаются к демонстрации ленты, содержание которых может оскорбить религиозное, патриотическое или нравственное чувство, а так же ленты с картинами тенденциозного политического характера...

... изображающие какое бы то ни было преступление, как из времен прошлого, так и настоящего.

«Правила осмотра в цензурном отношении синемаграфических лент». 1908 г.

Религиозные ограничения были одним из механизмов цензуры, другим — запрещение выпуска на экран сюжетов, способных спровоцировать негативные коллективные эмоции национального, религиозного, социального, политического характера.

Цензура такого публичного и массового зрелища как театр, в России представляла особый вид. В разные периоды она осуществлялась и III отделением, и Министерством просвещения, и Канцелярией министерства внутренних дел. С начала XIX века проходили обязательную предварительную цензуру пьесы, либретто опер и балетов. Сам государь император удостоил такие произведения как «Борис Годунов», «Маскарад», «Ревизор» (каноническая редакция), «Доходное место», «Разбойники», «Риголетто» резолюции «отклонить». Лишь в первые года века XX стали надзирать за сценическим воплощением драматургии, за самим театром.

Ранний кинематограф у властей не заслужил столь высокого внимания и, хотя в истории кино остались имена сановных московских кинематографических цензоров Б. Шереметева, А. Довгелло, но не сохранилось следов их деятельности. Зато немало анекдотов о цензурных акциях приставов, урядников содержат газеты, мемуары кинематографистов.

Предварительная цензура в отношении печати была отменена ещё осенью 1905 года и заменена правом администрации закрывать издания «на основании чрезвычайного положения», штрафами. Предварительная цензура отсутствовала и в кинематографе. Никто не надзирал за тем, что и как снималось, что везли из-за рубежа. Только перед экраном возникал цензурный барьер, чаще всего в лице местного полицейского чина.

Владельцы прокатных контор заранее подавали заявки на просмотр фильмов, подготовленных к выпуску. В определённый день недели и час прибывал полицейский чин и отсматривал программу, название каждого фильма с подробным содержанием заносилось в специальную книгу под своим цензурным номером. Против этой записи ставилась разрешительная резолюция, цензурный номер обязательно указывался в афише. В кинотеатр фильм передавался со специальным удостоверением, пристав района, где кинотеатр находился, должен был следить за тем, чтобы на экране шли только те фильмы, которые имели такие документы.

Нередко решения чиновника были нелепыми. Но практически любое вето можно было преодолеть, дав, кому золотые часы, а кому целковый «на чай». Так же точно и владельцы кинотеатров усыпляли бдительность пристава. Но если выяснялось, что «подрывной» или «безнравственный» фильм проскочил на экран, кинотеатр закрывали «до выяснения» и искали виновного. Оплошавший цензор мог получить «семь суток ареста», а кинотеатр открывали и всё начиналось сначала.

Политические силы, различные партии, к счастью, мало интересовались кинематографом, что вплоть до 1916—1917 годов сохранило его здоровую аполитичность.

Представители «Союза русского народа» и «Союза Михаила Архангела» сначала сделали кинематограф объектом насмешек, газетных пасквилей. Позднее, почувствовав его силу, стали искать, но, к чести кинопредпринимателей, так и не нашли, фирму, готовую «экранизировать» их шовинистическую и антисемитскую идеологию в действии, например, снять еврейский погром.

В марте 1914 года была опубликована статья В. И. Ленина «Система Тейлора — порабощение человека машиной», в которой кинематограф был включён в ряд явлений цивилизации, используемых буржуазией в целях эксплуатации и обогащения. Накануне войны газета большевиков «Правда» выступает с рядом публикаций, посвящённых кинематографу. Сами их названия говорят об узкоклассовом, сугубо идеологическом подходе — «О рабочем театре», «Кинематограф и рабочие».

Ключевые слова этих текстов, в которых критическому и абсолютно внеэстетическому анализу подвергнут текущий кинорепертуар, — «буржуазность», «служение капитализму», «нажива», «пошлость». Предлагаемые меры «пролетарского оздоровления» кинематографа — заказ фирмам фильмов социальной тематики, открытие рабочих кинотеатров — чистая утопия. Массовый пролетарский зритель, активно посещавший синематограф, растворял свою классовую сущность в общем зрительском вкусе к мелодраме, комедии, фарсу. И даже в советскую эпоху, в середине 20-х годов предпочитал «Медвежьё свадьбу» и «Багдадского вора» «Броненосцу «Потёмкин», а героям революции и труда — героев немецкого авантюрного актёра Гарри Пилиа.

В России, в отличие от других стран, в 10-е годы не снимали ни пролетарского, ни социального кино. Причины этого лежат вне его собственных пределов — в недостатке буржуазных свобод, в политической индифферентности большинства. Кроме того, социальное и творческое происхождение подавляющего большинства кинематографистов, например режиссёров, так же не стимулировало социально-критического общественного темперамента. Не было среди них ни выходцев из социальных низов, ни политиков, ни публицистов. Радикальные взгляды и позиции были им явно чужды.

А вот английское кино «социального реализма» впитывало идеи войны труда и капитала, профсоюзной борьбы. А датская социальная кинодрама формировалась в непосредственных связях с оппозиционной журналистикой, газетным репортажем, там черпая сюжеты фильмов. Неожиданное воплощение приобрела социальная тема во Франции — злой сатиры на членов профсоюза, забастовщиков. Знаменитый фильм 1907 года «Да здравствует саботаж!». Итальянские фильмы «неаполитанской школы» всходили на благодатной почве литературного направления, названного «веризмом» с его народностью и «социальной летописностью».

В России раннее игровое кино точно не видит, не хочет видеть окружающей его социальной действительности и в поисках сюжетов обращается к отечественной литературе, национальной истории. Кино

адресуется к тому прошлому, которое отобрало и возвело в ранг национальных, вневременных ценностей определённые позиции, идеи, факты, типы героев. Снимающие хронику, документальные, видовые сюжеты выбирают, прежде всего, красивые картины родной природа, обычную городскую и сельскую жизнь, торжественные события. И даже в тех редких случаях, когда в объектив попадают сюжеты промышленные, заводская жизнь, ну, например, знаменитый сормовский завод, его рабочие кварталы, на экране не та «рабочая слободка», которая описана в начале романа М. Горького «Мать».

Воспалённый ненавистью взгляд талантливого писателя-радикала видит одну реальность, а благонамеренный взгляд рядового кинематографиста — другую российскую действительность, многоукладную, многосоставную, противоречивую, «убогую и обильную», «могучую и бессильную». Каждый — своим внутренним, позиционным взором.

Аполитичность, асоциальность раннего русского кинематографа вовсе не означали отсутствия в нём общественной позиции. Она была — идея сохранения гражданского мира в России, патриотическая, охранительная, реформаторская, антиреволюционная. Вот почему, когда Григорий Болтянский, эсер, известный документалист, предложил уважаемому кинематографисту, режиссёру и оператору Владиславу Старевичу свой сценарий «Из хаоса рождённый», тот отказался его ставить. Он увидел в ряде сцен ясно выраженную тенденциозность, которую можно было истолковать как возбуждение классовой ненависти.

Органы самоуправления на местах — земство — возникли в России как результат буржуазной реформы 60-х годов. К 1914 году они охватывали более 40 губерний. Их мирно-конституционное направление деятельности, их стабилизирующую охранительную роль трудно переоценить. В них себя заявила мирная эволюционная программа движения России к прогрессу, развития её в XX веке. Так и неосуществленная, сметенная октябрьским переворотом.

Земство проявило большую заинтересованность кинематографом, увидев в нём средство внесения культуры в различные сферы жизни большинства, массового просвещения. При активном участии сельской интеллигенции — учителей, врачей, агрономов — в деревнях создавались просветительные кинематографы. Использовали узкоплёночный аппарат фирмы «Пате» с негорючей плёнкой. К 1915 году их в работе было около 500. В недрах этого земского кинематографа зародилась идея кинопередвижек — «проездиться по России».

Кино двинулось в уезды. За три года, начиная с 1911, это движение охватило 75 уездов. Иногда его поддерживали определённые ведомства. В 1909 году петербургское управление Северо-Западной железной дороги устраивает специальный передвижной просветительный кинематограф для детей. Так в России появляется первый кинопоезд — на десять лет раньше знаменитых советских агитпоездов. Удивляет размах подобных проектов. В 1914 году начальнику Юго-Западной железной дороги предложен целый «агрономический институт на колёсах». Это — просмотрный зал, библиотека, музей,

фотолаборатория, мастерская сельхозинвентаря, платформа для передвижных выставок.

Замыслы, проекты, идеи энтузиастов, так редко превращающиеся в реальные дела... Вот и столь благодатная для России, прежде всего для деревни, программа кинификации не могли быть осуществлена, потому что не стала государственной. Позднее она была подхвачена и даже записана на себя советской кинематографией. Что, кстати доказывает: две принципиально отличающиеся одна от другой киноцивилизации на глубине оказываются прочно связанными — географическим лицом страны, ментальностью населяющих её людей, традициями национальной культуры.

В. М. Гончарова я направил во Введенский народный дом... и мы приступили, к съёмкам.

А. А. Ханжонков

Совсем неслучайно ранний кинематограф оказался связан с такой массовой демократической формой культуры как Народные дома и театры. При знаменитом Лиговском народном доме в Петербурге, учреждённом «красной графиней» Софьей Паниной, в 1910 году рядом со школой для рабочих, биржей труда был открыт кинематограф. При Пушкинском народном доме в Самаре на собранные пожертвования создали передвижной кинематограф для учебных заведений города и губернии. Библиотека-читальня, чайная, театральные залы, где шли драматические и оперные спектакли с участием профессионалов, любителей — в это культурное демократическое пространство кинематограф вошёл вполне органично.

Именно из театров Народных домов рекрутировались творческие силы в тот момент, когда Дирекция императорских театров запретила своим актёрам сниматься, и большинство считало участие в фильмах унижением профессионального достоинства. Так в 1907 году с труппой петербургского Народного дома А. Дранковым была поставлена первая экранизация романа А. К. Толстого «Князь Серебряный».

Наибольшую славу стяжала труппа московского Введенского народного дома, дав кинематографу таких актёров как Иван Мозжухин, Александра Гончарова, Андрей Громов и одного из режиссёров первого призыва П. И. Чардынина. Ядро кинотруппы фирмы А. А. Ханжонкова составили выходцы из этого Народного дома. На его сцене первый русский кинорежиссёр Василий Михайлович Гончаров снимал ранние исторические и литературные лубки.

К счастью потребность в разумных зрелищах, просвещении и культурной обстановке в русском народе огромна.

К. С. Станиславский

В 1895, том самом году, когда первые показы кинопрограммы братьев Люмьер в Париже 28 декабря стали официальной датой рождения игрового кино, в России проходил Съезд деятелей по техниче-

кому и профессиональному образованию. Одно из его решений — создание «Общества содействия к устройству общеобразовательных народных развлечений». Среди его учредителей были К. С. Станиславский, композиторы А. Т. Гречанинов, В. И. Софонов — выдающиеся деятели отечественной культуры, её реалистического, учительного, нравственно-духовного, народно-просветительного направления. Искусство, от которого они представляли, как творчество талантливого просвещённого меньшинства, готово было участвовать в процессе возделывания нивы народного сознания. Пустующей, запущенной, заглохшей нивы. 60,4% от 9 до 49 лет населения — неграмотные. Это свидетельствовала перепись 1897 года. И в это время появляется и сразу завоевывает внимание новое развлечение для большинства — кинематограф. Его общеобразовательные, просветительные возможности, естественно, привлекают педагогов, учёных, земских деятелей.

Кинематограф в силах создать совершенно новую отрасль народного образования, совершенно самостоятельную школу. Из статьи в «Театральной газете». 1915 г.

I Всероссийский съезд по народному образованию в 1912 году объявляет кинематограф научно-просветительного содержания «учебным пособием». Обсуждается связь школьных учебных дисциплин (не только литературы, истории, географии, но так же биологии, математики, химии, физики) с различными видами и типами фильмов. Земские школы, гимназии, реальные училища готовы сотрудничать с кинотеатрами по организации специальных сеансов. Отрадно, что не только в обеих столицах, но и в провинциальных городах, таких как университетский Юрьев, старинный Смоленск, Одесса. Речь идет о заказе фильмов по программам обучения крупнейшим фирмам, о создании подвижных киноколлекций. Возникает Идея «Прокатного бюро научных лент для учебных заведений», чтобы заказывать, систематизировать, сохранять, прокатывать по стране, продавать за рубеж лучшие из них.

Московскому Политехническому музею была передана в дар «Громадная коллекция» кинематографических лент, на которых зафиксированы различные стороны русской жизни: бытовые, этнографические, пейзажи. Оценивается Коллекция в 15 тысяч рублей.

Из подборки статей в журнале «Вестник кинематографии». 1913 г.

Идеи «просветительного», «разумного» кинематографа активно вносили в жизнь представители различных научных и общественных организаций. На частные или общественные пожертвования, реже на скромные государственные средства, проводили показы, сопровождая их лекциями, комментариями специалистов. В Одессе таким про-

светильским центром стало «Русское техническое общество», «Общество попечения о народной трезвости» — в Екатеринбурге, в Самаре — «Общество народных университетов», «Общество охранения народного здоровья» — в Нижнем Новгороде, в Москве — Политехнический музей, знаменитый университет Шанявского.

Кинематограф завоёвывает и такую закрытую сферу как армия. Подполковник Н. В. Волков приобретает киноаппарат, снимает армейские сюжеты демонстрирует в «Обществе ревнителей военных знаний». Речь идёт о создании специальных фильмов, показе исторических и батальных лент.

В Виленском пехотном юнкерском училище кинематограф введен в систему обучения. Появляется передвижное кино, внедряющее в армейскую жизнь кинематограф как средство патриотического воспитания, просвещения, строевой подготовки. В 1911 году только в петербургском военном округе, в 35 частях приобретены киноаппараты, ведутся съёмки и показы.

Киноаппарат, не как диковинку, а как рабочий инструмент, берут в длительное путешествие, в больницу, в полёт. Конструктор и пилот Б. В. Матвеевич-Мацеевич на самолете «Блерио» в 1911 году проводит первые воздушные съёмки. В психиатрической больнице близ села Мецкерское в 1909 году в терапевтических целях устраивают киносеансы. Этнограф Э. Иохельсон из длительной экспедиции на Алеутские острова привозит уникальные киноматериалы. Художник Н. Пинегин снимает в 1912-1913 годах героическую и трагическую экспедицию Георгия Седова к Северному полюсу. Знаменитый Пётр Нестеров (первый исполнитель «мёртвой петли» в воздухе) вместе с профессиональным кинооператором Б. Добржанским во время перелёта снимает получасовой фильм, доходы, от показа которого передаёт на нужды авиации.

Департамент земледелия выделяет специальные средства на создание 50 фильмов, разъясняющих и популяризирующих столыпинскую аграрную реформу: систему «отрубов», процесс переселения безземельных на пустующие территории. В начале 1914 года в Туркестане, Фергане с помощью киноаппарата изучают специфику сельского хозяйства в условиях средней Азии.

Заказы на специальные съёмки научно-познавательного характера, на учебные фильмы являлись стимулом развития отечественного неигрового кино и расширения его проката. Это не было чисто коммерческим предприятием, а в гораздо большей степени делом культурным. Так А. Ханжонков пять лет снимал такое кино себе в убыток.

Театральный деятель, владелец частной оперы Сергей Иванович Зимин на собственные средства открыл кинотеатр научно-познавательных фильмов «Орион» на Театральной площади рядом с Большим и Малым театрами. Он субсидировал просветительное товарищество «Скиф». Покупал научные фильмы за рубежом для показа в своём кинотеатре и продвижения в провинцию. Он частенько повторял: «Кинематографу нужен меценат». И был им на самом деле.

Усилиями просвещенных предпринимателей расширялось пространство «разумного кинематографа». К 1915 году на 3—4 коммерческих кинотеатра приходился один просветительный. И это несмотря на то, что, начиная с 1912 года, игровое кино все активнее завладевает вниманием зрителя.

Разделение в прокате кинематографа на «развлекающий» и «просвещающий» свидетельствовало об определенной зрелости российской киноцивилизации, как и стремление использовать его во многих, разных сферах жизни.

Хочу создавать серии фильмов для школьников, благодаря чему миллионы смогут насладиться красотами родной природы, увидеть своих предков.

А. А. Ханжонков. Из записной книжки

Молодёжь, учащиеся, студенты просто любили ходить в кинематограф, увлечённые самим «чудом» кинематографа. Цены были доступными: 5 копеек за билет для низшей школы, 10 — для средней, для студентов — 20. Это был очень благодарный зритель и выгодный: по много раз смотрящий один и тот же фильм, нередко приходящий в сопровождении взрослых. Кинематограф уже в первых опытах — в программе Люмьеров, напоминающей «домашний альбом», — заявил свой широкий, вневозрастный, семейный адрес.

Дети и взрослые с одинаковым увлечением смотрели «Политого поливальщика», феерии Жоржа Мельеса, мультипликация Владислава Старевича, фильмы о животных, сказки А. С. Пушкина. Первые отечественные детские фильмы — о детях, с участием детей, специально для них — появились лишь в 1912 году. А родиной их стала страна Чарльза Дикенса и Льюиса Керррола. Английские фильмы самого начала века «Маленький доктор», «Мышь в художественной школе», «Алиса в стране чудес», «Спасена Ровером» с огромным успехом шли по всему миру. Ребёнок как персонаж игрового кино, мир детства как предмет его внимания медленно и не без труда утверждались в российском кинематографе.

Кино игровое осознавало себя так — «только для взрослых». Фильмы, действие которых разворачивалось в доме, в семье, были драмами или комедиями любви, измены, адюльтера, а не отношений родителей и детей. Героини чаще всего были бездетны. Редкие роли детей, как в театре, играли взрослые. Актёр А. Сорин в роли гимназиста разыгрывает то, что обычно скрывают от своих чад. На чём и строятся комедии «Первый флирт Павлика», «Павлик на даче», «Ребёнок-крошка».

Художественный мир, в котором нет ребёнка — ущербный, нежизненный. Этот грех «бездетности» отчасти искупало отечественное неигровое кино, но не отдельные игровые опыты Е. Бауэра, Я. Протазанова, В. Старевича. Они, видимо, были для них случайными — так, шутка мастера. Это не отвечало традиции классической русской культуры, постоянно обращавшейся к миру ребёнка, как особой нравственно-философской модели окружающего мира. Проза Л. Толсто-

го, А. Чехова, М. Горького, А. Куприна; поэзия Н. Некрасова, А. Блока, А. Плещеева; музыкальные циклы М. Мусоргского, П. Чайковского; живописные серии В. Серова, З. Серебряковой...

Прошёл игровой кинематограф и мимо современной беллетристики для детей, популярной, любимой, на которой выросло не одно поколение. «Княжна Джаваха», «Сибирочка», «Записки институтки», «Ради семьи» — на этих романах Лидии Чарской можно было создать целое направление нравоописательного, нравоучительного кинематографа для детей. Так спустя десятилетия на трилогии М. Горького, повестях А. Гайдара, В. Катаева будет создан особый детский кинематограф — идеологически агрессивный, талантливый, воспитавший новый тип молодого человека советской эпохи.

Школа-питомник, где выращиваются растения до посадки на постоянное место.

Толковый словарь русского языка

В ранней русской киноцивилизации существовали лакуны, которые будут заполнены уже в советский период развития кинематографа.

Нет киношколы как системы специальной подготовки творческих кадров. Её нет ни в одной стране, а первая государственная появится лишь в 1919 году именно в России, в Москве. Впрочем, это не недостаток, не слабость, а сила, достоинство. Черпая из резерва театра, литературы, художественной фотографии, пластических искусств, кино наполнило собственную специфику эстетической энергии старших, зрелых искусств. Кадры куются в кинопрактике. Но по мере её расширения и развития, становления различных профессий, формирования киноязыка, потребность в киношколе становится осознанной необходимостью.

Первым в 1916 году решил организовать учебную студию человек театра и кино, актёр и режиссёр в одном лице Владимир Гардин. Война этому помешала, а революция, надо думать, помогла. И в 1919 он был одним из тех, кто дал жизнь будущему Государственному институту кинематографии. Годом раньше частную школу открыл в Москве кинорежиссёр Борис Чайковский.

Россия первой в мире заложила фундамент профессионального кинообразования, а в Европе и Америке оно начало развиваться десятилетия спустя. Школа как феномен национальной культуры — механизм выработки, сохранения, передачи культурных традиций, как система взаимодействия творческих поколений. Это в высшей степени русская модель.

В большой степени именно киношкола в начале 20-х годов, когда целенаправленно уничтожалась прежняя киноцивилизация (фирмы, ателье, пресса, общественные объединения) стала единственным мостом между до и пореволюционным отечественным кинематографом.

Российская империя была огромной многонациональной и много конфессиональной державой — одновременно европейской и азиатской; славянской, тюркской, финно-угорской; христианской, магометанской, буддистской, иудейской. Объединяющим это многообразие

началом являлись русский язык, русская культура. Стал им и кинематограф, в немой период «говорящий» на эсперанто движущегося изображения, пластики. Национальные кинематографии, вырастающие на фундаменте своеобразных культур, становились медленно, даже в наиболее политическом самостоятельных составляющих — Царстве Польском, Великом княжестве Финляндском.

Год рождения финского кинематографа 1904, когда были сняты первые хроникальные сюжеты. В 1906 появились документальные короткометражные фильмы. В 1913 режиссёр Т. Пуро самостоятельно снял первую игровую картину по рассказу писательницы Мины Кант. Но национальное кинопроизводство началось лишь в 1919 после обретения страной полной независимости.

Польша кинематографическая началась с интенсивного развития проката. К 1910 году на её территории действовали 200 кинотеатров. Богатая и многообразная польская культура — прежде всего литература и театр, а так же достаточно представительная и активная зрительская аудитория стимулировали собственное кинопроизводство. Снимались иллюстративные экранизации романов Г. Сенкевича, С.Жеромского, Э.Ожешко, С.Выспянского. Актёры местных театров весьма охотно снимались в кино.

Создание «своего» кинематографа для поляков, стремившихся к независимости, государственной самостоятельности, было актом национального самоутверждения. Любой бродячий, абсолютно космополитический сюжет, обязательно разворачивался на улицах Варшавы, или Кракова. Зрители неизменно встречали это с большим воодушевлением.

В 1911—1914 годах возник ряд кинофирм, среди которых «Сфинкс» в Варшаве была наиболее мощной, авторитетной, имела свой штат актёров. В 1914 году было снято 13 игровых фильмов. Но начавшаяся германская оккупация заставила «самостийных» польских кинематографистов искать защиты и работы в Москве. Здесь снималась популярная актёры — серийный комик Антон Фертнер (знаменитый Антоша), босоножка Аполлония Халупец, позднее приобретающая европейскую и мировую славу под именем Полы Негри. Режиссёр Эдвард Пухальский поставил три десятка фильмов — комедии, экранизации рассказов А. П. Чехова, патриотические ленты. Волею исторических судеб польское кино на несколько лет как бы растворилось в русском. А после воссоздания польского независимого государства в 1918 году ещё долго искало себя как индустрия и как искусство. Всемирная слава к знаменитой «польской школе» придёт только в конце 50-х.

Пока не сложилась армянская национальная кинематография (в самом начале 20-х годов) талантливые актёры Амо Бек, братья Папазян играли в русских фильмах. Режиссёры в России снимали первые игровые фильмы о жизни армян, о трагедии геноцида, о турецкой резне.

В 1908 году красиво начиналось украинское кино. В Екатеринославле местную хронику, видовые, этнографические ленты, в том числе специально для фирмы «Пате» снимал бывший местный киномеханик, ставший талантливым кинооператором Даниил Сахненко. В 1911

году он открыл Южно-русское ателье «Родина», куда для постановки игровых фильмов пригласил цвет национальной театральной сцены — М. Садовского, Д. Заньковецкую, И. Марьяненко. В качестве первых опытов на натуре были сняты фильмы «Наймичка», «Наталка-Полтавка».

Однако национальное кинопроизводство так и не развернулось. Крупнейшие киноателье на Украине принадлежали А. А. Ханжонко-ву. Харьковский театровладелец Д. И. Харитонов своё кинопредприятие, ставшее в 1917 году одним из мощнейших, развернул в Москве. Хотя именно он ещё в 1909 году начал финансировать производство «малороссийских сюжетов». Щедрая на таланты украинская земля, ну, например, небольшой город Полтава, подарила кинематографу Веру Левченко (Холодную), Владимира Гайдарова, Григория Хмару, Николая Колина. Их талант расцвел в московских театрах, они стали звездами русского кино.

2

Пожелаем, чтобы пришли люди совести и сердца. Пришли бы Павленковы кинематографа.

Александр Серафимович

Писатель Александр Серафимович пожелал кинематографу честных, культурных, озабоченных судьбой Отечества посредников между экраном и зрителем. Таких, каким был Фёдор Павлѐнков — русский издатель художественной и научно-просветительской литературы по общедоступным ценам.

А вот какими они были — первые отечественные кинопредприниматели.

Начало XX века. Кино уже не ярмарочный аттракцион, ещё не искусство, но уже ходовой товар. Тогда в газетах писали: «фабрикат» (а не фильм), «кинофабрика» (а не киностудия), «картина вышла на кинорынок» (а не появилась в прокате), «новинки рынка» (а не новости репертуара). Кинематограф быстро осознал себя как продукт особого типа предпринимательства. И потому в его становлении оказалась столь велика роль первых, кто занялся производством, прокатом, показом фильмов.

В России они заявили о себе позже, чем в Европе и Америке. Примерно лет на десять. Но ситуация «догоняющих» не оказалась проигранной. Россия тогда была страной открытой: для иностранных финансистов, промышленников, деятелей культуры. В этом была её сила, не слабость. Привлекательной оказалась она и для кинопредпринимателей, прежде всего французских, в тот момент безраздельно господствовавших в мире. Огромный потребительский рынок, одной из самых больших стран, невероятный зрительский энтузиазм многомиллионной аудитории. Россия оказалась державой кинематографической.

В 1904 году фирма «Пате» открыла свое представительство в Москве и Петербурге, а 1907 — в Ростове-на-Дону и Киеве. В 1908 начала

производство «русских» картин — фильмов на сюжеты из русской жизни. Зрительский интерес к ним подтвердил ошеломляющий успех первого фильма этой серии — документальной ленты «Донские казаки», выпущенной огромным для того времени тиражом (за первые десять дней 219 копий). Затем стали снимать фильмы игровые: киноиллюстрации по произведениям А. Пушкина, Н. Гоголя, Л. Толстого; исторические сюжеты «Пётр Великий», «Марфа-посадница»; комическая серия «Митюха в Белокаменной».

Руководили съемками французские режиссёры, вели их французские операторы, но снимались русские актёры, иногда приглашали русских художников. Затем стали привлекать русских режиссёров и при этом самых перспективных — Я. Протазанова, Е. Бауэра. Так постоянно расширялась аудитория, ориентированная на родные темы, близкие сюжеты, своих героев. Так кино французское готовило почву для рождения русского кино.

«Русские фильмы» снимались двумя аппаратами, на два негатива — на внутренний рынок и на французский. Все крупнейшие русские предприниматели первой волны — А. Ханжонков, П. Тиман, И. Ермольев — прошли школу ведущих иностранных фирм, представителями которых являлись, фильмы которых прокатывали по России. Более того, сами их предприятия в качестве первичного капитала использовали средства зарубежных фирм: итальянских — «Ханженков и К^о», германских — «Тиман и Рейнгард», французских — «Ермольев, Зархин, Сегель и К^о».

Это были деловые, коммерческие отношения, а отнюдь не благотворительность. Ведь зарубежным мощным фирмам ничего не стоило задуть кинопроизводство страны, вынужденной импортировать и пленку и киноаппараты. Но тогда для них был бы потерян бездонный кинорынок. И они растили конкурента. В свою очередь для русского кино конкуренция являлась сильнейшим стимулом становления в самобытных национальных формах.

В России не было крупных киномонополий. Таких, например, как фирма «бр. Пате», уже к 1907 году представлявшая собой трест из десяти самостоятельных обществ с капиталом в 15 млн. старых франков. В России финансисты долго совсем не интересовались кинематографом. Лишь в 1917 году возникло кинопредприятие, основанное на капиталах миллионеров-нефтедобытчиков «Биохром». Зато рождалось множество предприятий полукустарного типа, порой очень недолговечных. Более жизнеспособными оказались крупные многофункциональные предприятия, производящие фильмы, прокатывающие их по стране, экспортирующие за рубеж. При этом русские предприниматели, как правило, быстро проходили этап торгово-комиссионный, исключительно прокатный, устремляясь в более творческую сферу — к собственному производству.

Центром российского кинематографа постепенно становится Москва. В 1914 году здесь расположены: 18 отечественных фирм, 42 прокатные конторы. 15 съёмочных павильонов, 50 иностранных кинопредставительств. На одном квадрате городского пространства, в рай-

оне Тверской: фирма А. Ханжонкова в Савинском подворье, Товарищество «Орел» в Козицком переулке, Первая кооперативная кинофабрика «Скиф» на Малой Бронной, Кинематографическая фабрика «Арго» на Патриарших прудах. И почти на каждом углу — иллюзионы, как тогда именовали кинотеатры. А в начале 1917 в Москве одних только отечественных лабораторий, прокатных контор несколько десятков и 40 кинофирм.

Петербург обгоняет первопрестольную по количеству кинотеатров. В 1907 году их 150, а в Москве — 80. В северной столице сосредоточено производство кинохроники. Здесь день за днем (более 20 лет!) снимается «царская хроника» (официальная и семейная). Кинооператоры все иностранцы: фон Ган, А. Ган-Ягельский, Б. Матушевский. Позднее её официальный раздел допущены снимать В. Булла, А. Дранков. Здесь в 1914 году был создан Киноотдел Скобелевского комитета по началу монополии военных и фронтовых съемок. Товарищество «Аполлон» В. Булла производит и прокатывает хронику и видовые ленты. Торговый дом «Продафильм», «Первая фабрика кинолент спортивного характера» и, конечно, множество съемок, осуществленных предпринимателем А. Дранковым.

И все-таки подлинной киностолицей России стала Москва. И отнюдь неслучайно. Экспортированное из Франции кино здесь начало формироваться как явление национальное, опирающееся, с одной стороны, на традиции классической реалистической культуры, с другой — на традиции культуры народной. А именно Москва, с её географическим положением, архитектурным лицом, духовной атмосферой, всегда была славянофильской, а не западной. В Москве родились, учились, жили крупнейшие идеологи этого особого, глубоко национального религиозного и нравственного миропонимания. Алексей Хомяков, Иван Киреевский, братья Аксаковы. Оно стало основой жизни просвещенного купечества, не мыслящего своей деятельности без постоянной благотворительности. Ведь для истинного христианина богатство греховно, и уж коли оно есть, им надо поделиться с другими. Первопрестольная была щедра. Так в 1900 году здесь пожертвований было сделано столько же, сколько в Париже, Лондоне, Вене вместе взятых.

Лучшие из купечества и вырастающей из него финансово-промышленной элиты имели крепкие, здоровые крестьянские корни. Многие исповедывали старообрядческую веру. Прививка европейства никому из них не разрушила национальных генов. Увлеченность искусством не превратила в холодных эстетов. Московские купцы-меценаты руководствовались не только возвышенной любовью к прекрасному, но и простым христианским состраданием.

Мало кто знает сейчас, что братья Бахрушины открыли приют и колонию для мальчиков, один из братьев Третьяковых — училище для глухонемых детей и дом для вдов и сирот художников, один из Алексеевых — клинику для душевнобольных Канатчикова дача. Но известны всем и Театральный музей А. А. Бахрушина, и Картинная галерея П. М. Третьякова, и Московский художественный театр, в большой мере основанный на средства Алексеевых.

Эти крупнейшие проекты русской художественной культуры конца XIX века порождены единым устремлением — сделать классическое (первоклассное, образцовое) общедоступным, то, что предназначено для избранных, немногих — отдать большинству. И кино, в это же самое время рождающееся как массовое, доступное всем (даже не овладевшим письмом и чтением!), в такой культурной нише, какой являлась Москва рубежа веков, пускало особенно глубокие корни. Но, естественно, кино еще не могло рассчитывать на такой же интерес, на такое же внимание, как живопись, театр. Ведь еще вчера оно ютилось в балагане. А сегодня только пробовало свой эстетический голос.

Среда тех, кто первыми принесли свои капиталы и труды в кинематограф, была весьма пестрой. Дельцы средней руки и нередко культуры ниже среднего поначалу, в так называемый кустарный период, составляли явное большинство. Позднее, в начале промышленного этапа, появились культурные предприниматели, которых было немного. Поэтому конкурентная борьба подчас принимала не рыночные, а базарные формы. Знаменитые «срывы»: одновременный, наперегонки запуск двумя фирмами одной и той же экранизации, или одинаковых сюжетов. Перекупка звезд за двойной или тройной оклад. Нечестная реклама.

И лишь двое в русском кино 10-х годов стали выдающимися представителями национальной деловой элиты. Александр Алексеевич Ханжонков и Михаил Семенович Трофимов были кинопредпринимателями, деятельность которых направляла культурная национальная идея, «русская идея», как они её понимали, будучи людьми капиталистического, частнособственнического мира.

Наивной и даже вульгарной представляется сегодня позиция исследователей советского периода, упрекавших русских кинопредпринимателей в том, что они были коммерсантами, заботились о прибыли. Кинематограф, этот первенец в семье искусств, рожденных в эпоху капитализма, естественно мог расти и развиваться только по его законам. Прибыль как самоцель, как основа сверхприбыли или как механизм функционирования киноотрасли. Целеполагание, культурно-нравственная стратегия — вот, что становилось определяющим. Вот чем капиталист Ханжонков отличался от капиталиста Дранкова и капиталист Ермолев от капиталиста Трофимова. При этом практически каждый сумел сделать свой взнос: в отечественный кинематограф — одни, в отечественное киноискусство — другие. За что и должно им быть благодарными.

Затратив огромные средства и массу труда и времени, я приложил все усилия к тому, чтобы картина... стояла на том высоком уровне, какой подобает ленте, делающей эру в нашем кинематографическом репертуаре. Принимая во внимание... обилие запросов... просим таковыми поспешить, делать их телеграфно.

С почтением.

А. Дранков

Александр Осипович Дранков в качестве фирменного знака избрал изображение двух павлинов, раскрывших роскошные хвосты и стоящих в боевой стойке один против другого. Он призван был символизировать господство его предприятия в обеих столицах одновременно. В Петербурге, где находилась фирма, и в Москве, где шли съёмки в павильонах на Башиловке и на Воробьевых горах. Этот герб стал своеобразным автопортретом Дранкова — тщеславного, авантюрного, бесцеремонного, малокультурного. Кто-то прозвал его «Ноздревым от кинематографа». За характер, за склонность к саморекламе, за любовь к невероятным прожекткам.

Однако, несомненно, человек он был весьма неглупый, что позволяло завоевывать внимание самых разных и отнюдь не рядовых людей: от знаменитого писателя до чиновника высшего ранга. Его энергии и предприимчивости хватило бы на троих. Иначе не смог бы выходец из большой и небогатой еврейской семьи, держатель танцулек в Севастополе стать фотографом и поставщиком Двора Его Величества, фотографом при Государственной Думе, корреспондентом ряда крупнейших европейских газет.

Дранков был допущен к съёмкам официальной «царской хроники» и организовал в 1908 году в Гатчинском дворце первый сеанс для царской семьи. В том же году он вывозит в Европу программу русских фильмов — событийную хронику, видовые ленты. Париж он сумел удивить первым опытом «чернухи на экспорт» — «Бывшие люди — типы М. Горького» («Хитровцы»).

В его кинопредпринимательской деятельности не было никакой принципиальной линии. Он брался за любой вид кино, жанр, разные темы, если был уверен в их товарном качестве. Он гнался за всем сенсационным, модным, новым. Посему часто опережал других. Стал первым кинореporterом в России в 1907 году. В 1908 выпустил первый образец хроники в цвете (техника виража) и сделал первый доклад на тему кинематографа на заседании Санкт-Петербургского технического общества. В 1911 снял голод в Поволжье и помощь голодающим. Организовал первые съёмки на каторге острова Сахалин и запечатлел отправление крестьян-переселенцев в Сибирь и за Урал.

Дранкову принадлежит и пальма первенства в отечественном игровом кино. Он вовремя купил сценариус В. М. Гончарова «Стенька Разин и княжна», точно угадав тему, жанр. «Стенька Разин» («Понизовая вольница») — инсценировка в живых картинах русской народной песни. Этот первый русский игровой фильм вышел на экраны 15 октября 1908 г. и имел оглушительный зрительский успех. Позднее он безошибочно просчитал интерес зрителя к авантюрно-приключенческому многосерийному фильму. «Сонька — золотая ручка» — фильм, снятый по материалам судебного следствия, — предок нынешних криминальных сериалов.

Дранков многого сумел добиться, благодаря малопривычным качествам личности. Не гонялся бы за сенсационными событиями, не оставил бы интересных кинозарисовок быта Петербурга, Москвы, провинции. Не жаждал бы публичности, не сделал бы первую в России

фоторекламу фильмов. Не был бы столь тщеславен и настырен, не пробился бы к Л. Н. Толстому в Ясную поляну в день его 80-летия. Так появился первый кинопортрет великого писателя. А за ним — знаковых фигур литературы той эпохи М. Горького и Л. Андреева, первого русского олимпийского чемпиона фигуриста Панина, актёра В. Давыдова, государственного деятеля П. Столыпина.

Неоднозначность чёрно-белой фигуры одного из первых русских предпринимателей отразила культурную противоречивость самого феномена раннего кино. Его неразборчивость, так всех справедливо раздражавшая, аккумулировала и выражала всеядность самого широкого зрителя — российского обывателя. Дранков удивительно чувствовал перепады его интересов, ожиданий, настроений. И умел дать им экранированную пищу.

Так что по-своему он был и неизбежен и необходим — Александр Осипович Дранков.

*Я пригласил для роли... известную артистку
Художественного театра... Правда, нам пришлось заплатить
за эту роль неслыханный до сих пор гонорар, но я решил не
останавливаться перед затратами для того чтобы дать
действительный шедевр.*

Пауль Тиман

В таких выражениях кинопредприниматель Пауль Тиман анонсировал новый фильм своего предприятия «Анна Каренина». И в них его культурное кредо: осуществление союза классической литературы, лучшего современного театра и кинематографа стоит любых затрат.

Пауль Тиман — немецкий подданный служил директором одного из отделов фирмы «Гомон» в Москве. Его вкладом в основание собственной фирмы прежде всего был кинематографический опыт. А крупный капитал в неё вложил владелец табачных фабрик в Москве немец **Фридрих Рейнгардт**. Предприятие «Глория» было создано в 1910 году как крупное прокатно-производственное. Съёмочный павильон был сооружен в старинном особняке и прилегающем большом саду на Пятницкой.

Первые фильмы были сняты в одной экспедиции на Кавказе. Сюжеты русской классической «кавказской» литературы в сопровождении классической русской музыки «Демон» М. Лермонтова — А. Рубинштейна, «Кавказский пленник» А. Пушкина — Ц. Кюи. Фильмы демонстрировались в сопровождении граммофона.

Предмет особой заботы П. Тимана — состав творческих сил фирмы. Упорно, но безуспешно он пытался соблазнить в кино К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. А вот в 1915 году у него как кинорежиссёр дебютировал Вс. Мейерхольд, поставивший «Портрет Дориана Грея» по О. Уайльду. Здесь начал свой творческий путь крупнейший режиссёр 10-х годов Яков Протазанов, как переводчик при приглашенном из Италии операторе и режиссёре Джанни Витротти. Вскоре он и пришедший из театра актёр и режиссёр Владимир Гардин возглавили твор-

ческий состав фирмы. Действительно, не жалея средств, Тиман привлекал к съемкам ведущих театральных актёров Москвы: Екатерину Рошину-Инсарову из Театра Незлобина, Александра Бестужева от Корша, Марию Германову из Московского художественного.

Человек культурный, он понимал, как важны для кинематографа живые контакты с современной литературой. Леонида Андреева пригласил написать сценарий по его пьесе «Анфиса», с успехом идущей во многих театрах. Купил исключительные права на произведения А.П.Чехова. Его идея создать своеобразную кинобиблиотеку в виде цикла экранизаций (Л. Толстого, М. Лермонтова, И.Тургенева, А. Стринберга), а также модных беллетристок (А.Вербицкой, Е. Нагродской, А.Мар, В.Крыжановской-Рочестер) получила название «Русской золотой серии». Она была воплощена лучшими режиссёрскими и актёрскими силами. К сожалению, не был осуществлен красивый культуртрегерский проект: экранизации по учебным программам для специального бесплатного школьного проката.

Возможно помешала начавшаяся летом 1914 года война. В первые же дни фабрика Тимана и Рейнгардта («немцев») едва не подверглась разгрому шовинистически настроенной толпы. Умный Павел Густавович пытался всячески доказать свои пророссийские настроения. Выпускал антинемецкие агитки. Участвовал в организации лазарета на пожертвования кинематографистов. Но все равно вскоре был интернирован в Уфу и вернулся в Москву только в марте 1917 года.

Дело подхватила его жена — женщина образованная, сильная, не лишенная творческой жилки. Работа продолжалась, но уже без ведущих режиссёров — Я. Протазанов и В. Гардин покинули фирму. И она утратила положение одного из лидеров российского кинопредпринимательства. Но то, что было сделано за предшествующие, успешные пять лет, стало ощутимым вкладом в кинокультуру. Линия на сближение с литературой и театром дала свои плоды — стимулировала становление сугубо кинематографических форм творческой деятельности. Здесь выросли талантливые кинематографисты: оператор Александр Левицкий, кинохудожник Владимир Егоров, кинорежиссёры Владимир Гардин, Яков Протазанов, Всеволод Мейерхольд. У фирмы было свое творческое лицо и своя зрительская аудитория. Не самая широкая, но весьма значимая для эпохи Серебряного века: интеллигенция, молодежь, тянущаяся к искусству, творческая богема.

И ставил, ставил... без отдыха и передышки, на разные темы, но схожие по режиссёрским приемам картины. Времени для поиска новых выразительных средств, конечно, не было. И только... после создания новой киностудии... появилась возможность отбора постановок и более тщательного к ним отношения.

Владимир Гардин

Судя по этим словам, **Владимира Ростиславовича Гардина** можно назвать кинопредпринимателем поневоле. Он стал им, испытывая

чисто творческий дискомфорт в предлагаемых производственных условиях. Однако справедливо будет отметить, что именно у Тимана он получил необходимый деловой опыт, позволяющий принять на себя организацию и ведение собственного дела. А, главное, у него он сделал себе кинематографическое имя, без которого трудно было бы найти солидный капитал. Гардин обрел его в лице 24-летнего миллионера Владимира Венгерова. Так в 1915 году возникла новая кинофирма, у руля которой встал человек творческий, известный кинорежиссёр. Человек умный, сильный, он сумел объединить в своих руках и художественное и производственно-коммерческое руководство. Прибыли делили пополам.

Венгеров — новичок в кино — был весьма активен и амбициозен. Предприятие назвал «Киночайка». Мечтал всю труппу Московского художественного театра привлечь к съемкам. Задумал создать первую в стране фабрику кинопленки, чтобы не зависеть от её импорта в военное время. Правда, фабрика так и не была построена. Фирму никто не именовал «Киночайкой». Называли по фамилиям двух учредителей Торговый дом «В. Венгеров и В. Гардин». Фирма располагалась в сердце кинематографической Москвы — на Тверской, близ Страстной площади. И высоко вознеслась над ней: на крыше «туче-реза» (небоскрёба) инженера Нерензее располагался съемочный павильон; в квартире номер 430 была контора, а рядом в 431 — квартира В. Р. Гардина.

Став совладельцем фирмы, Гардин часто поручал постановки другим режиссёрам. Практиковал совместные постановки. Снял несколько фильмов с Николаем Маликовым. Фильм «Барышня-крестьянка» поставил вместе с ведущей актрисой фирмы Ольгой Преображенской. Так он помог войти в русское кино первой женщине-режиссёру. Культурная стратегия фирмы заключалась в балансе, как сейчас бы сказали, элитарного кино и массового. Заботясь об успешности коммерческой деятельности своего кинопредприятия, Гардин, человек творческий, постиг основополагающий закон развития кинематографа — только в единстве направлений для «большинства» и «для немногих». Среди экранизаций литература классическая и современная беллетристика. Рядом с А. Пушкиным, Л. Толстым, И. Тургеневым — А. Аверченко, М. Кринецкий. Для широкого зрителя снимались фильмы с популярной исполнительницей народного стиля Надеждой Плевицкой.

Сам Гардин снимал не так много. Поставил «Дикарку» А. Островского и В. Соловьева в память о Вере Фёдоровне Комиссаржевской, вместе с которой играл в одноименном спектакле. На главную роль, её роль, пригласил Алису Коонен. На Урале, в местах описанных в романе, снял двухсерийную экранизацию «Приваловских миллионов». Увлечшись постановкой пьесы Л. Андреева «Мысль» в Московском художественном театре, перенес её на экран, как своеобразный эксперимент в области экранного психологизма.

Наконец именно на собственном кинопредприятии он начал осуществлять свою давнюю идею. В сентябре 1916 года организовал Студию кинематографического искусства для подготовки профессиона-

лов всех ведущих кинематографических профессий — режиссёров, актёров, операторов, художников. Но вскоре Гардин был призван в армию, а без него Студия так и не начала работать. Пришлось идиою обновления киноискусства через воспитание творческих кадров «заморозить» на три года. И уже в сентябре 1919 открылась в Москве Первая госкиношкола, созданная и на первых порах возглавляемая В.Р.Гардиным.

Когда летом 1917 года, вовлеченный в бурные общественные и культурные перемены, Гардин покинул свое предприятие, его компаньон попытался его укрепить. Он вел переговоры с «русским Крупном», владельцем военных заводов Путиловым о создании нового Акционерного общества. Но было уже поздно. Надвигался октябрь 1917.

Бездонный российский рынок, естественно, не мог насытиться продукцией одних только крупных кинопредприятий, что называется первого ряда. Он постоянно стимулировал возникновение мелких, полукустарных, второразрядных фирм, как в провинции, так и в обеих столицах. В понятие «второго ряда» входили не только финансовая и производственная мощности, но и культурно-художественный потенциал.

Алексей Талдыкин был владельцем старейшей костюмерной мастерской в Москве, поставщиком театров по всей России. Предприимчивый Дранков в тот момент, когда особым зрительским успехом пользовались национальные исторические сюжеты, создал Торговый дом «А. Дранков и А. Талдыкин». В 1913 юбилейном году выпустили «историческую картину в трех отделениях» «Трехсотлетие царствования дома Романовых». Он был выполнен в стилистике народного лубка, но серьезными силами. Декорации Е. Бауэра. Режиссура мха-товца А. Уральского. В роли Михаила Романова дебютировал Михаил Чехов. Фильм весьма эффектно завершался хроникальными кадрами коронации последнего Романова — Николая II, снятыми французским оператором Камилем Серфом в мае 1896 г. Известно, что от лица фирмы «Люмьер» этот сюжет был преподнесен русскому царю. И вот он впервые использован в игровом кино. За труды А. Талдыки-ну было пожаловано потомственное почетное гражданство.

Позднее, когда Дранков потерял деловой интерес к партнеру в связи с изменением зрительских предпочтений, тот укрепил пошатнувшуюся фирму, пригласив профессионального оператора и прокатчика. Так возник Торговый дом «Талдыкин, Козловский, Юрьев». В павильоне, находившемся за Донским монастырем, снимали — и мхато-вец Виктор Туржанский и знаменитый дрессировщик Владимир Дуров; снимались — дрессированные звери, цирковой борец В. Авдеев (дядя Пуд), выдающийся трагик Павел Орленев.

«Перфильм» — фирма инженера **Роберта Перского** в Москве. Служащий Московского представительства «Гомон» рекомендовал себя «постановщиком художественных боевиков в исполнении лучших артистов». Эмблема фирмы была впечатляющей: орел, парящий над оплетенным киноплёнкой земным шаром. Как производитель фильмов, Перский более всего «прославился» скандалом вокруг по-

становки «Живого трупа» Л. Толстого. В 1911 году по тексту пьесы, купленному на черном рынке, без всякого уважения к авторским правам и воле семьи писателя, сняли фильм. Перский сумел обогнать не только всех возможных конкурентов, но даже Московский художественный театр, где вскоре должна была состояться премьера спектакля. Протест дочери писателя Александры Львовны Толстой, опубликованный в прессе, восстановил порядок вещей. Только после театральной премьеры, имевшей большой успех, фильм появился на экранах. И прошел без особого успеха.

Перский издавал два журнала: «Кинемо» и «Кине-журнал». Последний был назван как одно из крупнейших парижских изданий и аннонсировался как «самый большой в мире, самый распространенный в России». Доход издателя — более ста тысяч рублей в год — подтверждает, что журнал был популярен. Он отвечал невысокому культурному уровню большинства театровладельцев, невзыскательного зрителя. Море рекламы, забавные истории с «кинематографической кухни». Но встречались на страницах и интересные публикации, например, статьи входящих в моду футуристов Давида Бурлюка, Владимира Маяковского.

Двое операторов **Адольф Винклер** и **Николай Топорков** в 1913 году объединились, решив начать производство фильмов. Было выпущено несколько лент, ничем не примечательных, даже операторской работой. Ведь они пригласили весьма среднего оператора — испанца Серрано из фирмы «Глория». Но когда возник интересный замысел, сами стали за камеру. Режиссёр, уже снявший для них несколько фильмов под вычурным псевдонимом Вилли-Надь, наконец открыл свое подлинное имя — Владимир Касьянов, бывший актёр труппы П. Орленева. «Драма в кабаре футуристов № 13» — первый русский футуристический фильм, снятый под художественным руководством Давида Бурлюка.

В 1915 году появилось новое кинопредприятие — товарищество «Шарез» (**Шалапин — Резников**). Рассчитывая на широкий прокат в России и за рубежом, импрессарио итальянской оперы Резников предложил снять для экрана роли, в которых блистал великий певец и актёр. Начали с «Псковитянки» по драме Л. А. Мея. Фильм «Царь Иван Васильевич Грозный» («Дочь Пскова») разочаровал всех. И тех, кто ждал впечатлений равновеликих тем, что дарил опера и Шалапин со сцены. И тех, кто справедливо отмечал слабость постановки, низкое качество фотографии. Стало ясно, что великий исполнительский талант требует определенного уровня режиссуры, изобразительного решения. Разочарованный собственник фильма Резников, не понимая культурно-исторического значения подобных съемок, отказался от них. Кинопредприятие прекратило свое существование. К счастью, фильм сохранился, и мы можем увидеть живого Шалапина.

Петербургская фирма «Танагра» **М. Быстрицкого**, не имея собственного павильона, снимала в Германии, объединив усилия с берлинской фирмой «Биоскоп». За один 1913 год было сделано около десятка картин по единой схеме. Все актёры из России — звезды пе-

тербургской императорской сцены. И какие — К. Варламов, Ю. Юрьев, балерина Е. Смирнова. Режиссёр — немец Георг Якоби, к которому позднее присоединился брат владельца фирмы А. Быстрицкий. Первые опыты копродукции. В таком составе снимали комедии, фарсы, драмы, сюжеты с включением балета. Сцены из пьес А. Островского и Н. Гоголя составили монографическую ленту «Коронные роли К. А. Варламова». Появление на экране, в том числе немецком, выдающихся русских театральных актёров само по себе было значительным культурным актом.

Кинопредпринимательство активно распространилось по России, охватывая провинциальные центры. Екатеринодар, Киев, Баку, Рига, Варшава, Одесса, Харьков, Ярославль. Фирмы возникали, сливались, исчезали. Это был динамичный и продуктивный процесс. Большой объем российской реальности возникал на экране. Кинопроизводство активизировало жизнь местных театров, прессы. Немало талантливых провинциалов именно кино призвало к творческой деятельности.

Варшавская фирма «Сила» специализировалась на съемках сюжетов из еврейской жизни, на экранизациях произведений популярных в те годы еврейских писателей Якова Гордина, Осипа Дымова. Именно Варшава стала центром этого кино в связи с тем, что там работал знаменитый еврейский театр Аврома Каминьского, открытый в 1906 году после снятия запрета на существование подобных трупп.

Некоторые небольшие провинциальные фирмы принимали на себя всю кинодеятельность в городе, крае. В Екатеринодаре (ныне Краснодар) **Николай Львович Минервин** снимал местную хронику, видовые ленты (по Кубани, Кавказу, Черноморскому побережью), игровые фильмы, выпускал документальный киножурнал «Кавказский край». Он был оператором, сценаристом, режиссёром, изобретателем. Долгие годы искал секрет «вечной киноплёнки» (плёнки многократного использования). В России, не производившей её, полностью зависевшей от импорта, такое открытие стало бы историческим. Но увы... В распоряжение этого талантливого энтузиаста были скромные, кустарные предприятия «Минерва», «Эльбрус».

Самую крупную провинциальную студию создал в Ярославле домовладелец и хозяин колбасной фабрики **Григорий Иванович Либкен**. Сумел он нажить немалый капитал и на прокате. Ему первому пришла в голову нехитрая мысль отработавшие в Ярославле фильмы за определенную плату передавать в ближайшие города. Постепенно он открыл конторы в Екатеринославе, Ташкенте, Киеве, Курске и даже в Петрограде. Создал большое Акционерное общество «Г. Либкен и К^о», соорудил обширный павильон. И все равно остался второразрядным кинопредпринимателем.

Не отягощенный культурными и творческими идеями, он последовательно работал на «вторые экраны». Не был озабочен привлечением крупных режиссёров, талантливых актёров. Нередко брал на себя труд придумать историю и даже поставить её. Чтобы не снималось под маркой Либкена все было кинолукком — нравоучительные драмы по материалам уголовной хроники, иллюстрации народных

песен, исторические сюжеты. Кино уже переросло лубочную эстетику, но весьма значительная часть аудитории еще долго оставалась в её плену. Либкен работал именно на такого зрителя.

Эти фильмы не проповедовали ничего дурного. Напротив, они обличали пьянство, распад семьи, стремление к наживе любой ценой, жестокость разбойничьего бунта, распущенность персонажей богемы. Но эстетически, психологически, нравственно они были примитивны.

В таком же духе снимались «сенсационные», «разоблачительные» фильмы во время Первой мировой войны, после февральской революции. «Мародеры тыла», «Темные силы — Григорий Распутин», «Тайны охранки». Не случайно известный мастер авантюрно-приключенческой прозы Ипполит Рапгоф, пишущий под псевдонимом граф Амори, стал сценаристом фирмы Либкена. А заведующим литературной частью у него был Анатолий Каменский. Его эротическая беллетристика, его сценарии были нарасхват у кинопредпринимателей, обслуживающих «второй экран», самого невзыскательного зрителя. Из двух десятков фильмов, подписанных сценаристом А. Каменским, все кроме одного, были поставлены или у Либкена или у Талдыкина. Кстати, у того он тоже возглавлял сценарный отдел.

Надо сказать, что Либкен не скупился на свои кинолублики. Съёмки на местах исторических событий; поражающая глаз волжская натура; костюмы из ведущих столичных театров. Рекламное дело было поставлено на европейский уровень: либретто отдельными брошюрами, большие фототипии, плакаты и афиши в несколько красок, открытки. И его доходы подтверждали, что своего зрителя он должен измерять шестизначными цифрами.

*Я — неграмотный купец и умею действовать только
рублем. Вот я и действую.*

Дмитрий Харитонов

Торговый дом «Д. Харитонов» к 1917 году стал одним из крупнейших российских кинопредприятий промышленного типа. А начинал **Дмитрий Харитонов**, человек из самых низов, старший в большой многодетной небогатой семье, с проката и оборудования кинотеатров еще в 1907. Стал владельцем прокатной конторы на весь юг России. Его электротeatр «Аполло» в Харькове был одним из лучших в стране и больше напоминал театр (фойе с колоннами, ложи). Цена билета до 5 рублей (стоимость золотых часов) определяла и тип зрителя. Строил кинотеатры только в крупных промышленных и торговых городах — Одесса, Ростов-на-Дону.

В 1909 начал финансировать производство «малороссийских сюжетов», тем самым положив начало украинскому кино. Не видя желаемой прибыльности, на несколько лет это дело прекращает. Расширяет прокат. Налаживает прямые контакты с крупнейшими зарубежными фирмами Дании, Италии. Ведет переговоры с берлинской фирмой «Ауторфильм» о монопольном прокате в России фильмов с крупнейшей звездой немецкого кино Женни Портен.

В 1916 году начинает постройку кинофабрики в Москве, на Лесной улице. На Тверской покупает многоэтажный дом под контору. Возводит трехэтажное здание кинолаборатории, для которой новейшее оборудование закупает в Америке. Дела фирмы освещают специальный журнал и серия буклетов. Налажена широкая печать и продажа по всей стране портретов кинозвезд. За два года выпущено 80 фильмов. В лихорадочном 1917, когда большинство конкурентов сворачивают производство, Харитонов его удваивает. И даже после Октябрьского переворота продолжает активно работать в Москве, затем в Одессе.

Репутация у этого нувориша была сомнительная. Говорили в Москве, что его капиталы нажиты карточной игрой, хуже того — шулерством. Старейший русский кинооператор Иван Фролов в своих воспоминаниях прямо об этом пишет. Огромными гонорарами, выгодными долгосрочными договорами, выплатой колоссальных неустоек, Харитонов переманил из других фирм почти всех ведущих актёров. За ними потянулись режиссёры, операторы, художники. Так он собрал, присвоил цвет кинематографии, тот, который годами возделывали другие. Когда же А. Ханжонков прямо обвинил Харитонова в нечестной конкурентной борьбе, тот ответил лицемерно и ядовито: «Вы интеллигенты, образованы и можете действовать на людей разговорами. А я — неграмотный купец и умею действовать только рублем. Вот я и действую».

Однако этот «неграмотный купец» додумался до того, что позднее назовут «американской системой кинозвезд». В этой системе моменты творчества, связанного с поиском, новизной, риском, подавлены схемой зрительских ожиданий, ориентированных на знакомое, полюбившееся, беспроегршное. Когда актёры из фильма в фильм создают один и тот же тип. Образ на фоне слегка меняющихся событий, обстоятельств. Когда режиссёр охотно «умирает» в актёрах, сам занимая весьма скромное, служебное положение в процессе постановки фильма.

Главным режиссёром у Харитонова стал П. И. Чардинин, кстати, тоже выученик фирмы Ханжонкова. Коллеги называли его, многоопытного производственника, «королем ремесленников». Он, видимо, вполне устраивал хозяина, поскольку тот не поспешил и сделал его пайщиком фирмы. И вообще, он успех своего дела связывал исключительно с актёрами. Сначала обобранные Харитоновым конкуренты, посмеивались над «неразумной жадностью» привлечения в один фильм сразу нескольких звезд первой величины. Но вскоре поняли, что такое «созвездие» многократно увеличивает его зрительский потенциал, несравнимый с затратами на высокие гонорары.

Харитонов почувствовал, угадал один из главных механизмов русской киномании. Это была особая любовь к «королеве» и «королю» экрана — близкая к обожествлению, мистическая, окутанная тайной, исполненная нежного почтения, околдовавшая душу. Такие харитоновские фильмы как «У камина», «Позабудь про камин», «Молчи, грусть... молчи» месяцами не сходили с экранов. Был преодолён «комплекс новизны», один из основных движителей репертуара, рассчитанного на

однократный просмотр. Утверждался противоположный, когда репертуар держался на многократных просмотрах фильма зрителем. Наверное, его можно назвать «наркотическим», одурманивающим, приводящим в оцепенение, требующим этих впечатлений снова и снова. Во всем этом уже просматриваются начала промышленного, конвейерного, американизированного кинопроизводства. Оно требовало нового мышления, новых форм деятельности, новых людей.

... умел отличить хорошую работу от плохой, ценил качественные достижения... На фабрике Ермольева все были проникнуты незыблемой истиной: «Время — деньги!» Ермольев шел на большие производственные расходы в таких случаях, когда другим, более ограниченным кинофабрикантам это казалось нелепым.

Яков Протазанов

Иосиф Николаевич Ермольев человеком молодым вступил в большое кинопредпринимательство. Ему было двадцать пять лет, когда он создал и возглавил в 1914 году Товарищество «И. Ермольев». А вообще в кино начал работать в восемнадцать, как переводчик директора Московского отделения фирмы «бр. Пате» Мориса Гаша.

Ермольев был родом из московской просвещенной купеческой семьи, где уже отец принял православие, выбрал государственную службу в чине коллежского советника. Сыну дал отличное образование: классическая гимназия, юридический факультет Московского университета, иностранные языки. Его кинематографическими университетами стала служба у «бр. Пате»: киномехаником; продавцом; заведующим отдела продаж магазина фирмы; Председателем прокатной сети по Сибири и Юго-Западным областями, наконец, всего прокатного отдела фирмы. Европейский кинорынок, зарубежный репертуар, запросы провинциального и столичного зрителя, механизмы продвижения фильмов — все это он знал в совершенстве. У него в кабинете висела кинокарта России со сложными количественными и качественными показателями аудитории.

В первый год Товарищество «И. Ермольев», возникшее как дочернее предприятие фирмы «бр. Пате», выпустило 30 фильмов. При том, что собственной съемочной базы еще не было, просто арендовали открытую сцену летнего театра «Аркадия» в Сокольниках. И одновременно близ Брянского (Киевского) вокзала строили летний павильон с разборными стенами и отапливающийся зимний. Ермольев не закупал оборудование за границей, уверенный, что русские специалисты, если их поддержать, сделают лучше и дешевле. Техник Николаев, поставивший фирме особые осветительные приборы, инженер Н. Попов, ведущий стройку фабрики и ставший затем её директором, его не подвели

Ермольев разрабатывал два основных направления — кино для широкого, так называемого простого зрителя и кино для зрителя искушенного современной литературой, театром, интеллигентного зри-

теля. В первом случае: авантюрно-приключенческий жанр, народная бытовая драма и экранизации народных песен («песенное кино»). На столе у Ермольева лежал песенник, и он сам выбирал, что сегодня снимать: «Пару гнедых», «Вниз по матушке, по Волге» или «Вот мчится тройка почтовая». Главным специалистом этих постановок был Чеслав Сабинский.

Фирменным было второе направление, представленное различными модификациями жанра психологической драмы: бытовая, социальная, мистическая. Они снимались по литературным произведениям (А. Пушкина, Л. Толстого, Г. Ибсена, Ги де Мопассана, а так же М. Пазухина, А. Винниченко) или по оригинальным сценариям. Неизменны были черты психологической драмы: обращение к внутренней жизни персонажей, показ сложных, нередко болезненных отношений, чувств, страстей, овеянных мистическими настроениями.

Ермолев понимал, что такого рода фильмы требуют особого уровня постановки и исполнения. И он собрал первоклассный актёрский ансамбль звезд театра. Мхатовцы: Ольга Гзовская, Вера Орлова, Пётр Бакшеев, Николай Панов, Вера Павлова. Владимир Гайдаров из Малого театра. Лидия Рындина из Театра Незлобина. И звезда первой величины, уже настоящий киноактер, тоже прошедший школу театра — Иван Мозжухин. Индивидуальность, талант, мастерство этого исполнителя во многом определяли эстетическое лицо фирмы. Умело использовали особые качества супружеских дуэтов — проникновенность исполнения, загадочность, обаяние. Мозжухин — Лисенко, Гзовская — Гайдаров эти пары украсили многие фильмы.

Столь же тщательно собирал Ермолев постановочные силы. Узнав, что Протазанов покинул фирму Тимана, пригласил его главным режиссёром. Рядом успешно работали его ученики Александр Волков и Георгий Азагаров. Они были способны не только исчерпать потенциал исполнителей столь высокого класса, но и пополнить его, развивая их творческую индивидуальность. Так союз Я. Протазанова и И. Мозжухина дал высочайшие образцы режиссёрско-актерско-го кино в фильмах «Николай Ставрогин», «Пиковая дама», «Сатана ликующий», «Отец Сергей».

Именно этому творческому дуэту доверил Ермолев разработку нового типа фильма, возникшего в переломные 1917 и 1918 годы. Точно дистанцируясь от российской реальности, фильмы уводили в особый мир вымышленной страны, или достаточно условных Франции, Англии. Правда, герои, носившие иностранные имена, жили теми же пагубными страстями, мучились теми же проклятыми вопросами, что и их российские двойники. Кино, космополитическое по сюжету, обстоятельству и обстановке действия, по атмосфере, настроениям, стилю, было абсолютно нашим.

Протазанов и Мозжухин вместе сделали целую серию: «Прокурор», «Малютка Элли», «Тайна королевы», «Член парламента». Видимо для Ермольева это была весьма дальновидная проба сил на творческое выживание в эмиграции. А пока он очень успешно поддерживал репутацию «обходительного хозяина», русского, московского, патри-

архального. Например, у многих рабочих своего предприятия крестил детей. Но по существу этот «лихой ямщик русской кинематографии» (так называли его коллеги) был дельцом европейского склада. По устремлениям, интересам, стилю работы. Правда, это вовсе не лишило его способности отлично чувствовать отечественную киноаудиторию в культурных запросах и умонастроениях всех её составляющих. И потому прочно держать одно из первых мест в весьма подвижном поле русского кинопредпринимательства.

Мы будем систематически выпускать картины, рисующие как внутреннюю жизнь русского человека, так и географию и этнографию России. . . . издадим (экранизируем) произведения наиболее популярных писателей. . . Нам хочется постепенно познакомить Западную Европу и Америку с истинным характером России.

Александр Ханжонков

Несомненно, самой значительной фигурой среди русских кинопредпринимателей был **Александр Алексеевич Ханжонков**. Не потому, что был самым богатым, самым успешным. Знал он лучшие времена, когда с 1912 по 1915 лидировал по многим позициям и не лучшие, когда его потеснили финансово более сильные, морально менее щепетильные. Но в любой ситуации он не менял своей стратегии, высоко культурной и глубоко национальной.

Его кинопредприятие «Торговый Дом А. Ханжонкова и К^о» в России возникло первым, в 1906 году в Москве и просуществовало до 1917. Он называл его «Товариществом на вере». И как человек религиозный вкладывал в это определение христианские смыслы — слова, дела, помышления. И как человек деловой — законы чести и благородного партнерства. Фирменный знак Ханжонкова — крылатый конь, взвившийся на дыбы. Пегас — волшебный конь, обитатель Парнаса, окруженный музами. Конь, без которого любой казак не мыслит себе жизни. Конь — труженик, воин.

Ханжонков был из донских казаков, хорунжий войска Донского. Восемь лет военной службы не погасили в нем природного увлечения театром, музыкой, литературой. Хотя образование у него было скромное, зато основательное — гимназия в Ростове-на-Дону и юнкерское училище. Оставив военную службу, навсегда пришел в кинематограф. Сперва продавал копии иностранных фильмов в кинотеатры и аппаратуру, за которыми каждый раз сам выезжал в Париж, Берлин, Турин. Так завязывались прямые, личные контакты в киномире. Особые деловые и человеческие отношения сложились у Ханжонкова с итальянскими предпринимателями. Вообще кинематограф открылся ему как единое европейское пространство, в котором он хотел найти нишу русскому кино. И потому он так стремился начать собственное кинопроизводство.

Он начал его со съемок видовых картин и хроники, не сенсационной, отражающей повседневные события. Первый госказака — снять

развернувшееся строительство Московской окружной железной дороги. Поступила просьба из Московского художественного театра: запечатлеть на пленке всю труппу — для архива, для истории. Затем появились выпуски хроникального кино-сборника с фирменным знаком «Пегас». В годы Первой мировой войны только Ханжонков получил разрешение на производство военной хроники. Монополистом такого производства был Военно-кинематографический отдел Скобелевско-го комитета. Множество сюжетов, 18 короткометражных фильмов — таков был вклад фирмы Ханжонкова в создание летописи войны.

Первым Ханжонков стал систематически снимать научно-просветительные фильмы и мультипликацию. Широкий спектр интересов, не ограниченный только игровым кино, но включающий всю палитру, был тоже фирменным, ханжонковским. Такое многопрофильное предприятие стремительно росло, наливаясь капиталом. Осенью 1912 года это было Акционерное общество «А. А. Ханжонков и К^о» с капиталом в 500 тыс. рублей. Пайщиками стали видные представители деловых кругов, ученые. А. С. Вишняков — Председатель Правления купеческого общества взаимного кредита. И. Х. Озеров — профессор Московского и Петербургского университетов и одновременно Председатель Правления золотопромышленного общества. Традиционно и члены семьи участвовали в деле. Мать имела кинотеатр. Малолетние дети — Николай и Нина — участвовали в съемках.

Ханжонков был женат на Антонине Николаевне Батаровской, дочери губернского секретаря. Её брат был крупным промышленником. И оба являлись ведущими акционерами фирмы. Антонина Ханжонкова, женщина образованная, владевшая несколькими европейскими языками, властная, амбициозная приняла на себя обязанности, как сейчас бы сказали, художественного руководителя производством и главного редактора. В тяжелую пору революционной разрухи, уехавший работать в Ялтинский филиал Ханжонков, оставил студию в Москве под началом жены.

Под псевдонимом Анталек (Антонина и Александр) Ханжонковы написали около десятка сценариев, поставленных лучшим режиссёром фирмы Евгением Бауэром, имевшие успех у критики и зрителя. А вот опыты одной Антонины Николаевны (в написании сценариев, постановке) по сохранившимся отзывам не представляли никакого интереса.

Ханжонков, как Председатель Правления Акционерного общества и директор-распорядитель в одном лице, сам определял культурную и художественную политику своего кинопредприятия. В его структуре были отделы: литературный (сценарный), иностранный (закупка и продажа фильмов, приобретение пленки, аппаратуры), прокатный (внутренний и зарубежный), актёрский (посредническое бюро), технический (обслуживание аппаратуры), лаборатория (проявки и печати копий).

В 1911 году был открыт Отдел по созданию научных, видовых, этнографических картин. Консультантами были приглашены профессора Московского Университета. Первые снятые ленты: «Неустан-

ный работник нашего тела» (человеческое сердце) и «Пьянство и его последствия» (русское национальное бедствие). Второй фильм вызвал отклики газет, внимание генерального штаба.

Ханжонков получил специальное разрешение Священного синода на показ своих просветительных лент во время Великого поста, третьей, его самой суровой недели. Он, как глубоко верующий человек, не видел в этом греха, понимал, что такое кино просвящает, очищает душу, а значит богоугодно. Тем более, что «разумный кинематограф» не был делом коммерческим. Финансово убыточное, зато культурно прибыльное.

В Саввинском подворье на Тверской, недалеко от Охотного ряда, располагались: контора, просмотровый зал, торговый зал, лаборатория (в подвале), небольшое ателье, квартиры (для семьи хозяина и ведущих сотрудников, не имевших жилья). При студии жили работавшие буквально сутками, снимавшие по несколько фильмов в неделю, Пётр Чардынин, художник Борис Михин, первый мультипликатор, оператор и режиссёр Владислав Старевич. И даже Евгений Бауэр, имевший собственный дом на Селезневской улице, предпочитал студийную квартиру.

В организации и ведении дела Ханжонков, по-русски, придавал особое значение чисто человеческим отношениям. Собирал творческие кадры фирмы как капитал особого рода. Он обладал редким даром чувствовать и понимать человека, видеть самую его суть, представлять его творческую перспективу. Не удивительно, что весь цвет отечественной кинематографии творческое крещение получил у Ханжонкова.

Здесь была постоянная актёрская труппа, примерно сорок человек. Пополнялась она с учетом репертуарных изменений. Работали вместе подолгу. Название «труппа» было дано не красоты ради. Ориентировались на театр: система амплуа; подбор сценариев на актёра, актрису; репетиции. Безо всякого профсоюза права актёров охранялись: твердый график съемок не более шести часов в день; завершали к пяти часам, с тем, чтобы занятые в театре, отдохнув, успевали на спектакль. Это были звезды московских театров: Вера Орлова, Лидия Коренева, Григорий Хмара из МХТ; Витольд Полонский из Малого; Николай Радин от Корша; Иван Мозжухин из Введенского народного дома. Звезды балета Вера Каралли, Георгий Свобода, Мария Болдырева. Опереточная дива Татьяна Бах. Выразительные типажи Вера Холодная и Зоя Баранцевич. И многие другие. Со временем Ханжонков собрал самую сильную актёрскую труппу.

Труднее было сформировать сильный состав постановщиков. Ханжонков находил их повсюду, и они в самой практике съемок постепенно обрели новую творческую профессию кинорежиссёра. Актёры Пётр Чардынин, Вячеслав Туржанский, Иван Перестиани, Иван Лазарев, журналист Александр Иванов-Гай, критик Никандр Туркин. И хотя Ханжонков безраздельно «владел» крупнейшим отечественным кинорежиссёром Евгением Буэром, в целом по постановочному уровню его фирма уступала такому конкуренту как Пауль Тиман. Ведь

у него рядом с Яковым Протазановым, по таланту равным Бауэру, но представляющим иное творческое направление, был Владимир Гардин. Быстро подрастал Александр Волков. Снял первый свой фильм сам Всеволод Мейерхольд.

Стремительно растущее производство быстро ощутило сценарный голод. Таяли запасы ещё не перенесённой на экран классики. Тогда и возникла идея обратиться к современной литературе, к наиболее читаемым писателям. Их популярность была убедительным коммерческим симптомом. В 1912 году Ханжонков подписал договора с Аркадием Аверченко, Фёдором Сологубом, Александром Амфитеатовым, Евгением Чириковым, Александром Куприным, Леонидом Андреевым. Зимой 1912 года для «своих» писателей был устроен выезд на охоту под Петербург. Остроумец Аверченко в журнале «Сатирикон» подвел её итоги так: «Писатели убили много времени». Действительно, трофеев не было, в том числе и сценариев. Только через несколько лет Андреев и Чириков отдали долг Ханжонкову, написав по одному оригинальному сценарию. И все-таки его заботы судьба вознаградила. Первый русский сценарист-профессионал 10-х годов — поэт, драматург, критик Александр Вознесенский отдал именно ему более половины своих сценариев. И самые интересные — «Немые свидетели», «Слезы», «Женщина завтрашнего дня».

В творческой и человеческой атмосфере у Ханжонкова люди росли быстро. Помощник киномеханика, да просто мальчик на побегушках, Гриша Гибер стал фронтовым кинохроникером, а затем талантливым оператором игрового кино. И мальчик при лаборатории Ваня Трофимов овладел операторской профессией. Он вспоминал, что Ханжонков узнав, как они тайком, используя хозяйскую аппаратуру, по ночам, учатся этому делу — не уволил, не оштрафовал. Наоборот, стал давать небольшие задания по работе с кинокамерой. Скромная переводчица надписей иностранных фильмов Ольга Блажевич стала сценаристкой.

В труппе Ханжонкова состоял брат звезды немецкого кино Хенни Портен. Она звала его вернуться в Германию, где её положение и ему обеспечило бы высокий статус. Но он не захотел покинуть фирму, хотя занимал здесь скромное положение актёра второго плана. Однажды снимая на Хитровом рынке, кинематографисты обратили внимание на бродягу, весьма артистично державшегося перед камерой. Это оказался некто Вершинин, в прошлом актёр. Ханжонков «не побрезговал» взять его на работу, веря, что он перестанет пить, вернется к нормальной жизни. И не ошибся. «Выпрямило» и Вершинин стал одним из лучших помощников режиссёра. Цена человека выясняется нередко в самые драматические моменты его жизни. Когда красные вошли в Ялту, рабочие кинофабрики Ханжонкова защитили, спасли своего хозяина. Лучше любых фактов это говорит о том, как им работалось у этого капиталиста.

Фирма имела четыре крупнейших филиала — во второй столице, Ростове-на-Дону, Саратове, Самаре. Много разъезжая по стране, Ханжонков точно выбрал эти культурные провинциальные города, кото-

рые со временем стали и кинематографическими центрами (в советское время здесь возникли киностудии, развилось киноclubное движение). Крупные прокатные конторы были открыты так же в Екатеринбурге, Баку, Ташкенте, Харкове. Именно прокат (и прежде всего зарубежных фильмов) оставался главным способом получения доходов. Поэтому Ханжонков уделял особое внимание работе Иностранного отдела фирмы. Он предпочитал прямые и личные контакты с крупнейшими зарубежными предприятиями и киностудиями. Сам по несколько раз в год выезжал за границу. Добивался получения представительских прав в России от лица ведущих иностранных фирм. Так, к 1913 году фирма Ханжонкова была представителем нескольких итальянских фирм, «Витаскопа» (Германия), «Кейстоуна» и «Лю-бена» (Америка), «Ика» (дрезденской фирмы киноаппаратуры). Одними из главных деловых партнеров стали итальянские фирмы, и среди них крупнейшие — римская «Чинес», миланская «Итала-фильм». Можно только удивляться тому, как Ханжонков почувствовал особую эстетическую близость русского и итальянского кино. Ту, которая в 40-е годы будет подтверждена итальянским неореализмом, в 60-е советской новой волной.

Во всех делах, как истинно русский человек, Ханжонков был широк, смел, рискован. Как деловой человек — расчетлив и рачителен. Даже в лучшие времена на производстве царил режим экономии. Например, печати негатива предшествовал просмотр и отбор отснятого материала. Техническая оснащенность касалась мелочей: была сконструирована установка для моментальной промывки пленки и машина для перфорации. И одновременно не скупился на затраты по переоборудованию. Так два первые в России киноаппарата «Дебри» были куплены Ханжонковым. Гонорар творческих работников был связан с доходами от проката фильмов, кои тщательно фиксировались в большой кассовой книге. Она была открыта любому заинтересованному.

Приносящие финансовый успех решения, например, в области проката, бывали порой очень просты и точны. Начиная показ зарубежных фильмов в провинции и желая выиграть время, стал пересылать фильмы с проводниками поезда из города в город. Затратив небывалые средства на постановку фильма «Оборона Севастополя», решил не выпускать его в прокат, а продать (как на аукционе, все повышая цену) всем конторам сразу и каждой в монополию на определенные районы. Тем покрыл расходы и даже вышел на прибыль.

В разработанной системе проката не хватало последнего звена — площадки фирменного показа фильмов. В 1913 году был построен кинотеатр «Пегас» в Москве, на Триумфальной площади. Здание в стиле итальянского ренессанса: три яруса, зал на 800 мест, самый большой экран (9х6). Задуманная церемония открытия как бы смоделировала содержание кинодела по Ханжонкову. Освящение кинотеатра. Затем деловой завтрак. Показ ретроспективы лучших фильмов 1908—1913 годов. И как финал — демонстрация на экране хроники самого этого события. За какие-нибудь два часа сумели снять, проявить, напечатать. Эффект был потрясающий.

Кинотеатр был задуман и действовал не только как центр досуга, но и просвещения. Здесь читались лекции о кинематографе. С научным комментарием показывали познавательные и образовательные ленты. На такие просмотры молодежь приглашалась бесплатно. Проводились льготные утренники для детей и студенчества. Вскоре «Пегас» был переименован в «Театр Ханжонкова и К^о». Здесь был оркестр из 35 музыкантов и лучшие музыкальные иллюстраторы. Хан-жонков мечтал под одной крышей объединить театр и кинематограф: по специально написанным сценариям давать единое зрелище, состоящее из фильма на экране и живой игры на сцене. Ханжонков собирался в нескольких городах России построить такого типа Театры кино. Хотел при них создать Кинобиблиотеки лучших фильмов. И, естественно, встретил сопротивление конкурентов-театровладельцев, производителей фильмов.

Фирма Ханжонкова, как и другие, выпускала периодические издания. Это был необходимый инструмент продвижения собственных фильмов, рекламы, конкурентной борьбы, выработки собственной стратегии. Первым в 1910 году стал выходить «Вестник кинематографа», вторым в 1913 — «Синема» в Ростове-на-Дону. Но наиболее значительным был ежемесячник «Пегас», который начал выходить в 1915 году. Это был первый журнал не для кинематографистов, как все прочие, а для зрителей. Это был «журнал искусств», рассматривающий кино в контексте современной литературы, музыки, театра, живописи. Такой подход свидетельствовал о переменах в самом понимании кино и места его в культуре. В «Пегасе» впервые стали публиковать киносценарии и статьи о кинодраматургии, как новом типе литературного творчества. «Кино-драма и кино-повесть», «Теория К. С. Станиславского и артисты кинематографа» — эти названия о многом говорят. Все чаще на страницах появлялись серьезные рецензии. Хочется верить Бенедикту Лифшицу, который в своих мемуарах «Полутороглазый стрелец» утверждает, что Владимир Маяковский публиковал в журналах Ханжонкова шаржи, зарисовки со стихотворным комментарием. А иногда забегал у самого хозяина одолжить денег в счет будущего гонорара.

Пространством, в котором сходились все усилия Ханжонкова — финансовые, организационные, культурные, творческие — было производство фильмов. Его можно по праву назвать наиболее последовательным борцом за русский национальный кинорепертуар достойного уровня. Процесс этот начался в 1908 году, в тот самый момент, когда зритель явно пресытился зарубежными игровыми лентами и стал проявлять повышенный интерес к родным сюжетам. Отечественная история, отечественная литература, отечественный фольклор стали тремя источниками материала для раннего русского кино. И решался этот материал в эстетике лубка. Именно такими были первые опыты фирмы Ханжонкова в 1908—1909 годах. Преобладали экранизации, которые точнее было бы назвать киноиллюстрациями. На большее кинематограф, только сбрасывающий пленки балаганного зрелища, не был способен. Но и пройти мимо литературы в стране,

где она была праматерь искусств, основа культуры, к счастью, не смог. «Песнь про купца Калашникова» и «Власть тьмы», «Женитьба» и «Мазепа» — таковы были первые экранизации. Исторические — «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири», «Пётр Великий», «Русская свадьба XVI столетия». Фольклорные (песенные) сюжеты — «Ванька-ключник», «Ухарь-купец».

Эстетика лубка органично принимала прививки классики: сюжеты русской оперы («Псковитянка», «Жизнь за царя»), современную музыку (специально написанную к ленте «Песнь про купца Калашникова» М. Ипполитовым-Ивановым), русскую живопись (рисунки Васнецова и Маковского, как живые картины, возникавшие на экране). Главным постановщиком «русской серии» на первом, назовем его лубочным, этапе был Василий Гончаров. Чиновник железнодорожного ведомства, ценитель и знаток русской старины, фанатично влюбленный в кинематограф, конечно, в искусстве он был любителем. Писал «сценариусы», осуществлял постановки. Нашел отличную исполнительную труппу во Введенском народном доме в Лефортове.

Занимаясь прокатом итальянских фильмов, Ханжонков видел особый зрительский интерес к историческим боевикам, с большими массовыми сценами, натурными съемками. И стал искать материал для их русского аналога. Его выбор пал на историю героической Севастопольской эпопеи 1855 года. В 1911 году Гончаров и Ханжонков «в четыре руки» поставили фильм «Оборона Севастополя», увенчавший первый этап деятельности фирмы. Возможно выбор этого сюжета военной истории и сам тип фильма Ханжонкову «подсказал» участник событий, артиллерийский офицер Лев Толстой. Его «Севастопольские рассказы» в обществе произвели сильное впечатление. А найденный им синтез документального репортажа и сюжетного повествования был воспринят как новаторство в поисках правды. Да, это было кино нового уровня. Выезд на места исторических событий. Участие войск и военной техники. Работа военного консультанта. Необходимость государственного патронажа.

Большая длительность фильма в две тысячи метров, продолжительностью 1 час 40 минут. Динамичная камера и съемка сразу двумя аппаратами. Вот когда пригодился военный опыт Ханжонкова. Он руководил съемками батальных сцен со знанием дела. Гончаров снимал бытовые сцены, которые во многом сохранила печать лубочной эстетики. И все-таки был важен сам факт обращения к быту войны, показу народа на войне, не только военных, но и мирных жителей. В этой постановке Ханжонков впервые прикоснулся к военному материалу. И решил его без официоза и помпезности, как истинно народный, подлинно патриотический, чисто человеческий. Этот опыт ему весьма пригодится, когда он получит право снимать и выпускать хронику Первой мировой войны. Многие подсказывала живая эмоция, рождающаяся от соприкосновения с натурой. Так появился удивительный в своей человеческой простоте и значительности финал. Ветераны обороны Севастополя при орденах сидят перед объективом каме-

ры и смотрят в него, как в вечность. Такая «семейная» фотография на фоне отечественной истории.

Двигаясь от иллюстрации отечественной классики к её интерпретации, лучшие фильмы последующих лет (1915—1917) поднимались до уровня экранизации А. Пушкина, А. Островского и А. Гончарова. Внимание Ханжонкова привлекала и современная драма как материал для экранного воплощения. Это были пьесы, поставленные во многих театрах и потому весьма популярные.

«Ревность» — дебют Михаила Арцыбашева в театре Незлобина в 1913 году. Через полгода на экраны выходит одноименный фильм. «Весенний поток» Александра Косоротова — драма поколений. Это, наверное, две самые репертуарные пьесы русского театра, не сошедшие со сцены до 1920 года. Бытовая драма Евтихия Карпова «Рабочая слободка», написанная с народнических позиций, широко идущая в провинции. Спектакль К. Марджанова в Московском Художественном театре «по пьесе без слов» А. Вознесенского «Слезы». Одноименный фильм в 1914 году поставил Е. Бауэр.

Но не только популярностью, сулящей коммерческий успех, привлекали Ханжонкова — Невежин, Карпов, Косоротов, авторы второго и третьего ряда. Они входили в его «русскую серию», будучи писателями «добродетельных воззрений». Они отрицали жадную наживу, разрушительные страсти, светскую и богемную жизнь, аристократию, утратившую нравственные устои. Они утверждали как главные жизненные ценности — семью, веру, дом, дело. Все то, что всегда цементировало жизнь общества в основном, самом массовом слое — среднем и удерживало общество в равновесном состоянии. К сожалению, в России он всегда был мишенью для нападения с обоих полюсов — и трудящихся и интеллигенции.

В 1916—1917 годах, когда национальная катастрофа ощущалась как трагическая неизбежность, «русская серия» Ханжонкова получает новое, неизбежное воплощение. Его главный, его первый режиссёр Евгений Бауэр снимает фильм по сюжетам современных европейских писателей. При этом действие переносится в Россию, персонажи воплощают русские типы и носят русские имена. Русская литература всегда была антибуржуазна. Народническая со своих позиций, аристократическая, интеллигентская — со своих. И потому, снимая фильмы в защиту буржуазного миропорядка в семейных и деловых отношениях, Бауэр обращался к романам француза Жоржа Оне, итальянки Матильды Сераа, немки Элизабет Вернер. За ним в этом же направлении описания и утверждения буржуазных нравов и ценностей шли такие ханжонковские режиссёры как А. Громов, Б. Чайковский. Они также «по-русски» прочитывали Гвидо де Вирона, Эжена Марселя Прево, Вильяма Хокка. Так что в этом просматривалась определенная содержательно-ценностная линия. Так Ханжонков развивал свою национальную и консервативную стратегию. Этап за этапом, год за годом. Да, и у него снимали комедии, фарсы, уголовные драмы. Но в отличие от таких его конкурентов как А. Дранков, Г. Либкен, Р. Пер-ский массовые низкие жанры были «возвышены». В комедиях блис-

тал Иван Мозжухин. Уголовные драмы и фарсы часто снимал Евгений Бауэр, используя сильный актёрский состав. Чисто практически Ханжонков, как настоящий предприниматель, пришел к пониманию того, что жизнеспособный репертуар должен быть и многоуровневым и многожанровым — как бы сколком с многообразия реальности и неоднородности культурных интересов массового зрителя. И при этом доминантой репертуара всегда была «русская серия». Везде — в хронике, документальном, просветительном, игровом кино.

Энергии, мобильности Александра Алексеевича мог позавидовать каждый. И трудно поверить, что уже в 36 лет болезнь поставила его на костыли, а в 40 приковала к инвалидной коляске. Быстро прогрессирующий ревматизм. Но он никогда не чувствовал и не держал себя как инвалид.

В стране, где власть предержавшие (Царский Двор, Священный синод, Государственная Дума) равнодушно, а то и враждебно относились к кинематографу, Ханжонков был наиболее отмечен. Он был допущен к Двору и четыре раза лично демонстрировал царю фильмы, снятые его фирмой. «Оборону Севастополя», «Воцарение дома Романовых», документальный фильм «Балтийская эскадра» и целую подборку новых лент 1915 года. Он был жалован перстнем с бриллиантом и награжден орденом «Святого Станислава II степени». И это были не только факты его биографии, но и своеобразные вехи отечественного кино, трудно и упорно пробивающегося к государственному признанию.

А. А. Ханжонков несомненно, был личностью государственного масштаба, в одном лице — кинопредприниматель и кинодеятель. Он первым прокладывал фарватер отечественному кино. «Впервые у Ханжонкова» — так можно сказать о многом. Снят первый полнометражный игровой фильм («Оборона Севастополя») и первая научно-просветительная лента («Алкоголь и его последствия») и первая объемная мультипликация («Прекрасная Люканида»). Проведены эксперименты с цветом и звуком. Построен фирменный Театр кино. Создан сценарный отдел при фирме. Написана специальная музыка к фильму «Песнь про купца Калашникова» М. М. Ипполитова-Иванова. Совершена первая киноэкспедиция (для съемок «Обороны Севастополя»).

Стратегия Ханжонкова — кинопредпринимательство как составляющая кинокультуры, как механизм воздействия на нравственное здоровье общества. Идеалистическая, наивная? Заслуживающая уважения! И продолжения!

Кинематограф полюбил крепко и хочу, чтобы русская картина превзошла заграничную, как русская литература и русский театр.

Михаил Трофимов

Свое особое место в русском кинематографе занял **Михаил Семенович Трофимов**. Его даже трудно назвать кинопредпринимателем.

Он был скорее меценатом — Третьяковым от кинематографии. Вот его слова: «Я не для прибылей затеял это дело. Считаю кощунством наживаться на искусстве». Действительно, кинодеятельность была для него затратной, и зарабатывал на неё он совсем в другой сфере — в строительстве. Подрядчик-строитель из Костромы, бывший мальчик на побегушках, самоучка, самородок. Свои первые капиталы он нажил, поставляя лес и возводя постройки для торжеств 300-летия династии Романовых. Затем строит кинотеатры, драматический театр в Костроме.

Первый его кинематографический опыт — организация съёмки весной 1914 года «Торжества в селе Красном Костромского уезда по случаю открытия памятника императору Александру II в присутствии начальствующих лиц губернии». Этот хроникальный сюжет затем был выпущен на экран «Палэтеатра». В это время он еще не имел собственной съёмочной базы и, заработав денег на строительстве очередного моста, казенного здания, выезжал в Москву. Там покупал сценарий, арендовал павильон, приглашал постановщиков и... получал фильмы, которые ни эстетически, ни нравственно не были его фильмами. Так появилась комическая опера (с синхронным звукоорядом); фарс, в котором снимался танцовщик-имитатор балерин; уголовная драма из купеческой жизни; мелодрама из жизни высшего света. Это был репертуар Либкена, Дранкова. «Упаси Бог делать такие картины, какие получались у меня доселе» — сам себе произнес приговор Трофимов. И начал все сначала. Зимой 1916 года в Москве, на Бутырской улице освещали новое киноателье. Неподалеку от старообрядческого храма, недавно возведенного в Москве.

Товарищество «Русь», возникшее в 1915 году оказалось самым крепким среди русских кинопредприятий. «Русь» пережила революцию 1917 и в эпоху «военного коммунизма», всем на удивление, особенно активно осуществляла свою эстетическую программу. И в середине 20-х годов не почил, а дала жизнь предприятию «Межраб-пом-Русь». Фирменный знак «Руси» — старик-гуслир, сидящий на фоне стен древнего Кремля. В нем утверждение народности, державности, национальных корней.

Главная забота для Трофимова — с кем работать, где и как найти, как он говорил, «своих людей, да таких, для которых искусство — дело святое». И здесь судьба посылает ему человека, без которого «Русь» не стала бы тем, чем стала. Неожиданную щедрость проявляет конкурент — Иосиф Ермольев «уступает» Трофимову заведующего сценарным отделом своей фирмы Моисея Никифоровича Алейникова. Ему 32 и уже десять лет он связан с кинематографом.

Выходец из еврейской семьи (отец был мастером-винокуром), Алейников, зарабатывая уроками, окончил Московское Высшее техническое училище. Страстный поклонник Московского художественного театра, он еще в 1908 году в журнале «Сине-фоно», в котором служил секретарем, публикует статью «Художественная постановка и кинематограф» о съемках «Бориса Годунова» с актёрами любимого театра. Зналок литературы, оперы — это он подсказал Ермольеву и Протаза-

нову снять «Николая Ставрогина» и «Пиковую даму». Предприимчивый, умный, спокойный. Прозвище «Тишайший». В «Руси» Алейников принял на себя обязанности заведующего производством.

Силу этого союза чувствовали и понимали все. Режиссёр Александр Санин в письме к А. А. Блоку писал: «Хозяев тут двое... Трофимов — самородок... настоящая «натура». Смесь широты, огня, размаха богатырского с какой-то славянской застенчивостью, чисто славянской скромностью и мягкостью... Алейников — инженер, вдумчивый, истинно культурный человек. И как они добавляют друг друга». Трофимов говорил мало, больше слушал. Многих удивлял тем, что никогда ни с кем не торговался, нанимая на работу: сколько просили, столько и давал. Всегда просматривал все снятые фильмы. Тихо вставал и уходил — значит, не понравилось.

Дебют «Руси» был замечен. «Дочь истерзанной Польши» (1915) — вольный пересказ графом Амори «Мадемуазель Фифи» Ги де Мопассана. Это был антигерманский и прославянский фильм, действие которого перенесено в оккупированную Польшу. Впервые на русском экране в контексте сцен зверств и насилия немецких оккупантов была показана обнаженная натура. Именно об этом особенно оживленно толковала пресса. Наверняка старообрядцу Трофимову это тоже было не «по натуре». Больше граф Амори не писал сценариев для «Руси».

Организатором и главой литературного отдела фирмы стал Николай Ефимович Эфрос. Театральный критик, историк театра, подлинный знаток и ревнитель эстетики Художественного театра, исследователь драматургии Чехова — вот кто был поставлен у руля репертуарной политики. Во многом усилиями Эфроса вокруг «Руси» сплотилась великолепная мхатовская труппа: Л. Леонидов, В. Качалов, И. Москвин, О. Гзовская, К. Хохлов, Н. Подгорный. Главным режиссёром был приглашен Александр Акимович Санин сорежиссёр К.С.Станиславского в первых мхатовских постановках 1898—1899 годов.

Санин пригласил художника Виктора Симова, поставившего 50 спектаклей в Художественном театре. «Великолепный русский» — так назвал его В. И. Немирович-Данченко. По духу передвижник, избравший для постановки в театре стиль поэтического жизнеподобия, Симов очень успешно работал в кино. И даже оператор Юрий Желябужский был «мхатовцем» — сын Марии Фёдоровны Андреевой, звезды театра, с детства дышавший его воздухом.

За десять лет существования фирмы более 40 актёров-художественников снялись в её фильмах. Наверно не случайно Правление «Руси» было расквартировано в доме 24 по Леонтьевскому переулку, исхоженному мхатовцами вдоль и поперек по пути на квартиру К. С. Станиславского. Рядом, в доме 20 жил М. Н. Алейников.

Именно «Русь» стала преемницей культурных и эстетических традиций Московского Художественного театра, сплавившего воедино большую режиссуру и большую литературу (драматургию). К подобному синтезу стремились кинематографисты «Руси». В экранизации классики: А. С. Пушкина («Станционный смотритель», «Метель»), А. И. Герцена («Сорока-воровка»), Л. Н. Толстого («Божеское и че-

ловеческое»). В постоянных контактах с современными писателями и поэтами, многие из которых стали штатными сценаристами фирмы: Евгением Чириковым, Дмитрием Мережковским, Фёдором Сологубом, Валерием Брюсовым, Александром Блоком, Юргисом Балтрушайтисом. В. Брюсов написал сценарий «Родине в жертву любовь», Ф. Сологуб — «Барышня Лиза». Но они не были поставлены.

К сценарной и постановочной работе М. Алейников привлек начинающих молодых родственников: двоюродного брата Фёдора Оцепа и позднее Юлия Райзмана. И не ошибся — они стали режиссёрами. Коллектив «Руси» жил и работал как товарищество близких людей — по культуре, по духу. А. А. Санин в одном из писем писал: «... люди здесь показались мне чудесные — широкие, бодрые, любящие кинематографию, её будущее».

Только такими силами можно было реализовать «русскую идею», завладевшую М. С. Трофимовым. Он был не просто глубоко верующим человеком, но стремился своим символом веры поделиться с другими, многими, используя кинематограф как амвон, как трибуну. Образованный старообрядец, знаток рукописных книг, сочинений Аввакума, Павла Любопытного, Арсения Уральского. Когда-то о таких писал Павел Мельников-Печерский, в них видел надежду на духовное и нравственное возрождение России. Трофимов исповедывал «антихристову идеологию» — убеждение, что наступает конец мира, в котором антихрист уничтожил все божеское и человеческое. Окружающая реальность действительно была апокалиптична. Шла небывало жестокая война, с использованием оружия массового уничтожения. Терроризм, на который прогнившая власть могла ответить лишь новым насилием. Упадок официальной церкви и расцвет сектантства. Явление дьявола во плоти — Григория Распутина...

В отличие от многих других кинопредпринимателей, воспользовавшихся свободами февральской революции в коммерческих целях, снимавших бульварные фильмы на политическом материале, Трофимов сосредоточился на ранее недоступной религиозной тематике. Выбор его пал на «Волжские легенды» Евгения Чирикова, который сам написал на их основе сценарий «Девьи горы». Только после отмены цензуры с него, как с «богохульного», был снят запрет Священного синода. И режиссёр А. А. Санин приступил к постановке мистической легенды о блуждании Сатаны и Иуды по земле в напрасных поисках Девы непорочной. Фильм, проникнутый религиозным сознанием и недвусмысленно антиреволюционный, не был выпущен на экраны. О чем позволил себе выразить сожаление сам глава большевистского культурного ведомства, коммунист Луначарский. Он назвал «Девьи горы» «настоящим художественным достижением».

Один за другим снимаются фильмы, образующие цикл «Лгущие богу», название которому дал первый из них. Это была уголовная драма, снятая по материалам судебного процесса над хлыстовской сектой. «Белые голуби» был фильм о скопцах. «Бегуны», «Лжемасонь» («Калиостро»), «Масоны» — фильмы, отрицающие ереси во имя подлинной веры.

Второй, задуманный Трофимовым цикл «За единую Россию» получил воплощение в единственном фильме. «Жизнь — Родине, честь — никому» — большой двухсерийный фильм, снятый режиссёром от Ермольева Александром Волковым. Десятилетняя массовка. Танки, артиллерия, кавалерия. Съёмки шли осенью 1919 года на юге, занятом Добровольческой армией. Эта «белая» агитационная драма давала историю большевизма как краха России, измены, шпионской деятельности в пользу Германии, а Белое движение как подвиг во имя её возрождения. Казалось бы Трофимов сделал свой выбор. Такой фильм мог стать билетом в эмиграцию, мандатом бегства в 1920 вслед Добровольческой армии. Но он остался. Не мог представить себе жизнь вне России? Наверное. Пережил разочарование в Белом движении? Возможно. Решил встать над схваткой? Скорее всего.

Существует версия, возможно легенда, о том, что по окончании Гражданской войны Михаил Семенович Трофимов хотел вернуться на свое кинопредприятие, национализированное в конце 1918 года, теперь товарищество «Русь». Но «товарищи» сотрудники воспротивились. И есть другая — о том, что он сам отдал ключи Алейникову и уехал в Петроград, снова строить. Так завершилась деятельность самого бескорыстного, самобытного служителя «русской идеи» в отечественном кино. Но дело его продолжало жить.

В 1919 по рассказу Л. Толстого А. А. Санин снял фильм «Поликушка». Газета «Кино» (№2, 1922 г.) напечатала парадоксальную рецензию. Полное понимание художественных достоинств фильма: «Это какой-то до гениальности простой синтез театрального искусства, медлительной литературной повести и кинематографической техники». И категорический приговор его позициям, содержанию: «Картина «Поликушка» от прошлого, от того прошлого, которое мы должны преодолеть». Фильм, выросший в «Руси», вопреки социальным обстоятельствам и благодаря культурным, стал первым советским фильмом, покорившим зарубежные экраны. Так Михаил Трофимов, истинно по-купчески, оказался верен своему слову. Соединив художественный и нравственный опыт отечественных литературы и театра, «русская картина превзошла заграничную».

Три года отсутствия пленки на печать копий задерживало выход «Поликушки». Когда весной 1922 года фильм, став предметом культурного экспорта, попадает на европейский и американский экраны, наступает момент истины. Свободные от идеологических шор критики, видят самую его сердцевину. Сюжет о потерянных крепостным барским деньгам вырастал в историю пробуждения в нем души человеческой, способной на христианское смирение, покаяние, суд над собой.

«Как все, что идет из России, и этот фильм обращается непосредственно к душе человека».

«Если бы кинематографическое искусство с самого начала не было отклонено коммерческими соображениями от своего правильного пути, если бы оно было подлинным народным искусством, тогда кинематография уже давно начала бы с того, что показано здесь».

«Воистину, великое могут создать художники, когда они святые».

Это все выдержки из немецкой и английской прессы.

Везде большой зрительский успех. В Америке «Поликушка» в числе десяти лучших мировых фильмов года.

На такой высокой ноте закончилась история русского кинопредпринимательства, заложившего основы отечественной киноцивилизации.

III

1. ЭКРАННОЕ РОССИЕВЕДЕНИЕ. НЕИГРОВОЕ КИНО

2. ПСИХО-ИДЕОЛОГИЯ ЭПОХИ. ИГРОВОЕ КИНО

1

В России синемаграф должен запечатливать исключительно русскую жизнь в самых разнообразных её проявлениях, причём так, как она есть, — не следует гоняться за выдуманными сюжетами.

Лев Толстой

В 1908 году в Гамбурге проходила первая международная Синемаграфическая промышленная выставка. Там показывали российские документальные ленты. Их привёз А. Дранков, сам, себя назначивший полномочным представителем кинематографа России. Программа заинтересовала публику и заслужила восхищённую реплику: «Так вот с чего начинают русские!»

Да, отечественное кино начиналось с неигрового — хроника, видеовые ленты, документальные журналы, научно-просветительные фильмы. Из двух направлений, предложенных миру родоначальниками кино и законодателями кино моды французами, Россия на первом этапе предпочла люмьеровское. Его принцип — запись на киноплёнку реальности в движении, как процесса. Природного, социального, любого.

Это предпочтение, конечно, не было случайным, в нём сошлось многое Дивное чувство огромной земли, лежащей за пределами твоей деревни, города, в которых прожита вся жизнь безвыездно. Народные сказки о дальних путешествиях. Природная любознательность. Реалистические традиции национального искусства. Просветительские тенденции культуры в стране, где катастрофическая пропасть между культурным меньшинством и подавляющим большинством, не знающим грамоты.

«Нужно проездиться по России» — призывал автор гениального путешествия за мертвыми душами. Н. В. Гоголь писал о необходимости широкого, многопрофильного изучения России особой наукой — россиеведением. Несколько десятилетий спустя её обязанности приняла на себя сначала фотография, а чуть позднее кинематограф.

*Живописец без кисти и красок, снимающий всякие изображения, портреты, ландшафты... в несколько минут.
Из первого русского издания по фотографии*

Кинематограф как «движущаяся фотография» унаследовал от своей родной сестры — фотографии — многое. Общая родина Франция. Плёнка, серебро и свет, как важнейшие составляющие, перфорация, технология обработки. Но что ещё важнее, жадный интерес к окружающей реальности во всех её проявлениях, к присутствию в ней человека.

Фотография была на пол века старше кинематографа. Официальная дата её рождения 7 января 1839 года, когда во Французской Академии физик и астроном Доминик Франсуа Араго в своём докладе ввёл в научный обиход изобретение Луи-Жак Мануэ Дагерра. Тот присвоил ему название дагерратипии и первую получил ещё в 1816 году. В год смерти Дагерра 1851 фотография стала повсеместно востребованным ремеслом и интенсивно развивающимся и стремящимся в семью искусств эстетическим феноменом,

Октябрь 1839 года, Петербург. Сделан первый снимок: проявив чудаеса выдержки (с 25 минутной экспозицией!) полковник Теремин запечатлел Исаакиевский собор. Первыми дагерратипными предприятиями у нас владели иностранцы — французы, немцы. Несомненно, они учили нас ремеслу фотографии. И без всякого преувеличения можно сказать, что фотоискусству во многом их учили русские.

Золотые медали крупнейших европейских фотовыставок (Париж, Эдинбург, Сен-Жен) получили Сергей Левицкий, Андрей Карелин и Максим Дмитриев. Первый за свои фотопортреты, второй за жанровые снимки, третий за социальный репортаж. Академик Климент Тимирязев был страстным фотолителем и философом фотоискусства. Он утверждал, что оно увеличивает ряды тех, кто воссоздаёт и воспринимает окружающую действительность через фотографию «Да, фотография демократизирует искусство» — заключал он.

Стала фотография и народной, поскольку проникла в быт самых широких слоев общества, вошла практически в каждый дом — от крестьянской избы до императорских покоев. Известно увлечение фотографией членов царской семьи. Александр III пригласил профессора В. И. Срезневского учить фотоделу сыновей Николая и Георгия. Но особенно преуспела в нём их сестра — Великая княгиня Ольга Александровна, оставившая целую коллекцию художественных фотографий.

Многие русские самые талантливые фотомастера были выходцами из крестьян. Они снимали жизнь народа, глубоко её зная, понимая, сочувствуя её персонажам. В тысячах фотографий и негативов Максима Дмитриева, родившегося в семье крепостных деревни По-валишино Тамбовской губернии, на мир смотрела сама Россия. Его знаменитые фоточиклы «Арестанты на строительных работах», «Неурожайный 1891 — 1892 год», «Волжская коллекция», незабываемые «Из родной старины» стали подлинным россиеведением. Его незабываемые фотопортреты выдающихся деятелей культуры и безвестных старообрядцев, рабочих и босяков, священнослужителей и детей... Его за душу берущие пейзажи и полные жизни городские фотозарисовки...

Кинематограф долго, с трудом набирал подобный объём охваченной, запечатленной реальности и такой уровень демократического видения её. Правда, нельзя забывать, что индивидуальное творчество фотомастера было менее подконтрольно, чем фабричное кинематографическое. Только с началом Мировой войны фотографировать можно было, имея специальное разрешение. А раньше тому же Дмитриеву никто не преграждал дорогу ни в тифозный барак, ни в вымирающую от голода деревню, ни на стройку, где работали заключённые.

Рядом с таким социальным гражданским направлением, которому напрямую могли наследовать хроника, документальное, научно-познавательное кино, развивалось и другое. Художник Борис Панкевич создавал фотозтуды психологического плана: «Горе», «Мысль», «Радость», «Грусть». Наследницей его могла стать кинематография игровая.

На правах старшей, фотография приходила на помощь становящемуся кинематографу, заменяя его там, куда он не смог пробиться. События Русско-японской войны не сняты на киноплёнку, зато запечатлены в циклах фотографий. Известно, что во время революции 1905 года были сняты два-три сюжета с московских улиц (из окна) и похороны Николая Баумана. Ничего не сохранилось. Зато фотомастера оставили целую коллекцию фотографий.

Первые русские кинолюбители были хорошими фотографами — актёр Театра Корша в Москве В. Сашин и владелец фотоателье в Харькове А. Федецкий. Вооружившись иностранными киноаппаратами, полные энтузиазма, они в 1896 году снимали и показывали первые хроникальные сюжеты. Но время профессиональной русской кинематографии тогда ещё не наступило,

Россия. г. Москва. Кремль. 14 мая 1896 г. Император Николай II, Александра Фёдоровна в сопровождении свиты спускаются по Красному крыльцу, выходят из Архангельского собора. Проходят представители различных национальностей России». «Коронация императора Николая II Съёмки Камилла Серфа. Производство фирмы «Люмьер».

Из описи киносъёмки, хранящихся в Российском Государственном архиве кинофотодокументов

Первую официальную хроникальную съёмку в России по заданию французской фирмы осуществил французский оператор. В качестве подарка к торжеству коронации царь получил позитивную копию снятого сюжета. Он и положил начало «царской хронике», которую считают первым образцом мировой политической кинолетописи. Эти съёмки, явно государственного характера, осуществлялись частной иностранной фирмой, силами операторов-иностранцев. Попытки главы этой фирмы фон Ягельского обращаться за поддержкой ко Двору результатов не дали. Лишь в 1900 году появился первый сюжет, снятый русским оператором во время царской охоты в Беловежской пуще.

За 22 года сложилась огромная коллекция в несколько тысяч метров хроникальных съёмок: быт царской семьи и официальные мероприятия с участием царя и приближенных. По началу съёмки предназначались исключительно для показа при Дворе. Для их систематизации и хранения была организована первая в мире придворная студия-архив. Позднее отдельные сюжеты в основном официального характера начали демонстрировать в кинотеатрах, как особую часть программы.

Сюжеты повторялись: парады; молебны; встречи с иностранными официальными лицами в России и за рубежом; открытие памятников, мостов, музеев; посещения различных городов; участие в юбилейных торжествах; охота. Характер съёмок был официальным и единообразным: традиционные точки; только дальние и средние планы; неподвижная камера. Отсутствие крупных планов, как сохранение монаршей дистанции, неожиданно обернулось положительной стороной. Средние планы наполнились информацией о событиях и их участниках. Появились фон, среда, атмосфера. Царь получил среднюю позицию в происходящем, что оказалось соразмерно его исторической роли в нём.

Каждый отдельный сюжет чисто информативен, но их совокупность содержит политический, социальный, идеологический акцент внутри и внешних исторических процессов, которыми жила Россия. Известно, что в 1918 году была предпринята попытка при участии английского разведчика Локкарта вывезти «царскую хронику» в Англию. Конфискация спасла её для нашей страны, где и до сих пор, скорее всего по идеологическим причинам, многие отрицают историческую ценность этого документа.

*Ведь до сих пор русская публика, сидя в русских театрах,
платя русские деньги, не видела сюжетов из русской жизни.
Из рекламных материалов фирмы «Пате»*

Суммарный вклад иностранных фирм в производство хроникальной летописи России рубежа веков и первых лет века XX весьма внушителен — более трети снятого. Несомненный лидер французская фирма «Пате», за ней «Гомон», где отдел хроники создал и возглавлял русский оператор Пётр Новицкий. До 1917 года в России выходил «русский вариант» «Пате-журналь», того самого, который согласно рекламе «всё видит, всё знает». Это «Зеркало жизни» (название киножурнала) отражало то, что было интересно российскому зрителю: исторические торжества, парады, похороны, церковные праздники, встречи иностранных делегаций, сенсационные сюжеты, немного обыденной жизни.

Ортодоксальные историки кино видели в активной деятельности иностранных фирм в России только негативные стороны, трактовали её вульгарно социологически как аналог «промышленной капиталистической экспансии в отсталую страну». Однако в культуре идут иные процессы, нежели в экономике, промышленности и движут их иные

закономерности. Культурная экспансия не подавление, а побуждение к встречной активности. Ведь вплоть до 1907 года русская кинематография не была ещё готова развернуть собственное кинопроизводство. И, благодаря именно иностранным фирмам, оказались снятыми на плёнку события и персонажи национальной истории. Так, например, были запечатлены: торжественная встреча в Москве героев битвы при Чимульпо, выживших офицеров и матросов с «Варяга» и «Корейца»; открытие I Государственной Думы. Выпуская такие сюжеты в зарубежный прокат, господа от «Пате» и «Гомона» расширяли границы экранного россиеведения в Европу и Америку. И спасибо им за это! А интерес к происходящему в России был велик, что подтверждает выпуск «инсценированной хроники» — «Гибель «Петропавловска» на рейде в Порт-Артуре», «Убийство министра Плеве», «Убийство великого князя Сергея» Не было бы спроса, не снимали бы.

Первое в России синематографическое ателье под ведением известного фотографа при Государственной Думе А. О. Дранкова. Сюжеты злободневные! События России и окраин! Виды городов и деревень! Каждую неделю новые сюжеты! По желанию снимки могут быть сделаны и в других городах.
(Из газет. Осень 1907 г.)

Начиная с 1907 года, стремительно растёт производство отечественной кинохроники. За счёт того, что её активно выпускают первые русские кинопредприниматели А. Дранков, А. Ханжонков. В не меньшей степени в связи с бурным ростом любительских съёмок в провинции. Наиболее интересные и качественные приобретают иностранные фирмы для показа за рубежом. Широкой продажей киноаппаратов, они сами стимулирует развитие провинциальной хроники.

География съёмок на местах становится всё более широкой, и охватывает практически всю страну. Киев, Одесса, Минск, Баку, Варшава, Ростов на Дону, Тифлис, Ярославль, Харьков, Ялта, Чита, Иркутск, Владикавказ — никогда больше провинциальная хроника в России не переживала подобного расцвета. Кинокамеру в руки брали чаще всего киномеханики местных электротеатров, чтобы снять для показа в них интересные местные события. Так пришли в кинематограф и выросли в настоящих профессионалов П. Кабцев на Дальнем Востоке, А. Дигмелов в Грузии, Н. Минервин из Екатеринодара. Конкуренция между снимающими и показывающими хронике, документальные сюжеты, заставляла всех действовать энергично, оперативно. За интересным материалом охотились. Снятые сюжеты появлялись на экране через несколько часов, самое позднее на следующий день.

Белосток — уездный город Гродненской губернии в черте оседлости, три четверти жителей евреи. Здесь снимает оператор рижской конторы «Сила» Ян Печинский, как и везде — скачки, праздники пожарных и «в пользу воздушного флота», открытие памятников, достоп-

римечательности города. Но не это ли чудо превращения утром произошедших событий в вечерние экранные новости привлекает в зал кинотеатра «Модерн» трёх сыновей хозяина букинистического магазина Абрама Кауфмана — Дениса, Михаила и Бориса. А это будущие Дзига Вертов, оператор его фильмов и режиссёр Михаил Кауфман, знаменитый французский и американский кинооператор Борис Кауфман.

Столичная и провинциальная событийная хроника мало отличаются в своих тематических предпочтениях, формулируя в них основные составляющие национальной жизни. Это — государственная, общественная, военная, частная жизнь, религия, культура, спорт.

Объём отечественных хроникальных съёмок растёт весьма интенсивно: в 1907 году 30 сюжетов, а в следующем 1908 уже 150. Два основных направления — видовая хроника и событийная.

От вида земли зависит образ жизни, и даже характер народа.

Н. В. Гоголь

Культурное, просветительное, нравственное, патриотическое, а во времени и историческое значение видовой хроники переоценить невозможно. Это было подлинное экранное россиеведение. Для съёмок операторов посылали на Кавказ и на Урал, в Крым и в Поволжье, снимать природу, города, исторические памятники. Из снятых сюжетов складывали первые фильмы-обозрения.

Нередко видовое кино наполнялось этнографическим материалом, десятки сюжетов запечатлели быт, обряды, культуру народов, населявших империю. Немецкие и еврейские сельскохозяйственные колонии; Крымский конный татарский полк; камлание шамана; нравы горцев. При этом акцент делался на национальных традициях, на патриархальных, консервативных началах. Россия увидела себя как многонациональную страну, училась жить в ней.

Видовое кино стало настоящей школой для самого кинематографа. Вырвавшаяся на просторы кинокамера стала раскрепощённой, динамичной. Сама натура, красочная, многоликая подсказывала новую пластику, небывалые точки съёмки.

В те годы исторические даты государственного масштаба отмечались не только в столицах, но во многих провинциальных городах. На первую четверть XX века пришлось несколько таких юбилеев. «200-летие Полтавской победы» (1909). «100-летие Отечественной войны и Бородинские торжества» (1912). «300-летие царствования Дома Романовых» (1913). Большинство из них проходило «в Высочайшем присутствии». Возник симбиоз видового кино, исторического и «царской хроники».

Торжества 1913 года охватили почти два десятка городов: обе столицы, исторические российские центры — Кострома, Владимир, Суздаль, село Боголюбское и крупнейшие провинциальные города. Снимали везде. А вот 17 лет назад во время коронации в мае 1896 были

произведены съёмки 9 мая — проезд по улицам Москвы и 14 — церемония в Кремле. Страшный день 18 мая, вошедший в историю одним словом «Ходынка» в хронику не попал. Не были сняты десятки тысяч раненых, две тысячи затоптанных, задохнувшихся в давке. Не осталось страшной обвинительной картины: воровство строительных подрядчиков, преступная халатность властей, страшная темнота толпы. Лес был завезён гнилой, балаганы и палатки поставлены слишком тесно, рвы и канавы не засыпаны. За дешёвым лакомством и юбилейной кружкой, что называется «на хояву», собралось более полумиллиона. Вечером царь и приближённые были на балу у германского посла...

Хроника не избегала сенсационных сюжетов, правда менее разоблачительного характера. Не раз повторялись такие: обрушение домов, железнодорожные катастрофы, пожары, наводнения. Подавались они чисто информативно, не тенденциозно, и только способный к анализу и обобщению зритель понимал, что за многими событиями — бедность, воровство, низкая культура, равнодушие.

Жестокость не была свойственна даже сенсационным съёмкам. За одним исключением. Казнь китайских революционеров в предместье Харбина, в 1912 году пожелал заснять известный театровладелец и прокатчик по Сибири, Дальнему Востоку, Манчжурии А. Дон-Отел-ло. По его просьбе на день отложили казнь, ожидая оператора. Тот приехал и по свидетельству прессы запечатлел процесс казни через отсечение головы. Это был П. Кобцев, уважаемый профессионал, но, видимо и его заразила политическая бацилла и снимаемые были для него только революционерами, но не людьми. Но коммерчески дело не выгорело — сюжет разрешили демонстрировать только на закрытых сеансах.

Вообще в русской документалистике доминирует информация положительного характера. И отнюдь не только потому, что существовали внешние ограничения. Не политизированное сознание снимающих направляло взгляд на человеческое, позитивное, утверждающее. Вот, например, сюжет 1911 года «Неурожайные губернии в России» («Голод в деревне») снят оператором Петром Новицким так, будто он хочет показать это страшное бедствие, не пугая, и вызвать человеческие, а не социальные эмоции. Поэтому выбраны сцены: помощь врачей, раздача сухарей от частных благотворителей, проведение земством земляных работ. Правда и этот сюжет был запрещён во многих кинотеатрах.

По количеству съёмок сюжетов о борьбе с такой социальной болезнью как туберкулёз можно судить о её распространённости по всей России. Была разработана специальная массовая акция — «Праздник белого цветка». Ему посвящены десятки сюжетов. В одном из них дети государя Императора получают белые цветы за внесённые пожертвования.

Хроникёры находили положительные образцы современной социальной жизни и, снимая их вновь и вновь, утверждали, первые результаты аграрной реформы П. А. Столыпина в сюжетах «Переселен-

ческое движение в Сибири», «Крестьянские богатства на юге России. Хутора»; «Общежитие крестьян в Малороссийской деревне». Образцовую систему социального попечения о рабочих в сюжете «Прохоровская мануфактура», благотворительность и милосердие в сюжете «Богоугодные учреждения ведомства Великой княгини Елизаветы Фёдоровны». И ещё: открытие институтов, выставок, военных школ, мостов, оросительных каналов, предприятий.

Церковная жизнь была закрыта для съёмок, как и сами Храмы. Но такие сюжеты религиозной народной жизни как Крещенское водосвятие, Вербное воскресенье, торжество поднятия колокола и освящения Храма, вынос икон, Крестный ход повторялись из года в год, в разных городах. При этом было проявлено уважение ко всем конфессиям. Снимали освещение синагоги и закладку мечети, религиозные праздники монголов и бурят, католиков и протестантов, жизнь православных монастырей на Соловках и Валааме.

В 1903 году были сняты «Саровские торжества» с участием сотен паломников, высшего духовенства, членов императорской семьи. Как документ сложных процессов, происходивших в русской православной церкви — несколько сюжетов 1910 года сделанные на их основе в 1911 и 1913 годах документальные фильмы о Иеромонахе Илиодоре (Сергее Труфанове). Эта зловещая фигура была весьма популярна и у пролетариев, и у крестьян, среди либералов и черносотенцев. Он создал и возглавил «Союз православного русского народа»; призывал к физическому устранению Григория Распутина; во время голода поддерживал крестьян; сжигал чучело «Гидры революции». Фильм 1913 года «Жизнь Иеромонаха Илиодора» был запрещён и вышел на экран лишь год спустя,

Ограничения и запреты в документальном кино были религиозными и политическими, при этом цензурировали не съёмки, а демонстрацию сюжетов и фильмов. К «нежелательным» относили те, просмотр которых в массовой аудитории мог вызвать всплеск негативных эмоций, социальных, национальных. Сцены насилия, агрессии также откосились к «нежелательным».

Первому запрету подвергся сюжет «Похороны члена Государственной Думы О. Я. Пергамент» в городах с преобладанием еврейского населения, затем «Дело об убийстве члена Государственной Думы М. Я. Герценштейна». Позднее сюжет о столкновении заключённых тюрьмы Ейска с полицией, в результате которых взбунтовавшиеся были расстреляны.

Осенью 1913 года в Киеве проходил процесс по делу Бейлиса, приказчика кирпичного завода, обвинённого в ритуальном убийстве маленького поляка Алёши Ющинского. Несмотря на сопротивление черносотенцев, усилиями прогрессивной адвокатуры, Бейлис был оправдан и вышел из тюрьмы после двух лет заключения. Нашли убийцу, мачеху мальчика Веру Чебыряк. Процесс очень широко освещала пресса. И снимали операторы И. Фролов и В. Добржанский. Их материал на экраны не был выпущен, но проданный в Америку, широко демонстрировался в разных странах.

Особый раздел – съёмки людей культуры, науки, составившие цвет нации. Никто не может оспорить их историческую ценность. Впервые потомкам оставляли не живописные портреты, не статичные фотографии, но исполненные самой жизни, душевных движений изображения великих и дорогах лиц. Но и для современности, для современников эти съёмки имели особое значение. Миллионы людей по всей России, лишённые возможности непосредственных контактов с властителями дум, со своими кумирами, общаясь с экраном, получали её. Схваченные кинокамерой мгновения общественного или личного существования людей выдающихся вносили в жизнь обыкновенных людей, в самую реальность высокие профессиональные, нравственные, духовные образцы.

«Живые фотографии» актёров Московского художественного, Малого, Большого, Мариинского театров, писателей Леонида Андреева, Максима Горького. Засъёмки спектаклей, балетов. Любили снимать мхатовцев, тем самым как бы подчёркивая их особую близость к кинематографу. Так был снят сюжет «Пушкинский уголок» об их пребывании в Михайловском, Тригорском, Святых горах. В 1910 году в сюжете «Один день в МХТ» появились К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, И. М. Москвин.

В Петербурге был предпринят первый опыт создания специального киножурнала о жизни и быте людей искусства «Русская лента». В первом выпуске зрители увидели М. Г. Савину, В. Н. Давыдова — звёзд Александринского театра, балерину Т. П. Карсавину, издателя А. С. Суворина, театрального деятеля А. Р. Кугеля.

В 1913 году душевнобольной в Третьяковской галерее повредил полотно И. Е. Репина. Вечером на экраны вышел сюжет «Картина И. Е. Репина «Иван Грозный и его сын Иван» после преступления Балашова». И снова закипели страсти вокруг этой картины, как в тот момент, когда её снимали с выставки «за дерзость изображения царя как сыноубийцы».

Время от времени хроника фиксировала события киножизни. Так А. А. Ханжонков считал необходимым сохранить на плёнке существенные моменты деятельности своей фирмы. Ещё в 1909 году, когда он открывал на Тверской в Саввинском подворье первую контору, оператор (скорее всего это был В. Сиверсен) снял водружение над воротами фирменного знака. «Закладка и освещение кинофабрики А. Ханжонкова» — съёмки в декабре 1912 года. В августе 1913 снята закладка в Москве на Триумфальной площади электротeatра фирмы, а четыре месяца спустя, в ноябре — торжественная церемония его открытия. По домашнему снята вечеринка для артистов и служащих — рядом с блистательной опереточной дивой Татьяной Бах, юная, строгая Алиса Коонен.

В 1911 году, 5 августа в Москве открылся Первый съезд кинодеятелей, что и зафиксировала кинохроника. В декабре 1913 года хроника отслеживала визит короля экрана, любимца российской публики Макса Линдера в Петербург и Москву. В хроникальных сюжетах ча-

сто показывали различные кинотеатры, зрителей в зале, или выходящих с очередного сеанса. Это, конечно, была реклама и одновременно форма самоутверждения кинематографа.

В 1915 году русский кинематограф прощался с первым отечественным кинорежиссёром Василием Михайловичем Гончаровым, — похороны запечатлела кинохроника. Это вообще был весьма распространённый сюжет, который снимали, отдавая дань уважения и благодарности усопшему. Для православного смерть — венец жизни, не конец, а начало бесконечности, бессмертия.

Прощание с актрисой В.Ф.Комиссаржевекой, певицей А.Д.Вяльцевой, композитором А. Н. Скрябиным, историком В. О. Ключевским, художником А. И. Куинджи, Председателем Совета Министров П. А. Столыпиным было моментом национальной скорби и торжества, благодаря кинематографу его разделили сотни тысяч.

Церковная цензура диктовала правила съёмки похорон и даже предписывала точку зрения аппарата на лицо усопшего, задавая требования уважения к самой смерти, может быть по этому подобные хроникальные сюжеты сняты так строго, достойно, несуетно. Высокий трагизм и великая простота похорон Л. Н. Толстого поражает и сегодня. Вызывает и без малого сто лет спустя какое-то не ретроспективное, а сиюминутное чувство.

Ах, если бы я мог теперь видеть отца и мать так, как я вижу самого себя!

Л. Н. Толстой

Если бы раннее русское документальное кино не оставило ничего кроме съёмок Льва Толстого, то и в этом случае оно выполнило бы свой долг перед отечественной культурой. Толстой стал его главным героем, сам того совсем не желая, даже долго этому сопротивляясь. Кинематографисты через это «не хочу» упорно рвались к нему. И Александр Дранков, и оператор Мейер от Московского отделения фирмы «Пате», и оператор Т. Тапсела от Эдисона — гнались за сенсационным материалом, сулившим грандиозный интерес публики, тиражи, деньги, внимание к их персонам. И всё это они получили, а миру остался «живой Толстой».

В начале XX века он был властителем дум лучшей части русского общества и многих, многих вне России. Интерес к его литературному творчеству, религиозно-философским исканиям, к самой его личности жизни заставлял сотни людей совершать паломничество в Ясную Поляну. Среди них были просто любопытные, и попрошайки, и жаждающие общения с ним, интеллигенты, разночинцы, крестьяне, учителя, художники, студенты.

Съёмки в Ясной Поляне, в Крекшине у Черткова, в Кочетах у дочери, в Москве; дома, на улицах, на вокзале, а затем в Астапове; и снова Ясная Поляна во время похорон. Эти сюжеты охватывают последние два года жизни Толстого, трагические, отмеченные кризисом семейных отношений, борьбой вокруг него, за него, в нём самом.

Конечно, о драме этой напряжённой внутренней жизни мы узнаём не из этих съёмок, а из его дневников, жены, секретарей, воспоминаний окружающих. Зато из кадров вычитываем внешнюю сторону жизни — обстановку усадьбы, уклад дома, детали быта, а главное, чудо физического присутствия этого человека в жизни.

Мы видим — вот ближний его круг. Жена, дети, внуки, друзья, посетители. А вот дальний, чужие люди, человеческое многообразие толпы, мгновенно собиравшейся вокруг Толстого, стоило ему только появиться в публичном месте. Знаменитые кадры, снятые на Курском вокзале в Москве, где 19 сентября 1909 года собралось около 20 тысяч. Снова и снова как интереснейшую документальную драму, можно смотреть их, как драму встречи лицом к лицу гения со своим народом.

Студенты, образовавшие цепь, чтобы пропустить Толстого и его спутников к поезду, взволнованные курсистки, испуганные вокзальные служащие, любопытные обыватели, восторженные интеллигенты, шустрые мальчишки. Кажется здесь Россия представлена своими ведущими типажам. А сам Толстой как воплощение русской реальности и русской ментальности.

Толстой у окна вагона, со слезами на глазах благодарный собравшихся. Дальнейшее произойдёт уже за кадром и об этом узнают из газет: подъезжали к Ясенкам, Лев Николаевич потерял сознание...

В последних толстовских документальных сюжетах (Астапово, похороны, крестьяне на могиле) он всё равно центр, вокруг которого развиваются события, существуют люди. Члены семьи, журналисты, полицейские чины, крестьяне, молодёжь, интеллигенция. Кадры первого всероссийского внецерковного погребального ритуала и скорбны, и величественны, и наполнены потаённой протестной энергией.

Уже на следующий день кинотеатры обнародовали хронику похорон. Во многих городах «местные цензоры» — полицмейстеры — опасались взрыва зрительских чувств, снимали её с экрана. Тогда она появлялась в соседнем кинотеатре. Так в течение нескольких месяцев Россия прощалась с Толстым.

Когда он впервые увидел себя на экране, удивился ощущению «точно раздваиваешься» и пожалел, что не может так же увидеть покойных родителей. Он почувствовал в кинематографе это волшебство «оживления», победы над временем, над смертью. Как мы её чувствуем век спустя, смотря эти кадры, в которых до обидного мало крупных толстовских планов, где он лишён своего главного оружия — написанного или произнесённого слова. Но он как живой, среди нас живых.

*Кто вы, мальчики? Кто вы, девочки? — спрашивает он...
любя их.*

Ф. М. Достоевский «Мальчик у Христа на ёлке»

В русском документальном кино на экран вышел неожиданный персонаж — ребёнок. Игровое кино по-существу прошло мимо него,

В целом ряде сюжетов социального содержания дети главные герои. «Детская преступность и борьба с ней» по заданию Московского общества патроната над молодыми преступниками снимала фирма «Тиман и Рейнгардт». Руководил съёмками главный режиссёр фирмы Я. А. Протазанов. Лента под грифом «образовательная» демонстрировалась в 19 кинотеатрах столицы.

Корабль-школа цесаревича Алексея был детским приютом. Интересна история первого хроникального сюжета, снятого там. Воспитанники, маленькие матросы были привлечены к съёмкам игрового фильма «Оборона Севастополя». Один из операторов Александр Рылло заинтересовался устройством этого императорского благотворительного заведения и снял о нём сюжет «Жизнь маленьких моряков».

50-летию Московского детского приюта, учреждённого К. В. Руквишниковым, посвящён сюжет: педагоги, сам учредитель и воспитанники, (играющие в оркестре, за праздничным столом).

Сюжет «Праздник детей в память Ф. П. Гааза», «святого доктора», главного врача московских тюрем, реформатора тюремного быта, защитника прав заключённых, в том числе арестантских детей. Снята демонстрация детей с венками, транспарантами и российскими флагами, идущая к памятнику Гааза.

В 1909 году был заснят «Детский праздник в селе Мартышкино». В 1912 в Николаеве — «Шествие детей с прелатом в католическую церковь к первому причастию». В 1914 — «Открытие детской площадки в Бутырях». Религиозные праздники, спортивные соревнования, утренники в кинотеатрах, гулянья снимали постоянно, по всей стране.

В годы войны дети стали героями военно-патриотических сюжетов «Военная организация тифлиских гимназистов», «Дети георгиевские кавалеры на войне».

Снимают детей счастливых, обыкновенных, героических, талантливых. Очень популярна была детская балетная труппа Чистякова, шестилетняя балерина Люля Нестер. Неутомимый Дранков заснял в их исполнении танцы народов мира и продал негатив итальянскому «Чинес». Снимают детей обездоленных, больных. Многие сюжеты посвящены благотворительности, как средству их защиты.

«Царская хроника» поддерживает внимание к детям: даже неизлечимо больной цесаревич, которого чаще всего несли на руках «дядьки», более сотни раз появлялся в её сюжетах. Николай II, не сумевший стать отцом России, был любящим супругом и отцом, настоящим семьянином. Поэтому жена и дети не только по протоколу сопровождали его повсюду, и хроника бесстрастно и объективно запечатлела: отношения царской четы, недуг сына, красоту и скромность дочерей.

Документальные сюжеты отразили заботу государства о новых поколениях, об их религиозном формировании, образовании, духовном и физическом здоровье. В них, повторяясь, закреплялись эти позиции в сознании зрителя — как защитить тех, у кого несчастное детство и каким должно быть русское счастливое детство.

Пропаганде здоровья общества были посвящены сотни и сотни спортивных сюжетов. Особый интерес был к новым видам: теннис,

автогонки, альпинизм, гонки яхт. В центре — авиация, занимающая пограничное положение между спортом, техникой, войной. П. Нестеров, С. Уточкин, А. Васильев и десятки других, менее известных «летунов», (как сначала называли лётчиков), стали героями жизни и документального экрана. Среди них была женщина, что следует из сюжета 1912 года «Полёт княжны Шаховской в Петербурге».

В 10-е годы необыкновенной популярностью в России пользовалась французская (классическая) борьба. Она отвечала традициям старинного кулачного боя. Она воспитывала ценимые у нас качества: мужество, удаль, находчивость, настойчивость, вера в собственные силы. Ей интересовались, о ней писали А. Куприн, А. Блок. Писатель и сценарист Н. Брешко-Брешковский выпустил серию модных романов о жизни борцов; «Русский лев», «Чёрная маска»... Многие документальные сюжеты запечатлели поединки, победителей, чьи имена, а чаще псевдонимы, были у всех на устах.

В Петербурге штабс-капитан А. Далматов попытался открыть «Первую фабрику кинолент спортивного характера». Он снимал различные сюжеты: псовую охоту кавалеристов, полеты на дирижаблях, шарах, самолётах, авиационные парады. Неизвестный оператор в 1913 году запечатлел поучительный сюжет — «Тренировка сборной московской футбольной лиги под руководством английского тренера А. Гаснеля».

«Царская хроника» сохранила немало спортивных сюжетов: гонки яхт, игра в теннис. Есть даже такой — «Николай II на спортивном параде в Царском селе». Так что государственный интерес к спорту в России имеет давние корни, как и традиция спортивных, воздушных парадов в присутствии первого лица.

Повсеместный интерес зрителей к хроникальным сюжетам, столь разнообразным, многоликим, стимулировал новые формы документального освоения реальности. Так в 1910 году в России появляются киножурналы. И это был первый шаг от фиксации отдельного события к формированию более сложной и обобщённой картины жизни, объединяющей ряд различных событий.

Первым на экранах появился журнал фирмы «Пате», названный «Зеркало жизни». В нём официальная хроника дополняется сенсационными российскими сюжетами, снятыми нашими операторами. Они смотрятся совсем по-иному рядом с зарубежными, видовые рядом с событийными. «Информировать, развлекая» — таков был лозунг «Зеркала жизни». Затем собственный киножурнал по такой же модели стала выпускать фирма «Гомон».

Наконец в 1912 году появился наш первенец — киножурнал от Ханжонкова «Пегас». Его французские конкуренты, активно приобретаемая местную хронику, достаточно широко представляли на экране российскую жизнь. Поэтому на первых порах Ханжонкову пришлось смириться с тем, что в журнале, вопреки его национальной программе, преобладали зарубежные сюжеты.

Всё изменилось с началом Первой мировой войны, когда катастрофическая действительность стала давать такой обильный и акту-

альный материал. А зарубежные фирмы в лице своих представительств должны были изменить и сократить свою деятельность в России. Теперь выпуск «Пегаса» нередко весь состоял из отечественных сюжетов.

Фирма «Продалент» выпускала киноальманах «Живописная и промышленная Россия», само название которого говорит о попытке объединить видовые сюжеты с индустриальными, показать вечную Россию и новую. Альманах отличали: высокое качество съёмок и литературные достоинства комментирующих изображение надписей. Всего вышло 15 номеров.

Менее долговечными оказались юмористические киножурналы «Пересмешник», «Кривое зеркало». Не в пример литературным либерально-демократическим «Сатирикону», «Новому Сатирикону», журналам, послужившим образцом для киноподражания.

За киножурналами последовали полнометражные документальные фильмы. Их время приходит в 1913—1914 году, наступая не спешно, не уверенно, потому что большой фильм не категория длительности, а категория насыщенности материала, иного принципа его организации. Это — драматургия. Один из первых образцов — «Балтийская эскадра», фильм выпущенный А. А. Ханжонковым в конце 1913 года. Съёмки по заказу военного министерства велись в Ревеле и Кронштадте. По существу это военный пропагандистский фильм, в предчувствии большой войны утверждающий морскую мощь России.

Снятые в разное время и в разных местах 14 флотских сюжетов, объединены в большой фильм. Известно, что их демонстрировали и каждый в отдельности. Новейшая техника (подводная лодка, водолазное снаряжение), её использование (стрельбы, погружение), повседневная жизнь на судах (учения, вахты). И финальные официальные и торжественные сюжеты: «в высочайшем присутствии» смотр эскадры и открытие памятника адмиралу С. О. Макарову, учёному и герою русско-японской войны, павшему на броненосце «Петропавловск».

Техническая оснащённость и профессионализм, государственный патронаж и качество повседневной службы, традиции патриотизма и героизма, соединяющее прошлое и настоящее флота всё это, по мнению А. А. Ханжонкова, профессионального военного, и составляет его потенциал. В январе 1914 года состоялся специальный просмотр во Дворце. Ханжонков беседовал с царём о съёмках, об армии, флоте, войне. Спустя несколько месяцев она началась и стала для российского кинематографа, в том числе для документального, мощным импульсом его развития и национального самоопределения.

Это поучительное и разумное зрелище: оно имеет огромную цену как учебная мера.

Л. Н. Толстой. Из беседы с оператором Ж. Мейером.

Известно негативное отношение Толстого к раннему игровому кино. «Глупо». «Нет вкуса». «Скучно». «Ужасно». Такими реплика-

ми награждал он эти фильмы, ни один из которых не досмотрел до конца. Не мог, вставал и уходил, «зато видовые, хроника неизменно вызывали интерес и одобрение. «Вот настоящий кинематограф!»

Годы с 1912 по 1917 — период становления научно-просветительного кино, «поучительного», «разумного». В них по-своему раскрывалась Россия, её научный потенциал, социальные проблемы. Темы и материал для них давали и наука и действительность. К созданию фильмов привлекали талантливых молодых учёных — врачей, биологов, физиков.

Что подсказало авторам идею большого фильма «Пьянство и его последствия» — успехи психиатрии или развитие алкоголизма в стране... не на сухих цифрах, не на мёртвых диаграммах решалась в нём проблема национального бедствия, каким всегда являлось в России пьянство. Лучший киноактёр фирмы Ханжонкова Иван Мозжухин в психопатологическом рисунке роли являл на экране крайнюю степень разрушения личности алкоголем, мастер трюковых и мультипликационных съёмок Владислав Старевич воссоздавал видения больного, охваченного белой горячкой.

Когда документальных средств для решения материала не хватало, вводились игровые, анимационные сцены, благодаря чему фильмы становились занимательными, эмоциональными, оставаясь познавательными. Возникли новые типы съёмки — трюковые, двойная экспозиция, микросъёмка. Так обогащалась не только технология кинематографа, но и его язык.

«Неустанный работник нашего тела» («деятельность сердца»), «Глаз», «Материалы к истории русской литературы», «Туберкулёз и меры борьбы с ним», «Электрический телеграф», «Работа по цехам в Сорновском заводе» — это всё названия фильмов, выпущенных Научным отделом АО «А. Ханжонкова и К^о». Это была первая в стране постоянная производственная база научно-познавательных лент. При отделе была создана научная фильмотека, систематически пополнявшаяся документальными материалами, за границей были приобретены хороший микроскоп, хроноаппарат для кадровой съёмки.

Отдельные проекты А. А. Ханжонкова и сейчас поражают масштабностью и государственностью. Художник Н. В. Пинегин, отправившийся с экспедицией полярного путешественника и учёного Г. Я. Седова к Северному полюсу, снял подлинную эпопею этого беспримерного путешествия. Сама реальность — гибель от цинги 37-летнего Седова, ушедшего с двумя матросами на санях к полюсу, дописала трагический финал фильма. Отдельные сюжеты, выходявшие на экран по мере съёмки, по их завершении были объединены в полнометражный фильм «Экспедиция Г. Я. Седова 1912—1914 гг.». по его материалам были внесены дополнения и исправления в географические карты.

Фильм этот был выпущен на экраны уже после октября 1917. И ещё долго в 20-е, 30-е годы русские дореволюционные научно-познавательные и видовые фильмы будут «работать» и как целое и как материал. Секрет подобного долголетия заключается в особых качествах

раннего неигрового кино — хроники, документальных, научно-познавательных лент. Это была беспристрастная, объективная, лишённая какой бы то ни было тенденциозности (классовой, национальной, партийной) картина мира.

В 10-е годы набирающий силы отечественный неигровой кинематограф переживал, возможно, лучшую свою пору. Огромный интерес зрителя к самому феномену кинематографа понуждал кинопредпринимателей снимать, а театровладельцев демонстрировать его во всей полноте видов. При этом отечественные неигровые фильмы всё равно составляли скромную долю репертуара, в пять раз больше фильмов ввозилось из-за рубежа, чем снималось в стране. В ситуации такой конкуренции, российские ленты должны были, и материалом и качеством его решения, постоянно доказывать свою жизнеспособность.

Российское неигровое кино можно назвать консервативным и охранительным, оберегающим основы существующего миропорядка, стремящимся утвердить в нём позитивную жизненную перспективу, поддерживающим эволюционные процессы его развития. Достаточно его сравнить с другими искусствами той же поры, чтобы убедиться в этом. Или сравнить хронику, как её тогда называли, «газету на экране», с прессой.

Возможно кинематограф был ещё слишком молод, чтобы принять в себя всю полноту социального представительства, различных позиций, оппозиционных настроений. В его ряды вошли представители так называемого среднего класса, наиболее спокойные, благонамеренные. Среди них не было радикалов, инакомыслящих. Ну не было! А тех, кто раскачивал лодку, к сожалению, оказалось предостаточно в старших искусствах, в иных сферах культуры.

2

*По количеству, а, может быть, и по качеству картин
русское кинопроизводство занимало одно из первых мест в
мире.*

Жорж Садуль

Так автор «Всеобщей истории кино» французский киновед Жорж Садуль писал о кинематографе России 1915—1916 годов. Действительно, это было время его небывалого роста, расцвета, самоопределения.

В 1916 было поставлено 500 игровых фильмов в основном полнометражных и даже многосерийных. Для сравнения, 3 года назад в 1913 — всего лишь 130. Количество киноустановок достигало трёх тысяч, из них стационарных — более двух. Были выстроены настоящие театры кино — специально спроектированные, отлично оборудованные, декорированные, обставленные — во всех крупнейших провинциальных городах, а не только в обеих столицах.

С 1915 (второго года войны) 60% текущего репертуара — фильмы отечественного производства и отечественного эстетического поддан-

ства. Экранизация, детектив, песенное кино, комедия, фарс — в совокупности составляли половину массива. Вторая половина — кинодрама, подлинная царица русского экрана. Психологическая и бытовая, салонная и народная, мистическая и мещанская — лучшие фильмы, лучшие творческие силы. Почему зрители, кинематографисты предпочитали именно драму?

Думается, что драма очень русская эстетическая форма, наиболее полно отвечающая особенностям национального характера и менталитета. Жить страстями — религиозными, политическими, любовными, семейными. Бунтовать — против государства, церкви, отцов, учителей, даже Бога. Всегда конфликтовать с самим собой. Постоянно грешить и каяться. Мятущийся, эмоциональный, открытый, отзывчивый, готовый соучаствовать в чужой жизни и сочувствовать чужим горю и радости. Такой — лучший герой драмы и лучший её зритель.

Неслучайно в литературе и на театре драма заняла такие принципиальные позиции. Ранний русский кинематограф дал ей новую жизнь — в самой массовой, демократической аудитории. Немой экран, лишенный звучащего слова, без которого, вне которого драма просто не существует в старших искусствах, открыл в самом этом жанре новые выразительные возможности пластического характера. Прежде всего, жизнь человеческого лица, глаз. В самых тонких её проявлениях.

Определенное устремление русского кинематографического творчества в область психологии и внутренних душевных переживаний, то новое и настоящее, которого так давно ждал кинематограф.

Из статьи в журнале «Сине-фоно», 1914 г.

Именно в кинодраме нашли отражение наиболее болезненные состояния, настроения, эмоции, которыми жили поэзия, проза, театр, живопись Серебряного века. Естественно, на ином эстетическом уровне это юное, это массовое искусство осветило проблемы жизни и смерти, веры и безверия, любви и семьи, творчества и нравственности, в ситуации кризиса государственных, общественных, религиозных, семейных, личных основ существования, болезни всей жизненной системы.

Русская кинодрама не знала счастливых развязок и не любила благополучных концов. Не развлечь и успокоить, но напротив, потрясти, взволновать, дать урок. Гибельный конец заключал в себе момент нравственный, то был приговор, окончательный и обжалованию не подлежащий. Говорят, что для зарубежного проката специально делали счастливые концы. И, наоборот, для российского — к датским драмам снимали концы трагические, заgrimировав Ивана Мозжухина под Олофа Фенса или Вальдемара Псиландера, «убивали». Но это, скорее всего, легенда.

Названия кинодрам не блещут оригинальностью. Зато в них всегда присутствует ключевое слово, заявляющее главную тему фильма в «товарной», останавливающей внимание лексике. Наиболее часто встре-

чаются такие слова: любовь, смерть, жертва, тайна, рок, месть, кровь, горе, безумие, ночь, преступление. Если в названии есть слово «цветы», то они «смятые», «запоздалые», «с могилы». Если присутствует цвет, то преимущественно «чёрный». Из библейских персонажей чаще всех упоминаются Каин и Иуда. Царь тьмы под различными именами — сатаны, демона, дьявола, чёрта — весьма популярная фигура. Обращает на себя внимание любопытный момент: название каждого фильма приведено в нескольких вариантах. Например, знаменитый фильм Евгения Бауэра «Жизнь за жизнь» имеет ещё два названия — «Сёстры-соперницы» и «За каждую слезу по капле крови». Первое — основное, обобщающее, философское, трагическое. Второе — сообщает фабулу. Третье содержит нравственный вывод. И каждое название адресовано определённому типу зрителя, которого фильм ищет, приглашает в зрительный зал.

Есть и другие, единственные названия, так точно сформулированные, что даже простая перестановка слов в них меняет смысл. «Сатана ликующий» — это не история одного князя тьмы, радующегося своей победе, это зловещее торжество вселенских сил зла. Не информацию заключает в себе, а авторскую эмоцию тревоги, отчаяния эта формулировка. И потому «двучитным» оно просто быть не может.

«Дети века», «Уход великого старца», «Немые свидетели», «Набат», «Шахматы жизни» — всё оригинальные названия, моделирующие мир фильма, выражающие авторское «вижу». Их по аналогии с литературой можно назвать заглавиями. И так озаглавлены лучшие отечественные кинодрамы 1914–1917 годов.

Читая отзывы прессы, рекламные материалы, аннотации к фильмам, большинство из которых не дошло до нас, вглядываясь в кадры, немногих сохранившихся, точно перелистываешь конспект исторического текста, озаглавленного «Серебряный век».

Семейная жизнь не крепка и не красива у русских, кроме исключительных случаев.

Василий Розанов

Семья в русских фильмах редко была показана счастливой, надёжной. И более того, как таковая не представляла интереса. Она была той нишей, в которой разыгрывалась очередная драма неверности, ревности, преступления, одиночества, страдания, смерти.

Бездетных мужа и жену, самых популярных персонажей кинодрамы, даже и семьёй трудно назвать. Семья — от слова ли «семя» (источник жизни, потомства) или «семь я» (множество, с числом для православных особо значимым) — не подходит к ним. Традиционно в России семья — это большая общность родственников разных поколений (родители, дети, внуки, родители родителей, братья, сёстры, сводные, двоюродные) живущих вместе. Неважно, это дворянская или мещанская, купеческая или крестьянская среда. Семья — это дом, быт, религия.

«Сёстры-соперницы», «Братья-соперники», «Семейный треугольник», «Брат на брата», «Снохач», «Мать-отравительница», «Дочь пад-

шей». В этих названиях – грех и порок, поразившие отношения самых близких, кровью связанных. Но и за менее одиозными названиями — похожие сюжеты. И во всём этом отражение кризиса семьи, как болезни эпохи.

Существует заблуждение, что это недуг советского общества, когда в 20-е годы целенаправленно разрушали семью, как гнездо традиционных отношений. На самом деле большевики только завершили начатое не ими. Корни уходят в далёкое досоветское прошлое, когда начала рушиться старая патриархальная Россия. А в эпоху Серебряного века этот процесс приобрёл особые черты и новое ускорение.

Знаменитые на всю Россию семейные дуэты были бездетными и безбрачными: Александр Блок и Любовь Менделеева, Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус, Бердяевы, Андрей Белый и Анна Тургенева, Фёдор Сологуб и Анастасия Чеботаревская. Из такого нереализованного брака Осипа и Лили Брик, после встречи с Маяковским создаётся необычная семья «троих».

Конечно, этих незаурядных, отмеченных талантом, а то и гением, особенных людей связывали узы творческие, интеллектуальные, духовные. Но простых, естественных отношений они не желали, безбоязненно подвергая их живосечению анализом, сомнениями, иронией, экспериментом.

Поэт, мыслитель Вячеслав Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал, охваченные идеей эротико-мистического коллективизма, пытались также превратить союз «двоих» в союз «троих», а затем в мистический союз «многих», «всех». Вспоминают, что из-за этого распалась семья Максимилиана Волошина и Маргариты Сабашниковой. Когда Лидия Дмитриевна, ухаживая в деревне за крестьянскими детьми, заразилась скарлатиной и умерла, Вячеслав Иванович, в снах и видениях сохраняя с ней общение, выполняет «её волю» — женится на своей падчерице, её дочери от первого брака Вере Шварсолон. Но до конца дней он говорил об особой мистической связи с Лидией Дмитриевной.

В сюжетах большинства фильмов семья приносилась в жертву: любовному соперничеству матери и дочери, сына и отца («За счастьем», «Золотая осень»), греховному прошлому матери или отца («Братья», «Мечь падшей»), мщению за поруганное чувство («Тени греха»), страсти мачехи к пасынку («Пламя неба»). И оплачивалась эта жертва жизнью — самоубийствами, убийствами.

Сценарный голод, постоянно мучающий быстро растущее кинопроизводство, помогала утолить литература. «Пьер и Жан» Ги де Мопассана, «Дневник горничной» Октава Мирбо, «Измена идеалу» Марселя Прево — их перенесённые на русскую почву сюжеты, обрусевшие герои хорошо приживались в кинодраме.

Это просто «человек»... у него есть семья, ... дети, семейный очаг... только у себя дома он делается человеком без кавычек.

Из статьи о фильме «Человек» Журнал «Вестник кинематографии» 1912 г. № 46

Дважды была экранизирована повесть Ивана Шмелёва «Человек из ресторана». Более поздняя, подробная, сохранившая название литературного первоисточника экранизация осуществлена Либкеным. А в 1912 году был снят фильм, как сейчас сказали бы «по мотивам». Сценарист, режиссёр, оператор (имена их не сохранились, к сожалению) поставили перед собой непростую задачу: извлечь из повести не только сюжет, характеры, но и глубокие социально-психологические, социально-критические обобщения. Фильм назвали «Человек». Получилась не просто семейная, но и социальная драма о кризисе семьи в обществе, где целые сословия «человеков» за людей не считают, где они и сами не чувствуют себя людьми. Фильм был снят у Хан-жонкова.

Лучшие семейные, бытовые, реалистические драмы, по-настоящему современные, проблемные, снимались именно у него. Защита семьи, живущей по православным законам, была частью национально-культурной программы Ханжонкова. Он ставил перед собой большую задачу — дать в совокупности фильмов картину российской жизни (разных сословий, поколений) и утвердить её главные ценности. Целеполагание так важно в деятельности кинопредпринимателя потому, что верно означенная цель, подобно магниту, собирает и творческие силы и производственно-финансовые мощности.

Конфликт отцов и детей, стремление нового поколения жить по-другому, иное, пусть иногда и ошибочное, но своё понимание смысла жизни — об этом фильмы «Невеста студента Певцова», «Юность прекрасная, светлая, чистая». В 1914 году, сразу по выходе в свет, огромный интерес, особенно среди молодёжи, вызвал роман популярного беллетриста Юрия Слёзкина «Ольга Орг». Ханжонков тут же приобретает права, и Евгений Бауэр ставит фильм «Обожжённые крылья» о губительном влиянии богемы на молодёжь.

Эта постановка оставляет чудесное, светлое впечатление... может быть... подкупил гражданский мотив, которому приносятся в угоду прихотливые извивы человеческой психологии... Да, наконец, извивы экранной психологии в достаточной мере надоели.

«Экран России», 1916 г. № 1.

«Курсистка Таня Скворцова» (1916) из того же «студенческого цикла». Снятый в годы войны фильм написан войной. В нём ощущается влияние фронтовой, госпитальной хроники, которую в это время снимали и выпускали у Ханжонкова. Драматический сюжет строится вокруг возвращения к жизни молодого офицера, после контузии потерявшего дар речи. А главная героиня — скромная курсистка Таня Скворцова, самоотверженной любовью возвращает ему желание и силы жить. Фильм назван «повестью для экрана»: убраны острые драматические сцены, зато много настроенческих; медленное, подробное действие разбито на главы. Немой разговор влюблённых глаз, диалог с помощью коротеньких записок. Верно отмечал один из

рецензентов: «по замыслу и выполнению единственный в своём роде образчик драматической силы «золотого молчания». Встреча героев на концерте в зале Консерватории, свидание, назначенное на Пироговке, у памятника Пирогову; до боли любимые переулочки, бульвары — очень московский фильм.

Известный публицист, беллетрист, критик Александр Амфитеатров написал сценарий кинодрамы «Нелли Раинцева», которую в 1916 году поставил Евгений Бауэр. Амфитеатрова называли «маленький русский Золя» — хорошо знал и чувствовал среду, быт, типы людей, натуралистически точно умел их описать. Но он был прав, когда сам себя называл «писателем без выдумки». Действительно, в этой истории сюжетные ходы — не открытие.

Драма девушки из богатого дома, где нет любви, семьи, где она так одинока, живёт без цели, сходится с человеком низшего круга, пресыщается жизнью и добровольно отказывается от неё. Режиссёр, желая усилить эффект современности, ввёл в действие роли писателя Андреева, композитора Ипполитова-Иванова, которым Нелли, тщетно ища себя в творчестве, читала, играла на фортепиано.

Снимались фильмы на семейные сюжеты из жизни московского купечества, фабрикантов, заводских рабочих, прислуги — «Под молотом судьбы», «Набат», «Немые свидетели». И в них (прямо или от противного) утверждалась семья как ценность отдельной человеческой жизни и общей национальной жизни, утверждались её христианские основы: любовь к ближнему, супружеская верность, жертвенность, раскаяние, покаяние, прощение, милосердие.

Семейные кинодрамы на материале народной жизни выпускались редко. На экране их замечали лубочные, песенные фильмы. Одним из главных производителей нравоучительных семейно-бытовых драм был Григорий Либкен, нередко сам писавший к ним сценарии, осуществлявший постановки. «Волгари» (1915) — история двух семей, судьбы которых переплелись. Два старика — богатый (владелец баржи) и бедный (рабочий на барже). Один недуг (пьянство) и один конец (внезапная смерть). Сын богатого и дочь бедного полюбили, поженились, были счастливы, но недолго. Богатство не вечно, зато вечны богатства христианской души — несребролюбие, терпение, смирение, жертвенность — утверждал этот фильм.

Одно плохо, сам Либкен так не жил. Актёр Амо Бек-Назаров, премьер его фирмы, вспоминал в мемуарах, как его жадный и хитрый хозяин дважды нажился на фильме «Петра Смирнова сыновья» («Дети купца Волжина»). Сперва у представителей знаменитой на всю Россию водочной фирмы Петра Смирнова получил «отступные» за то, чтобы изменить название фильма, а затем с успехом, подогретым этим скандалом, прокатал его под новым названием. Фильмы Либкена имели своего зрителя ещё и потому, что в провинциальной России миллионы жили по христианским законам и хотели так жить.

Именно в эти кризисные годы вспомнили об уникальном документе — «Кодекс морали и поведения православного жителя Московского царства XV—XVI веков», называемом «Домострой». Этот памятник

древнерусской социально-этической мысли собрал воедино правила всего земного существования («строительство земного дома»): Веры в Бога и жизни «по вере»; подчинения церкви и власти; созидания себя и семьи своей как людей Божиих на земле. В 64-х главах прописано всё — от основ Символа веры до отношений с детьми, женой, родителями и наставлениями по ведению домашнего строительства и хозяйства. Первая публикация «Домостроя» датирована 1849 годом. В 1908—1910 выпущено двухтомное издание, а в 1917 — специальное современное его толкование. В советское время само слово «домострой» стало нарицательным и бранным, характеризующим тёмный, отсталый уклад жизни.

... нервные, откровенные до жестокости, тяжёлые от сдержанной страсти, мистические... таковы были фильмы той поры, когда вспыхивали трагические зарницы войны и революции.
Иван Мозжухин, 1927 г.

Удивительно точно изнутри охарактеризовал Иван Мозжухин тип фильма, принёсшего славу русскому кино и ему самому — звание неповторимого, лучшего, первого исполнителя в жанре салонно-психологической драмы. Советские киноведы превратили этот жанр в объект погромной, а порой и издевательской критики. Нелепые, неправдоподобные, пошлость, бульварщина, дрянь — таковы их оценки фильмов, вынутых из контекста времени, рассмотренных исключительно с сюжетно-событийной стороны.

Композитор из ревности убивает жену и, полюбивши другую, очень на неё похожую, в состоянии умопомрачения убивает и её. «Пляска смерти» (1916). Пытаясь убить мужа возлюбленной герой убивает своего брата и тот, являясь ему, доводит до белой горячки и самоубийства. «В буйной слепоте страстей» (1916). Оба фильма поставил Яков Протазанов, а главные роли сыграл Иван Мозжухин.

Художник оболещает женщину с единственной целью — писать её обнажённой, и она убивает его. «Женщина с кинжалом» («Обнажённая», 1916). Дворянское гнездо переходит в руки грязных дельцов, и оставшейся в особняке «тургеневской девушке» начинает являться призрак прошлого, который умирает вместе с ней. «Душа старого дома» (1916).

Талантливая балерина, не перенеся измены любимого, принимает яд и погибает на сцене, исполняя «танец хризантем». «Хризантемы» («Трагедия балерины», 1914). Безумный художник душит позирующую ему в костюме лебеда балерину, стремясь запечатлеть на полотне «самую смерть». («Умиравший лебедь», 1916). В обоих фильмах в центральной роли прима-балерина Императорского Большого театра Вера Каралли.

Вот несколько реальных событий, которые могут показаться сюжетами фильмов. Совершается странное, если не сказать, страшное действие: молодому человеку ранят руку до крови и, смешав кровь с

вином, чашу пускают по кругу. Пьют из неё Вячеслав Иванов, Василий Розанов, Николай Минский... Редактор журнала «Весь мир» баронесса Таубе принимает посетителей сидя ... в гробу, окружённая скелетами и чучелами змей.

Дама утверждает, что ей доверено родить нового мессию, потому что у неё «сердце светится». Действительно, на груди горит спрятанная под платьем лампочка. Она не пациентка лечебницы для душевнобольных. Это известная писательница Евдокия Нагродская. Граф Бобринский, знаток и ценитель античной культуры, умирая, зовёт не священника, а просит свою ученицу совершить ритуал, исполняя древнегреческий танец.

В эти годы в России существовали десятки спиритуалистических кружков, оккультных изданий. В 1912 в Петербурге вышла «Энциклопедия оккультизма» объёмом 500 страниц. Событием для творческой среды обеих столиц стал приезд из Варшавы знаменитого медиума Яна Гузика. Спиритические сеансы, интервью, публикации. Всем этим очень увлекался Валерий Брюсов; активно авторствовал в спиритическом журнале «Ребус». А в дневнике меж тем записал, как он сам (или кто-нибудь другой) во время спиритического сеанса, часто проводившегося у него в доме, симулировал контакт с «духом».

Многие интеллектуалы и творцы стремились расширить своё жизнепонимание, искали новых смыслов, чувств, ощущений, какой-то другой реальности. И что здесь было от неприятия окружающей действительности, что от влияния идеалистической философии, а что от игры — трудно понять. Так что кино ничего не выдумывало, а, слушая и слыша век, получало от него информацию, которую в силу эстетической молодости и массовой природы своей, снижая и упрощая, передавало на экран.

Он умирает... но умирает с улыбкой счастья... ведь он идёт к ней, которая ждёт его там в загробной жизни.

Из рецензии на фильм «После смерти», 1915 г.

Русская мистическая кинодрама наследовала символистской драме, с её уходом от действительности в мир непостижимого разумом, иллюзорных видений, бессознательного, сна и смерти, потусторонней жизни. Расшатанный богоискательством и богостроительством фундамент житейского христианства был для неё как раз хорошей основой. Ведь чем меньше веры, тем больше простора мистике.

Мистические сюжеты фильмов «Зараза», «Золотая орхидея», «Великий Магараз», «Чужая душа», «Королева мёртвых» были движимы болезненными страстями, тягой к убийству, любовью к прекрасным ядовитым цветам, страхом предсказания смерти, верой в переселение душ, подчинением чужой воли, жаждой мщения из-за гроба. Нередко одним из персонажей становится учёный, занятый фантастическими опытами, например, оживлением умерших.

Евгений Бауэр по мотивам рассказа И. С. Тургенева «Клара Милич» написал сценарий и поставил фильм «После смерти» («Турге-

невские мотивы», 1915). Главный герой — учёный затворник, не знавший любви. Его холодность убивает любящую его молодую талантливую актрису — она принимает яд. Погрузившись в чтение её дневника, точно в её душу, он вступает с умершей в мистическую связь, ждёт ночных свиданий с её призраком и наконец с улыбкой покидает этот мир. Бауэр великолепно подобрал дуэт исполнителей: обаятельная, нежная Вера Каралли и безукоризненный красавец Витольд Полонский, холодность которого здесь, что называется, «в образ». Оператор Борис Завелев в сценах «призрачных свиданий» добился мистических оттенков изображения.

Под определением «комической» нужно понимать сценический материал, который никакого серьёзного значения (воспитательного, например) иметь не может. Но смех в кинематографе в настоящее время ниже всякой критики, благодаря своей пошлости, грубости».

Сальто-мортале «Вестник кинематографии». 1911 г.

Первая отечественная кинокомедия оказалась настолько неудачной, что глава фирмы, где она была снята, пожалел свою репутацию больше, чем потраченные средства, и не выпустил её на экран. Это был фильм «Галочкин и Палочкин», снятый у Ханжонкова в 1907 году.

В декабре 1908, подтвердив свою репутацию родоначальника отечественного игрового кино, А. Дранков представил зрителю «Усердного денщика». Он точно рассчитал, что для успеха необходимо: найти комический персонаж, знакомый, симпатичный сидящим в зале, своей, родной. Николай Филиппов — актёр, режиссёр, автор сюжета в одном лице — выбрал тип пройдохи, прикидывающегося дурачком, способного провести самого генерала. Год спустя появилась вторая комедия «Двойная измена» («Сапожник»), где тот же Филиппов предстал горьким пьяницей. Третьей уже не последовало. Если Дранков останавливал начатое, — значит, дело не пошло.

Тогда фирма «Пате», ориентируясь на успех французской комической ленты, затеяла серию с Митюхой, крестьянским парнем, попадающим в столице в самые нелепые ситуации — «Митюха в Белокаменной», «Сон в летнюю ночь», «Митюха женится». Но и эта маска не прижилась на экране.

Поиск серийного комедийного персонажа продолжался: дядя Пуд (цирковой борец В. Авдеев), Лысый (актёр Рейнолдс), Кубышкин. Сами прозвища заключают в себе сюжеты коротких комедий, построенных на обыгрывании физических данных исполнителя. («Дядя Пуд — враг кормилец», «Лысый хотел, чтобы у него выросли волосы»). Были неожиданные, а то и вызывающие варианты: взрослый актёр Руланов в роли двухгодовалого младенца; Икар, танцовщик, имитирующий балерин; цирковой трансформатор Рино Лупо в гротескных женских ролях.

Успех у зрителя измеряется просто — как долго живёт комическая серия, сколько в ней фильмов. Так полюбился эксцентрик из мюзик-

холла Аркадий Бойтлер с комической маской глупого, пошлого, самодовольного франта Аркаши. Режиссёр Э. Пухальский и актёр Варшавской оперетты Антон Фертнер за три года сделали более 20 комедий с добродушным, легкомысленным бездельником Антошей, который постоянно попадал в смешные ситуации, жизненные и гротескные одновременно. «Антоша-двоежениц» (вор, художник-декадент, сват, счастливый наследник, укротитель тещ). Но ни один из них не стал кумиром русской публики.

Россию покорила француз Габриель Максимилиан Лёвель, миру известный как Макс Линдер. Секрет такого успеха в обаянии его постоянного экранного персонажа. Он элегантен, красив, наряден, а, в общем, просто «средний француз», которого так приятно видеть «среднему русскому». Настроенный на лирический лад, добродушный, не агрессивный, чем он отличается от того же Чаплинга (раннего Чаплина), которого тогда в России не полюбили, называя грубым, жёстким, примитивным. Яркие глаза южанина, улыбающиеся губы — всё в лице Линдера живёт переживаниями чувств, а не сокращением мышц. И это уже было доказательством кинематографического подданства актёра, который много работал и на сцене.

Когда, совершая мировое турне, накануне войны Линдер добрался до России, он был встречен не как популярный полубившийся комик, а как близкий человек. В Петербурге восторженная толпа выпрягла лошадей и провезла экипаж от вокзала до гостиницы. А вот его выступление на театральных подмостках в фарсе «Любовь и танго» многих разочаровало. Было всё — изящество, пластичность, грациозность, но не было видно жизни лица, глаз.

С Западного фронта пришло известие — Линдер не то смертельно ранен, не то убит. Поднялось такое волнение. Французскому правительству пришлось давать опровержение — актёр только контужен. Осенью 1925 года Макс Линдер, уже несколько лет переживающий драму гаснущей звезды, покончил жизнь самоубийством, вместе с женой Элен, оставив трёхмесячную дочь сиротой. Так трагически завершилась судьба одного из самых любимых в мире комиков.

*В Европе никто не понимает, что бы ни случилось, у нас —
русские приспособятся.*

Простой российский зритель

События Первой мировой войны внесли новую содержательность и в жанр комедии. Появилась сатира на врага, комические бытовые сюжеты: «Как немецкий генерал контракт с чёртом подписал», «Тётушка огерманилась», «Тёща в плену у немцев». С подмостков театра перекочевала пьеса Е. А. Мировича «Вова приспособился». Александр Вернер, актёр театра Сабурова, сыграл в ней главную роль и на сцене и в кино. Он нашёл свою комическую маску — Вова, барон фон Штрик, студент белоподкладочник, затем солдат, приспособляющийся к войне, к окопам. Сквозь нелепые, смешные ситуации, в которые попадает, из которых выбирается аристократ, барчук, кутила, пробива-

ется простая и жизнеутверждающая мысль. Оборотистый Дранков поставил Вову на конвейер: «Вова в отпуске», «Вова в деревне»... Имя сразу стало нарицательным, а это тоже свидетельство успеха.

Путь на экран со сцены оказался весьма характерным именно для фарса, жанра популярного, демократического, незамысловатого, правда, требующего меры и вкуса, как никакой другой. Когда режиссировали Е. Бауэр или Я. Протазанов, играли М. Блюменталь-Тамарина, Б. Борисов, И. Мозжухин, В. Каралли, это было вполне достойное зрелище. Начиная с 1913 года экранизировали несколько десятков фарсов из репертуара петербургского театра «Пассаж» известного актёра и антрепренера Симона Сабурова. Любовные, семейные, служебные отношения; курортные истории; жизнь закрытых пансионатов; похождения; переодевания...

Порой совсем неплохо получались пародийные комедии, на злобу дня, какие-то модные поветрия. В фильме «Спиритический сеанс» Аркадий Бойтлер прикидывался «духом» любовника, когда домой неожиданно возвращался муж. «Суфражистка Или Мужчины, берегитесь», «И мы как люди» — пародии на «проблемный женский фильм», на жестокую мелодраму, разыгранные хвостатыми и пернатыми артистами Владимира Дурова. «Всяк на Руси танцует танго» — смесь нижегородского с латиноамериканским в остроумном, феерическом фильме В. Старевича.

Фарс, комическая — это малые формы, это исток жанра. Его развитие — большая комедия, не обязательно продолжительная, но непременно многослойная, не сводимая к анекдоту, не исчерпываемая фабулой, не довольствующаяся маской. Среда, атмосфера, быт, человеческие типы в комедийном изображении — вот её лицо.

«Домик в Коломне» (1913) и по сию пору не утратил очарования, смешит и радуется: классическая литературная основа (маленький шедевр эротической лирики Пушкина), полная изящного юмора и острой характерности игра Мозжухина в роли гусара-кухарки; лёгким штрихом обрисованный быт. Режиссёр П. И. Чардынин повторил успех в комедии на современном материале — в фильме «Дядюшкина квартира» (1913). Мозжухин играл великовозрастного шалопая, превратившего квартиру отбывшего на курорт родственника в меблированные комнаты. Жаль, что для богато и разносторонне одарённого актёра комедия не стала одним из рабочих жанров. Жаль, что режиссёр Пётр Чардынин в любом жанре оставался только культурным профессионалом, не более. Вот и получилось, что кинодрама обрела двух выдающихся режиссёров авторского типа — Я. Протазанова, Е. Бауэра, а кинокомедия, увы...

Нет, не случайно ранняя русская кинокомедия не пыталась обратиться к великим традициям русского театра Гоголя, Сухово-Кобылина; из Чехова предпочитала рассказы драматические, а комические разыгрывала как анекдот; прошла мимо талантливых «сатири-концев», лучших современных фельетонистов... Она не была готова обрести культурно-национальное своеобразие высокой комедии как трагикомедии, как драмы, вызывающей смех и слёзы одновременно.

«Я смеюсь, чтобы не расплакаться» — даже не верится, что это сказал французский комедиограф Пьер Бомарше, звучит так по-русски!

За Кудеяра-разбойника будем мы Бога молить.

Из народной песни

Русское кино не чуралось низких киножанров — детектива, авантюрного фильма, придавая им своеобразную национальную окраску. Так появился знаменитый «разбойничий цикл». Один из фильмов «Антон Кречет» имел весьма красноречивые второе и третье названия — «Покровитель бедных и разоритель богатых» и «Русский Фан-томас». Снят он был по роману М. Раскатова о похождениях знаменитого благородного разбойника, который жертвовал собой, чтобы вырвать друга из рук полиции, и поджигал имение помещика, грязно домогавшегося девушки. Режиссёр Ч. Сабинский, ненадолго отвлекшись от песенных народных фильмов, написал сценарий и поставил уголовно-приключенческий фильм «Сашка-семинарист» («Русский Рокамболь»).

Успех этих фильмов, нарицательность их персонажей свидетельствовали о популярности в народе самого образа разбойника, всегда бывшего героем сказок, легенд, фольклора, лубочной литературы. Народные разбойничьи песни и социально-протестные (о Разине, Пугачеве, о бунте) и любовно-бытовые идеализировали образ разбойника — добрый молодец, красивый, бесстрашный, удалой, защитник бедных и обиженных, враг богатых.

В этом сказывалось неоднозначное отношение в народе к собственности, богатству, законности, власти. В симпатии к разбойнику проявлялись постоянно тлеющие жажда бунта, склонность к асоциальному существованию. В трёхсерийном боевике «Разбойник Васька Чуркин» («Русский Фантомас — Васька Чуркин») первые две — лихие похождения знаменитого разбойника, восхищающие неприязнательного зрителя, а третья — расплата за них, его гибель, вызывающая сожаление о самом разбойнике, и о том, что тут всему сериалу конец.

Именно в авантюрном жанре возникла серийность как особый тип фильма, в котором сквозной персонаж проходит через меняющиеся ситуации, через разные жизненные слои. Так, например, действие одной из серий «Сашки-семинариста» разворачивалось на большом заводе, хозяина которого, а, главное, его дочь, прикинувшись рабочим, охмурил Сашка и получал предприятие в собственность. Поговаривали, что этот сюжет содержит намёк на деятельность большевиков. Как раз в это время совершали свои дерзкие ограбления именуемые «экспроприация в пользу партии», два кавказских разбойника Коба и Камо (Джугашвили и Тер-Петросян).

Авантюрный жанр, при всей своей условности, был связан с современной реальностью. Часто использовались материалы судебных процессов, полицейских дознаний. Мастером его обработок слыл граф Амори (Ипполит Рапгоф), сделавший около 20 сценариев авантю-

ного жанра. К нему прочно пристал бранный ярлык писателя бульварного. Склонный к мистификации, как стилю жизни и литературной работы, человек-авантюра. Он писал и читал (в публичных лекциях) о том, что было на уме, слуху, языке времени. Его переводные или компилятивные естественнаучные опусы «Гигиена слабонервных», «Вегетарианский стол», «Гигиена любви» доносили до жадного читателя слабые отголоски серьёзных исследований, дискуссий в медицине, философии, психологии. Первый в России популяризатор граммофона, либреттист грамзаписей, хозяин магазина пластинок, он также был автором технических приспособлений к «поющей машине». Приписанный к мещанству, вступивший в купеческую гильдию, он в псевдониме титулует себя «графом». Жизненный финал Ипполита Рапгофа был трагичен и одновременно напоминал развязку какого-нибудь романа графа Амори. В 1918 году он возглавил небольшой отряд, захватил городское управление Ростова-на-Дону, объявил анархическую республику. Через день «республика» была аннулирована, её глава расстрелян.

Он мог из интервью писателя А. И. Куприна извлечь содержание ещё не опубликованных глав его повести «Яма», написать их и напечатать как «окончание». Его «Возвращение Санина» и «Побеждённые» — «продолжения» романов М. Арцыбашева («Санин») и А. Вербицкой («Ключи счастья»). Под его легкомысленным пером проза Ф. М. Достоевского и Ги де Мопассана превращались в сценарии уголовных драм. Так «Игрок» был переписан в сценарий «Семья и карты» («За карты жизнь ребёнка») для цикла фильмов «Тёмная Москва». Для таких кинопредпринимателей как А. Дранков, Г. Либкен, граф Амори был просто находкой. В основном он на них и работал.

Александр Дранков, человек авантюрной складки, был настоящим королём авантюрного жанра. Он первым стал извлекать из газет и судебных протоколов «золотые сюжеты»: о «банде червонных валетов», «похождениях Соньки Золотой ручки». Переноса на экран, он разворачивал их в сериалы. А какой дерзкий, даже красивый ход: по мемуарам снять фильм и пригласить автора сыграть самого себя — «похождения знаменитого международного афериста корнета Н. Г. Савина, графа Тулуз де-Лотрека» (1915).

Сериал «Сонька Золотая ручка» был особой удачей Дранкова. В 1914 и 1915 он выпустил шесть серий, а затем, наверняка не задаром, «Соньку» «украла» фирма «Кинолента». В 1915—1916 вышли новые серии, в которых Сонька прожила свою жизнь до смертного часа. Менялись и сценаристы, и режиссёры, только актриса Нина Гофман переходила из фильма в фильм, «успела совершенно сродниться со своей ролью и ведёт её одинаково мастерски во всех необычайных положениях».

У Соньки, сразу ставшей любимицей публики, было подлинное имя — Софья Блювштейн, а у той семья, дети, мужа и реальная смерть на каторге. Она и в жизни была незаурядной фигурой воровского мира. Её главным оружием был редкий ум, интуиция, знание людей, актёрские способности, женская привлекательность. Такие бы дарования,

да на доброе дело... В 1917 году появился фильм «Хочу быть Сонькой Золотой ручкой». А пародия всегда свидетельство того, что пародируемое явление себя исчерпало.

Московский кинопредприниматель Иосиф Ермолев старался не отдавать конкуренту столь популярный и кассовый жанр. Он именно с него начинает деятельность своей фирмы, поставив фильм «В омуте Москвы». С него он начинает целый цикл, стараясь придать ему черты народного кино: герои из народа, простые житейские сюжеты, нравоучительные развязки с торжествующей добродетелью и наказанным пороком. Фильм «Гримасы большого города» (1915) из этого цикла. Снова удивил Иван Мозжухин: написал сценарий и сыграл роль шофёра. Город был показан с изнанки жизни, как рассадник зла и порока.

Вообще русский авантюрный жанр в сравнении с французским, американским был более психологичен и бытописателен. Витиеватую фабулу здесь заменяла простая, но лишённая жизненных подробностей история.

Менее популярны были в России «фильмы ужасов», с особо изощрёнными убийствами, изысканными злодействами, подобные «Тайне известковой печи», «Скальпированному трупу». Этот фильм был также снят по материалам громкого уголовного процесса. В имени персонажа заменили одну согласную (инженер Гилевич стал Милевичем) — всё это возбуждало дополнительный интерес зрителей. Сцена скальпирования в фильме отсутствует, видимо по требованию цензора.

По существу в России так и не появились серийные фильмы об умных и смелых сыщиках, борцах с преступным миром, стражах закона. По «запискам начальника сысской полиции Ивана Путилина» был поставлен только один фильм, прошедший как-то незаметно. Зато зачитывались Артуром Конон-Дойлем...

Власти, сам Государь император, были обеспокоены буйным расцветом уголовно-авантюрного кино. Подобные фильмы всё чаще стала задерживать цензура, а если они без специального разрешения появлялись на экране, владелец кинотеатра мог быть арестован на срок до трёх месяцев. Но зрительская любовь к этому жанру была неистребима. И как последнее «прости» в 1917 году известные мастера «разбойничьего кино» режиссёр Александр Чаргонин и актёр Пётр Бак-шеев по одноимённому роману Н. И. Костомарова снимают фильм «Разбойник Кудеяр». Он несколько лет идёт на советском экране, удовлетворяя интерес и симпатии зрителя к разбойнику Кудеяру, теперь признанному народным героем эпохи Ивана Грозного.

Сказка — ложь, а песня — правда.

Русская пословица

Зрителю более искушенному голод чувств утоляла салонно-психологическая драма. Для неискушенного, «наивного» существовал особый «песенный жанр» — экранизации популярных народных песен и городских романсов. В нём продолжали жить традиции кино-

лубка. Любимые и распеваемые миллионами, они переводились на экран как незамысловатые, полные страстей истории из крестьянского, мещанского, купеческого, фабричного быта. Фильмы с сюжетами, известными всем и каждому, были рассчитаны на многократные переживания знакомых и добрых чувств. Как когда-то песни «играли» на деревенских посиделках, в усадьбе для господ, так теперь разыгрывали на экране.

Это действительно были «песни о главном» — о любви, неравном браке, разлуке, измене, сиротстве, солдатчине. «Бывали дни весёлые», «Последний нынешний денёчек», «На последнюю пятёрку», «Мару-ся отравилась». Песни нередко сочинялись на полубившиеся, ставшие народными стихи А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, А. В. Кольцова, И. С. Никитина. «Под вечер осени ненастной», «Коробейники», «Хуторок», «Ухарь-купец», «Колокольчики-бубенчики звенят...»

Обычно над такими фильмами работали режиссёры и актёры «второго состава». Был среди них признанный «король жанра» — режиссёр Чеслав Сабинский, ставший сначала у «Пате», затем у И. Ермольева. Конкуренты, уязвлённые зрительским и коммерческим успехом фильмов, которые они пренебрежительно называли «лошадиными картинками», Ермольева окрестили «лихим ямщиком» русского кинопредпринимательства.

Действительно русские тройки, погоняемые ямщиками (особым народом), пронеслись через многие сюжеты. Их любили снимать зимой, чтобы метель, да мороз, рождественская ёлка, коньки, сани, медвежья полость... Удаль и печаль, дерзость и тоска...

Фильмы-романсы, маленькие салонно-психологические драмы собирали нередко лучшие исполнительские силы. Для таких звёзд как, Иван Мозжухин, Вера Холодная, Наталья Лисенко, Иван Худолеев, Лидия Рындина, там находились привычные роли — поэта, музыканта, дамы полусвета, певицы, соблазнённой и покинутой. «Почему я безумно люблю», «Пара гнедых» (стихи А. Апухтина), «Забыть так скоро» (музыка П. И. Чайковского), «Ах, да пускай свет осуждает» (из репертуара знаменитой Анастасии Вяльцевой).

Романс «Уголок» режиссёр Ч. Сабинский назвал «ноктюрном» (с французского «ночной») и снимал как пластический монолог одинокой женщины, ночью вспоминающей, мечтающей, грустящей. На главную роль была приглашена известная актриса Московского художественного театра Мария Германова. «Нищая» («Подайте, Христа ради, ей») — этот популярный романс на слова Беранже экранизировал Яков Протазанов, пригласив на главные роли свой любимый актёрский дуэт — Мозжухина и Лисенко. Мотивы безжалостного рока, погибшей красоты, утраченного таланта, бренности славы собраны в этом камерном мелодраматическом фильме. Как всегда великолепен Мозжухин в «своей роли» поэта, поклонявшегося красоте и таланту возлюбленной и убившего себя, когда болезнь всё у неё отняла. Эта сюжетная линия не от Беранже, а от русской салонной драмы.

Можно пожалеть, что кинематограф, в общем, разминул с единственным в своём роде Александром Вертинским — автором поэти-

ческих текстов, мелодий, исполнителем. Он называл свои печальные, чувствительные, ироничные, экзотичные песенки-новеллы «арияетками». Они были очень популярны и очень кинематографичны, просто просились на экран – где-то посередине между киноромансом и салонно-психологической драмой могли бы найти собственное место. Изредка пользовались их сюжетами («Бал Господень»), брали названия («Ваши пальцы пахнут ладаном»)… И всё мимо.

Давно уже раздавались голоса из городов с преобладающим еврейским населением, с просьбой дать им картину из еврейской жизни... чтобы в этой картине всё, начиная с действующих лиц и кончая постановкой, чтобы всё это было еврейское.

Журнал «Сине-фоно». 1910 г.

Особый тематический пласт составляли фильмы на сюжеты еврейской жизни. Это были прежде всего мелодрамы, а так же драмы, комедии, песенные фильмы, оперетты. Евреи, проживавшие в черте оседлости, составляли значительный процент населения провинциальных городов России, а, следовательно, и зрительской аудитории. На рубеже веков в Европе проживало 8,5 миллионов евреев, из них в Польше, входящей в состав Российской империи, почти 3 миллиона. И потому решение московского отделения фирмы «Пате» начать выпуск «еврейских картин» коммерчески было беспроблемным.

В январе 1911 года на экраны вышел фильм «Л'Хаим» («За жизнь»), в котором сюжет еврейской народной песни вобрал сцены быта местечка, двух семей (бедной и богатой), любовь неравно стоящих молодых людей, семейную драму. К французскому режиссёру в помощь был приглашён сценарист Александр Аркатов (Могилевский) — журналист, театральный критик, знаток еврейской литературы, национального быта. Позднее он сам занялся режиссурой, и его фильмы «еврейского цикла» («Горе Сарры», «Бог мести», «Кантонисты») выгодно отличались от всего остального, что он снимал.

Возникли три центра производства таких фильмов: Варшава и Одесса (где в 1906 и 1908 годах после четверть векового запрета вновь открылись стационарные еврейские театры) и Рига. Здесь этим занялся кинопредприниматель С. Минтус, осуществлявший прокат в городах черты оседлости.

В поисках сюжетов обращались к еврейской литературе. Самым экранизируемым был Яков Гордин. Его сентиментальные семейные драмы шли в это время и в еврейских и в русских театрах. Начинал он писать на русском языке и находился под сильным влиянием русской классики, Льва Толстого прежде всего. В 1880 Гордин основал «Духовно-библейское братство» в целях «реформировать еврейство на толстовских началах». Братство было властями разогнано, а писатель вынужден эмигрировать в Америку.

Наиболее популярные его драмы были перенесены на экран: «Мирра Эфрос», «Сатана», «День венчания», «Жестокий отец», «Хася-си-

ротка», «За океаном». В этих фильмах играли еврейские актёры из ведущих национальных театров и из народных передвижных трупп. Мотивы социальной критики в них переплетались с мелодраматическими, как, например, в фильме «Где правда?», переименованном по требованию местного полицмейстера в «Трагедию еврейской курсистики». Запрет евреям жить в больших городах заставляет честную девушку-курсистку искать убежища в публичном доме, что приводит к её гибели и смерти её любимого.

«Злободневная картина по рассказу очевидцев» — так рекламировали фильм режиссёра Я. Койранского «Еврей-доброволец» («Гражданский долг еврея») (1915). Тему войны и «еврейский вопрос» объединил сюжет о музыканте, добровольно ушедшем на фронт. В Одессе он был сразу запрещён — полиция опасалась выражения коллективных национальных эмоций.

Волна погромов, потрясших демократически настроенную Россию, драмы, написанные на этом страшном материале Осипом Дымовым «Слушай, Израиль!» и Евгением Чириковым, «Евреи», были экранизированы. Первая — режиссёром К. Каминским с еврейскими исполнителями в 1914 году. Вторая — с русскими актёрами в режиссуре М. Бонч-Томашевского в 1917. После февральской революции общество «Мизрах» (Одесса) открывает собственное киноателье. Александр Аркатов приглашен снять большой фильм «Вечно блуждающий жид».

Весной 1917 у Ермольева режиссёр Г. Азагаров экранизировал пьесу А. Бернштейна «Сын Израиля» («Голос крови») — драма еврея, порывающего с воспитавшей его русской аристократической семьёй и уходящего на служение своему народу. Стало возможным обращение к болезненным сюжетам взаимоотношения русских и евреев. У Ханжонкова был поставлен фильм «Доктор Катцель» (1918) — история о том, как дворянское провинциальное общество довело до самоубийства земского врача-еврея, полюбившего дочь губернатора. Когда фильм вышел на экраны занятой белыми Ялты, Ханжонков получил письмо с угрозами.

Очень важно, что разработка «еврейской темы» не была делом узко национальным, что ею занимались и русские предприниматели, режиссёры, актёры. А лучший фильм из числа сохранившихся — замечательный пример объединения творческих усилий. «Горе Сарры» (1913) у Ханжонкова снял А. Аркатов, пригласив на главную роль И. Мозжухина. Русский актёр был глубоко драматичен, характерен, без преувеличения, органичен, убедителен в роли молодого еврея. В основе драмы вековой закон иудеев расторгать бездетные браки, как лишённые благославения Иеговы.

Фильмы «еврейского цикла», в которых надписи (даже тексты псалмов) давались на русском языке, благодаря сюжетам, конфликтам, бытовым картинкам, типам героев, утоляли голод миллионов евреев по национальному искусству. А для миллионов русских эти фильмы открывали драматизм, человечность, поэтичность существующей рядом инациональной жизни, отнюдь не в жанре пресловутых анекдотов.

Никогда больше в отечественном кино «еврейская тема» так активно не разрабатывалась, не была столь разнообразна. Позднее снимались отдельные фильмы, всегда приобретавшие политическую направленность: антифашистскую в 30-е годы, обращенную к трагедии холокоста в 80-е, 90-е.

... что касается героини, то я уверен у вас получится «дама с камелиями», и вы будете вызывать слезы у зрителей.

Александр Таиров — Алисе Коонен

Такие социальные болезни, как детоубийство (включая подпольные аборты), проституция, наркомания, кинематограф старался обходить стороной. Дранков сделал несколько фильмов на этом материале, извлекая из него сенсационность и скандальность, ничуть не беспокоясь о религиозном, социальном его содержании, «Власть не рождённого», «Жертва предрассудков или ужасы тайного аборта», «Отравленные» («Клуб эфироманов»).

Проституция на экране представляла не как явление социального и нравственного кризиса общества и системы жизни, но как цепь мелодраматических сюжетов о невинных жертвах порока, порока и эгоизма современных мужчин. «Жертва Тверского бульвара», «Жизнь коснулась», «Одна из многих». В центре этих фильмов — женщина, силой обстоятельств оказавшаяся на стезе порока, но по сути непорочная. Неслучайно на эти роли приглашались актрисы обаятельные, красивые, чистые душой, такие, героинь которых зритель мог пожалеть, но не осудить — Вера Холодная, Зоя Баранцевич, Мария Гори-чева. И тысячу раз прав был режиссёр Таиров, когда уговаривал Алису Коонен согласиться на роль «падшей» в фильме «Девушка из подвала», потому что все равно получится «дама с камелиями».

В фильме Е. Бауэра «Дитя большого города» («Девушка с улицы») дан иной женский тип — жестокая, хищная, жрица любви, приносящая других в жертву. Елена Смирнова актриса «Свободного театра» не пожалела для неё обличительных красок, и такая трактовка была ближе к сути самого явления, хотя и дальше от русской традиции его показа.

Иногда в судьбу падшей вплетался мотив раскаяния и расплаты за грех добровольным уходом из жизни, как, например, в фильме «Не подходите к ней с вопросами». Александр Блок выступил в печати с протестом, узнав, что фильм представляют как экранизацию его стихотворения «На железной дороге», строку из которого использовали в качестве названия. Скорее всего, это был грубый рекламный ход в погоне за зрителем. Думается, что режиссёр фильма Яков Протазанов не мог иметь к этому отношения.

... глубокий реализм до такой степени переплетается с жутким мистицизмом, что потрясённый зритель долго будет находиться под впечатлением этой кошмарной драмы.

Из рекламного объявления

В таком «штите» была представлена публике бульварная драма о преступлениях сумасшедшего врача-психиатра «Рукой безумца или Гордиев узел» (1914). Безумие, всегда сопровождающее эпоху катастроф, проникло в литературу, живопись, театр Серебряного века. И в кино оно стало содержанием не только бульварных фильмов.

Сюжет безумия был одним из излюбленных у Ивана Мозжухина, был ему интересен как актёру. Он требовал особого состояния, эмоций, исполнительской техники. Подобные роли актёр строил, начиная с попытки преодоления безумия и завершая его полным торжеством над душой персонажа.

В конце 1915 (второго года войны) на экраны вышел фильм «Хвала безумию», поставленный режиссёром Александром Уральским по роману Леопольда фон Захер-Мазоха «Венера в мехах». Фильм стал началом целого цикла и дал ему своё название. Русский кинематограф безо всяких помех со стороны цензуры, активизировавшейся в годы войны, стал первой экранизацией прозы, объединившей совсем в духе времени эротику и мучение в болезненное состояние, названное мазохизмом.

В Европе существовало представление об этом австрийском писателе как о «русском». Захер-Мозох — сын полицей-президента по происхождению был русин, украинец из Галиции с детства владел русским языком, а главное, часто обращался к русским сюжетам, выводил русских персонажей. В России он был весьма популярен, его произведения печатали такие журналы как, «Век», «Дело», «Нива», которые можно было найти в любом доме. Это были его романы «Жестокие женщины», «Демонические женщины», «Разведённая женщина», «Душегубка», «Общество врагов женщин». Уже по одним их названиям можно определить навязчивую модель болезненных эротических отношений: сильная мужественная женщина мучает слабого женственного мужчину и для обоих в этом источник наслаждения.

Цикл «Хвала безумию» разрабатывала фирма «Русская золотая серия» с постоянным актёрским составом (Константин Хохлов, Мария Руц, премьер Камерного театра Николай Церетелли). «И раб дерзнул», «Злые духи», «Оскорбленная Венера», не видя эти утраченные фильмы, трудно определить, что они содержали сцены эротики или порнографии. Исходя из бытующей тогда традиции, думается, это была эротика — изображение любовного чувства, а не прямой показ полового акта, что и следует называть порнографией.

«Парижский жанр», фильмы малопристойного содержания (по сегодняшним меркам, наверняка, вполне невинные) были солидной статьёй киноэкспорта производящих такую продукцию французских фирм. Завозили их и в Россию, потому что здесь, как и везде, они имели своего зрителя. Важно другое, «такое кино» не шло в обычных кинотеатрах, оно имело свои площадки показа и таким образом не фильмы искали массового зрителя, а достаточно специфический, не массовый зритель находил эти фильмы, зная, где и когда они демонстрируются. «Пойдем в «Буфф!»» (кинотеатр на Тверской) — уже было паролем. Появились и местные умельцы, в кустарных условиях снимающие «под парижский жанр», возможно, что в петербургском

кинотеатре, называвшемся «Как в Париже», шли именно такие поделки. Сolidные киножурналы «Пегас» и «Сине-фоно» в годы войны время от времени поднимали тревогу, публикуя информацию о ночных закрытых, безлицензионных показах «такого кино». Сегодня, не имея возможности посмотреть исчезнувшие бесследно фильмы, невозможно определить меру их безнравственности, как и меру их художественности. Сохранились только названия — «Туалет новобрачной», «Ширма», «Первые страсти», «Любви все возрасты покорны», «Через замочную скважину».

В эпизодах, где мой герой — «сердцеед» клялся очередной жертве в вечной любви, публика не сдерживала волнения... Он с обожжённым лицом вглядывается в зеркало и плачет. Надпись: «Кто же меня теперь полюбит?» «Никто» — раздавались реплики с мест. «Та к тебе и надо!» — закричал кто-то.

Амо Бек-Назаров о своей роли певца в фильме «Юрий Нагорный» («Обольститель»)

Несколько постоянных ситуаций переходят из одной драмы в другую: соблазнение, прелюбодеяние, убийство, безумие, губительное влияние богемы. Женщина обычно фигура страдательная, объект греховных мужских притязаний. В тех же случаях, когда именно она являлась носителем порока, она была танцовщицей, натурщицей, певицей, кафешантанной дивой. Художник, скульптор, певец, композитор, писатель, журналист, музыкант-виртуоз — они были главными разрушителями семей, погубителями чистых душ, роковыми соблазнителями. Только не киноактёр. Видимо так кино оберегало зрительскую любовь к актёру, к звезде, принимавшую порой характер обожествления и являвшуюся важнейшим механизмом успеха.

Художник как творец (а не как любовник), творческая жизнь, её бытовая уклад, психологические сложности, нравственные проблемы почти не попадали на экран. Только у Ханжонкова была предпринята попытка снять такое кино. «Неврастеники» (1915), «Закулисная грязь» (1915) — рассказы о людях театра, «уязвлённых душах», «мучениках страсти», «затравленных», как они охарактеризованы во вторых названиях этих фильмов. В. Старевич по сценарию драматурга А. Вознесенского, знающего театр изнутри, поставил фильм «Маленькая актриса» (1917).

В фильме, демонстративно использовавшем название стихотворного цикла Константина Бальмонта «Будем как солнце» (1917), герой назван «режиссёр-новатор», и сделана попытка показать жизнь авангардистского театра. Возможно, что прототипом был Всеволод Мейерхольд — фигура знаковая для того времени. Все эти фильмы утрачены, что, наверное, является большей потерей для истории театра, чем для истории кино.

«Поединок роковой» (1915) — психологическая драма, персонажами которой являются четыре художника, связанные сложными

отношениями. Имя режиссёра неизвестно, но по стилю и уровню постановки авторство отдают Евгению Бауэру. В его фильме «Марионетки рока» (1917), снятом по сценарию актрисы Зои Баранцевич, предстаёт целый творческий клан — поэт, писатель, женщина-скульптор, журналист и даже В. Брюсов, В. Немирович-Данченко, Л. Андреев (в исполнении актёров).

«Проданная слава» (1917) — драма талантливого, но непризнанного писателя, вынужденного имя, пришедшую славу продать другому. В главной роли — талантливый, оригинальный театральный актёр Илларион Певцов. Так стали появляться сюжеты, в которых, как наказание, у художника отнимали славу, талант, благополучие, красоту, он превращался в изгоя, шантажиста, уroda, морального банкрота.

Подобный интерес кинематографистов к жизни богемы вполне объясним, именно в эти годы творчество перестало быть закрытой сферой. Сами творцы стремились найти новые формы контактов с действительностью. Благодаря прессе искусство вошло в жизнь миллионов со всеми подробностями закулисной, интимной жизни. Кроме того, на этом материале кинематографу было удобно создавать свои нравоучительные прописи. Мир искусства предстал на экране греховным, порочным, охваченным гордыней, безбожным, несчастливым, демоническим, лишённым света и гармонии, смертоносным. И в этом неожиданно сошлись в полном согласии религиозное, обывательское представления и представление богемы о самой себе. Кинематограф её осудил как безнравственный тип жизненного и творческого поведения.

С этой точки зрения интересны несколько фильмов (совсем немного), которые можно объединить в цикл «Кино о кино». Первое слово о самом себе кино сказала, смеясь. В 1912 году Владислав Старевич придумал, смастерил, поставил, снял современную кинодраму, в которой было всё: муж в командировке, супружеская неверность, влюблённый художник, танцовщица-босоножка, отвергнутый кинооператор, авто, мотоцикл, кинокамера. Но поскольку все хорошо знакомые персонажи являлись на экране не людьми, а насекомыми, сделанными золотыми руками Старевича «ну совсем как живые», получилась мультипликационная пародия на кинодраму, на кино, удел которого снимать через замочную скважину и демонстрировать на экране сцены сомнительного содержания. Всё это и проделал Жук-кинооператор, таким образом отомстив удачливому сопернику. Фильм, снятый мстителем с киноаппаратом (фильм в фильме) в финале украшал крылатый Пегас, как известно фирменный знак предприятия А. А. Ханжонкова. А это была уже месть кинооператора Старевича, который, кстати, и в кино мог бы не оказаться, если бы не Ханжонков...

Интересно, почему Старевич, настоящий знаток и любитель природы, решил очеловечить не мощных хищников, не изящных травоядных, не лёгких пернатых, а насекомых? Может быть потому, что провинциальный чиновник Старевич в свою докинематографичес-

кую бытность посмотрелся на людей именно такого класса... В жанре комической кино увидело себя в фильмах «Лысый-кинооператор» и «Долой немецкую кинематографию».

Фильм «Кулисы экрана» по сценарию Ивана Мозжухина вводил зрителя в заэкранную жизнь кинематографа — личные драмы, интриги на кинофабрике, особенно ничтожные на фоне мировой войны, где герой потерял руку. Героя по фамилии Мозжухин играл Иван Мозжухин, его жену — Наталья Лисенко.

Александр Вознесенский переписал в сценарий свою пьесу «Актриса Ларина», и Евгений Бауэр поставил по нему фильм «Королева экрана» (1916). Этот фильм можно считать первой, и не только в русском кино, серьёзной попыткой кинематографа понять себя. Модный, преуспевающий, но не даровитый сценарист (актёр В. Полонский), его жена, актриса, «королева экрана», талантливый молодой сценарист, искатель «новых форм» в драматургии (актёр Г. Хмара) — между этими тремя персонажами разыгрывается драма, но не любовная, а драма творческих идей. «Великий немой» (второе название фильма) для драматурга-новатора — «искусство молчания», он так и называет свой сценарий «Молчание». Актриса Ларина в нём открывает для себя заново кинематограф и, пользуясь своим положением звезды, добивается постановки. Наступает разрыв отношений с мужем и она оставляет его.

В фильме угадывался личностный момент: Александр Вознесенский был мужем звезды театра и кино Веры Юреновой (исполнительницы главной роли), а главное, он был драматургом-новатором, теоретиком и практиком кино как «искусства молчания». Фильм не сохранился, но известны отзывы критики: «публицистика», «дидактика». А может быть в нём было слишком много любви... к искусству, в чём он был через чур нов?..

За год до смерти Вера Холодная снялась в фильме «Тернистый славы путь» в роли «королевы экрана» Веры Северной. Прозрачный, но всё-таки псевдоним в фильме, который анонсировался как «биография знаменитой кинематографической актрисы», должен был защитить её от прямого сравнения Холодной и Северной. Скорее всего, фильм, поставленный Вячеславом Висковским по собственному сценарию, был беллетризованной и мифологизированной историей жизни, которую Вера Холодная, в силу присущей интеллигентности, не собиралась превращать в зрелище. Среди действующих лиц были указаны: «режиссёр» «премьер» (в роли Олег Рунич), «шут» (?), «оператор» (скромный труженик киноателье, без которого фильма просто не будет, Пётр Чардынин). Это был последний фильм Веры Холодной, снятый в Москве до отъезда на юг. Жаль, что он не сохранился.

Пройдет, полвека и появится такое «кино о кино», как «8 1/2» Ф. Феллини, «Американская ночь» Ф. Трюффо, «Всё на продажу» А. Вайды, «Начало» Г. Панфилова, «Предостережение от святой блудницы» Р.-В. Фассбиндера.

Они опять возобновили свою болтовню... Это — тоже своего рода потеря стыда; лучше бы никаких «религиозных сомнений» не знали, если... так смертельно любят соборно посплетничать о Христе.

Александр Блок. 1907 г.

В религиозных исканиях начала XX века отразилась новая ситуация отношения мыслителей и творцов с Богом: пассивное и гармоничное «служение», «угождение» сменилось на активные, дисгармоничные — «постижение», «спор», «борьбу». В среде русской либеральной интеллигенции возникло религиозно-философское течение, названное Богоискательством. Светские и церковные богоискатели из литераторов, философов, «новоправославных» священников обсуждали проблемы обновления Православия и разработки «нового религиозного сознания», с тем, чтобы на этой основе создать современную культуру, политическую систему, формы общественной и даже личной жизни. Религиозно-философские собрания проходили в Петербурге у Мережковских, в Москве, Тифлисе, Киеве в ряде других городов.

Богоискатели выступали против сращивания православия с самодержавием, против «житейского», омертвевшего христианства, против внерелигиозной культуры. Они утверждали личного Бога, слияние в нём Христа и языческих божеств, слияние духа и плоти, полную свободу общественной и личной жизни. Опыт отечественной и европейской культуры (идеи Владимира Соловьёва, Фёдора Достоевского, Фридриха Ницше, Артура Шопенгауэра) и сочинения отцов церкви — таков был духовный и культурный фундамент «нового религиозного сознания» («неохристианства», «мистического реализма»). Они боролись за «очищение», обновление религии.

Русская социал-демократия (её особое крыло) так же отдала в 1905—1907 годах дань религиозно-философской идеологии, но это была «религия без бога», «религиозный атеизм», названные Богостроительством. А. В. Луначарский, М. Горький, А. А. Богданов (Малиновский) для распространения идей Богостроительства организовали на острове Капри школу для рабочих. Луначарский был ведущим теоретиком и изложил основы Богостроительства в труде «Религия и социализм» (1908); Горький — самым авторитетным пропагандистом — в статьях 1908 «Исповедь», «О цинизме».

Пока одни снова искали Бога, другие начинали Бога строить, были и такие, кто в «угождение», во «служение» Богу, в духовном диалоге с ним создавали истинные православные художественные ценности. Так Василий Дмитриевич Поленов написал 58 картин на тему «Из жизни Христа». Они были представлены на выставке 1909 года в Петербурге, затем показаны в Москве, потом по России — в Орле, Харькове, Киеве, Казани, Твери, Екатеринославе.

«Пятая великая религия», теория Карла Маркса как «высшая форма религиозности» — это только на первый взгляд кажется нелепым. В. Г. Плеханов и В. И. Ленин в своих работах камня на камне не оставили от Богостроительства как ереси. А позднее тот же Ленин пре-

вратил коммунистическую идеологию в большевистское «новое религиозное сознание», а Сталин добавил в неё здоровую (в смысле «очень большую») дозу язычества. Тут достаточно вспомнить систему обожествления обоих вождей, включая сохранение их мумий.

Так в карикатурном виде воплотились чаяния богоискателей и богостроителей. Идеологи революции не единожды доказали, что они отлично ориентировались в дореволюционной культуре и ничтоже сумняшись использовали из неё, что хотели и как хотели. Недаром говорят, что ленинский Совнарком был правительством высокообразованных людей. Уж там точно не кухарки управляли государством!

Глубокий и масштабный кризис религиозного сознания миллионов имеет документальное подтверждение в заснятых советской кинохроникой 20-х годов сценах разрушения храмов и осквернения святых мощей при массовом стечении народа. Снятие крестов, разрушение куполов, разбивание колоколов — у большинства вызывает молчаливое согласие, у некоторых активную поддержку. На экране лица не испуганных верующих, а равнодушных неверующих.

Интересно, что богоискатели и богостроители проявляли живейший интерес к сектанству — этой «изнанке культуры», этому «религиозному подполью».

Вечером... в кинематографе. Фильм «Руси» («Хлысты»).

Из записной книжки Александра Блока. 1919 г.

Кинематографу сектантская тематика стала доступна лишь после Февральской революции, поскольку цензура не допускала на экран «идеи отпадения от православной церкви», в жизни, давно овладевшие массами. Сразу, один за другим, вышло несколько фильмов, датированных 1917 годом. По тому как быстро и активно включилась в их создание «Русь», выпустившая целую серию под названием «ищущие Бога», понятно, что это была «фирменная» тема. Прежде всего она волновала и страшила глубоко религиозного старообрядца Трофимова, главу и основателя «Руси». Пожалуй, всей серии больше подошло бы название открывшего её фильма «Лгущие Богу» — настолько непримиримо и недвусмысленно в ней отрицание сектантства как безбожия.

Фильмы на современном материале, почерпнутом из документов, судебных процессов над сектантами — «Лгущие Богу» («Хлысты»), «В трущобах Москвы» и «Чёрные вороны» (по известной пьесе В.П.Протопопова). Стоящие во главе секты хлыстов и секты иоаннитов «святые» — лживы, алчны, развратны, ничего святого. Когда в середине 20-х фильм «Чёрные вороны» был представлен на репертуарную комиссию, она сочла нецелесообразным его показ на экране как антисектантского и процерковного.

На историческом материале в 1918 были сняты «Белые голуби» и «Масоны». Романы А. Ф. Писемского («Масоны») и В. Н. Соловьёва («Сергей Горбатов») послужили основой для фильма об истории масонства в России в годы между царствованием Елизаветы и Екате-

рины II. Религиозно-философское течение «свободных каменщиков», родившееся в XVIII веке в Англии, постепенно охватило весь мир своими идеями самосовершенствования человека и человечества на основах любви, братства, равенства, взаимопомощи. Неслучайно многие великие художники, политики, мыслители были масонами: Гёте и Гарибальди, Вальтер и Франклин, Моцарт и Дидро.

Правда, позднее сословные, политические влияния во многом извратили истинную природу масонства. Многие художники, философы, учёные, политики Серебряного века живо интересовались оккультными, мистическими ритуалами масонов, многие из них входили в различные масонские ложи.

В России вокруг просветителя и масона Николая Ивановича Новикова сложилась целая система образования и просвещения «среднего класса», благотворительных обществ для молодёжи, помощи и взаимопомощи среди крестьян. Во всём этом было что-то истинно московское, ничего подобного в северной столице появиться просто не могло. Через акционерную «Типографскую компанию» Новиков издавал книги мистико-моралистического содержания, пропагандирующие идеи национального самосознания, патриотизма, нравственного самосовершенствования. Он поплатился за свою деятельность заключением в Шлиссельбургской крепости, а книги, им изданные, палач придал публичному сожжению.

Фильм «Масоны» («Вольные каменщики») трактует столь неоднозначное явление определённо и однозначно — в традициях Русской церкви, как «отступничество от веры», враждебное Православию. Поэтому содержательный центр фильма — борьба епископа Платона с распространением масонства. В России и за рубежом фильм вызывал значительный интерес, прежде всего темой, материалом, впервые экранизированным в отечественном кино.

«Белые голуби» настолько серьёзное художественное произведение экрана, что сразу ставит молодое дело Трофимова в ряд истинных кинопромышленников... картина была предметом многочисленных споров и хвалебных отзывов.

«Киногазета». 1918 г. № 12.6

«Белые голуби» — Россия в царствование Александра I. Главная драматургическая линия — борьба ревнителя Православия архимандрита Фотия и графа Аракчеева за душу императора. Религия и политика, придворные интриги и любовные страсти, православные богослужения и сцены радений сплетены в единое драматическое действие. Интерьеры и костюмы, бытовая среда были воссозданы по историческим документам и образцам изобразительного искусства. Во всём проявлялась высокая эстетическая и производственная культура фирмы «Русь».

В финале «царь земной пал ниц перед служителем царя небесного» — Александр покорился воле архимандрита Фотия, сектанты были схвачены во время радения, а их глава Селиванов поджёг свой трон и

сгорел заживо, точно в геенне огненной. В этом историческом фильме 1918 года словно вновь ожили страсти вокруг Николая II, Распутина, царицы недавних и уже таких далёких 1915—1916 годов.

*... пошли к сектантам, где провели несколько хороших часов.
Это не в последний раз.*

Из письма Александра Блока матери. 1908 г.

Сектантами интересовался Д. И. Менделеев. О них увлечённо писали Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, П. Н. Мельников-Печерский. «Записная книжка», переписка Александра Блока сохранили его интерес к русскому сектантству, которое для него было правдой религиозных исканий народа, противостоящей и «интеллигентской болтовне о Боге» и казённой «мертвой» церкви. В поэмах «Фаина» и «Снежная маска» он поэтически выразил это свое убеждение. Мережковские не раз посещали секты, ища там ответы на мучающие их вопросы религии и веры.

Андрей Белый написал роман о крестьянской и сектантской России «Серебряный голубь» (1910). В деревню, в тайное братство, носящее такое название (птицы из Священного Писания, чистой, кроткой, незлобивой), уходил из столичных салонов, от жизни богемы поэт Дарьяльский. Мистика, эротика, искания Бога, политика, творческие поиски — всё переплелось в этом философском, символистском романе. Глава секты, заражённой хлыстовством, столяр Кудеяров (какая разбойничья фамилия!) оказывался изувером и убийцей. Поэт погибал — так для интеллигента заканчивалась его встреча с народом, о которой мечтали, думали, писали многие творцы Серебряного века. Но Андрей Белый, в отличие от иных, не питал призрачных надежд на «народ богоносцев», «на «серебряных голубей» и оказался прав.

Нет высшего существа свыше личности человека.

Александр Добролюбов

Тугим узлом связалось сектантство и творчество в судьбе поэта Александра Добролюбова. Поэт-декадент, (не странно ли, дальний родственник критика-демократа Николая Добролюбова) был «канонизирован» Вячеславом Ивановым, Мережковскими как символистский святой. А по воспоминаниям современников он «курил гашиш, склоняя к этому других», превозносил самоубийство как акт предельной свободы, мог писать сюжет об «обеде куском жареного человеческого мяса», за проповедь самоубийства, под влиянием которой несколько человек из окружения покончили с собой, Добролюбова заставили покинуть университет. Он ушёл странствовать по русскому Северу, затем в Поволжье насаждал сектантство. Был не раз арестован, заключён в тюрьму, психиатрическую клинику. В 1906 организовал и возглавил секту «свободных христиан» («добролюбовцев»). Потом перекочевал в Сибирь, затем в Среднюю Азию, изредка посещая обе столицы. Затем он как бы растворился во времени и пространстве — ни место, ни дату его

смерти никто не знает, последнее известное его письмо датировано 1943 годом. Видимо он искал полного одиночества, потому что, отдалившись от секты, продолжал ею руководить через переписку. Сборники его стихов выпускал Валерий Брюсов. Многое так и осталось в рукописи — проза, драмы, «изборник изречений». Он был из тех творцов, интеллектуалов, долго, мучительно ищущих Бога во лжи, потому к концу жизни Бога потерявших.

Россия охвачена социалистическим радением.

Валентин Булгаков. 1917 г.

Сектантство — отпадение от православной церкви, отказ от всех связанных с христианством нравственных основ, норм повседневной жизни — было массовым движением, духовной болезнью России. К 1917 году по одним данным было 25 миллионов раскольников (из них 6 миллионов сектантов), по другим — до 35 миллионов. После событий 1905 года, когда была провозглашена «свобода совести», власть и церковь официально признали сектантство как христианско-языческий тип религиозности. Отказ от личной собственности в пользу коллективной, от брака, стремление слиться в некую «единую семью», в одно «коллективное тело» делало сектантскую общину своеобразной моделью социального устройства, и революционной и утопической одновременно. Большевики, лично Ленин, проявляли серьёзный интерес к этой, по их определению, «силе революционной, антицерковной».

Владимир Дмитриевич Бонч-Бруевич — большевик, организатор партийной печати, историк, этнограф создал специальный отдел при Академии наук для изучения сектантства; выпускал сборники материалов по его истории. Он сопровождал духоборов, через Европу переселяющихся в Канаду, где они создали сельскохозяйственные артели, хутора, на основе общей собственности и капитала, коллективных форм труда.

Возможно, большевики смотрели на эмиграцию духоборов как на способ экспорта родственных им социальных идей за рубеж. Правда, община духоборов (не секта, а религиозная коммуна!) с её принципами отказа от любых форм насилия, в том числе воинской повинности, воздержания от вина, табака, внебрачных отношений была ближе не Ленину, а Толстому. Он поддерживал духоборов морально и материально в момент их массового исхода из России.

Писатель Михаил Пришвин, увлекавшийся этнографией, собиравший фольклор, исходивший Россию, знавший народную жизнь, считал сектантство и большевизм явлениями родственными, одинаково радикальными и утопичными. Валентин Булгаков называл большевизм своего рода распутищиной, хлыстократией. Октябрьский переворот, как утверждение власти большевизма, унаследовал многие идеи сектантства. И ещё долго и мощно эхо этого родства звучало в русской литературе советского периода, в 20—30-е годы — в таких романах, как «Жизнь Клима Самгина» Максима Горького, «Чевен-

гур» Андрея Платонова, «Голый год» Бориса Пильняка, «Кремль» Всеволода Иванова.

*И господа и дьявола
Хочу прославить я.*

Валерий Брюсов

Фильмы, объединённые одним персонажем, имя которому сатана или дьявол составляют так называемый «Сатанинский цикл». У советских киноведов отношение к этим фильмам было уничижительным и весьма поверхностным. На самом деле за ними и над ними стояла определённая культурная реальность, кризисная, трагическая.

Для поэтов, художников, философов Серебряного века сатана во всех его личинах (антихриста, демона, дьявола, чёрта, беса) был не некоей нечистой силой, но фигурой, фокусирующей одну из главных проблем мироздания, — неразрывности Зла с Добром и Богом.

В каждой религии есть свои оттенки и в толковании этой проблемы и в определении самого Сатаны. Так в христианской мифологии Сатана — ангел, взбунтовавшийся против Бога, ставший предводителем мирового Зла, повелителем преисподней, соблазнителем человека и человечества во зло и во грех. Демон, согласно поэтической традиции, трагический ангел, ради безграничной свободы бросивший вызов всему миру. Дьявол — Зло вне мировоззрения, живущее среди людей, постоянно меняющее обличье. Антихрист — противник, враг Христа, обманно выдающий себя за него. Чёрт и бес — нечистая сила.

Сатанинская (дьявольская) тематика в русской литературе Серебряного века — это широкое антихристианское направление, захватившее в своё течение многих талантливых, каждого по-своему — Фёдора Сологуба, Константина Бальмонта, Евгения Замятина, Валерия Брюсова, Алексея Ремизова, Дмитрия Мережковского, Алексея Толстого, Сергея Есенина, Николая Гумилёва. Большинство из них получили значительную дозу облучения идеями философии Ф. Ницше и А. Шопенгауэра, но в гораздо большей степени — нового религиозного сознания и окружающей реальности.

Одно из предсмертных философских произведений Владимира Соловьёва — «Краткая повесть об Антихристе» (1900), повествует о том, как в «XXI веке, в Европейских соединённых штатах» Дьявол отлучает достойнейшего из людей от Христа и тот, став президентом, устанавливает «равенство всеобщей сытости», но на него восстают православный старец, Папа Римский, немецкий учёный-евангелист, соединившие церковь в единую и тем победившие Антихриста.

Григорий Чулков в 1913 году выпускает психологический роман «Сатана». Фёдор Сологуб в романе «Мелкий бес» (1907) всё зло мира в самых гадких и мелких его проявлениях вкладывает в фигуру учителя Передонова, написанную с такой мерой обобщения, что она стала нарицательной. Роман был так популярен, что родилась идея поставить его на сцене, и тогда сам автор сделал инсценировку. И, точно благословляя писателя, над его столом висел большой портрет Сатаны.

Выдающийся живописец-символист Михаил Врубель в теме демона, развивая традиции Д. Байрона, М. Лермонтова, выразил терзания и поражение «мятущегося человеческого духа» — «Демон» и «Демон поверженный». И одновременно в росписях соборов, в эскизах к ним, через преодоленное сомнение, утвердил дух, восходящий к высотам веры, к Богу. И пока он творит, борясь с демонами подступающего безумия, в кафе «Бродячая собака» за бокалом вина обсуждают доклад на тему «Демоны и художники».

В романах Алексея Ремизова, написанных в 1908 году, «Часы» и «Пруд» — бытовой мир является «бесноватым миром», перед которым сам автор испытывает почти мистический ужас.

Поэт-символист Константин Бальмонт в поэме «Будем как солнце» (1903) раздел под названием «Художник-дьявол» посвятил Валерию Брюсову. Посвящение одного поэта другому, с которым его связывала странная дружба-вражда, было не столько дружеским знаком, сколько точнейшей характеристикой. Внук крепостного, сын московского купца, муж «необыкновенно обыкновенной женщины» не терпел обычного, среднего, нормального — чувств, людей, обстоятельств. Брюсов постоянно себя демонизировал. Излюбленная отчуждённо-скорбная поза со скрещёнными на груди руками, глухой тёмный костюм. И, конечно, прежде всего, стихи, проза «Огненный ангел» (1907), «Ангел самоубийства» (1911). Зинаида Гиппиус, прозванная «белой дьяволицей», писала о патологическом, дьявольском честолюбии, которое вело его по жизни к человеческому и поэтическому краху. Андрей Белый вторил ей, говоря: «Ты шёл путём не примирения — люциферическим путём».

Один из первых киносценаристов Александр Вознесенский писал под этим псевдонимом — «Люцифер» и один из стихотворных сборников назвал «Богодьявол». Однако не написал ни одного сценария для «Сатанинского цикла». Поэт и кинематографист жили в нём розно.

Художественно-литературный символистский журнал «Золотое руно», издававшийся на средства капиталиста, мецената, любителя и знатока искусства Н. П. Рябушинского, объявил конкурс на лучшее изображение дьявола. Такие крупные дьявонологи как Брюсов, Блок, Вячеслав Иванов, Добужинский три дня заседали, прочли около сотни рукописей, просмотрели сотни рисунков... и всё забраковали.

Показать дьявола (Сатану и иже с ним) во плоти, действующим, движущимся, только что не говорящим — эту задачу времени принял на себя кинематограф.

*Если бы не было дьявола, его надо было бы выдумать...
Кинематографисты шага без него не ступят.*

«Киногазета» 1918 г. № 15.7

Это было первое кинематографическое явление Дьявола — плакат к фильму Всеволода Мейерхольда «Портрет Дориана Грея» (1915), выполненный художником Владимиром Егоровым. Светлое лицо красавца-юноши и тёмный, изъеденный временем сатанинский лик — как одно

целое, внизу подпись: «Вот человек, продавший душу Дьяволу». Страшно сказать, сегодня это воспринимаешь как портрет-пророчество, как портрет-предсказание, а в нем судьба самого Мейерхольда.

В фильме «Портрет Дориана Грея» Дьявол не появляется как самостоятельный персонаж, но материя фильма пропитана дьявольским началом. Сюжет — продажа души за нестарющую красоту, выбор исполнителей — приглашение актрисы на роль мужчины, декорации, гримы, световое решение, дьявол во плоти фильма.

И вот один за другим снимаются фильмы, в которых Сатана (Дьявол) главное действующее лицо, движитель сюжета, центр композиции. В «Демоне зла» (1915) он является в облики некого Джетатора, преследующего художника. «Исчадие ада» (1916) он един в двух лицах — «таинственного путника» и его земного двойника. «Скерцо дьявола» (1918) — человек-дьявол, погубивший всю семью, о чём рассказывает в сумасшедшем доме доведённая до безумия его земная жена. Зловеще хорош в этой роли элегантный, с внешностью кавказского князя, Амо Бек. Двухсерийный фильм по польской легенде «Пан Твардовский» (1916—1917) о продаже души дьяволу, его кознях и победе над ним, усилиями режиссёра-оператора Владислава Старевича, волшебника трюковых съёмки, превратился в фантастическую сказку.

Конечно, не случайно расцвет «сатанинской темы» пришёлся на годы Мировой войны и надвигающейся революции — в ней, как в фантастическом зеркале, отразились массовые апокалиптические настроения. «Сатанинская тема» в символистской литературе на добрые десять лет опередила её кинематографическое воплощение. Так долго, открывшееся художником как предчувствие, овладевает сознанием обычных людей.

Слияние философского, мистического постижения мирового зла с реалиями исторического времени — открытие русского кино. В европейском кинопространстве любопытные параллели возникают с французским и итальянским кинематографом.

Дьявольская серия Жоржа Мельеса, начатая в 1889 году фильмом «Дьявол в монастыре» и продолжающаяся десять лет — пример французской трюковой комической, способной осмеять то, что у других вызывает ужас. Ещё в 1912 году ведущий режиссёр фирмы «Амбро-зио» (Турин) Луиджи Маджи снял фильм «Сатана». Три его части — это «история зла в веках»: «Потерянный рай» (библейский сюжет о восстании Сатаны против Бога) — «Зелёный дьявол» (Сатана, приняв облик средневекового монаха, открывает тайну алкоголя и убивает им человечество) — «Красный дьявол» («стальной король», он же Сатана, толкает рабочего на бунт и гибель). В 1915 «Сатанинскую рапсодию» поставил молодой многообещающий режиссёр Нино Оксилья, вскоре погибший на войне. Для него зло мира олицетворяла женщина-вампир. Может быть и предчувствие смерти... прообраз войны?

В становлении «сатанинского цикла» в русском кино заметно влияние выдающегося польского писателя и драматурга Станислава Пшибышевского, одного из лидеров европейского символизма. Его творческая судьба началась так, что первые произведения он написал

в Германии, на немецком языке, где вышли романы, сделавшие ему имя, которые затем ему пришлось переводить на родной, польский. Стал он и своеобразным «переводчиком» немецкой философии, прежде всего антихристианских мотивов и концепции «сверхчеловека» Фридриха Ницше. Болезненный психологизм, эротизм, богоборчество, мистический анархизм, сатанинская революционность как инстинкт разрушения всего вокруг и самого себя. Сам Пшибышевский себя убивал алкоголем.

В России он был одним из самых читаемых прозаиков. Его драмы широко шли в театре начала века. В них играла Вера Комиссаржевская. Их ставил Мейерхольд. Ему же принадлежала экранизация одноименного романа Пшибышевского «Сильный человек» (1917). В 1916—1917 годах так же были экранизированы: романы «Панна Юлия» и «Дети Сатаны», драмы «Бездна» и «Ради счастья». Все эти фильмы утрачены. Особенно жаль мейерхольдовский, который он поставил и в котором играл.

К счастью, судьба пощадила, видимо, лучший фильм «сатанинского цикла» — «Сатана ликоующий» Якова Протазанова. В нём любопытнейший образ Сатаны сделан Александром Чабровым. Его нестандартная внешность, выразительная мимика, превращающая лицо в непрерывно меняющуюся маску, подвижность невысокого, плотного, сильного тела сделали его желанным исполнителем сатанинских ролей. Он снимался у Гардина в фильме «Дети Сатаны» и в мистической драме «Любовь монаха» играл одержимого греховной страстью («осатаневшего»). Друг Скрыбина, Цветаевой, посвятившей ему фантазмагорическую поэму «Переулочки». Он провожал Цветаеву с дочерью на Виндавский вокзал, когда они в 1922 году уезжали из Москвы в Берлин на встречу с мужем и отцом.

В Госкиношколе Чабров преподавал пантомиму и испанские танцы; ходил в испанском сомбреро и рваной шубе, подпоясанной верёвкой. В эмиграции — иезуит, затем католический монах в Марселе, на Корсике. В высшей степени экзотическая фигура.

В его трактовке образа Сатаны появилась ирония — в подчеркивании поз, излишествах мимики, суетливости движений — низводящая князя тьмы до чёрта рогатого. Так он играл, разоблачительно, снижающе, подчинившись замыслу режиссёра, его видению самого явления сатанизма.

Да, в людях мало любви. Они исключили её из своего культурного акта: из науки, из веры, из искусства, из этики, из политики и из воспитания. И вследствие этого современное человечество вступило в духовный кризис, невиданный по своей глубине и своему размаху.

Иван Ильин. «Без любви»

Мир облетела фраза одной из наших соотечественниц: «У нас нет секса!». К ней могли бы присоединиться те западные литературоведы, которые в своё время утверждали, что в русской литературе не

найти любовных отношений, какими, например, одарили мир Шекспир, Данте.

Разумеется, толстовская Наташа, показывающая Пьеру детскую пеленку не Джульетта, а чеховские Анна Сергеевна и Гуров, бредущие вдоль серого забора с огромными гвоздями, не Паоло и Франческа. Но пылкие латинские любовники самой любовью-смертью обречены. А любящие русские живут и несут сквозь годы своё чувство любви-жизни.

Русский эрос великолепно, но не кичливо расцветал в поэзии А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, в прозе И. Тургенева, Н.Лескова, Л. Толстого.... Почти весь XIX век он не вызывал специального интереса ни у философов, ни у критиков. Как вдруг на рубеже столетий, в эпоху Серебряного века стал одним из главных предметов философии, теологии, критики, публицистики. И сложившаяся из этой суммы мыслей и текстов философия любви, не имея ничего соразмерного себе в западноевропейской культуре, стала новой страницей в золотой книге человечества о любви.

Философия любви Серебряного века оказала решающее воздействие на отечественную любовную поэзию А.Блока, М.Цветаевой, А.Ахматовой, О.Мандельштама, В.Маяковского, Н.Гумилева, С.Есенина. Возможно в силу того, что смогла объединить этику, эстетику, религию, духовную жизнь человека и его биологическую природу, плоть и дух.

Такой всеобъемлющей гуманистической философии любви человечество ещё не знало. Западная Европа в этот момент смогла предложить лишь одну частичную концепцию, утверждающую главенство биологического в человеке над всем остальным — фрейдизм. А время так нуждалось в новом понимании «проблемы пола», которую совершенно по-иному осветил прогресс естественных наук, и обнажил кризис нравственности и религиозного сознания.

В России зачитывались исследованием австрийского философа Отто Вейнингера «Пол и характер», книгой критика Петра Пильско-го «Проблемы пола, половые авторы и половой герой». Необычайно популярны были работы о «метафизике пола» философа, публициста, оригинального литератора Василия Розанова. Он понимал пол не как биологическую функцию или физиологический орган, но как величину космическую, в которой берут начало история, религия. Живыми и парадоксальными были его статьи и эссе о любви, браке, семье, деторождении.

Розанов выступал непримиримым критиком «обледелой христианской цивилизации», которая, как он считал, видела греховность в самом явлении пола, противопоставляемого браку и семье. Он обоготворял плоть, пол, физическую любовь. И в этом обожествлении, исповедании «религии рождения» заходил столь далеко, что предлагал молодоженов вводить во Храм, чтобы они там жили, «плодились и размножались», в специально отведенном пространстве. В Новом завете для него центром являлась не Голгофа с её страданием и ужасом, а светлый, радостный Вифлеем, где земная женщина, ставшая

Богоматерью, склоняется над яслями, где лежит её сын, младенец Иисус. Он был уверен, что человек, не умеющий любить, будет наказан и на этом и на том свете. За неправовверные христианские взгляды священный Синод решил отлучить Розанова от церкви. Не успели, наступил 1917 год.

Философ и поэт Владимир Соловьёв в специальном труде «Смысл любви» развивает концепцию нравственного эроса, преодолевающего эгоизм и одновременно утверждающего личность. Он не отрицает плотской любви, но не считает её главной и необходимой составляющей: бывает истинная любовь без физических отношений, как и физические отношения без всякой любви. Главное, что любовь есть воссоединение двух человеческих половин и одновременно их слияние с мировой душой, именуемой «Вечно Женственное», «София». В этом для Соловьёва одухотворение плоти. И вот такая «любовь спасёт мир».

Философ и публицист Николай Бердяев вписал свои страницы в книгу русской философии любви, рассматривая эрос как источник творчества и путь к постижению прекрасного. Эти положения занимают значительное место в его книге «Смысл творчества». Анализируя романы Ф. Достоевского, Бердяев выводит два полярных типа любви, владеющие душой русского человека, борющиеся в ней: «любовь-сладострастие» и «любовь-жалость».

Из христианского учения о любви, из положений христианской этики о семье, браке исходило религиозно-богословское направление, представленное религиозным мыслителем Павлом Флоренским и богословом, позднее принявшим сан священника, Сергеем Булгаковым. В основе их взглядов средневековое христианское понимание любви как сострадания, милосердия, жалости, терпения.

Для Флоренского любовь не личностный акт, а слияние всех любящих с божественной сущностью. Для Булгакова, исповедовавшего идеалы средневековой аскетике (подавление чувственных желаний, воздержание) пол — греховное начало природы человеческой; и жизнь пола неразделима с трагедией и болью. Эти положения изложены в их трудах — «Столп и Утверждение Истины» Флоренского и «Свет невечерний» Булгакова.

*... каждый безумствовал, каждый хотел разрушить семью,
домашний очаг — свой вместе с чужим.*

Александр Блок. Из дневника

В творческой среде царили неуправляемые, болезненные страсти. Свояченица Владимира Соловьёва (жена его брата Михаила), приняв последний вздох обожаемого супруга, ушла в соседнюю комнату и застрелилась. Сергей Шварсолон, пасынок Вячеслава Иванова и брат его второй жены, на глазах у всех мучился любовью к юрьевской проститутке.

Здесь культивировались, вне зависимости от их содержания, любые переживания, их новизна, острота, сила. Конечно, любовные были лучшим топливом. Слагались и распадались «тройственные союзы»,

как возвышенно именовались любовные треугольники: Блок-Менделеева-Белый, Мережковский-Гиппиус-Философов, Зиновьева-Анни-бал-Вячеслав Иванов — Сабашникова, Белый-Петровская-Брюсов.

... все мужчины идут с девками, все поэты.

Марина Цветаева. Из письма

В дневнике Валерия Брюсова признание — «продажную любовь я узнал в 12—13 лет». В 30 писал полные любовной страсти стихи, высоким классическим языком, а в дневнике о той же материи — в лексике пьяного извозчика. Там же такая запись: «Первое собрание декадентов. Московские улицы вечером... Заведение... Оргия... Морфий... Онанизм». Это не события дня, а план романа «Декаденты», так и не написанного.

Александр Блок, которого Ахматова назвала «трагический тенор эпохи», поэт нового слова в любовной лирике, по живому рассёк это чувство на мистический эрос и плотскую, чаще всего продажную любовь. Его жена, со знаковым именем Любовь, стала «прекрасной дамой». Отказавшись ради мистического идеала возвышенной любви от любви земной, поэт сломал семью, разрушил жизнь жены. Он принял её сына от другого, чужого как своего, но Митя прожил всего лишь восемь дней. Он долго ещё слышал его плач во сне. Много пил, посещал заведения.

Ранний цикл его стихов, с названием придуманным Брюсовым, жеманным, точно их писал средневековый рыцарь, или в альбом даме сердца влюблённый студент — «Стихи о прекрасной даме», посвящены Любови Менделеевой (Блок). Философско-мистическая лирика Владимира Соловьёва, его утопия о «синтезе» в любви «земного» и «небесного» вот что стояло за этими первыми и удивительно зрелыми поэтическими опытами. Идеал «Вечной женственности» увял, замороженный дыханием холодной злой страсти в «Снежной маске». Наконец настал час «Незнакомки», которую поэт увидел в ресторанном чаду, в пьяном забытьё взором восторженным, печальным, ироничным.

Тема «продажной любви» проходит в его поэзии — тенью, намёком, одной деталью костюма, городским пейзажем. «На железной дороге», «Ночь, улица, фонарь, аптека», «Красные пределы». Подлинный шедевр — стихотворение «Унижение», в котором быт публичного дома проходит как в киноленте — пейзаж за окном; лица посетителей; крупные планы губ, рук, ног; предметы обстановки. И над этим страшным бытописанием поднимается голос поэта: задающий вопросы («Разве это мы звали любовью?»), произносящий приговор. («И рука подлеца нажимала эту грязную кнопку звонка»), зовущего к мщению («Так вонзай же, мой ангел вчерашний... в сердце острый французский каблук!»). Адресат этой исповеди-обвинения, объект унижения, прежде всего сам поэт.

Только литература, а в ней одна лишь поэзия, причём рождённая великим талантом, способна предел человеческой низости искупить беспредельностью поэтической высоты.

Пусть двое погибнут, чтоб жил один

.....
Как феникс из пламени встал

*Андрогин. Николай Гумилёв
«Андрогин». 1909 г.*

Гомоэротические отношения (однополая любовь) были подсудны в царской России. Мужчин за это ссылали в Сибирь и лишали всех прав. Поэтому подобного рода отношения и чувства скрывали. Но в начале века они так прочно вплелись в творчество, что стали всеобщим достоянием в повести Михаила Кузмина «Крылья», в цикле стихов Марины Цветаевой «Подруги», в повести Лидии Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda», в поэзии Софии Парнок.

В книге философа Василия Розанова «Апокалиптическая секта. Хлысты и скопцы» дается обоснование гомосексуализма, начиная — с положения о том, что первый человек, созданный Богом, был двуполым, так называемым андрогинном и потому первую женщину Бог создал из его ребра.

Свобода переживаний и размышлений, завоёванные литературой, философией Серебряного века, не была нужна раннему кинематографу. Только в 1918 году появится первый фильм о «мужской любви», преследуемой окружающими, сознающей собственную греховность. Немецкий фильм «Законы любви» — режиссёр Рихард Освальд «спрятал» в серии так называемых «просветительских фильмов». Шёл он и в СССР десять лет спустя под названием «Иначе, чем другие».

Дело в том, что в Советской России уголовная статья за гомосексуальные отношения была вовсе отменена. И только в 1933 году снова вступила в силу. Вряд ли из-за неприятных параллелей с фашистской Германией (со штурмовиками папаши Рэма) скорее потому, что надвигающаяся война потребовала бесперебойного и безотказного воспроизводства «пушечного мяса», что дают только традиционные отношения.

И ещё почти полвека однополые отношения будут пробиваться на западный экран, пока в духе пресловутой «корректности» не превратят его в их своеобразную витрину.

Все драмы мира — на любви.

Константин Бальмонт

Все кинодрамы — на любви несчастной, грешной, гибельной.

Любовные перипетии ранних русских кинодрам держатся на нескольких постоянных мотивах негативного характера (искушение, обольщение, насилие, мщение) и позитивного (самопожертвование, раскаяние, прощение). Пространственная форма, в которой развивается действие, конечно, треугольник. Финалы неизменно трагические: самоубийства, убийства, бывало, погибали все персонажи.

Из без малого двух тысяч не нашлось ни одного фильма, в котором любовь торжествовала над страстью и дарила героям настоящее зем-

ное чувство взаимной счастливой любви. Пожалуй только «Ты помнишь ли» («Московская быть»), фильм, снятый у Ханжонкова в конце 1914. Нет, он не имеет счастливого конца, и лучший из героев кончает жизнь самоубийством, но в фильме показана настоящая любовь. Способная на жертву, побеждающая эгоизм и ревность — любовь стареющего писателя к своей молодой жене. И простое ясное чувство, царящее в семье начальника станции, в дом которого попадает героиня. В фильме есть и страсть, связавшая её со скрипачом, которым когда-то она была увлечена. Но любовь здесь оказывается сильнее страсти и завладевает сердцем женщины вместе с раскаянием. Оно приходит слишком поздно — она уже не застаёт мужа в живых. Но ведь она вернулась. А его самоубийство это плата любящего за грех любимой.

Сценарист и режиссёр Пётр Чардынин демоническому любовнику Ивану Мозжухину отдал роль скрипача. Грешную, но не порочную Елену играет Вера Каралли. Дочь Нильских (такая редкость ребёнок на экране) — Ниночка Ханжонкова. А для себя режиссёр оставил самую привлекательную роль — мужа Елены, писателя Нильского. Чардынин-режиссёр ещё не раз поручит Чардынину-актёру роль подобного плана. Таким он предстанет в дуэте с Верой Холодной в фильме «Молчи, грусть, молчи» — благородный, любящий, жертвенный, старше любимой годами, богаче сердцем.

Главные события разворачиваются в рождественскую ночь, в праздник любви и семейного счастья. Это существенный момент. Так же обдуманно выбран маршрут: Елена из Москвы спешит в Петроград на свидание к любовнику. Теперь понятно второе название фильма. «Московская быть» — история, произошедшая в городе, где еще живы христианские традиции. «... несовместимость влюбления с Евангелием? Нет, несовместимость влюбления с миром без Евангелия» — писал Дмитрий Мережковский.

Этот фильм — визитная карточка фирмы Ханжонкова, воплощение его художественно-этической программы. Для режиссёра Чардынина — не более чем заказ главы фирмы. Несколько месяцев спустя в фирме М. Быстрицкого, имевшей сомнительную репутацию, он поставит по сценарию графа Амори фильм, который охарактеризован как «едва ли не самый невероятный по своему цинизму» — «Любовные похождения госпожи В.».

Граф Амори сделал инсценировку собственного романа «Любовные похождения мадам Вербицкой», написанного по слухам и сплетням о жизни популярной романистки. Сюжет этой двухсерийной драмы составляет интимная жизнь вчерашней институтки Лёлечки, описанная в её дневнике подробно и откровенно. Фильм не сохранился, только либретто, содержащее некоторые скабрёзные сцены...

Самоубийство есть измена кресту.

Николай Бердяев

В начале XX века по числу самоубийств (151 на 1 млн.) первое место в Европе удерживал Петербург. Страх жизни сильнее страха смер-

ти — утверждал Константин Бальмонт и доказал это неудавшимся самоубийством («прыжок в окно»). Череда самоубийств потрясает поэтический мир. Круг Валерия Брюсова поистине смертоносный. Поэт и критик Виктор Гофман в 1911 пишет в одном из предсмертных писем: «Надо попытаться ухитриться застрелиться»... Курсистка, поклонница, позднее любовница Брюсова, начинающая поэтесса Надежда Львова в 22 года «приученная» им к мысли о самоубийстве, застрелилась из подаренного им браунинга. В 1916 застрелился его «свойственник» (родственник по жене) драматург и поэт Самуил Киссин (Муни).

Роковые 22. Застрелился Всеволод Князев, поэт, гусарский корнет, которому посвящали стихи М. Кузмин, Г. Иванов и Первую часть «Поэмы без героя» Анна Ахматова. Иван Игнатьев, поэт из окружения, И. Северянина в первую брачную ночь покушается на жизнь невесты и убивает себя. Поэт и прозаик Алексей Лозино-Лозинский, в 20 лет принявший смертельную дозу морфия, записывает свои предсмертные ощущения. В 19 лет мастеровой, подручный пекаря Алексей Пешков покушался на свою жизнь и прострелил себе грудь. Писатель Максим Горький своим рождением обязан неизвестному хирургу из больницы для бедных, который сумел сделать Пешкову по тем временам сложную операцию.

Смерть перестала быть таинством — в неё играли, её торопили, её наблюдали. Жизнь каждая, единственная перестала быть ценностью — миллионами оплатили поражение в русско-японской войне, впереди Первая мировая со своим счётом на новые миллионы. За десять лет с 1901 по 1911 политический террор унёс 27 тысяч жизней. Большинство из них не жертвы, не палачи, просто случайные свидетели.

В 1926 году, когда большинство главных культурных персонажей эпохи оказалось в эмиграции, немногие в Советской России, а кое-кто уже в мире ином, в Париже прошёл диспут на очень русскую, очень «серебряную» тему — «Культура смерти в литературе предреволюционной России». Действительно, это была целая система философских взглядов, нравственных позиций, эстетических подходов, художественной образности. Её осмыслили, возделывали именно как культурное поле. Из искусств здесь первое слово принадлежало литературе — прозе Леонида Андреева, Ивана Бунина, Михаила Арцыбашева, поэзии Фёдора Сологуба, Александра Блока, Андрея Белого, Валерия Брюсова...

*А сердце рвётся к выстрелу, А
горло бредит бритвою.*

Владимир Маяковский

Это время посеяло в жизни и творчестве Владимира Маяковского тему самоубийства. Он дважды играл со смертью в «русскую рулетку». Леонид Андреев, в молодые годы трижды покушавшийся на самоубийство, саму жизнь воспринимал как мрачный хаос, где человек обречён на одиночество, разрушение, гибель. Не по своему желанию он был возведён в ранг «вождя и апостола» самоубийства и получал тысячами предсмертные записки. Иван Бунин, выпавший

из родовитого «дворянского гнезда», смолоду ощущал религиозно-этический и социально-экономический распад российской жизни и запечатлел его в апокалиптических картинах повестей «Деревня» и «Суходол». Горький назвал «Суходол» «одной из самых жутких русских книг».

Страх смерти, порождающий ничем не ограниченную свободу, полный аморализм, это — модель мира в прозе Михаила Арцыбашева. В романах «Ужас», «Смерть Ланде», «Санин», «У последней черты» (здесь себя убивают почти все персонажи).

Александр Блок живёт предчувствием конца мира и героической готовностью погибнуть вместе с ним. Об этом стихи в знаменательно названных циклах «Возмездие» (1908—1913), «Страшный мир» (1909—1916). «Панихида» (1907). «Пепел» и «Урна» (1909) — сборники стихов Андрея Белого, названия которых восстанавливают ход погребального обряда.

Садизм, однополая любовь, кровосмешительство — в стихах цикла «Баллады». Поэмы «Подземное жилище» (1910) и «Зеркало теней» (1912) — своеобразные поэтические каталоги способов самоубийства и наркотических состояний. Для их автора Брюсова погружение в этот смертоносный мир завершилось наркоманией и концом в 51 год. С дозой героина в кармане и билетом новоиспечённого члена партии большевиков он умер в 1924 году. Трудно не согласиться с Мариной Цветаевой, сказавшей о нем — «Насквозь грешен».

Фёдор Сологуб и в прозе и в поэзии утверждал «волю к смерти» как стремление лучших порвать с окружающим миром — обезбоженным, населённым людьми-марионетками, окрашенным чёрным мистицизмом, проникнутым богорбческими идеями.

... и улыбается под сотней масок — смерть.

Вячеслав Иванов

Фильм «Жизнь в смерти» (1914) — дитя поэзии и кино, Валерия Брюсова, Евгения Бауэра, Ивана Мозжухина. В нём смерть связала воедино любовь, красоту, творчество — важнейшие для эстетики символизма составляющие. Доктор Ренэ, любя женщину и обожествляя её красоту, убивает её, и набальзамированное тело сохраняет в склепе. Поступок безумный, персонаж — преступник? Нет, в системе символистских воззрений он не сумасшедший, не убийца, а творец бессмертия, актом творчества смерть побеждающий.

«Как смерть, прекрасна» («Прекрасна, как смерть») — сценарий этого фильма написан «солдатом армии Брюсова», как его называли одни, «подражателем Брюсова», как именовали другие, поэтом-символистом Александром Курсинским. Снова в одном сюжете красота, любовь, смерть, творчество. В центре — женщина-скульптор, женщина-вамп, сначала скрывающая свою суть под покровом красоты.

Фильм «Его глаза» (1916) — ещё одна история с теми же составляющими. Художник, полюбив прекрасную, юную, оставляет жену, и та из мести обливает его серной кислотой. Теперь слепы его глаза, но не

зряче и его сердце — он не верит, что можно любить его, слепого уroda. Он согласен вместе с любимой, для которой невыносимы его страдания, уйти из жизни. Она принимает яд, а он, смалодушничав, остаётся жить.

В фильме «Маска смерти» (1914), поставленном Владимиром Гардиным по собственному сценарию, тема смерти решена интересно и неожиданно. Это история психологического поединка женщины, неизлечимо больной туберкулёзом, с приближающейся смертью. Она выбирает странное оружие — самоубийство. В духе времени её поступок видится как геройский. Ольга Преображенская, актриса мхатовской школы, играет эту роль во всеоружии психологизма, глубоко и человечно.

Именно в годы войны появляется особый тип фильма, в котором смерть господствует безраздельно и все герои до единого погибают. Одни — на «американской дуэли» («А счастье было так возможно»). Другие — из ревности уничтожая друг друга («Наследник Каина»). Третьи — насильственной смертью («Власть чувства»).

В 1913 году актёры Малого театра Владимир Максимов и Александр Бестужев снимаются в фильме, разоблачающем культ самоубийц смехом — в «Комедии смерти». В газетах появляются фельетоны, комедийные интервью с членами так называемой «Лиги самоубийц». Потому что страшно. Но от этого не отшутиться.

Как-никак, а умереть-то нам придётся.

Балерий Брюсов

А Вы дали труд себе подумать, так ли это?

Николай Фёдоров из беседы. 1900 г.

В 1906 году были обнародованы, уже после смерти автора, уникальные религиозно-философские воззрения родоначальника русского космизма Николая Фёдоровича Фёдорова. Изложенная и отредактированная его учениками и последователями «Философия общего дела», в двух томах, малым тиражом. Книги не продавали, а раздавали бесплатно в библиотеки и учебные заведения, изъявившим желание их иметь.

Скромный учитель истории и географии, потом до конца жизни библиотекарь Румянцевского музея, прозванный «московским Сократом», был желанным собеседником Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, В. С. Соловьёва, К. Э. Циолковского. Всё до последней копейки отдающий нуждающимся, жизнь проживший на хлебе и воде, умерший в Мариинской больнице для бедных, он почти полвека создавал своё учение. Оно похоже на народную сказку о живой и мёртвой воде и одновременно на фантастические романы о науке, способной победить смерть.

Его «общее дело» — совершенствование, сохранение жизни и даже восстановление всех тех жизней, которые были утрачены, отняты природными стихиями или людьми. Только усилиями всего челове-

чества, с помощью науки регулирующих стихийные силы природы на земле и во Вселенной, можно организовать такие процессы. «Объединение сынов для воскрешения отцов» и есть его «общее дело».

Для Фёдорова конец мира и Страшный суд (Апокалипсис) — акт предупредительный, во исправление человечества, которое в этом случае ожидает всеобщее спасение (Апокатастасис). Человечество в его представлении — союз людей от одного родоначальника Бога и потому все они родственники по Духу. Правда, на протяжении всей истории ведущих себя «неродственно», эгоистично: народы истребляют друг друга, младшие поколения вытесняют старшие. Смерть и обусловлена подобным «несовершеннолетием» рода человеческого и будет побеждена только «общим делом».

Учение Фёдорова имело и сторонников и противников, но и те и другие считали его утопическим. А может быть это было прозрение, предвидение на век-другой вперёд. Ведь сделало же человечество один шаг навстречу бессмертию — в изобретении «движущейся фотографии», получив возможность запечатлеть живым и сохранить живым, даже после смерти, например, Льва Толстого, одного из собеседников Николая Фёдорова... Кинематограф как часть «общего дела» по воскрешению отцов.

*Через нас, через разумные существа, природа... воссоздаст
всё разрушенное.*

Николай Фёдоров

Утопия Фёдорова вдохновила молодого художника Василия Чекрыгина на создание цикла мистических сцен массового пробуждения к новой жизни. Это — рисунки, эскизы монументальных фресок к задуманному художником Собору воскрешающего искусства. Помешала осуществлению этого масштабного эстетико-философско-го, художественно-религиозного замысла смерть, внезапная, ранняя. Чекрыгин попал под поезд на подмосковной станции Мамонтовка. И было ему 25. В. И. Вернадский, А. Л. Чижевский, К. Э. Циолковский — в естественнонаучном направлении, В. С. Соловьёв, Н. А. Бердяев, В. Н. Ильин, С. Н. Булгаков — в религиозно-богословском продолжили жизнь идей Николая Фёдорова.

Истинный талант всегда нравственен, даже вопреки себе.

Лев Толстой

Эта весьма важная, а в устах писателя нравственно-философского повелительного требования к себе и другим неожиданная, фраза была произнесена Толстым по-французски в разговоре о его увлечении творчеством Ги де Мопассана, который он вёл с иностранным корреспондентом.

Она как ключ к тайне многих художественных явлений Серебряного века, явственно тронутых болезненным дыханием декадентства — упадничества (в русской пропасти этого во Франции появившегося

явления и слова). Искусство эпохи кризиса религиозного, нравственного, творческого сознания, гуманистического миропонимания и мироотношения, болезненно переживаемого человечеством на рубеже веков. Не всегда внятный обычному, среднему человеку, он воспринимается и передаётся в мир, подобно сверхчувствительным антеннам, талантливыми творцами.

Искусство поколения родившихся в одном и продолжающих жить в другом веке, оказавшихся между закатом и рассветом в сумерках, в ночи, смертельное переживание текущих катастроф и предчувствие грядущих, ещё более масштабных; безверие, мистицизм, сатанизм; страх жизни и ужас смерти; аморализм, индивидуализм; неизбывная тоска, губительная болезненная утончённость. Эти состояния и настроения, одев их изощрённой, а то и прекрасной эстетической формой, передали культуре, искусству, обществу талантливые русские декаденты и символисты.

Самые грехи их мы должны чтить, ибо это наши грехи, которые они приняли на себя как крест. Если бы они не были в такой мере заражены гниением своего времени, они бы не исполнили перед Россией возложенного на них историей подвига искупления.

князь Д. Святополк-Мирский. 1926 г.

В зоне воздействия декадентства, символизма оказался и вполне здоровый младший ребёнок в семье искусств — кинематограф. Он подтвердил это бытованием таких циклов как «саганинский», «богемный», «сектантский», темы смерти и темы греховной любви, настроений бунта и скорби, страха и агрессии.

Начиная с 1912 года, фильмы на сюжеты современной жизни занимают на экране и в зрительском сознании господствующее место. И год за годом кинематограф, как из детства, начинает вырастать из узких тематических рамок. Особенно интенсивно в катастрофические периоды, когда Первая мировая война и Февральская революция обновили экран, доселе неизвестными или запрещёнными предметно-смысловыми величинами. Однако это новое вино вливалось в старые мехи проверенных жанров, в эти весьма устойчивые формы мироотношения и мирочувствования.

В массовом книгоиздательском деле существовала схема классификации литературы, названная «Три П»: чтение «полезное», «приятное», «пустяковое». Конечно, весьма упрощённая, как всякая схема, она срывает на жанровом полотне раннего русского кинематографа.

«Пустяковое» — фарс, комедия (к сожалению), «приятное» — кинопесня, кинороманс, «полезное» — авантюрный фильм и, прежде всего, кинодрама (любовная, салонная, мистическая, народная). Фильмы, поднимающиеся над массовым уровнем, авторские — «Уход великого старца», «Отец Сергей», «Немые свидетели», «Жизнь за жизнь», «Сатана ликующий», «Девы горы», «Поликушка» — выше

этой схемы. Они, несомненно «полезные» и сверх того — произведения искусства, материя эстетическая.

Однако неслучайно столь много внимания уделено «средним» фильмам. Всякое выдающееся произведение это качественное изменение, разрыв, маленькая художественная революция. Зато «средние» фильмы «средних» режиссёров, назовём так с полным уважением, крепких профессионалов, с лица общим выраженьем, разрабатывающих и укрепляющих определённую тему, популярный жанр это — постепенное, непрерывное, спокойное развитие. Без него невозможно движение вперёд.

Весьма наглядно продемонстрировал это ранний кинематограф и отечественный и зарубежный, не имея в своих рядах не только гениев, но даже значительного корпуса выдающихся мастеров, он выжил, вошёл в семью искусств, стал элементом культуры, подготовил почву для появления кинохудожников иного масштаба.

И на этом уровне русский кинематограф полученное от старших искусств не только эстетически упрощал, «по молодости», но и этически корректировал, с охранительных позиций традиционного православия, православной нравственности. Осудил сектанство, сатанизм (как отпадение от истинной веры) и свободную любовь, богему (как проявление аморализма, утраты нравственных ориентиров).

Кинематограф, может быть даже не сознавая, а, только чувствуя обязанности первого массового искусства, не постеснялся быть охранительным и нравоучительным.

Усилиями лучших своих действующих лиц, (прежде всего кино-предпринимателей, режиссёров, актёров) игровой кинематограф создал совокупность тем и жанров как своеобразную психоидеологию эпохи.

Живую и наглядную. Не для понимания её когда-нибудь, в будущем, узким кругом особо подготовленных. Сегодня и для всех.

IV

1. КИНЕМАТОГРАФ В ЭПОХУ НАЦИОНАЛЬНЫХ КАТАСТРОФ

2. У ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕРТЫ. РУССКОЕ КИНО ПЕРВЫХ ПОСЛЕОКТЯБРЬСКИХ ЛЕТ

1

Соотечественники, страшно!

Николай Гоголь

Слово греческого корня «катастрофа» имеет два основных толкования «переворот» (поворот) и «конец» (гибель). И оба относят к событиям, чреватых тяжелейшими, часто необратимыми последствиями, для многих, для миллионов. Национальные катастрофы — такие «концы» и «перевороты», которые уводят судьбу страны, народа, нации с одной исторической магистрали на другую.

Россия XX века страна непрерывных национальных катастроф. Сто лет — 8 войн, 4 революции, несколько волн эмиграции, непрерывное самоистребление в годы гражданской войны и политического террора — красного, белого, ленинского, сталинского. Заплачена цена запредельная — 60 миллионов, что равняется трети народонаселения. Не было бы этих потерь, сохранился бы темп роста, как в 1915—1916 годах к середине XX века в стране проживало бы 350 миллионов!

Даже в редкие годы военных и социальных перемирий, не рассеивалось, не уходило состояние, ощущение жизни в присутствии смерти. Ведь только на первую четверть века пришлось три революции: региональная, мировая, гражданская войны. И в эти самые годы духовный, художественный процесс достигает невероятной интенсивности. Он подобен взрыву, долго сохраняющему энергию облучения и российского и мирового культурного пространства. Катастрофа и культура в России — силы не параллельные, а взаимопроникающие, стимулирующие одна другую. Вот и кинематограф, это дитя века, оказался особенно тесно связан с войнами, революциями как свидетель, участник, летописец.

Этот ужасающий кинематографизм войны ещё более подчёркивается её всемирностью в полном соответствии тому всемирному языку, на котором говорит кинематограф. Из передовой журнала «Вестник кинематографии»

от 1 августа 1914 г.

8 июля 1914 года произошло полное солнечное затмение. В Ростове-на-Дону его сумел заснять оператор Н. Минервин. Это природное

явление в народе исстари считали маленьким концом света и предзнаменованием большой беды. Через три недели началась Первая мировая война.

В энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона различаются войны «народные» (отвечающие интересам всего народа) и «правительственные» (отвечающие притязаниям власти). Согласно такой классификации начавшаяся война, в которой участвовало 34 государства, была правительственной. В Версальском мирном договоре 1919 года виновницей её была признана Германия. А в России её называли Второй Отечественной, ставили в один ряд с войной 1812 года. И, конечно, её главной силой и жертвой стал народ. Россия не хотела этой войны. Ведь именно она в 1898 году выступала с инициативой ограничить вооружение, запретить войну как таковую. Только через год в Гааге она добилась принятия Конвенции о разрешении любых международных конфликтов только мирным путём.

«Народ настроен серьёзно и религиозно», — записал в дневнике поэт Василий Комаровский, участвовавший в день объявления войны в патриотическом митинге на Дворцовой площади, где собралось более 50 тысяч. Кинохроника зафиксировала подобные манифестации в Ростове-на-Дону, Красноярске, Екатеринодаре, десятках других городов. В Москве сняли Крестный ход и молебствие на Красной площади.

Немало было и тех, кто настроен был отнюдь не спокойно и не религиозно. Воинственные шовинисты и черносотенцы били окна Германского посольства, громили и грабили немецкие магазины. В Москве одну из крупнейших кинофабрик, принадлежащих германскому подданному Паулу Тиману, спасли смелость и находчивость оператора А. Левицкого, подменившего промысловое свидетельство. Столь же отвратительными были выступления большевиков, цинично призывавших, как и во время русско-японской войны, к поражению страны. Свои политические цели они снова поставили выше гражданских и просто человеческих.

Антигерманские настроения, даже в цивилизованных формах, в начале войны проявились весьма остро. В сентябре газета «Русское слово» публикует обращение деятелей отечественной культуры «К Родине и всему цивилизованному миру», в котором Россия и страны-союзницы названы освободительницами Европы от немецкого варварства. Валерию Брюсову принадлежит статья «Последняя война», утверждающая идеи «славянского гуманизма». Переплетаясь, идеи христианства, панславянства, антигерманизма выражают противоречивое состояние умов. «Писатели все взбесились» — заключает злоязычная Зинаида Гиппиус. Д. С. Мережковский в докладе «О религиозной лжи национализма» не делает разницы между германским и российским национализмом, но зато разделяет культуру Германии и милитаристскую политику правящих в ней сил.

Первые месяцы войны дали образцы новых форм общественной, творческой, научной жизни, объединяющих страну идеями защиты Отечества, Европы, славянского мира, православной веры. Массовые патриотические демонстрации, митинги, молебны в обеих столицах

и провинции. Публикации в газетах воззваний, публицистических статей, стихотворных текстов, подписанных именами, известными всей России. Дискуссии, лекции, научные заседания. Издательство Сытина в Москве выпустило целую серию брошюр «Война и культура», авторами которых были философы Н. А. Бердяев, И. А. Ильин, С. Н. Булгаков, Е. Н. Трубецкой. В. В. Розанов опубликовал цикл статей под красноречивым названием «Война 1914 года и русское возрождение».

Пока интеллектуалы и творцы спорили, граждане митинговали, русская армия, верная славянскому братству и союзническим обязательствам, вторглась в Восточную Пруссию, оттянув на себя дополнительные германские силы, чем спасла Париж от неминуемой оккупации.

Патриотические акции в тылу: сеансы и концерты в пользу раненых, открытие госпиталей на добровольные пожертвования. Так Акционерное общество А. А. Ханжонкова и Московский художественный театр развернули военные лазареты. Константин Сергеевич Станиславский писал в письме: «Ведущие актрисы и актёры ухаживали за ранеными... Те торжественно уговаривали — сегодня у Вас «Синяя птица» с аншлагом, идите, сестрица, опоздаете...»

Актёр-любитель, близкий к Камерному театру, освобождённый от воинской обязанности из-за тяжёлой формы туберкулёза, Сергей Эфрон, отправляется на фронт вольноопределяющимся. Князь Сергей Волконский, бывший директор Императорских театров, становится начальником санитарного поезда. Александр Вертинский, киноактёр, автор и исполнитель совсем не героических «ариеток», в санитарном поезде как брат милоседия (брат Пьеро, как его называли) сделал 35 тысяч перевязок. Мхатовец, глава «Свободного театра» Котэ Марджанов ушёл добровольцем на фронт и был награждён за храбрость солдатским Георгием. С орденом Георгия III степени вернулась с фронта Александра Львовна Толстая. Вера Холодная, узнав о смертельном ранении мужа, летом 1915 года выехала на Западный фронт и в прифронтовом госпитале, не зная ни сна ни отдыха, выходила его.

Творцы стремятся на фронт не только для того, чтобы выполнить свой гражданский, мужской долг, но и в поисках материала и стимула к творчеству. Валерий Брюсов с воодушевлением встретил начало войны, видя в ней исполнение Россией миссии защитницы славянского мира и славянской культуры от «немецкого кулака». Уже в августе 1914 он отправляется на фронт как корреспондент «Русских ведомостей» За девять месяцев публикует более 70 различных материалов, которые отражают постепенное его разочарование в войне, при неизменном понимании, что она всё равно должна быть продолжена до победы.

Художник элитарного «Мира искусств» Мстислав Добужинский от Красного креста уезжает на фронт, где создаёт альбом путевых военных рисунков: зарисовки с натуры, графика делают его похожим на подборку хроникальных сюжетов.

Можно не писать о войне, но надо писать войной.

Владимир Маяковский

Масштабный, экспрессивный, мощный творческий отклик на события войны родился под пером поэта, не бывавшего на фронте, даже когда он призван в армию. Владимира Маяковского как «политически неблагонадёжного», не пустили дальше Военно-автомобильной школы Петрограда. Но, видимо, гений не нуждается в непосредственном соприкосновении с трагическим материалом реальности для того, чтобы создать из него подлинную трагедию.

Обострённо переживалось и стремительно менялось его отношение к войне в течение нескольких первых месяцев от «принял взволнованно» до «отвращение и ненависть». Именно «войною» написаны стихи «Мама и убитый немцами вечер», «Вам, которые в тылу», поэма «Война и мир», рассказ «Давно прошедшее», статьи «Война и язык», «Поэты на фугасах».

Поэтическая ткань богата документальными деталями — имена военачальников, название мест сражений. Факты жизни поэта, людей его окружения. Статьи, с такими точными, модельными названиями, посвящены эстетике стихосложения, поэтическому языку, рассмотренным в контексте катастрофической реальности войны. Её новому словарю («противогаз», «бомбардировка», «беженцы»), планетарному мироощущению, апокалиптическому состоянию должна соответствовать современная поэзия. «Пересмотр арсенала старых слов и словотворчество — вот военная задача поэтов», — утверждал Маяковский.

Именно с этих позиций он отрицает военные стихи поэтов старшего поколения — К. Бальмонта, В. Брюсова, Ф. Сологуба, пытавшихся в старые формы высокой лексики, гармонических рядов вогнать совершенно новое содержание. Вызов лирического «я» поэта вселенскому злу мировой бойни, перемальвающей миллионы жизней, был бунтом против всего мироздания и самого его творца. Романтизм, богоборчество, лиризм, социальный критицизм. А какая поэзия!

«... в небо
люстрой подвешана
целая зажжённая Европа...»

«Где-то
на Ваганькове
могильщик заёрзал. Двинулись
факельщики в хмуром Мюнхене».

«Как человек искусства я должен думать, что может быть вся война выдумана только для того, чтоб кто-нибудь написал одно хорошее стихотворение». В этом, на первый взгляд неожиданном, умозаключении Маяковского нет ни грана творческого цинизма, а только точное понимание места и миссии поэта в эпоху национальной катастрофы, в поэтической форме и выраженное.

Для того, чтобы понять войну, приблизиться к ней, нужно зрительное впечатление. И не фотография, не моментальный снимок, а именно фильма, увековечившая момент в его движении, во всех его трепетаниях.

Ю. Волин «Рассказ великого немого»

Война 1914 года — первая национальная катастрофа, из длинной череды пережитых Россией, которую как процесс, в «движении», «трепетаниях» смог запечатлеть летописец нового времени кинематограф. Кино воюющей России, связанное отсутствием технологической базы, собственной киноплёнки, вопреки всему, буквально расцветает в эти годы. В 1914—1916 годах производство фильмов удвоилось. Количество кинотеатров выросло в полтора раза и достигло 4000. В обеих столицах одновременно строилось 5—6 зданий, которые по архитектуре, оборудованию, комфортабельности заслуживали названия «театры кино». Естественно, растёт и кинопроизводство. 1915 год — 371 фильм. 1916 — 500. Посещаемость достигает фантастических цифр — 40 миллионов ежемесячно. Неудивительно, что за два года 1914—1915 доходы российских кинопредпринимателей удвоились. В условиях резкого ограничения ввоза, отечественные фильмы обеспечили репертуар постоянно растущей киносети и увеличивающейся киноаудитории.

В тоже время сам Пате капитулирует, отказывается продолжать своё дело в воюющей стране. В 1915 году он практически ликвидирует французскую кинопромышленность, продав главному конкуренту американской фирме «Кодак» фабрику плёнки. По окончании войны, в ситуации политической победы оба гиганта «Пате» и «Гомон» прекращают кинопроизводство, демонстрируя тем самым культурное поражение. Весьма не патриотическое решение, приведшее к тому, что во Франции в 1918 году доля отечественных фильмов составляет всего лишь 10% (против 80% в 1914).

Особый подъём переживают в годы войны кинематографии стран с большим внутренним рынком, со зрительской аудиторией, способной к непрерывному росту. Россия и Америка лучше тому доказательство, а Франция — лучшее доказательство от противного. Шарль Пате писал на следующий день после подписания перемирия в ноябре 1918: «Я пришёл к заключению, что производство фильмов во Франции больше не может быть с точки зрения финансовой деятельности приемлемым: на нашем слабом внутреннем рынке, наводнённом американскими фильмами».

Мобилизованными себя считают не только неигровое кино, хроника, но и кино игровое. Леонид Андреев спешит переписать свою пьесу «Король, закон и свобода» в киносценарий. В основе реальные факты: оккупация нейтральной Бельгии, сопротивление, оказанное германским захватчикам, патриотическая, антигерманская позиция одного из лидеров нации — символиста, поэта, философа Мориса Метерлинка. В духе символизма реальная история превратилась в поэтическую притчу о месте художника в современном катастрофическом мире. Это манифест Леонида Андреева, обращённый к интеллигенции с призывом объединиться, чтобы защитить Россию, Европу, мир.

Стремление сегодня, сейчас донести патриотические идеи до самого широкого, а значит, и самого неискущённого, невзыскательного зрителя заставило вновь обратиться к жанру кинолубка. Беспрецедентные подвиги русских и зверства немцев — вот их сюжеты, нередко выхваченные прямо с газетной полосы и пересказанные на языке народного примитива.

В октябре 1914 года режиссёр Владимир Гардин, узнав из сводки военного командования о победной схватке одного казака с одиннадцатью немецкими уланами, за один день снял фильм «Подвиг казака Кузьмы Крючкова» («Донской казак Крючков или Не перевелись богатыри на святой Руси»), имевший ошеломляющий успех. Фильм не сохранился, зато сохранился плакат к нему, на котором сказочный богатырь и красавец держит на громадной пике тела поверженных врагов. Действительно, казак хутора Нижне-Калмыков в бою 1 августа поразил насмерть 11 уланов и сам получил 16 ранений пикой. Он был награждён первым Георгиевским крестом в начавшейся войне.

Мгновенность отклика на события, о которых все говорят, простой легко прочитываемый сюжет, одной интенсивной краской написанные образы, расчёт на однозначные коллективные эмоции — вот характерные черты массовой продукции на злобу военного дня. «Ужасы Калиша», «В чаду удушливых газов» («Дыхание антихристово»), «В кровавом зареве войны» («Зверства германским варваров в Ченстохове»), «Антихрист» («Кровавый безумец современной войны») — фантастическая история о германском императоре Вильгельме II, по народной легенде вампире, пьющем человеческую кровь.

«Как бабы немца одолели» — своеобразная сказка о бесстрашных русских девах-воительницах, в основе которой подлинное событие захвата крестьянками германского самолёта. Лётчик П. Н. Нестеров, совершивший первый воздушный таран и фронтовая сестра милосердия Римма Иванова, после гибели офицера поднявшая роту в атаку, — реальные герои войны, ставшие персонажами патриотических лубков.

Отцу погибшей Ивановой, вдове Нестерова трудно было принять своих близких в таком изображении, и они просили запретить показ фильмов. Уважая их чувства, просьбу могли удовлетворить. Так, например, Петроградский градоначальник распорядился снять с экранов города фильм «Бой в воздухе — подвиг русского авиатора». И никого не смущало, что Крючкова, Нестерова они могли увидеть в кинохронике в человеческом, а не легендарном воплощении.

Над военно-патриотическими лубками не стыдились работать уважаемые режиссёры, актёры, операторы: В. Гардин, Е. Бауэр, А. Левицкий, В. Старевич, И. Мозжухин, Н. Салтыков. В. Шатерников, прославившийся как исполнитель роли Льва Толстого, призванный на фронт и погибший в первом бою. Не чурались военно-патриотического плаката («художественной афиши») такие живописцы, как братья Васнецовы, К. Коровин, А. Архипов. Леонид Пастернак стал автором плаката «На помощь жертвам войны», написанного с натуры, напечатанного во многих газетах и журналах, репродуцированного на открытках, марках, спичечных коробках.

Историки советского кино, не скупясь на гнев и сарказм, писали об этих фильмах как о грубых, пошлых, шовинистических поделках. А это была типичная военно-патриотическая продукция, которую и оценивать нужно, исходя из особенностей её агитационного предназначения. Отечественные фильмы 1914 года были не лучше, но и не хуже киногиток 1941, так называемых «Боевых киносборников». В культуре эпохи национальных катастроф, прежде всего её массовых направлений, эстетические начала уступают первенство идеологическим, политическим. «Когда говорят пушки», музы не молчат, но высказываются на особом языке. Вот почему во время войны можно написать стихотворения «Так убей же его скорей», «Жди меня». А Льву Толстому понадобилась полувековая дистанция, чтобы создать роман о событиях 1812 года «Война и мир».

Война способствовала невольно созданию более разумного репертуара.

Из статьи «Раненый кинемо». 1914 г.

В это время в кинорепертуаре появились фильмы новых жанровых моделей. Ненависть к врагу вызвала к жизни сатирическую сказку для взрослых. Владислав Старевич написал, поставил, снял, оформил как художник несколько таких фильмов: «Пасынок Марса», «Сказка про немецкого грозного вояку Гогель-Могель и про чёрта Балбеску». Анекдотические сюжеты, шаржированная манера актёрской игры соседствовали в них с тщательно обставленными интерьерами, точно подобранными костюмами, портретными гримами германского кайзера, австрийского императора. Так в одном из фильмов Вильгельм скакал верхом на палочке и, как расшалившийся ребёнок, крамсал ножницами карту Европы. Эта эклектика давала дополнительный эффект комического снижения и разоблачения образа врага, смеясь над которым, снимали чувство страха и тревоги. Неутомимый А. Дранков забавные приключения на кинофабрике (кино про кино) подал под антигерманским соусом в виде комедии «Долой немецкую кинематографию».

Патриотическая драма, вбирая материал реальности и аккумулируя господствующие в обществе настроения, становилась всё более разнообразной. В 1915 году фирма Ханжонкова экранизировала рассказ Василия Ивановича Немировича-Данченко «Махмудкины дети», который по выходе в печать (1884 г.) высоко оценил Л. Н. Толстой. Эпизод русско-турецкой войны 1877-1878 гг. своим пафосом, конечно, был обращён к войне современной. Это была история о том, как русский офицер, увидев во сне своих детей на празднике Рождества, отпустил пленного турка. Сохранилась резолюция сотрудника Репертуарной комиссии, некоего Кантермана: «Содержание картины ничего общего с названием не имеет». Действительно, дети Махмуда на экране не появлялись, но мысль о них, сострадание к ним заставили офицера проявить христианское милосердие к поверженному врагу-иноверцу. Эта мысль была внятна и близка и постановщику фильма и его зрителям.

Режиссёр П. Чардынин ставит фильм «Сестра милосердия», действие которого разворачивается в Германии, в первые недели войны. Сюжет, можно сказать, списан с реальных событий. Объявление войны застало многих наших соотечественников во вражеской стране. И, как выяснилось, ни члену императорской фамилии, дяде царя, ни такой европейской величине, как К. С. Станиславский, не были гарантированы человеческие условия, безопасность, уважение личности. В фильме в такую ситуацию попадает обычная русская семья. Героиня — молодая мужественная русская женщина, вырвавшись из плена, уходит на фронт сестрой милосердия. А когда на поле боя она видит раненым немецкого офицера, глумившегося над ней, её родными, она, позвав санитаров, спасает его. Она выше мести, и израненный враг вызывает не ненависть, а сострадание. Ольга Гзовская и Иван Можухин талантливо ведут лирико-героическую, гуманистическую тему фильма.

В фильме «Кулисы экрана» драматический сюжет соединил войну и кинематограф. Знаменитый актёр калекой возвращается с фронта — он потерял руку. На его родной киностудии жизнь идёт своим чередом. Место премьеры уже занято, как и его гримуборная, на двери которой дощечка с новой фамилией «Азагаров». В фильме персонажи носят фамилии известных актёров. Так, например, Наталья Лисенко на экране — жена главного героя Ивана Можухина, как и в жизни. Вот Можухин, вспоминая дни своей актёрской славы, перелистывает альбом с фотографиями, которые оживая превращаются на экране в кадры фильмов с лучшими ролями Ивана Ильича. Фильм сохранился во фрагментах, и даже имя постановщика точно не известно. Жаль, это «кино о кино» получилось интересным и с большой долей самокритики. Режиссёр, видимо, хотел таким образом подчеркнуть достоверность происходящего.

Ситуация на фронтах (а Россия постепенно втянулась в войну на четырёх!) менялась быстро, а вместе с нею и господствующие в обществе настроения, и зрительские ожидания, и сам репертуар. Подъем объединяющих патриотические чувства лета и осени 1914 года сменили настроения разочарования, пессимизма, разобщённости.

Особую чувствительность к давлению социальных обстоятельств, колебаниям общественных настроений демонстрировало в это время не только русское кино. В Америке, ещё не вступившей в войну, доминировала «пацифистская драма», поддерживающая позицию нейтралитета. Лучшие её образцы «Невесты войны», «Цивилизация». Но когда весной 1917 года страна, наконец, объявила войну Германии, пацифистские фильмы сразу исчезают с экрана, уступив место пропагандистским антигерманским и просоюзническим. Это были: «Кайзер — берлинский хищник», «Возмездие» и «Жанна-женщина». С.-Б. Де Милля, «Сердце мира» Д. У. Гриффита. Имена кинематографистов первого ряда и названия фильмов, художественные достоинства которых далеко не бесспорны, а огромный успех у зрителя оспорить невозможно. Один лишь Чарли Чаплин в сатирической буффонаде «На плечо» остаётся пацифистом, объявляет войну войне. Талант такого своеобразия и такого масштаба может позволить себе уклониться с общего пути.

Войне казалось не будет конца. Зато всё явственнее ощущался крах существующего миропорядка. Бессилие власти, социальные взрывы, предательская, оплаченная немецкими деньгами, деятельность большевиков по развалу армии, фронта. Россия вступила в войну с самой большой по численности армией, с флотом по мощности третьим среди воюющих стран, с народом, умеющим сражаться, и побеждать и погибать. Но вечные российские недуги — бездарность начальствующих, казнокрадство, смута — всё больше и больше подрывали её силы. Россия несла самые большие человеческие потери. Эта война стоила ей 7 миллионов жизней.

Мастера киноперепура чутко реагировали на смену массовых настроений, считая в такое время своей обязанностью на их удовлетворении строить свою творческую программу. Ведущий режиссёр фирмы Ханжонкова Е. Ф. Бауэр работает напряжённо, быстро, разнообразно. Один из первых он пытается взглянуть в человеческие переживания, вызванные войной в обычных людях, тех, кого большинство. В центре фильма, поставленного осенью 1914 года, «Слава — нам, смерть — врагам» русский офицер и его невеста, уходящая с ним на фронт сестрой милосердия. Иван Мозжухин и Дора Читорина искренно, эмоционально раскрывают мир чувств молодых, любящих, благородных героев, создавая прилюдно к их военному подвигу. Оператор Борис Завелев снимает осеннюю натуру, интерьеры помещицкой усадьбы, исполненными поэзии и красоты. Так их видят герои, для которых это, может быть, последняя осень, последние дни в родном доме. Так их видят зрители, уходящие на фронт, или провожающие близких. В декабре того же первого года войны Бауэр ставит рождественскую историю из жизни семьи, глава которой ушёл на фронт, — «Когда вернётся папа».

Режиссёр В. Р. Гардин после серии патриотических лубков обратился к семейной патриотической драме. «Слава сильным... гибель слабым» (1916) — история двух братьев Кремлёвых, героя и антигероя времени. Сила старшего в том, что он живёт согласно нравственным законам: трудится, ведя дела фирмы; благороден и верен в любви; готов жертвовать собой, когда к тому позовёт Родина... Слабость младшего в его безнравственности: кутит; играет; пускает по ветру капитал семьи; подделывает векселя; домогается невесты брата. Сильному, как награда, любовь той, кто последует с ним на фронт, а затем — за раненым в госпиталь. Слабому, утратившему смысл жизни, как наказание — самоубийство.

Нравоучительный пафос фильма был направлен на упрочение буржуазного миропорядка. Именно в этом либеральная часть общества видела путь к спасению в наступившую катастрофическую эпоху, как и в утверждении патриархального патриотического сознания народа. «Умер бедняга в больнице военной» — народную песню, сложенную на стихи великого князя Константина Романова, двоюродного дяди царя, поэта, переводчика, Президента Петербургской академии наук, пела в 1916 году вся Россия. Ф. И. Шаляпин, исполняя её на гастрольных концертах, подарил песню миру. И од-

ноимённый фильм (второе название «Солдатская жизнь») посмотрели несколько миллионов. Кинематографисты ещё дважды возвращались к этому сюжету.

Вот только в Ставке Верховного главнокомандующего, куда фильм привезли на «высочайший просмотр», его «не одобрили» за «показанные ужасы мобилизации». Умиравший в госпитале солдат, в бреду как бы заново проживает всю свою простую, честную жизнь хлебопашца и воина. Патриотическая интонация фильма, выполненного в эстетике народного лубка, окрашена печалью и лиризмом. Почти половину фильма составляет военная хроника. Это стало знаком игровых военно-патриотических фильмов. Введение хроники придавало достоверность, значительность игровому сюжету, вызывало у зрителя особое эмоциональное состояние. Случалось, на этом спекулировали, как тот же Григорий Либкен в «сенсационных драмах» — «Беженцы», «Спите, орлы боевые».

У М. С. Трофимова в «Руси» был поставлен фильм «Герои мировой войны братья Панаевы», к сожалению, не сохранившийся. Это была история жизни и гибели реальных героев, офицеров гусарского Ахтырского полка Бориса, Гурия, Льва Панаевых, павших на австрийском фронте. Судя по отзывам прессы, в этом фильме, снятом режиссёром Е. Петровым-Краевским, документальное начало — главные стилиобразующая величина. Были использованы фотографии, рисунки Панаевых, а сценарий писался по их письмам, воспоминаниям матери, младшего брата.

В 1915 году в игровом кино сходит на нет волна военно-патриотических фильмов, уступив место другим темам, иным жанрам, дистанцирующимся от реальности, уводящим от неё зрителя. Эстетически подготовленного, искушённого — в мир салонно-психологической драмы. Наивного, не подготовленного эстетически — в мир криминального жанра.

На карауле военной действительности остаются хроника и документальное кино. В этой войне кинохроника обретает силу и значение боевого оружия, поражающего массовое сознание. И потому согласно документам Версальского мирного договора Германия должна была уничтожить «дредноуты, броненосцы, дальнобойную артиллерию и военную хронику». В этом решении победителей есть что-то варварское — ведь любая хроника, в том числе и неприятельская, став документом истории, является и частью культуры человечества.

... общество увидит на экране все ужасы войны... если только удастся что-нибудь снять, так это будет снято с натуры, под грохот орудий.

*«Кинематограф на войне» из газеты
«Московский листок» 1912 г.*

В странах Европы в военные годы впервые кинохроника заняла достойное место на экране. В России, где изначально был велик интерес к неигровому кино, в это время авторитет хроники ещё более

упрочился. В условиях войны она доказала свою профессиональную состоятельность, гражданственность, человечность.

Продолжались, наполнившись новым содержанием, съёмки «царской хроники». Государя императора, ставшего в скромном чине полковника, Верховным главнокомандующим, снимали в Ставке, в Могилёве, в освобождённых от неприятеля городах, на военных заводах, в санитарных поездах, на смотрах, молебнах. По-прежнему широка была география его поездок по стране: Москва, Смоленск, Варшава, Одесса, Кишенёв, Ярославль, Воронеж, Вильно. Цесаревич, для которого малейшая рана могла стать смертельной, часто выезжал с отцом в Ставку, на фронт. Это был своего рода подвиг — так что георгиевская медаль, которую он носил на форме рядового, была им заслуженна. Императрица с дочерьми постоянно бывала в госпиталях. Она помогала на тяжелейших операциях: ампутации, ранения в области паха. Молодых сестёр-девушек отсылала, а сама стояла. В Царском селе было развёрнуто 60 лазаретов. Здесь же открыли Георгиевское кладбище, где хоронили героев без различия чинов. Большевики сравнивали его с землёй.

Хроника запечатлела массовые манифестации в городах России, проводы войск на фронт. Снимали различные общественные акции: сбор вещей для беженцев; сдачу личных автомобилей для нужд армии; открытие госпиталей и снаряжение санитарных поездов на частные пожертвования. «Солдату в окопы» — так назывался хроникальный сюжет о сборе средств для фронта, проходившем в кинотеатре Ханжонкова на Триумфальной. На «роли» сборщиков пригласили Веру Холодную, Веру Каралли, других кинозвёзд. Выезд на фронт делегации Общества деятелей кинематографии города Москвы в декабре 1915 года так же попал в кинохронику.

Территории, освобождённые от неприятеля, являли картины разрушений, насилия над мирным населением, глумления над христианскими святынями. Без всякого сопровождающего комментария снятые там сюжеты, подобные таким как «Кощунства немцев в Поча-евской лавре», «Бомбардировка немцами Либавы», делали свою пропагандистскую работу в массовой зрительской аудитории.

В 1914 году на экранах был показан сюжет о первом рейсе плавучего госпиталя Красного креста «Славянин» для воинов, пострадавших от удушливых газов. Этот новый вид массового оружия, которое первыми применили немцы, вселял ужас. Более одного 1 миллиона инвалидов, 100 тысяч поражённых на смерть — вот результаты его использования. В 1916 году сняли сюжет «Удушливые газы проф. Шилова на русском фронте», подтверждающие, что и в русской армии в качестве ответной меры пришлось его разрабатывать. Оборонные предприятия, новые типы вооружения (в пределах, допустимых сохранением военной тайны) также демонстрировались на экране. И это была демонстрация силы, вселяющая уверенность в народ, надежду в союзников, страх во врага.

Сохранились хроникальные кадры, вызывающие сложные чувства: горечи и стыда за неподготовленность страны к войне (уже в который раз), великого уважения к русскому солдату, готовому сражать-

сы голыми руками, одной винтовкой на троих. Знаковые кадры — солдаты, стреляющие из ружей по вражескому аэроплану; солдаты, поджигающие при отступлении хлеба в поле. Такие можно было снять и в 1941 году, если бы в трагические месяцы отступления не было приказа «Камер не расчехлять!»

Особой энергией драматизма, способностью вызывать сострадание отличались съёмки тех, кого можно назвать жертвами войны — беженцев, раненых, инвалидов, пленных. Уже в конце августа 1914 на экранах появился сюжет «Прибытие раненых в Москву и их лечение». Перевязки, операции, жизнь в госпиталях — постоянная тема хроники. Представить, что пленные враги станут персонажами советской кинохроники Великой Отечественной войны, просто невозможно. А русская хроника показывает, как их привозят в столицу, города Сибири, Закавказья. Вот пленные австрийцы на Красной площади Москвы; обмороженные и раненые на излечении в госпиталях; на работах; в минуты отдыха. Сложивший оружие — уже не враг и достоин сочувствия победителя, а не ненависти.

*Тружеников, медленно идущих
На полях, омоченных в крови,
Подвиг сеющих и славу жнущих,
Ныне, Господи, благослови.*

Николай Гумилёв. Ноябрь 1914

Непосредственно в боевых условиях снимали: минирование и наведение переправ под огнём; бомбардировки вражеских позиций с воздуха; работу связистов, труд санитарных собак; действия сапёров в горах; бой с немецкими подводными лодками. Вот где в полной мере проявились мужество и высочайший профессионализм фронтовых операторов. На театре военных действий родилась новая творческая профессия особого гражданского статуса, связанная с постоянным смертельным риском, повседневным героизмом — оператор-хроникёр.

Впервые русские военные операторы показали себя на Балканской войне, начавшейся в октябре 1912 года. На обложке журнала «Вестник кинематографии» (1912 г. № 49) была помещена фотография оператора А. И. Женова, отъезжающего на фронт. Позднее тот же журнал напечатал статью оператора Петра Новицкого «На войне» — его впечатления и размышления об особенностях военных хроникальных съёмок. Так начинает себя осознавать и заявлять экстремальная творческая профессия, которая в XX веке займёт одну из ведущих позиций. Тогда оба русских оператора представляли французскую фирму «Гомон»; отечественные предприниматели получают право на съёмки военной хроники только во время Первой мировой войны.

На фонтах 1914—1917 годов молодыми начинали Пётр Новицкий, Пётр Ермолов. Позднее они снимали на фонтах гражданской войны и, наконец, стали выдающимися кинооператорами советского кино. Военная хроника Первой мировой войны стала для них серьёзной школой объективного неидеологизированного кинорепортажа.

Человек лицом к лицу со смертью, народ на войне, окопный быт — вот что было в центре их внимания. Николай Топорков снимал при штабе Верховного главнокомандующего. Ещё двое иностранных операторов — Эркель и Дорет. Всего пятеро.

В России для съёмки в условиях боя сконструировали бронебойную кинокамеру. Киноаппарат был защищён, а снимающий им человек — нет. В германской армии боевые эпизоды оператор снимал на безопасной дистанции, находясь вне боя. Он издали управлял двумя поочерёдно работающими кинокамерами, установленными в бронебойных башнях передовых линий.

Русские фронты и тыл обслуживал передвижной кинематограф, устройством которого занимались специальные организации отечественные и союзнические. Так, например, в 1916 году рейд кинопередвижек с английской военной хроникой инспирировал и проводил посол Великобритании в сопровождении гражданских атташе, среди которых был и знаменитый Локкарт...

На основе отечественной и союзнической хроники монтировали фильмы, отражающие общую борьбу стран Антанты. Уже в конце 1914 года был выпущен такой фильм — «Великая европейская война». Фронтные съёмки французских, английских, итальянских, американских кинооператоров постоянно демонстрировались на наших экранах.

Отснятую хронику собирали специальные тематические выпуски: «Русская Голиция», «Падение Перемышля», «Львов после занятия его русскими войсками», «Штурм и взятие Эрзрума». Создавались большие обзорные фильмы. Так фильм «Под русским знаменем», состоящий из 90 сюжетов, охватывал театр военных действий от Чёрного моря до Балтийского, за первые два года войны. Выходили киножурналы «Зеркало войны», «Священная война», «На Западном фронте», «Русская военная хроника» (более 20 выпусков за 1914—1915 годы). Они давали вторую жизнь отдельным хроникальным сюжетам. Мастерство тематической сборки, монтажа позволяли даже ограниченное количество отснятого материала использовать максимально, в разных вариантах.

Русская военная хроника отличалась простотой, человечностью, особым вниманием к тому, что можно назвать бытом войны. Оператор стремился снять и показать всё то, что может помочь преодолеть, перетерпеть, выстоять, выжить. Деятельность отрядов Красного креста; работа лазаретов, полевых бань, питательных пунктов; сбор табака, тёплых вещей, подарков для солдат. Постоянный пластический образ войны: гробы, могилы, кресты — золотой осенью, под снегом, в весеннюю распутицу, жарким летом... Священник служит на погребении, благословляет солдат в окопах, освящает памятник на братском захоронении...

Искусством портретирования — мягкого, деликатного — удавалось в солдате показать его человеческое естество. Вот в окопе, в минуту затишья он даёт рукам привычную работу — из снаряда выплавляет ложку. У ночного костра под гармошку пляшут солдаты. Тринадцатилетний георгиевский кавалер смотрит прямо в объек-

тив камеры. Имена каждого из них неизвестны, народ на войне — имя им всем.

Попадали в объектив хроникёра и известные лица. Так весной 1915 года, в Одессе оператор повсюду сопровождал героя казака Кузьму Крючкова, приехавшего на чествование. Не раз снимали посланника Болгарии (союзницы Германии) Радко Младича, ставшего генералом русской армии. Любимец страны, армии генерал-адъютант А.А.Брусилов, под руководством которого в 1916 году было совершено победное наступление, стал героем многих сюжетов и нескольких документальных фильмов.

Первым русским кинопредпринимателем, добившимся в правительственных инстанциях права выпускать военную хронику, стал А. А. Ханжонков. Человек военный, он имел свой взгляд на происходящее и точно его формулировал, закуная, монтируя, выпуская определённые сюжеты. «Военнопленные» («Пленные в Москве»), «9-й питательноперевязочный отряд Красного креста», «Освещение братского кладбища в Москве» — сюжет за сюжетом он утверждал позиции милосердия, христианские, гуманистические начала, столь необходимые жестокому военному времени.

Главной, а до того, как этим смог заняться Ханжонков, единственной организацией, снимавшей и прокатывавшей военную хронику, был Скобелевский комитет. Деятельность этой патриотической, гуманитарной организации, сыгравшей в России весьма значительную роль в эпоху национальных катастроф, получила у советских киноведов предвзятую, необъективную, чисто идеологическую оценку.

Комитет был создан в ноябре 1904 года во время Русско-японской войны по инициативе сестры генерала Михаила Дмитриевича Скобелева для оказания помощи больным, увечным воинам и их семьям. В Петербурге при Академии Генерального штаба находилась головная организация, с отделениями в Москве, других городах.

Во главе Комитета стоял Совет из 15 членов, избранных общим собранием. Председатель избирался пожизненно. В Совет входили генералы, офицеры, священнослужители. Николаевская военная академия выступала патроном и куратором, а её начальник был товарищем председателя Совета.

М. Д. Скобелев — герой Плевны, Шипки, талантливый стратег, организатор, воспитатель, непререкаемый авторитет в армии, самый молодой русский генерал. В 1882 году, не дожив до сорока, он скоропостижно скончался в Москве. Его сестра, супруга богатейшего нефтедобытчика России, из его капиталов взяла средства на основание Комитета. Его деятельность финансировалась доходами от недвижимого имущества и капитала, членскими взносами, кружечными сборами, благотворительными акциями, изданием и продажей плакатов, открыток военно-патриотического содержания. Разворачивается доходное торгово-промышленное производство, сеть артелей, дающих работу и средства к существованию инвалидам войны. Например, из битой киноплёнки выпускали противогазы, очки, гребешки.

В знак уважения и благодарности к семье Скобелевых в 1915 году Комитетом была снята кинодрама «Белый генерал» — эпизоды из жизни народного героя М. Д. Скобелева. Это было начало из задуманной серии «Кинобиографии великих русских людей».

В 1912 году создаются Издательский и Киноотдел. Инженер Мас-лов, на собственные средства построивший кинофабрику, передаёт её Скобелевскому комитету. Так постепенно формируется первая в России общественно-государственная организация в сфере кинематографа. В её составе: сценарный отдел — киностудия — лаборатория — отдел проката.

Когда началась Первая мировая война, Комитет путём мобилизации поставил на службу киноинформации и кинопропаганды цвет русской кинематографии: операторов-хроникёров П. Новицкого, Н. Топоркова, операторов игрового кино А. Левицкого, Г. Гибера, режиссёров В. Старевича, Н. Ларина. Были сняты сотни сюжетов фронтовой и тыловой хроники, несколько десятков игровых военно-пропагандистских фильмов. Концентрация, а в отношении кинохроники, даже монополизация такого типа кинематографической деятельности в условиях военного положения приносили больше пользы, чем вреда. Так из одного центра по каналу массового общения, каким уже стал кинематограф, формировалось общественное сознание военной, катастрофической эпохи.

Границы деятельности Комитета значительно расширились после Февральской буржуазно-демократической революции 1917 года. Он получил название Скобелевский просветительный комитет и новую структуру. Судя по документам, хранящимся в архиве, её составляли такие отделы: фоторепортажа, издательский, театральный, народного кинематографа, революционной хроники, рабочий, музейный.

Эта радикальная демократическая культурная организация выводится из подчинения Министерства общественного презрения и передаётся Наркомпросу. А. В. Луначарский предоставляет Комитету определённую автономию, и уже в ноябре 1917 он переживает недолгий период «отделения от государства», существования на кооперативных началах. В эту пору революционных свобод с Комитетом охотно сотрудничают: режиссёр Всеволод Мейерхольд, учёный В. М. Бехтерев, педагог Золотарёв, театральный деятель А. Кугель, писатели Е. Зозуля и Алексей Толстой (одно время в качестве его главы).

Руководство кинослужбами взяли в руки представители правых партий: в Петрограде эсер Марьянов, в Москве меньшевик Иков. Ключевой фигурой несомненно стал Григорий Моисеевич Болтынский, которого по праву можно назвать основателем революционной кинохроники, одним из первых теоретиков и историков отечественного игрового кино. Человек неуёмной энергии, отличный организатор, он инициировал многие принципиальные начинания: помощь рабочим клубам; съёмки фильмов из рабочей жизни; показ за рубежом хроники и документальных фильмов, с целью информировать мировую общественность о происходящем в стране; выпуск киножурнала «Свободная Россия», несущего в массы идеи буржуазно-демок-

ратических преобразований. Болтянский непосредственно руководил группой хроникёров-скобелевцев.

В марте 1917 в Военно-кинематографическом отделе Скобелевского комитета был открыт «Отдел социальной хроники», который как главную задачу дня определил съёмки текущих событий и создание на их основе исторических документальных фильмов. «Великие дни русской революции» — её своеобразный кинокалендарь, созданный операторами А. Левицким, Е. Славинским, П. Новицким, С. Зебель, режиссёрами М. Бонч-Томашевским, В. Висковским.

Документальная продукция Комитета через Отдел народного кинематографа передавалась для показа на фронтах, в Солдатских домах, различных общественных организациях. Была разработана программа неигрового и игрового кино, в которой акцентировались следующие темы революционного момента: портреты вождей демократии; тюрьмы и места ссылки; судьбы политических заключённых; история революционного движения; демократизация жизни в стране; инсценировки социальных романов; политические шаржи и памфлеты. Жаль, на её осуществление было дано меньше года — ведь в марте 1918 Комитет был национализирован, а фотоархив, фильмофонд, издательская база перешли в ведение Кинокомитета.

В то время, когда Россия собирается в одно целое, когда Россия напрягает последние усилия, чтоб свергнуть проклятый ненавистный строй и организовать демократическую Россию, призывать к разъединению — преступно.

Кинорежиссёр М. М. Бонч-Томашевский

Мы представляем собою совершенно обособленную группу, со своими особыми интересами. Мы не можем объединяться ни с представителями капитала, ни с артистами.

Рабочий Зельст

Февральская революция разбудила в консервативной кинематографической среде политические страсти и амбиции. 8 марта в кинотеатре «Арс» на Тверской состоялось общее собрание кинематографистов. Предприниматели и журналисты, киномеханики и творческие работники, владельцы прокатных контор и киноиллюстраторы, хозяева кинотеатров и рабочие киностудий — всего 400 человек. На повестке дня один вопрос — создание единой организации «Союза отечественной кинематографии», путём выборов на Учредительном съезде.

Для его подготовки, для разработки документов избрали Временный исполнительный комитет. В него вошли авторитетные люди: М. Н. Алейников, В. К. Гуркин, В. К. Висковский, М. М. Бонч-Томашевский, П. С. Антик. Комитет сразу вышел на деловые контакты с Советом рабочих депутатов. Было решено выпустить монтажную хроникальную картину «Великие дни Российской революции от 28

февраля до 4 марта 1917 года». Доход от её проката направить политическим заключённым и их семьям. Негатив фильма как исторический документ особой важности передать в собственность государства. Специальной группе кинематографистов поручили заняться распространением фильма в России и за рубежом.

Через три дня 6 марта Временный комитет собрал в кинотеатре «Арс» всю кинематографическую Москву, более двух тысяч. И стало ясно, что трезвое конструктивное меньшинство не удерживает ситуацию в руках. Предприниматели и ряд творческих деятелей выступали за единый Союз, за возможное и необходимое «единение труда и капитала». Напротив, рабочие киноателье, кинотеатров требовали создания отдельного профсоюза. Их шумно поддерживали служащие. И одиноко звучал голос режиссёра П. И. Чардынина, призывавшего всех «не слушать агитаторов, не срывать собрание».

В итоге был избран «Комитет двадцати четырёх», в нём были представлены все группы кинематографистов. От кинопредпринимателей — А.А.Ханжонков, И.Н.Ермолев, М.Н.Алейников, Р. Д. Перский. От режиссуры — П.И.Чардынин, М.М.Бонч-Томашевский, В.Р.Гардин, И.Н.Перестиани. К рабочим примкнули оператор Б. Франциссон и режиссёр А. Азагаров. Но центробежные силы в жизни оказались сильнее — единый союз так и не был создан. Один за другим возникли отдельные профсоюзы. В Москве, Казани, Минске, Одессе, Омске, Петрограде.

Союз работников художественной кинематографии (режиссёры, актёры, операторы, писатели, художники) занимался текущей творческо-производственной киноработой. В 1918 Союз вёл, но безуспешно, кампанию против национализации кинопромышленности. Искали контактов с профсоюзом кинорабочих и с новой организацией кинопредпринимателей, прокатчиков, издателей кинопрессы — ОКО (Объединённое киноиздательское общество). Вместе с Обществом театровладельцев выстраивали внутренние отношения между производством и прокатом, между отдельными кинофирмами. Провели подписку на «Заём свободы» и отправили на фронт кинопередвижки, программы фильмов. Всё осложняли несогласованность действий и противодействие рабочих и служащих на крупнейших кинофабриках, в кинотеатрах, прокатных конторах.

Последний всплеск общественной активности — открывшийся 22 августа II Всероссийский съезд деятелей и работников кинематографии, организованный ОКО и Союзом театровладельцев. Опасаясь, что ситуация в стране может помешать прибытию делегатов из других городов, съезд объявил «Предварительным совещанием». Но неожиданно для организаторов собралась и столичная и провинциальная кинематографическая Россия. Правда рабочих и служащих было немного (они решили бойкотировать съезд), зато можно было спокойно, конструктивно работать. Коллективным разумом осмыслили проблему культурно-просветительской миссии кино в новой ситуации и юридические права кинематографистов. Разработали программу материального обеспечения отрасли (плёнка, электроэнергия, теп-

ло). Обсудили систему взаимодействия с государственными ведомствами. Учредили профессиональный праздник «День русского кинематографа» и выбрали для него дату — 15 декабря...

Но ... Но единая общественная организация, объединяющая всех, кто создаёт, прокатывает, показывает кино, кто пишет о нём, всех, от студийного плотника до выдающегося режиссёра, так и не была создана ни в 1917, ни в последующие годы. Испытания на прочность своей коллективистской природы, в которой синтезированы труд, капитал, творчество, кинематограф не выдержал.

Быстро уходило уникальное историческое время, в советской официальной науке названное «период двоевластия». Это была полоса мирных буржуазно-демократических преобразований, которые снизу вели Советы рабочих и солдатских депутатов, сверху — Временное правительство. Большевицкий октябрьский переворот оборвал её. Кинематограф не сумел воспользоваться ни энергией, ни свободами, ни перспективами этого времени.

Хроника идёт как боевик.

Реплика одного из театровладельцев. Весна 1917 г.

1917 год — новый пик массового, по истине всенародного интереса к неигровому кино и, прежде всего к кинохронике. Опытные прокатчики, не скупясь, приобретают её для показа. Вечером на экранах появлялись те события, которыми весь день жил город: многотысячная демонстрация на Знаменской площади; разгром полицейского участка; вскрытие камер тюрьмы «Кресты»; рабочие расковыряют политических заключённых. Это день 26 февраля в Петрограде. Съёмки А. О. Дранкова, в кинокамеру которого попала шальная пуля, разбила видеоискатель.

Москва. На улицах и площадях — действующие лица революции: рабочие и интеллигенты, студенты и казаки, матросы и мещане, буржуа и гимназисты. Дамы плачут, молодёжь ликует, кто-то испуган, кто-то обозлён. Митингуют; срывают вывески придворных поставщиков; ведут арестованных жандармов, приставов, дворников.

Киноаппарат своеобразный субъект исторических событий. Толпа реагирует на его присутствие: заглядывают в объектив, позируют, разворачивают лицом арестованных, пытающихся укрыться от его взгляда. Всё снято просто, без ложного пафоса, главное внимание человеку: из толпы, из множества и фигурам выдающимся. Хроникёр создаёт моментальные выразительные портреты «бабушки русской революции» Е. Н. Брешко-Брешковской, народоволки Веры Фигнер, академика В. М. Бехтерева, Министра исповеданий А. В. Карташова, Министра внутренних дел Н. Д. Авксентьева, главы Временного правительства А. Ф. Керенского. Документальный журнал Скобелевско-го комитета «Свободная Россия» был информационным и событийным, а не идеологическим и агитационным. Неслучайно тех, кто над ним работал, называли «объективисты-скобелевцы». В нём зритель мог увидеть события разной политической окраски: личные столк-

новения в дни апрельского кризиса Временного правительства, июльскую демонстрацию в Петрограде, Всероссийский съезд Советов.

Трагические события осени 1917 года нашли своё отражение в фильме «Октябрьский переворот» («Вторая революция»): Смольный и Зимний; женщины у брошенных юнкерами баррикад и дети, бегущие за броневиком; взятие зданий банков и рассказ солдата-свидетеля штурма Зимнего. Один из кульминационных моментов фильма — похороны жертв революционных столкновений. Погребение на Марсовом поле уже без церковного обряда, рядом красногвардейцев и юнкеров. И в этих документально воспроизведённых деталях рождается образ события — безбожного, братоубийственного. Для массового и оперативного показа этих сюжетов на крупнейших площадях столицы (Страстной, Лубянской, Театральной, Скобелевской) были установлены большие экраны. Кинематограф шагнул из кинотеатров на улицы.

Усилиями хроникёров Скобелевского комитета в цикле документальных съёмок отслезены такие судьбоносные моменты текущего политического процесса, как созыв Учредительного собрания и Брестские мирные переговоры. Этот фильм, к сожалению, в Красногорском архиве существует в перемонтированном виде, во фрагментах. Но в своё время 10 копий были посланы в Америку и, возможно, там сохранилась его полная версия.

Акт всенародного волеизъявления — всеобщие выборы и утверждение в качестве верховной власти Учредительного собрания — были давней, чаемой идеей демократической России. Повсюду возникали Союзы защиты Учредительного собрания, разъясняющие его задачи, готовящие выборы. Кинематограф тоже включился в этот процесс. По инициативе Скобелевского комитета режиссёр и оператор В. Старе-вич, сценаристы Г. Болтянский, А. Бухов сняли социальную драму «К народной власти» («До Учредительного собрания»). В фильме игровая фабула из современной рабочей жизни и борьбы переплеталась с представлением ведущих кандидатов от различных партий, показом избирательной технологии, киноиллюстрацией процедуры выборов.

Вот их результаты: большевики получили 9,5 миллионов голосов (на Балтийском флоте, на фронтах, в промышленных центрах, прифронтовых губерниях), почти 18 миллионов получили эсеры (их поддерживала крестьянская Россия), 2 миллиона голосов были отданы кадетам. Их большевики объявили «врагами народа» и лишили права участия в Собрании. Они умело воспользовались тем, что социал-революционеры (левые и правые эсеры) и конституционные демократы (кадеты) так и не смогли объединиться. Помешали узко партийные, политические разногласия. Когда 5 января 1918 года в Таврическом дворце открылось Учредительное собрание, большевики обнародовали декларацию, подготовленную Лениным, провозглашающую законной формой власти Советы, и, вместе с примкнувшими левыми эсерами, покинули заседание.

Оставшиеся 247 делегатов (из 402, прибывших для работы) заседали до четырёх часов ночи, пока не прозвучала вошедшая в историю реплика коменданта Таврического дворца Железнякова: «Караул ус-

тал». За эти часы были подготовлены, обсуждены и утверждены важнейшие законопроекты: о земле; о демократическом устройстве России; о мире. Была избрана делегация для ведения мирных переговоров и написано обращение к союзникам о созыве Международной социалистической конференции мира.

На следующий день в большевистских газетах появились Постановление ВЦИК о роспуске Учредительного собрания, а на воротах Таврического дворца — массивный замок. Попытка правого крыла продолжить заседание в помещении гимназии Гуревича была вялой и запоздалой реакцией пассивного большинства на действия агрессивного левого меньшинства. Сюжет за сюжетом бесстрастная камера запечатлела крушение ещё одной демократической идеи — создания в России буржуазной республики, утверждения высшей формы демократизма. Хроника обрела черты подлинной документальной народной драмы.

Столь же драматичны были съёмки сюжетов о войне и мире. Митинги, демонстрации на фронтах и сцены братания русских и немецких солдат — как свидетельство деморализации и краха армии. Прерывающиеся и вновь возобновляющиеся переговоры делегации большевиков с германским командованием как свидетельство их продолжающейся антирусской, предательской деятельности. Ведь цена мира, необходимого и неминуемого, становилась для России всё более дорогой. И всё более узко партийные политические интересы подавляли общенациональные.

*В диком краю и убогом
Много таких мужиков.
Слышен по вашим дорогам
Радостный гул их шагов.*

Николай Гумилёв. Март-апрель 1917 г.

Эпоха катастроф — время, когда господствуют массовые, стихийные эмоции, а разум общества, народа погружён в тяжёлый, болезненный сон. В такие периоды на исторической сцене появляются чудовищные, патологические персонажи. Григорий Распутин и Владимир Ульянов из этого ряда. Крестьянин из сибирского села Покровское и дворянин из уездного волжского Симбирска как бы собрали всю тёмную энергию разрушения, веками накапливающуюся в народной среде и в среде радикальной интеллигенции. И стали они вершителями судьбы России.

Григорий Распутин с молодости отличался буйным, диким, загульным нравом, но годами к тридцати совершил паломничество по монастырям, потом примкнул к секте хлыстов, пророчествовал, исцелял. Нет сомнения, как и многие главы сект, он обладал особыми способностями гипнотического воздействия, внушения, подавления чужой воли. Он за 10 минут излечил сына Симоновича от «пляски святого Витта», болезни не побеждённой до сих пор. Снимал тяжёлые невротические боли у царицы, останавливал кровотечения у цесаревича, стра-

дающего гемофилией. «Я дьявол», — говорил он о себе. «Тёмный» — так его именовали в полиции.

В царскую семью Распутина ввёл ректор Петербургской духовной академии о. Феофан — сначала в дом великого князя Н. Н. Романова, а два года спустя к самому царю. В его дневнике появляется запись: «Повстречался с Божьим человеком Григорием Распутиным, родом из Тобольской губернии» (1 ноября 1906 г.). Четыре года спустя имя «божьего человека» рядом с именем императрицы в списках акционеров Общества производства и торговли резиновыми изделиями «Богатырь». Особое положение Распутина при дворе, многим казавшееся странным, даже диким, имело глубокие корни: в слабости власти царя, враждебности к нему окружающих, чувстве надвигающейся катастрофы, неизлечимой болезни наследника. Для Николая II и, в ещё большей степени, для императрицы, немки, крестившейся в православие, Распутин был человеком из народа, мудрецом, провидцем, последним юродивым. Он стал духовником, советником царской семьи, «нашим другом». И это было бы семейным делом, если бы Распутин не участвовал в осуществлении внутренней и внешней политики Двора. А он назначал и смещал министров, лиц высшей церковной иерархии, военачальников; влиял на созыв и роспуск Государственной думы, на решение вопросов, связанных с военными действиями. Естественно, нечистоплотные политики, вороватые финансисты, коих в такое время вокруг Двора было предостаточно, использовали «старца» в своих корыстных целях.

Одни считали его святым, другие дьяволом. Иеромонах Илио-дор открыто призвал к физическому уничтожению «святого чёрта». Л.Н.Толстой видел в нём зловещее соединение «христианства и похоти». Секретарь Толстого Валентин Булгаков писал о Распутине книгу под названием «Агония». Известный московский журналист Новосёлов печатал статьи, основанные на показаниях соблазнённых «старцем» женщин и участников его многочисленных пьяных оргий. В Москве прошли демонстрации с требованием: «Распутина — Николая III — повесить, царицу — в монастырь». Сколько в этих манифестациях, публикациях было естественного возмущения, а, сколько эмоций, спровоцированных врагами режима, возможно теми же большевиками, трудно сказать. Убийство «старца», совершённое в ночь на 18 декабря 1916 года группой во главе с кн. Феликсом Юсуповым, было актом личной мести, расправой без суда и следствия. Распутин был уничтожен, а болезнь, называемая «рас-путинщиной», — манипулирование разлагающейся властью, мракобесие, казнокрадство, упадок нравов — продолжала разрушать Россию.

Реакция на убийство, в котором вскрылось много мучительных подробностей, в обществе была однозначной — не стеснялись выражать радость. Даже кроткая, глубоко религиозная сестра царицы Елизавета Фёдоровна назвала его «патриотическим актом». Воистину, последние времена наступают там, где утратили свою непре-

ложность Христовы заповеди. Тело Распутина, погребённого в Царском селе, и года не пролежало в земле: после Февральской революции его выкопали, сожгли, пепел развеяли по ветру, видимо боялись даже мёртвого.

*Противно и интересно. Придворные помои. Сидит во мне
Гришка.*

Александр Блок. Весна 1917 г.

Неожиданно вторую жизнь он обрёл, став популярным киноперсонажем. При жизни его только однажды в родном селе Покровское снял кинолюбитель из Тюмени. Сюжет к кинопоказу был запрещён. На утро после убийства вездесущий Дранков прибыл с кинокамерой, чтобы запечатлеть поиски и извлечение из Невы трупа Распутина. Этот сюжет шёл во многих кинотеатрах.

После Февральской революции и отмены цензуры один за другим стали выходить игровые фильмы, в центре которых стояла фигура «старца». В это время начала свою работу Чрезвычайная следственная комиссия по расследованию преступлений царского правительства. Александр Блок, ставший её литературным сотрудником, специально изучал дело Распутина, как писатель, как историк.

В это же самое время сотни жёлтых журналистов, бульварные писатели потянулись к материалу — теперь он был доступен, открыт. Первым уже 12 марта на экранах появился фильм «Тёмные силы — Григорий Распутин и его сподвижники», снятый буквально за несколько дней у Г. Либкена. Затем в прокат вышли: «Святой чёрт» («Распутин в аду»), «Люди греха и крови» («Царскосельские грешники»), «Любовные похождения Гришки Распутина».

Всё это была продукция кинопредприятий весьма сомнительной репутации — А. Ламашкина, Г. Либкена. Им обоим сценарный материал поставлял такой скандальный романист, как граф Амори (Рапоф). Постановщиком и актёром на роль «старца» — один в двух лицах — Николай Салтыков. Сделанные на скорую руку по газетным публикациям, полицейским и судебным материалам, выводящие на экран подлинных исторических персонажей — антимонархистские, или антибольшевистские — все эти фильмы, прежде всего, были антиисторическими, антихудожественными. Предводитель большевиков Ленин и командир 1 женского батальона смерти Боч-карёва, провокатор Азеф и министр граф Витте, немецкий шпион Мясоедов и Распутин, продажный финансист Рубинштейн и поп Гапон стали антигероями бульварных фильмов. А исторические события — восстание 1905 года, еврейские погромы, ленский расстрел, действия охраны, превратились в сюжеты, рассчитанные на скандальное, спекулятивное внимание самого невзыскательного зрителя. Это было низкое чувство мстительного любопытства, которое одних гнало на просмотр подобных фильмов, других — к решётке Царскосельского сада, поглазеть на живого «гражданина Романова» и его детей.

*Дело не в России. На неё, господа хорошие, мне наплевать.
В. И. Ульянов (Ленин). Из письма 1916 г.*

Канули без следа антибольшевистские, антиленинские фильмы 1917 года «Удар в спину», «Родина в опасности», снятые у А. С. Ло-машкина и А. Г. Талдыкина. Возможно они тогда же и были уничтожены, когда местные Советы и организации РСДРП (б) в Самаре, Москве запрещали их показы, снимали с экранов. Исполком Московского совета рабочих и солдатских депутатов потребовал «недопущение пьес и сценариев с изображением Ленина». Газета «Правда» в мае 1917 писала о «клеветнической агитации против Ленина в кинотеатрах» (выступление куплетистов в фойе, показ фильмов). Труднее им было справиться с разоблачительной кампанией в прессе, оперировавшей подлинными документами о связях Ленина с Германским генеральным штабом и требовавшей суда над лидером большевиков как изменником и немецким шпионом.

Как известно накануне Первой мировой войны, стремясь ослабить Россию, Германия сделала ставку на подрывную деятельность большевиков и персонально на Ленина. Денег не пожалели: вложили в русскую революцию 6 миллионов марок. 1 миллион непосредственно получили большевики. Затем в опломбированном вагоне через охваченные войной территории руководство партии доставили в Россию. Они расплатились по счетам, разваливая армию, подталкивая солдат к неповиновению, бунтам, невыполнению своего воинского долга, братанию с противником.

Первые опыты русского игрового кино, всегда чуждавшегося политики, а теперь буквально бросившегося в её объятья, были и в социальном и в художественном отношении удручающими. Отсутствие развитого политического сознания, спекулятивный интерес не самых культурных предпринимателей, не самых крупных кинематографистов к политическим темам и фигурам приводили к тому, что на экране из этого сюжетного и человеческого материала получалось бульварное зрелище. Но были исключения. Отдельные попытки уважаемых кинопредпринимателей и режиссёров отразить произошедшие в стране перемены были лишены дешёвой сенсационности. Такие фильмы отличали политическая сдержанность, человечность, сосредоточенность на героях как носителях новых идей, новых отношений.

«Жизнь и смерть лейтенанта Шмидта» — романтизированная кинобиография героя революции 1905 года — снималась в Одессе, на месте исторических событий, при содействии Севастопольского совета рабочих и солдатских депутатов. Евгений Бауэр у Ханжонкова поставил фильм «Революционер» (о двух поколениях борцов против царизма) и «социальную драму» «Набат» (о предреволюционных годах жизни России). Используя этот, новый для него материал, Бауэр утверждал то, что всегда было близко ему — ценности буржуазного миропорядка. Большой художник остался самим собой даже в такое переломное время.

Яков Протазанов на роль революционерки Ольги Перновской пригласил одну из самых обаятельных, интеллигентных, талантливых актрис — мхатовку Ольгу Гзовскую. Прототипом её героини была народоволка, террористка Софья Перовская, повешенная 28 лет от роду. Название фильма «Не надо крови» формулировало позицию непротивления, примирения, прощения, неизменную для Протазанова, художника христианских убеждений. В апреле 1917 года на экраны вышел его большой двухсерийный фильм «Андрей Кожухов», снятый по одноимённой повести революционера-народника, участники вооружённых восстаний сербов и итальянцев, террориста, публициста, беллетриста Сергея Степняка-Кравчинского. «Андрей Кожухов» («Жизнь нигилиста») — романтическое, не лишённое авантюриности, психологически убедительное жизнеописание судьбы революционера. В главной роли снова, после триумфа «Пиковой дамы», блистал Иван Мозжухин.

Лучший образец нового типа игрового фильма, в котором вымышленный сюжет органично принимает хронику, исторические документы — народная драма «Царь Николай II, самодержец всероссийский». Крупнейшие кинематографические силы были привлечены к его созданию: сценарист Александр Вознесенский, оператор Александр Левицкий. Возможно впервые был приглашён научный редактор — публицист, глубокий знаток истории политических и общественных движений в России Владимир Бурцев.

Герой, объединивший различные исторические события эпохи Николая II — студент-революционер, выходец из крестьян, представитель важнейших социальных сил страны. В фильме были использованы съёмки придворного фотографа и оператора К. фон Гана, составившие убедительный исторический фон действию. Фильм удостоился высокой оценки В. И. Ленина и по его распоряжению как документ революционной эпохи был послан за рубеж.

Такие фильмы, снятые на революционном материале искренно, талантливо, нельзя назвать революционными. Судьбы, поступки, личности революционеров были интересны и Бауэру, и Протазанову, и Гзовской, и Вознесенскому, и Мозжухину, но исповедуемые ими идеи не были им близки. Фильм «Андрей Кожухов» не сходил с отечественного экрана вплоть до 1925 года, пока не появились фильмы С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, в которых всё было революционно — материал, художественное сознание авторов, эстетические формы, киноязык.

Дайте 20 лет покоя и вы не узнаете Россию.

Пётр Столыпин

60-ые годы XIX века стали эпохой буржуазных преобразований в России. Всего за 13 лет с 1861 по 1874 они коснулись важнейших социальных сфер: отмена крепостного права; судебная, земская, городская, военная реформы; изменения в финансовой системе, образовании, печати, цензуре. В начале 80-х вступают в силу фабричные

законы, регулирующие использование детского и женского труда. Труд детей до 12 лет запрещён. Штрафы на производстве не могли превышать 1/3 зарплаты и шли в фонды рабочих нужд. Императорское социальное законодательство считалось лучшим в мире. Первоначальное обучение — бесплатное, а с 1908 года ещё и обязательное. В связи с этим строятся и открываются новые школы. Ежегодно по 10 тысяч. Новые поколения растут грамотными, и перепись 1920 года фиксирует 86% в возрасте от 12 до 16 лет — свободно читают и пишут. Женское высшее образование в России на первом месте в Европе.

Царский манифест 1905 года утверждает демократические свободы: совести, религий, печати, собраний, всеобщего избирательного права. Государственная дума, Государственный совет, Совет министров призваны ограничить самодержавие. На следующий день со своим манифестом выступает Российская социал-демократическая рабочая партия большевиков — «Борьба должна продолжаться!». Большевики провоцируют революционное восстание в Москве, которое захлёбывается в крови. События 1905 года, даже не революция, а смута, умело организованная радикалами и только разгорающаяся с каждым неудачным, непоследовательным шагом власти. А таких было немало, свидетельствующих о её слабости, неминуемо переходящей в крайнюю бессмысленную жестокость. Например, печально известное «кровавое воскресенье» 9 января, когда было убито 96 и ранено 333 человека в мирной депутации рабочих, идущих с петицией, иконами, хоругвями. В 1906 году разворачивается столыпинская аграрная реформа, дающая право продажи и наследования земли, выделения крестьян из общины, переселения на пустующие территории Урала и Сибири. К 1914 году 80% пахотных земель европейской части страны в крестьянской собственности. 40 миллионов десятин царских земель в Сибири безвозмездно переданы в Крестьянский земельный банк на выкуп. В этих областях на личные средства Государя проведены дороги, построены школы, храмы, больницы.

Правда, реформы в России запаздывают на полстолетия по сравнению с другими странами, идут медленно, тяжело, требуют особого терпения и высокой жертвенности. «Рахитизм власти», по точному определению С. Булгакова, сдерживал осуществление проектов наиболее мудрых и талантливых её представителей. Так П. А. Столыпин предлагал отменить «черту оседлости», понимая, что такая позорная политика в отношении еврейского населения постоянно рекрутирует подрывные, радикальные силы. Он не был услышан.

И всё-таки, вопреки сопротивлению, Россия медленно двигалась по пути буржуазного и демократического развития. Социальные взрывы в 1905 и весной 1917 путём насильственных действий и неизбежных жертв привели к расширению пространства свободы, социальной, политической, личной. Но общество не успевало использовать этих завоеваний для нормального, эволюционного движения. «Страдающие нетерпением» — поставил диагноз революционерам Ф.М.До-

стоевский. «Нетерпение» — так назовёт свой роман о народовольцах Юрий Трифонов... Нетерпеливым радикалам нужно было не реформирование социальных институтов, а их слом, распад. Их лозунг: «Наше дело – полное и беспощадное разрушение».

Сделать такую смуту, чтобы мир поехал с основ.

Лозунг террористов

Николай Бердяев — социал-демократ, пропагандист марксизма в начале своего общественного и философского пути, позднее пришедший к либерализму, идеализму, ставший теоретиком «нового религиозного сознания», выразил отношение многих русских интеллигентов к революции. Февральскую он приветствовал, поддерживал как буржуазно-демократическую по целям и народную по характеру. И он же как публицист неустанно разоблачал «большевизацию» революционного процесса с тем, чтобы удержать его в русле «социально-политической эволюции». Октябрьский переворот приравнял к национальной катастрофе, повлекшей разрушительные сдвиги сознания, нравственности, бытового уклада. В статье «Свободный народ» он утверждал, что истинная свобода не возможна без самообладания, самоограничения, что насилие есть действие раба, движимого жадной мести.

Исповедовавший философско-правовой идеализм учёный и политический деятель Павел Иванович Новгородцев утверждал: «Нужно, чтобы все поняли, некакие механические выборы, какие-либо внешние формы власти выведут наш народ из величайшей бездны его падения, а лишь новый поворот общественного сознания». Писал, завещая России на десятилетия вперёд такой и только такой механизм общественных преобразований. Статья, оставшаяся незавершённой, называлась «Об общественном идеале». Она была датирована 1917 годом.

Свои страсти по революции кипели в поэтическом мире. Крупнейшие поэты Серебряного века, свидетели и участники революционных событий, не понимали, не видели того, что так точно и ясно сформулировал веком раньше Пушкин — «Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества».

Валерий Брюсов уповал на то, что революция объединит рухнувшую империю. Максимилиан Волошин называл её бичом Божиим, жестоким и очищающим. Андрей Белый видел в ней некую мировую мистерию распятия и воскрешения Христа. Неонародники Николай Клюев и Сергей Есенин приветствовали её варварское здоровое мессианство в отношении дряхлеющего Запада. Александр Блок утверждал её как силу, способную смести бездуховную мещанскую цивилизацию, но сохранить культуру. Каждый придумал и воспел собственную революцию. Никто из них не порвал с ней, не покинул Россию. Один лишь Белый, да и то ненадолго. Революция, подобно Са-

турну, пожирающему собственных детей, одних уничтожила физически, других морально, третьих творчески, но не пощадила ни одного из своих трубадуров.

1917 — год великих надежд весной и разочарований осенью сломал поступательное движение отечественной кинематографии, начавшееся в 1914. В мае сократились нормы пользования электроэнергией для кинофабрик и кинотеатров, что привело к падению производства. В октябре было принято решение о работе кинотеатров только три дня в неделю. Крупнейшие кинопредприятия, одно за другим, потрясают рабочие забастовки. Нарастает плёночный голод. Предприниматели свёртывают деятельность в столице и переносят её в южные филиалы.

Однако зритель, несмотря ни на что, оставался верен кинематографу. Так в Москве в самые бурные месяцы 1917 года (с марта по декабрь) было продано 8,5 миллионов билетов. Русский кинематограф снова подтвердил, что в эпоху катастроф он востребован, он необходим. Но дни его были сочтены.

В сентябре 1917 года Александр Алексеевич Ханжонков записывает в дневнике всего два слова «прахом пошло».

А впереди ещё было сосуществование частных фирм с новым социумом, национализация кинопромышленности, исход в эмиграцию... Потому что «прахом пошло».

2

*Я угрюмый заложник,
Я роскошный пленный.
Я стою у последней черты.*

Константин Бальмонт

Культура явление органичное. Её нельзя не учредить, не распустить декретом. И даже изменившиеся социальные, экономические, организационные условия не вызывают в ней мгновенных перемен. Защищая себя в новом контексте, культура ищет новые формы существования, сохраняющие её от полного разрушения — одни на текущий момент, другие надолго, третьи навсегда. В переходные годы 1918—1921 отечественное кино, самое молодое из искусств Серебряного века, опробовало свои способы выживания.

На текущий момент кино попыталось эмигрировать на юг, ещё не ставший «красным», в тёплые черноморские филиалы. Сюда выехали предприниматели, творческие работники. А Ханжонков весной 1917 заложил в Ялте первую в стране летнюю съёмочную базу. Летом 1918 здесь же приступил к строительству павильона И. Ермольев. Приезжают А. Дранков, С. Френкель, Н. Козловский и С. Юрьев. Д. Харитонов, прибывший в Ялту одним из последних, в начале зимы 1919 перебирается в Одессу, где строит свою студию. Эта нестоличная кинопроизводственная база растёт быстро, энергично, благодаря чему советская кинематография вскоре получит ещё две кинофабри-

ки в благодатном черноморском крае — Ялтинскую и Одесскую, но вёхонькие.

Отъезд кинематографистов из Москвы и Петрограда чаще объясняли причинами политическими — поближе «к своим», к границе, подальше от революции. Говорили о причинах бытовых — к теплу, сытости, благополучию от смуты, голода, холода. На самом деле юг, Крым в частности, был адским кипящим котлом. Так в Ялте власть за два года менялась шесть раз. Был город даже «под немцами». И каждая такая смена — новые аресты, расстрелы. Возникали перебои с электричеством, плёнку покупали на чёрном рынке у спекулянтов. Вокруг именитых фирм клубились тёмные дельцы, случайные люди.

Снимали немало. Но качество производства упало. Снова, как когда-то в пору становления, точно и не было десяти лет развития отечественной киноцивилизации, снимали все у кого были на то средства. Так на фирме Ермольева один фильм поставили жёны московских фабрикантов Хутарёва и Беляева — Ванда Вернигор и Ольга Орг. Объединив усилия и капиталы, сняли комедию с весьма подходящим названием «О, женщины, ничтожество вам имя». Фильм «Ненужная победа» по рассказу А. Чехова поддержала крупная винодельческая фирма. В обоих названиях, помимо воли снимающих, заключался какой-то иронический смысл. Как никогда часто в титрах в колонке «режиссёр» стояли женские фамилии. И в этом также была черта кризиса. Хотя рядом снимали Я. Протазанов, А. Волков, В. Старевич.

К концу 1919 года кривая расцвета ялтинской кинопромышленности стала быстро падать. Продавать картины было некому. Эксплуатировать их тоже было негде, так как все ближайшие районы были охвачены гражданской войной.

Александр Ханжонков. Из воспоминаний

В Ялте не было снято ни одного значительного этапного фильма этих лет. Видимо курортный город как определённое культурное пространство не способствовал появлению фильмов выдающихся. «Отец Сергей», «Поликушка», «Девьи горы» снимались в тяжелейших условиях Москвы эпохи военного коммунизма — всем наравных не хватало электричества, тепла, продуктов. Так что «крымский Голливуд», как нередко называют кинопроизводство на Юге, скорее броская метафора, чем объективная характеристика. Голливуд не могло получиться, прежде всего, потому, что захлебнулось производство, лишённое проката.

Мудро поступил Д. Харитонов, перебравшись из Ялты в Одессу. Так он не только избежал изнурительной конкуренции с другими кинопредпринимателями, столпившимися в небольшом пространстве, но изменил это пространство. Он получил большую аудиторию, другую среду, иную атмосферу. А Чёрное море и здесь было к его услугам. Тут на берегу сразу по приезду отсняли «морской» фильм «Азра» с Верой Холодной в главной роли.

Море диктовало сюжеты, типы героев, выбор актёров. Одна за другой появлялись драмы, мелодрамы, комедии «курортного цикла». Неподражаемая морская натура, роскошные интерьеры вилл на берегу. Герои — рыбаки, пираты, таинственные девы — существующие неизвестно где и когда, вне времени и пространства. В такого рода фильмах нашли себя братья Папазян, армяне, выросшие в Константинополе, выдающие себя за итальянцев... Эдакий экзотический карнавал. «Море», «Звезда моря», «Сын моря», «Её влекло бушующее море»...

Фильмы ведущих фирм, снятые в конце 1917—1918—1919 годов, непосредственно не отражая событий времени, передавали его настроения, переживания. Стремление уйти от материала современности привело к тому, что буквально нарасхват была текущая зарубежная беллетристика, активно издававшаяся в России. Экранизировали (с позволения сказать) романы датского писателя Г. Банга, французского писателя Ж. Оне, английских писателей У. Локка, А. Беннета. Весьма популярны были итальянцы Габриелле д'Аннунцио и Гвидо де Верона. Обращались с ними достаточно вольно. Брали сюжеты, мотивы, перенося их на русскую почву, героев награждали родными именами.

Трижды экранизировались романы читаемого и до революции и в Советской России 20-х годов Клода Фаррера «В чаду опиума», «Дом людей живых», «Человек, который убил». Острый авантюрный сюжет, загадочный восточный колорит, сильные герои, роковые страсти восполняли дефицит романтики на экране. Для фильма «Мисс Мэри» («Человек, который убил») молодой художник Лев Кулешов в ателье построил Стамбул (вокзал, портовые улицы, особняки), проявив чудеса изобретательности и мастерства. Обращались и к классической зарубежной прозе: романам Э. Золя («Человек-зверь», «Тереза Ракен»), новеллам Ги де Мопассана («В оливковом саду», «Малютка Рок»). Патологическая наследственность, болезненные страсти, убийства, самоубийства.

Особое место в репертуаре заняли фильмы так называемого «сатанинского цикла», в которых «князь тьмы» являлся воплощением вселенского зла в различных его ипостасях. Греховной страсти, борющейся в душе человека с религиозными и нравственными табу («Сатана ликующий» Я. Протазанова). Инстинкта тотального разрушения, сатанинской революционности («Дети сатаны» по одноимённому роману С. Пшибышевского в режиссуре В. Гардина).

Зло становилось неотделимо от добра, они обретали единое лицо в сюжетах о двойниках. В фильме «Член парламента» И. Мозжухин был одновременно безвольным, уставшим от жизни, ищущим забвения в морфии членом парламента и энергичным, полным сил и жажды борьбы литератором. «Преступление доктора Галиновского» — здесь уголовный сюжет построен на человеческой противоположности братьев-близнецов. Фильмы П. Чардынина «У камина» и «Позабудь про камин» соединили «двойники» — Лидия Ланина и циркачка Мария Зет (две роли В. Холодной).

«Кто был ничем, тот станет всем» — ситуация, когда верхи и низы меняются местами. «Горничная Дженни» — история о том, как молодая графиня волей обстоятельств вынуждена стать горничной, но остаётся при этом аристократкой и получает в награду сердце и руку барона. Для автора сценария и режиссёра Я. Протазанова и в 1918 году важна внутренняя устойчивость социальных и культурных отношений в обществе. Фильм «Хамка» был поставлен режиссёром А. Ивановским по пьесе Михаила Константинова «Её превосходительство Настасьюшка». Это бытовая нравоучительная комедия пользовалась популярностью у городского мещанского зрителя, шла у Корша, в Суворинском театре. При переносе на экран комедию переписали в драму; центральный персонаж из учителя, женившегося на няньке своих детей, превратился в трактирного слугу, оказавшегося талантливым художником-самоучкой. Но главная мысль пьесы осталась неизменной: аристократкой духа оказалась простая, добрая, верная женщина, «хамка», а выбившийся в люди художник, которого затянула богема, потерял счастье, семью, самого себя.

Конспективное повторение пройденного.

Самые персонажи «Сказки» — все старые знакомые...

Всё старо, знакомо и, пожалуй, дорого воспоминанию.

*В. Веронин. Из рецензии на фильм
«Сказка любви дорогой». 1918 г.*

1918 стал годом настоящего триумфа крепкого профессионала, среднего режиссёра Петра Чардынина. О нём говорили ничуть не меньше, чем о Якове Протазанове, поставившем «Отца Сергия». Чардынин написал как сценарист и реализовал как режиссёр модель ностальгической мелодрамы, вызвавшей взрыв зрительских эмоций.

Было рассчитано всё: центр заняла королева экрана Вера Холодная, вокруг, сменяя в действии один другого, расположились короли экрана В. Полонский, В. Максимов, О. Рунич, К. Хохлов, И. Худолеев. Единственную положительную роль — способного к жертвенной любви, убелённого сединами мужа героини — Чардынин написал для себя. Вспомнив, как когда-то в кино начинал актёром, с чувством сыграл циркового эксцентрика, бродячего музыканта Лорио. Строки чувствительных романсов, вынесенные в названия фильмов, точно пароль, передаваемый от автора зрителю. «Молчи грусть, молчи, не тронь старых ран»... «Ты сидишь у камина и смотришь с тоской как печально огни догорают»... «Позабудь про камин, в нём погасли огни»...

«Молчи грусть, молчи» («Сказка любви дорогой») — большой двухсерийный фильм, с выпуском второй серии через неделю после премьеры первой в мае 1918 года. Эта была юбилейная постановка к десятилетию кинодеятельности П. И. Чардынина. Один из старейших отечественных постановщиков, выходец из театра, он снискал славу актёрского режиссёра. Поэтому звёздный состав собрался без труда и работал от души. Дальновидный кинопредприниматель Д. И. Харитонов не поспешил на тираж и организовал всероссийскую премьеру.

Годом раньше полные залы собирали «У камина» и «Позабудь про камин», фильмы, вышедшие в марте и ноябре 1917. Так абсолютно аполитичное кино оказалось неожиданно связанным с революционным календарём теми чувствами и настроениями большинства, которое оно выражало. Утрата былого счастья и покоя, смерть неразлучная с любовью, грех и воздаяние. Исчезали каминьки, принадлежность состоятельного респектабельного дома, уступая место буржуйкам. Исчезали сидящие у каминов князья, сановники, свободные художники, безумно влюблённые, тоскующие дамы. А зрители точно не могли наглядеться на дорогие сердцу сюжеты, на любимые актёрские лица Холодной, Максимова, Полонского... Они жаждали, они требовали продолжения.

Но творческая группа Чардынина неожиданно распалась. В начале 1919 года умерла Вера Холодная. Смерть звезды, на которой строился весь репертуар, нанесла фирме Харитонову чувствительный удар. Почти год на Одесской студии не снимали. Но даже трагическое событие в умелых руках превращается в коммерческий боевик. Хроника прощания и похорон Веры Холодной три дня спустя была выпущена в широкий прокат.

Никто не в силах вынести страшной тоски этого рокового переходного времени.

Николай Гоголь

Весной 1917 года беллетристка и сценаристка Ана Мар во время очередной депрессии приняла цианистый калий.

В августе 1917 не стало крупнейшего русского кинорежиссёра Евгения Францевича Бауэра. Перелом ноги неожиданно осложнился воспалением лёгких. Ему было 52.

В начале января 1919 года в 40 лет умирает король экрана Витольд Полонский.

Месяц спустя тяжёлый грипп с романтическим названием «испанка» унёс жизнь 26-летней Веры Холодной.

Иван Нов писал стихи Маяковского, влюблялся, зарабатывал деньги для женщины стихами. Дружил с Бурлюком, думал о самоубийстве.

Виктор Шкловский

1918 стал годом рождения Маяковского-кинематографиста. Ещё пять лет назад писавший статьи-манифесты о кинематографе, сейчас он встал перед камерой. Написал сценарий «Не для денег родившийся», по давно его увлекавшему роману Джека Лондона «Мартин Иден». Он взял себя на главную роль, своих друзей и единомышленников Д. Бурляюка и В. Каменского пригласил быть на экране самими собой.

Его герой Иван Нов (Иванов, новая персонификация нарицательного русского имени) — рабочий, ставший поэтом. Он и герой време-

ни, и романый персонаж, и сам Маяковский. Действие, следующее за сюжетом Джека Лондона, было перенесено в Россию. Одна из сцен снималась в декорациях Давида Бурляюка «Кафе поэтов». Другая воспроизводила заседание «Памяти Пушкина», где Нов (Маяковский) читал свои стихи и в конце энергичным взмахом руки сбрасывал на пол бюст поэта в полном соответствии с лозунгом футуристов «Сбросить Пушкина с парохода современности».

Любовь и поэзия — вот подлинный сюжет фильма. И если обманутый в чувствах любовник приходит к мысли о самоубийстве, то поэт решительно отбрасывает револьвер. Так завершается сцена разговора Ивана со скелетом — эдакий пластический паравраз шекспировского «Быть или не быть?» Из воспоминаний участников ясно, что Маяковский был чрезвычайно недоволен постановщиком фильма Никандром Туркиным и постоянно вмешивался в съёмки. Так он опробовал режиссёрскую профессию в сложнейшем варианте полного авторства — сценариста, режиссёра, исполнителя в одном лице. К сожалению, от фильма осталось лишь несколько фотографий.

Судьба свела Маяковского с кинопредпринимателем последнего поколения, нового типа. Это был П. С. Антик — владелец роскошного двухзального кинотеатра «Модерн» (в здании гостиницы «Метрополь»), совладелец прокатной конторы, хозяин издательства «Универсальная библиотека» и кинофирмы «Нептун». В это время в его издательстве вышла повесть итальянского писателя социально-демократического направления Эдмонда д'Амичиса «Учительница рабочих». Антик предложил её экранизировать, отдав главную роль Маяковскому.

Фильм назвали «Барышня и хулиган». Действие перенесли в русский провинциальный городок. Фабулу сохранили: молодой рабочий, не отличающийся благонамеренным поведением, влюбляется в учительницу вечерней школы для взрослых, вступает в конфликт со своим окружением и погибает. При этом совершенно изменился тип главного героя. В повести это был настоящий люмпен, тёмный, агрессивный, злобный, с чертами вырождения. Конечно, Маяковский на экране явился совсем другим. Красивый, обаятельный, под внешней грубостью прячущий нежность и ранимость, романтик и бунтарь.

Это был комплекс качеств и чувств, роднящих исполнителя и персонаж. Не поэт-денди, а поэт-хулиган. Человек, как крест, несущий драму невозможности идеальной любви и невозможности жить без неё. В письме Лиле Брик Маяковский писал: «Кинематографички говорят, что я для них небывалый артист». Он не был артистом. Поэтому слово «игра» не подходит для определения свободного органичного существования его перед камерой. Человек за камерой, оператор и режиссёр Евгений Славинский отмечал «естественность и отсутствие позирования» в том, как осуществлялось это своеобразное автопортретирование.

Единственная сохранившаяся кинополь Маяковского — убедительное свидетельство его драматического темперамента, пластической выразительности, фотогеничности, чувства камеры. Художник пуб-

личный, привыкший к эстраде, подиуму кафе, сцене улицы, он нашёл в кино ещё один способ общения с аудиторией, с единомышленниками по поэтическому цеху, с любимой женщиной. Фильм с успехом, долго шёл на экранах. Правда, подвергшись кое-какой цензурной правке. Вернули серьёзное социальное название — «Учительница рабочих», вместо лирического, чуть лукавого «Барышня и хулиган». Финальная сцена — священник соборует умирающего хулигана была вырезана. Маяковский яростно отказывался от этой сцены. Дирекция так же яростно требовала её отснять. Маяковский, споря с Антиком, запальчиво кричал: «Я могу, в крайнем случае, писать стихи!» Всех примирила цензура.

Милый Володенька, пожалуйста, детка, напиши сценарий для нас с тобой... Ужасно хочется сняться с тобой в одной картина.

Из письма Лили Брик. 1918 г. Январь

На лето хотелось бы сняться с тобой в кино. Сделал для тебя сценарий.

Из письма Владимира Маяковского. 1918 г. Март

В мае 1918 года начались съёмки по сценарию Маяковского «Закованная фильмой». Слово фильм, тогда употреблявшееся в женском роде, здесь усиливает магию женского присутствия, значимости женщины. Лили Брик, одно время занимавшаяся классическим балетом, играла роль балерины. В неё, увидев фильм «Сердце экрана» влюблялся художник (Маяковский). Она сбегала к нему с экрана, потом покидала его, снова появлялась и, наконец, возвращалась в фильме навсегда.

В развитии сюжета были умело использованы технологические возможности кинематографа тех лет. Героиня переходила с экрана в мир экранной реальности, из персонажа фильма превращалась в возлюбленную героя. Другие персонажи вдруг становились прозрачными, и обнажались их истинные желания, помыслы — в сердце у почтенной матроны — юный жиголо, у благообразного мужчины — бутылка, карты. Маяковский собирался написать продолжение: путешествие художника в поисках своей любимой (кинозвезды) в стране кинематографа, где обитают Чаплин, Фербенкс, Линдер, Нильсен. Фильм не сохранился. Продолжение сценария не было написано. Как его тень, как дорогое воспоминание, Маяковский спустя восемь лет, восстанавливает в новой редакции «Закованную фильмой» в виде сценария «Сердце экрана». Он сохранился, опубликован в книге «В. В. Маяковский. Кино» (1937).

Маяковский дал чрезвычайно суровую оценку своей кинематографической деятельности: «За жизнь мною написано 11 сценариев... «Барышня и хулиган» и «Не для денег родившийся» — сентиментальная заказная ерунда... Ерунда не тем, что хуже других, а что не лучше... Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий («Закованная фильмой»),

стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой. Постановка «Нептуном» обезобразила сценарий до полного стыда».

В архиве поэта сохранился эскиз сценария 1928 года, последнего «Идеал и одеяло» (на французском языке). Возможно именно его он предлагал режиссёру французского авангарда Рене Клеру, о переговорах с которым телеграфировал в Москву Брикам. Роль «человека с возвышенными чувствами» по фамилии Маяковский, ищущего идеальную женщину, он снова предназначал себе. В жизни героя две женщины: та, от которой он стремился уйти — его любовница, и другая, к которой он стремится всей душой — его платоническая возлюбленная. В финале прекрасная незнакомка оказывается той самой женщиной, с которой он в опостылевшем романе провёл все эти годы. Так идеал «накрылся» одеялом, оказался фантомом. Горечь и ирония сопровождают этот фильм лирического сценарного цикла, ведущий самого поэта к трагической жизненной развязке, к самоубийству.

И кинематографический роман Маяковского не был счастливым. Его киносценарии постоянно попадали в руки третьестепенных постановщиков, и ранние лирические и поздние сатирические. И главный режиссёр фирмы «Нептун» Никандр Туркин был не худшим из них. Да и вообще этим сценариям необходим был только один режиссёр — Владимир Маяковский, когда бы он овладел сложнейшей творческой профессией XX века, кинорежиссурой. Как, например, овладел ею украинский писатель Александр Довженко, ставший великим кинематографистом.

Но нужно сказать, с благодарностью, что кинематограф в переходные годы стал последней лирической нишей для «агитатора, горлана» — ведь вплоть до 1922 года он не писал стихов о любви, а «делал стихи» для революции (частушки, надписи для Окон Роста, рифмованные тексты для агиткомпаний). И если левому театру Всеволода Мейерхольда он отдаёт свои революционно-утопические идеи («Мистерия-буфф»), то кинематографу доверяет жизнь своего сердца. Его сценарии «Закованная фильмой» и «Сердце кино» могли бы быть датированы и 1913 годом и 1915, настолько полно они выразили мир чувств и эстетический мир поэта Серебряного века Владимира Маяковского. Но с каким сладострастием он пародирует, высмеивает, выгаптывает кино этой эпохи. Лучшие его мастера — Яков Протазанов и Иван Мозжухин — «столетние древности», «сплошные глаза со слезой». Невостребованный сценарий 1927 года, переделанный в знаменитую сатирическую комедию «Клоп», он называет как чардынинский фильм «Позабудь про камин».

*Голодных не будет... Дворцы питания вместят всех...
Величественный зал, роскошная сервировка и избыток
продовольствия.*

Из сценария «Зовущие зори»

«Голодных не будет...» — этот эпизод в сценарии «Зовущие зори», как вспоминает одна из его авторов Надежда Павлович, был приду-

ман в грошовой общественной столовой 1918 года, где на неструган-ных столах стояли алюминиевые миски с жидкой кашей и лежали оловянные ложки. Коллективный автор – группа поэтов во главе с Сергеем Есениным и Сергеем Клычковым – написала эту революционную утопию, этот монументальный кинолубок. В архиве сохранился экземпляр, переписанный набело рукой Есенина. Большевик, рабочий, интеллигент, его жена, фабричная работница — список действующих лиц. Помечены места в развитии действия, куда предлагали включить хронику текущих событий — с южного фронта, с первомайской демонстрации.

Композиция сценария из четырёх частей уже названием как нельзя лучше характеризует и время, когда он написан, и авторскую позицию: «Канун Октябрьской революции», «Преображение», «Пролеткульт», «На фронт мировой революции». Третья часть уводила героев и предполагаемого зрителя в будущее, похожее на картины жизни в раю, на сказку о молочных реках и кисельных берегах. Возникла обратная проекция окружающей реальности. Зори Октября звали прочь из настоящего. Сценарий не был поставлен и первая и единственная кинематографическая проба С. А. Есенина (со товарищи) оказалась последней.

В это время в Петрограде и Москве шаг за шагом формировалась система государственного кинематографа, начиная с Киноподотдела Наркомпроса, созданного в декабре 1917 года. Глава Народного комиссариата просвещения А. В. Луначарский, в ведомство которого передали кинематограф, видимо не являлся сторонником его государственной монополизации. В это же самое время специальным распоряжением он закрепляет автономию Скобелевского просветительского комитета. И этим, правда всего лишь на несколько месяцев, сохраняет жизнь дореволюционной государственной творческой организации.

Вопрос дня не идеологический, а имущественный: кому достанутся кинофабрики и кинотеатры. За них разворачивается настоящее сражение. Советы рабочих и солдатских депутатов на местах получают «в общественную пользу» пустующие, бесхозные объекты киноиндустрии. А это по существу «национализация снизу», грозящая кинематографу полным уничтожением. Тогда в феврале 1918 года группа кинематографистов — режиссёр, актёр, сценарист, в недалёком прошлом кинопредприниматель Владимир Гардин, сценарист Михаил Шнейдер, художник Василий Ильин, сценарист, переводчик Витольд Ахрамович-Ашмарин издают Манифест-циркуляр «О переходе в ведение Союза киноработников всех кинематографических фабрик, ателье, прокатных контор, кинотеатров и складов». Реакция профессионального сообщества на эту инициативу по созданию общественной структуры кинематографа была негативной и быстрой: через несколько дней общее собрание киноработников всех их исключило из своих рядов «за самочинный захват власти».

Созданный весной 1918 года Кинокомитет устанавливает полный контроль над кинематографом: контроль за использованием кино-

плёнки; регистрация кинооператоров; взятие на учёт киноаппаратов; запрещение съёмок без специальных мандатов; цензурное наблюдение за выпуском фильмов на экраны; утверждение рабочего контроля на киностудиях; прекращение частных сделок. Одновременно Комитет скупил на внутреннем кинорынке все американские фильмы для государственного проката, приобрёл киноплёнку, инициировал начало работы по производству собственных аппаратуры, плёнки.

В Петрограде создаётся сеть государственных кинотеатров, путём реквизиции десятков пустующих. Один из первых общедоступных, просветительских кинотеатров на несколько тысяч зрителей открыт в Зимнем, переименованном во Дворец искусств. Весной того же года в Московском кинокомитете созданы два ведущих отдела — Литературно-художественный и Производственный. Создание нового государственного кинематографа поручено образованным, инициативным людям старой дореволюционной культуры. Во главе первого отдела Алексей Толстой, а рядом с ним В. Я. Брюсов, А. Белый, Ю. И. Айхенвальд — все они знаковые фигуры литературы Серебряного века. Вторым отделом руководит Владимир Гардин, которого по праву можно назвать самым крупным персонажем русского дореволюционного кино, сразу пришедшим в кино советское. Исключённый из творческого Союза, участвовал в организации Комитета кинопролетарских профсоюзов, одним из первых пришёл в государственную киноорганизацию. «Барственный мужчина в щёгольском сюртуке» — таким увидел его в Кинокомитете 1919 года Михаил Кольцов. А на фотографии 1924 года — мужчина в щёгольской кожанке и пролетарской кепке. Блестящий актёр, Гардин был способен ко многим перевоплощениям. Владимир Маяковский, творчески связанный с частной кинофирмой «Нептун», активно выступает за государственный кинематограф, как особую сферу новой культуры. Он работает в Коллегии изобразительных искусств Наркомпроса, но постоянно участвует и в деятельности Кинокомитета.

Попытка «сожительства» в первые годы советской власти, государственных организаций культуры и искусства с творцами Серебряного века свидетельствует о временном заигрывании новой идеологии со старой культурой и о романтических заблуждениях творцов в отношении её истинных интересов. Такое «сожительство» не могло преобразоваться в прочный творческий «брак». Недолго театральный, музыкальный, изобразительный отделы Наркомпроса возглавляют и украшают Вячеслав Иванов, Всеволод Мейерхольд, Владимир Татлин, Евгений Замятин. А. И. Южин назначен Комиссаром московских театров, Л. В. Собинов — Управляющим Большим театром. В ноябре 1921 года В. И. Ленин направляет «покровителю муз» А. В. Луначарскому письмо с требованием реорганизации его ведомства с тем, чтобы «во все центральные учреждения художественного сектора поставить политкомов из коммунистов».

Обновить кадры культуры оказалось легче, чем изменить её художественное содержание, например, кинорепертуар. Так до 1925 года, в течение 7 лет (!) экраны заполняли в основном зарубежные и доре-

волюционные отечественные фильмы. Ленинград, второе полугодие 1924 года — зрители увидели 250 европейских и американских фильмов. И таких: «Нибелунги» Ф. Ланга, «Сломанные побеги», «Две сиротки», «Путь на Восток» Д. У. Гриффита, «Руки Орлока» Р. Вине, «Нанук» Р. Флаэрти, «Три эпохи» Б. Киттона...

Как и прежде собирав полные залы Иван Мозжухин. Рядом с российскими его фильмами («Андрей Кожухов», «Отец Сергей») шли французские «Костёр пылающий», «Дитя карнавала», «Кин». Любимцами советского зрителя были Аста Нильсен, Дуглас Фербенкс и Мэри Пикфорд, Ли де Путти, Лилиан Гиш.

Можно без ущерба для художественной цельности впечатлений вытравить из картины тот яд, тот «душок», которым картина пропитана, очистить её от наносов мещанской буржуазной морали...

Сергей Васильев «Полемика о перемонтаже». 1926 г.

Необходимость постоянно наполнять репертуар «чужой» и «чуждой» продукцией привела к появлению новой службы — редактирования и перемонтажа фильмов. По сути, она была противоправной и антиэстетической, ни мало не считавшейся с авторскими правами, художественными позициями. Перемонтаж, купюры, изменение надписей могли вывернуть наизнанку нравственно-эстетическое содержание фильма, авторское отношение к происходящему поменять на противоположное.

Университеты редакторов перемонтажа прошли братья Васильевы, будущие знаменитые постановщики «Чапаева», Эсфирь Шуб, именно за монтажным столом превратившая вполне нейтральную «царскую хронику» в документ, обличающий царизм. К ним приходил учиться монтажу Сергей Эйзенштейн, с интересом проделывая подобное живосечение чужих фильмов. Он, конечно, не предполагал, что это вскоре коснётся и его собственных. В 1927 году по требованию Сталина ему пришлось из юбилейного фильма «Октябрь» вырезать срочно одну из самых действенных фигур октябрьского переворота — Льва Троцкого. Многочасовая, непрерывная работа в монтажной — и Эйзенштейн на какое-то время теряет зрение. Недаром он говорил о «мудром и злом искусстве перемонтажа».

... показать то, чем были набиты попами эти чучела... какие именно «святости» в этих богатых раках, к чему так много веков с благоговением относился народ... этого одного достаточно, чтобы оттолкнуть от религии сотни тысяч.

В. И. Ленин. Из беседы с Бонч-Бруевичем. 1919 г.

В 1919 году оказались востребованными в прокате хроникальные фильмы — «Вскрытие мощей Сергия Радонежского» и «Вскрытие мощей Тихона Задонского». Почитаемые русские святые, которым столетия поклонялись миллионы православных, становятся объектом

безбожных манипуляций с применением кинематографа. Ему отведена роль орудия антирелигиозной пропаганды. Высшие духовные чины под пристальным глазом кинокамеры вскрывали раки, извлекали из них мощи. Фильмы специально готовили к выпуску на Пасхальной неделе. Гардиным были подписаны мандаты на съёмку Э. Тис-сэ, Д. Вертову, Л. Кулешову. Григорий Гибер, сказавшись больным, на съёмку не выехал. Его обвинили в саботаже, в трусости.

Надо было непрерывно внедрять в массы правильное представление о Советской власти, и делать это убедительно. Я принялся писать маленькие картинки, очерки, корреспонденции. Старался попроще, да поясней.

Александр Серафимович

В который раз перевёрнутая страница отечественного кинематографа начиналась с прописей примитива, адресованного самому непросвещённому массовому зрителю. Эти политические лубки называли агитфильмами, в просторечии агитками. Короткие (не более 30 минут) фильмы на самые злободневные темы представляли собой их иллюстрацию в форме разыгранной и рассказанной в надписях истории.

Было выпущено около 80 агитфильмов, над которыми потрудились не худшие мастера русского дореволюционного искусства. Сценарии писали: В. Маяковский, А. Вознесенский, А. Луначарский, А. Серафимович. Снимали: операторы А. Левицкий, Ю. Желябужский, Е. Славинский, Э. Тиссэ. Оформляли: художники В. Егоров, Ю. Анненков, М. Добужинский. Их ставили: В. Гардин, Б. Сушкевич, П. Чардынин, Ч. Сабинский, И. Перестиани (иногда под псевдонимом Николаев), В. Касьянов, Б. Чайковский. В них снимались: известные театральные актёры Е. Вахтангов, Л. Леонидов, М.Чехов, Г.Хма-ра, Б. Добронравов, Н. Хмелёв, О. Бакланова.

«Уплотнение» (1918) — дебют сценариста А. В. Луначарского. Он не просто покровительствовал кинематографистам, он любил кино, он чувствовал его. Написал крепкую, долгоиграющую историю перековки старого интеллигента, и его «Уплотнение» ещё вспомнят в связи с успехом «Депутата Балтики». И во втором сценарии «Смельчак» он предложил перспективный сюжетный ход, связав героиню гражданской войны с цирком. В фильмах «Красные дьяволята», «Весёлая канарейка» его подхватили и развили. Вместе с Наркомом просвещения дебютировал сам Петроградский кинокомитет. И весьма скромно. «Уплотнение» снималось в его тесных служебных помещениях, а в главной роли «сознательного профессора» пришлось сняться председателю Комитета Д. И. Лещенко.

Агитфильмы создавались под определённые социальные кампании: жилищное уплотнение, трудовая повинность, мобилизация, борьба с голодом, дезертирством, продразвёрстка. Они пропагандировали становящийся уклад жизни, быт, новые отношения. Их персонажи олицетворяли социальные типы времени — рабочий, солдат, бедняк, кулак, интеллигент, служитель культа, обыватель. «Запуганный буржуй»

«Красноармеец, кто твой враг?», «Дети учат стариков», «Все под ружьё!» — уже сами названия дают зрителю установку-лозунг, не допускающую иного толкования увиденного.

«Голод... голод... голод» (1921) — агитфильм, работа над которым объединила силы старого и нового кино в лице сорежиссёров учителя и ученика В. Гардина и В. Пудовкина. Документальные кадры, снятые Эдуардом Тиссэ в голодающем Поволжье, стали основой фильма, драматическим камертоном для истории, написанной в сценарии, для игры актёров, среди которых выделялся тот же Пудовкин. Усилиями Американской администрации помощи голодающим фильм был показан за рубежом в рамках развёрнутой кампании по сбору средств. Фильм сделал своё пропагандистское дело — в России появились бесплатные столовые, госпитали, продукты.

Если бы эти несколько десятков агитфильмов сохранились, послужили бы своеобразным документом времени — и его мифологем и его реальности. Но почти все они этим временем были уничтожены. Одни белогвардейской контрразведкой, как идеологическое оружие. Другие погибли из-за нехватки плёнки на тиражирование, из-за отсутствия условий хранения. Интересный факт: в то время как агит-фильмы едва ли не единственная «пища» массового зрителя, ведётся наступление на народную лубочную литературу. В начале 1919 года Совнарком принимает решение изъять из продажи песенники, письменники, сонники. Русская классика критического реализма в виде массовых дешёвых изданий должна вытеснить литературу народную, как источник традиционных ценностей, не созвучных времени.

Особую историко-культурную ценность, увы, тоже утраченную, представляют агитфильмы 1920 года «Взятие Зимнего дворца» и «Гимн освобождённому труду». Это были перенесённые на экран массовые действия, поставленные в праздники 7 ноября и 1 мая Н. Евреиновым, А. Кугелем, Л. Вивьеном и оформленные Ю. Анненковым и М. Добужинским, крупнейшими театральными режиссёрами и художниками. 8 тысяч действующих лиц и 150 тысяч активных, вовлечённых в действие зрителей. Дворцовая площадь как гигантский амфитеатр. Вместо сцены две гигантские платформы, соединённые мостом — белая и красная. Не бутафорское орудие, а стреляющая «Аврора», танки, броневики, пулемёты. 150 военных прожекторов. Оркестр из 500 музыкантов. Театр такого масштаба, такого новаторства могла себе позволить только революция. Вот это-то и привлекло на её сторону многих авангардистов, представителей левых направлений. Кого-то до конца, как В. Маяковского, кого-то на время, до отъезда в эмиграцию, как Н. Евреинова, Ю. Анненкова, М. Добужинского.

По инициативе А. В. Луначарского в 1918—1921 годах Комитеты Москвы и Петрограда провели 10 открытых сценарных конкурсов. Их темы были связаны с политическими и идеологическими задачами текущего момента. Нужны фильмы «гигиенического содержания», «о борьбе с пропагандой национальной вражды и человеконенавистничества», «о продовольствии для рабочих, солдат и трудящихся

граждан», «о роли женщины в общественной жизни страны», «из рабочей жизни», «для детей». Неожиданную тему предложили весной 1921 года, о чём сообщили «Известия ВЦИК» — «Сцены лучшего социального будущего (социальная утопия)».

Это был трагический и фантастический год. Страну потрясли последние открытые массовые выступления против нового режима. Мятеж в Кронштадте, восстание крестьян в Сибири, забастовка в Петрограде. С одним лозунгом — «Советы без коммунистов!» Одновременно вводились и Новая экономическая политика (НЭП) и «коммунизм» с отменой платы за жильё, лекарства, топливо, даже за зрелища. Правда, только на полгода. Самое время помечтать «о лучшем социальном будущем»!

Премированные сценарии Комитет вынужден был предлагать для постановки частным фирмам. Так складывались первые формы государственно-частного кинематографа, наверное, самые жизнеспособные для массового и финансовоёмкого вида искусства. Но для советской идеологии, для власти эти формы были переходными, временными, вынужденными.

В рамках «Конкурса на лучшую экранизацию отечественной классики» фирма И. Ермольева выпустила: тургеневские «Герасим и Муму», «Три портрета», толстовского «Корнея Васильева». Именно экранизация русской классики XIX века стала своеобразным мостом, по которому мастера дореволюционного кино старались перейти в кино советское. Для них это был родной, освоенный материал. Правда, сегодня он требовал особого прочтения — с акцентом на социальную критику, народнические настроения. Неслучайно в это время из наследия Л. Н. Толстого отбирали народные драмы, повести, рассказы — «Власть тьмы», «Хозяин и работник». А когда обличительных красок не хватало, не чурались «дописывать за классика». Так в сценарий по «Станционному зрителю» А. Пушкина сочинили сцены, обличающие Минского в разврате, пьянстве, грубости.

Впервые в 1919 году экранизировали роман Максима Горького «Мать», одно из знаковых произведений русской литературы — «учебник жизни», «учебник революции» целого поколения. Редактором фильма выступил В. Я. Брюсов, только что официально оформивший свои отношения с большевиками вступлением в ряды ВКП (б). Но не эта, а вторая экранизация, сделанная 6 лет спустя В. Пудовкиным, потрясла мир как признанный шедевр советского историко-революционного кино.

Литература Серебряного века, хронологически ближайшая, эстетически была далека. Её представляли только Л. Андреев, А. Толстой и М. Арцыбашев, автор скандально знаменитого романа «Санин». В 1919 году Комитет заказал сценарий по его повести «Рабочий Шёвырёв», написанной ещё в 1909, утверждавшей нравственный крах террориста-боевика и политический конец всего эсеровского подполья. А это отвечало злобе дня — эсеры снова вернулись к практике террора (убийство германского посла Мирбаха, взрыв в здании Горкома партии большевиков). «Хромой барин» А. Н. Толстого был постав-

лен режиссёром В. Касьяновым как история распада дворянского гнезда. 1918 годом датирован фильм В. Гардина «Ток любви». Он стал дебютом кинодраматурга Алексея Толстого, написавшего сценарий по своему рассказу «Любовь». Страсть и долг, русский офицер и немецкие шпионы, эротика и приключения на фоне событий Первой мировой войны — такой у них получился фильм. «Рассказ о семи повешенных» и драма «Савва» — вот что было выбрано из произведений Леонида Андреева.

Востребованность литературы не свидетельствовала об особых культурных предпочтениях нарождающегося советского кино. Скорее это было следствием его кризисного состояния: слабости кинодраматургии, отчуждения экрана от окружающей действительности, неспособности воспользоваться ею как новым материалом. При этом преобладающий тип экранизации можно назвать «скелетным», когда, отказавшись от авторской концепции, сложных причинно-следственных связей, стилизованных особенностей первоисточника, из него вынимают один сюжетный костяк. Именно такими были большинство экранизаций 1918—1921 годов, за малым исключением.

Исключение составили: «Отец Сергей», «Девьи горы», «Поликушка», ставшие самыми значительными фильмами переходных лет, вошедшие в классику отечественного кино, у самой границы русского дореволюционного искусства. Важно, что эти фильмы снимались в ведущих частных фирмах у Ермольева, в «Руси» безо всякого государственного интереса и внимания. От идеологического давления, от советизации их защитил талант авторов, их личностный, культурный, профессиональный потенциал. Так Яков Протазанов и Иван Можухин в фильме «Отец Сергей» сохранили глубину толстовской повести, собственные нравственно-эстетические позиции, так же как Иван Москвин и Александр Санин — в фильме «Поликушка». А в фильме «Девьи горы» Александр Санин отстоял нравственно-религиозный мир литературного первоисточника — «Волжских легенд» Евгения Чирикова.

«Русь»... Нас собралась группа опытных кинематографистов, удивительно спаянных и желающих поставить работу на высоту; мы не хотели растворяться в аппарате Госкиноорганизаций, а хотели работать коллективно, самостоятельно.

*М. Н. Алейников
Из материалов допроса
в Экономическом управлении ОГПУ. 1924 г.*

«Русь» несколько раз меняла название и организационно-правовой формат: Торговый дом купца М. С. Трофимова (1915—1918), ТО «Русь» кооперативное предприятие, хозяином и руководителем которого выступает творческий коллектив (1918—1923); Межрабпом-Русь» (1924—1928) акционерное общество со смешанным капиталом, возникшее из слияния «Международной рабочей помощи» и ТО «Русь». К 1928 ча-

стный капитал из него вытеснили, но студия продолжала работать до 1936 года. Стоявшие у руководства люди всегда старались сохранить эстетические и нравственные принципы, заложенные в основе «Руси» ещё до 1917 года Михаилом Семёновичем Трофимовым. Они просты и значимы: кино не служба, а служение, «дело святое», общинное, духовное, культурное. И первый среди равных — председатель правления по должности, мозг и мотор товарищества по сути, редактор, сценарист, первый продюсер в отечественном кино, дирижер творческого процесса — Моисей Никифорович Алейников.

Заведующий литературной частью Николай Ефимович Эфрос пополнял сценарный портфель, исходя из сформулированных им представлений о перспективах современного кинематографа: «художественного и идеологического», «бытоизобразительного и душеизобразительного», «яркого и острого», «крепкого действительностью», «нашего новые производственные методы».

Главный режиссёр Товарищества А. А. Санин собирает труппу из звёзд театра, в которой первые позиции занимают мхатовцы Иван Москвин, Ольга Гзовская, Михаил Чехов и актёр Малого театра Владимир Гайдаров. Усилия Санина и Эфроса, истинных мхатовцев, пересекались там, где они вместе искали литературный материал под актёров. Этот, в большой степени, театральный, принцип дал великолепные исполнительские решения: Москвин — Поликей («Поликушка») и Гзовская — Анета («Сорока-воровка»).

Приход Санина заполнил серьёзный пробел в творческом составе «Руси». Каждая фирма с собственной эстетической программой непременно имеет режиссёра, претворяющего её в жизнь. Е. Баур у Ханжонкова, Я. Протазанов у Ермольева. «Русь» не имела такой творческой фигуры. Александр Чаргонин актёр театра Незлобина, киноактер поставил здесь немало фильмов. Среди них такие принципиальные для «Руси», как «Лгущие богу», «Масоны», «Бегуны» из цикла, задуманного М. С. Трофимовым. Но он был готов снимать и снимал и «Соньку Золотую ручку», и «Сибирскую атаманшу» и «Чёртово гнездо».

Алейников и Трофимов ещё в 1915 году в поисках фирменного режиссёра нанесли несколько визитов К. С. Станиславскому. Наконец он выбрал из числа самых близких Леопольда Антоновича Су-лержицкого, уговорил его, и вопрос о приходе мхатовского режиссёра в «Русь» был решён наилучшим способом, Руководитель 1 студии МХТ, великодушный организатор, педагог, работавший со Станиславским над «Синей птицей», «Гамлетом», «Жизнью человека»... Неожиданно он умер, не дожив до пятидесяти.

Тогда выбор М. Н. Алейникова пал на другого мхатовца Александра Акимовича Санина. Актёр-любитель, окончивший историко-филологический факультет Московского университета, затем актёр МХТ, ближайший сотрудник Станиславского, режиссёр оперы в антрепризе Дягилева, постановщик Александринского, Мариинского, Большого. Придя в кино, он продолжал ставить и драму и оперу, что раздвигало границы его режиссуры, обогащало её палитру.

Разворачивая работу созданного Товарищества «Русь» в начале 1918 М. Н. Алейников задумал преобразовать его в Академическое кинопредприятие по образцу академических театров, обладавших особыми правами. Как раз в 1919 было введено это коллективное почётное звание, которое получили крупнейшие, старейшие театры. Таким образом МХТ, Малый, Большой, Александринский, Мариинский были защищены от тех «левых», которые требовали их закрытия. И хотя «Руси» пришлось довольствоваться кооперативной формой организации, художественный коллектив добился определённой самостоятельности.

В результате национализации в январе 1920 в ведение Комитета были переданы крупнейшие кинопредприятия, ранее принадлежавшие А. Ханжонкову, И. Ермольеву, Д. Харитонову, ателее Скобелевского комитета. По договору Комитета с коллективом «Русь» ему были переданы в аренду на пять лет две московские кинофабрики. Для организации производства Коллектив получил право монопольного проката и продажи своих лучших фильмов — «Девьи горы», «Поликушка», «Метель», «Сорока-воровка», «Царевич Алексей». В этой коллекции три фильма были сняты по произведениям Золотого века — А. Пушкина, Л. Толстого, А. Герцена и два по произведениям Серебряного века — Д. Мережковского и Е. Чирикова.

А. Санина как режиссёра в равной степени интересовала литература обоих веков. Памятуя об увлечении Александра Блока кинематографом, он предлагает ему литературное сотрудничество. Но тот отказывается: «стал охладевать — уж очень крепко захватила в свои руки обывательщина и пошлость». Валерий Брюсов откликнулся на призыв и прислал сценарий «на Качалова» — «Родине в жертву любовь». Но ни актёра, ни руководство «Руси» не увлекла история из жизни Италии XVI века. Леонид Андреев, поколебавшись, выбрал для своего любимого Качалова «Анатэму».

*Теперь ведь, вне рамок цензуры, поле исканий широченное,
кончая темами из Евангелия, религиозных исканий. Вы —
большой символист, мистик. Теперь, когда человечество совсем
запуталось в исканиях правды, истины, счастья, не напишите ли
какой-либо фантазмагории, проходящей через все века в будущее.
Из письма А. Санина Ф. Сологубу. 1919 г.*

Ответ Ф. К. Сологуба — сценарий «Барышня Лиза», в котором он попытался соединить настоящее с прошлым. Изначально это — «повесть-пьеса» для Московского художественного театра «Узор для роз», специально переделанная автором для экрана. Эдакая стилизация под воспитательную сентиментальную прозу начала XIX века, напоминание о карамзинской «Бедной Лизе» и пушкинской «Барышне-крестьянке». А новое, современное в том, что причина размолвки влюблённых и расставания — идеологическая. Алексис возмущён положением крестьян, отношением к наказаниям, а Лиза нет. Он уезжает, а

она принимает на себя своеобразное покаяние — вышить узором из роз огромное полотно. За этой работой она постепенно слепнет, а душа её прозрачает. Так она возвращает утраченную любовь Алексиса.

Сологуб хочет сохранить всё, что ему дорого. Даже имена, звучащие вызывающе архаично рядом с появившимися Октябрьянами, Индустриями, Энергиями. В «Заметках к постановке» он определяет для режиссёра главное: высокий уровень материальной культуры («любовь к вещам той эпохи, костюмам, мебели, предметам быта»); тексты надписей в старой орфографии, а писем — гусиным пером; чувство «неизменной прелести и элегантности Лизы и Алексиса»; владение прогрессивными идеями времени. Сценарий сохранился и был опубликован в 1989 году. «Заметки» остались, а постановка не состоялась.

И тогда на студии вспомнили о сценарии, который особенно выделял Михаил Семёнович Трофимов. Это была авторская версия повести Евгения Чирикова «Волжские легенды». История о том, как из ада на землю приходят Сатана и Иуда. Их цель найти деву непорочную, чтобы произвела она на свет Антихриста, способного победить Христа. Сценарий назывался «Девьи горы». Сатана пытается совратить монахиню, крестьянскую девушку, но они защищаются от него крестным знаменем. Юная графиня не может устоять перед его чарами, но оказывается она давно потеряла девичью честь. Предводительница стана дев-воительниц, мужененавистниц нарушает клятву, но рано торжествовать нечистым. Старцу во сне посылается повеление — уничтожить зачатие зла; он, погибая сам, убивает атаманшу. Сатана и Иуда, посрамленные, возвращаются, откуда пришли, в ад.

Евгений Николаевич Чириков — писатель, драматург, публицист из окружения Горького, привлечённый им к издательству «Знание», замечательный бытописатель, реалист, знаток русской провинциальной жизни, нравов чиновничества, разночинной интеллигенции. Неудивительно, что кинематограф его увлекал не как подёнщина, а как особая форма литературного труда. Написал «серьёзную комедию» «Любовь статского советника», поставленную в 1915 году П. И. Чардынинным. Его знаменитая драма «Евреи» была экранизирована и вышла на экраны в 1917 году под названием «В их крови мы не повинны». Остались в архиве сценарии «Жена благоверная» (комедия) и «Мильде и Зоила» (детская сказка).

Его пьесы, настоянные на социально-критических, революционных настроениях эпохи, сначала запрещённые в России, и сразу поставленные в Берлине, Харбине, Нью-Йорке, Лондоне, Софии, сделали ему имя протестного драматурга, но был и другой, потаённый Чириков, который вдруг удивлял «знаньевцев» большой повестью о жизни монастыря, о грехе, искушении, искуплении «Плен страстей человеческих». Такому Чирикову принадлежат и «Девьи горы».

Сценарий масштабный, эпический, поэтический. В нём не менее 150 персонажей: Сатана, Иуда, Ангел-хранитель, Ангел-каратель, старец Симеон, картезианский монах, чёртик, настоятельница женского монастыря, девы-воительницы, люд слободской, купеческий, деревенский, аристократы, люди богемы.

Оставаясь полномочным представителем автора сценария, А. А. Санин создаёт свой образ фильма, не лишая при этом самостоятельности ни одного из участников коллективного творчества.

Моисей Алейников

Режиссёр Санин даже на самые маленькие проходные роли пригласил театральных актёров. Прежде всего мхатовцев — Николая Подгорного, Георгия Бурджалова, Владимира Ершова, Николая Баталова и из Малого — Сергея Айдарова, Варвару Массалитинову, Ивана Красовского, Елизавету Найдёнову. Вот когда в полной мере реализовалось мастерство Санина-постановщика массовых сцен по-мхатовски, когда это не безликое множество, толпа, но неповторимое собрание единственных лиц. Скульптурную выразительность придавали им фигуры в белых хитонах, набедренных повязках, или нарядных бальных платьях, ярких деревенских сарафанах.

Работа художника по костюмам Н. В. Воробьёва и художника-постановщика В. А. Симова поражает масштабностью и изысканностью. Великолепные симовские макеты, по ним возведённые декорации воссоздали Россию крестьянскую и дворянскую, монастырскую и великосветскую, старообрядческую и разбойничью, реальную и сказочную. Очень разную, многоукладную, многоликую.

Одним из главных действующих лиц, если не сказать героем, становилась светоносная, жизнотворная русская природа. Заволжье, лесные дали, много неба, воды, воздуха. Усилиями оператора Юрия Желябужского натура менялась, представляя то «шишкинской», то «билибинской», то «левитановской», то «нестеровской». Для негомо фильма специально заказали музыку композитору Страхову, с тем, чтобы с каждой копией высылать партитуру. Для Санина, славящегося оперными постановками, музыка и в кино была камертоном и потому нередко звучала во время репетиций, съёмки.

Это, безусловно, самая роскошная и самая художественная постановка, какие имеются в области русского производства фильмов.

Анатолий Луначарский. Из письма М. Н. Алейникову

«Девьи горы» – кино масштабной эстетики, вобравшей опыт литературы, театра, живописи, музыки. Это кино большого стиля. И это именно кино, поскольку творческие усилия мастеров старших искусств соркестрованы режиссурой. В финале на стене монастыря загорались огненные слова: «Сокрушим врага рода человеческого». Заподозрить Санина со товарищи в открытой, дерзкой, антиреволюционной пропаганде нет оснований. Но, несомненно, в иносказательной форме утверждая те здоровые начала в русском народе, которые выростали из веры православной, отрицал безбожную власть. Фольклорные формы проступали сквозь эстетскую художественную ткань, стилизацию, иронию, стихию игры. Пролог фильма — «Ад кромеш-

ный» – был снят под народный лубок «пугающий», но не страшный. Чёртик, третий сквозной персонаж, везде сопровождавший сатану и Иуду, в исполнении известного клоуна и акробата Виталия Лазаренко, забавлял больше чем пугал. Вспоминают, что думали даже назвать фильм «Волжский анекдот».

Несмотря на заступничество Наркома Луначарского, отзыв 8-го отдела Наркомюста приговорил фильм — «политически неподходящий». В сентябре 1921 года его лишь несколько раз показали в Петрограде в рамках «кинонедели помощи голодающим», правда, в следующем году использовали в кинокампании по сбору средств в помощь Поволжью — демонстрировали в Германии, Австрии, Швеции. В ряде городов его сняли с показа, усмотрев «издевательство над религиозными чувствами». То, что в советской России запрещалось как пропаганда религии, в Европе воспринималось как надругательство над ней.

Работа над сложным постановочным фильмом «Девья горы» подтвердила, что «Русь» по праву называется «художественным» коллективом, могла бы называться и «академическим» по масштабу создаваемого репертуара, культуре производства, уровню творческих сил. Театральный режиссёр даже с опытом и именем, дебютируя в кино, в одиночку не добился бы столь убедительного кинематографического результата. И он его только укрепил двумя следующими постановками, также непохожими одна на другую, как они обе непохожи на первую. А главное, как непохожи проза Л. Толстого (рассказ «Поликушка») и А. Герцена (повесть «Сорока-воровка»).

Увидев фильм своего мхатовского коллеги «Девья горы», Леонид Миронович Леонидов принял предложение сняться в «Царевиче Алексее». Сценарий по роману Д. С. Мережковского «Пётр и Алексей» (из трилогии «Христос и антихрист») написал Юрий Желябужский, принявший на себя режиссуру и операторскую работу (вместе с А. Левицким). Фигура Петра Великого была предметом его интереса, с молодости на всю жизнь: он собирал и изучал исторический материал, литературу.

Конечно, в центре фильма была игра большого трагического мхатовского актёра Леонида Мироновича Леонидова, которому эта роль была по масштабу дарования. Так в эпизоде допроса Алексея он был то страдающим отцом, то неприступным государем; от мольбы переходил к гневу; лишенный слова, все перенес на игру каждым мускулом лица, силой взгляда. Актёр Театра Корша Николай Рыбников в роли царевича Алексея типажно был убедителен, работал в дуэте с Леонидовым свободно, профессионально. Отзвуки живописных «петровских полотен» Н. Ге, Е. Лансере в композициях кадра, мизансценах, партитуре света. Опытный кинохудожник С. Козловский создаёт интерьеры, так же держа в уме живописные образцы.

Во всех компонентах постановки чувствовалась культура, следование традициям. Но нечёткой, не выявленной оказалась содержательная линия фильма. Режиссуре явно не хватало масштаба. Само название трилогии Д. С. Мережковского, заключительной частью

которой является роман о Петре, формулирует авторское отношение к нему. Марина Цветаева в «Лебедином стане» в прямом обращении заявляет своё: «Родоначальник — ты — Советов». А из фильма авторскую позицию, историческую концепцию извлечь совсем нелегко.

Бывезенный в Берлин фильм имел успех. Но М. Н. Алейников, ссылаясь на низкое техническое качество копии из-за нехватки плёнки, скрепя сердце, отказал многим прокатчикам, изъявившим желание купить этот, как они говорили «очень русский фильм».

Санин берёт жизнь полными охапками и переносит её на сцену трепещущей и радостной.

Александр Бенуа

Санин любил жизнь и постоянно насыщал условное сценическое пространство своих драматических и даже оперных спектаклей её живыми реалиями. Так в его постановке незавершённой оперы М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка» на сцене «Свободного театра» «играли» своей подлинностью живые волю, настоящие арбузы, снопы, телеги. Одним это казалось натуралистическим. Другим чрезмерным, а кому-то кинематографическим.

*Это интересно и необходимо, что Вы подошли к кинемо...
Для Вашего таланта быть может это единственное поле, где
Вы можете развернуться во всю ширь и силу.*

Леонид Андреев. Из письма Санину. 1918 г.

Таким «полем» стала проза Л. Н. Толстого. Рассказ «Поликушка». Он был прочитан и перенесён на экран сценаристами Ф. Оцепом и Н. Эфросом без купюр. Надписи к фильму брались прямо из его текста, но присутствие Толстого сохранено не только в сюжетном и словесном рядах фильма, но в самом его духе. Всеединство, как взаимосвязь и взаимозависимость разных событий, судеб, людей друг от друга и от Бога — эта главная мысль писателя организовала весь фильм, сам процесс его создания.

Удалось воссоздать на экране особые фактурность, интонацию, ритм народной жизни, бытовой и духовной. Актёр, исполняющий центральную роль, — абсолютный национальный и социальный тип по психологии, психофизике, психоэнергетике, неповторимый характер. Мхатовец, выходец из купеческой семьи Иван Москвин точно вспомнил свою прадедовскую крестьянскую основу и воссоздал в мельчайших проявлениях, на грани искусства и жизни.

Он абсолютно натурален, но вовсе не натуралистичен, что особенно впечатляет. Совсем не театрален — просто задаёт иную меру правды, новую степень подробности человеческого поведения перед камерой, на нескольких взрывных, подобных крику, крупных планах. Он принёс в кино эту эстетику из своего театра, вычитал у Толстого. С ним он не расставался, каждую свободную минуту на съёмках — с томом «Войны и мира». Поликей Москвина — крепостной в каждой

детали поведения, пластики, мимики: как улыбается, прикрыв рот рукой, как кланяется, как молится перед смертью. Поликей Москвина — крестьянин в каждом движении: как запряг лошадь, оправил детскую люльку, проверил прочность балки, завязал узел на верёвке.

Крестьянский и барский быт, убранство избы и усадьбы, костюмы, каждая вещь в кадре — не из мастерской и пошивочной, всё точно из жизни. Эта жизнь человека, его плоти и души — вот то главное, что не умерло в фильме и до сих пор, что поражает, волнует и сегодня, когда его смотришь. На экране последний крестьянин и христианин в русском кино советского времени.

В финальном кадре — строгая простота и скромная красота, жизнь и смерть, «дух веет». Сошлись в поле две дороги. По одной несут гроб, хоронят Поликея, как самоубийцу без обряда, по другой везёт крестьянин домой племянника, выкупленного из солдатчины на деньги покойным потерянные, а им найденные.

Всё в этом мире связано, даже когда насильственно разделено. В 1922 году Санин покинул Россию навсегда, а стал послом русской культуры за рубежом. В течение 40 лет во всех ведущих театрах мира, по всему свету он ставил русские оперы, балеты. Фильмов не ставил. Не смог откликнуться на приглашение М. Н. Алейникова в конце 20-х — экранизировать «Войну и мир». Незадолго до смерти обращался к советскому правительству с просьбой о возвращении на Родину. Ответа не дождался. В 1956 году умер в Риме, где и похоронен на кладбище для иностранцев.

Насколько мне известно, фирма «Русь» самая солидная из существующих ныне фирм.

Из письма Управделами Совнаркома Н. П. Горбунова. 1922 г.

Коммерческие дела предприятия шли весьма успешно, не хуже творческих. На валюту, вырученную от проката одного только «Поликушки» в Европе и Америке, закупили плёнку, аппаратуру. И не только для себя, но и для государственных студий. К 1925 году доходы «Межрабпом-Руси» возросли почти вдвое. Два режиссёра стали главными её кормильцами и оба принадлежали к поколению дореволюционных мастеров — Яков Протазанов и Юрий Желябужский. Умели здесь сочетать эстетику и коммерцию. Репертуар создавали и зрительский и идеологический. Кадры привлекали и старые и новые.

«Межрабпом-Русь» приняла Якова Протазанова, вернувшегося из эмиграции, и Всеволода Пудовкина, окончившего Госкиношколу. Выдающийся мастер, у которого в киноискусстве такое большое прошлое, и начинающий, перед которым такое великое будущее. Поверх возраста и опыта их объединяли: реалистический театр (Московский художественный), реалистическая литература (Лев Толстой) — как истоки творчества и актёрское реалистическое кино — как цель творчества. Мало известный, но красноречивый факт — в 1926 году на студию пришли «проситься» уже знаменитые после мирового успеха «Бро-

неносца «Потёмкина» Сергей Эйзенштейн и Григорий Александров. М. Н. Алейников счёл бестактным увести их с 1-й фабрики «Госкино». Но друзьями остались навсегда.

«Русь» это — новые отношения с социумом, иные формы собственности, а творческие силы, художественная программа прежние. Это — отечественная история и современность, их духовно-нравственные проблемы. Это — отечественная литература Золотого, Серебряного веков и психологический реалистический театр. Это — единственная дореволюционная киноорганизация, сохранившая себя вплоть до середины 30-х годов. Это — прекрасный образец выживания национальной культуры в переходный период.

Вне школы нет советской кинематографии.

Владимир Гардин

1 сентября 1919 года — дата особая в жизни кинематографа, не только российского. На 25 году существования кинематографа в Москве открылась Госкиношкола — первое в мире учебное заведение по подготовке профессиональных кинематографических кадров. Такой день — новая веха существования искусства, которое отныне может само стоятельно и целенаправленно готовить смену в лице новых поколений всегда юных учеников.

Предыдущие десятилетия творческие кадры для кино растили старшие искусства, откуда они приходили в кинематограф по сути дела как любители. Операторы — часто из фотодела. Актёры, режиссёры, художники из театра. Сценаристы из литературы. Великолепной школой являлось и кинопроизводство, способное само себя обеспечить специалистами — из этих любителей, а иногда и из «людей с улицы». Художественная практика всегда опережает художественную педагогику. И на первом этапе ведёт её за собой. Кинематограф не составляет исключения. Период его младенческой зависимости от старших искусств был необходимым, незаменимым моментом развития в «утробе» культуры.

Место и время зарождения мировой кинопедагогики — не игра случая. Россия страна культуры, традиций, учительства, наставничества. Корни этого в общинности, домострое, самодержавии, в самой ментальности, в сравнительной молодости нации, в её психологической инфантильности. Потребность в киношколе стала ощущаться при первых серьёзных и осознанных успехах кинематографа. Но именно революционная эпоха потребовала масштабной, на государственном уровне организованной и контролируемой, подготовки кинематографических кадров. Партийные идеологи считали киношколу залогом полной новизны, изживания старого кинематографа. Они не учитывали, что по самой своей природе школа — непрерывность, диалог поколений, неизбежная передача накопленного ранее. Именно в этом своём качестве она является универсальной формой сохранения культуры в кризисное время. Не только на текущий момент, даже не надолго, а навсегда.

Идея киношколы буквально носилась в воздухе. Летом 1918 открылась частная киностудия режиссёра Б. В. Чайковского «Творчество», после его смерти в 1924 преобразованная в государственную и получившая его имя. Весной 1919 в Петрограде возникла Школа экранных искусств. Актёр и режиссёр М. И. Доронин, вел свою киностудию. Наконец сбылась и давняя мечта В. Р. Гардина, ещё в 1916 году начавшего на базе собственной фирмы кинопедагогическую деятельность. Тогда это оказалось не ко времени — шла война, Теперь это стало требованием времени. И он не упустил шанс, инициировал создание в Кинокомитете Бюро по организации киношколы. На заседании коллегии сделал доклад-декларацию о месте киношколы в системе новой кинематографии, об организационных формах кинообразования, связях с производством. Он и стал первым руководителем Киношколы, когда она открылась. И собрал вокруг себя единомышленников, просто близких людей: В. С. Ильин, В. Ф. Ахрамович, М. Я. Шнейдер (члены знаменитой пятёрки), О. И. Преображенская (звезда его фильмов и в то время жена), многие бывшие коллеги режиссёры и актёры.

В списке педагогов первого призыва художники именитые, талантливые, опытные, представляющие от самых разных школ и направлений старших искусств. От театра, хореографии, эстрады, цирка, мюзик-холла. Л. М. Леонидов — мхатовец, актёрская школа перевоплощения и переживания. Князь С. М. Волконский — теоретик и популяризатор «системы выразительного человека» французского педагога Дельсарта. Н. М. Фореггер — режиссёр театра малых форм, синтезирующего сцену, эстраду, цирк, мюзик-холл.

Сохранившееся первое штатное расписание даёт представление об учебных предметах, преподаваемых дисциплинах: «гимнастика чувств», «развитие тела», «мимическая выразительность», «игра по сценарию», «фехтование», «манера костюма, стиль», «мимика в пляске и пантомиме», «рисунок выразительной речи». В штат включены: «горничная», «мальчик», «подмастерье»....

В перспективе киношкола виделась как киноуниверситет для подготовки всех ведущих киноспециалистов: кино-натурщиков (актёров), кино-постановщиков, съёмщиков (операторов), иллюстраторов (пианистов), художников, механиков-демонстраторов, лаборантов. Лишь на пятом году существования школы возникла самостоятельная режиссёрская мастерская. И на четвёртом году набрали первых 18 студентов на операторское отделение. Всё начиналось с мастерской кино-натурщиков, готовящей актёров специально для кино. Поначалу из их рядов выходили и постановщики.

Первые годы — своеобразный инкубационный период становления кинопедагогике, отмеченный нерасчленённостью профессий и дисциплин, сопровождавшийся столкновением искусств, идей, людей, строящих киношколу.

Три имени, три фигуры, собирали вокруг себя единомышленников, ведущих непримиримую борьбу с иноверцами. Были «гардинцы», «кули-шовцы», «ильинцы». Гардина можно назвать здоровым консервато-

ром: он стремился к театру переживания привить типажно-монтажные начала кинематографа. Лев Кулешов, художник, начинающий режиссёр, ученик Е. Ф. Бауэра — авангардист, конструктивист: он всеми силами отталкивался от театра, в поисках живописно-монтажной самости кинематографа. Василий Сергеевич Ильин художник-декоратор, приверженец биомеханики, выразительной пластики, исповедующий футуристические идеи.

Гардин тянулся ко всему новому. Интересовался новыми дисциплинами. Пользовался новой терминологией (не педагог, а инструктор, не актёр, а натурщик). Бранил, возможно, искренне, дореволюционное кино, его кинозвезд. Это он придумал для подготовки кинонатурщиков бархатные движущиеся шторы, выделяющие лицо, фигуру и тем создающие крупный, средний, общий планы. Вместе со своими учениками снимал новое кино.

Для Льва Кулешова кино-натурщик было не просто новое определение, но иной тип поведения исполнителя перед камерой — естественное как в жизни и достоверное, как в документальном фильме. Он в это время страстно увлекался кинохроникой и выезжал её снимать со своими учениками на фронт.

И оба — и Гардин и Кулешов — сражались с Ильиным, отстаивая как один из главных принципов кинопедагогики неразрывную связь преподавания с кинопроизводством. Тот отстаивал лабораторно-экспериментальные формы обучения.

По существу их пристрастия, позиции, методики, казавшиеся им несовместимыми, составляли совокупность нового понимания специфики киноискусства. Но они были непримиримы, спорили, расходились, сменяли один другого в руководстве то мастерской, то всей школы. Совсем в духе времени. Эти бои нередко принимали форму шумных диспутов, собиравших творческую Москву. Студенчество участвовало в управлении киношколой: наряду с Педагогическим комитетом действовал Исполком учащихся. Его возглавлял талантливый, темпераментный, не по годам зрелый, прошедший войну и германский плен Всеволод Пудовкин.

Уже в середине 1921 года кинематограф переходит на хозрасчёт, что заставляет киношколу искать способов самофинансирования. Организовали коммерческое фотоателье — прогорели. Открыли свой кинотеатр — тот же результат. Тогда киношкола занимала помещение ресторана «Яр», на окраине Москвы, где не было нэпмановского зрителя с кошельком. Исправно кормили только чернила, производство которых поставили на поток.

В первые годы большевизация не коснулась киношколы. Единственный коммунист среди педагогов Андрей Иванович Горчилин. Положение участника революции 1905 года, политэмигранта открывало ему двери в Моссовет, Наркомпрос, даже ЦК ВКП (б), чем он пользовался в интересах школы. Он вовсе не был фанатичным большевиком, этот талантливый скульптор-самоучка, характерный актёр, добрый, светлый, всеми любимый человек. Постоянные нарекания вызывало социальное происхождение большинства студентов (далеко не пролетарс-

кое). Громкие дворянские фамилии – Оболенская, Васильчиков, Прозоровский, Оболенский – украсили списки учащихся.

*Цель этой школы — поднятие советской
кинопромышленности на высоту мировых достижений,
поэтому школа должна планироваться как производство
крупного масштаба.*

Владимир Гардин

Не без труда сломив предубеждение Кинокомитета, где считали, что «сначала учёба, потом производство», Гардин добился привлечения Киношколы к съёмкам игровых агитфильмов и заручился мандатом, дающим право использовать для этого любое киноателье, с декорациями, бутафорией.

Лев Кулешов со своими учениками снял в боевых условиях агитационно-приключенческий фильм «На красном фронте», вот где пригодились опыт и бесстрашие фронтового оператора Петра Ермолова, снимавшего на германской войне, на гражданской. В условиях плёночного голода фильм напечатали на плёнке, изготовленной кустарным способом оператором-изобретателем Николаем Минервиным.

Под руководством Владимира Гардина в начале 1921 года был снят фильм «Серп и молот». Это один из лучших агитфильмов. Но он перерос агитку и по величине (в нём 5 частей), а главное эстетически. Борьба в деревне за хлеб для голодающего города, агитация за продразвёрстку — вот его идея и задача. Фильм явился плодом коллективного творчества учеников и учителей Киношколы. Культура дореволюционного игрового кино это — Владимир Гардин; опыт фронтового оператора это — Эдуард Тиссэ; поиск нового творческого поколения это — Всеволод Пудовкин со товарищи. Такой союз старого и нового обеспечил, по существу говоря, учебной работе уровень современного, большого фильма.

Наработки сценаристов вывешивались на больших листах и каждый, из работающих над фильмом, мог приложить к ним руку. Эти заготовки значительно обогатились жизненными реалиями натуральных съёмок в подмосковной деревне Барвиха, с участием крестьян в массовках. И вот уже игровые сцены, снятые под хронику, без швов монтируются с кадрами документальными. Занятые в них натурщики и самый талантливый, органичный — Пудовкин, работали с оглядкой на крестьян: походка, манера говорить, костюм. Так кино, соприкасаясь с подлинной жизнью, преодолевало идеологические прописи, сценарные схемы. Опыты этого «стихийного неореализма» позднее дадут свои плоды в фильмах классического советского революционного кинематографа.

Идея «производственной школы», с обучением внутри постановочного процесса, была воплощена Гардиным в масштабном репертуарном плане. В нём была отечественная классика (проза А. Пушкина, Н. Гоголя), сказка для детей («Конёк-горбунок»), современная социальная драма, историко-биографический фильм («Рылеев»). Эти

постановки он предполагал также осуществить вместе с учениками своей мастерской. Неожиданная реорганизация смешала все его планы, и он покинул Киношколу.

Так сорокачетырёхлетний, опытный и авторитетный, умный и амбициозный, энергичный и талантливый Гардин завершил активную общественно-кинематографическую жизнь предпринимателя, лидера творческого сообщества, главы Киношколы, её ведущего педагога. Он вернулся к кинорежиссуре и до конца 20-х годов поставил 6 фильмов. Два из них по пьесам Наркома Луначарского, с которым его связывали давние доверительные отношения. Первый же фильм «Призрак бродит по Европе» (1923) продемонстрировал не преодолимое (ни мастерством, ни опытом, ни упорством, ни желанием) отчуждение от революционного материала. Не враждебность, а именно чуждость Гардину — правнуку знаменитого исторического романиста Ивана Лажечникова, человеку иной культуры, другого воспитания. Фильм, название которого — первая строка «Коммунистического манифеста», лишенный разъясняющих надписей, мог легко сойти за придворную пастораль (любовь принца и пастушки), за разбойничью историю (действия восставшей толпы). Все идеи, все надписи были правильными, революционными, а вся экранная плотность, включая типы и лица актёров, была дореволюционной.

Работать было трудно. Так в знаменитой «Медвежьей свадьбе» Гардину в паре с оператором Тиссэ удалось снять только пролог, а затем фильм передали другим режиссёру и оператору. Фильм «Поэт и царь» пришлось завершать исполнителю роли Пушкина и ассистенту режиссёра в одном лице Евгению Червякову. Во время съёмок в Ленинграде Гардин был арестован. В мемуарах он глухо упоминает о доносе, который написал на него уволенный за плохую работу администратор. Может быть, это действительно стало поводом. А причина истинная была в том, что в конце 20-х годов шло повсеместное наступление на «спецов», тех представителей старой интеллигенции, которые не покинули страну и отдали большевистскому режиму знания, талант.

В конце 20-х М. Н. Алейникова как «частника», одного из хозяев «Руси» исключили из профсоюза, лишили избирательных прав; он попал на Лубянку. Письмо в его защиту подписали Нарком Луначарский, Мейерхольд, ещё ряд уважаемых товарищей, и хотя он был выпущен, восстановлен в правах, работать пришлось в другом месте. Это была закрытая военная организация («шарашка»), куда его привозили «люди в штатском» из-под домашнего ареста.

В 1932 он был принят на «Мосфильм», где снова попытался, опять безрезультатно, создать автономную творческую студию, как союз двух искусств (кино и театра), для постановки фильмов театральными режиссёрами. Неукротимая энергия Алейникова, его культурные проекты, видимо, мешали начальству. Только пришёл пенсионный срок, ровно в 60 его отлучили от кинопроизводства.

С 1945 (и до самой смерти в 1964), как говорили, «на литературной работе». В 1947 году выходит его книга «Пути советского кино и МХАТ», построенная на материале деятельности «Руси» в первые по-

революционные годы. Наблюдения находящегося внутри творческого процесса, анализ и обобщения, портреты единомышленников. Спустя более четверти века он снова утверждал эстетику Товарищества «Русь».

Широко известны политические акции — «Шахтинское дело», «Процесс промпартии», а об уголовных по процедуре и идеологических по сути процессах над известными кинематографистами знают немногие. Фронтальной оператор П. Новицкий, режиссёры Д. Басса-льго, О. Рахманова, Б. Михин, М. Доронин, А. Уральский, А. Ивановский и немало других — им всем предъявляли стандартные обвинения в финансовых злоупотреблениях. Это могло быть простым перерасходом средств, нередко случающимся в кинематографе по разным причинам. Или вообще ничего не было. Гардин находился под арестом недолго. Сняв ещё один фильм в 1928 году, он оставил режиссуру навсегда. А последняя его роль в кино датирована 1950 годом. Как актёр звукового кино он взял новые высоты в искусстве, снискал популярность, получил официальное признание. Гардин — единственный режиссёр русского дореволюционного кинематографа, ставший народным артистом СССР. Он утвердил себя ролями «советских стариков», людей прошлого, принявших и воспевающих новую жизнь. Он прославился ролями «исторических стариков», среди которых роль Порфирия Головлёва (Иудушки) — несомненно, шедевр.

Умный и своевременный шаг сделал Гардин, что подтвердила судьба его коллег. Многие режиссёры, операторы, художники, актёры русского дореволюционного кино не уехали, остались работать, попали на советские государственные студии. Немногие, как Я. Протазанов, П. Чардынин, В. Висковский вернулись из эмиграции. Операторам и художникам работало спокойнее. Идеологами их в отличие от режиссёров не считали, зато уважали и ценили как незаменимых профессионалов высокого класса — А. Левицкого, Л. Форестье, Г. Гибера, В. Егорова, В. Баллюзека... «Короли экрана», такие как Владимир Максимов, Константин Хохлов, ушли в ведущие театры — Большой драматический в Петрограде, Московский художественный.

Режиссёрам было труднее вписаться в советское кино. Чардынин, вернувшись, осел на Одесской студии, где и проработал пока был нужен, до начала 30-х годов. Висковский оказался в Ленинграде, где на студии Севзапкино снял несколько лент на историко-революционном материале, но в старой эстетике. Его фильмы из жизни народов Востока, в которых он пытался соединить вечную экзотику, старую эстетику дореволюционного кино, новую советскую идеологию, зрителю нравились, но не нравились критике. Фильмы сняли с экрана, режиссёра уволили со студии. Затем специальная комиссия разбирала его «дело» и, признав необоснованность обвинений, на студии восстановила. Но смог он найти работу только как актёр на эпизодические роли. Окончательно «вычищенный» из кинематографа в 1931, он умер два года спустя и было ему всего 52.

Рядом с быстро поднимающимся, талантливым поколением режиссёров советского киноавангарда они выглядели особенно отставшими от времени, устаревшими. Но когда их называли «работниками

реакционной формации», а позднее творцами «халтуры», это было несправедливо. Многие из них, как тот же Чардынин, жизнь отдали отечественному кино и ещё хотели работать, как могли, как умели. И не их была вина, что они оказались рядом с новаторами: на Одесской студии — Пётр Чардынин и Александр Довженко, на студии в Ленинграде — Висковский и Фэкси, Эрмлер... Но время перемен, перелома, перехода всегда отличается пристрастностью, неблагодарностью, мстительностью. Вот почему в нём и врагу не пожелаешь жить!

Можно сказать, Гардин предпочёл своеобразную форму эмиграции — уход с общественного горизонта в нишу своей профессии. К этому времени многие его коллеги были уже далеко. Иосиф Ермолев отплыл зимой 1920 и со значительным капиталом: лучшие творческие силы (Я. Протазанов, И. Мозжухин, Н. Лисенко и не только они), лучшие фильмы его производства. Он намеревался начать во Франции большое дело и уже провёл определённую подготовку, когда выезжал туда в 1919 году. Александр Ханжонков с семьёй покинул Ялту только в ноябре 1920.

Пауль Тиман пытался вывезти чуть ли не весь русский кинематограф. Вернувшись в Москву после вынужденной ссылки весной 1917, он легализовал своё немецкое подданство, воспользовавшись старыми связями с германским послом Мирбахом. Стал открыто и безбоязненно ездить по стране, предлагая лучшим режиссёрам и актёрам подписать выгодные долгосрочные договора на работу в Германии. Откликнулись: Я. Протазанов, И. Мозжухин, В. Висковский. Вера Холодная отказалась. Владислава Старевича пригласила фирма «Икарус-фильм». С группой актёров МХТ он выехал в Италию.

Талдыкин просто закопал свои фильмы в землю и они погибли. Ханжонков оставил их на хранение в Донском монастыре. В 1931 году в башне монастыря, где стояла вода, и были разбиты окна, обнаружили 730 коробок с плёнкой. Всё, что удалось разобрать, восстановить, вошло в формирующуюся фильмотеку ВГИКа, а позднее стало началом коллекции Госфильмофонда. Так ещё раз Ханжонков оказался полезен отечественному кино, не на время, навсегда.

За два года 1919—1920 Россию покинули без малого 2 миллиона.

Совершенно секретно. Директивы В. И. — продолжить неуклонно высылку антисоветской интеллигенции (и меньшевиков в первую очередь) за границу.

*Из записной книжки Ф. Держинского
После посещения Ленина в Горках. 1922 г.*

1922 год был отмечен демонстративным, устрашающим наступлением на духовенство, интеллигенцию, на свободу совести, политических взглядов, слова, мысли. Процессы по делу церковников в Петрограде и Москве — десятки расстрельных приговоров. Московский процесс над членами партии эсеров. Обнародован Декрет о Главлите (цензуре). Газета «Известия» от 26 апреля публикует «Список врагов народа», который открывает патриарх Тихон.

В августе по указанию Ленина и Троцкого были составлены списки на массовую принудительную высылку из страны тех, кого за пять лет режим «не приручил», не поставил себе на службу. Зафрахтованный немецкий пароход «Бургомистр Хаген», более известный как «Философский пароход», вышел из Петрограда курсом на польский порт Штеттин. На борту были необычные пассажиры: цвет русской интеллигенции, философы, богословы, писатели, экономисты, историки, представители всех оппозиционных партий. Нигде, никогда, ни до, ни после в одном месте не концентрировалась, такая интеллектуальная и духовная энергия. Беспрецедентная «чистка», акция вытеснения из национального пространства цвета культуры, стала её спасением. Зная дальнейшую судьбу тех, кто остался, право, хочется поблагодарить Ленина за это. Он не оставил этим людям свободы выбора, зато сохранил им жизнь. Прошли десятилетия, и они вернулись на Родину — трудами, влиянием и памятью. «Философский пароход» подобно ковчегу уплыл в бессмертие.

Шёл к завершению год, начавшийся не менее страшной и дикой акцией, организованной не политиками, художниками. В Большой аудитории Политехнического музея состоялся вечер «Чистки поэтов», который инициировал и вёл Владимир Маяковский. На афише значилось: «Чиститься будут поэты, поэтессы и поэтессенки с фамилиями на буквы А, Б, В...»

Первой была «вычищена» отсутствующая Анна Ахматова, председательствующий читал «Сероглазого короля», другие её стихи, зло острил. Зал был переполнен и дружно голосовал за его предложение: «Запретить Ахматовой три года писать стихи, пока не исправится».

«Не исправилась». Много писала. Редко печаталась. Ведь именно о её поэзии было сказано: «Стихи Ахматовой монолитны и выдержат давление любого голоса, не дав трещины». В этих словах Владимира Маяковского (!) предугадана её судьба — «давление», определена суть её поэзии — «монолит» без «трещины».

Таких было немного, оставшихся на Родине, продолжающих говорить «не во весь голос», а своим голосом. Даже лишённые права публичного высказывания, потерявшие своего читателя, слушателя, зрителя, они участвовали в движении отечественной культуры: самим присутствием в России, самим актом непрекращающегося творчества, самой своей жизнью.

V

1. САМООПРЕДЕЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФА МЕЖДУ ПРИМИТИВОМ И АВАНГАРДОМ

2. ВСЕМИРНОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ. САМООПРЕДЕЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФА

1

*Нынешний кинематограф — лубок по содержанию.
Александр Серафимович. 1911 г.*

В статье писателя-знальцева, жившего среди народа в детстве, в ссылке, Александра Серафимовича «Машинное надвигается» (1911) вслед за фразой, определившей лубочный характер русского игрового кино первых пяти лет, следует и приговор ему: «Это тот же расчёт на самые низменные вкусы и инстинкты». Словами — «тот же» — писатель, верно, указывает на родство раннего кинематографа с лубочной литературой. Оценка, данная им подобному типу словесности и экрана, кажется достаточно спорной. Лубочная литература, начиная с рукописных книг XVII века, это массовая литература, отвечавшая вкусу подавляющего большинства. Н. М. Карамзин очень точно назвал его «нравственным вкусом», выражающим потребности душевного мира человека из народа, его представления о добре и зле и, уже только исходя из этого, о прекрасном и безобразном. Происхождение слова «лубок» объясняют по разному: так назывались липовые доски, на которых гравировались картинки и тексты, а так же коробки, в которых разносились книжки; «лубочный» означало «дешевый», сделанный из грубого, недорогого материала.

*Загляните в зрительную залу... Здесь все — студенты и
жандармы, писатели и проститутки, интеллигенты... рабочие,
приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники...
Александр Серафимович. 1911 г.*

Действительно, ранний кинематограф, сначала как аттракцион, затем как лубок, объединял в зрительном зале всех, без различия уровня грамотности, образования, культуры. И пока интерес главенствовал над вкусом, кинолубки охотно смотрели и почитатели Московского художественного и посетители кафе-шантана, и покупатели дешёвых книжек на Никольской улице и читатели символистской поэзии. Однако подобное единство аудитории — краткий, быстро проходящий момент. Кинематограф, выходя из младенческого состояния, взрослеет

вместе с аудиторией, всё более расслаивающейся на отдельные группы, резко отличающиеся по типу и уровню вкуса, по предпочтениям.

Кинолубок это не жанр, а именно наивное, детское состояние кинематографа и его зрителя. Интересно, что элементы лубочной эстетики кинематограф сохраняет и на более зрелых стадиях своего развития, и для аудитории, постоянно пополняющейся «наивным» зрителем, и для кинематографистов, когда перед ними неожиданно встаёт задача быстро, в расчёте на массовое восприятие освоить совершенно новый материал. Вот почему кинолубок «воскресает» в начале Первой мировой, после октябрьского переворота, в 1918, в 1941, когда началась Великая Отечественная война.

До XVII века народная культура была и общенародной — единой, неделимой для крестьянина и боярина, барина и работника, господина и труженика. Затем она осталась только в крестьянской среде и для выходцев из крестьян. Для городских низов возникла лубочная литература — картинки и поясняющие их тексты. Для неграмотных сами картинки и были своеобразным нарисованным текстом. Для знающих грамоту текст был «существительным», а картинки «прилагательным». Прошли без малого два столетия, и появился кинолубок — живые картинки и надписи к ним. Теперь «прилагательным» стало написанное слово, а «существительным» киноизображение. Для не владеющих грамотой, а такие составляли в 1887 (второй год от рождения кинематографа) 90,6% населения, по-прежнему изображение оставалось единственным носителем художественной информации.

Кинолубок многое заимствовал у лубочной литературы: изобразительно-словесное построение, простоту, доступность, наглядность, ограниченный объём, рассчитанный на одномоментное восприятие в течение ограниченного времени, заманчивые названия, броское оформление. Так же, как лубочная книга, кинолубок широко использует переработку произведений классической литературы, сокращая, упрощая. Подобно тому, как в литературе появились писатели-лубочники (братья Пазухины, М. Комаров, Л. Кассиров), так и ранний кинематограф в лице Василия Михайловича Гончарова обрёл мастера кинолубка. Благополучный железнодорожный чиновник, страстный приверженец кино в пятьдесят лет оставил службу и занялся кинематографом.

Это весьма показательно, что первый русский кинорежиссёр не был обременен образованием, культурой, эстетической школой. Средствами он тоже не располагал. Его капиталом были энергия, неутомимость, страстная увлеченность делом. Полное понимание он встретил у А. А. Ханжонкова, который, видя все недостатки Гончарова, ценил прежде всего его достоинства. За семь лет работы в кино он поставил 33 фильма, лучшие именно в этой фирме. А многие над ним смеялись, называя «бывшим начальником какого-то полустанка».

Послужной список режиссёра включал весь спектр лубочного кино: экранизация («Псковитянки» Л. Мея, «Песнь про купца Калашникова» М. Лермонтова), иллюстрация народной песни («Ванька-ключ-

ник»), житие великих соотечественников («Жизнь и смерть Петра Великого», «Жизнь и смерть Пушкина»).

Ханжонков поддерживал интерес Гончарова к историческим сюжетам, к национальной теме. Тот дважды поставил фильм о жизни и смерти Ермака. Первый непосредственно снимался по лубочной книжке. Второй в 1914 по сценарию, подготовленному Обществом ознакомления с историческими событиями в России. Названный державно «Волга и Сибирь», он демонстрировался в сопровождении чтеца, хора, оркестра. Музыкальная разработка была подготовлена композитором М. М. Ипполитовым-Ивановым. В этой последней своей постановке Гончаров перерастал эстетику кинолубка. Но проявить себя в ином качестве ему не было суждено — в 1915 году, в возрасте 54 лет он скоропостижно скончался. Кинохроника запечатлела прощание с первым русским кинорежиссёром, так кинематограф отдал ему последние почести.

Почти половина всех русских фильмов, снятых в 1906—1911 годах, — лубочные экранизации. Нередко либретто классических русских опер («Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Русалки») являлись для них литературной основой, а не сами поэтические и прозаические тексты.

Весьма популярны были патриотические кинолубки. С тех пор как появилось кино, оно не миновало ни одной годовщины значительных событий национальной истории. Не только хроника, запечатлевающая ход торжеств сегодня, но и игровое кино, которое бралось показать в живых картинах «как это было тогда». Так отметили Столетие Отечественной войны в 1912 и Трёхсотлетие династии Романовых в 1913 фильмами — «1812 год» («Отечественная война»), «Воцарение династии Романовых» и «Трёхсотлетие царствования дома Романовых». Это были по тем временам большие фильмы — продолжительностью не 12—20 минут, а час и даже более. На них не жалели денег. И всё равно они оставались лубками: отдельные сцены, иллюстрирующие исторические события (чаще всего воссозданные по живописным полотнам) и поясняющие надписи.

«1812 год» снимала большая творческая группа — пять режиссёров, пять операторов, несколько художников. Фильм был совместной продукцией Акционерного общества А. А. Ханжонкова и Московского отделения фирмы бр. Пате. Начав самостоятельные постановки, руководители конкурирующих кинопредприятий пришли к мысли, что лучше объединить усилия. Так представители двух некогда воюющих держав, победительницы России и побеждённой Франции, оказались творческими союзниками. Накануне Бородинских торжеств фильм одновременно выпустили во всех крупных городах, как всероссийскую премьеру, и за две недели показа он себя окупил полностью.

Патриотические лубки по материалу и по духу были монархическими. А. О. Дронков снимал «Трёхсотлетие династии Романовых», получив Высочайшее разрешение Государя императора, и позднее продемонстрировал ему свой фильм. Фильм был снят как общественный

казак Лефортовского отделения Дамского попечительства о бедных и как благотворительная акция в его пользу. Права показа на всю Европу он предусмотрительно продал фирме бр. Пате. Из Московской оперетты Потапчиной был приглашен один из лучших театральных художников Евгений Бауэр. Его декорации в эпизодах допетровской Руси отметили все, писавшие о фильме. Так в кинематографе начинал выдающийся кинорежиссёр русского, европейского и мирового кино. В 47 эпизодах, охвативших 300 лет царствования Романовых, появились все русские венценосцы — в исполнении актёров (до Павла I включительно) и в мраморных бюстах (от Александра I до Александра III). Требование цензуры: царствующих особ в пределах века играть актёрам было воспрещено. Николай II очень эффектно появился в кадрах кинохроники. Завершить фильм знаменитыми съёмками коронации 1896 года — это был сильный кинематографический ход.

Юбилейный фильм, снятый у Ханжонкова режиссёрами Гончаровым и Чардыниным, «Воцарение Дома Романовых» («1613») по отбору событий и персонажей получился не столько монархическим, сколько народным. В 18 эпизодах были показаны: польская оккупация Москвы, русское ополчение, патриотическая миссия церкви, деятельность Минина и Пожарского, освобождение столицы, подвиг Ивана Сусанина. Только в самом финале появлялся избранный на царство 16-летний Михаил Романов, въезжавший на белом коне в московский Кремль. Фильм утверждал любовь к Отечеству, православную веру, служение помазаннику Божию русскому царю.

Один из первых исторических кинолубков «Русская свадьба XVI века», поставленный В. Гончаровым. Его литературная основа — пьеса Павла Сухотина, «Изобразительная» — жанрово-исторические полотна Константина Маковского. Это бытовая история, нравственное зерно которой в том, что послушание детей родителям есть благо, и оно вознаграждается счастьем. Бытовые лубки были откровенно жизнеучительны в духе православной нравственности. Фильм «Крестьянская доля», снятый В. Гончаровым с актёрами Введенского народного дома, утверждал грешность богатства, разделяющего людей и приносящего им несчастье. Фильм «Касьян-именинник» обличал пьянство, а «Лихо одноглазое» — темноту суеверия.

В 1912 году, переломном в развитии русского кинематографа, изменилась киноаудитория, широко приняв в себя интеллигенцию, студенчество, людей богемы. Однако сохранился в ней и зритель лубочного кино, что естественно, проецировалось на кинорепертуар, в котором для каждой категории зрителей появились свои темы, жанры, типы фильмов. Лубочное кино, целые пять лет господствовавшее на экранах, отступило, став уделом второстепенных кинопредпринимателей и зрителя, оставшегося во власти «нравственного вкуса». Объём этой аудитории не уменьшался, потому что бурно шёл процесс капиталистического развития страны, росли города. Неслучайно Г. Либкен, специализирующийся на кинолубках, процветал. А эстетика лубка ещё долго питала такие массовые жанры, как «песенный», «разбойничий».

*... У лучших людей из народа никакого народничества нет,
там есть жажда развития и восхождения, стремление к свету,
а не к народности.*

Николай Бердяев

Лубочное кино было переходной ступенью к «народному кино» — фильмам, специально снимавшимся для массовой культурно ограниченной аудитории.

Идея создания отдельной культуры для народа силами интеллигенции — одно из её трагических заблуждений. Культура — система вертикальная, однонаправленная, только вверх. Любое нисходящее движение (сокращение, упрощение, приспособление) отрицает саму культуру. Нести в народ грамотность, просвещение, знания значит создавать условия для движения по восходящей.

Народ никогда не жил в некоем культурном вакууме — религия была его нравственным законом, фольклор — его философией, эстетикой, экологией. У него была своя, не низкая, а низовая культура. В XVIII веке в культуре России означилось два самостоятельных русла — одно для непросвещённого большинства, другое для просвещённого меньшинства. Тогда и родилась идея служения меньшинства большинству, сопровождавшаяся «народопоклонством», «хождением в народ».

Существует миф о просветительской роли революции, коммунистов, якобы принесших грамотность и культуру в тёмное царство, где народ злонамеренно лишали знаний и культуры. На самом деле рубеж веков и начало XX века были отмечены небывало энергичным движением просвещённого меньшинства в непросвещённую массу.

Так в 1902 году официально было зарегистрировано 170 народных театров только в сфере Общества попечительства о трезвости, а в целом их было в три раза больше. В каждом городе областного масштаба были народные театры и университеты. В 1906 году в Москве под руководством композиторов А. Т. Гречанинова и С. И. Танеева открылась Народная консерватория, а двумя годами позже и в Петербурге.

Среди увеселительных заведений треть составляли Народные дома с библиотекой, чайной, различными кружками, лекториями. В крупнейших были свои драматические и оперные труппы, объединявшие профессионалов и любителей. Здесь ставили не репертуар «для народа», а классику — Пушкина, Гоголя, Островского. В Москве славились Сергиевский, Грузинский народные дома и Введенский, ставший кузницей кадров для кинематографа. Народные дома при фабриках Морозова в Твери, Корзинкиных в Ярославле, при Мотовилихинском заводе в Перми, образцовый дом в Нижнем Новгороде (о котором писал М. Горький).

Крупнейшие фабриканты и заводчики, а так же Правительство финансировали всю систему культуры для народа исключительно в целях просветительских и охранительных, ограждая от двух главных разрушительных сил — водки и революции. В Петербурге в 1903 году актёр, режиссёр, педагог и театральный критик Павел Гайдебуров и его жена актриса Надежда Скарская (сестра В. Ф. Комиссаржевской)

создали Общедоступный театр. Позднее при нём, с целью постоянного обновления и расширения массовой аудитории, был открыт Передвижной театр. Он пережил 1917 год и просуществовал до 1928, подтвердив верную творческую направленность театра, ориентированного исключительно на классику. Художник В. Д. Поленов организовал и вёл Секцию содействия устройству деревенского, школьного и фабричного театров, в 1915 преобразованую в Дом театрального просвещения с присвоением его имени.

Наступление века глобальных процессов и катастроф, в которые вовлекались миллионы, заставило культуру мыслить семизначными величинами. Так тиражи изданий для народа достигли 30 миллионов в год. Но никто не мог тягаться с кинематографом, когда цифра проданных за год билетов оказывалась больше цифры проживающих в стране. Так в 1915 году в кинозалы было продано 180 миллионов билетов при численности населения в 170.

А есть ли у вас снимки из крестьянской жизни? Это очень интересно, потому что сама жизнь нашего крестьянства интересна и поучительна.

Лев Толстой. Из разговора с А. О. Дранковым. 1910 г.

Весной 1911 через полгода после смерти инициатора съёмки Л.Н.Толстого, вышел фильм «Крестьянская свадьба». В имении Татьяны Львовны Сухотиной (Толстой) Кочеты были сняты разыгранные в старинных костюмах сцены свадебного обряда, различные хозяйственные работы, несколько планов Льва Николаевича и Софьи Андреевны, гостивших у дочери. Фильм утрачен и невозможно судить, насколько точно задокументирована в нём крестьянская жизнь. Но в письме Татьяны Львовны матери она охарактеризовала снимавших (в их числе брата Дранкова Льва) по-толстовски, убийственно: «ни художественного, ни нравственного чутья».

Покаянное, очищающее, как считал сам Толстой, служение на ниве литературы для народа, взяло много времени и сил из последнего десятилетия его жизни и творчества. Свои «народные рассказы» он печатал тиражом 2—3 миллиона, но у адресата они особого успеха не имели. А вот его школа для крестьянских детей, отпуск дворовых с выкупом, помощь бедным, три года работы в голодных губерниях — снискали ему любовь и уважение народа.

Одно из стойких заблуждений тех, кто создаёт искусство для народа, уверенность, что его интересует правда собственной жизни, страшная, горькая, безисходная. На самом деле в массе своей такой зритель тянется к искусству как к сказке, далёкой от повседневности. В 1904 году в рабочих районах Петербурга была развёрнута «1-я Народная выставка картин» на сюжеты из жизни, написанные в реалистической манере крупнейшими художниками-передвижниками, истинными знатоками жизни России В. Е. Касаткиным, Г. Г. Мясоедовым, Н. А. Маковским. Провал был оглушительным. Рабочие выставку не посещали. Герои полотен не захотели стать их зрителями.

Многие «народные рассказы» Толстого были экранизированы — «Бог правду видит, да не скоро скажет», «Много ли земли человеку нужно?», «Божеское и человеческое», «Первый винокур», «Хозяин и работник», «Пётр-мытарь», «Что я видел во сне». Большинство постановок осуществили кинематографисты далеко не первого ряда. Других отталкивали дидактичность, подчёркнутое морализаторство, «исступленная прямолинейность», по определению Ф. М. Достоевского. Хотя даже сегодня в них привлекают — знание быта, благородная простота, фольклорное начало.

В 1916 году по инициативе и при участии Ильи Львовича Толстого был поставлен фильм «Чем люди живы», написанный по олонецкой народной легенде и переписанный писателем более 20 раз. Сын-был консультантом, сорежиссёром и играл роль барина. Роль ангела Илья Львович предложил Мозжухину, но тот отшутился — «Вот если б чёрта...» А его приятель Александр Вертинский согласился, рискуя восполнением лёгких, ведь на ангеле, сброшенном на землю, к людям в наказание, не было ничего... кроме крыльев за спиной.

Снимали в Ясной поляне, в лютый мороз. Когда остекленевшего «ангела» отогревали в крестьянской избе, старуха запречитала над ним: «Голубчик ты мой, чистенький! Ограбили дитё и в снег бросили...». Это было смешно и неожиданно в сюжете и сути фильма — о том, что люди живы любовью и состраданием к ближнему.

... Современные русские художники влюбились в каменную бабу, крестьянскую куклу, народную картинку, в надежде обрести твёрдую почву под ногами.

Яков Тугенхольд. 1913 г.

Никогда ещё в истории национальной культуры так тесно не смыкались её полюса — элитарный и народный, как на рубеже веков, в опытах и новациях всех искусств, в сопровождающих их исследованиях и размышлениях. «Русский стиль», «неонародничество», «неопримитивизм» — эти направления рождаются в предчувствии или в ситуации возникновения национальной катастрофы. Когда почва уходит из-под ног культуры, возникает потребность припасть к ней, родной, спасительной.

Вооружившись новейшими средствами связи, способами передачи информации, формами общения, человечество переживало первый искус глобализации, первые её испытания. Ещё не было радио, телевидения, Интернета, а мир уже почувствовал себя незащищённым границами, взаимосвязанным, взаимозависимым. Первые плоды глобализации были чудовищными, смертоносными — зародившаяся в Европе, затем охватившая весь мир война (1914—1918) и попытка запустить из России механизм мировой революции (1917—1919).

«Русский стиль» — использование традиций национального искусства, его фольклоризация. Это память о деревянном крестьянском зодчестве, о декоре каменных зданий XVII века в архитектуре: Казанский и Ярославский вокзалы в Москве; «Храм на Крови» в Петер-

бурге; Фёдоровский городок в Царском селе под новую резиденцию Государя императора. Это необыкновенный расцвет народных кустарных промыслов: Абрамцевский кружок в усадьбе С. И. Мамонтова; мастерские художников в Талашкино под Смоленском в имении княгини М. К. Телешевой. 22 января 1903 года в Зимнем дворце состоялся придворный бал. Все гости были одеты в национальные костюмы XVII века. Только дипломаты были в современной одежде. Император — в выходном платье царя Алексея Михайловича, императрица — в платье его первой любимой супруги. Разумеется, это не была демонстрация экзотической моды. В такой форме утверждал себя «Русский стиль».

Для армии разработали патриотическую форму: головной убор «богатырка», длиннополая шинель кафтанного покроя с нагрудными хлястиками «разговорами». Ввели её безо всяких изменений в Красной армии, зимой 1919, переименовав «богатырку» в «будёновку».

Игорь Стравинский в так называемый «русский период» на фольклорной основе создал музыку Трилогии — «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная». Митрофан Пятницкий в 1910 году организовал хор, собрав талантливых музыкантов, певцов, танцоров по деревням, фабрикам, заводам Воронежской, Смоленской, Рязанской губерний. Это был своеобразный музыкальный театр, где песни и пляски разыгрывались как сцены из народной жизни. В Москве был открыт Дом песни — центр концертно-лекционной деятельности, общения композиторов, музыкантов, критиков, любящих музыку поэтов, художников.

Не думай ты, что я изменил своему народу! Нет.

Сергей Есенин, из письма 1913 г.

В литературе 10-х годов отчётливо зазвучали «чернозёмные голоса» талантливых поэтов «новокрестьянского направления» — Сергея Есенина, Николая Клюева, Сергея Клычкова, Петра Орешина, Пимена Карпова. Все они крестьяне в первом или втором поколении, не порывавшие с деревней, (одни жили там постоянно, другие наезжали к родным).

Костюмы Есенина и Клычкова «под пейзаж», в котрых они покоряли столицу, особое распевное чтение стихов — конечно внешняя народность, по которой их встречали в поэтических салонах, студенческих аудиториях, на рабочих митингах. Летом 1916 в Царскосельском лазарете Сергея Есенина слушала Императрица и нашла стихи его «очень красивыми и очень печальными». Поэт без робости объяснил ей, что «таковы русская жизнь и русская природа». А в это время песни Сергея Клычкова распевали на фронте солдаты в окопах, на марше. Таков был диапазон этой поэзии.

Её подлинная народность заключалась в особом чувствовании крестьянской России, в переживании судьбы народной как собственной, в исповедании идей русского религиозного народничества, в знании фольклора. Исступленная любовь к «Руси уходящей» в 30-е годы пре-

вратилась в политическую статью — Клюев, Клычков, Орешин были расстреляны как «идеологи кулачества».

Русские народные сказки стали источником двух поэм-сказок Марины Цветаевой — «Царь-девица» и «Молодец», написанных перед расставанием с Россией. Работа над второй была завершена уже за пределами Родины, и это в переломный момент судьбы поэта наполняло почвенной жизнеутверждающей силой.

Сейчас я опять в Абрамцево... слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это музыка цельного человека...

Михаил Врубель. Из письма сестре

Традиции народной культуры в изобразительном искусстве дали целое направление, названное неопрimitивизмом. Лубочная икона, народная игрушка, лаковая миниатюра, вышивка, резьба по дереву — в этом его истоки. Орнаментальная графика и книжная иллюстрация Ивана Билибина. Монументальные исторические полотна Виктора Васнецова, романтические, легендарные и археологически точные — «Три богатыря», «Бой Добрыни Никитича с семиглавым змеем Горынычем». Лирические примитивы Юрия Судейкина — «Русская Венера», «Карусель». Серии «народного быта» Бориса Кустодиева, где жизнь предстает в её праздничных сюжетах ярмарок, масленичных гуляний. Поэтизация русской старины в стилизациях Андрея Рябушкина — «Свадебный поезд в Москве XVII века», «Боярышня XVII века».

Увидеть неожиданно, глазом народного мастера картинки провинциального быта, солдатской жизни, написать их с наивным артистизмом — это по силам только талантливому художнику, знающему эту жизнь, свободно владеющему языком городского фольклора. Всё это знал и умел сын военного фельдшера, провинциал из Тирасполя Михаил Ларионов, автор «Солдатской серии», серий «Времена года», «Венеры». Он был организатором первых выставок лубка, на одной из которых в 1913 открыл самому изысканному зрителю наивный гений Нико Пирасманишвили.

В полотнах крестьянского сына художника Филиппа Малявина народная стихия и прекрасна, и разрушительна, и жестока, и беспощадна — «Вихрь», «Крестьянка в красном». Красный — цвет красоты и жизни наливается кровью, полыхает огнём, пророчит, пугает. Национально-романтический взгляд на народную жизнь, на сам народ в знаменитом полотне «Купание красного коня» (1912). Кузьма Петров-Водкин — сын сапожника и прислуги, рабочий в юности, создал героико-драматическое иносказание о судьбе России. Картина деревенской жизни (мальчишки купают в реке рассёдланных лошадей) написана в сферической планетарной перспективе, монументально, возвышенно, символично.

Крестьянин Смоленской губернии Сергей Конёнков дал новую жизнь тёплому, пластичному материалу — дереву. Из стволов и корней под его резцом выступили на свет божий фигуры фольклорно-

почвенной архаики — духи леса, поля, неба. Удивительные портреты детей, женщин, стариков извлекала из дерева дочь зарайского огородника Анна Голубкина. Красноречиво само возвращение искусства скульптуры к универсальному материалу, из которого в богатой лесами России всегда делали всё — от ложки до мостовой, от избы до люльки, а теперь — самые богатые дачи и выставочные павильоны.

Изысканный модерн сливается с художественным примитивом. Даже яростные авангардисты отдают дань фольклору и этнографии. Василий Кандинский — в своих «фольклорно-лубочных акварелях», Казимир Малевич — в военных агитлубках и неопримитивистском «Крестьянском цикле». Кинолубок вписывается в это мощное и разнообразное течение русского искусства Серебряного века как новый опыт внесения народного начала в массовое, промышленное искусство.

*Книга получается яркая... будет напоминать радугу...
семицветной звучательностью она перекинется от истории
русской прозы стиля конца семнадцатого века... до стиля
современной музыки. Василий Каменский о своём романе
«Стенька Разин». 1915 г.*

Одной из знаковых фигур Серебряного века, связующей живопись с поэзией, музыку с кинематографом и народную культуру с элитарной, стал героический и зловецкий, трагический и противоречивый персонаж XVII века. Для кого герой национальной истории, для кого разбойник, для одних святой, мученик, для других антихрист. Такая двойственность отразилась даже в написании его имени: уменьшительно-свойски — Стенька, строго-уважительно — Степан Тимофеевич. Вольнолюбивый донской казак, талантливый военачальник, вождь народного бунта, переросшего в масштабную гражданскую войну — бедных с богатыми, нерусских с русскими, крепостных с вольными, голыдьбы с родовитыми. Море крови было пролито тогда, и она на нём, на Разине.

А. С. Пушкин написал в 1826 три стихотворения поэтическим размером народной песни и называл Разина «единственным поэтическим лицом русской истории». Марина Цветаева свой цикл «Степан Разин» датировала 1917 годом. Пушкин как всегда прозорлив и точен в своей оценке: Разин становится героем литературы Серебряного века. Цикл из трёх стихотворений в революционном 1917 публикует Марина Цветаева. «Устюг Разина» пишет Велимир Хлебников. Футуристы от литературы, бунтари старались постичь в нём тайну русской души, не знающей пределов вольнице. «Его — моя биография Великого Футуриста» — так объясняет замысел своего «романа в прозе, стихах, песнях «Стенька Разин» Василий Каменский. Он сделал специальный цирковой номер: верхом на белом коне, в костюме Разина выезжал на арену, читал стихи, произносил речи.

Гений русской исторической живописи Василий Суриков завершил цикл трагических, монументальных полотен о русских бунтарях, стоиках, героях большой картиной «Степан Разин». В 1906 выс-

тавил первый, а в 1907 переработанный варианты. Его Разин не бунтарь, не предводитель гольтыбы, не романтический любовник, это большой, красивый, сильный человек, пребывающий в состоянии мрачного раздумья о России, о своей судьбе, о содеянном. Палитра — лазурь, золото, алый цвет — напряжённа, величава, трагична.

Разин стал героем народного творчества. Народные сказки, легенды, песни, собранные вместе, составили несколько томов. «Есть на Волге утёс», «Из-за острова на стрежень» эти песни поют век за веком. Разинская тема в кино начиналась неожиданно. Осенью 1906 года одну из барж на Москва-реке решено было превратить в первый плавучий электротeatр на 500 мест, назвать «Стенька Разин» и пустить по Волге. Установили паруса; сшили казацки костюмы для служащих; разработали маршрут... И вдруг баржа сторела.

Заступник бедных и гроза богатых, бродяга, бунтарь, воин, романтический любовник он стал первым русским киногероем, когда в октябре 1908 года на экраны вышла «историческая былина» «Понизовая вольница» («Стенька Разин»). Русское игровое кино начиналось так. Василий Гончаров написал по своей пьесе первый «сценариус», постановку которого А. О. Дранков ему не доверил и передал актёру Владимиру Ромашкову. На роль Разина был приглашён ведущий трагик Петербургского народного дома (исполнитель ролей Отелло, Лира, Грозного) Евгений Петров-Краевский.

Фильм, продолжительностью 8 минут, это шесть «живых картин», иллюстрирующих песню «Из-за острова на стрежень», снятых неподвижной камерой, и соединяющие их надписи. Её называют народной, хотя у неё есть автор — поэт, фольклорист, волгарь Дмитрий Садовников. Из нескольких его песен о Разине полюбилась именно эта, не о воинском, а о любовном подвиге атамана.

Поход Разина в Персию, разгром персидского флота, пленение сына и дочери его предводителя — это исторические факты. Любовь к пленнице, «бусурманке», её гибель — это уже легенда. В песне Разин, «чтобы не было раздора между вольными людьми», приносит возлюбленную в жертву. В фильме мотив поступка изменён — это ревность, умело возбуждённая его сподвижниками.

Шесть лет спустя Либкен повторяет сюжет о Разине в двухсерийном фильме «Степан Разин», снятом с большим размахом: волжская натура, съёмки на исторических местах, костюмы из оперного театра Зимина, специально построенные струги и челны, боевые эпизоды, массовые сцены. Но это тоже образец лубочного кинематографа, пусть более технически совершенного и дорогого.

Мы, большевики, всегда интересовались такими историческими личностями, как Разин...

Иосиф Сталин

По плану монументальной пропаганды 1918–1919 годов был открыт скульптурный барельеф «Степан Разин со своей дружиной». Василий Каменский в том же 1919 написал пьесу «Стенька Разин», ко-

торая завершалась сценой революционного торжества на месте казни, там, где атаман сказал знаменитые покаянные слова «Прости, народ православный». Так герой фольклора, высокой поэзии, лубочного кино был возведён в ранг героя революции.

... никаких чисто литературных школ в России никогда не было... литературное направление «символизм» было неразрывно связано с вопросами религии, философии и общественной.

Александр Блок

Становление кинематографа в России проходило в годы расцвета, а потом заката символизма, бывшего одним из самых значительных направлений искусства Серебряного века и одновременно религиозно-философским учением. Символизм — всеобщая переоценка ценностей: в философии, отказавшейся от живого сознания; в религии, «убившей Бога живого»; в науке, ушедшей от поиска истины; в искусстве, забывшем, что его предназначение не в натуралистическом копировании жизни, а в её устройении по законам духа и красоты.

Как художественное движение символизм расцвёл в литературе, изобразительном искусстве, театре, музыке. А. Скрябин и В. Мейерхольд, И. Стравинский и К. Петров-Водкин, А. Белый, М. Волошин, В. Иванов не были холодными эстетам, мрачными пессимистами. Они верили, что художник в творческом действии преобразит личность, преобразует реальность и духовно и социально. Художественный процесс они называли жизнетворчеством, а художника именовали демиургом. Это слово греческого корня имеет весьма широкое, объединяющее толкование — мастер, творец, божество. Реалистическое искусство, по мнению символистов, не было способно понять и передать состояния, чувствования современного человека, жизнь его души. Предметом символистского искусства становились сновидения, гипнотические видения, наркотические видения, патологические процессы психики — вся внутренняя, потаённая жизнь человека.

Один из основоположников европейского символизма, его теоретик, драматург Морис Метерлинк в России был почитаемой и влиятельной фигурой. «Синяя птица», эта вторая «Чайка» Московского художественного театра, летела в нём через многие десятилетия, начиная театральную жизнь одного российского поколения за другим. Три этюда Метерлинка — «Невидимая доброта», «Внутренняя красота», «Глубина жизни» — были своеобразным катехизисом символизма. Здесь всё было устремлено к лежащему на глубине, «там, внутри», скрытому, доступному лишь духовному, мистическому зрению. Его статья-манифест «Молчание» была датирована 1896 вторым годом существования кинематографа... Символистская драма с её мистическим культом молчания и немота экрана... Что, всё это только совпадения?

Сохранились тексты, принадлежащие лидерам символизма, в которых они формулируют своё заинтересованное отношение к кине-

матографу. Из них особый интерес представляют статья Андрея Белого «Синематограф» и эссе «Город». В кинематографе он прозревал и ценил, как бы сейчас сказали, его «полифункциональность»: он одновременно «развлечение», «поучение», «предвестие», «клуб», объединяющий социально навсегда разобщённых и очень одиноких. Его привлекала многожанровость кино; здесь рядом «наивная комическая», «познавательная», «фантастическая» ленты. Его восхищала заключённая в кино любовь к жизни, здоровое и мистически трепетное чувство жизни. Экран для него был своеобразным зеркалом, в котором можно увидеть себя, понять и сделать шаг навстречу себе, новому.

А на улице только 1907 год, а на экране из игровых отечественных фильмов одни лубки. Белый, как истинный символист, проникает за видимость в идеальную сущность кинематографа и характеризует его как «балаган в благородном и высоком смысле слова», как «демократический театр будущего». Андрей Белый видел главную цель искусства символизма не в создании новых эстетических форм, а в творчестве новых форм самой жизни. Он прочувствовал в кинематографе его жизнетворческую сущность — в создании второй, экранной реальности, в населении её персонажами, дающими зрителю побуждение к самоидентификации и к совершенствованию.

Вячеслав Иванов разрабатывал театральную-эстетическую утопию «органической эпохи обновлённого соборного духа», когда индивидуальность проявляет себя в единстве со всеми. Приёмы у него в петербургской квартире («Башне»), в духе философических пиров, древних академий, были попыткой здесь и сейчас дать жизнь этой культурной модели. А в это время каждый киносеанс становился таким соборным действием. Точка зрения киноаппарата, становясь единой для всех и каждого, уравнивала в исходных зрительских правах интеллектуала и малограмотного. Замкнутые в едином пространстве, окутанные темнотой, зрители, не теряя себя, сливались в единое воспринимающее целое.

В статье «Поэт и чернь» Вячеслав Иванов пишет о том, что в символе скрыты забытые мифологические начала, опыт народной души, которые объединят и примирят творца и народ. Блоковский миф о Прекрасной Даме, ивановский о Дионисе, предвестнике Христа, со-логубовский о «Недотыкомке», конечно, не могли стать всенародно объединяющими. А мифологемы, составляющие основу киножанров, системы кинозвёзд, примиряли социальных противников, объединяли любителей кинолубков и символистской поэзии. Был ли это миф о жертве соблазна, воплощённый Прекрасной Дамой русского кино Верой Холодной, или миф о благородном разбойнике. Кино поднималось как первое массовое, соборное, всенародное искусство.

Кинематограф очень быстро проявил способность легко преодолевать расстояния, многоязычие мира, органично существовать в едином многонациональном прокатном пространстве — существовать как искусство планетарное, иметь своим зрителем человечество. Театр привлекал символистов (Блока, Белого, Мережковского, Гиппиус,

Сологуба) возможностью «соборности»; преодолением отчуждённости между исполнителями и зрителями, зрителями между собой; созданием коллективного переживания в непосредственном общении. А кинематограф обладал умноженной сплывающей энергией, и потому, что считал на миллионы, и потому, что точкой зрения кинокамеры объединял каждого со всеми.

Россия — молодая страна, и культура её синтетическая... неразлучимы... живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несёт на себе драгоценную ношу национальной культуры.

Александр Блок

Вячеслав Иванов, живая энциклопедия культурных исканий Серебряного века, разрабатывал идеи «органического синтеза», способного преодолеть все противостояния: народа и интеллигенции, науки и религии, знания и веры, искусства и религии, культуры и цивилизации, человека и природы, человечества и человека, Запада и Востока. Он изучал «синтетическую оперу» Р. Вагнера, музыкальную живопись М. Чюрлёниса, цветовую музыку А. Скрябина.

А. Блок рассматривал поэзию как искусство синтеза «слов и звуков», «красок и линий» и призывал пишущих «учиться смотреть». Может быть и поэтому любил кинематограф, что был он хорошей школой такого зрения и новым невиданным образцом синтеза искусств. Театр и литература, живопись и музыка, архитектура и художественная фотография обрели в кинематографе новую жизнь.

Символисты формулировали взгляд, согласно которому мир человека — пространственно-временная непрерывность, где время зримо, а пространство ритмично. А кинематограф подтверждал верность их идеи, просто существуя как «живая фотография», как зримо запечатленное время.

В чёрно-белой гамме воспринимал Александр Скрябин эпоху символизма — «чёрная черта на белом фоне». Борис Бугаев уступил место Андрею Белому, выбрав в качестве псевдонима цвет синтеза (гармонии всех семи), божественный, космический, апокалиптический цвет. Точно споря с ним, поэт-сатирик Александр Гликберг выбирает псевдоним цвета тьмы, ночи, дьявольских сил — становится Сашей Чёрным. Чёрно-белая киноплёнка, щедро наполненная серебром, что дало ей особую глубину, богатство оттенков, синтезировала все краски мира. Не потому ли именно в двуцветной гамме шло становление изобразительной культуры кинематографа, хотя уже в первые годы умели создавать цветные фильмы, раскрашенные от руки, тонированные в момент обработки плёнки.

Кинематограф, чувствуя родство, тянется к прозе и драме символистов, пока только к сюжетам, мотивам. Конечно, эти несколько десятков фильмов по Пшибышевскому, Ибсену, Уайльду, По, Гамсуну,

Стриндбергу, Мережковскому, Сологубу, экранизацией не назовешь. И всё же... Из лагеря символистов написали сценарии Валерий Брюсов («Жизнь в смерти») и Александр Курсинский («Как смерть прекрасна»). Курсинский, поэт «символистской периферии», переводчик, увлёкся кинематографом: написал статьи в журнал «Вестник кинематографии»; в архиве сохранились его нереализованные сценарии «Лотерея», «Герострат», «Месть цветов», «Сестры» (по рассказу В.Брюсова).

Многие тогда особенно ценили немому экрану и отрицали эстетическую необходимость звука – «Мирискусник», живописец и театральный художник Александр Бенуа, режиссёр, сторонник актёрского, реалистического театра Александр Кугель, Андрей Белый. Для Белого символично было не только слово, но и жест и любое физическое действие персонажа, что придавало его прозе изобразительную силу и кинематографичность. Знаменитый роман «Петербург» был им переработан для театра не в виде инсценировки или пьесы, а в виде сценария. Отдельной книгой роман вышел в 1916 году, а спектакль во МХТ-2 датирован 1926. Многого произошло за эти десять лет: Белый принял революцию, ведь он верил в «духовный коммунизм»; поработал в учреждениях советской культуры; уехал в эмиграцию и вернулся. Терроризм, бывший пружиной интриги романа, приобрёл статус государственной политики, порождаемый им ужас охватил миллионы. Спектакль «Петербург» не воспринимался как историческая стилизация, звучал современно и весьма зловеще.

Исполнение Михаилом Чеховым центральной роли Аполлона Аблеухова единодушно признали гениальным. Роль царского сановника была сыграна им по законам мистического психологизма. Человеческое существо, точно сошедшее с полотна норвежца Эдварда Мунка «Ужас», вызывало в зрительном зале смешанное чувство отвращения, страха, сострадания. К великому неудовольствию советских критиков спектакль возрождал эстетику символистского искусства Серебряного века. Сатирический гротеск, драматический пафос, горькая комедийность, лирическая исповедальность — такая поэтика с трудом переводилась на театральный язык и, конечно, всё ещё была недоступна кинематографу. Сценарий Андрея Белого «Петербург» покоится в архиве и ждёт...

Нет, всё-таки неслучайным был приход лидеров символизма В.Брюсова, А. Белого, критика их круга Ю. Айхенвальда в кинематограф. В 1918 они работали в Литературно-художественном отделе Московского кинокомитета.

Футуризм мёртвой хваткой взял Россию.

Владимир Маяковский. 1915 г.

Годы 1910—1913 были временем вызревания, а 1913—1914 расцвета художественного направления, обращённого в будущее и потому получившего название футуризм. Зародился он не в России, а в Италии, где в 1909 году был опубликован первый манифест прозаика,

поэта, драматурга Филиппо Маринетти. Итальянец, сын миллионера, он писал в основном по-французски, что ускорило проникновение идей футуризма в европейскую культуру.

Машина (самолёт, гоночный авто), индустриализация, война («лучшая гигиена мира»), по мнению Маринетти), шофёр, авиатор, современный город — эти внациональные механизмы, процессы, профессии, пространства дали содержание итальянскому и русскому футуризму. Его глашатаи и там и здесь порывали с прошлым национальной культуры, с её классикой, даже с её лексикой. Они боготворили абсолютную свободу, без границ правил, норм, традиций, обязанностей. Им равно были враждебны и ненавистны давление социальное (извне) и моральное (изнутри). Талант являлся персонификацией такой свободы. Культ «гения-индивида», героя-сверхчеловека, взрывающего прошлое и агрессивно утверждающего новую действительность, был близок и итальянским поэтам-футуристам Д. Лучини, П. Буцци и русским эго-футуристам К. Олипову, И. Северянину, бросившему клич «Все жертвы мира во имя Эго!». Перекликались даже названия поэтических сборников: «Аэропланы» (Буцци), «Песнь моторов» (Л. Фольгоре), «Аэропланские поэты. Нервник 1. Кровь первая» (Олипов).

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности.

Из манифеста русских футуристов. 1912 г.

Футуристы в России противостояли всем — реалистам, модернистам, символистам, акмеистам, и классикам, и современникам. Даже в самом стане русских футуристов не было ни мира, ни согласия: петербургские эго-футуристы во главе с Игорем Северяниным находились в состоянии эстетической войны с московскими кубо-футуристами. Они представляли сплочённую группу, возглавляемую художником и литератором Давидом Бурлюком, старшим из трёх братьев. Николай (младший) поэт и Владимир (средний) художник также примыкали к движению. Велимир Хлебников и Владимир Маяковский — лидеры кубо-футуристов, утописты, космисты, поэты, по своеобразию и масштабу дарования не имеющие себе равных в мире.

Символистов можно назвать персонажами интерьеров Серебряного века — знаменитых салонов (В. Иванова, Ф. Сологуба), гостинных (Мережковских, Белого), редакционных помещений. Футуристы несомненно были героями улиц, площадей, кафе, вокзалов. Они здесь творили свой странный, вызывающий театр — с разрисованными лицами, в необычных одеждах, с деревянной ложкой или редиской вместо цветка в петлице. Скандалы, потасовки, конная охрана сопровождали их выступления.

Футуристы были активны, даже агрессивны в своих отношениях с читателями, зрителями, слушателями. Нарушение общепринятых норм и непонимание входили важнейшими составляющими в их эстетическую программу. Они разбрасывали тексты своих манифестов

прямо в толпе, по столикам кафе. Лёгкие на подъём, охотно оставляли столичные города и отправлялись в длительные гастроли по стране. Кто-то из них очень точно заметил: «Маяковский покрыл жёлтой кофтой всю Россию». С хлыстом в руках, в знаменитой жёлтой полосатой кофте он выходил на сцену под хохот, свист, вой зала, укрощая его голосом, энергией, стихами.

«Пощёчина общественному вкусу», «Развороченные черепа», «И нам мяса!», «Дохлая луна», «Волчье солнце», «Мне нравятся беременные мужчины» — так, ища скандала, вызываяще футуристы называли свои манифесты. Они искали «красоту быстроты», «ускорение жизни», «беспроволочное воображение». Их, поэтов эпохи телефона, метрополитена, аэроплана, фонографа, кинематографа, угнетал старый синтаксис, им мешали знаки препинания, язык мучил своей несовременностью. Словотворчество как создание новой поэтической речи, «корнесловия», «слов выше смысла», даже «зауми» — такова была футуристическая программа обновления языка. Этот «новояз» был породнён с народной речью, древними заговорами, заклинаниями так же, как живопись М. Ларионова, Н. Гончаровой — с народным примитивом, (лубками, вывесками).

Не «поэзия», а «баиць», не «морг», а «трупарня», не «университет», а «всеучбище», не «сладкоголосие», а «горькогласие» — действительно «Ржаное слово», как называли футуристы свою хрестоматию.

Явление совсем новое, это сплошное издевательство над красотой, над нежностью, над Богом.

Борис Лазаревский. Из впечатлений о стихах В. Маяковского. 1915 г.

За пропаганду футуризма В. Маяковский и Д. Бурлюк были исключены из Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Сборник «Рыкающий Парнас» по выходе из печати был арестован «за неблагопристойные выражения и рисунки» П. Филонова и бр. Бурлюков. Один из патриархов символизма Д. Мережковский откликнулся на шумное явление футуризма гневной и провидческой статьёй «Ещё шаг грядущего Хама» (1914).

В ответ кубо-футуристы лишь теснее сплачивали ряды и отвоёвывали у искусства классические рубежи. В их активе была театральная постановка (трагедия «Владимир Маяковский») и опера («Победа над солнцем»), осуществлённые в конце 1913 года в петербургском «Лунапарке». Здесь они открыли «Первый в мире футуристов театр». В нём объединились: поэты В. Маяковский, В. Хлебников, А. Кручёных; художники К. Малевич, О. Розанова, П. Филонов, С.Школьник; композитор М. Матюшин. Здесь рождались новые формы коллективного творчества, новый синтез искусств.

В постановке «Владимир Маяковский» — един в трёх лицах Владимир Маяковский. Он автор, режиссёр и исполнитель главной роли не играл, а точно исповедывался, проживал драматические ситуации собственной жизни. Он и остальные роли отдал любителям, молодёжи с улицы. В поэтический текст включил подлинные имена, адреса,

наименования. Использовал кинематографические «типажность» и «документализм», ещё самим кинематографом неосознанные как ведущие специфические начала.

Я повсеградно обэкранен.

Игорь Северянин

Игоря Северянина на экране нет — в хронике его самого, в игровом кино фильмов на сюжеты его стихотворений. Но слова «повсеградно обэкранен» исчерпывающе точны. Ведь многие его «поэзы» читаются как либретто салонных мелодрам: «Коляска», «Прежде и теперь», «Нелли», «Рассказ княгини», «Рисунок иглой» и, разумеется, «Июльский полдень. Синематограф» (цикл «Мороженое из сирени»). Но и в этом последнем стихотворении нет даже упоминания о кинематографе, зато в нём собраны многие его темы, настроения, мотивы, персонажи. Это выдаёт в поэте насмотренного кинозрителя.

Прочитав, трудно не согласиться с автохарактеристикой Северянина: «Я лирический ироник». Вот ключ к пониманию и оценке его немалого и весьма экстравагантного поэтического дарования. Северянин был талантливым стихотворцем: создал свой словарь, новые поэтические размеры, стихотворные формы, названные им в своём духе — «герлянда», «квадрат квадратов», «миньонет». Мир его поэзии так узнаваем, весь точно в мареве лиризма и романтики. Каждый стихотворный сюжет как сценка, разыгранная в театре марионеток. Изящный «грёзо-фарс» (его определение) скрывает драму, если не трагедию тщетности поиска земного рая. Рая не для всех, не для миллионов, а маленького личного, для обычного среднего человека, с каким не без лукавства автор отождествлял себя, каким, видимо, был. Такие читатели в начале 1918 года объявили Северянина «королём поэтов». По свите и король!

*На днях в ателье делались снимки для кинематографа...
явились с раскрашенными лицами М. Ларионов, Н. Гончарова,
супруга поэта Ремизова... Теперь вся Франция, Германия,
Голландия и Испания узрят на экране наших футуристов.
Журнал «Сине-фоно». 1913 г.*

В воспоминаниях Давид Бурлюк пишет, что в 1907—1908 они, как всегда неразлучные с Маяковским, охотно посещали кинотеатры как любопытствующие зрители. Но вот футуристы решили стать кинематографистами. Их коллективный дебют — фильм «Драма в кабаре № 13», задуманный как киноманифест футуризма в жанре пародийного гиньоля. Это была экранизация театрального действия под руководством Д. Бурлюка в исполнении художественного объединения «Ослиный хвост». В нём участвовали: М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич, А. Кручёных, В. Шершеневич, И. Эренбург, В. Хлебников — всего 130 персон. Снимались бесплатно, за одну обещанную копию.

Судя по описанию, это была озорная и злая самопародия на футуризм. Танцевали «Футуристическое танго», «Чечёточку», «Футур-

танец смерти», читали стихи, которые воспроизводили на бумаге в абстрактных рисунках.... Фильм, к сожалению, утрачен, а вместе с ним бесценный, по-своему единственный документ времени, культуры. А главное — лица, лица, и какие!

Маяковский в съёмках фильма не принимал участия. В это время он писал цикл статей, опубликованных в 1913 году в «Кине-жур-нале». В первое полное собрание сочинений поэта 30-х годов вошли три из них: «Театр, кинематограф, футуризм», «Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства», «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству». Но существует предположение, что под псевдонимами в этом же журнале было помещено ещё добрых полтора десятка статей, пока остающихся невыявленными. Издание московской фирмы по прокату и производству фильмов инженера Р. Д. Перского в среде культурных предпринимателей не пользовалось высокой репутацией, но именно на его страницах футуристы смогли обнародовать свои кинематографические позиции, далеко позади оставив родоначальников итальянцев.

«Манифест футуристов о кино» Маринетти был опубликован только в 1917. Его главный посыл — «долгой сюжет», «долгой театральность» прозвучал как утверждение документализма в игровом кино. Как эхо он ещё отзвётся в советском кино 20-х годов — в творчестве Д. Вертова, С. Эйзенштейна, А. Гана. И в Италии он нашёл приверженцев. Кинорежиссёр Карло Брагалья, соблазнённый идеями футуризма, для их воплощения создаёт Театр независимых и собственную киностудию. В его фильме «Предательское очарование» (1917) только декорации интерьеров, в которые вписаны одна из итальянских кинодив Лида Борелли и один из типичных мелодраматических сюжетов, свидетельствуют об увлечении режиссёра футуризмом.

Тексты двадцатилетнего Маяковского поражают энергией мысли, эрудицией, широтой аналитического горизонта, мощным авангардизмом художественного сознания. Он свободно сопрягает театр и кинематограф, взятые под увеличительное стекло эстетики футуризма. Он уверенно утверждает гибель театра, «фотографически изображающего жизнь», и неизбежность передачи его наследия кинематографу. Он приветствует природу «машинных искусств» — фотографии и кинематографии, способных запечатлеть, растиражировать как явления реальности, так и лучшие образцы творчества. И хотя в 1913 Маяковский кинематографу как типографскому станку, отказывает от места «на общей площади искусств», в том, что он важная составляющая современной культуры, поэт-футурист ни минуты не сомневается.

Давид Бурлюк на страницах «Кине-журнала» в конце 1913 года выступает со специальной подборкой материалов «Футуристы о кино». Он особо выделяет важнейшее качество кино — соразмерность масштабов его эстетики грандиозным событиям века. Анатолий Кручёных высказывает любопытное предположение, что новый язык футуризма — «заумь» может стать эмоциональным комментарием к немому филь-

мам, а с приходом звука, кино заговорит именно на её языке. Его точно подслушал Чаплин, в своём первом звуковом фильме «Огни большого города», заменивший речь набором бессмысленных звукосочетаний, так умело использованных в эксцентрической комедии.

... данная пьеса является своего рода рекламой для некоторых футуристов (в частности Маяковского, Бурлюка). Сюжетом является борьба футуристов с окружающей средой за свои идеалы.

Владимир Маяковский о фильме «Не для денег родившийся». 1918 г.

Прошло пять лет. Маяковский, до этого лишь теоретически примерявший футуризм к кинематографу, пробывавший себя как сценарист, решился принять участие в постановке фильма и сыграть в нём главную роль. Фильм «Не для денег родившийся» задумывался как «семейное» предприятие для «своих». Предполагалось, что режиссёром и художником выступит Давид Бурлюк. По его рисункам строилась декорация «Трактир», в несколько неожиданном кубистическом стиле. Снимались, что называется, в ролях «самих себя» поэты В. Шершеневич, И. Эренбург, В. Каменский. Д. Бурлюк играл богача-кутилу, открывшего гений главного героя и покровительствующего ему, совсем как это было в жизни между ним и Маяковским.

Специально под съёмку организовали вечер в «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке возле Тверской; читали стихи, Маяковский — поэму «Облако в штанах». Футуристы, дети улицы, включили в фильм сцены на московской натуре. В конечном итоге Маяковский и Бурлюк были нейтрализованы традиционной, средней руки режиссурой Никандра Туркина. «Идеи футуристов по- существу совершенно не выявлены», — категорически заявил Маяковский по окончании съёмки. И всё равно утрата фильма большая потеря. Думая об этом, понимаешь силу кино, обладающего отложенным во времени вкладом в культуру. Сегодня мы могли бы увидеть тех, кто тогда были её молодыми ниспровергателями, а сегодня стали её классиками! Лидеры футуризма пробивались в кинематограф, осознав его родственной территорией, а кинематографисты встречали их, смеясь. «Я хочу быть футуристом» (1914) — сатирическая комедия, в которой блистал «клоун-прыгун» Виталий Лазаренко. «Аркаша-спортсмен» (1917) — смешная история о том, как «девушка XX века» увлеклась «футуристом».

Кинохроника проявляла интерес к этому скандальному, модному явлению. Вот несколько сюжетов 1913 года. «Футуристы на натуре», «В кабаре «Синий фонарь». Публичные выступления Бурлюка, Маяковского, Каменского. «Московские футуристы»: Гончарова и Ларионов с раскрашенными лицами гуляют по Кузнецкому, сидят в кафейне Филиппова на Тверской; на выставке картин Гончаровой. В 1916 году снят хроникальный сюжет о приезде самой Маринетты в Россию. Вот он стоит у входа в гостиницу «Метрополь» рядом с А. Н. Толстым.

Иногда в ведущих кинематографических журналах стали появляться статьи серьёзного тона, посвящённые взаимодействию кинематографа и футуризма как новых явлений культуры XX века, связанных с большими городами, большими аудиториями. Об этом в журнале «Сине-фоно» писали критик М. Браиловский — «Синематограф и футуризм» (1913) и киносценарист А. Вознесенский — «Футуризм и экран» (1915) в «Вестнике кинематографии».

*Пусть себе работают над разгромом всего
существующего... Бурлюк и ему подобные погоняют,
тревожат, вносят смуту и не дают застояться.*

Александр Бенуа. 1912 г.

«Футуристы и есть революция», — очень точно сказал М.М.Пришвин. Именно кубо-футуристы нашли творческий и личностный контакт с новой эпохой, превратившись в коммунистов-футуристов (комфутов). Такие выдающиеся поэты, как В. Маяковский, В. Хлебников, такие крупные дарования, как Н. Асеев, В. Каменский стали работать на революцию. Только Д. Бурлюк покинул страну в 1922, когда окончательно понял, что революция больше заберёт у художника, чем даст ему.

В ноябре 1917 А. В. Луначарский обратился в Союз деятелей искусства с призывом работать над созданием новых форм творчества и просвещения об руку с большевиками. Большинство из собравшихся, охваченные вольнолюбивыми настроениями, с верой в лозунги революции, потребовали «отделения искусства от государства», «учредительного собрания всех деятелей искусства», «автономии художественной жизни». И тут раздался зычный голос комфута Маяковского: «Нужно приветствовать новую власть и войти с ней в контакт!» Не было простым совпадением, что футуризм стал официальным искусством и в большевистской России и в фашистской Италии, и при сталинизме и при фашизме. После того, как футуризм осуществил свою революционную работу, в обеих странах тоталитаризм заменил его на внутренне родственные направления — советский соцреализм и итальянское «народное искусство».

*Мы предлагаем освободить живопись от рабства перед
готовыми формами действительности и сделать её прежде
всего искусством творческим, а не репродуктивным.*

*Из манифеста Художественного
объединения «Союз молодёжи». 1909 г.*

Кубо-футуризм в живописи, «заумный реализм», абсурд, гротеск — полотна Казимира Малевича «Точильщик (Принцип мелькания)», «Авиатор», «Англичанин в Москве». Творческий путь этого уникального художника — живописца, иллюстратора, театрального декоратора, дизайнера, теоретика искусства пролегал по маршруту, вынесенному в заглавие его программно-издания 1916 года «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм». Мале-

вич явился основоположником направления, увенчавшего и завершившего русский авангард 10-х годов, которое он назвал «супрематизм» («высший» с греческого).

По белому заснеженному полю идёт гимназист с чёрным ранцем на спине — эту реалистическую, обыденную картинку назвал Малевич первотолчком к созданию «абсолютного нуля формы» — «Чёрного квадрата». В нём для художника воплотились (точнее развоп-лотились) все природные начала взятые вместе — земля, вода, огонь, воздух. Впервые это знаковое произведение эпохи было экспонировано в 1915 на выставке с необычным названием «0,10».

«Чёрный квадрат» был повешен в красный угол, как икона. Художник, обращаясь к Богу, утверждал: «Ты творец и я творец» и на одном из полотен изобразил, как Бог, там на облаках, наливает ему водку в чашку. Простые одноцветные геометрические фигуры — квадрат, круг, крест на белом апокалиптическом фоне вызывают у смотрящего мистическое, трудно осознаваемое чувство тревоги и восторга, катастрофы и возрождения.

Белый прямоугольник экрана, забранный в чёрную бархатную раму, точно негативное изображение чёрного квадрата на белом. Экран принял от беспредметной и абстрактной живописи миссию репродуцирования материи действительности во внешних и внутренних, невидимых и видимых сущностях и сохранения её во времени. При этом они не расходятся навсегда, существуют рядом, порой пересекаясь.

В конце 20-х годов Малевич в содружестве с немецким художником и кинематографистом Хансом Рихтером разработал концепцию супрематического фильма. К сожалению, эти документы остались в Германии, когда Малевич должен был срочно вернуться в СССР. Без малого 20 лет он работал в советской России. «Художник-комиссар» занимался монументальной пропагандой, мистико-философским дизайном, станковым искусством. В конце жизни он возвращается к реалистической живописи. Возможно под внешним давлением двух арестов в 1927 и 1930. Не дожив до шестидесяти, он умер в 1935 году. В супрематическом гробу тело из Ленинграда доставили в Москву, кремировали, и урну с пеплом захоронили в поле, недалеко от станции Немчиновка. Таково было завещание автора «Чёрного квадрата».

Уже в 20-е годы футуризм дал несколько самостоятельных направлений, ни одно из которых не осталось равнодушно к кинематографу — конструктивизм, имаженизм, реальное искусство обэриутов. Вообще революционное новаторское кино 20-х годов оказалось прочно породнённым с авангардными поэзией, театром, живописью Серебряного века. С футуристами — Дзига Вертов, с Мейерхольдом — Сергей Эйзенштейн, с Московским художественным театром — Всеволод Пудовкин. А вот между кинематографом 20-х и 10-х годов легла пропасть.

*Критик, громя футуризм,
Символизм шпынял,
Заклучив реализмом.*

Александр Блок. 1914 г.

Два авангардных стержневых направления искусства Серебряного века — символизм и футуризм оказались внутренне породнёнными с кинематографом, вполне традиционным в раннюю пору своего развития. И этот младенец не только выжил рядом с ними, но и дал новую энергию реалистическому направлению. Н. А. Бердяев точно определил, что искания и борения его современников происходили между двумя полюсами — «скуки натуралистического реализма» и «пустоты авангардизма». Вот в эту золотую середину между двумя взбунтовавшимися крайностями и встал кинематограф, постепенно овладевая способом постижения мира по образу и подобию сотворения его, можно сказать богоугодным способом. Ведь реализм — диалог с творцом, тогда как авангардизм — спор и даже борьба с ним.

2

Быть русским значит быть всемирным.

Фёдор Достоевский

Серебряный век стал эпохой особой культурной интеграции. Никогда Россия не была столь уважаема и желанна как творческий партнёр, так открыта и контактна. Трудно даже сразу определить, какое искусство задавало этому тон.

Изобразительное искусство жило «на два дома» — в России и во Франции. Анри Матисс приезжал в 1911 в Москву, чтобы самому участвовать в развеске двух панно «Танец» и «Музыка» в особняке главного ценителя и собирателя полотен импрессионистов купца С.И.Щукина. Русские футуристы первую выставку открыли в Париже. Годами, не порывая с Родиной, во Франции целыми колониями жили русские художники. Возвращаясь, они привозили Францию с собой, как например Максимилиан Волошин — цикл исторических картин («Взятие Бастилии», «Бонапарт»). Среди 140 мастерских знаменитого парижского дома художников «Улий» было много русских, а французский, русский, идиш были здесь тремя главными языками.

Выставки в Москве и Париже объединяют художников обеих стран по эстетическому подданству. Пабло Пикассо в 1912 в экспозиции «Бубнового вала» представляет четыре полотна. А в частных коллекциях Москвы их в несколько раз больше. В Салоне независимых в 1914 участвуют 78 художников из России. Владимир Татлин поражает Париж и Берлин. Маринетти, побывав в обеих столицах, приглашает участвовать в Первой свободной интернациональной выставке в Риме (1914) русских художников. Ольга Розанова удостоилась здесь высокой оценки — «авангард и футуристическая отвага».

Россия и Германия обрели в лице Василия Кандинского уникального художника, в творчестве которого немецкая и русская художественные традиции дали новую целостность. Он стал крупнейшим теоретиком абстрактного искусства, вывел первую в мировом искусстве формулу беспредметности, предложил концепцию нового романтизма. Преподавал в крупнейших художественных школах обеих

стран. Сотрудничал с русскими художниками как член объединений «Бубновый валет» и «Ослиный хвост» и в созданные им в Германии «Синий всадник», «Новое мюнхенское художественное объединение» постоянно приглашал русских коллег.

Русский театр Серебряного века завоевал европейскую славу, проявляя свою национальную культурную самость и на родном и на ином драматургическом материале. Морис Метерлинк — один из лидеров европейского символизма, драматург, поэт — был глубоко связан с русским театром. Он стал фигурой, породившей три культуры — его родную бельгийскую, русскую, французскую. Право первой постановки своей «Синей птицы» он отдал Московскому художественному, где спектакль был поставлен К. С. Станиславским (при участии Л. А. Сулержицкого и И. М. Москвина). Оформление художника В. Егорова восхитило драматурга, и он просит его принять участие в постановке пьесы в парижском театре «Режан».

Московский художественный в 1906 году покоряет Берлин ансамблевыми постановками, психологизмом и лиризмом нового качества. Берлинский театр в 1912 поражает Москву необычным зрелищем, которое разворачивается в цирке, в едином игровом пространстве, объединив актёров и зрителей. Драмы Л. Н. Толстого и М. Горького увлекают Макса Рейнхардта, а драмы Г. Гауптмана — Константина Станиславского.

Английский театральный режиссёр Гордон Крэг решился на смелый эксперимент — постановку «Гамлета», на мхатовской сцене, «в четыре руки» со Станиславским. Историки театра, высоко оценивая игру В. И. Качалова в заглавной роли, не считают постановку удавшейся в силу несовместимости столь своеобразных и масштабных режиссёрских индивидуальностей. Но сама по себе идея подобного содружества красива!

Весной 1913 Всеволод Мейерхольд ставит в Париже пьесу Д'Аннунцио «Пизанелла» — с французскими актёрами, в декорациях Л. Бакста, с хореографией М. Фокина, при участии Иды Рубинштейн, с музыкой итальянского композитора И. Пиццетти. Этот экзотический плод итало-русско-французской культуры вызрел вполне удачным — спектакль имел успех. В 1905—1906 труппа Павла Орленева успешно гастролировала в Америке. Участвовала в организации Нью-Йоркского драматического театра имени Чехова. В Россию Орленев возвращался через Норвегию, чтобы встретиться с Генриком Ибсеном и получить у него материалы к постановке его «Брандта». Буквально накануне их приезда Ибсен умирает. Тогда Орленев решает поставить мемориальный спектакль «Приведения» с норвежскими актёрами, самому сыграть главную роль. На свой гонорар он заказывает траурный венок Ибсену — не только от себя и своей труппы, от всей благодарной России. В 10-е годы Россия переживала сильнейшее увлечение скандинавской культурой: музыкой Э. Грига, драмой А. Стриндберга и Г. Ибсена. Духовное томление, мистицизм, трагизм, болезненные страсти сближали шведскую, норвежскую, русскую культуры.

Россия жадно, вбирала новые культурные идеи, а иные из них именно здесь находили благодатную почву для дальнейшего развития и возвышения. Оригинальное дарование знаменитой «босоножки», «королевы танца модерн» Айседоры Дункан, её идеи общедоступности свободного танца, всеобщего художественного воспитания детей через танец именно в России пустили самые глубокие корни. Основанная ею в Москве школа закрылась только в 1949 году.

Эмиль-Жак Далькроз — швейцарский композитор, музыковед, педагог, основатель Института музыки и ритмики (Хеллерау, близ Дрездена) в России, в князе С. М. Волконском нашёл страстного приверженца своей системы ритмического воспитания. В Петербурге он создал Курсы ритмической гимнастики, где на занятиях бывали А. Скрябин, С. Рахманинов; писал книги и статьи о системе Далькроза как пути к самосовершенствованию. В 1919 в Первой Госкиношколе князь Волконский преподавал «мимическую теловыразительность».

Властителей дум знали не только по книгам, выставкам, но и по личным контактам. Гастроли Э. Верхарна, А. Матисса, Ф. Маринетти, Г. Крэга, М. Рейнхардта становились событиями российской культурной жизни. Длительные поездки в Европу, общение с зарубежными коллегами вошли в повседневную жизнь людей творчества. Волна таких контактов нарастала и достигла пика к 1913—1914 годам. Европа точно спешила до катастрофы мировой войны вкушать плоды взаимодействия открытых друг другу навстречу культур.

Один из самых читаемых и ставимых в театре, а позднее в кино — прозаик и драматург европейского масштаба поляк Станислав Пшибышевский ездил по России, смотрел постановки своих произведений в разных театрах. Сценарист А. Вознесенский, переведивший роман «Снег», пригласил писателя в Одессу посмотреть инсценировку и игру своей жены Веры Юреновой. Играла она и в драме «Грех» Дагни Пшибышевской, в это время уже ставшей женой шведского драматурга Августа Стриндберга. Вот каким небольшим, тесным оказывалось европейское творческое пространство.

Поэты Серебряного века, в совершенстве владевшие европейскими языками, были талантливыми переводчиками: Ю. Балтрушайтис — Стриндберга, Метерлинка, Уайльда, Д'Аннунцио; В. Брюсов — Ф.Ницше, Э. Верхарна, П. Верлена; К. Бальмонт — Г. Ибсена, Э. По, Г. Брандеса. Такой поэтический авторский перевод был своеобразной формой диалога культур. Их усилиями новинки зарубежной литературы быстро становились достоянием читающей России.

... перед нами огромный опыт иностранных фабрикантов, с одной стороны, и огромные собственные богатства, как литературные так и артистические, с другой.

Из статьи в журнале «Сине-фоно». 1909 г.

Европеизация русского искусства Серебряного века нашло новое подтверждение и дальнейшее развитие в кинематографе, который проходил становление как открытое пространство. Начинался он с распро-

странения чужого кино, прежде всего французского. На российский кинорынок вышли иностранные фирмы, открыли свои ателье, начали кинопроизводство. Но главной статьёй их деятельности был прокат. Сдача фильмов в наём на определенное количество показов с сохранением за собой прав собственности — фирменная французская идея. Зарубежные фильмы беспрепятственно и безошлинно ввозились в Россию. Правительство поначалу совсем не интересовалось кинематографом и не стремилось поддерживать отечественное кинопроизводство.

Возбуждая зрительское любопытство, необходимо было превратить его в постоянную потребность. Фирма бр. Пате рискнула экранизировать «Воскресенье» Л. Н. Толстого. Свою неудачу осознали как незнание русской жизни. Было принято решение открыть в Москве филиал, пригласить местных актёров, художников и продолжить «русскую серию». Так появились «Ухарь-купец», «Пётр Великий», «Эпизоды из жизни Дмитрия Донского». Франция была породнена с Россией тем удивительным фактом, что французский долго был языком культуры, власти, общения, для многих родным. Традиционная для России почтительность перед всем французским распространилась и на кинематограф. В 1911 году в Петербурге открылся Французский институт, предшественник современных зарубежных центров дипломатии через культуру. И тут Франция оказалась первой.

Ханжонков сделал на это ставку и первым выпустил на отечественный экран французские фильмы, снятые с участием выдающихся драматургов, актёров, художников, группирующихся вокруг знаменитой «Комеди Франсез» — Э. Ростана, Доде-сына, Мистингет, Баржи. Можно доверять мнению Я. Протазанова, утверждавшего, что появление у нас «Убийства герцога Гиза», «Арлезианки» повлияло на развитие отечественного кино, на приход в него театральных актёров, да и его самого в режиссуру. Такому кино пытались соответствовать и даже подражать.

О широкой географии проката в 1909—1910 годах можно судить по списку фирм, давших права представительства в России П. Г. Ти-ману: две французские, две итальянские, «Варвик» (Лондон), «Мес-тер» (Берлин), «Нордиск» (Копенгаген), «Витаграф» (Иью-Йорк).

Крупнейшие итальянские фирмы «Чинес» и «Амброзио» завоёвывали экран России масштабными костюмно-историческими лентами («Графиня Монсоро», «Разгром Рима», «Нерон»). В 1915 Акционерное общество «Амброзио» открыло своё отделение с главной конторой в Москве. Вообще русско-итальянские кинематографические связи складывались как-то по-особенному. В 1908 году Ханжонков заказал итальянским операторам съёмки на местах землетрясения на юге в Миссине, и первым в России показал этот документ трагедии, потрясшей мир. Он разрабатывал план обмена актёрами, чему, к сожалению, помешала начавшаяся война. В сезоне 1915—1916 годов он же осуществил эксклюзивный прокат по всей стране супер-колосса «Кабирия» по сценарию Д'Аннунцио.

Именно из Италии в 1909 году, в момент становления русского игрового кино, прибыл не подёнщик от кинематографа, а один из луч-

ших операторов Джованни Витротти, мастер натуральных съёмок и кинопортрета. С ним начинал режиссёрскую карьеру Яков Протазанов. Итальянские гены рано попали в организм русского кино. Позднее Италия одной из первых стала искать контактов с начинающим советским кинематографом. В конце 1922 в Россию приехал представитель «Чито-Чинема» для организации съёмок и закупки фильмов. Интерес к его приезду проявил В. И. Ленин, потребовавший безотлагательного рассмотрения сделанных предложений.

Значительное место в российском репертуаре до начала Первой мировой войны занимали немецкие фильмы. Творческие контакты в Германии установил кинопредприниматель М. Быстрицкий, не имевший собственной студии и снимавший на «Дойчес-биоскоп» в Берлине, иногда сам как режиссёр, вместе с Георгом Якоби. Фильмы были посредственными, но знакомили Германию с русскими актёрами, великим александринским комиком К. Варламовым и будущим королём экрана, редким красавцем В. Максимовым. Однако самое существенное, глубинное влияние на ранний русский кинематограф оказало кино Дании, в последующие десятилетия у нас почти исчезнувшее с широких экранов, но оставшееся удовольствием для киноманов. Маленькая страна с несколькими десятками кинозалов, населением 3,5 миллиона (Париж с предместьями) развила собственное кинопроизводство. Белый медведь, взгромоздившийся на земной шар — эмблема фирмы «Нордиск» точно выразила положение датского кино в мире. Это было кино на экспорт в первую очередь.

«Вечером мы смотрели Асту Нильсен («Бездна»).

Александр Блок Из записной книжки. 1911 г.

Датская кинематография была не столько национальной, сколько общеевропейской: её темы и сюжеты были интернациональными. Экранизации Шекспира, Шиллера, Дюма, Стриндберга, Л. Толстого, Достоевского. История принца датского, снятая в настоящем Эльсноре, на родине автора «Гамлета» имела особый успех, так же как и «Потерянные души» (по «Идиоту») с Астой Нильсен в России.

Асту Нильсен должно короновать как первую киноактрису мирового кино. И потому, что была актрисой трёх стран — Дании, Германии, Америки. И потому, что раньше других и как никто иной, много вложила в культуру игры перед камерой, для экрана. В этом плане рядом можно поставить только Ивана Мозжухина. Трудно поверить, что эта блестящая, элегантная женщина была дочерью крестьянки, служила в булочной, пела статисткой в хоре. Но она столь же убедительно играла дочь рабочего, кабарежную танцовщицу, благородную проститутку. Это талант перемножался на данное рождением и нелёгкими годами жизни в юности. «Бездна», «Великий момент», «Цирковая наездница», «Массажистка» (режиссёра Урбана Гада) стали лучшими фильмами датского периода творчества актрисы.

В необыкновенной любви российского зрителя к Асте Нильсен, к Вальдемару Псиландеру (известному в России как Гаррисон) заключалось «притяжение родственных душ», глубоких, смятенных, ранимых. Псиландер рано умер, тридцати с небольшим, но успел стать европейской знаменитостью. Серьёзный взгляд, высокий лоб, строгая осмысленная игра, Даже в такое застывшее амплуа, как герой-любовник актёр привнёс психологизм, характерность, интеллектуальность. Отличный спортсмен, он без труда справлялся с ролями циркачей, пилотов.

Критики в России считали высшей похвалой актёру сравнение его с Псиландером. О популярности свидетельствует появление фильма «Жизнь Гаррисона» (1918) — его посмертной кинобиографии. Садуль в своей книге «Всеобщая история кино» пишет о том, что Мозжухин, загримированный «под Псиландера», снимался в специально дописанных для российского проката трагических финалах, если датский фильм имел счастливый конец. Это похоже на легенду, притом красивую.

Когда в 1911 году среди наших зрителей провели анкетный опрос с целью узнать имена самых любимых зарубежных кинозвёзд, Аста Нильсен и Вальдемар Псиландер заняли соответственно вторую и третью позиции, уступив первую только Максусу Линдеру. Русские влюбились в «божественную скандинавку», а она в «загадочных русских» (была женой мхатовца Григория Хмары, вместе с которым снималась). Позднее писала своему другу, известному кинематографисту Беле Балашу, что в кинотеатре наняла ложу, чтобы каждый вечер в фильме «Каин и Артём» видеть актёра Николая Симонова, и признавалась, что вернись к ней молодость, она уже ехала бы в Москву... Аста Нильсен не знала, что Симонов работал и жил в Ленинграде, а он, наверное, так и не узнал об этом её романтическом увлечении.

Особый интерес в России к скандинавской культуре рубежа веков, сказавшийся и в любви к датскому кино, его звёздам, имел глубокие ментальные основания. Темы всепоглощающей греховной страсти, соблазнения, самоубийства, убийства из ревности, смерти, жанр драмы были одинаково притягательны для кинематографистов и зрителей обеих стран. Две самые любимые киноактрисы — русская Вера Холодная и датчанка Аста Нильсен, каждая по-своему, разыгрывали драму женщины начала века, или приносимой в жертву, или требующей роковой жертвы.

Развивая собственное производство, русский кинематограф включается в маршруты «бродячих сюжетов», преодолевающих время, пространство и захватывающих воображение тех, кто никогда не был знаком друг с другом. В Парижском театре «Гран гиньоль» шла мелодрама Андре де Лорда «По телефону». В 1907 у «Пате» французский режиссёр, (имя утрачено) сделал фильм «Ужасная тревога», в котором, согласно названию, ужас, тревога, смерть были всем. В 1908 американский режиссёр Д. У. Гриффит, тогда совсем неизвестный, поставил «Уединенную виллу», где тот же сюжет в параллельном монтаже стал историей «спасения в последнюю минуту».

Самое интересное решение предложил русский режиссёр Яков Протазанов в фильме «Драма у телефона» (1914). Используя то, что лет через сорок назовут полиэкраном, он сумел создать непрерывное движение психологических состояний, переживаний, действия. Одновременно зритель видел на экране: в центре грабителей, напавших на одинокий загородный дом; в правой части — хозяйку дома, пытающуюся по телефону вызвать мужа; в левой — мужа, спешащего на помощь к жене и ребёнку; внизу шли надписи, передающие речь персонажей. Подобной насыщенности кадр ещё не знал.

Мы просим русских кинематографистов быть русскими.

Луи Деллюк. 1921 г.

Один из первых теоретиков мирового кино французский режиссёр Луи Деллюк считал, что тот же Гриффит многим обязан русскому кино, а, следовательно, в его лице и всё американское кино. А в России так часто стремились подражать всему иностранному. Режиссёр С. Веселовский, увлекавшийся американским кино, выдавал себя за бывшего директора фирмы Эдисона. Комик Козлов немного похожий на Линдера, взял псевдоним Макси. Актёр В. Зимовой эксплуатировал популярность американского комика Джона Банни, названного в России Поксоном, и откровенно работал «под него».

Зато культурные кинопредприниматели, просвящённые кинематографисты, уважая серьёзный зарубежный опыт, не механически заимствовали его, а творчески, прививая к могучему дереву национальной культуры.

*... изобретения, которыми упраздняются расстояния;
поразительно возрастающий международный «обмен
веществ» по новым путям сообщения — всё это делает из
культурного человечества одно целое, которое
действительно, хотя бы и невольно, живёт одною общей
жизнью.*

Владимир Соловьёв

Кинематограф родился космополитом (с греческого «гражданином мира»). Начала всемирности были заложены в нём технологией и, конечно, немотой. Первые три десятилетия развития, когда с помощью нехитрых приспособлений, экран мог петь, говорить, звучать, так называемые «граммофонные», «киноговорящие» фильмы, были не более чем аттракционом. Мог, но не хотел, и поэтому его справедливо называли «Великий немой». Кинопрокат — систему распространения кинематографа по миру, стремительного, не знающего языковых барьеров, свободно проникающего в инокультурные пространства, можно назвать «Великим космополитом». Он сразу утвердил себя как новая энергичная форма «обмена веществ» в культуре. Но этот «космополитизм», дабы сохранить культурное значение кинематографа, требовал прививки национальных генов.

Широкая открытость и глубокая самобытность, чувство национального достоинства и уважение к иному опыту — вот что, сначала инстинктивно, а затем всё более осмысленно, формировал в себе русский кинематограф.

В одной из своих статей Луи Деллюк написал: «Мы просим русских кинематографистов быть русскими». Что всегда для нас означало быть «всемирными».

VI

1. СЦЕНАРИУС НА МАНЖЕТАХ –
КИНОДРАМА – КИНОПОВЕСТЬ

2. ТЕАТР X КИНО = РЕЖИССУРА

3. ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ ЭПОХИ:
ПОЭЗИЯ – ЖИВОПИСЬ – ЭКРАН

1

Сценарии для меня всегда писала жена: она окончила гимназию.

Из воспоминаний старого кинематографиста

Существовала легенда о том, что первые сценарии появились... на манжетах. Белые, твёрдые, накрахмаленные пластинки могли вместить несколько строк, в которых перечислялась простая последовательность действий перед камерой. Подробности возникали во время съёмки. Технические особенности сочиняющими историю ещё не учитывались. Не приходится удивляться, что их называли «темача-ми» и совсем не уважали, что отражалось «в сумме прописью». По сравнению с самым главным, незаменимым, «киносьёмщиком», такой «темач» получал в пять раз меньше. Далеко не сразу игровой кинематограф осознал значение этой творческой фигуры.

В 1909 году, окрылённый успехом своего первого, как тогда говорили «сценариуса», «Понизовая вольница», В. М. Гончаров обратился в Союз драматических и музыкальных писателей с просьбой об охране его авторских прав во всех кинематографических театрах, где демонстрировался фильм. Он получил отказ с весьма уничижительным объяснением: «Исполнение драмы механическое и не подлежит авторскому гонорару».

Печатать сценарии ведущие кинематографические журналы начали довольно поздно, году в 1915. Опасаясь, что сюжет может быть похищен конкурентами, публиковали уже снятые, используя это как дополнительную рекламу фильму. Но важен был сам факт появления сценария как самостоятельного текста для чтения. Рядом начали помещать статьи о киносценаристах. Их фамилии теперь ставили первыми в титрах.

В отличие от документального, научно-просветительного кино, игровое в поисках материала не обращалось к самому богатому, практически неисчерпаемому, источнику – к окружающей действительности. Не имея пока собственных механизмов обработки такого ма-

териала, кино вынуждено было брать его из вторых, третьих рук – из прозы, драмы, оперных и балетных либретто, текстов романсов, песен. И этого было достаточно для лубочного, иллюстративного игрового кинематографа первых лет его становления. Обращение в поисках сюжетов к прессе, чаще всего в отделы судебной хроники и происшествий, было первым движением навстречу жизни и кинодраматургии.

Наиболее культурные предприниматели скоро поняли, как важно привлечь популярных писателей и не скупилась на высокие гонорары и различные знаки внимания. Фирма бр. Пате проявила особый интерес к скандально-знаменитым писателям – автору «Санина» Михаилу Арцыбашеву и Анатолию Каменскому – автору «Ледды», к бытописателю «черты оседлости» Семёну Юшкевичу и писавшему трогательные мелодрамы Николаю Архипову. И они поработали в кинематографе, правда, не для Московского отделения французской фирмы.

Иным оказался выбор А. А. Ханжонкова. Писатели-юмористы первого ряда: «король смеха» Аркадий Аверченко, Надежда Тэффи, равно ценимая Николаем II и Ульяновым (Лениным). Леонид Андреев, Евгений Чириков, Александр Куприн, Александр Амфитеатров, широко читаемые и почитаемые широко – студенчеством, разночинной интеллигенцией, людьми религиозными. Фёдор Сологуб из первого поколения символистов – для интеллектуалов, эстетов. Осип Дымов (Иосиф Перельман, псевдоним позаимствовавший из чеховской «Попрыгуньи») – автор бытовых и салонных еврейских мелодрам для зрителей «черты оседлости». В этом многообразии и начитанность предпринимателя, и хорошее знание киноаудитории.

У экрана плохие знакомства. Литература, которую он знает лучшего всего, развязна и беспринципна.

Валентин Туркин. 1915 г.

Пока крупные писатели что называется «точили перья», в кинематографе прочно обосновались бульварные беллетристы. Приятно думать и утверждать, что Леонид Андреев был первым профессиональным кинодраматургом. На самом деле его обогнали и граф Амори и Анатолий Каменский, и Николай Брешко-Брешковский, удостоенный газетой «Биржевые ведомости» титула «первого русского кинемодраматурга».

Сын народницы, «бабушки русской революции» Екатерины Брешко-Брешковской, выросший в польско-украинской семье, без матери, 22 года проведшей в заключении, он стал королём бульварной беллетристики. Писал романы с продолжением, повести, сценарии – в расчёте на самого невзыскательного читателя и зрителя. Писал о спорте, чаще всего о французской борьбе, нравах богемы, моде, в войну о шпионаже, в революцию о распутищине. В эмиграции кинематографом не занимался, только литературой – опубликовал десятка три романов. После

прихода Гитлера к власти, переехал в Берлин и поступил на службу в фашистское пропагандистское ведомство. Погиб во время бомбёжки, то ли под бомбами союзников, то ли под советскими...

Определение «бульварный роман», родиной которого была Франция, изначально не содержало в себе оценки, а только характеризовало тип литературы и читателя. Развлекательное чтение, с занимательной интригой, злободневным сюжетом, мелодраматическими эффектами, нередко налётом порно, рассчитанное на горожанина, знающего грамоту, но «не умеющего читать», если понимать «чтение как труд и творчество». Подобная литература выпускалась миллионными тиражами, публиковалась в газетах, в копеечных, а то и бесплатных приложениях. Читатель дешёвых газет, бульварных романов, посетитель кинотеатров часто был един в трёх лицах, и через него и ради него кинематограф так охотно и быстро породнился с бульварной беллетристикой.

Одним из наиболее активных и плодотворных кинодраматургов такого профиля был Анатолий Каменский, инсценировщик собственных и чужих романов и пьес, глава литературных отделов сразу нескольких провинциальных кинофирм, когда была необходимость и постановщик фильмов. Леонид Андреев зло и метко назвал этого лидера эротической беллетристики «талантливым содержателем публичного дома».

В архиве хранится документ, подтверждающий его незакатную популярность – договор 1911 года с Товариществом издательского и печатного дела А. Ф. Маркса о продаже в полную собственность всего уже опубликованного за 6 тысяч рублей и за отдельное вознаграждение всего, что будет написано. Завершив столь выгодную сделку, Каменский уходит в кинематограф, где за пять лет реализует 25 сценариев. Это мелодрамы, детективы, оккультные сюжеты, комедии, фарсы.

А. Каменский проповедовал разрыв с традиционной моралью, как он утверждал, ради красоты, свободы, счастья. Об этом он писал сценарии, читал лекции, разъезжая по стране. Его облик пошловатого франта, излишняя самоуверенность, скрывающая комплекс неполноценности, сомнительный образ жизни – всё это его самого превращало в персонажа бульварной литературы. Его смелость и искренность в трактовке так называемых «новых отношений» выражали не позицию, а неумное стремление эпатажу, привлечь внимание читателя, наращивать тиражи, лучше продаваться.

Вот характерный образец кино по Каменскому – двухсерийный фильм «То, что дороже миллионов» (1916). I серия «Содержанец» («На средства женщины») и II «Содержанка» («Купленная любовь») – «фильм-фантазия» о П. И. Чайковском и Н. Ф. фон Мекк, правда, названных другими именами. Только один из фильмов сохранился – «Иди за мной» («Образу забытому твоему»), поставленный в 1917 году режиссёром В. Туржанским. Это история нравственного распада семьи заводчика, в которую неожиданно входит идеальный герой, носитель христианских добродетелей – учитель, роль которого исполняет Ви-

тольд Полонский. Так время перемен заставило Каменского идти на встречу другому герою и утверждать старые добродетели.

Обстоятельства послереволюционной судьбы Анатолия Каменского внушают большое недоверие: дважды эмигрировал (в 1920 и 1930) и дважды возвращался (в 1924 и 1935). Последнее пребывание в Берлине смахивает на задание: первым сообщает о телефонном разговоре Сталина с М. Булгаковым; везде рассказывает как он разочарован в советской системе, как невыносима жизнь в СССР. Через два года после второй реэмиграции в 1937 арестован «за шпионаж». Место и время смерти – Коми АССР, Ухта, лагерь, декабрь 1941.

Меня читают шибче Толстого.

Анастасия Вербицкая

В кинематограф охотно приходят писатели нового типа, которых именуют «популярными». Это те, кто публикуют романы в газетах и журналах, ездят по провинции с лекциями, участвуют в диспутах, тиражируют свои фотографии на открытках. Среди них особое место заняли активные, плодовитые женщины-беллетристы, писательницы.

Анастасия Вербицкая среди них была самая читаемая – её сочинения вышли полумиллионным тиражом. По отчётам библиотек в начале 10-х годов она прочно удерживала первое место по читательскому спросу, оставив позади Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького.

Анастасия Зяблова (Вербицкая в замужестве), потомственная дворянка, выросшая в военной среде. Окончила Московский Елизаветинский институт и три курса вокального отделения Московской консерватории, которую вынуждена, была оставить из-за недостатка средств. Была учительницей музыки, пения, регентом хора, гувернанткой, корректором в газете – в общем, хорошо узнала жизнь. Не лишена была деловых качеств: так с самого начала приняла на себя обязанности издателя собственных произведений. Обладала общественным темпераментом: входила в Московское общество взаимопомощи лиц интеллигентных профессий, в Общество улучшения участи женщин. И всё умело сочетала, например, поддерживая женщин-переводчиц, редактировала и печатала у себя модные иностранные романы, что было весьма прибыльно.

Жена межевого инженера, мать троих сыновей, в частной жизни она исповедывала традиционные ценности. Зато писательница Вербицкая была проповедницей женского равноправия в жизни общественной и личной, утверждала идеи феминизма и эмансипации, ратовала за освобождение женщины от оков фальшивой семейной морали. Её героини «новые женщины» – натуры мятущиеся, страстные, грешные, бунтующие. Умение писать убедительные разнообразные женские типы и характеры – одно из сильных качеств романистки. Она цепко, легко, по верхам схватывала течение сложных, противоречивых современных событий и переводила в беллетризованные литературные формы. Одной из первых, по горячим следам отклик-

нулась на политические события 1905 года – в романе «Дух времени» и повестях «Светаёт», «Крылья». Популярное и занимательное изложение материала текущей действительности обеспечивало Вербицкой внимание самого широкого читателя.

Я ценю и люблю кинематограф... за то, что сейчас... он является единственным демократическим развлечением, доступным широким массам.

Анастасия Вербицкая Из открытого письма в журнал «Сине-фоно». 1913 г.

Кинематограф отвечал популярной писательнице – «люблю» и «ценю», экранизовав все крупнейшие романы, а знаменитые «Ключи счастья» дважды. Необычайную популярность подтверждает жизнь этого романа «наизнанку» в пародиях: «Отмычки счастья», «Ключи несчастья» (автор спрятался под именем главной героини романа Марии Ельцовой). Неутомимый граф Амори выпускает окончание романа «Побеждённые».

А. Вербицкая не просто продавала права на свои произведения, но сама писала по ним сценарии, а во второй более полной версии «Ключей счастья» (1917), названной «Победители и побеждённые», выступила и как сорежиссёр. При этом её нельзя назвать драматургом, освоившим специфику кинематографа. Работая над сценариями, она старалась, как можно полнее перенести роман на экран, сохранив все побочные линии, описания, отступления. Фильмы получались непривычно продолжительными, с обильными, длинными надписями.

Удаче кинематографического дебюта Вербицкой, несомненно, способствовали режиссёры Яков Протазанов и Владимир Гардин, сумевшие объединить кинематографический и театральный опыт при постановке «Ключей счастья» (1913). Это был первый русский кинороман, двухсерийный, дорогой, с экспедицией в Италию, снимавшийся по тем временам рекордно долго, 3 месяца. Для того чтобы сохранить в большой романной форме психологический рисунок образов, Гардин впервые разработал документ, в котором были отмечены детали актёрского поведения перед камерой, указан расход времени и плёнки на каждую сцену.

«Ключи счастья» побили все рекорды посещаемости, став самым коммерчески успешным отечественным фильмом 10-х годов. Выход фильма сопровождался игрой страстей. Лидер Союза Михаила Архангела Пуришкевич в Государственной думе требовал запрещения фильма. В ряде городов его сняли с экрана, и повсеместно на просмотры не допускалась учащаяся молодежь.

Критики, весьма доброжелательно встретившие фильм, сравнивали его с литературным первоисточником и нередко не в пользу последнего. Писали, что экран скрыл слабости романа (многословие, бедность языка, стереотипность описаний, игру модными терминами и именами) и подчеркнул его сильные стороны (увлекательная интрига, психологическая убедительность характеров, особенно женских).

Из шести экранизаций, (над пятью работала сама Вербицкая) сохранилась только одна – фильм 1915 года «Андрей Тобольцев» по роману «Дух времени». В первом варианте он шёл более двух часов и фирме «Кинотворчество» для проката пришлось сделать второй, уложив обе серии в полтора часа.

Впечатление – прекрасное. И игра артистов и сценарий, и надписи... всё даёт настроение, соответствующее замыслу автора.

А. И. Южин (кн. Сумбатов). Газета «Раннее утро». 1915 г.

Многофигурная история нравственного распада московской староверческой семьи – сплошные страсти. Роковая любовь, соблазнение, адюльтер, влечение к смерти, самоубийство, убийство. Событийный фон – революция 1905 года. Верный дружбе и клятве юности, уходит в революцию Андрей Тобольцев – главный герой романа, центр всех его перипетий.

Постановщик фильма – режиссёр Королевского Сербского театра Андрей Андреев – собрал сильный актёрский состав, во главе с премьером Московского драматического театра Николаем Радиным. Радин – внук великого русского балетмейстера Мариуса Петипа, в этом фильме играл вместе со своим дядей – Виктором Петипа, великолепным исполнителем романтических ролей. Рядом мхатовка Софья Халютина, актёр Камерного театра Сергей Ценин. Андреев поставил фильм и по роману Вербицкой «Чья вина?», где снимались её сыновья – Евгений и Всеволод. Позднее Всеволод стал одним из основателей, руководителей и актёров МХТ – 2-й студии. Сказались гены: по материнской линии он был в родстве со знаменитым трагиком Павлом Мочаловым.

После революции 1917 года Вербицкая осталась в России и даже продолжала писать – теперь для детей и под псевдонимами (Игорь Ольгович, О. Дэвич). В архив легла неопубликованная финальная часть трилогии «Иго любви», основанной на биографии матери и бабушки писательницы. Её книги были изъяты из библиотек, как «бульварщина», «порнография». Само имя уже стало забываться, как вдруг в 1926 году 65-летняя Вербицкая напомнила о себе открытым письмом, в котором перечисляла свои заслуги перед русской революцией: писала о ней, предоставляла квартиру для собрания Московского комитета большевиков, помогала деньгами. Как по команде откликнулись ведущие марксисты: А. Луначарский, М. Ольминский, С. Мицкевич опубликовали в журнале «На литературном посту» статью «в защиту» этой для «своего времени прогрессивной писательницы ограниченного дарования», которую «широко читала передовая молодёжь». Ещё в 1912 году А. В. Луначарский в реферате «Властители дум и сердца нашего безвременья» писал о Вербицкой как о демократичной, популярной писательнице безвременья, бедового времени, невзгодья. А какова эпоха, таковы думы, сердца и их властители.

*Порок наказан, добродетель торжествует... Все в своих
стойлах и люди должны быть довольны. Будь они прокляты!
Евдокия Нагордская «У бронзовой двери». 1913 г.*

Нередко рядом с именем Анастасии Вербицкой писали, произносили другое – Евдокия Нагордская. Нагордская (в девичестве Головачёва) дочь Авдотьи Панаевой, гражданской жены Н. А. Некрасова, и критика Головачёва зарабатывала писанием для газет уголовных романов с продолжением «Чёрно дело», «Чёрная петля», «Петербургские тайны». Они наверняка нашли бы своё место на экране, не будь, опубликованы ещё в докинематографическую эпоху.

Первый роман, подписанный «Евдокия Нагордская» (фамилия второго мужа писательницы) «Гнев Диониса» имел исключительный читательский успех и был экранизирован в 1914 году в сценарной обработке и постановке Якова Протазанова. Из шести фильмов, снятых по её романам, пять были поставлены в «Русской Золотой серии», режиссёрами А. Уральским, В. Висковским, А. Волковым, ставшими своеобразными «специалистами по Нагордской».

В романе была сделана попытка показать «новую женщину», талантливую художницу, овладевшую полной свободой любовных отношений, когда в классическом «треугольнике» она занимает активную, вершинную позицию. В преданном, любящем муже для неё дорого гармоничное, аполлоническое начало, а в женственном красавце-любовнике, с которого она пишет Диониса, разрушительное, дионисийское, кои она и пытается примирить любовью втроем.

В этой конструкции романа просматривается ницшеанская концепция в транскрипции Вячеслава Иванова, разумеется, беллетризо-ванная, сниженная. В героях романа без труда узнавали реальных персонажей символистского круга: Старк, любовник, женственный мужчина списан с Михаила Кузмина так точно, что этот образ считается лучшим его словесным портретом. Сильная, независимая, талантливая героиня – автопортрет Нагордской.

Литературное окружение благосклонно оценило роман, критика, напротив, сурово писала, что всё это «больное, патологическое», «болтовня о любви естественной, неестественной, противоестественной». Любопытна реакция будущего «теоретика и практика свободной любви при социализме», большевички Александры Коллонтай. Она горячо возмущалась финалом романа – примирением героини с общепризнанной моралью.

По роману «Борьба микробов», выдержавшему пять переизданий, А. Волков поставил фильм «Ничтожные» (1916) – историю охоты за богатой вдовой сразу нескольких мужчин разного возраста, социального и материального положения. В роли вдовы-миллионерши дебютировала в кино звезда первого поколения Художественного театра Мария Фёдоровна Андреева. Несколько неожиданное название романа заключало в себе мысль писательницы о том, что законы биологии царствуют в социальной действительности, где победа достанется самому молодому, сильному, безжалостному, циничному.

«Спиритические» фильмы по рассказу «Он» и роману «Злые» сняли А. Волков и А. Уральский. В. Висковский перенёс на экран мистический роман «Белая колоннада», утверждающий обновляющую силу красоты, мечты, веры в иную, невидимую реальность. Трилогия «Усталый мир» задумывалась Нагродской как своеобразная энциклопедия сексуальных аномалий. Роман «Бронзовая дверь», история музыканта, греховным чувством приведшего друга к самоубийству, был запрещен цензурой, тираж конфискован. Нагродская возмущалась, устраивала публичные скандалы, что ещё больше подогрело интерес публики. Вышедший два года спустя, со значительными купюрами, роман «У бронзовой двери» брали нарасхват. Но кинематограф пока ещё не дорос до подобных откровений, и этот роман экрана не увидел.

В 1918 году Нагродская бежала из Петрограда, где у издателя остались (и благодаря этому сохранились) части нового романа «Житие Олимпиады девы». По дороге из Киева в Одессу писательницу ограбили петлюровские солдаты, и весь архив, который она везла с собой, погиб. В эмиграции Нагродская продолжала писать и печататься; работала над не найденным трудом по «герметической философии»; была активным членом нескольких масонских лож.

Пречудесная женщина, добрая, щедрая, хорошо воспитанная.

О Лидии Чарской. Из письма

Лидия Чарская (урождённая Воронова) могла бы стать одной из самых экранизируемых беллетристок своего времени. Автор восьмидесяти книг, двадцати романов, множества сборников рассказов и стихов, которые читали и в доме профессора И. В. Цветаева и в доме конторского служащего Прохоровской мануфактуры, моего деда, и в миллионах других домов. На них выросло несколько поколений, учась состраданию, жертвенности, кротости, смирению, доброте, верности – вечным, основополагающим человеческим качествам, которые выше социальных различий, идейных разногласий.

В 1912 по исторической повести Чарской «Царский гнев» был поставлен фильм из эпохи Ивана Грозного, об ужасах опричнины. В 1916 Екатерина Тиссова (Виноградская, в недалёком будущем талантливый советский кинодраматург) по роману «Миражи» написала сценарий, который поставил режиссёр П. Чардынин.

Драма начинающей талантливой актрисы, соблазнённой миражами греховной страсти, жизни в среде золотой молодёжи, богатства, роскоши и порвавшей ради этого с семьёй, женихом, друзьями, интеллигентным кругом – сюжет многих фильмов Серебряного века. Здесь он приобретает иное звучание, благодаря на редкость глубокой разработке бытового, психологического пластов действия. Уклад семьи, отношения старшей и младшей сестёр, матери и дочери воссозданы на экране с тщательностью и убедительностью хорошей прозы. Роман «Миражи» написан с позиций охранения жизненных ценнос-

тей средней русской интеллигентной семьи. Поэтому у него может быть только один финал, драматический – самоубийство героини, как расплата «за миражи».

Л. Чарская могла сама писать сценарии по своим рассказам и романам, могла сниматься в поставленных по ним фильмах, ведь более четверти века она играла на сцене Александринского театра характерные роли. Но в эти годы кинематограф существовал «только для взрослых» и миллионы её читателей – дети, подростки, юные – просто не попадали в его орбиту. Романы из жизни закрытых учебных заведений («Княжна Джаваха», «Люда Власовская», «Чуткое сердце»), исторические («Смелая жизнь», «Газават: тридцать лет борьбы горцев за свободу»), приключенческие («Сибирочка», «Дом шалунов»), будь они перенесены на экран, составили бы целый репертуар для детей и юношества, и увлекательный и учительный.

Обычно эту троицу – Вербицкая, Нагродская, Чарская – оптом причисляют к писательницам «бульварного ряда». Серьёзный знаток бульварной беллетристики Корней Чуковский их гневно клеймил: «Третий сорт», «Мещане против мещанства». Думается в вертикали массовой литературы каждая из трёх занимала своё собственное место, но на одном уровне – «срединной» литературы для миллионов читателей среднего класса.

Сегодня – громовой удар

.....

*по телефону мне сказали,
что застрелилась Анна Мар...*

Валерий Брюсов «Дневник поэта». 1917 г.

Анна Мар (Анна Бровар) взяла псевдоним из весьма популярной в те годы драмы Г. Гауптмана «Одинокие». В 15 лет она ушла из дома в жизнь, а в 30 из жизни. Занималась журналистикой, писала рассказы, фельетоны для газет. За десять лет ею были опубликованы два романа, четыре повести, три сборника рассказов и десять сценариев. Сами их названия говорят о трагическом мироощущении, духовном смятении, одиночестве: «Идущие мимо», «Лампада незажженная», «Кровь и кольцо», «Тебе одному согрешила», «Женщина на кресте».

Эта проза была во многом автобиографична, исповедальна, напоминала дневник. Она как немногие умела в вымышленные сюжеты вносить глубоко личные проблемы и переживания. В центре её романов и повестей всегда одна героиня – молодая полька, чувственная, экзальтированная, одинокая, ищущая Бога и любви – автопортрет Анны Мар.

Она всерьёз была захвачена идеями женского равноправия и свободы, со всеми крайностями и противоречиями психологического, эротического характера. Особый интерес испытывала к таким явлениям как проституция, лесбийская любовь, садизм, мазохизм. Весь окружающий мир видела сквозь призму болезненной сексуальности, а красота, творчество, религия для неё выступали своеобразными формами эротизма.

Религиозные, нравственные, эротические искания женщины Серебряного века, ищущей независимости и полноты самовыражения во всех сферах жизни, наполнили как творчество, так и саму жизнь Анны Мар. В своё время писали, что как литератор, как личность, она сложилась под решающим воздействием своих соотечественников С. Шишбишевского, К. Тетмайера, а так же А. Стриндберга. Но, несомненно, и русские символисты, лидер которых В. Я. Брюсов был одним из постоянных её адресатов, оказали на неё большое влияние.

А. Мар активно работала в крупнейших женских журналах, вела отдел переписки с читательницами, становясь не просто их собеседницей, но и душеприказчицей. Здесь она выступала под псевдонимом, заимствованным у Метерлинка – Принцесса Грёза. Она растворила своё «я» в символистской литературе, прожила жизнь трагического её персонажа: в одиночестве, постоянных страданиях, нередко «сочинённых» или «вычитанных», но переживаемых болезненно, искренно.

Мотивы смерти, орудия самоубийства (пистолет, яд) постоянно встречаются на страницах её произведений. Дух смерти витает над героями. В буддийской религии, которой писательница увлекалась, «мар» и означает «дух смерти». Её самоубийство весной 1917 года обросло легендами: Брюсов писал, что она застрелилась; другие уверяли, что выпила бокал серной кислоты; третьи сообщали, что распорядилась похоронить себя в подвенечном платье. Она приняла цианистый калий. Ей едва исполнилось тридцать.

Анна Мар стала первой женщиной-сценаристкой, которую привлёк в кинематограф А. А. Ханжонков. Начиная с 1914, за четыре года по её сценариям было поставлено 13 фильмов. Сохранилось немного: два сценария в журнале «Пегас» («Дурман» и «Смерч любовный»), два фильма. Её первый опыт в кино – «Люля Бек» (1914) предположительно в постановке Е. Бауэра. В роли кафешантанной певички, циничной и романтической, озлобленной и милосердной, способной на жертву, грешной, эдакой польской Маргариты Готье, снялась Лидия Рындина, недавно приехавшая в Москву из Варшавы. В сценариях Мар, польки родившейся в Петербурге, её историческая Родина нередко становилась местом действия, герои носили польские имена.

Сохранился фильм, поставленный режиссёром Борисом Чайковским по сценарию А. Мар «Дикая сила» (1916). История о том, как рухнуло счастье молодой, любящей девушки, ставшей жертвой насилия, превратилась в иносказание, в мистическую драму о тёмных, разрушительных инстинктах, правящих миром. Это был сюжет-предчувствие, сюжет-предсказание грядущих потрясений, насилия, надругательства над Россией.

После самоубийства Анны Мар вышли два фильма по её последним сценариям, действие одного из них разворачивалось в санатории для душевнобольных вокруг безумных поступков его владельца и главного врача в одном лице. Фильм со странным названием «Улыбка медузы» был датирован 1918 годом и расшифровать его аллегорический смысл не составляет труда.

Анна Мар постоянно высказывала неудовлетворённость работой в кинематографе и называла фильмы, снятые по её сценариям «позорным зрелищем», где постановщики позволяли себе изменить всё, включая название. Экранизация изрезанного цензурой романа «Женщина на кресте», к которой она руки не приложила, вызвала её особое возмущение и протест-письмо в редакцию журнала «Театр и искусство».

Постановщик фильма В. Висковский, судя по тому, что пишет Мар, мало что оставил от романа и переименовал его, назвав «Оскорблённая Венера». Дело в том, что ровно год назад, в декабре 1915 для этой же «Русской золотой серии» режиссёр А. Уральский экранизировал «Венеру в мехах» Захер-Мазоха, и фильмом под названием «Хвала безумию» открыл новый цикл. Снимая свой фильм для данного цикла, Висковский захотел подчеркнуть это и родственным названием.

Но какое дело до всего этого было Анне Мар, ощущающей себя в этом мире не древней богиней любви и красоты, а современной женщиной распятой на кресте страданий.

*Г-же Блажевич присуще своеобразное мастерство,
связанное, по-видимому, очень тесно с пониманием природы
кинематографа.*

Из отзыва на фильм «Сатана ликующий». 1917 г.

Трудно предположить, что А. А. Ханжонкову были близки мироощущение Анны Мар, владеющие ею идеи, настроения. Но именно он, почувствовав дарование, созвучное времени, открыл её для кинематографа. И не её одну. Он помог нескольким актрисам своей фирмы испытать себя на сценарном поприще – Вере Каралли, Ольге Пыжовой, Марии Токарской, Ольге Рахмановой, Лидии Рындиной. Конечно, они, прежде всего, работали на себя, испытывая недостаток подходящих ролей. Но Ханжонков понимал – как никто они чувствуют запросы женской зрительской аудитории и, хорошо зная кинопроизводство, способны их сформулировать и удовлетворить в сценариях определённого типа. Таких, например, какие Е. Бауэр взял для постановки у актрисы Зои Баранцевич. Наиболее известный – «Умиравший лебедь».

Машинистка-переводчица фирмы Ольга Блажевич сделала неплохую карьеру, став модной и востребованной сценаристкой. На её счету 22 реализованных сценария: 14 в 1916–1917 годах; для частных фирм в 1918–1919 – ещё 6; и 2 уже для советского производства. Последний фильм по её сценарию «Дитя госцирка» (1925) – приключенческий фильм для детей младшего возраста. Протазанов трижды использовал сценарии Блажевич, по которым снял знаковые фильмы – «Сатана ликующий», «Богатырь духа», «Пляска смерти». Следы её теряются где-то в эмиграции. Блажевич писала «женские сценарии» – мелодрамы, мистические истории, экранизации модных зарубежных романов и драм, а после Февральской революции в старые сюжетные схемы старалась вложить новый обличительный материал. Она умела точно определить потребность текущего момента,

быстро откликнуться на неё. Могла занимательно выстроить сюжет, придумать неожиданную развязку. А главное – была способна услышать, темы, мотивы, настроения, бытовавшие в поэзии символистов, в авангардистком театре, подхватить, повторить отчётливее, доходчивее.

Так, например, она удостоилась особой похвалы рецензентов за «ибсенизм» фильма «Сатана ликующий», где среда, атмосфера, типы героев были «списаны» с драм Г. Ибсена.

В части с недоумением прочёл «Санина». Он почему то в каждой части имелся. Очевидно, душеспасителен.

Владимир Маяковский «Я сам» (Автобиография)

После ночи, проведённой в Сущёвском полицейском участке, пятнадцатилетний политически неблагонадёжный юноша по фамилии Маяковский вышел «душеспасённым» – прочёл скандально знаменитый роман «Санин». Опубликованный в 1907 году, он сразу был переведён на многие языки, вызвал судебные процессы в России, Германии, Австро-Венгрии – против автора, обвинённого в порнографии и аморализме и против переводчиков, популяризирующих аморализм и порнографию.

Два года не прекращались диспуты среди молодёжи – «Прав ли Санин?» Возникли кружки «санинистов», подпольные «лиги свободной любви». Реальность откликнулась на этот вызов литературы так энергично и быстро, как будто его давно ждали. Черносотенцы выступили против М. Арцыбашева; епископ Гермоген угрожал ему анафемой; Синод возбудил дело по обвинению писателя в кощунстве и оскорблении нравов. Известный либеральный адвокат О. О. Грузенберг демонстративно отказался Арцыбашева защищать. Местные власти выслали из Крыма тяжело больного писателя, проходившего лечение в санатории. Люди самых разных убеждений проявили одинаковую нетерпимость, даже ненависть к автору романа, точно он вслух произнёс что-то до всех касающееся, стыдное, скрываемое.

Критики обрушились на роман: за мелкое философствование; за «прославление хама»; за заигрывание с самым невзыскательным читателем; за бедность литературы как таковой. Неожиданно и неслышанно прозвучало мнение критика и поэта Иннокентия Аннинского, что «Санин» – «сентиментальная карикатура», которая «вышла властно». И это написал критик, который роман М. Кузмина об однополой любви «Крылья» назвал «мерзостью и дрянью».

Как всегда мудро, позиционно, человечно высказался Л. Н. Толстой. Когда М. Арцыбашев только начинал, он назвал его «человеком очень талантливым и самобытно мыслящим», а, прочитав «Санина», «хотел пожалеть автора», но верх взяло «недоброе чувство к нему за то зло, которое он сделал многим людям». Как он почувствовал, что есть за что Арцыбашева «пожалеть». Сын исправника, начальника полиции уезда, он с детства видел изнанку жизни, насилие, жестокость. Поляк по матери на украинском хуторе был «чужим». Юность,

омрачённая попыткой самоубийства в 19 лет. Тяжёлая форма туберкулёза, глухота, периоды мучительного одиночества. Как он понял, что не может писателю простить «зла», сделанного тем миллионом читателей, которые приняли его мирозерцание. Сам Арцыбашев именовал его «экклезиастизм», утверждающий суётность и ничтожность всего земного на пути к смерти и призывающий к мудрости. А вот Куприну роман понравился. Блок и того более, принял героя романа, в котором для него «ощутился настоящий человек, с непреклонной волей... к чему-то готовый, молодой, крепкий, свободный».

Был автор «Санина» героем, жертвой, или характерным персонажем времени, когда события 1905 года вызвали в обществе паралич духа? Подобно своим героям, писатель был раздавлен ими. Эти события, похоронившие последнюю надежду на мирный ход развития путём реформ, показавшие истинную физиономию русского бунта «бессмысленного и беспощадного», прошли через главные романы и рассказы М. Арцыбашева – «Человеческая волна», «Кровавое пятно», «На белом снегу», «Один день». И были в них во всех: нездоровое любопытство к умиранию, к концу человека, бесконечные убийства, самоубийства, описанные отталкивающе подробно, натуралистически. Отрицание омертвевшей морали, сковывающей личность, проповедь вседозволенности, культ наслаждения любой ценой, необузданный эротизм, вступающий в неравную схватку со смертью, которая стоит у каждого за плечами – вот те настроения, состояния, которые Арцыбашев собрал с «цветов зла» своего времени.

Кто-то из критиков точно заметил – «Не М. Арцыбашев написал «Санина», а Санин написал М. Арцыбашева», в такой мере роман сделал судьбу автора. Например, его кинематографические опыты прошли бы совсем незамеченными, не будь они подписаны такой фамилией. Фильмы, снятые по его произведениям – «Ревность», «У последней черты» – не сохранились. Он попробовал себя в сценарном деле, сделав инсценировку рассказа «Мститель» и переделав собственную драму «Закон дикаря» в кинемодраму «Муж». Постановщик фильма «Муж» (1915) В. Изумрудов (Гарлицкий) без разрешения автора дописал «продолжение» драмы и снял вторую серию. С Арцыбашевым не церемонились. Действия кинематографистов напоминали действия многочисленных подражателей писателя (А. Каменского, В. Ленского, А. Даманской, О. Негрескул, писавшей под мужским псевдонимом О. Миртов), по мнению Куприна перенявших у него «только плохое» и тем поспособствовавших появлению понятия «арцыбашевщина».

1919 годом датирована последняя, наиболее заметная экранизация – «Рабочий Шевырёв» по одноименной повести писателя. Фильм по заказу Всероссийского фотокино отдела поставил Ч. Сабинский. Повесть, написанная в 1909 году, когда в обществе бродили слухи о провокациях Азефа, история эсера-боевика, его болезненные фантазмагорические сны, воссоздавали картину кризиса революционного террористического подполья. Фильм сохранился и в нём ничего не осталось от психологизма, натурализма, мрачной рефлексии Арцыбашева.

После Октябрьского переворота он ещё несколько месяцев продолжал печатать публицистические «Записки писателя» в газете «Свобода». Потом замолчал и ещё пять лет жил в Москве, как затворник, не участвуя в литературной жизни. В 1923 эмигрировал в Польшу, принял гражданство и продолжал печатать «Записки писателя» в белогвардейской газете «За свободу!»

Как мы уже сообщали, М. Горький непреклонно отказывается разрешить кинематографические цензурировки своих произведений.

Из газет, 1915 г.

Популярнейшего в ту пору Максима Горького кинематограф привлекал не слишком охотно, и как писателя-босяка, а не революционера. Драма «На дне», ставшая событием русского и европейского театра, превратилась в фильм, названия которых говорят сами за себя: «Падение джентельмена», «Барон и Настя». П. Чардынин в 1917 поставил фильм «Жизнь барона» («Схема из пьесы «На дне»), как историю всей его прежней жизни и падения. На главную роль он пригласил Владимира Максимова, наделившего своего героя красотой, обаянием и превратившего в жертву дурного окружения, роковых обстоятельств.

Повесть «Фома Гордеев» стала любовной драмой под названием «Душа волжанина разбита». Фильм по рассказу «Трое», поставленный А. Бестужевым, исполнявшим в нём главную роль, писатель потребовал запретить. М. Горький не признавал за современным кинематографом никаких достоинств, но не уставал повторять, что в другой социальной системе, в будущем он начнёт играть огромную просветительную, воспитательную, пропагандистскую роль.

К его прозе обращались только второстепенные и третьестепенные фирмы, режиссёры, не считавшиеся ни с масштабом литературного дарования, ни с политической позицией писателя. Первым, разумеется, успел Дранков, подавший хронике снятую на московском Хит-ровом рынке и уже показанную на экране, как новый боевик под многообещающим названием «Бывшие люди – типы М. Горького».

После Октябрьского переворота Горький всерьёз занялся кинематографом, предложив грандиозный проект киноинсценировок по истории культуры человечества. Написал об этом установочную статью, «Сценарии из жизни первобытного общества». В 1921 завершил сценарий «Степан Разин» (заветный замысел о любимом с юности герое, в роли которого видел Ф. Шалапина) и начал переговоры с одной из французских фирм о постановке. Всего за период 1918–1932 было сделано 7 оригинальных сценариев. Ни один не был поставлен.

Сценарий «Преступники» (1932) – своеобразный эскиз знаменитой «Путёвки в жизнь», история жизни колонии малолетних преступников и беспризорников. Над ним начинал работать Абрам Роом. После неоднократных просьб дать разрешение на киноинсценировку пьесы «На дне», где-то году в 1928, Горький начал, было, сам её пи-

сать, но неожиданно изменил намерения. Так появились эпизоды из жизни Луки, Сатина, Барона, Насти, объединённые общим названием «По пути на дно». Может быть, такой ход ему подсказал фильм Петра Чардынина?

А ведь в моём «Гранатовом браслете» нет никакого действия, как вы справитесь? Любовь... не такая как теперь... Не поймут!

Из разговора А. И. Куприна с режиссёром В. Р. Гардиным. 1915 г.

Рассказы и повести Александра Куприна неизменно становились событиями литературного года. Когда был близок к Горькому и утверждал себя как писатель-реалист, верящий в жизнь, в человека, событием стал «Поединок». Когда отошёл от «знаньевцев» и получал упреки в «арцыбашевщине» – «Морская болезнь» и, конечно, «Яма». И всегда – его рассказы о возвышенной романтической несовременной любви – «Суламифь», «Гранатовый браслет».

Ни одна экранизация, включая те, для которых он сам писал сценарии, кинособытием не стала. К сожалению, не сохранились две забавные кинономорески, для которых Куприн по дружбе сочинил сюжеты, предоставил свою дачу для съёмок, сыграл маленькие роли.

В 1915 была снята большая четырёхсерийная «Яма», предположительно по сценарию самого Куприна. А в 1918 режиссёр И. Сойфер поставил фильм «Мятежное море страстей» («Ожившее гнездо», «Ответ на «Яму»), в котором использовал написанное графом Амори «продолжение» повести. В архиве писателя хранится незавершённый сценарий «Моя звезда», написанный с хорошим знанием специфики кино – с учётом крупности планов, монтажных переходов, технических приёмов, с ремарками для режиссёра. Эта сатирическая антимоноархическая сказка, скорее всего, написана не задолго до Февральской революции.

Куприну кинематограф явно не принёс ни новой славы, ни творческого удовлетворения. Он, конечно, не мог и предположить, что в эмиграции его будут кормить кинорецензии, сценарии, которые никогда не будут поставлены. Одну из статей 1929 года он начал без обиняков: «Отчего же не признаться в том, что я не люблю кинематографического искусства?»

... бегом через жизнь, не давая её углублённой трактовки.

Александр Измайлов. 1913 г.

Александр Амфитеатров – писатель горьковского круга, драматург, романист, критик, фельетонист, имевший репутацию пострадавшего в борьбе с самодержавием. За фельетон о царской семье «Господа Обмановы» в 1902 году он был выслан в Минусинск на 5 лет.

Многие романы А. Амфитеатрова были посвящены современной женщине и нередко были названы женскими именами: «Виктория Павловна», «Людмила Верховская», «Товарищ Феня»,... Активно об-

суждаемая тема женской эмансипации, по утверждению некоторых критиков у него решалась как неограниченная свобода, «отзывающая увеселительным заведением». Его романами с продолжением, печатавшимися в газетах, заинтересовались одновременно Дранков и Быстрицкий. Так на перегонки поставили кинороман «Марья Лусье-ва». Первый брал многосерийностью, а второй утверждением, что экранизация сделана «по указанию автора».

Из девяти экранизаций по произведениям А. Амфитеатрова четыре он сделал сам. Так сценарий «Аннушкино дело» собрал из трёх своих романов – «Товарищ Феня», «Жар-цвет», «Звезда закатная». Не любящий иностранных слов, он придумал родное «двигопись», заменившее чужое «фильм» (английское, буквально «плёнка»). Из трёх сохранившихся наибольший интерес представляет фильм «Нелли Раинцева», поставленный Е. Бауэром по оригинальному сценарию А. Амфитеатрова.

В 1921 году писатель с семьей бежал из страны, переплыв в лодке Финский залив. Его последним «прости» Родине было письмо Ленину, в котором он смело и нелицеприятно заявил, что «грань между идейным коммунизмом и коммунизмом криминальным» большевики уже перешли.

Из всех русских писателей после Л. Н. Толстого один только Леонид Андреев ясно понял, какое огромное просветительное значение может и должен иметь синемаграф.

Из статьи в Журнале «Сине-фоно». 1911 г.

Многие русские писатели, драматурги заинтересовались кинематографом, охотно делали инсценировки своих произведений для экрана, иногда писали оригинальные сценарии – Александр Амфитеатров, Евгений Чириков, Алексей Найдёнов, Иван Шмелёв. Но более других кинолаврами оказался увенчен Леонид Андреев, вокруг имени, которого в кинематографе сложилась легенда. Его называли первым русским писателем, написавшим киносценарии для постановки. Конечно, приятнее считать первым популярного и авторитетного писателя, чем его коллегу сомнительной литературной репутации. Но факт, остаётся фактом – раньше был приглашён Н. Брешко-Брешковский по сценарию которого осенью 1911 года был поставлен фильм «Игнат Подкова». Первый сценарий, специально написанный Л. Андреевым по своей пьесе «Анфиса», был реализован в 1912. Инициатива самой постановки и приглашения в качестве сценариста Андреева исходила от известной актрисы Екатерины Роциной-Инсаровой, выбравшей драму, уже принесшую ей успех на театре, для своего кинодебюта.

Леонид Андреев, в 10-е годы считавшийся одним из властителей дум русской интеллигенции, студенческой молодёжи, был писателем социально-критического, демократического направления – в начале, затем стал автором мрачных философских и психологических фантазмагорий. Вышел из-под влияния Л. Толстого и М. Горького, что-

бы полностью принять влияние Ф. Достоевского и В. Гаршина, а позднее – Э. По и М. Метерлинка. «Безумие и ужас» – две стихии его творчества. Отвращение к буржуазному миропорядку и страх перед тёмной разрушительной народной стихией. Неверие в человека, несовершенного по природе и неверие в Творца, богоборчество. Таковы были основы его мировоззрения. В молодости он несколько раз покушался на самоубийство, а к концу недолгой жизни (умер в 48 лет) погрузился в тяжелейшую депрессию. Незавершённым остался философский роман «Дневник Сатаны».

В кинематографе оказались невостребованными рассказы, вызвавшие не только литературные споры. Так Софья Андреевна Толстая в газете «Новое время» поместила статью, в которой прямо называла рассказы «Бездна», «В тумане» «порнографическими». Читатели в письмах встали на защиту Андреева, доказывая, что в них писатель бесстрашно поднял болезненные проблемы нравственности (проституция, преступления на сексуальной почве).

Разумеется, не могли появиться на экране, преследуемые цензурой «кощунственные» по мнению многих, богоборческие «Жизнь Василия Февейского», «Иуда Искориот». Зато драмы Андреева, с успехом шедшие во многих и в лучших театрах, пришлись кинематографу 1915–1916 годов по силам и по вкусу. В них современные, узнаваемые семейные, любовные отношения становились полем борьбы добра и зла, низменного и возвышенного, животного и человеческого, больного и здорового. Психологическая драма именно в эти годы проходившая процесс становления, как национальная кинематографическая форма, многим обязана Андрееву-драматургу.

Лучшие режиссёрские силы брались за его сценарии: Я. Протазанов, В. Гардин, пришедшие из театра А. Уральский, В. Висковский. Звёзды сцены снимались в этих фильмах: Мария Германова, Илларион Певцов, Григорий Хмара, Екатерина Рощина-Инсарова. «Анфиса», «Екатерина Ивановна», «Дни нашей жизни», «Тот, кто получает пощёчины», «Не убий», «Мысль», «В подвале» – ни один из этих фильмов не сохранился.

Можно увидеть лишь одну андреевскую самоэкранизацию – «Король, закон и свобода» (1914) в постановке П. Чардынина. Эта военно-патриотическая, агитационная пьеса была стремительным, чисто эмоциональным откликом на начавшуюся войну. Она имела успех на сцене, и была выбрана А. А. Хажонковым для «военной» постановки. Он не поспешил, и фильм впечатлял массовыми батальными эпизодами, кульминационной сценой взрыва плотин и затопления полей. В этой героической мелодраме, действие которой разворачивалось в оккупированной немцами Бельгии, были использованы подлинные факты и выведены под вымышленными именами реальные персонажи – король-герой Рене и духовный лидер нации Морис Метерлинка.

Воспоминания В. Р. Гардина о работе над сценарием по пьесе Андреева «Мысль» и о постановке фильма в 1916, свидетельствуют о том, что своеобразие литературного первоисточника диктовало свои тре-

бования режиссуре. Снимали по ходу сюжета, последовательно, не считаясь с производственной целесообразностью, так чтобы накапливать у актёров эмоциональное состояние. На ключевых сценах две камеры работали с разных точек. Каждый крупный план расписывали как схему нарастания или спада переживания, отмечая сопутствующие мимику, взгляд, движение век, рассчитанные буквально по секундам, по метрам.

Как вспоминал позднее киноматург А. С. Вознесенский впервые Андреев подал свой голос в защиту, как он назвал Великого Немого, на стихийном диспуте «Приличествует ли уважающему себя писателю или актёру работать для кино», возникшему в доме драматурга Ф. Н. Фальковского. Собрались по случаю приезда в Петербург А. А. Ханжонкова, организующего творческие силы вокруг своего бурно растущего кинопроизводства. Это было в 1911, а через год Андреев пришёл в кинематограф.

Особый резонанс получили его статья «Ещё раз о Великом Немом» (1912) и знаменитые «Письма о театре» (1912–1914). В них Андреев раскрывал суть взаимоотношений театра и кино, сравнивая их эстетические возможности, предсказывал их будущее. Он был уверен, кино отнимет у театра такие его составляющие как «действие» и «зрелищность», что пойдёт последнему только на пользу. В новом преображённом театре утвердится особое, только живому сценическому искусству свойственное начало «панпсихизма» (буквально «всеохватывающее одушевление»). Зато кино станет «орудием сближения людей и народов», «языком мирового общения», правда когда-то, где-то, «в новом обществе». Красиво и туманно. А пока Андреев пишет вполне традиционную, очень русскую историю, маленький скетч, по-гоголевски горько-смешной, по-чеховски печально-юмористический «Административный восторг». Для экрана, или стилизация под экран – неизвестно. Это единственный киноматурги-ческий опыт, опубликованный в собрании сочинений писателя.

г. Вознесенский по справедливости считается одним из лучших писателей для экрана. В его произведениях видно понимание художественных особенностей кино, его техники, его задач, они далеки от рыночной макулатуры...

Из Журнала «Проектор». 1915 г.

Какие бы талантливые, именитые, авторитетные «варяги» не приходили в кинематограф из прозы, театральной драматургии, он остро нуждался в собственных литературных силах. Только постоянно находясь внутри творческого и производственного процесса, общаясь с людьми других кинопрофессий, можно было заниматься киноматургией, не просто как писанием сценариев для конкретных постановок, но как новой сферой литературной деятельности.

Одним из первых, посвятивших себя киноматургии был Александр Сергеевич Вознесенский (Бродский). Он родился на Украине, в городе Вознесенске, название которого выбрал в качестве псевдо-

нима. Сын уездного врача, сам недоучившийся врач и юрист, оставивший Московский университет перед выпускными экзаменами (из-за женитьбы на актрисе), он знал и чувствовал жизнь разночинной интеллигенции, студенчества, провинциального театра. Был он человеком разносторонне одарённым и образованным. Журналист, переводчик, поэт, критик, театральный драматург символистского направления – с таким багажом он пришёл в кинематограф.

Влиянием Л. Андреева, С. Пшибышевского, А. Блока отмечены его пьесы «Хохот», «Конец маскарада», «Актриса Ларина», «Цветы на обоях», шедшие в провинции и на столичной сцене. «Слезы» – драма, лишённая слов и не ставшая пантомимой, новаторская драма органического молчания, связующая театр и кинематограф. В Московском художественном её поставил К. Марджанов, в декорациях В. Симова, с музыкой И. Саца, пригласив на главную роль актрису Веру Юреневу.

Увидев этот спектакль, почувствовав его кинематографичность, А. А. Ханжонков приобрёл права на постановку и пригласил автора к постоянному сотрудничеству. Это была настоящая удача для обоих. Из десяти фильмов, поставленных по сценариям Вознесенского шесть лучших сняты у Ханжонкова. Он поддерживал художественное новаторство, демократические устремления драматурга, его желание писать на одну исполнительницу – известную театральную актрису, ту самую, из-за которой он лишился диплома юриста, Веру Юреневу.

Звезда – сценарист – продюсер это была уже определённая творческая система, центром которой являлась кинодраматургия. «Слезы», «Королева экрана», «Невеста студента Певцова» фильмы, снятые Е. Бауэром, первым режиссёром фирмы. Двухсерийный фильм «Женщина завтрашнего дня» – П. Чардыниным, её вторым номером. И во всех главные роли исполнила В. Юренева.

Она была ведущей актрисой крупнейших провинциальных театров (Соловцова в Киеве, Незлобина в Москве и Петербурге), обладала талантом, культурой, имела хорошую школу (драматический класс В. Н. Давыдова при Александринском театре), имела характер премьерши. Была она привержена современной драме и потому в кино ей удавались роли современниц. В сценариях, написанных для неё и на неё Вознесенским, она была убедительна в образе буржуазки, кинозвезды, курсистки, врача. Актриса освоила необычную систему работы над театральными ролями, можно сказать кинематографическую: искала и развивала внутреннее состояние, боясь расплескать его в читке текста вслух.

*... вызвать из недр жизни, из быта то великое, волнующее
«искусство быть человеком», которое скрыто в любой
комнате, в любой повседневности, в любом чувствовании, в
любом психическом акте – вот вера и задача экрана.*

Александр Вознесенский. «Искусство экрана»

«Слезы» – история женщины, которая, не владея «искусством быть человеком», в безнравственном окружении падает всё ниже, превра-

щаяся из честной девушки-невесты, в обманутую жену, обманывающую содержанку и, наконец, в уличную женщину. Слово даже непроизнесенное, а написанное, могло разрушить внутренний драматизм, состояние безгласности, молчания. И потому в фильме сначала не было ни одной надписи. Но, посмотрев снятый фильм, Вознесенский неожиданно потребовал включения надписей, но не поясняющего характера, в которых не было необходимости, а тех, которые как литературные отступления, «как зрительные антракты», давали передышку зрению, утомлённому непрерывным изображением.

«Женщина завтрашнего дня» – большой двухсерийный фильм, история женщины-врача, профессионально и человечески ушедшей вперёд, в день завтрашний. Юренева создаёт почти идеальный образ женщины высочайших нравственных качеств. Видимо Вознесенскому, как драматургу это было интересно, и он написал сценарий о «мужчине завтрашнего дня» – «Бухгалтер Торбин». В нём главную роль исполнил Константин Зубов (будущий художественный руководитель Малого театра советской эпохи). К сожалению, это своеобразная диалогия не сохранилась.

К счастью, сохранился фильм, поставленный по сценарию Вознесенского Е. Бауэром «Немые свидетели» (1914) – подлинный шедевр русского немого психологического кино. Есть какая-то тайна внутреннего масштаба и потаённой поэтичности этой очень простой истории любви горничной к барину, завершившийся его женитьбой на безнравственной женщине своего круга. Кружевная режиссура Бауэра, органичная, безыскусственная игра молодой актрисы Доры Чи-ториной украшают фильм. Однако тон всему задавала драматургия Вознесенского, в которой была найдена иная мера и форма драматизма, не внешнего, а спрятанного, внутреннего, медленно накапливающегося, тлеющего, заключенного не в действии, а в состоянии. «Молчи, скрывайся и таи» – вот его поэтическая формула. Таланту Бауэра, режиссёра живописного направления, такой драматург предоставлял абсолютную свободу.

Идеи, которые Вознесенский развил в статьях, выступлениях на диспутах, он сумел воплотить сначала в сценарии нового типа, а через него и в новом типе фильма. Он утверждал психологический кинематограф, искусство высокого безмолвия. Разумеется, он испытывал решающее воздействие взглядов певца молчания М. Метерлинка и опытов Г. Гофманстала. Но по-своему оказывала на него влияние эволюция русской литературы: от многословного, многостраничного романа к малым формам повести и рассказа, а от них к чеховской миниатюре, с её словесным минимализмом. В этот ряд драматург вписывал и немое кино.

Политические потрясения в стране заставляют А. Вознесенского изменить направление творческого пути. Он становится главой литературно-художественной части Скобелевского просветительского комитета, пишет сценарии на политическую злобу дня. Художественно-публицистический фильм «Царь Николай II, самодержец всероссийский» и игровая революционная драма «Товарищ Елена» – соци-

альный заказ времени, который, видимо, даёт мало свободы и удовлетворения. В конце 1917 Вознесенский меняет сферу кинематографической деятельности – организует и ведёт Студию экранного искусства сначала в Петрограде, позднее в Киеве. В 1924 году он выпускает книгу итогов и прогнозов, объединяя опыт дореволюционного кинематографа с перспективами революционного – «Искусство экрана». Снова начинает преподавать теперь уже в Ленинграде, на студии при объединении «Кино-Север». Пишет скетчи для эстрады, пьесы, переводит Ж. Б. Мольера.

В конце 30-х А. С. Вознесенский был репрессирован и погиб в заключении. Многие остались неизданным: книга стихов «Богодьявол» (1916), воспоминания «Начало века», «Книга ночей». Нереализованы сценарии «Азалия», «В сумерках», «Хозяин жизни». Надолго имя Вознесенского исчезло из кинословарей и сценарных справочников. Вера Юренева, бывшая его женой и музой, в своих мемуарах «Записки актрисы» (1946) вынуждена спрятать его за буквой В. «Журналист В. принёс мне чудо-пьесу Шибишевского «Снег»... будет переводить для меня...» Немногие тогда понимали, кого вспоминает актриса. А она таким образом, пыталась оставить в памяти хотя бы тень имени человека, в большой степени определившего своеобразие русского кино Серебряного века.

Зарождение нового типа кинопьес началось с того времени, как экран стал инсценировать художественные произведения литературы.

И. Петровский «Кинодрама или киноповесть». 1916 г.

Русский кинематограф сумел извлечь коммерческую пользу из любви просвещенных соотечественников к родной литературе. Духовная и мистическая, Россия всегда была страной особо слышащей слово, доверяющей слову – пастыря, творца, властителя, учителя, сказителя, юродивого. Искусство слова, литература заняла главенствующее, центральное место в пространстве национальной культуры. Писателей именовали «властителями дум», страну называли «самой читающей».

И в немом кино слово нашло свое место, из звучащего превратившись в написанное, слово для чтения. Русский зритель, в лучших своих представителях книголюб и книгочей, принял надписи как организующую часть фильма, с удовольствием их читал. Они становились все обширнее, включая фрагменты прозаических и поэтических текстов. Это не смог понять такой опытный киноделец как Пате, сначала получавший деньги с театровладельцев только за кадры с изображением. Имена писателей сразу появились в киноафишах, в то время как режиссёрские не ранее 1915 года.

Самые первые движения кинематографа навстречу литературе стали началом формирования нового её типа – кинодраматургии. Конечно, «Мёртвые души» продолжительностью 8 минут или «Идиот» – в 22 минуты скорее повод для шуток, чем для размышления. Одна-

ко для того, чтобы из большого романа выбрать 8–10 наиболее впечатляющих эпизодов на эти несколько минут экранного действия, разыграть их перед киноаппаратом, а затем связать воедино с помощью пояснительных и диалоговых надписей, роман нужно было прочесть, «увидеть» его лица, интерьеры, натуру.

... режиссёры кинематографии воспитаны в условиях варварского права обращения с авторами. Они привыкли быть самовольными, менять по своему произволу и замысел, и положения, и даже героев.

Евгений Бауэр. 1916 г.

Иллюстрации и инсценировки, лучших образцов отечественной литературы – «учёба у классиков», напоминающая упражнения будущих эскулапов над мёртвыми телами для того, чтобы потом врачевать живых, была жизненно необходима кинематографу. И он её прошёл энергично, быстро, «ломая всё», как говорил Л. Андреев. В ходу были повторные экранизации: «Хирургия» Чехова – 7 постановок, «Полтава» Пушкина – 5, «Записки сумасшедшего» Гоголя и «Преступление и наказание» Достоевского – 4. Конечно, это были экранизации «варварского права» по меткому определению Евгения Бауэра. «Права» принятого не по злomu умыслу, а по молодости кинематографа, незрелости режиссуры и драматургии, которые поначалу не способны были иначе пользоваться литературой, как только варварски.

Изначально игровой кинематограф стал сферой притяжения литературы и театра и их борьбы за влияние на него. Театр «колонизировал» кино, поставляя актёров и режиссёров, и делясь драматургией, а литература, давая ему всё – темы, проблемы, сюжеты, героев. Эта скрытая борьба старших искусств была обнародована в дискуссии 1916 года «Кинодрама или киноповесть», возникшей на страницах киножурналов «Проектор» и «Пегас».

На развалинах уже отжившей кинодрамы возникает новый, более совершенный вид светотворчества – киноповесть.

И. Петровский «Кинодрама или киноповесть». 1916 г.

Победа начала повествовательного над драматическим, литературного над театральным была утверждением русского психологического фильма. Сколько раз доводилось слышать упреки в адрес отечественного кино, что оно пренебрегает разработкой системы жанров, довольствуясь неким средним, называемым «киноповесть». А это и есть русский киножанр, способный в гибкие, проницаемые конструкции вбирать жизненные реалии, подробности человеческих отношений, милые сердцу мелочи быта.

И как это быстро всё произошло. Театральная драматургия складывалась столетиями. Кинодраматургия на глазах одного поколения кинематографистов, за какие-нибудь пять-семь лет, пробежала «ман-

жетный период», период элементарного «сценариста», дальше к кинематографу, а от неё выше к киноповести, этой первой истинно кинематографической литературной форме.

2

Современный «реалистический» театр... модернизированный театр, театр реставрации и изысканий – чувствуют свою гибель... очевидный путь спасения – это близкий, родственный союз с кинематографом.

Давид Бурлюк. 1913 г.

Русский театр Серебряного века находился в состоянии брожения, исканий, сложения иных форм жизнедеятельности – в направлении синтеза искусств, новой зрелищности. Это была эпоха театра. Занявшись всерьез драматургией, в него пришли великие прозаики – Лев Толстой и Чехов, и ещё – Горький, Андреев, Сологуб, Ремезов, Мережковский. В поисках нового живописного мышления и языка, театром занялись выдающиеся живописцы – Врубель, Коровин, Бакст, Судейкин, Головин, Бенуа.

Литературный театр-клуб «Факелы», объединяющий писателей всех основных направлений. «Интимный театр» – союз актёров и музыкантов. Театры-кабаре «Лукоморье» в Петербурге «Летучая мышь» в Москве. «Театр-студия» на Поварской (другие наименования в стадии организации «Театр исканий», «Театр идей», «Театр Союза молодёжи»), своеобразный филиал МХТ под руководством Станиславского и Мейерхольда. В этом театре реалистических и символистских исканий планировались вечера «знакомства с выдающимися произведениями современных беллетристов, драматургов, поэтов – в рефератах и иллюстрациях», в фойе выставки художников всех направлений. Не только разразившаяся в 1905 году Первая русская революция помешала открытию студии на Поварской. Сама идея единства полных противоположностей была прекрасной утопией. В 1913 году в Москве открывается «Свободный театр» – «театр синтеза искусств», где одновременно ставили оперу, оперетту, драму, пантомиму. М. Ф. Андреева разрабатывала идею экспериментальной Малой сцены, в зале на 100 мест. Была набрана труппа в 240 актёров и 300 служащих, большой оркестр. Более полумиллиона рублей потратили до открытия театра, а просуществовал этот колосс всего один сезон.

Банк театральных идей и проектов Серебряного века был переполнен, а осуществился, став надолго одним из краеугольных камней отечественной культуры, пожалуй, лишь один, да и тот был подправлен реальностью. Теперь только специалисты помнят первоначальное название театра, организованного К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко – Московский художественно-общедоступный. Высокое искусство по низким ценам, элитарное творчество для всех – таковы были одни из важнейших составляющих его эстетической программы. Но уже через несколько лет Московский художествен-

ный стал одним из самых дорогих театров России, и слово «общедоступный» навсегда исчезло из его названия.

Несовместимость таких начал как элитарность и массовость, художественность и малая затратность была ещё раз подтверждена практикой, и тут своё слово в этом вечном споре сказал кинематограф. Общедоступный, но далеко не всегда художественный, демократичный, но вовсе не единый по уровню. Так он обнажил новые грани проблемы. Недоступность из плана внешнего – финансовая (билеты дороги), социальная (театр принадлежность города), культурная (он искусство для грамотных) перешла во внутренний – эстетический, личный.

МХТ был всего на три года моложе кинематографа – он открылся в 1898 году. Это соседство двух культурных явлений в одной временной нише, их взаимное тяготение друг к другу, конечно, не было простой случайностью. Столь неравнозначные, в особенности в первые периоды развития, этот театр, завладевший душой русской разночинной интеллигенции и кинематограф, вылезавший из пелёнок балагана и лубочного зрелища, были связаны рождением новой творческой профессии – режиссуры. В 1908 году в Москве состоялся I Всероссийский съезд театральных режиссёров, где новая творческая профессия теоретически себя осознавала, искала общественных форм бытования. Это был год рождения русского игрового кино, в первых своих опытах ещё не ведавшего режиссуры.

Режиссура – детище театра Серебряного века, моложе его на несколько столетий. В свою очередь, кинорежиссура моложе кинематографа. Правда, стремительность его развития, возможность использовать уже имеющийся художественный опыт старших искусств, в том числе театральный, столетия спрессовали в какие-нибудь 10—12 лет. Утверждение новой фигуры в театре, появление её в кинематографе, где постепенно она займёт центральное положение, были связаны генетически, эстетически, исторически. Начиная с середины 20-х годов режиссура как новый тип творческой деятельности, коллективной, ансамблевой, с новым типом авторства, формируется усилиями обоих искусств. Впрочем, уже к концу 10-х кинорежиссура в лучших своих образцах – синтез сценической и экранной эстетики.

Можно сказать, что был «литературный» период в кинематографе, а затем его сменил «театральный», и вместо иллюстраций классических литературных произведений на экране появились театральные спектакли. Ранние снимали в зрительном зале. Затем стали разыгрывать действие в кинопавильоне, с отдельными выходами на натуру, и всё равно это были спектакли на экране, снятые с целью запечатлеть и сохранить сценическое зрелище, роли, сыгранные талантливыми и популярными актёрами.

Многие знаменитые спектакли московского художественного театра и его студий были перенесены на экран: «Екатерина Ивановна», «Братья Карамазовы», «Николай Ставрогин», «Сверчок па печи». Будучи заметными событиями театральной жизни, они без успеха прошли в кинотеатрах: истинным театрам не могли заменить жи-

вого зрелища, а массовому кинозрителю казались скучными, нединамичными. Конечно, со временем они могли бы приобрести большую ценность как живое воплощение театра, растворившегося в прошлом, но они не сохранились, к сожалению.

Редко у постановщика фильма возникало желание дать новое истолкование, другую жизнь спектаклю. В. Гардин, в своё время игравший с Верой Фёдоровной Комиссаржевской в комедии А. Островского и Н. Соловьёва «Дикарка», весьма удачно переработал пьесу в сценарий, поставил по нему фильм. При этом он воспользовался отдельными театральными приёмами, не противоречащими природе кинематографа — ритмическим построением, ансамблевой игрой. Действие он перенёс в современность, чем заложил одну из прочных традиций экранизации. Храня в эмоциональной памяти образ, созданный Комиссаржевской, Гардин долго и тщательно подбирал исполнительницу на главную роль. И всем предпочел выученицу школы МХТ, прима Камерного театра Алису Коонен.

Фильмы Протазанова, не работавшего в театре, но знавшего и любившего его, в особенности Московский художественный, не страдали театральностью. Он еще раз доказал это, поставив в параллель со знаменитым мхатовским спектаклем, по «Бесам» Ф. М. Достоевского, фильм «Николай Ставрогин».

Господа театралы! Может быть, вы удостоите экран переводом в ранг театра художественных мимических воплощений.

Из статьи в журнале «Экран и рампа». 1915 г.

Театр и кинематограф Серебряного века «сходились» бурно и радостно. Театр Корша первым принял кинематограф под свою крышу, когда в августе 1896 года комик труппы и уже известный фотограф Владимир Фёдоров (по сцене Сашин) демонстрировал после спектаклей снятые им киносюжеты. Позднее в сезоне 1907—1908 гг. именно этот театр включал показ фильмов в спектакли для детей.

Весной 1913 в Политехническом музее театральные журналы «Маски» организовали диспут «Кто победит, синематограф или театр?». Завершился он настоящим «братанием» — показом сцен из спектаклей и фрагментов из фильмов. Знаменитый Павел Орленев чтение глав из «Преступления и наказания» сопровождал показом им самим снятого по роману фильма, где он играл роль Раскольникова. Театр одного актёра и кинематограф демонстрировали своё родство.

Весной 1914 собрались сценические деятели Петербурга обсудить проблемы взаимодействия театра и кинематографа. Всеволод Мейерхольд, в то время режиссёр цитадели театрального академизма — Александринки, встал на защиту нового искусства, утверждая, что оно не угрожает театру. Год спустя он докажет это на практике, своим фильмом «Портрет Дориана Грея».

Теоретик сценического искусства князь С. М. Волконский в книге «Отклики театра» (1914) пишет об особой способности кинематог-

рафа фиксировать в движении, в развитии явления природы, социальной, политической жизни, повседневного существования человека, поведение масс.

Голоса деятелей русского театра – сторонников кинематографа звучали внушительнее, чем голоса противников и скептиков. Напротив, во Франции театр враждебно встретил кинематограф, видя в нём только более молодого, активного конкурента («театр низов», «театр нищих») и даже пытался законодательно ограничить его развитие. Такой авторитетный историк кино, как Жорж Садуль утверждает, что в Западной Европе кинематограф был включен в семью искусств не ранее 1915 года. В то время как в России уже в 1912 появляются первые статьи, утверждающие кино как особый вид искусства. Журналам «Вестник кинематографии», «Сине-фоно» на эту тему охотно дают интервью такие авторитеты старших искусств, как И. Бунин, Л. Бакст, В. Пашенная, О. Книппер-Чехова. Демократические позиции, дух обновления всегда отличали русское искусство.

Крупнейшими режиссёрскими именами были подписаны многие фильмы. Глава Камерного театра Александр Таиров экранизировал поставленные им в театре мистическую драму К. Лемонье «Мертвец» и пантомиму «Покрывало Пьеретты», проверив немым экраном, отсутствием надписей в фильме красноречие «жеста, передающего переживание», того, что он называл «мимодрамой». Творец перманентной революции в театре Всеволод Мейерхольд не на шутку увлёкся кинематографом. Реформаторы сценического искусства испытывали особое творческое состояние, создавая «вторую реальность» – реальность фильма.

Я глубоко уверена, что синематограф – это театр будущего; он и теперь уже требует к себе серьёзного отношения и огромной работы артиста.

Вера Пашенная. Из интервью. 1912 г.

Дирекция Императорских театров сначала категорически запрещала актёрам казённой сцены участвовать в съёмках. Однако уже в 1911 году ведущие актёры Малого театра Екатерина Рощина-Инсарова, Вера Пашенная, Владимир Максимов появляются на экране в классическом репертуаре, игранном ими на сцене – «Каширская старина», «Гроза», «Бесприданница». Остановить стремительный процесс «кинематографизации», когда актёры, режиссёры, художники ведущих театров устремлялись в кинопавильоны, было уже невозможно. В титрах несохранившихся фильмов мелькают великие театральные имена – Мамонт Дальский, Павел Орленев, Николай Рыбников. За десять лет активного кинопроизводства только из Московского художественного театра пришли: 33 актёра и 24 актрисы, сыгравшие 569 ролей; 8 режиссёров; 4 художника. Рекорд – 42 роли у Веры Орловой. При этом пик работы в кино у Орловой приходился на годы, когда она не работает в театре, а в период театральный (12 лет во МХТ-2-й) она перестает сниматься. Актёры Александр Вырубов и Пётр Бакшеев, сыграв-

шие 39 и 34 роли, яркого следа в театре не оставили. Выдающиеся театральные исполнители Михаил Чехов, Алиса Коонен, Иван Берсенева, Софья Гиацинтова, Мария Германова, сыграв в кино несколько ролей, сделали свой выбор, остались на сцене.

Из великих мхатовцев первого призыва особую меру любви к кинематографу питал Леонид Леонидов. «Последний русский трагик», актёр уникального дарования, он не любил и не умел сохранять, повторять рисунок роли, что совершенно необходимо в театре. Он даже готов был оставить сцену и целиком посвятить себя искусству экрана, довериться кинокамере «запоминающей» лучшее исполнение сразу и навсегда, если бы здесь ему предложили репертуар, равновеликий мхатовскому – Достоевский, Чехов, Шекспир...

Всё это свидетельствует, что эстетическая культура объединяет театр и кинематограф, а эстетическая практика разъединяет и ревниво требует от подлинного таланта полной сосредоточенности на сценическом или экранном творчестве. В истории мирового кинематографа нет примеров, когда в одном лице соединяются равновеликие исполнители и постановщики обоих искусств.

Будет ли кинематограф самостоятельным искусством или вспомогательным при театре – говорить ещё рано.

Всеволод Мейерхольд. 1915 г.

Летом 1915 Мейерхольд писал одному знакомому: «Куплен я в кинематограф». Что туда привело его, театрального человека до мозга костей? ...Интерес новатора к неизведанному, стремление реформатора театра к поиску оригинальной техники, стечение обстоятельств?.. В любом случае этому новому виду творчества он отдался со всей силой таланта и жадностью экспериментатора, всерьёз и надолго. И оставил в нём весьма заметный след, правда, почти виртуальный – ведь ни один из его фильмов, ни выходявшие на экран «Портрет Дориана Грея», «Сильный человек», ни оставшийся незавершённым фильм «Навы чары», не сохранились.

Однако, по переписке Мейерхольда, по воспоминаниям коллег, поклонников, противников, по материалам прессы можно восстановить картину увлечённой работы над фильмами. При этом он ни на один день не оставлял театра и, показывая чудеса работоспособности, организованности, снимал и продолжал ставить спектакли одновременно. На драматической и оперной сцене он в эти военные годы, 1915–1917, создавал только отечественный репертуар, а в кинематографе – только западно-европейский. И в театре и в кинематографе, обращаясь к новому драматургическому, прозаическому, поэтическому материалу, он искал современные, актуальные формы нового зрелища.

Отнюдь не случайно все три его кинопостановки в основе имели модернистскую литературу – романы Оскара Уайльда, Станислава Пшибышевского, Фёдора Сологуба. Именно эта литература вывела Мейерхольда на самостоятельную театральную стезю. После ухода из Московского художественного театра, он как режиссёр провинци-

альной труппы, повторял его постановка, пока глава литературного бюро писатель Алексея Ремизов не начал предлагать ему и переводить Шиллера, Пшибышевского. Новая драматургия дала начало другому театру – эту закономерность режиссёр принял как основополагающую и всегда следовал ей – в символистском, модернистском, конструктивистском театре и в кинематографе.

Постановка Мейерхольда не первая экранизация «Портрета Дориана Грея». В 1915 в Дании был снят фильм, где в главной роли снялся знаменитый Вольдемар Псиландер. Критика единодушно оценила фильм как неудачу. Для Мейерхольда, дебютирующего в кинематографе, странный, болезненный, изысканный мир Оскара Уайльда не был загадкой. «Что иногда нужно женщине», «Саломея», «Идеальный муж» – в этих театральных постановках режиссёр уже познакомился с ним. Это стало принципом работы в кино – выбирать для постановки литературные произведения тех авторов, которых он ставил на сцене.

На съёмочную площадку он вышел, не зная кинематографической специфики. Первая, снятая им сцена была удручающе театрально, длинна, скучна. Сократили вдвое, ввели крупные планы, надписи – сцена преобразилась. Оптика, свет, экранное время – всё это он познавал в процессе съёмок. При этом он не уступил важнейших принципов театральной режиссуры: постоянные репетиции с актёрами; съёмки в сюжетной последовательности; внесение поправок в смонтированные фрагменты. Ему были созданы по тем временам идеальные условия работы. Натурные съёмки проходили под Москвой в имении колбасного фабриканта Григорьева. В распоряжение знаменитого режиссёра тот предоставил дом со всей обстановкой «в английском стиле», парк, даже слуг. Позднее критики будут особо отмечать как точно, в каждой мелочи этот стиль выдержан.

Актёры перед камерой произносили реплики с той полнотой переживания, будто они зазвучат с экрана. Режиссёр сам готовил надписи по тексту романа. Он разработал «партитуру» фильма – темп и ритм игры, ремарки, психологический рисунок ролей, и перед каждой съёмкой обсуждал этот документ с актёрами.

Мейерхольд работал с одним из самых талантливых и изобретательных операторов русского кино Александром Левицким. Тот сразу предложил съёмку сложных сцен проводить двумя-тремя камерами. Человек у киноаппарата сумел привлечь к этой одушевлённой машине внимание режиссёра. И вот уже Мейерхольд с воодушевлением говорит о «тайне поведения киноаппарата» и сравнивает оператора с «опытным пианистом, играющим ритмами переходов и наплывов». Но работали они конфликтно и, не взирая на великолепный результат, дальше Мейерхольд снимал с другим оператором. Он органически не переносил, если в творческом процессе ему полностью не подчинялись. Кроме того, Мейерхольду мешала фотографическая природа кадра, его фактурность и натурность, и он всё время требовал от оператора дематериализации изображения. Левицкий дымом от сжигания сырой бумаги создавал таинственные, туманные «гофманские» кадры, снимал си-луэтно, контражуром, в «рембрандтовском» освещении.

Мейерхольд отказался от декораций театрального плана. Светом и тенью, выразительностью линий и плоскостей, точно следуя описаниям Уайльда, режиссёр и художник Владимир Егоров создали на экране великолепную, изысканную, болезненную среду обитания персонажей. Едва ли не впервые были использованы зеркала не в качестве красивого декоративного предмета, а как магическая поверхность, вбирающая и удваивающая пространство предзеркалья. Большая сцена «в театре» была сделана на совмещении в кадре прямого действия и отражённого, «зеркального».

Мейерхольд вместе с Егоровым открыли кинематографический приём, названный «острота фрагмента», когда на крупном плане часть целого, его деталь играла выразительнее целого. Это было открытие, всю мощь которого обнародовали режиссёры советского кино 20-х годов и в их числе ученик Мейерхольда, слушатель его Высших режиссёрских мастерских Сергей Эйзенштейн.

Впервые работая с актёрами перед камерой, Мейерхольд убедился, что тут нужен новый тип игры – с жёстким ограничением во времени, особым ритмическим рисунком, иной мерой концентрации эмоций. Он даже пришёл к парадоксальному, для театрального режиссёра выводу – большинство актёров сцены, просто не пригодны для экрана, и вообще в кинематографе исполнители не должны быть профессиональными актёрами. Знал бы он как стало важно это его открытие для авангардного кино переломных эпох, сопряжённых с резкими культурно-антропологическими сдвигами – для советского кино 20-х, итальянского кино 40-х.... Но, рассуждая подобным образом, он искал на главные роли театральных исполнителей: Варвару Янову из театра Незлобина, из Камерного Алису Коонен, которой занятость в театре помешала принять приглашение на главную женскую роль.

Роль главного героя в фильме исполнила актриса. Это вызвало подозрения советских киноведов, что, и Мейерхольд не избежал в творчестве гомоэротических веяний времени. На самом деле это было чисто эстетическое решение, как раньше в сценической постановке «Стойкого принца» Кальдерона, где роль юного рыцаря-крестоносца играла Н. Коваленская.

Мейерхольд, сосредоточившись на философских и мистических проблемах (творчество, красота, смерть, рок, власть человека над человеком) не касался патологических моментов, которые акцентировали другие постановщики «Портрета Дориана Грея» – пугающая физиология старения, однополая любовь.

Несмотря на то, что режиссёр сразу почувствовал (и не раз говорил), что одновременно снимать и сниматься трудно, он в каждом фильме выбирал для себя роль. Не главную, но позиционно важную: портрет Уайльда — лорд Генри; своеобразный автопортрет – Гурский из фильма «Сильный человек». Друг и наставник Дориана Грея лорд Генри — истинный денди; непроницаемо спокоен, холодный взгляд; монокль, орхидея в петлице смокинга, безукоризненный пробор. Это в его устах оживала мысль, ключевая и для Уайль-

да и для самого Мейерхольда, о необходимости для художника быть свободным от моральных ограничений.

Фильм открывался прологом, как своеобразным пластическим эпиграфом: сэр Генри и Дориан на берегу моря молча наблюдали за свободным полётом больших птиц. И на экране появлялась надпись, как материализация мысли героя, о том, что мечтающий летать, должен освободиться от «условностей моральных предрассудков». Цензура потребовала пролог убрать.

Премьера состоялась в Москве, в кинотеатре «Художественный». Шёл декабрь 1915 года. Театровладельцы охотно брали фильм («Зритель любит чертовщину, повалит») и просчитались. Он не имел коммерческого успеха, как слишком изысканный, сложный для широкого зрителя. Зато в профессиональной среде экранный дебют одного из лидеров театра Серебряного века был оценён как «высшее достижение кинематографии». Критики утверждали, что он «повел» «Русскую золотую серию», воплотив её фирменные качества – литературность, художественность, аристократизм.

Сильный человек» тысячу раз любопытнее, чем «Дориан», как материал для кино.

Всеволод Мейерхольд. Из письма жене. 1916 г.

Мейерхольд на театре неоднократно обращался к декадентским драмам польского писателя Станислава Пшибышевского, поставив «Грех», «Снег», «Вечную сказку», «Золотое руно». Внимание режиссёра к прозаической трилогии «Сильный человек» – «Освобождение» – «Священная пуща» привлёк её переводчик, заведующий литературным отделом «Русской золотой серии» Витольд Ахрамович-Ашмарин. Мейерхольд решил экранизировать все три романа, которые были связаны фигурой журналиста, авантюриста, мистификатора, «сильного человека» Генриха Белецкого. Романы были обращены к современности, их герои – люди богемы, жаждущие славы, успеха, живущие сатанинскими страстями.

На роль Белецкого был приглашён мхатовец Константин Хохлов, а для себя Мейерхольд выбрал трагическую роль Гурского – талантливого писателя, сгорающего от чехотки и перед самоубийством передающего свои произведения Белецкому. Известно, что Пшибышевский писал Гурского «с себя». Исповедально играл его и Мейерхольд, талантливый, не понятый, как он сам считал, окружённый завистью и недоброжелательством.

В письмах жене Мейерхольд делится впечатлениями о съёмках, радующих коллективной работой в талантливой компании единомышленников. Это снова художник Владимир Егоров, актриса Варвара Янова, актёр Михаил Доронин. Увлечённый новой кинематографической зрелищностью, Мейерхольд дописывает в сценарий выигранные эпизоды – в варьете, театре, цирке.

«Сильный человек» появился на экранах Петрограда в декабре 1917, а в Москве – в январе 1918. Это было смутное время, небла-

гоприятное для выхода фильмов. Вот и этот Мейерхольдовский киноопус исчез без следа. А Мейерхольд в это время был поглощен новой работой по роману Фёдора Сологуба «Навыи чары».

*Ставлю Сологуба «Навыи чары». Художник у меня хороший. Татлин. Помощник тоже хороший. Инкижинов...
Вместе стряпали сценарий. Вместе будем ставить.*

Всеволод Мейерхольд. Из письма. Июнь 1917 г.

Сценический союз Мейерхольда и Сологуба был проверен успехом постановок символических драм «Победа смерти», «Честь и месть», «Заложники жизни». Сологуб живо интересовался кинематографом, общался с «кинематографщиками». На его вечерах снимали хозяев и гостей, «играли в кино», соорудив белое полотно экрана, освещённое свечами и лампами. На просьбу руководства «Русской золотой серии» разрешить двухсерийную экранизацию романа «Навыи чары» автор ответил радостным согласием.

В качестве ассистента Мейерхольд привлёк своего ученика из петроградской Школы актёрского мастерства Валерия Инкижинова (будущего знаменитого «потомка Чингис-Хана» из фильма В. И. Пудовкина). Многие обещал дует двух авангардистов – Мейерхольда и Татлина, приглашённого на фильм художником-постановщиком. Гениальный кубо-футурист, увлечённый поиском аналогий между техникой и природой сделал для съёмок фантастическую модель «странного дерева» в виде высоченной корабельной мачты. Но их союз распался быстро: режиссёр не терпел в своих сотрудниках самостоятельности и независимости, а художник не годился на роль послушного исполнителя. Видимо разрыв был болезненным, раз Татлин спустя двенадцать лет, отказался оформить спектакль «Баня» в театре имени Мейерхольда.

Работа кипела. Шли натурные съёмки в Москве и Горенках. Художник агрессивного самоутверждения, Мейерхольд любил превращать репетиции в публичные прогоны, а съёмки в публичные показы. Журналисты, кинематографисты, знакомые, просто любопытствующие осаждали площадку.

Навыи чары – чары мертвеца (нав – «усопший», согласно Толковому словарю В. Даля). Главный герой романа и фильма – ученый-химик и педагог, поэт и колдун в одном лице был утопическим «я» автора, а, может быть, и режиссёра фильма. Реалистические сцены из жизни русской провинции, фантастические, мистические эпизоды – всё сплелось в этой «радостной трагедии», как называл свой роман Сологуб. «Тихие дети», умершие, но воскрешённые героем, спасались бегством на воздушном шаре, в который волшебю превращалась садовая оранжерея... После Октябрьского переворота фабрика П. Ти-мана стала сворачивать производство. Возможно и сам Мейерхольд почувствовал как несозвучен его фильм окружающей реальности, и оставил его незавершённым, и отложил другие свои заветные замыслы-

лы – «Джоконда» Д'Аннунцио, «Человек, который смеётся» Гюго. Его стремительно понесло новое течение.

*Жизнь моя представляется мне продолжительным,
мучительным кризисом какой-то страшной затяжной
болезни.*

Всеволод Мейерхольд. Из письма. 1901 г.

Карл Казимир Теодор Мейерхольд родился в семье германского подданного, владельца винного завода и недвижимости в провинциальном русском городе Пенза. Решив в двадцать лет креститься в православие, Карл взял имя любимого русского писателя, пророка, мученика, безумца, самоубийцы Гаршина. Всеволод Мейерхольд был записан «мещанином города Пензы», что для него, мечтающего быть и именоватьса независимым художником, было унижительно, мучительно. А ещё бедность, когда дело покойного отца рухнуло, и большая семья с трудом сводила концы с концами. А потом травля, недоброжелательство, непонимание, зависть в творческой среде.

«Ему не место на русской сцене», «Долой фанатика-стилизатора» – читал Мейерхольд в столичных газетах. Его попрекали даже немецкой кровью, что в 1914 году было равносильно обвинению в национальной измене. В тридцать лет он был близок к самоубийству.

Болезненно самолюбивый, эгоцентричный, нервный, переменчивый, способный на неожиданный, коварный поступок, а то и предательство. Александр Блок, один из умнейших людей эпохи, как никто чувствующий и понимающий её события, её людей, в письме жене написал самое существенное о Мейерхольде: «прирождённый плагиатор с убогим содержанием души». Конечно, под словом плагиат он не имел в виду грубого заимствования, похищения, он писал о нём как о механизме творчества не из богатств собственной души, а заражением от души чужой.

«Убогая душа» легко наполняется чужим содержанием. За 35 лет режиссёрского творчества Мейерхольд столько раз кардинально менял всё – театры, сценическую эстетику, любимых актёров, даже собственный образ. Императорскую сцену на подмостки Театрального Октября. Символистский театр 10-х годов на конструктивистский 20-х. Фрак на комиссарскую кожанку, с солдатскими башмаками и обмотками, фуражку с пятиконечной звездой. И каждый раз это был он, искренно предавшийся новому символу веры.

*... Революция. Меня влекло на улицы... Желание видеть
преобразённый мир. В моей душе от страшной недели
осталось что-то такое, что даёт силы...*

Всеволод Мейерхольд. О событиях 1905 года.

Для человека, чувствующего себя униженным господствующей системой отношений, для художника-авангардиста, исповедующего разрушение как творческий принцип, приход к революции был орга-

ничен, закономерен. Из переписки Мейерхольда становится ясно, что «покровитель муз» Нарком Луначарский не дал ему обещанной рекомендации для вступления в члены ВКП (б), но в августе 1918 он был принят кандидатом через парт ячейку Школы актёрского мастерства в Петрограде. Он получил членский билет за номером 225182.

Когда в конце 1919 Мейерхольд выехал для лечения начавшегося туберкулёза желез в Ялту, он сразу попал в поле внимания двух конкурирующих фирм – Ханжонкова и Ермольева, предложивших ему постановки. Ханжонков предлагает экранизации К. Тетмайера, Б. Келлермана и обещает достать роман английской писательницы Марии Корелли «Печаль Сатаны», заручившись согласием Мозжухина сняться у Мейерхольда в роли Сатаны. Ермольев даёт полную свободу выбора, лучших актёров во главе с тем же Мозжухиным, приказывает открыть режиссёру большой кредит. Приход белых заставил Мейерхольда на браконьерской шхуне бежать в Новороссийск, к семье. Там по доносу известного петербургского адвоката А. Бобрище-ва-Пушкина его арестовывает белая контрразведка, как коммуниста и одного из руководителей Театрального отдела Наркомпроса. Приговорённый к расстрелу он ждёт своего часа. Спасение приходит со стремительным наступлением красных.

Став во главе Новороссийского театрального отдела, Мейерхольд энергично берётся за организационную, черновую киноработу: ремонт кинотеатров, возрождение кинопроизводства, внедрение научного кино в сферы здравоохранения и образования. Болезнь снова настаивает – он едва не погиб от заражения крови. Кажется, какие-то высшие силы сохраняют его: для великого творчества и признания, для необыкновенной любви, для мучительного конца и ещё для нескольких кинематографических проектов, оставшихся не осуществлёнными.

Новаторский, революционный театр, при жизни названный его именем, прославится на весь мир. Поздняя страсть к Зинаиде Райх, будет столь поглощающей и высокой, что он к своей знаменитой фамилии прибавит фамилию жены, посредственной актрисы. Заключение Мейерхольда-Райх подвергнут истязаниям, о которых он не побоится написать из Бутырской тюрьмы прямо Молотову, а в феврале 1940 расстреляют на Лубянке.

И в 20-е годы кинематограф не отпускает Мейерхольда. Стремясь осуществить эстетическую «кинофикацию театра», он хочет получать из-за границы киноинсценировки известных романов и показывать труппе; занимается организацией своеобразного кинотеатра повторного фильма при театре. Его лучшие постановки насыщены кинематографической образностью: светящиеся экраны («Озеро Люль»), монтаж коротких картин («Лес»), выдвигающиеся площадки, дающие смену актёрских планов («Горе уму»), резкие перепады ритма действия, которое идёт то, как в замедленной, то как в ускоренной съёмке («Мандат»). В политическом обозрении «ДЕ» («Даёшь Европу») он сам вышел на сцену Гарри Пилем, создав пародийную пантомиму на кумира молодёжи, знаменитого немецкого трюкового киноактёра.

В это время, несмотря на нечеловеческую интенсивность общественно-политической, педагогической и, прежде всего, театрально-постановочной деятельности, Мейерхольд занят кинематографическими проектами. Он задумывает эпический фильм по книге Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир». Он начинает работать над фильмом «Стальной путь» (100 лет революционной борьбы железнодорожников страны), для которого ему необходимо набрать «тысячные массовки, две с половиной тысячи актёров, десять тысяч крыс, целые эскадрильи самолётов».

*Показать оборотную сторону старой дворянской жизни...
Так, чтобы зритель сказал: «Хорошо, что это прошло, что мы
это зачеркнули Революцией».*

*Всеволод Мейерхольд. Из материалов к
сценарию «Отцы и дети»*

Несколько лет продолжалась, останавливаясь, постановка киноверсии романа «Отцы и дети», не по Тургеневу, а против Тургенева. Был выбран агит-проповедческий тип экранизации – сюжет романа сопровождался социально-политическим комментарием. Себе он выбрал роль главного комментатора, названного «вожатый», который должен был разъяснить зрителю идейную суть происходящего на экране. Почему Павел Петрович Кирсанов един во плоти то сановника, то жандарма, то филера, то палача. Зачем рядом с тургеньевскими героями – Базаровым (на роль предполагался Николай Охлопков) и Одинцовой (естественно в исполнении Зинаиды Райх) должен был появиться главарь итальянских фашистов Муссолини.

В одном из эпизодов сценария «Вожатый» подходил к портрету автора романа и показывал ему язык. Будь фильм поставлен, сам Тургенев мог бы таким образом поприветствовать Мейерхольда. Может быть во благо его художнической репутации Нарком Луначарский в 1931 году положил конец работе над фильмом «Евгений Базаров». Материалы, сохранившееся в архиве, оставляют впечатление не исканий мастера, а вульгарно-социологических потуг политика.

Когда-то в письме неизвестному адресату Мейерхольд пророчески написал: «Мое творчество – отпечаток смуты современности». Это оказалось верно, не только для 1902 года, но и для 1905, 1917, 1937... Революционное, взрывное по самой своей сути, огромное его дарование переживало наибольший расцвет в смутную, трагическую эпоху катастроф. Творчество этого гениального художника шло не только «отпечатком», но и самой печатью, орудием такого времени, не только его отражало, но по-своему и создавало. Мейерхольд был певцом и жертвой эпохи, заложником своего великого творческого и грешного человеческого «я».

Приступая к фильму «Портрет Дориана Грея», Мейерхольд ещё не имел однозначного ответа на вопрос – самостоятельное ли искусство кинематограф. Завершив съёмки, он уже знал, что немое кино «искусство изобразительное» «новый тип зрелища», синтезирующий

свето-теневую и композиционную природу живописи, философско-драматические глубины литературы, постановочную и исполнительскую культуру театра. Из этих сопредельных художественных сфер – модернистская литература, условный театр, авангардистская живопись – наполнялась его режиссёрская система сценическая и экранная. Можно с уверенностью заключить, что условный, символистский театр в его лице дал кинематографу ничуть не меньше, чем театр реалистический.

Мейерхольда по праву можно назвать кинорежиссёром, овладевшим спецификой творческой деятельности в кино, а не театральным постановщиком, снимавшим фильмы. Он охотно делился в прессе своими открытиями, и это были первые теоретические высказывания кинорежиссёра о киноискусстве. Они сохранились, а фильмы, работа над которыми вызвала к жизни эти позиции и идеи, к сожалению утрачены. Возможно попали в печально-знаменитую «серебряную компанию». Последнее упоминание о показе в кинотеатре одного из них — «Портрет Дориана Грея» — датировано 1922 годом.

*Алексеев не талантливый, нет, он гениальный
режиссёр-учитель.*

Всеволод Мейерхольд. Из письма. 1898 г.

Есть глубокая закономерность в том, то лидер условного, модернистского театра вышел из Московского художественного и высокая справедливость в том, что судьба на всю жизнь, до трагического конца связала Мейерхольда со Станиславским. Именно у своего учителя, тяжело больного, умирающего, нашёл последнее творческое пристанище опальный ученик – в руководимой им Оперной студии.

Предпочитающие не объединять, а разъединять и противопоставлять этих художников, указывают на благополучие советской судьбы учителя. Звания, ордена, дом, данный Правительством – это известно всем. Немногие знают: брат погиб в Гражданскую; семью выселили из родного дома; Станиславский был взят в ЧК, как заложник, когда к Москве приближался атаман Шкуро. На полях пьесы Байрона «Каин» рукой Станиславского: «Ленин – Каин». Советскую власть он называл «хамодержавием». Он потерял главное в жизни – Московский художественный. За семь лет до смерти, в 1931 прямо и честно писал в письме Советскому правительству: «Я не могу работать в этом театре». Но самое страшное наступило уже после смерти – Станиславского превратили в официального художника, именем, наследием которого уничтожали всякое театральное инакомыслие, пользовалась в политических целях. Вот такое благополучие!

Константин Сергеевич Алексеев, талантливый актёр, режиссёр, педагог, теоретик, реформатор сцены, прославившейся в мире как Станиславский, был правнуком крепостного (открывшего тайну золототкачества и за то получившего вольную), сыном образованного купца (ставшего крупным промышленником). Галльская кровь (ма-

тери-француженки) добавила темперамента, блеска, шарма, красоты. Такому бы в кино сниматься!..

Косвенно Станиславский был отцом русского кино, как был отцом современного русского театра.

Жорж Садуль

Первое упоминание кинематографических планов Станиславского датировано 1909 годом. В одном из писем он сообщает о решении снять мхатовскую постановку «Бориса Годунова» «для синематографа». Порыв не столько творческий, сколько деловой: обещанные за съёмку 15 тысяч рублей решено истратить на покупку для театра имения, как репетиционной базы. Этот проект остался неосуществлённым, что, однако не уменьшило интереса реформатора сцены к новоявленному «чуду», появление которого ничуть не испугало и не смутило его.

Кинематограф привлёк его внимание сразу: как испытательное поле театральных новаций и как предмет жадного интереса актёров его театра и даже его собственных детей. Дочь Кира из любопытства снялась в фильме вместе с актёром отцовского театра Константином Хохловым и Сашей Боткиной, будущей его женой.

Высказывания Станиславского о кинематографе охотно публиковали журналисты. Позднее первый русский кинопредприниматель А. А. Ханжонков признавался, что выписывал их в свой дневник, как полезные, интересные советы, как мысли о кино, созвучные его собственным. Немало их разбросано по страницам записных книжек Константина Сергеевича. Взаимоотношения театра и кинематографа он рассматривал с высокой культурной позиции. Кризис театра как зрелища «представляющего и забавляющего», дающего внешние формы жизни, будет изжит с помощью кинематографа, который всё это примет на себя. Тогда театр сможет сосредоточиться на исследовании внутренних процессов жизни – состояниях человеческого духа, психологических и нравственных коллизиях. А такому «новому интимному театру», по его мнению, кинематограф не может быть соперником.

Позднее, уже в конце 20-х Станиславский утверждал, что Великий немой заговорит и оставит права жизни только «первоклассному», «превосходному», «великолепному» театру, основанному на взаимодействии живого творящего актёра с живым воспринимающим зрителем. Он даже нашёл поэтическое определение состоянию публичного творчества – «лучеиспускание».

Современные синематографические актёры научат настоящих актёров как жить. На экране всё видно и всякий штамп навсегда припечатан.

Константин Станиславский. Из записной книжки. 1913 г.

Как актёр и режиссёр, един в двух лицах, Станиславский глубоко чувствовал и точно определял особенности актёрской игры перед ка-

мерой и актёрского исполнения на экране. Так он первый отметил, что на киноплёнке не сам актёр, а его изображение и в нём может быть зафиксирован лучший, часто импровизационный, вариант исполнения, зафиксирован навсегда, для аудитории, не имеющей границ ни в пространстве, ни во времени. При этом он отмечал, что за это заплачена дорогая цена – нет радости непосредственного контакта со зрителем, силы «лучеиспускания». И всё это он излагал в свободной манере беседы, личного письма, заметки на память, не придавая этим высказываниям значения теоретических максим.

Съёмки интересовали его и как средство самоконтроля, когда впервые актёр получил возможность видеть на экране процесс и результат рождения роли, в том числе такую болезнь как наигрыш, штампы. Он видел серьёзное преимущество кинематографа в том, что съёмки на натуре, в интерьерах, сооружённых и обставленных по образу и подобию реальных, задают актёрской игре высокую меру органичности, простоты, естественности – всего, что на сцене давалось с таким трудом.

На самом деле, пожалуй ни один из великих реформаторов театра, кинематографом не занимавшихся, не оставил о нём таких глубоких, дальновидных, тонких наблюдений и замечаний, как Станиславский.

Участие в синематографических снимках перешло среди наших в какую-то вакханалию... Разумеется, мы не будем бороться с этим явлением... Но не можем не отличить тех, которые берегут свои силы для настоящего искусства, от тех, кто треплет и развращает их. Владимир Немирович-Данченко. Конец 1915 или начало 1916 г.

В. И. Немирович-Данченко по-настоящему увлёкся кинематографом только в конце 20-х, а ранние русские киноопыты, судя по его открытому письму вывешенному за кулисами Художественного театра («Участие актёров МХТ в синематографических съёмках») не ассоциировались с искусством. Под этим документом нет даты, но по откликам прессы на него, исследователи ставят 1916, год несомненных и признанных успехов кино, которые автор не заметил потому, что как сам тут же признаётся, «редко смотрю испошленное ремесло синематографа».

Замечательного педагога одного из основателей и руководителей МХТ «заведующего репертуаром» театра, кинематограф пугал тем, что мог испортить творческие нравы «птенцов сценического дела». Между тем к этому времени его ученицы поддержали честь родного театра, сыграв по-мхатовски – Мария Германова в фильме «Анна Каренина», Ольга Преображенская в «Дворянском гнезде», Алиса Коонен в фильме «Девушка из подвала». Актёр художественного театра Вячеслав Туржанский, переноса на экран пушкинского «Моцарта и Сальери», привлёк ансамбль актёров I-й Студии МХТ.

Злая досада, о которой пишет сам Немирович-Данченко, читается в строках этого обращения-предостережения молодым актёрам. О них так

заботятся в театре, помогая делать первые шаги, а в кинематографе – «бесстыдно пользуются молодыми неопытными дарованиями, как и самой маркой МХТ». Позднее это чувство уйдёт и, находясь в Америке, Немирович-Данченко всерьёз займётся кинематографом... Правда «Кинематографический роман» основоположников Московского художественного театра так и остался платоническим, не давшим экранных плодов. Но это вовсе не умаляет их личного вклада в отечественную кинокультуру.

Само это слово «кинематограф» и сосредоточенные в нём представления об особенностях нового зрелища, проникали в сознание и жизнь Московского художественного театра. Так многие писавшие о знаменитой «Синей птице» отмечали «кинематографичность» – построение спектакля как череды сменяющих одна другую живых законченных картин. «Приёмы кино» находили в решении условной символистской драматургии Леонида Андреева, в спектаклях «Жизнь человека» и «Анатема».

Мейерхольд, будучи актёром этого театра, изнутри понял и точно определил движущую силу Московского художественного: «два режиссёра слились вполне», тот, что на страже интересов исполнителя и тот, что на страже интересов драматурга. Станиславский и Немирович-Данченко в гармонии этих «интересов» и строили режиссуру театра. Воссоздание объективной картины мира во всей полноте внешнего и внутреннего начал, психологический реализм, знаменитые мгновения бездействия (паузы), подтекстовое течение действия, эффект четвёртой стены, поэзия и философия бытийственности, окутывающие каждое бытовое мгновение – всё это был Московский художественный театр. И всё это была школа для русского игрового кино, школа «на вырост».

Поэтический натурализм как освещение жизни, проникновение в душу персонажа через переживание, психологический симфонизм ансамблевого исполнения – эти основы мхатовской эстетики постепенно вливались в кинорежиссуру. При том, что МХТ справедливо окрестили «актёрской академией», он стал первым в мире театром, где режиссёр поднялся на небывалую творческую высоту, он стал «режиссёрской академией» для кинематографа.

Три крупнейшие фигуры – Чехов, Горький, Андреев – дали в совокупности ту «новую драму», обращённую к современности, которая вызвала к жизни этот театр, а в нём режиссуру, как тип творческой деятельности. По известной формуле Мейерхольда «драма делает театр», МХТ сделала чеховская драма поэтического реализма, горьковская социально-критическая, андреевская символистская, переходящая в экспрессионистическую, драма.

Добычей кинематографа 10-х годов стал только Андреева. Чехов и Горький долго ждали своего часа, звука и слова в кино, зрелой режиссуры. А пока, снимали по рассказам Чехова, по не всегда получался даже Чехонте. Десятки таких киноиллюстраций нельзя было назвать чеховским кинематографом. Пожалуй, только «Цветы запоздалые» (1917), фильм мхатовца Бориса Сушкевича с участием актёров I Сту-

дии этого театра, положил ему начало. Удалось опробовать тип чеховского фильма – главного состояния, отношения, переживания; мало действия; красноречивые паузы, внимание среде, быту; особое настроение. Исполнители нашли кинематографическую манеру игры, сдержанную, на полтонах. Спектакли студии в небольшом зале, близко к зрителю, как бы всё время на крупных планах, можно было играть только так.

На эстетической территории МХТ родилась культурная инициатива Горького – Андреевой создать киностудию по производству фильмов эталонного художественного уровня силами театра. Актёры И. Москвин, В. Качалов, Л. Леонидов и, конечно, сама Мария Андреева, режиссёр К. Марджанов, А. Санин должны были обеспечить исполнительскую и постановочную вертикаль. Писатели-знаньевцы горьковского круга, называемые «подмаксимками», были приглашены для написания сценариев. Сам Шалапин дал согласие сниматься здесь. Большевик, инженер, заведующий русским отделением зарубежной компании «Симменс-Шукерт» Леонид Красин готов был поставить студии новейшую аппаратуру. Финансирование обеспечивал миллионер, нефтяной король Лианозов. К сожалению, проект созрел под самую Февральскую революцию, которая его похоронила, а вместе с ним и саму идею кинематографического сопровождения жизнедеятельности крупнейших театров.

Процесс съёмки, быт и нравы кинематографистов не раз становился предметом юмористических реприз театра-кабаре «Летучая мышь», выросшего из знаменитых мхатовских капустников. Не оставляли без внимания МХТ и кинохроникёры, посвящая людям и жизни театра специальные сюжеты. Весной 1920 киноматург Александр Вознесенский опубликовал открытое письмо К. С. Станиславскому и В.И.Немировичу-Данченко, призывая их оставить театр, обречённый временем на смерть, и отдать все силы кинематографу, искусству великого будущего, но сегодня погибающего без культуры, дисциплины, талантливой режиссуры, как он писал, «без своих Немировича и Станиславского».

И в 20-е годы контакты теперь уже советского кинематографа и Московского художественного продолжались. Первая Госкиношкола одно время располагалась стена в стену с I-й Студией МХТ. Ученики Л. В. Кулешова, непримиримого противника «актёров переживания», Борис Барнет и Порфирий Подобед дружили и сотрудничали с соседями. Подобед многие годы был помощником В. И. Немировича-Данченко и когда тот дал согласие поставить вместе с Я. А. Протазановым фильм «Война и мир», он принял на себя весь груз ассистентской работы. К сожалению, проект не был осуществлён. Вернувшись из Америки после продолжительных гастролей, К. С. Станиславский всерьёз обдумывал кинопостановку «Шинели», а в это время в Ленинграде молодые режиссёры-новаторы Г. Козинцев и Л. Трауберг завершали свою версию гоголевского шедевра.

Один из лидеров советского революционного кинематографа Всеволод Пудовкин снимал мхатовских актёров и осмыслял эту практику теоретическими работами о родстве психологического кинематографа и системы Станиславского.

Его интересовал живой человек с жизнью его души.

Ольга Гзовская. Из воспоминаний об Я. А. Протазанове

Яков Александрович Протазанов вышел из среды московского просвещенного купечества, подарившего русской культуре Серебряного века эстетически и нравственно здоровых и красивых людей, приверженных вере, христианским жизненным ценностям, традициям. Третьяковы, Бахрушины, Алексеевы, Протазановы...

Отец Якова Александровича был потомственным почётным гражданином, служил в крупной нефтяной компании. Мать, имевшая хорошее образование, владевшая французским, знала и любила театр. Родственники по материнской линии все были из театральной среды. На Долгоруковской улице семья имела небольшой особняк с садом, ухоженность и красота которого поражали прохожих. В такой обстановке вырос воспитанный молодой человек, получивший хорошее образование в Московском коммерческом училище на Остоженке, много читавший, посещавший театры и синемаграф. Когда неожиданно кто-то из родственников оставил наследство, часть денег причитавшихся Якову, решено было потратить на путешествие по Франции и Италии. В Париже он посетил кинофабрику бр. Пате.

Высокий, стройный; красивые руки; серые внимательные глаза; высокий, чистый лоб; каштановые волнистые волосы. Во внешности – порода, артистизм. Всегда одет по моде, но без щегольства. Эдакий русский европеец. Независимый, сдержанный, закрытый, с чувством собственного достоинства, упорный, самолюбивый. Всегда держался своего, достаточно узкого круга. В чуждой среде и обстановке мог заболеть, как это случилось, когда зимой 1916, призванный ратником второго разряда писарского полка, тяжело занемог в Спасских казармах. Грязь, матерщина, теснота были непереносимы для него.

Теперь мы у Вас поучимся.

Яков Протазанов. Из беседы с В. Р. Гардиным. 1913 г.

В кино начинал весьма скромно, учась у всех и всему. Работа переводчика при кинемаграфистах-иностранцах, в том числе при замечательном итальянском операторе, снимавшим и как режиссёр, Джованни Витротти. Когда у Тимана появился Гардин, известный театральный актёр и режиссёр, Протазанов, имея на счету значительные фильмы, вместе с дебютантом снял «Ключи счастья».

Коллеги прозвали Протазанова «Яков Грозный», за его профессиональную жёсткость, требовательность и потому уважали, любили, боялись. Умный, сильный, энергичный, он умел поставить себя в достойное положение, где бы, с кем бы не работал – в царской или советской России, во Франции, в Германии. Этот, как его ещё называли «человек от мастерства», как все кинемаграфисты первого поколения не получил специального образования, обучение в практике по-

становочной работы, самообразование в академии старших искусств, литературы и театра прежде всего.

Протазанов определял два главных эстетических источника своего кинематографического «я» – русский реалистический театр, любимый Московский художественный и французские фильмы, снятые с участием актёров Комеди Франсэз. Духовным истоком было православие. Он был первым отечественным режиссёром, лучшие фильмы которого обращены к миру православия.

За десять лет работы у Тимана и Ермольева он снял 85 фильмов. Для сравнения – Чардынин за тот же период – 200. У Иосифа Ермольева, другим выбиравшего даже песни для экранизации, Протазанов пользовался исключительным правом самому решать, какие именно 12 фильмов (по одному в месяц) он снимет в этом году, с тем, что два-три будут авторскими, остальные репертуарными. В его послужном списке вся палитра кинорепертуара 10-х годов: экранизации, инсценировки песен и романсов, уголовные, мистические, любовные драмы, фарсы, балетные номера.

Однако, если, это драма из купеческой жизни по роману Алексея Пазухина «Проклятые миллионы», это драма греховности богатства, неразделенного с другими. А если это любовная драма о супружеской неверности, это не банальный адюльтер, а драма покаяния христианской заповеди. Неслучайно в их названиях нередко выносятся христианские поучения: «Подайте, Христа ради ей», «Не возжелай жены ближнего своего».

Особое место среди снятых Протазановым экранизаций русской классики, заняли фильмы по произведениям Л. Н. Толстого – «Первый винокур» (1911), «Дьявол» (1914), «Война и мир» (1915), «Семейное счастье» (1916), «Отец Сергей» (1918). Им неслучайно выбраны: посмертно опубликованные «Дьявол» и «Отец Сергей», и ранний, самим автором нелюбимый роман «Семейное счастье», связанные единой проблематикой поиска смысла жизни и символа Веры, святости, греха, искупления. Можно сказать, эта проза Толстого интересовала режиссёра не столько как интересный материал для экранизации, сколько как материя для духовно-нравственной рефлексии. «Семейное счастье» получалось фильмом, утверждающим прочность и силу православной семьи, тепло и надёжность дворянского гнезда. В фильме «Дьявол» показана жизнь человека в борении духа и плоти.

Толстой не только подавил меня своим величием, но доставил мне эстетический восторг последними днями своей жизни... становится страшно оставаться без него на этом свете.

Константин Станиславский. Из письма. 1910 г.

С. М. Эйзенштейн назвал «Уход великого старца» – «фильмом о личной и социальной трагедии Толстого» и выделил из всего русского дореволюционного кинорепертуара. Снятый Протазановым через два

года после смерти писателя, ещё на стадии съёмок вызвавший необычайный интерес и споры, фильм не был выпущен на экраны России по требованию Софьи Андреевны, Льва Львовича Толстых, В. Г. Черткова. Вдова нанесла визит московскому градоначальнику, министру внутренних дел, с настоятельной просьбой уничтожить фильм, который «оскорблял память», «надругался над именем». Пауль Тиман скандала не захотел и, потеряв солидную сумму на отказе от отечественного проката, выгодно продал фильм за рубеж, чем и спас его. Несколько десятилетий спустя фильм вернулся в отечественный киноархив.

Протазанов даже не мог себе представить, что этот фильм открыл одну из вечно привлекательных тем: свой «Уход великого старца» мечтали поставить Григорий Козинцев, Андрей Тарковский и Сергей Герасимов, единственный, кому это удалось «едину в трёх лицах» (сценариста, режиссёра, исполнителя заглавной роли). Сценарий принадлежал журналисту толстовского круга Исааку Генеромо, собиравшему всё о Толстом – от документов до анекдотов. А Протазанов решил снять не биографию а киножитие Толстого, что подтверждает само название фильма, в котором использованы слова из лексикона Жития. В нём показаны сомнения, страдания героя, пишущего, пашущего, покушающегося на свою жизнь, общающегося с крестьянами. Указан и главный источник душевного смятения – конфликт с собой, непонимание и борьба с ним самых близких людей – жены, детей, душеприказчика в лице Черткова.

Ещё в 1901 году Л. Н. Толстой был отлучен от церкви и потому создание фильма о «десяти днях, которые потрясли мир» уходом из дома, болезнью, смертью великого писателя, великого искателя истины, великого бунтовщика против всех форм государственной, общественной, семейной, церковной жизни, был мужественным поступком Протазанова.

В фильме выдержаны законы создания Жития святых, мучеников, подвижников, которые пишутся в назидание верующим. В нём есть всё: повествование в виде истории жизни героя, идущего на жертву, отказывающегося от благ мира сего; картины быта эпохи и жизни семьи; выражение религиозно-нравственного идеала; нравоучительный пафос; лирическая авторская интонация.

На роль Толстого режиссёр выбрал актёра, близкого своего друга, в человеческих и профессиональных качествах которого не сомневался. Владимир Шатерников совсем не был похож на Толстого, что не смутило постановщика, потому что он задумал снимать актёров в портретных гримах, которые для исполнителей будут ключом к полноте перевоплощения, а для зрителей – к общению с персонажами. Их разработал молодой художник Иван Кавалеридзе, уже создавший скульптурный портрет Толстого. За два – три часа работы превосходного гримёра Солнцева рождалось лицо «великого старца». Каждый день в гримёрную приходили люди, посмотреть на чудо «возвращения» Толстого.

Трудно сказать, кому пришла идея включить в игровой фильм кинохронику, снятую два года назад в Астапово, Ясной Поляне одним из операторов протазановского фильма Мейером. Важно как режис-

сёр её воплотил, используя хроникальные кадры не в качестве документальных вставок, а как строительный материал нового целого – художественно-документального фильма. Он смело «без швов» монтировал то, что было снято в реальности, с тем, что сейчас создавалось как «вторая реальность» операторами (игровые сцены снимал А. Левицкий), исполнителями, гримёром, скульптором и художником Кавалеридзе.

Идея киножития вела режиссёра, подсказывая новые и точные решения. Наплывы, двойные экспозиции были ему совершенно необходимы для воссоздания духовной, внутренней жизни героя – хода мыслей, переживаний, мечтаний, видений. Сцена «на небесах», снятая двойной экспозицией, виделась бесплотной, ирреальной, неземной. Единый финал фильма – земной и небесный был воплощением христианского понимания смерти как перехода в мир иной, лучший, к жизни загробной и как торжество прощения, любви. «Здесь» Толстой в последнее мгновение примирялся с женой. «Там» Христос простирал над ним руки и уводил за собой. Как известно, православная церковь запрещала показ Христа на экране, а в искусстве живописи этот образ имел право на жизнь, и потому Протазанов воспроизвёл композицию известной картины Яна Стыки «Последняя пристань» – Толстой, пришедший к Христу, как высшему судие.

Предсмертный побег Л. Н. Толстого из дома потряс мир потому, что большинство понимало – это не каприз потерявшего рассудок старика, а последний акт многие годы длившейся трагедии, духовной, семейной, социальной. Трижды (в 1884 и 85, в 1897) граф Толстой пытался уйти от своего окружения, семьи, жены, а, главное, от себя самого. На одной из последних фотографий четы Толстых рукой Софьи Андреевны написаны пророческие слова – «Не удержать».

Эта семейная драма была из ряда вон выходящей – глава семьи гений, а конфликт не бытовой, не имущественный по-существу, уходящий к высотам миропонимания и в глубины духа. Кому принадлежит творческое наследие великого сына нации – узкому кругу семьи, или тем десяткам миллионов, тёмных, неграмотных, с которых он, точно пчела взяток, собрал свой талант? Толстой отвечал – народу и отнимал у семьи. Для кого нужно жить – для самых близких, кровных, или для далёких, духовно родных? Толстой отвечал – для далёких-близких, чужих-родных и приносил семью в жертву человечеству.

Желание «уйти» как «очиститься», «опроститься», слиться с самыми горемычными из народа – бездомными, бродягами, странниками, живущим милостью Христа ради – неотступно владела графом Толстым в зрелые его годы. Он следил за судьбой ушедшего в странничество поэта-символиста Александра Добролюбова, принимал его в Ясной поляне, переписывался с ним. Он интересовался старообрядческое сектой «бегунов» («странников»), которые призывали «бегати и таиться» от мира антихристового, умереть в дороге. Он как и не дописал «Посмертные записки старца Фёдора Кузьмича» и много лет мучительно работал над повестью «Отец Сергий».

Протазанов, возможно, почувствовал эту внутреннюю духовную связь судьбы автора и его героя, это присутствие Толстого внутри сюжета «Отца Сергия» и сразу после «Ухода великого старца» обратился к этой повести. В 1916 году он был готов приступить к съёмкам, но разрешение на фильм, в котором изображалась церковь, царствующая особа, не было получено. Только после Февральской революции, отмены цензуры режиссёр мог вернуться к заветному замыслу. Между двумя толстовскими фильмами Протазанова легли шесть лет, появились фильмы по Пушкину и по Достоевскому («Пиковая дама» и «Николай Ставрогин») и двухсерийная лента «Сатана ликоующий».

В предисловии к изданной фабрикой повести Пушкина, иллюстрированной кадрами из картины, создатели фильма сообщают, что их задачей была попытка на конкретном опыте выявить внутреннюю сущность кинематографа, определить ту внутреннюю его линию, которая соединяет его с искусством.

Из предисловия к специальному изданию повести «Пиковая дама». 1916 г.

Это был смелый, принципиальный, красивый ход – издание классического литературного текста, иллюстрированного кадрами из поставленного по нему фильма. И это не было осквернением святыни – фильм, поставленный по повести Золотого века справедливо называют одной из вершин русского кино Серебряного века. Пушкин, как и Толстой – из самых любимых, спутники всей человеческой и творческой жизни Протазанова. Он мог наизусть читать целые главы пушкинской прозы, а разборы прочитанного напоминали то фильм без плёнки, то театр одного актёра.

Сценарий фильма делался по либретто, написанному для П.И.Чайковского, когда он задумал оперу «Пиковая дама». Эта музыка сопровождала съёмки, наполняя своими романтическими и экспрессивными мелодиями актёрское исполнение. Протазанову очень нравилась новая редакция оперы в Большом театре: тенор Дамаев-Герман в гриме «под Наполеона», С. В. Рахманинов, стоявший за дирижерским пультом – всё подчёркивало романтический пафос, лиризм, страстность произведения Пушкина-Чайковского. В пластическом решении фильма угадывается влияние цикла иллюстраций к «Пиковой даме» Александра Бенуа.

Это «серебрение» одного из шедевров Золотого века довершил исполнитель роли Германа Иван Мозжухин, собравший в пушкинском герое весь букет страстей своего времени: жажду самоутверждения и власти над людьми, дьявольскую гордыню, презрение к обыденной жизни и её нравственным нормам, безумие.

В конструкции фильма Протазанов использовал различные типы монтажа: последовательный, параллельный, ритмический, диалогический, по движению актёра. К слову сказать, способности его мон-

тировать по памяти, «держат» плёнку в голове, а не в руках, завидовал такой мастер монтажного кино как Эйзенштейн. Полна пластической выразительности сцена прохода Германа по анфиладе комнат дома графини. У Можухина уходящего в глубь кадра, «играли» напряжённая спина, вкрадчивая скользящая походка. Наблюдающий за Германом зритель, двигался за ним, вместе с камерой, которую оператор Славинский водрузил на велосипед, чтобы сделать съёмку с движения. Использование камеры, снятой со штатива, раскрепощённой – впервые. Выразительная ракурсная съёмка, когда героиня, стоя у окна в комнате на втором этаже, видит стоящего внизу, на улице героя, – тоже впервые. «Пиковая дама» – фильм многих открытий, направленных на исследование внутренней, душевной жизни главного героя, подлинного персонажа Серебряного века.

В октябре 1913 года в Московском художественном театре была поставлена инсценировка романа Ф. М. Достоевского «Бесы» (под названием «Николай Ставрогин»). Спектакль возбудил не только эстетические, но и политические эмоции. М. Горький выступил с гневными обличительными статьями «о каромазовщине» – упадочных, антиреволюционных настроениях на сцене демократического, прогрессивного, любимого им театра. Среди восторженных, благодарных зрителей был один, приходивший на спектакль снова и снова, решивший перенести инсценировку на экран. Это был Протазанов.

Почти два года ушло на длительную подготовку и постановку фильма на основе мхатовской инсценировки романа, принадлежавшей В. И. Немировичу-Данченко. Режиссёр долго искал исполнителя на роль Ставрогина, который должен был вступить в заочное соревнование с самим В. И. Качаловым, игравшим эту роль в Художественном театре. Судьба подарила Протазанову такого актёра, когда весной 1915 произошла на первые взгляд почти случайная, а по существу судьбоносная встреча режиссёра и актёра Ивана Можухина. Первый актёр фирмы Ханжонкова, проработав там пять лет, уходит к Ермольеву и здесь именно с Протазановым начинает свою вторую актёрскую жизнь.

«Николай Ставрогин» открыл знаменитую «можухинскую серию» фильмов режиссёра, которые были бы совсем иными, а может быть и вовсе не были бы, без этого исполнителя. Ставрогин и Герман, Кожухов и Касатский – не просто главные герои их лучших совместных фильмов, они – центр эстетического мира, построенного по закону центростремительной актёрской режиссуры Протазанова. Все сюжетные нити фильма были крепко стянуты в один центр – к образу Ставрогина. Романное богатство человеческих типов, насыщенность событийного ряда были принесены в жертву всестороннему описанию одной судьбы, глубине разработки одного характера, пристальному наблюдению за жизнью одной души. Так рождался новый тип фильма – монодрама. К сожалению, не сохранилась эта первая экранизация нравственно-философской прозы Ф. М. Достоевского. Киноиллюстраций к ней до этого было и будет ещё предостаточно.

Эти роли Мозжухин играл нервно, остро, экзальтированно, на повышенных тонах, не боясь подчеркнутого грима, обведённых тёмным тоном глаз. Невозможно предположить, что Протазанов, ценитель и знаток реалистической мхатовской игры, не мог удержать актёра в её стилистике. Так он олицетворял и обличал страсти как демоническое греховное состояние душ персонажей своих фильмов, а, может быть, и собственной...

Своеобразным приложением к этому циклу стала драма в двух сериях «Сатана ликующий» (1917). Творческий дуэт режиссёра Протазанова и актёра Мозжухина (в ролях отца и сына) в этот раз испытывается на высокой литературной основой русской классики, а крепко, профессионально сделанным сценарием на модную сатанинскую тему. В центре – служитель протестантской церкви пастор Тальнокс (I серия) и его сын Сандро во грехе рождённый сестрой покойной жены пастора (II серия).

Тема добра и зла, греха и добродетели, борьбы духа и плоти, эгоизма, и способности к искупительной жертве решена в ибсеновском духе. Суровая северная природа, скандинавская архитектура, чужой быт – поддерживают его. Пуританская мораль протестантизма, проповедь аскетизма, отказа от жизни во всей её полноте ведут к грехопадению, нравственной катастрофе, разрушению личности – таков духовный вывод фильма. И вся ответственность при этом ложится на человека, и корень зла в нем, а не во внешних тёмных силах. Вот почему Сатана, этот «дьявол из машины» в фильме смешон, а не страшен.

«Сатана ликующий» выражает критическое отношение Протазанова к протестантизму с позиции человечности и жизненности православия. Так же как разящую смехом критику католицизма содержат его комедии 20-х и 30-х годов «Процесс о трёх миллионах», «Праздник святого Йоргена».

Политредактор-монтажёр Георгий Васильев, просматривающий в 1926 году фильм «Сатана ликующий» на предмет его допустимости к прокату был категоричен: «Картина абсолютно идеологически неприемлема. Брак». Это была резолюция на уничтожение. К счастью, этого не произошло. Возможно потому, что к этому времени Протазанов вернулся из эмиграции, успел снять знаменитую «Аэлиту», поставил первый ленинский фильм «Его призыв». Даже в этом фильме в крестьянской избе рядом с портретами Маркса и Ленина – иконы, и весьма красноречив и неоднозначен жест старой крестьянки, когда, узнав о смерти Ленина, она молча осеняет себя крестным знаменем.

Я очень увлёкся произведением Толстого. Постановка картины «Отец Сергей» для меня необходима.

Яков Протазанов. Из беседы. 1917 г.

Странную картину являло рабочее совещание в роскошном кабинете у главы фирмы И. Н. Ермольева. За столом – хозяин, «как денди лондонский одет». У окна, в солдатской шинели, исхудавший после жизни в казармах и болезни – Протазанов, больше похожий на

странника, чем на ведущего режиссёра крупного кинопредприятия. Разговор о постановке «Отца Сергия». Уходя, режиссёр передаёт ассистенту две увесистые тетради – литературный сценарий, написанный Александром Волковым и им самим подготовленный режиссёрский.

Об этом, к счастью, сохранившемся фильме написано много, в восхищением: о гениальном исполнении Иваном Мозжухиным заглавной роли и ансамблевой игре остальных исполнителей; о монтажном решении; о культуре создания бытовой среды эпохи; о раскованной подвижной камере; о созвучии натуральных и павильонных съёмок...

Драматургия фильма была выстроена из крупных самостоятельных эпизодов, и развивалась как монодрама по принципу концентрического круга, всё более и более сужающегося вокруг одного, главного героя, проживающего четыре жизни. Князь Степан Касатский – красавец-кирасир возвращается в широком круге лживой, порочной светской и придворной жизни. Став монахом отцом Сергием, он оказывается в строго ограниченном пространстве монастырской жизни. Затем он добровольно заточает себя в Тамбовской пустыне, став схимником. И, наконец, простым странником, без имени, начинает путь смирения и истинной веры. В финале – новая фаза его существования – бродягукандалника гонят по этапу в Сибирь. Но это давление социального мира, это внешнее насилие уже не способны сломать внутреннего духовного мира того, кто, наконец, обрёл Бога и истинную любовь к ближнему. Мастер грима Алексей Шаргалин «сделал» несколько лиц герою, создав три возрастных грима.

В каждом круге жизни героя искушают смертные грехи: идолопоклонничество, гордыня, жажда мщения, вожделиние, отчаяние, безверие. И он пытается уйти от них, от себя, а вовсе не от «несправедливости общества» и «несовершенства церкви», как утверждали советские киноведы. При этом одни попрекали Протазанова недостаточной мерой социальной и клерикальной критики, другие в том, что он стал показывать «всамделишную церковь».

Протазанов читал и экранизировал повесть Толстого как текст духовного содержания во плоти реалистической прозы, с её психологической правдой, исторической достоверностью, бытовыми подробностями. Поэтому ему нужны были естественные интерьеры Кадетского корпуса, Дворянского собрания, летняя и зимняя натура нового Иерусалима, Троицко-Сергиевой лавры и одновременно – сложная, в деталях проработанная, очень дорогая декорация Храма.

Режиссёр привлёк к работе двух художников-постановщиков, чтобы одновременно использовать склонность Александра Лошакова к реалистической, даже натуралистической декоративности, и Владимира Баллюзека – к декоративности условной, импрессионистической. Два оператора – Федот Бургасов и Николай Топорков развивали эту стилистику в изобразительном решении фильма.

Фильм был завершён и вышел на экраны в мае 1918 года. Для одних он стал прощанием с уходящей Россией, и они встречали приезд императора в Кадетский корпус аплодисментами, а сцену бала – вздо-

хами сожаления. Другие принимали фильм как обличительный документ того миропорядка, с которым расставались без сожаления. Финальный кадр – старец уходит по этапу в толпе арестантов – оказался знаковым и пророческим для наступившей эры новой каторги, лагерей, ссылок, времени без Бога, антихристовых времен.

Лучшие фильмы Якова Протазанова, снятые в 1915–1918 годах, отразили духовный и нравственный кризис России в катастрофическую эпоху мировой войны и революции. Однако по натуре, по характеру дарования он был не только аналитиком, критиком, ниспровергателем ложных истин, греховной жизни, но и защитником, проповедником истинных православных ценностей, норм традиционной русской жизни. И в этом плане творчество его было утверждающим и охранительным.

По-русски сильная, властная, неукротимая натура нет-нет да и прорывалась через броню воспитанности и корректности. Работавшему с Протазановым оператору Евгению Славинскому, запомнилась такая сцена: вернувшись после общественного просмотра «Пиковой дамы» на кинофабрику, режиссёр пожалел, что нет бутылки красного вина... Не для того чтобы бокалом благородного напитка отметить успех, а чтобы разбить её, точно пуская корабль в плавание, чтобы надолго оставить на белёной стене павильона яркий, «кровавый» след.

Протазанов – режиссёр православного кино. Это предположение звучит таким диссонансом не раз повторенному автором его биографии Михаилом Арлазоровым выводу – «В Бога он не верил». При этом он ссылается на близких режиссёра, а те на случайные, чисто внешние наблюдения. Верил или нет? Только сам Протазанов мог ответить на этот вопрос, касающийся глубоко потаённой, интимной сферы его души. Но как он любил повторять – «За меня говорят фильмы». И вот что они говорят: различение добра и зла, борьба веры и безверия, святости и греха, неизбежности страстей и наказания за них, искушение и искупление – вот философия, вот содержание его зрелого авторского творчества. Вот и ответ.

*С этим Протазановым лезут столетние древности
кинematографии.*

Владимир Маяковский. 1927 г.

«Столетние древности» русской культуры Протазанов продолжал вносить и в советский кинematограф, не обращая внимания на истерику «левых». В 1925 вместе с ними праздновал победу на Парижской выставке, получив там награду вместе с С. Эйзенштейном и Д. Вертовым. При этом он в конце 20-х позволял себе обращение к литературе Серебряного века: экранизировал повесть «Человек из ресторана» И. Шмелёва, эмигрировавшего из России и «Губернатора» Л. Андреева, под конец разошедшегося с революцией; поставил «Чеховский альманах», первый полнометражный фильм советского периода по рассказам «певца сумерек». В конце 30-х вернул на экран знаковый женский образ театра Серебряного века – Ларису-бесприданницу, в

котором тогда блистали Вера Комиссаржевская и Екатерина Рощи-на-Инсарова, а теперь – выпускница советской киношколы Нина Алисова.

Протазанов пережил Великую Отечественную войну, потеряв на фронте единственного сына. Снял в Ташкенте, в тяжелейших условиях эвакуации, комедию «Насреддин в Бухаре». Уже умирая, в Боткинской больнице обдумывал фильм по комедии А. Н. Островского «Волки и овцы». Из 64 земных лет – 40 отдал кинематографу, из них 35 кинорежиссуре: он поставил более 100 фильмов: за 10 лет в русском дореволюционном кино – 85 (известных историкам кино); за 3 года эмиграции – 6; за 22 года в СССР – 17. Поверишь, что культура сильнее идеологии, если ею занимается «человек от мастерства».

Бауэр заслуженно может считаться первым настоящим кинематографическим художником не только в России, но, пожалуй, во всём мире... Его фильмы – это живопись в движении, и потому он новатор, влияние которого в области формы и техники сохранилось надолго.

Жорж Садуль

Столь же масштабная творческая фигура кино Серебряного века – режиссёр Евгений Францевич Бауэр. Она так же глубоко укоренена в культуре эпохи, правда, в иные её пласты.

Большую семью, в которой было семеро детей вела мать – Мария Дмитриевна Петухова, русская, православная. Отец – Франц Бауэр, чех, католик, подданный Австро-Венгерской империи, талантливый музыкант. Выпускник Венской консерватории, он играл в придворном оркестре при трёх русских императорах; писал музыку; издавал музыкальную газету; основал музыкальную школу в Москве; много гастролировал по Европе.

Евгений Бауэр был православного вероисповедания «по матери» и австрийским подданным «по отцу». Привезённый в Москву ребёнком трёх лет, он обрёл здесь свою духовную Родину. Жил всегда в исконно московских районах – Столешников переулок, Тверская, Патриаршие пруды. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1887 году и как художник-постановщик нашёл себя в оперетте, искусстве молодом, всего на сорок лет старше кинематографа, пришедшем в Россию с родины отца из Австро-Венгрии.

Более двадцати лет Бауэр отдал оперетте в театрах Потопчиной, Зона, Убрянского, Омона. Его декорации поражали красотой, роскошью, мастерским созданием реального пространства, наполненного светом и воздухом. Был ли это огромный танцзал, или мастерская художника со стеклянной верандой... Его приглашали как известного художника-декоратора в Императорский Большой театр, а он пришёл в кинематограф.

Для многих это было неожиданно, а для самого Бауэра, богато и разнообразно одарённого – фотограф, режиссёр, актёр-любитель, мастер грима, всё в одном – закономерно и органично. Его киноде-

бют был поздним (в сорок пять лет), масштабным, убедительным – создание декораций для юбилейного исторического боевика «Трёхсотлетие царствования дома Романовых». Следующий фильм «Кровавая слава» Бауэр снимает как режиссёр в содружестве с актёром В. Брянским, пригласив на главную роль сестру Софью и жену, бывшую танцовщицу у Омона, Лину Анчарову (Бауэр).

За пять лет работы в кино Бауэр снял 82 фильма, без малого треть из которых, к счастью, сохранилась. Первые шаги у Пате, недолго руководство постановочной частью у Талдыкина и, наконец, летом 1914 он приходит к Ханжонкову. Ритм работы был очень высок: примерно 15 фильмов за год, менее месяца на каждый, включая большие, двухсерийные, многофигурные. Стоит ли удивляться замечанию одного из мемуаристов, что Евгений Францевич постоянно был на кинофабрике и из павильона выходил только тогда, когда предстояли натурные съёмки. Всегда ровный, душевный, мягкий, меланхоличный, печальный. И неизменно, в бархатной свободной блузе, какие обычно носили художники. Здесь он быстро выдвинулся на позицию первого режиссёра фирмы с окладом 40 тысяч в год. Позднее, получив в подарок солидный пакет акций, Бауэр стал одним из главных пайщиков Акционерного общества «А. Ханжонков и К^о». Хозяин сделал это не для того только, чтобы привязать крепче лучшего режиссёра, но чтобы таким образом повысить его статус как ключевой творческой фигуры. В пору «золотой лихорадки» в кино, когда баснословными гонорарами от Ханжонкова переманили цвет его предприятия, неожиданно дрогнул даже Бауэр – ушёл к Ермольеву. Через несколько дней вернулся, стыдясь и раскаиваясь.

Бауэр снимал разное кино: репертуарное, как все (комедии, фарсы, детективы), но лучше; авторское, в неповторимом режиссёрском стиле (салонную мелодраму, мистическую, социальную драму). Он считал профессиональным долгом качественно работать на интересы фирмы. Началась война – первым у Ханжонкова приступил к постановке патриотических фильмов («Слава – нам, смерть – врагам», «Тайна германского посольства»), после Февральской революции – снял социальные драмы («Набат», «Революционер»).

Фарсы и комедии у него получались в границах вкуса, лёгкие, остроумные, и его жене Лине Бауэр в них всегда удавались роли. Желая поддержать звёзд из труппы фирмы, не отказывался от сценариев Веры Каралли и Зои Баранцевич.

*Это плачет лебедь умирающий,
Он с своим прошедшим говорит.*

Константин Бальмонт «Лебедь»

В 1917 году Бауэр поставил философско-символистскую драму «Умирающий лебедь». Замысел фильма по сценарию Зои Баранцевич восходил к хореографической миниатюре, ставшей своеобразной эмблемой Серебряного века. Эта эпоха подарила культуре целую стаю пернатых символов. Чайка, давшая название пьесе А. П. Чехова и на-

всегда оставшаяся на занавесе Московского художественного театра и «Синяя птица», надолго поселившаяся на его сцене. «Чайка» – дача актёра МХТ Калужского, выстроенная по проекту художника этого театра В. Симова. Буревестник – герой аллегорической революционной поэмы Максима Горького и его кличка в партии большевиков. Чиж и Дятел персонажи его сказки, каждый из которых представлял определённую политическую силу. Чёрный ворон и белые журавли, лебедь и альбатрос – образы символистской поэзии К. Бальмонта. «Белая стая» – название поэтического сборника Анны Ахматовой, «Серебряный голубь» – романа Андрея Белого. Крыло, птица, жажда полёта, высота, тоска, покровительство, духоподъёмная энергия – в поэзии Марины Цветаевой. Это образы, встречающиеся во многих её стихотворениях.

Витальная греческая мифология зооморфна, в ней боги являются в образах животных. Культура Серебряного века, культура духовных исканий, душевного сметения, творческого полёта – орнитологична. Птица – символ любви, смерти, поэзии, революции, России. Лебедь – символ эроса, изысканной красоты, смерти, того, чем жил Серебряный век. В 1907 году, буквально за несколько минут Михаил Фокин поставил для своей блистательной партнёрши Анны Павловой миниатюру на музыку Камилла Сен-Санса «Лебедь», которая превратилась в «Умиряющего лебедя», благодаря тому, что балерина вдохнула в него красоту, жизнь, смерть. Двухминутный балетный номер с тех пор живёт без малого век. О нём мечтают, его исполняют великие балерины. Первая исполнительница, умирая, вспомнила этот танец, принёсший ей мировую славу.

Трагическая новелла – так определён жанр фильма «Умиряющий лебедь». Следовало бы добавить, фантастическая новелла, которую бессмысленно трактовать по законам жизнеподобия. В ней два ключевых эпизода условны и фантазмагоричны – танец и сон героини, когда к ней приходит в белых одеждах сама смерть. Пластическая деталь, связывающая сон и танец – руки. Режиссёр использовал в фильме симфонию рук: в сцене сна – угрожающе тянущиеся к героини, в сцене танца это – пытающиеся поднять её крылья. Движения и перегибания рук, игра кисти, трепет пальцев.

Прима-балерина Императорского Большого театра, участница «Русских сезонов» в Париже Вера Каралли именно в этой роли, одной из лучших в двух десятках сыгранных ею в кино, соединила мастерство танцовщицы, скромное, но несомненное дарование актрисы, обаяние и женственность. Она не раз играла роли балерин, танцовщиц, но только Бауэр ввёл её танец в сердцевину драматургии, в эстетику фильма, превратил в монолог, для чего замкнул героини уста немотой. С отцом, обучающим её искусству балета, она разговаривает без слов, с окружающими – скупыми записками. Но настоящая её речь – танец и лучший, коронный «Умиряющий лебедь». Эту песню торжествующей смерти услышал безумный художник, жаждущий запечатлеть её на полотне. Балерина позирует ему, приняв финальную позу – мёртвая лебедь-птица, лебедь-дева. Однажды, увидев в лице

своей модели огонь любви и жажду жизни, он убивает её, душит – эти руки становятся орудием смерти.

«Жизнь страшнее смерти» – уверена героиня. «Смерть это покой» – успокаивает её художник. Смерть неразлучна с красотой, творчеством, любовью, с самой жизнью – предупреждает зрителя автор, который не доживёт до конца этого, 1917 года.

Красота – вот наша религия.

Михаил Врубель

Последнее десятилетие XIX века и первое десятилетие века XX отмечено появлением нового стиля, существовавшего под разными псевдонимами во Франции, Германии, Англии. В России его называли стиль модерн (французское «современный»). Он охватил все искусства – живопись, архитектуру, литературу, театр. Он проник в быт – в оформление интерьеров общественных и жилых зданий, изготовление мебели, посуды, одежды, украшений. Модерн был своеобразной эстетической утопией, выразившей стремление творцов создать единый художественный облик эпохи сверху до низу; дать возможность каждому и всем существовать по эстетическим требованиям; наполнить красотой всю жизнь и жизнь всех. Но высота и широта, прекрасное и полезное – измерения в культуре противостоящие, если не взаимоисключающие.

Век модерна был недолог, но прежде чем раствориться в новых эстетических течениях он воплотился в прекраснейших образцах искусства. В живописи М. Врубеля и В. Серова, исканиях В. Мейерхольда и А. Таирова, мхатовских постановках драм Л. Андреева, скульптуре А. Голубкиной, зодчестве Ф. Шехтеля и фильмах Е. Бауэра.

Все они неслучайно были представителями московской творческой среды, и центром модерна Москва стала неслучайно: органично приняв его жизнестроительность, демократичность, лиризм, теплоту.

...художник по профессии – Е. Бауэр лучше других понял тайну красоты экрана.

Валентин Туркин. 1916 г.

Обдуманно, тщательно спроектированные, декорированные по закону функциональной красоты павильоны, построенные Бауэром, можно поставить в один ряд со знаменитыми выставочными экспонатами – «белой столовой» И. Фомина, «будуаром» Л. Бакста, «чайной комнатой» К. Коровина. Бауэр исповедывал основополагающие принципы стиля модерн, уделяя особое внимание красоте и декоративности кадра, созданию целостной, динамичной, живописной мизансцены. Он широко использовал один из постоянных мотивов искусства модерн – человек и стихия, придав ему особое звучание – человек в стихии страстей. Интуитивно, а, может быть и осознанно, Бауэр обращался к опыту одного из создателей русского модерна, крупнейшего архитектора Фёдора Шехтеля. Масштабные интерье-

ры в фильме «Набат» - вестибюль, кабинет в готическом стиле - были выполнены непосредственно в его стилистике, Бауэр виртуозно владел пространством, светом, воздухом - главными составляющими архитектуры модерн.

В отличие от других кинохудожников, Бауэр, всегда принимавший на себя обязанности декоратора в снимаемых им фильмах, владел секретом решений и функциональных и стильных одновременно. Лестничные пролёты, ступени, колонны, тяжёлые драпировки, воздушные, развивающиеся занавеси - всё работало, скрывая дополнительные источники света, создавая глубину и динамичность павильона. И цветы, цветы повсюду - гортензии, хризантемы, ирисы.

Для того, чтобы зажило, задышало глубокое пространство кадра, вместе со своим постоянным, со своим лучшим оператором Борисом Завелевым режиссёр много работал со светом. Он комбинировал искусственное и естественное освещение, добываясь особой световоздушной среды на экране, чувственной и психологической, таинственной и волнующей. Сны, мечты, воспоминания, галлюцинации создавались не технологическими приемами, а чистой живописностью изображения.

Свою роль «играли» предметы быта и декора, отбираемые режиссёром с тщательностью, непонятной, а то и смешившей окружающих, или специально создаваемые, если нужно в большем масштабе. Подсвечники, абажуры, мебель, письменные приборы... Одушевление интерьера через его декоративное решение, наполнение вещами, красивыми и необходимыми в быту, было позиционным - утверждало значимость частного существования, ценность интимной жизни человека.

Бытует превратное представление, что режиссёр Бауэр был певцом нарождающейся буржуазии, что его персонажи все из салона, из богемы. Но вот они - жена небогатого чиновника и внучка швейцара, опустившийся подмастерье и учёный, бедный студент и революционер - рядом с фабрикантом и промотавшимся аристократом, избалованным оперным «премьером», циничной кокеткой, талантливой балериной. Вот кухарка, тайком курящая папироску. Вот воспитанная дама, опирающаяся на изящную трость, чтобы скрыть как тяжело и больно ей двигаться... Таких тонких, требующих «прочтения» деталей поведения, состояния в это время, пожалуй не найдешь в фильмах других режиссёров. Собранные вместе его персонажи составили бы население среднего русского города. Сам Бауэр называл их «дети века», «дети большого города» и большинству из них сочувствовал, а кому не сочувствовал, тех гневно и громко не обличал. Такой у него был корректный европейский темперамент.

В фильме «Дети века», этом групповом портрете современников в интерьере эпохи, режиссёр сразу после титров представляет их зрителю, соединяет со зрителем: прихорашиваясь перед зеркалом, центральные персонажи точно смотрят на нас, нам улыбаются.

Чаще всего в центре фильма стояла женщина, со своими страстями, надеждами, мечтами, чувствами, грехами, судьбой. Бауэр был пев-

цом женщины, её заступником, печальником. Неслучайно рядом с его именем прежде всего, вспоминают имя актрисы Холодной, как имя актёра Мозжухина – рядом с именем Протазанова. Один из ранних его уже «бауэровских» фильмов был назван программно – «Сумерки женской души» (1913).

Это – драматическая история открытой миру и людям, чистой и доброй девушки из благополучной семьи, которая томится богатством и безделием, которая стремится помогать бедным, поддержать тех, кто на дне жизни. Но один из её подопечных оказался пьяницей, подонком, насильником, и она, защищаясь, убила его. Другой, любимый, ставший мужем, не поверил, не понял, не пожалел, впрочем, как позднее и она его... Вот и остаётся ей – душа в сумерках разочарования, одиночества, печали, а ему – пуля в висок.

Бауэр не оставлял у зрителя сомнений – взгляды, позиции, поступки каких персонажей он мог простить, принять, а каких нет. Люди богемы, полусвета, паразитирующая, разлагающаяся аристократия были ему чужды. Он глубоко сочувствовал жертвам страстей, рока. А близки ему были энергичные, волевые, умные, люди дела и слова, представляющие новый нарождающийся буржуазный тип. Миллионерша, хозяйка большого предприятия из просвещённого купечества и крупный заводчик и «косолапый» коммерсант из простых, защищающие такие ценности жизни как дело и семья.

Своеобразный манифест буржуазно-охранительных взглядов режиссёра – один из лучших его фильмов «Жизнь за жизнь» (1916). Он был поставлен по роману «Серж Панин» (1881) весьма популярного в России писателя Жоржа Онэ, получившего за него премию Французской академии. Автор целой серии нравоучительных романов, озаглавленной «Битвы жизни», считал сторонников буржуазного миропорядка победителями и настоящими героями. Бауэр, дважды обращавшийся к его произведениям («Серж Панин» и «Король Парижа»), переносивший их действие на отечественную почву, преображающий их героев в русских персонажей, относился к ним не столь однозначно.

Бауэр сознавал несовершенство окружающего мира и даже тех своих героев, в которых верил, которым сочувствовал. Вот пятеро главных действующих лиц фильма «Жизнь за жизнь». Лишь один из них – промотавшийся аристократ, игрок, вор, прелюбодей является воплощением зла и порока. Он соблазняет одну, без любви женится на приданом другой, разоряет её, подделывает векселя. Но при этом все, кто попадает в его орбиту, начинают нарушать нравственный закон: пытаются своё счастье построить на несчастье другого, изменяют, мстят, толкают на самоубийство, убивают. И ни одного из них не посещает сознание греховности, раскаяния. Это понимает автор и кодирует в трёх названиях фильма, звучащих подчёркнуто не по божески – «Жизнь за жизнь», «За каждую слезу по капле крови», «Сёстры-соперницы».

Бауэр испытывал уважение к богатству, приобретённому честным, истовым трудом и совсем не склонен был идеализировать бедность.

Так в фильме «Дитя большого города» (1914) дочь бедной прачки Маня, став кокеткой Мэри, доводит до самоубийства простодушного и искренно влюблённого в неё молодого богача, а в фильме «Сумерки женской души» подмастерье-пьяница Максим разрушает жизнь главной героини. Сам режиссёр, как настоящий художник, не был деловым человеком. Неудачей закончилась его попытка создать Народный театр для широкого зрителя с дешёвыми билетами. Была куплена земля на Божедомке под общественный сад с театром. Увы, «Новый театр буффо» прогорел и был продан.

Писали об особом пристрастии Бауэра к павильону, декорации, точно не замечая, как выразительны сцены, снятые за его стенами. Там находились его любимые внестудийные объекты съёмок – вечная природа и современный город. Крымская природа, экзотическая, романтическая, но не открыточная. «Умирующий лебедь» – натурные съёмки в Сочи. Фильм весь как симфония белого апокалиптического цвета, растворяющегося в жгучем южном солнце – лестница к морю, украшенная большими вазами, колоннада дачи, а так же платья, шляпы, бальная пачка героини, летние костюмы героев.

Едва ли не первым в игровом кино, Бауэр снял город, любимую Москву, не как фон действия, а как живую среду, со своей эстетикой, со своим драматизмом. Переулочки Замоскворечья, где на Житной располагалась кинофабрика Ханжонкова и улочки рядом с Тверской, Патриаршими прудами. Витрины магазинов на Кузнецком мосту, в Столешниковом переулке, точно гигантские зеркала отражали уличную жизнь. Солнце играло в витражах богатых подъездов, блестело на металлических деталях проезжающих авто. Дворник, у ворот дома. Бедная старушка, бредущая по переулку. Весёлая компания на лихачах. Человек начала века, кинорежиссёр Бауэр увлекался своим временем, современностью, современниками.

В фильме «Дети века» место роковой встречи героини с подругой, изменившей всю её жизнь, – Верхние торговые ряды на Красной площади. Крупнейший московские магазин (тысяча небольших в одном) – зеркала, кованное кружево перил, стеклянная крыша, мостики-переходы. Такой современный, красивый, естественный съёмочный павильон и одновременно – ярмарка богатства и тщеславия, торжище.

Из этого же фильма – эпизод ночного карнавала на озере, который критики находили слишком длинным и никак не связанным с действием. Эта, действительно, внесюжетная картина очень красива – море огней в небе отражается, тая в тёмной воде. И ещё она метафорична – прельстивший героиню праздник жизни, так же быстро отгорит как этот фейерверк, отойдёт как этот праздник.

Там в торговых рядах героиня покупает ребёнку игрушки, вернувшись, играет с ним, как с живой куклой, а когда оставляет семью, покидает дом, бросает ребенка, как капризная девочка надоевшую игрушку. Кадр-метафора, эпизод-метафора, деталь-метафора. Так рождается авторский комментарий к событиям, поступкам – недвусмысленный и негромкий.

Его творчество характеризуется исканиями в пластике, декоративном оформлении действия и утончённой композицией кадров, согласующейся с ритмом движения актёров... Его фильмы это живопись в движении.

Жорж Садуль

Режиссура Бауэра была центростремительна к кадру, как объёмной, живой клетке фильма. Можно взять любой из любого фильма и увидеть в нём его целостность. Вот знаменитый фильм «Немые свидетели» и кадр из него, в котором нет никакого действия, но в нём заявлена драма, представлены главные действующие лица. Из двери швейцарской под лестницей выглядывает горничная, чтобы увидеть своего любимого, барина, спускающегося к выходу. На лавку рядом с каморкой присел старик-швейцар, её дедушка. У парадной двери стоит слуга, влюблённый в горничную. Сквозь стёкла двери видна жизнь улицы. Всего пять уровней кадра, а в их сопряжении тихая, тлеющая, из молчания, вздохов, взглядов рождающаяся драма тех, кто назван немыми свидетелями. Тех, кто всё видит, но ничего никому не расскажет – люди низшего сословия, прислуга. Но это ещё и зрители, на сочувствие, сопереживание которых рассчитывает режиссёр.

Режиссура Бауэра была центробежна в мизансценировании – движение персонажей по диагонали, в глубину, на средние и крупные планы. В кинематографе тех лет и не только в отечественном, в этом ему не было равных. Бауэровские объёмные мизансцены не только живописны, выразительны, но и содержательно красноречивы. В фильме «Нелли Раинцева» вечеринка прислуги, куда, переодевшись вместе со своей горничной пришла скучающая дочь банкира, происходит в трактире. В глубине залы просматривается коридор и кухня. Пространство праздника, совмещённое с кухней, враждебно и даже опасно для героини. Она этого не осознаёт, но это знает автор и хочет, чтобы понял зритель, просто «вчитавшись» в объём мизансцены. В фильме «Жизнь за жизнь» сцены бала, где происходит помолвка, и сцена двойной свадьбы впечатляют особой кинематографической живописностью, скрытым драматизмом, красотой. Даже сегодня впечатляют.

Несчастный случай стал причиной неожиданной и ранней смерти Евгения Францевича. Ему было только пятьдесят. По дороге в Ялту на съёмки он оступился в темноте, упал, сломал ногу. Вынужденная неподвижность, столь мучительная для деятельного человека, осложнилась застойной пневмонией... Нелепый случай. Но почему-то сразу вспоминаются всегда печальные глаза Бауэра, в которых грусть как предчувствие скорого конца – собственной жизни, всего привычного миропорядка. 12 августа 1917 года его отпевали в соборе Александра Невского и похоронили на Ялтинском кладбище. Война и оккупация не раз прошли через этот город. Где его могила, где посмертный бюст, сделанный сотрудником фирмы, будущим, известным скульптором Иваном Шадром и установленный в московском клубе кинематографистов, кафе «Десятая муза»? Бог весть...

Его вдова Эмма Бауэр, так и не научившаяся хорошо говорить по-русски, покинула Россию, и следы её затерялись где-то в Европе. Один из братьев – Константин, помогавший ему как оператор, в 1937 был репрессирован и погиб в лагере. Судьба, так скупно отпустившая время земной жизни, точно хотела уберечь светлую, добрую, жаждущую красоты и гармонии душу Евгения Бауэра от грядущих потрясений.

Прежде всего, красота, потом, правда.

Евгений Бауэр

«В мире должна царить красота» (1916) – такое программное название дал Е. Бауэр одному из своих фильмов. Он даже имел смелость (или не осторожность) красоту поставить впереди правды. Советские киноведы взяли это высказывание в качестве обвинительного заключения в эстетстве и формализме.

Весьма прискорбно, что первым обвинителем стал бывший коллега, к которому известность пришла после того как Бауэр поставил фильм по его сценариям «Немые свидетели», «Слезы», «Актриса Ларина». Александр Вознесенский в книге «Искусство экрана», опубликованной в 1924 году, просто отказывает ему в праве называться режиссёром, потому что его интересовали «вещи», «а не человек, «зрелище», а не «экран как искусство». Он начал, подхватили другие. И потянулись долгие десятилетия непонимания существа и значимости вклада Евгения Бауэра в русское и европейское киноискусство.

Традиционно творчество Протазанова и Бауэра противопоставляли: режиссёр-психолог, исповедующий традиции реалистической литературы, реалистического театра, сосредоточенный на актёре и режиссёр-декоратор, исповедующий эстетику модерна, увлечённый пластикой кадра, плана, мизансцены. К этому ряду противоположностей можно добавить и другие. Один снимал кино глубоко национальное по духу, стилю, материалу, а второй – космополитическое, европеизированное. Эмоциональным центром бауэровских фильмов была женщина, а их знаковым лицом Вера Холодная, а протазановское кино – мужское, лицом которого стал Иван Мозжухин. Протазанов в работе предпочитал сложившихся профессионалов, уже заявивших себя – оператор А. Левицкий, сорежиссёр В. Гардин, актриса О. Гзовская, художник В. Баллюзек... Бауэр, наоборот, любил открывать сам: его крестники И. Мозжухин, В. Полонский, Л. Кулешов...

Эти самые талантливые русские кинорежиссёры первого поколения в отечественном киноискусстве составляли то прекрасное единство противоположностей, без которого оно не могло плодотворно, многообразно, равновесно развиваться.

*Е. Бауэр... по справедливости, вместе с Я. Протазановым
может считаться зачинателем нового вида искусства –
русского светотворчества.*

В. Ахрамович «Театральная газета». 1917 г.

«Величие это способность задать направление» – коротко и исчерпывающе определил Фридрих Ницше. Яков Протазанов и Евгений Бауэр – родоначальники отечественной кинорежиссуры. Первый – её литературно-театрального, актёрцентристского направления. Второй – декоративно-живописного. В их совокупности кинематограф утверждал себя как исполнительское и изобразительное искусство. За двумя задавшими направления, великими, ориентируясь кто на протазановское, кто на бауэровское, последовали остальные.

Корпус тех, кто целиком посвятил себя кинематографу, постоянно снимал, составлял примерно три десятка режиссёров. Многие из них были постановщиками второго, третьего ряда, работающими на кинорепертуар. Это были профессиональные и образованные люди – выпускники Московского университета, Училища Московского филармонического общества, Императорских драматических курсов, сотрудники Московского художественного театра. Театральный опыт, прежде всего, формировал их режиссуру.

Актёр Передвижной труппы П. Орленева Владимир Касьянов одним из первых ввёл систему репетиций перед съёмками. Он открыл для кинематографа Алису Коонен, Иллариона Певцова, Мариуса Петипа, талантливых театральных актёров, работа с которыми на площадке облагораживала режиссуру.

Выходец из Московского художественного театра Александр Уральский украшал свои не первоклассные кинопостановки актёрами его основной сцены и студий. Он привёл в кинематограф Бориса Сушкевича, и они вместе перенесли на экран знаменитую постановку «Сверчок на печи». Б. Сушкевич из I-й Студии МХТ был из тех, кто старался совмещать театр и кино. Он поставил семь фильмов, из которых лучшим считали «Цветы запоздалые», по рассказу Чехова и «с чеховским настроением». Пять фильмов на счету режиссёра Королевского Сербского театра Александра Андреева.

Режиссёр театра Корша Владимир Татицев, на сцене ставивший исключительно русскую классику, в кино, у Р. Перского специализировался на бульварной драме и всем другим актёрам предпочитал «короля экрана» красавца Владимира Максимова. Сотрудничая с фирмой «Русь», режиссёр МХТ Александр Санин поставил три фильма, два из которых – значительные явления кинематографа. Это – «Девьи горы» и «Поликушка».

Ряды собственно кинорежиссуры росли постепенно, по мере расширения кинопроизводства. В 1908 снимали – железнодорожный чиновник В. Гончаров и фотограф А. Дранков; в следующем году к ним присоединяется актёр П. Чардынин; в 1911 сотрудник фирмы, переводчик Я. Протазанов; в 1913 приходят театральные художники Е. Бауэр и Ч. Сабинский, актёр и режиссёр театра В. Гардин, журналисты А. Иванов-Гай и Б. Чайковский.

Самым богатым на режиссёрские дебюты стал 1915, когда производство достигло 370 фильмов: из театра пришли актёры М. Доронин, В. Туржанский, В. Висковский, А. Пантелеев, А. Громов и режиссёры М. Бонч-Томашевский, А. Уральский. К этому времени рядом с

мастерами, практически создавшими «Русскую золотую серию» – Я. Протазановым и В. Гардиным, сначала снимаясь у них, затем, работая ассистентами, выросли А. Волков и Н. Маликов.

Я. Протазанова и А. Волкова связывала многолетняя дружба, с тех самых пор, когда Яша и Люся (так называли Александра товарищи) учились в Коммерческом училище и выходные проводили всегда вместе в дружной семье Протазановых. В 1913 они встречаются в фирме П. Тимана, и режиссёр Протазанов снимает Волкова в шести фильмах. Бывший монтажёр, титровальщик, рекламный агент, становится хорошим актёром, поддержав честь славной театральной фамилии «отца русского театра» Фёдора Волкова. «Мне нравится Волков» – пишет М. Горький в письме М. Андреевой. Его снимают В. Гардин, В. Мейерхольд. Фильмы, которые ставит Волков, придя в режиссуру, несут на себе явственную печать влияния его друга и учителя Протазанова.

Талантливый ученик Евгения Бауэра – художник и ассистент Лев Кулешов и известный киноактер Андрей Громов – тоже приходят в режиссуру. Так работа у мастеров заменяет отсутствующую в те годы киношколу.

Поначалу постановщик выполнял несложные организационные функции: следил за временем и очередностью выхода актёров на площадку, за состоянием костюмов, грима. Все творческие функции во время съёмки сосредотачивались в руках человека за камерой, засъёмщика, как тогда именовали оператора. Но вот в 1910 году у Ханжонкова появляется специальный сотрудник, который все вышеназванные заботы постановщика принимает на себя, а тот уже занимается совсем другим. Он готовит актёра к съёмке, руководит его игрой перед камерой, обсуждает декорации и реквизит с художником, свет с оператором.

В афише при этом редко указывается фамилия постановщика. Так, например, уже в 1912 году Протазанов объясняет удивлённому Гардину, что глава фирмы П. Тиман не разрешает указывать имён режиссёра и оператора из осторожности – «боится переманят». Но вот фильмы начинают снимать не по ходу сюжета, а в разбивку, камера обретает подвижность, кадр становится глубоким, мизансцена объёмной, появляются планы разной крупности, экран наполняется живописностью и психологизмом. Идёт становление кинорежиссуры.

Одному из режиссёров помощники на съёмку заготавливают тонкие, острые палочки, напоминавшие дирижерские. Вооружившись он устанавливает ритм, спады и подъёмы эмоционального напряжения, паузы. Если палочка оказывалась сломана в руке, значит, у актёра что-то не получилось. Позднее придёт теоретическое обоснование родства деятельности режиссёра и дирижера, а пока Яков Протазанов ведёт съёмки с дирижёрской палочкой. Наблюдающие за ним в эти минуты, видят, что он охвачен интеллектуальным, эмоциональным, физическим действием, думает, переживает, говорит, движется. Постепенно становится ясно, тот, кто не пишет сценария, не строит декорации, не снимает, не играет, тот направляет весь этот свод действий к единому целому. Режиссёр выдвигается на позицию первого

лица в процессе создания фильма. Его уже величают «вдохновителем, душой кинематографа».

Ученик Мейерхольда, начинавший в театре и ставший великим кинорежиссёром – Сергей Эйзенштейн запальчиво утверждал: «Режиссёр – это не театр, а кино». На самом деле режиссура – новое производное от перемножения одного искусства на другое.

3

... найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу...

Фёдор Достоевский «Из записной тетради»

Русская культура всегда была антропоцентрична, ставя человека в центр вселенной, почитая целью мироздания, полагая своё предназначение в его познании. Эту человечность культура черпала из лучших свойств национального менталитета – доброты, сострадания, отзывчивости, открытости и, конечно, из православной веры, основанной на любви к Богу и ближнему.

«Смысл любви» Вл. Соловьёва, «Философия общего дела» Н. Фёдорова, «Душа человека» С. Франка, «Закон насилия и закон любви» Л. Толстого, «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» Н. Бердяева – как красноречивы названия трудов тех, кто разрабатывал новое религиозное сознание на рубеже XIX и XX веков. Они насытили культуру Серебряного века значительными открытиями в сфере философской антропологии – науки о человеке, его природе, сущности, смысле существования, отношении к миру, к Богу, взаимоотношениях с себе подобными во времени (прошлое, настоящее, будущее) и в различных контекстах (человечество, народ, нация, масса, толпа, семья). Этическая платформа русской философии была проста и ясна: интересы человека, устремлённого к богоподобию, выдвигались мерой всех сфер деятельности (культуры, экономики, политики) и всех типов отношений (межличностных, семейных, социальных, государственных).

В русской художественной культуре, прежде всего литературе, театре, живописи реалистического направления, человек был «всё» – тема, материал, предмет, метод, цель. Для Пушкина и Достоевского, Л. Толстого и Чехова, передвижников, работающих над портретом и жанром, режиссёров и актёров Малого театра и Московского Художественного творчества стало процессом самоочеловечивания через постоянное проникновение в то что есть «тайна человека», со светлыми высотами его духа и мрачным его подпольем.

Природа человека должна более всего раскрыться в России.

Николай Бердяев «Откровение о человеке в творчестве Достоевского»

Интерес к человеку в культуре и искусстве Серебряного века приобретал порой неожиданные формы. Так художник Алексей Явленс-

кий в 1911 году создал уникальную живописную серию под названием «Головы». Квадратные холсты, заполнены изображениями одних лиц, с акцентом на выражение глаз, можно уподобить крупным кинематографическим планам. В 1913 году религиозный мыслитель и исследователь паранормальных явлений Георгий Гурджиев приступил к созданию Института гармонического развития человека. Он со своими учениками разрабатывал систему упражнений, развивающую одновременно тело, интеллект, сферу чувств. Особое место в ней занимало искусство танца, которое Гурджиев рассматривал как сумму закодированных знаний о мире и человеке; мыслей и чувств, накапливаемых человечеством веками; сформулированных им религиозных и философских идей, которые передавались через движение, ритм, набор «поз». Гурджиев утверждал – не изменив поз, ритма, форм движения, невозможно изменить человека внутренне.

Интерес к человеку в живописи отражался в значительных успехах русского портретного искусства и внимании к уникальным выставкам, это искусство популяризирующим. Весной 1905 года в Таврическом дворце была развёрнута грандиозная экспозиция русского портрета, собранная по всей России, из музеев, дворцов, усадеб. Инициатор и организатор выставки Сергей Павлович Дягилев представил России Россию в лицах разных эпох, сословий, национальностей, как их увидели художники-соотечественники и работавшие здесь европейцы. Обнародование многих полотен из семейных усадебных коллекций стало их спасением, когда «красным петухом» пронесли по поместьям бунты 1905 года.

Кино родилось на хорошо возделанной старшими искусствами почве, в живительной атмосфере духовных и нравственных исканий отечественной философии и должно было дать и дало новые образцы познания человека – киноантропологию. Движущаяся фотография превратилась в уникальный инструмент человековедения – постижения и сохранения телесного и духовного существования человека. Документальное кино, хроника должны были найти и запечатлеть как можно больше самых разнообразных типажей реальной жизни, не отказывая во внимании и тем, кто был не слишком значителен, привлекателен, красив. Зато кино игровое могло себе позволить коллекционирование наиболее красивых, обаятельных, характерных типажей, отбирая их среди театральных актёров, артистов балета, просто людей с улицы. Именно так с улицы пришли Вера Холодная и Наталья Кованько, из балета Вера Каралли и Елена Смирнова, из театра Иван Мозжухин, Витольд Полонский, Владимир Максимов, Мария Андреева, Екатерина Рощина-Инсарова, Ольга Гзовская.

В процессе этого отбора человеческое зрение «поправлял» глаз киноаппарата. В 10-е года ещё не вошло в обиход понятие «фотогения», означающее особые качества выразительности, притягательности лица, которые обнаруживает и раскрывает фото и кинокамера. Однако талантливые кинематографисты – режиссёры, операторы, актёры ощущали эту магию, пытались понять, старались использовать.

*И мечтаю я, чтобы сказали
О Россини, стране равнин:
Вот страна прекраснейших женщин...*

Николай Гумелёв. 1914 г.

Серебряный век стал эпохой самоутверждения женщины как персонажа социальной жизни, политической борьбы, культуры, творчества.

Женский род торжествовал в русском искусстве – как новая сила его создающая, а не только вдохновляющая на создание или, наполняющая собой в качестве особой эстетической материи. Женщина – муза, модель, материал веками господствовала в поэзии и живописи. Наступило время женщины-поэта, женщины-художника. Женщины завоевывали культуру целыми семьями – в любви, браке, творчестве. Три сестры Мунт (одна из них была женой Мейерхольда, другая играла с ним в театре). Три сестры Гиппиус (поэтесса жена Мережковского, художница, скульптор). Две сестры Чеботаревские (Анастасия жена Ф. Сологуба). Эльза и Лиля Каган (в замужестве Триоле и Брик), прошедшие по судьбе Маяковского. Марина и Анастасия Цветаевы, читавшие свои первые стихи дуэтом. Сестры Левченко, младшая из которых Софья, став балериной, взяла фамилию старшей, Веры – Холодная.

Россия была буквально взорвана накопившейся творческой энергией многих поколений женщин, как особенно прочно запаянный котёл. Законодательство Российской империи социально, политически, культурно полностью парализовало женщину. И так было вплоть до начала XX века. Она целиком зависела от главы семьи, мужа. Он мог выдать ей отдельный паспорт или нет. Она беспрекословно всюду следовала за ним. Без его разрешения не могла работать. Муж мог вернуть ушедшую жену через полицию, по этапу. Существовало преимущественное право отца на детей, только ему принадлежала опека над имуществом малолетних. Если ребёнок был рождён вне брака, мать не могла разыскивать его отца, возлагать на него моральную или имущественную ответственность.

В 60-е годы XIX века это царство бесправия было разбужено докатившимися до России идеями женской независимости и равноправия, рождёнными западноевропейским сознанием эпохи революций. В России появился так называемый «женский вопрос», в решение которого включились представительницы привилегированных, обеспеченных, культурных слоев общества.

*Природа сказала женщине – будь женщиной! Воспитание
детей, домашние заботы, сладкие труды материнства...
Глупые женщины, захотевшие стать мужчинами, чего вам
ещё нужно?*

Из речи прокурора Коммуны Шометта. 1793 г.

Женщины боролись за права на высшее образование, возможность содержать себя собственным трудом, в том числе в исконных муж-

ких профессиях (медицина, юриспруденция), участвовать в социальной и политической жизни.

Первый Институт благородных девиц появился в России ещё в XVIII веке – знаменитый Смольный в Петербурге. Через год вышел царский указ о создании подобных учебных заведений в каждом губернском городе. Но это была форма образования для избранных, из узкого социального круга. Более демократичными были Высшие женские курсы в Москве, Казани, Петербурге. Именно на базе курсов в Петербурге в 1896 году был открыт первый в России Женский медицинский институт. Он был открыт на полумиллионное пожертвование удивительного человека – генерала, владельца золотых приисков, деятеля народного образования, благотворителя Альфонса Леоновича Шанявского. Затем появились Женский педагогический, потом Женский богословский институты. Но не сразу женщины-врачи были уравнены в правах с коллегами-мужчинами. Зато среди, так называемых «думских врачей», занимающихся общедоступной, бесплатной медициной, в Петербурге половину составляли женщины. К адвокатуре их допустили только в 1912 году.

Именно женщины-врачи, женщины-юристы немало потрудились над созданием в России уникальной системы защиты материнства и детства. В 1914 году в Петербурге было открыто Всероссийское попечительство под высочайшим покровительством императрицы Александры Фёдоровны. Саму идею охраны генофонда страны позднее «прикарманили» большевики и выдали за одно из достижений социализма.

Постепенно перед женщинами стали открываться социально-политические и общественные перспективы. Был создан политический «Союз равноправия женщин» в Москве, с отделениями в городах, с собственной газетой. В 1908 году прошёл Первый всероссийский женский съезд, объединивший представительниц разных социальных слоев, разных национальностей. Появились женщины в руководстве различными политическими партиями, так одним из организаторов конституционно-демократической партии была известный журналист Ариадна Тыркова.

Порывая с семьёй, отказываясь от личной жизни, женщины «шли в народ», вступали в террористические организации. Имена «хозяек» консперативных квартир Веры Засулич, Софьи Перовской, изготовительниц бомб, участниц терактов – Веры Фигнер, Геси Гельфман звучали среди мужских имён на политических процессах, стояли рядом в смертных приговорах. Профессиональная революционерка – новый вид деятельности, особенно противоестественный для женщины – создающая, она разрушала, дающая жизнь, убивала.

Эпоха революций и войн предлагала женщине новые социальные роли, часто требующие отступление от её природы, веры. Заповедь «Не убий» ежесекундно нарушается на войне. Веками это было исключительно мужское занятие. Когда разразилась русско-турецкая война, на защиту братьев славян и веры православной встали русские женщины. При Медицинской академии подготовили и отправили на фронт три тысячи сестёр милосердия.

«Браво, ханум!» – на передовой кричали пораженные турки и не стреляли, пока сестры перевязывали раненых. В Первую мировую женщины уже воевали, не спасали, а сами убивали. В мае 1917 генерал А. А. Брусилов поддержал идею создания из двух тысяч добровольцев Женского батальона смерти. Его возглавила крестьянка Новгородской губернии Мария Бочкарёва, ставшая полным Георгиевским кавалером, награждённая за храбрость Золотым оружием. Женщины отважно сражались... под мужскими фамилиями, что ставило под сомнение саму идею их служения Отечеству с оружием в руках.

*Женщина – существо совсем иного порядка, чем мужчина.
Она гораздо менее человек, гораздо более природа.*

Николай Бердяев «Смысл творчества. Опыт оправдания человека»

Русская патриархальная мысль не только на бытовом, но и на философском уровне бывала насторожена, иногда близорука, а то и враждебна по отношению к «женскому», как природному (больше чем культурному) чувственному (больше чем интеллектуальному), плотскому (больше чем духовному). Женщины делятся на четыре категории: «мать, сука (проститутка), девственница, страдальца». Такую классификацию женских «природных» типов предложил Бердяев. Владимир Соловьёв в «половой любви», «злой женственности», «инстинкте деторождения» ощущал угрозу «собственно человеческому», «духовному», «разумному».

Религиозный философ Николай Фёдоров «женское движение» считал «аморальным», а приход женщин в «юридико-экономическую жизнь» чуть ли не предвестием близкого конца света. Напротив, биолог и антрополог Илья Мечников находил «замечательным так называемое «феминистское движение», приводившее талантливых женщин в университеты, в науку, в медицину, адвокатуру. Он писал об этом в знаменитом труде «Этюды оптимизма» (1907).

В 10-е годы в обеих столицах бушуют диспуты на модные темы: «Бог женщины и мировое зло», «Вершины и бездны женской души», «Лики женщины в поэзии и жизни», «Женские стихи (Откровения о себе)». Спорят о том, какой должна быть современная женщина, эта «новая Ева». «Новая Ева» так назвала свою статью Любовь Столица. Дочь разбогатевшего ямщика Рогожской заставы, Никиты Ершова ставшего домовладельцем – активная участница женского движения. Не снимая платья-сарафана и расписной шали, она живописует ту, которая придёт завтра, как античную богиню-охотницу, придающуюся любви и творчеству, облачённую в тунику и сандалии. Свою современницу она изобразила в имевшем шумный успех романе «Елена Деева» (1916), проведя её через все искушения и ситуации предреволюционной России. Поэтесса (а роман написан в стихах) отправляет свою героиню воевать на фронт, правда под мужским именем и в мужском костюме.

Борьба женщин за равные права с мужчинами приобретала порой крайние формы. Так всерьёз собирались создать Союз женщин, влюб-

лённых в свой пол и в борьбе с полом противоположным отстаивающих его преимущества. Агрессивность женщин, в особенности в интимной сфере, порождала в сознании, публицистике, искусстве тему борьбы полов, страх мужчины перед ней и как следствие образ женщины несущей гибель, женщины-вамп, «сладострастной паучихи».

Популярный в России австрийский художник-модернист Оскар Кокошка создал тетралогию о взаимоуничтожении женщин и мужчин, приводящем к гибели человечества. Его драмы «Убийца, надежда женщины», «Орфей и Евридика», «Горящий шиповник», «Иов» читали и ставили. Ему вторили А. Каменский, М. Арцыбашев, утверждавшие, что современная женщина присвоила себе образцы мужской сексуальности, стала и Дон-Жуаном и Саниным и этим погубит мужчину.

Александр Амфитеатров вынес современной женщине окончательный, смертельный приговор, показав в романе «Нелли Раинцева», что она ни в чём не может найти себя – ни в творчестве, ни в служении народу, ни в браке, ни в свободной любви, ни в материнстве. Именно тогда, когда согласно природе, Нелли должен открыться высший смысл жизни (узнала, что носит под сердцем ребёнка) она убивает себя и в себе его.

*Зла, добра ли? – Ты вся – не отсюда.
Мудрено про тебя говорят: Для иных ты
– и муза, и чудо. Для меня ты – мученье и
ад.*

Александр Блок «К музе»

Три знаменитые женщины Серебряного века: живущая в воображаемом мире, в чужом «я» (Дмитриева), живущая играя, с которой как с «куклой», «актёркой» забавляются другие (Глебова-Судейкина), строящая жизнь по правилам собственной игры (Лиля Брик).

*«Черубина» для меня никогда не была игрой. «Черубина»
воистину была моим рождением; увы! Мертворождением.*

*Елизавета Васильева. Из письма М.
А. Волошину. 1916 г.*

«Эпохой Черубины» назвала Марина Цветаева два поэтических года 1909 и 1910, столь они были яркими, впечатляющими, с привкусом скандала, с буйной игрой поэтических и человеческих страстей. Знаменитая мистификация Максимилиана Волошина, эта игра свободных творческих сил едва не обагрилась кровью, когда после разоблачения состоялась дуэль между Гумилёвым и Волошиным. Первый промахнулся, второй стрелял в воздух, а «убитой» оказалась она.

Учительница подготовительных классов гимназии, с простым некрасивым лицом, хромая от перенесённого костного туберкулёза, бедно живущая, скромно одетая, дочь акушерки и учителя чистописания Елизавета Ивановна Дмитриева превратилась в иноземную, родовитую красавицу Черубину де Габриак. Мистические, трагические,

исповедальные, страстные стихи в траурной кайме, подписанные этим именем, без обратного адреса, Волошин отсылал в Петербург, в журнал «Аполлон», где они имели ошеломляющий успех. В Черубину влюблялись, её разыскивали, о ней спорили. Сквозь строки проступает пародия на декадентские стихи – «луна», «двойники», «голоса»... А между тем экзотическая и романтическая маска всё больше прирастала к лицу, на котором отдельной жизнью жили глаза – прекрасные, глубокие, умные, печальные.

После разоблачения Дмитриева несколько лет не могла писать стихи, потому что потеряла своё лирическое «я». Спустя годы она его обрела вновь, но опять под псевдонимом Ли Сян Узы. Последний сборник её стихов «Домик под грушевым деревом» (1927) был написан от лица мужчины, поэта-изгнанника. Как когда-то напрогочила Черубина («И я умру в степях чужбины»), Дмитриева (теперь по мужу Васильева) скончалась в Ташкенте, в ссылке по делу антропософов Петрограда («Дело Лемана»). Ей исполнился сорок один год.

Волошин предлагал Марине Цветаевой писать стихи о России от имени «поэтических близнецов» или под фамилией «Петухов». Но она отказалась – такая игра в поэзию была не для неё.

Такие женщины живут в романах. Встречаются они и на экране.

Михаил Кузмин. Из воспоминаний об Ольге Глебовой-Судейкиной

Высокая, тонкая, лёгкая; белокуро-пепельные волосы до пояса; зелёные русалочки глаза.... Ни фотографии, ни живописные портреты не передают загадочности и прелести этой переменчивой женской натуры так, как посвященные ей стихи, воспоминания о ней.

Этой женщине Александр Блок адресовал стихотворение «В ресторане», то, в котором всем запомнилась «роза в бокале золотого как небо ай». В другом он провидчески писал, что за таких как она совершают преступления, кражи, самоубийства. И действительно, в 1913 году застрелился молодой гусар Всеволод Князев, писавший ей любовные стихи. Она была адресатом поэзии Северянина, Георгия Иванова, Всеволода Рождественского. Она – главный персонаж «Поэмы без героя» Анны Ахматовой.

Ольга Глебова, став женой художника Сергея Судейкина, добавила его фамилию к своей девичьей – так появилась одна из самых знаменитых женщин Серебряного века. Внучка крепостного, дочь заштатного служащего она прожила бедное детство, печальную юность, а потом и горькую старость. Но 10-е годы были короткой порой цветения её жизни. Окончив Императорское театральное училище по классу В.Н. Давыдова, она появилась на сцене Александринского театра Путаницей и Псишой в популярных постановках пьес Юрия Беляева, Богородицей, Смертью, Козлоногой; танцевала в балетных спектаклях с Вацлавом Нижинским. Главное, вся её жизнь превратилась в театр, где она играла в любовь и с нею играли. Она попадала тре-

твѣй в противоестественные отношения мужчин: Кузмина с Князевым, Судейкина с Кузминым. «Актѣркой», «куклой», «Коломбиной» называла свою подругу Анна Ахматова. Брак с Судейкиным, наверное, единственным, кого она любила, распался.

В эмиграции Глебова-Судейкина жила трудно и одиноко. Когда-то в России она одна из первых вышла на подиум демонстрировать одежду и, конечно, могла в Париже, где был так велик спрос на русских красавиц в модельном бизнесе, найти себя в нём. Но она не искала деловых контактов, сторонилась публичной жизни. Дома, одна, делала кукол, вышивки, рисовала, занималась аппликацией – всё на продажу. Душевное спасение неожиданно нашла в Боге, Храме. Религиозными сюжетами наполнились предметы её рукоделия: «Благовещение», «Богоматерь с семью свечами», «Троица». В доме появились сотни певчих птиц. «Дама с птицами», как её называли соседи, умерла в полном одиночестве в больнице для бедных.

Разве Лиличка женщина? Она исключение.

Владимир Маяковский

Лиля Брик, не написавшая ни одной поэтической строчки, навсегда вошла в отечественную поэзию, потому что навсегда вошла в жизнь Владимира Маяковского – его муза, жена на протяжении 15 лет, друг до конца. Умная, образованная, незаурядная, независимая – женщина, сформированная Серебряным веком и не утратившая этой «серебрённости» за долгие годы жизни при советском режиме. На восемьдесят седьмом году она сама поставила точку в своём земном существовании, почувствовав что наступает неподвижность, приняла заранее собранную смертельную дозу снотворного. Она без малого на полвека пережила Маяковского и на тридцать лет с небольшим Осипа Брика, фамилию которого пронесла через всю жизнь, через три брака, как и любовь к нему.

Брак Лили и Осипа Бриков был недолгим – три года с небольшим и уже в 1915 году по её словам «мы физически с ним как-то распозлись». Она очень болезненно пережила этот разрыв. Но когда появился в её жизни Маяковский, Лиля Брик стала конструктором новых отношений, вокруг неё сложилась «семья в троём»: Маяковский – она – Осип Брик. Это была семья творческая, интеллектуальная, и она не распалась даже после гибели поэта, когда Брики стали его душеприказчиками, издателями наследия, первыми исследователями творчества. Связующим началом здесь была женщина, заставившая принять и уважать собственную философию и этику жизни. «Не будем трогать жену Маяковского» – с такими словами Сталин вычеркнул её фамилию из списков на арест, представленных ему в конце 30-х годов.

Лиля Брик не была красива в привычном понимании, и в этом уступала и своей сестре Эльзе, роману которой с Маяковским невольно помешала, и Татьяне Яковлевой, и Веронике Полонской. В строении её лица, в глубоких впадинах больших, тёмных, затягивающих глаз было что-то от лика смерти. Может быть ещё и поэтому, постоянно

играющий со смертью Маяковский, в ней обрёл идеал женщины, с ней «обвенчался», подарив кольцо с тремя заглавными буквами ЛЮБ, означающими её инициалы и начало слова любовь.

*Где Оленька Судейкина, увы,
Ахматова, Паллада...*

Георгий Иванов

Стихи забылись, а имена помнят, или наоборот, затерялись имена, а стихи живут – по-разному бывает.

Фотографии Паллады Богдановой-Бельской – актрисы, поэтессы, постоянной участницы вечеров в «Бродячей собаке» – можно увидеть во многих экспозициях и коллекциях, связанных с Серебряным веком. Хороша, загадочна, характерна, знаменита. Историки литературы вспомнят персонажей прозы и стихов, которым она послужила прототипом. Но её собственные стихи, собранные в единственном сборнике «Амулеты», сделанные «под» Кузмина, Ахматову, Моравскую, забыты.

И вот уже целый век миллионы поют и поют «Песнь о «Варяге» и «В лесу родилась ёлочка», как народные. К Рождеству 1904 года в журнале «Малютка» было напечатано стихотворение «Елка», подписанное А. Э. Композитор-любитель Л. Бекман положил его на мелодию немецкой рождественской песенки. Потом в СССР до 1931 года сама «героиня» песни была запрещена как атрибут религиозного праздника. Только в 1941 стало известно, что за этими двумя буквами укрылась поэтесса Раиса Кудашева.

Героическая песня «Варяг» поэтической основой имеет стихотворение поэтессы Евгении Студенской, посвящённое трагической гибели нашего флота в начале Русско-японской войны. Она приспособила к этому событию переведённый ею текст немецкого поэта Рудольфа Крейнца. Хорошо, когда страна знает своих героев, своих поэтов и что она поёт!

*И целовал мне руки Клюев! И
падал Фофанов к ногам!*

Игорь Северянин

«Игра с полом» была характерной чертой Серебряного века. И если бы в те годы делали операции по перемене пола, многие бы, наверное легли под нож «из творческих побуждений».

В поведении мужчин проступало женское: публичные скандалы, ревность, зависть, бытовые столкновения. Справедливо много «женского» критики находили в поэзии Игоря Северянина и в его манере держаться как капризная, самовлюбленная примадонна. Неслучайно в поэзии он называл себя последователем Мирры Лохвицкой, этой «русской Сафо». В манерности, приторности, кисейности его лексики тонуло незаурядное мастерство поэта, его редкий дар новатора стихосложения и словотворца. И так полно совпадало «я» поэта Игоря Се-

рянина с «я» человека Игоря Лотарёва, псевдоним и личность, натура и поэзия. Она – и пародия на вкус, и сам этот вкус одновременно.

Мужчины втянулись в забавы публикации стихов под женскими фамилиями. Валерий Брюсов издал сборник «Стихи Нелли», написанные от лица вымышленной поэтессы, в подтекст которых он упрятал реальные обстоятельства и глубоко личные переживания. Анжелика Сафьянова, в предисловии отрекомендованная как «внучатая племянница Кузмы Пруткова», выступила со стихотворными пародиями на женскую будничную поэзию. Автором оказался Лев Никулин.

Многие поэтессы, и женщины-прозаики и женщины-драматурги выступали под мужскими псевдонимами, что было довольно странной формой утверждения их права на творчество. Мария Лёвберг любовные стихи писала от имени мужчины, но по женски нежно и манерно. Иван Странник так подписывала свою прозу Анна Аничкова. Драматург Ольга Негрескул выбрала псевдоним О. Миртов. Прозаик Лидия Лашеева, мать девяти детей, бравшая во Франции призы на велосипедных гонках среди мужчин, даже в частной переписке пользовалась именем Марк Басанин. Вера Гедройц, прибавившая имя умершего брата к собственной фамилии печаталась как Сергей Гедройц. А женщина она была редкой смелости и силы характера – корпусной хирург стрелковой дивизии на фронте.

*Пусть женщина выскажет своё интимное. Это несёт ей
освобождение. Через свои исповедальные стихи женщина
перейдёт от женщины к человеку.*

Мария Моравская

Золотой век вписал в русскую поэзию женские имена на перечёт: самое значительное Каролины Павловой, за ней Юлия Жадовская, графиня Раstopчина. В словаре языка Пушкина, этой сокровищнице лексикона его эпохи, нет слова «поэтесса». Павлова именовала себя так: «Я поэтка, всего лишь поэтка».

В Серебряном веке только обнародованных сотня имён – в специальном издании «101 поэтесса Серебряного века» и ещё столько же ждут подобного воскрешения. Конечно, это поэзия разного уровня: великих талантов раз-два и обчёлся – Цветаева, Ахматова; выдающихся немного – Парнок, Аделаида Герцык, Гуро; оригинальных больше – Лохвицкая, Соловьёва, Столица, Ефименко, Моравская, Шкапская. Важно другое – родилось новое художественное явление, называемое «женской поэзией». И вот уже поэты – Волошин, Городецкий, Шершене-вич – стараются определить её особенности. Они пишут о тонкости, особой правдивости и искренности, множестве оттенков стихосложения, искусстве детализации. Сами поэтессы их дополняют – стихийность, непосредственность, изящество отделки, задушевность, особая эмоциональность.

Неожиданно поэзия стала той сферой, где самые талантливые смело и уверенно бросили вызов мужчинам. Анна Ахматова своим поэтическим дарованием не уступала своему мужу Николаю Гумилёву, а ря-

дом с Мариной Цветаевой меркли многие – по масштабу, философичности, экспериментальной дерзости поэзии. Такие не прятались за мужскими псевдонимами и называли себя не поэтессами, а поэтами.

Прелестные стихотворения Анны Ахматовой, полные такой близости к интимному переживанию, такого острого аромата женской души.

Сергей Городецкий

Дочь флотского инженера-механика, статского советника Анна Андреевна Горенко вошла в мировую поэзию не под псевдонимом, а с древней родовой фамилией прабабки по материнской линии – Ахматова. Отец ещё в детстве называл её « декадентской поэтессой», «дикой девочкой», пишущей странные стихи, купающейся в шторм, бродящей босиком по каменистому пляжу, страдающей лунатизмом.

В годы поэтической славы она спровоцировала многих на разные прозвища: Гумильвица (львица, жена Гумилёва), королева, колдунья, египтянка, классическая петербуржанка, «женщина богемы зимой и женщина усадьбы летом», жеманница, монашенка, блудница. Это всё проекция на автора меняющегося типа её героинь, становление в этом многообразии единой литературной личности, поиск своего «я» женщины и поэта Серебряного века.

Высокая, худая, гибкая; тяжёлая копна волос на затылке и тёмная чёлка до бровей, тонкий нос с благородной горбинкой, высокие скулы, запавшие щёки – незабываемое, неповторимое, прекрасное лицо, несовременное, в котором что-то античное и что-то возрожденческое. Излюбленная модель живописцев. Адресат стихотворных обращений выдающихся поэтов-современников, позднее собранных в книгу «Образ Ахматовой». Ахматовское начало, духовное и физическое, видится в силуэтах, в облике самых «серебряных» актрис эпохи, в созданных ими образах – стильной, нервической, бесплотной Роциной-Инсаровой, трагической, загадочной Коонен.

*У мужчин – целый мир.
У женщин только любовь.*

Надежда Львова «Холод утра»

Центральная тема женской поэзии – любовь, грешная и святая, унижающая и возвышающая, дарящая новую жизнь и убивающая, приносящая страдание, наслаждение, игру в чувства.

Дочь почтового служащего из Подольска Надежда Львова закончила московскую Елизаветинскую гимназию с золотой медалью. В поисках смысла и содержания жизни, она примкнула к подпольной социал-демократической организации учащихся, была арестована, судима и оправдана. Быстро наступило разочарование в политической деятельности. Молодая, печальная женщина, носившая на голове чёрную кожаную повязку и похожая в ней на юного воина, теперь целиком отдала себя поэзии.

Ей посвящал стихи Валерий Брюсов, он написал предисловие к единственному опубликованному поэтическому сборнику Львовой «Старая сказка. Стихи 1911–1912 гг.», который пылился на полках магазинов нераспроданным. «Безрадостное счастье», так она сама определила суть любовных отношений с Брюсовым: размолвки, ревность, разлука, несоразмерность её и его чувства. Револьвер, из которого она смертельно себя ранила, – так и не нашли, как и прощальной записки. Впрочем сами стихи двадцатидвухлетней поэтессы, пронизанные эротикой и скорбью, явились таким предсмертным документом. Известие о самоубийстве, и мгновенно разошёлся сборник стихов – любовь и смерть, смерть и слава соединились в судьбе Надежды Львовой.

*Давайте сочиним любовь из флирта!
Хотите дружбой назовём любви капризы?*

.....
*На конкурсе изломов мы ли не возьмём
Любого приза?*

Лидия Лесная

Лидия Шперлинг – поэтесса, автор пьес, произведений для детей, актриса писала под псевдонимом Лидия Лесная. Интерес к драматической и богемной жизни театра, к образу актрисы был и частью её биографии и особенностью мироощущения. В сборнике стихов «Аллеи причуд» звучат мотивы жизни-игры, жизни-праздника и царит молодая женщина, живущая в современном городе, всегда влюблённая и забавляющаяся любовью. Автор изящно над ней (над собой) подтрунивает и при этом оправдывает её страсть к поиску новых партнёров, её неверность жаждой полноты жизни. Она для неё не «чистая и не «грязная», а «разная» и не виновата, что «нельзя всего найти в одном».

*О крест любви! Его
любовь мужская Не
может знать. Он наш и
только наш.*

Наталья Поплавская

Любовные переживания женщины богемы, не имеющей сил сопротивляться мужской страсти и распятой ею как на кресте – главная тема стихов Натальи Поплавской. «Послушная любовница», «муж обманутый и равнодушный», «жена покорная» – фигуры сюжетов, в которых снималась Вера Холодная и из поэтического сборника По-плавской «Стихи зелёной дамы». Одно из них, став популярным романсом, звучит и сейчас «Ты едешь пьяная и очень бледная...» «Очень бледная» – кокаин в стихах и в жизни. Наркотики стали проклятьем семьи крупного фабриканта Поплавского. Наталья ушла из дома, поврала с семьёй. Кокаин довёл её до скоротечной чахотки и смерти.

Борис – талантливый поэт Русского зарубежья позднее погиб в Париже, приняв смертельную дозу героина.

*Ведь женщина-стихотворица
Не может жить без лomanья;
Это её призванье, Она за это
борется.*

Мария Моравская «Поэтессь»

«Чрезвычайно талантливая особа» – так характеризовала З. Гиппиус Марию Магдалину Франческу Моравскую. Она писала стихи, умело построенные на инфантильных интонациях, капризные, сентиментальные, нежные. Их героиня – хрупкая, обиженная, незащищенная, жалеющая себя и просящая о сочувствии, женщина-ребёнок. Неслучайно Моравской так хорошо удавались стихи для детей. Сборник «Апельсинные корки» она посвятила братьям и сестрёнкам, с которыми давно была в разлуке.

На самом деле это была сильная женщина: в пятнадцать лет ушедшая из дома в самостоятельную жизнь, борющаяся за свободу родной Польши, не раз сидевшая в пересыльной тюрьме. Поэтесса увлекалась, как новым поэтическим материалом, авиацией, телеграфом, кинематографом. В 1915 году она опубликовала поэму, героиней которой была билетерша кинотеатра – «Женщина с фонариком». Многие поэтессы ходили в кинотеатры, писали о кинематографе. Были киноактрисы, писавшие стихи – Лидия Рындина, Зоя Баранцевич.

Это счастье – сладострастье.

Мирра Лохвицкая

Мария Александровна Лохвицкая – верная жена, домоседка, многодетная мать ощущала в себе лирическое «я» вакханки, писала «песни греха и страсти». Стихи были мелодичными, сделанными в лучших традициях русской классической лирики. Около ста были положены на музыку. Пять прижизненных поэтических сборников многократно переиздавались, так охотно их покупали.

Лохвицкой посвящали стихи Бальмонт, Ф. Сологуб, Северянин. Мужчины-поэты видели в её творчестве образец женской поэзии. Культ красоты и чувственной любви, демонизация и эстетизация зла, мотивы безумия – не вызывающе, не на показ, а сокровенно, лично. Может быть поэтессе сжигали какие-то тайные страсти. Эта обеспеченная женщина из благополучной среды, в 1905 году умерла от туберкулёза, не дожив до сорока. Младшая сестра Лохвицкой – Надежда, начав публиковать стихи, взяла псевдоним Тэффи, добилась огромной популярности как прозаик, очеркист, сатирик. Во многих домах на полках стояли томики стихов Лохвицкой, а на туалетном столике духи и конфеты «Тэффи» рядом со сборником рассказов и фельетонов Надежды Бучинской (Тэффи).

*Зажжён очаг...
За трудным днём минуты ласк ленивы.
Но наш союз скрепляет колыбель.*

Татьяна Ефименко. 1915 г.

Дочь известного этнографа, историка, исследователя народной жизни, крестьянского быта Александры Ефименко, Татьяна издала сборник стихов «Жадное сердце» в 1916. Её лирическая героиня – женщина, чьё сердце жадно ищет счастья и находит в материнстве, тёплом семейном очаге, простом крестьянском быте, труде на земле. Божественная сущность природы, идиллические картины сельской жизни, одушевлённой в каждой, самой обычной вещи, в любой мелочи. Мать и дочь Ефименко жили на хуторе с нежным названием Любочка, как на чудесном острове, в своём идеальном мире. А вокруг бушевала далеко не идеальная народная жизнь. Здесь они обе были убиты во время бандитского налёта зимой 1918 года, когда Харьков-щина пылала во огне Гражданской войны.

У меня нет детей.

.....

Нестерпимо люблю всё живое.

Мне иногда кажется, что я мать всему.

Елена Гуро

Болезненная, хрупкая, похожая на ребёнка, единственная женщина в жёстком, мужском литературном движении кубо-футуристов – поэтесса и художница Елена (Элеонора) Гуро. В её доме была штаб-квартира, которую содержали на пенсию умершего отца генерал-лейтенанта Генриха Гельмута Гуро. В 1913 году Елена умерла, не дожив до сорока. Остались три книги – «Шарманка», «Осенний сон», «Небесные верблюджата» (посмертное издание). Это были стихи, проза, пьесы, дневниковые записи с её иллюстрациями.

Книги можно было найти и прочесть в самом неожиданном месте: в тюремных библиотеках (туда их разослала сама Гуро) и на кладбище, (муж положил их в сундучок-скамейку у её могилы).

Нежную, застенчивую лирику, украшенную рисунками, Гуро посвятила сыну, который существовал в её воображении. Мифология материнства, когда через космическое чувство («я мать всему») поэт постигает самую суть взаимоотношений человека и природы.

Розанова, Гончарова, Экстер. Эти три замечательные женщины всё время были передовой заставой русской живописи и вносили... тот воинственный пыл, без которого оказались бы немислимы наши дальнейшие успехи.

Бenedикт Лифшиц «Полутороглазый стрелец». 1932 г.

Художницы Ольга Розанова, Александра Экстер, Наталья Гончарова, а за ними Любовь Попова, Надежда Удальцова, Варвара Степанова,

которых называли «амазонками авангарда», действительно вдохнули душу в это направление изобразительного искусства Серебряного века.

Ольга Владимировна Розанова внучка священника и дочь уездного исправника провинциального городка Меленки Владимирской губернии, писала своё имя в мировой авангард. Из тридцати двух, отпущенных ей лет жизни, всего лишь восемь с небольшим она прожила в творчестве. Может быть поэтому её судьба кажется особенно насыщенной и исключительно драматичной. Она успела так много: участвовала в 15 выставках; написала около сотни картин и полуто-росотен рисунков, эскизов, афиш, коллажей; оформила (одна или в содружестве) 17 книг; писала статьи об искусстве, эстетические воззвания и заумные стихи; создала художественно-промышленные и ремесленные мастерские в ряде городов; участвовала в организации творческих объединений «Союз молодёжи» и «Бубновый валет».

Маленькая, невидная, неслышная, несчастливая, вынужденная скрывать от близких и друзей мучительный «полуроман» с поэтом Анатолием Кручёных, откровенно её эксплуатирующим как иллюстратора своих стихотворных сборников. Она убегала от себя и от одиночества в ближайший кинотеатр («смотреть одни и те же вещи»), почти всегда нуждалась, а то и голодала.

Ольга Розанова, в творческом плане по-женски восприимчивая, пластичная, устремлённая в новаторстве не к разрушению, а к созиданию, внесла в движение кубо-футуризма, беспредметничества особые, личные начала. Её называли «интимистом футуризма», противопоставив «бой-бабе футуризма», «зычной, грохочущей» Наталье Гончаровой. «Интимность» гармоничных, дышащих цветом городских пейзажей («Порт», «Фабрика и мост») и изящных узорных живописных композиций («Шкаф с посудой», «Рабочая шкатулка», «Письменный стол», «Комната») – очень поэтичные, женственные, неожиданно кинематографичные, чисто розановские.

В годы мировой войны художница создала фантастический цикл «Игральные карты». Дамы, валеты, короли, выполненные в ярких, контрастных цветах, жёстким, брутальным рисунком – страшны, агрессивны. Это не изображение, но образ войны, каким его почувствовала женщина. Беспредметные композиции Розановой – полноцветные, объёмны, эмоциональны, в них скрыта жизнь вещей и объектов. Сделанные ею дамские сумочки, шкатулки имеют неожиданные формы и объёмы, украшены супрематическим орнаментом.

Жизнь художницы была печально коротка, однако она успела пройти с искусством русского авангарда путь от творческих кружков до государственной регалии, а вот свидетельницей его идеологического разгрома ей быть не пришлось. Она умерла от дифтерита в Солдатенковской больнице, когда по стране шли торжества по случаю первой годовщины Октября, в праздничном оформлении которых она приняла самое активное участие.

В одном из поэтических салонов Серебряного века существовал ритуал посвящения женщин в поэтический цех. Приносили глыбу льда, в которой атели заморозенные розы, специальным серебряным

топориком её раскалывали и раздавали цветы присутствующим дамам. Это вспомнилось вдруг в связи с тем, что друзья называли Ольгу Розанову ярко и звонко ОльРоз.

В моей деятельности нет ничего «женского», всё, что я начинаю, я довожу до конца, умею быть стойкой, энергичной и самоотверженной.

Мария Тенешева

Серебряный век вписал в культуру имена женщин, отдавших свои силы организации художественного процесса, поддержанию художественной жизни и чужого творчества. Княгиня, художник-эмальер Мария Тенишева организовала и финансировала Школу-мастерскую в Талашкино, под Смоленском, а в самом городе создала историко-этнографический музей; в Петербурге открыла рисовальную школу; субсидировала журнал «Мир искусства».

Ученица Репина, художница Елизавета Званцева в Петербурге на собственные средства вела Школу живописи, которую по именам педагогов называли школой Бакста и Добужинского. Здесь учились: Шагал, Гуро, Розанова.

Организатором выставок русского авангарда, покровительницей «левых» так же оказалась дама – владелица художественного бюро Надежда Добычина. Неудивительно, что это имя можно было услышать от Маяковского, Бурлюка.

Ещё одна ученица Репина Мариамна Верёвкина объединила молодых художников, и среди них Грабарь, Явленский (её будущий муж), организуя встречи, дискуссии, чтение иностранных журналов по искусству. Собиралось это вольнолюбивое общество у неё дома... в Петропавловской крепости, где отец служил комендантом.

*Обыватель – житель на месте, поселённый прочно,
владелец места, дома.*

Толковый словарь В. И. Даля

В России революционер А. И. Герцен ввёл в обиход понятие «мещанин», почти как оскорбительное, не в сословном, а в оценочном смысле – добропорядочный, но посредственный, «оптовый», «пошлый» человек. По его мнению и русское купечество – каста «стёртых», «промежуточных», «продающих» людей. А между тем заботами и жертвованиями, этих, как он говорил, «ничего не производящих», держалась культура, осуществлялась попечительство о бедных. Из этой касты рос «средний класс», имеющих годовой доход до тысячи рублей и собственное жилье. На 1903 год таких был миллион, капля в море десятков миллионов, продажей за гроши собственного труда существовавших на грани физиологического выживания.

Реформы расширяли и укрепляли «средний класс» и потому к 1917 году наблюдался бурный его рост. Но тут страна свернула на другой путь. Искусство этого времени, даже самое демократичное, кино не

интересовалось персонажами «среднего класса», «обывателями». Герои, попадающие в пограничные ситуации, живущие пламенными страстями вытеснили с экрана обыкновенных людей, с чувствами нормальной температуры.

... приходится задуматься о природе «среднего человека», в наши трудные, трагические времена будто держащего экзамен на минимум стойкости, силы, благородства и твёрдости, – и увы, проваливающегося на этом экзамене.

Георгий Адамович

Жизнеутверждающая, патриархальная позиция, так называемая «срединной культуры», редко заявляла себя в искусстве Серебряного века – в поэзии, живописи. Не архаика и не авангард, а непосредственное, простое, ясное, радостное утверждение обычной, обыденной жизни, как явления эстетического. Этой жизнью живут многие «средние люди», а рассказать о ней могут немногие, от имени всех, за всех.

Вспоминается немного по-настоящему прекрасное. «Соседки (Тургеневское время)» – быт русской провинции, старой усадьбы в цикле Бориса Григорьева. И ещё полотна Зинаиды Серебряковой, близкой к «Миру искусства» петербуржанки из семьи Лансере-Бе-нуа. Главная тема художницы – красота и нравственное здоровье интеллигентного человека, творческого человека, живущего на земле рядом и вместе с теми, кто на ней работает, с крестьянами.

Её муж – инженер и отличный хозяин, всё умевший делать своими руками, работал на земле, был крестным отцом крестьянских детей, а их матери охотно позировали его жене. Так рождались её крестьянские циклы, в их числе серия «ню» – бабы в бане, спящие дочери, сестра. Юная, чистая нагота крестьянки, дворянки, родных, чужих была для неё первородно прекрасна и восходила к античному идеалу.

Серебрякова любила писать своих четверых детей – за книгой, игрой, утром за столом. Позируя перед зеркалом, создала серию автопортретов, как своеобразную хронику жизни, как живописный дневник. Детали и подробности быта, всё, чем художница жила, чем дорожила, она любовно переносила на полотно в живописи гармонической, идеализированной. И вот этот мир рухнул: усадьбу сожгли и погибли многие картины; муж умер и она с детьми и старой матерью оказалась на улице, без средств к существованию.

Я рассыпала фиалки по твоей постели...

Лидия Лесная

Серебряный век любовался женщиной, искусство модерна упивалось красотой и пластикой её тела, помещая стилизованные фигуры женщин везде, где только можно – на вазах, канделябрах, настольных лампах, лепных украшениях карнизов, металлическом кружеве решеток. Женская фигура – излюбленный скульптурный мотив, воплощающий жизнь и смерть, любовь, память, печаль.

Цветы были верными спутниками женщины – в поэзии, живописи, на экране. Вот Каралли спрятала лицо в охапке белых хризантем. Героиня Анны Мар любит ирисами. Кувшинки заткали поверхность пруда. Белые лилии в бледных руках Варвары Яновой. И всё это цветы разлуки, печали, смерти. Колокольчики поникли в стеклянном сосуде – увяли цветы желания. Мелькнула у изгороди шапка подсолнуха, как привет солнца и жизни.

Русский кинематограф по-настоящему увлёкся женщиной, её миром, психологией, эстетикой, лицом. Имели успех научные фильмы «История причёсок», «История моды», «Женщина и разница её общественного положения у различных народов». Мать, жена, дочери Государя императора, фрейлины Двора, «нянька» наследника, женщины Ясной поляны, не только дочери, внучки, невестки Толстого, но и переписчица-машинистка, фельдшерица, дочь камердинера – женщины «при», «около» сняты в сюжетах кинохроники. Рядом подлинны героини эпохи – женщина-профессор петербургской консерватории (А. Есипова), женщина-врач (М. Лебедева), сестра милосердия, настоятельница женского монастыря, певица Анастасия Валь-цева, балерина Ольга Преображенская, актриса Екатерина Рощина-Инсарова... Они смотрят на нас, они улыбаются нам с экрана.

*Я всегда был убеждён, что наши актёры выдвинут русские
фильмы на первое место.*

Яков Протазанов

Актёры в русском кинематографе заняли своё особое место. Нелучайно в России нашли интересный приём – представление персонажей в начале фильма, когда на экране появлялись действующие лица и в них зрители узнавали любимых исполнителей и настраивались на определённый жанр, историю, интонацию.

Согласно справочнику Вениамина Вишневого «Художественные фильмы дореволюционной России» актёры составляли самый представительный корпус. Здесь упомянуто 297 имён: 177 – актёров и 120 актрис. В подавляющем большинстве это всё театральные актёры, так и не оставившие сцены ради экрана. Одни фамилии встречаются считанные разы, но две роли Екатерины Рощиной-Инсаровой, три Марии Блюменталь-Тамариной, четыре Алисы Коонен, шесть Михаила Чехова стоят десятков иных. На счету популярных исполнителей от тридцати до шестидесяти ролей. Но, конечно, не количество их определяло звездный статус того или иного исполнителя. Так, например, Полонский успел сыграть в два раза меньше ролей, чем Максимов, но по положению они были равны. А Иван Мозжухин, в расцвете своей кинокарьеры отказавшийся от сцены, сыграл больше всех (около ста ролей) и талантливее всех, что по праву принесло ему звание первого и великого русского киноактёра.

Определение «кинозвезда» не было в ходу в раннем русском кинематографе, оно пришло позднее из Америки, а потом вошло в международный обиход. В России самых популярных тогда называли «ко-

ролями» и «королевами» экрана. Чувства их «подданных», кинозрителей были высокими: восхищение, поклонение, благодарность, любовь. «Верочка» – так ласково, почти по-домашнему, называли многие Веру Холодную, но никому и в голову не приходило ей в чем-то подражать, как подражают во всём киноидолу, американской кинозвезде, одеваясь, улыбаясь, целуясь как он или она.

Только в 1918 году в духе революционного времени «королевы» и «короли» спустились в народ: в московском кафе кинематографистов «Десятая муза», месте очень популярном, посещаемом, открылось кабаре под названием «Короли экрана среди публики». Холодная, Максимум, Рунич, Худолеев под руководством режиссёра Висковского в роли конферансье, читали, танцевала, пели, общались с публикой.

В советском киноведении сложилось скептическое отношение к «королевам» и «королям» экрана. Их считали чуть ли не красивыми манекенами, на которых эффектно смотрелись бальные туалеты и фраки. На самом деле были среди них большие труженики, настоящие мастера, талантливые актёры, интересные люди. А главное они были дети века – в каждой, в каждом воплотился определённый тип эпохи.

Несмотря на то, что большинство актёров пришли из театра, типы киногероев не являлись копией сложившихся сценических амплуа. Умные кинопредприниматели и опытные режиссёры искали и находили их в самой жизни, видя её характерных персонажей и в пространстве культуры – в литературе, живописи, в зарубежном кино.

Разумеется, действительность, старшие искусства были много богаче кинематографа. Героя, охотившегося в Африке на львов; стоявшего, не сгибаясь под обстрелом на бруствере окопа в Галиции; молча, спокойно рывшего себе могилу перед расстрелом, как вспоминал кто-то из чекистов – на экране не было, а в жизни был. Николай Степанович Гумилёв. В поэзии Александр Блок показал как многолика женщина Серебряного века: небесное существо Прекрасная дама; Снежная маска, холоднее смерти; торгующая собой, уличная девка и дама полусвета Незнакомка; воплощённая свобода Кармен; кающаяся грешница Магдалина. Может быть только Вера Холодная на экране – и Прекрасная дама, и Незнакомка, и Магдалина.

Стихи Блока в ресторанах читали «пьяницы с глазами кроликов», «девочки с панели стали называть себя Незнакомками». Улица впитывала образцы высокой поэзии, экран – типы улицы, чтобы вернуть их ей.

Солідные фирмы держали трупы, по примеру театральных, сбранные с таким расчётом, чтобы обеспечить кинопроизводство собственными исполнителями. Лучшая была у Ханжонкова, строившего репертуар на основе серьёзной стратегии, не экономившего на актёрах, имевшего первоклассного главного режиссёра в лице Бауэра. У того был точный, быстрый, острый глаз. Встретил Веру Холодную и подарил русскому экрану первую кинозвезду, а с нею целую тему, определённый женский тип. Увидел случайно зашедшего в киноателье Ивана Перестиани, уже не юношу, а в нём угадал нового героя – зрелого мужчину, способного на жертву ради любви к молодой женщине.

Мы были полны энтузиазма. Нас не интересовали ни денежное вознаграждение, ни условия работы. Главным было осознание того, что мы первыми создаём свои, русские фильмы.

Александра Гончарова

Жена купца Калашникова, дочь боярина Орши, царская невеста, Василиса Мелентьевна – героини первых русских игровых фильмов. Исполнительницу этих ролей Александру Гончарову (Сафонову), игравшую в труппе Введенского народного дома, называют первой русской киноактрисой. Её учителем был отец – режиссёр и актёр этой труппы Василий Сафонов. Миловидная, обаятельная, живая, настоящая лирическая героиня, истинный национальный тип, она стала лицом фирмы А. Ханжонкова, начавшего дело с разработки русской темы в иллюстрациях отечественной классики, исторических сюжетов, народных песен.

Увлечённая читательница, любившая и знавшая отечественную литературу, Гончарова с удовольствием снималась в первых, конечно, очень наивных, экранизациях «Мазепы», «Идиота», «Пиковой дамы», «Русалки», «Евгения Онегина». В «Псковитянке» играла вместе с самим Шалапиным. В фильмах «Крестьянская доля» и «Рабочая слободка», в любовном дуэте с И. Мозжухиным.

Неожиданно на пике популярности Александра Гончарова исчезла и со сцены и с экрана. Оказалось многое роднило актрису с сыгранными ею русскими женщинами – талант любви, красота и сила души, способность на жертву, максимализм. История её личной драмы – сюжет для кинодрамы: единственная в жизни любовь, разрыв, потрясение, похожее на болезнь, затем замужество, с добрым, умным, богатым, но не любимым. Позднее Гончарова закончила медицинский факультет Московского университета. Она прожила долгую жизнь и умерла в конце 60-х. Хорошо, что такая женщина была первой русской киноактрисой.

Да я не дьявол... Я просто грешная женщина, заблудилась...
Л. Толстой «Отец Сергей»

В русском кинематографе образ женщины-вамп являлся в ореоле греха, сомнения, раскаяния. Холодная игра чужими чувствами и жизнями, похоть, жестокость не оставались неосуждёнными и ненаказанными. Лучше других такие роли удавались Наталье Лисенко, в чьём ярком лице жёсткой скульптурной лепки, тёмных недобрых глаз, смоляных волосах жила какая-то злая сила, светилась хищная красота.

Окончив школу Московского художественного театра, актриса много и успешно играла в провинции, затем на сцене театра Корша. В кино она начала сниматься в 1915 году в ролях простолюдинок, дам полусвета, «женщин с прошлым», создавая единый тип той, которая доводит до греха, умопомешательства, самоубийства, убийства. Он был заявлен уже в названии фильмов – «Клеймёная» («Преступ-

ница»), «Грех» («Женщина с прошлым»), «На крыльях смерти» («Кокаиnistка»). То, о чём пел Вертинский («Кокаиnetочка»), о чем писала поэтесса Наталья Грушко («Я курю с моим другом гашиш») Лисенко играла как драму оперной певицы Юлии Манон, покинутой и ищущей забвения в белом порошке. Он тогда продавался в каждой аптеке, развешенный по дозам в маленьких коричневых баночках.

С тем же налётом форсированного мелодраматизма актриса исполняла роли Катюши Масловой, Кручининой, Евгении Бессудной в экранизациях «Воскресенье», «Без вины виноватые», «На бойком месте». Она явилась на экране другой, новой, когда место второстепенных режиссёров Сабинского, Чардынина занял Протазанов. В её игре появились глубина, благородная сдержанность, мера, вкус.

В фильмах Протазанова постоянным партнёром Лисенко стал Мозжухин. И каждый фильм, была ли это экранизация песни Беранже «Нищая», мистическая драма «Сатана ликующий», драма психологическая «Член парламента», актриса получала возможность в этом дуэте играть судьбу в развитии, образ в движении, очищении и возвышении.

В фильме «Отец Сергей» одна из лучших ролей Лисенко – богатая и беспутная вдова, от скуки на пари пытающаяся соблазнить отца Сергея. Режиссёр не мешая актрисе существовать по началу в привычном для неё амплуа женщины-вамп: чувственная пластика, дьявольская улыбка, завораживающий взгляд. Он знает, тем сильнее и глубже будет контраст потрясения и преобразования грешной женщины, увидевший на какую жертву готов схимник, чтобы победить соблазн.

Женщина-вамп по-русски – та, что искушаемая дьяволом, сама искушает, грешит, кается и через покаяние идёт к Богу.

*Милый мой ангел, радость моя, прочла только что
«Детство»... и вот сижу и плачу от радости, что так хорошо,
и от любви, и от жалости, ото всего, чего даже и не
расскажешь!.*

Мария Андреева. Из письма Горькому. 1913 г.

Мария Фёдоровна Андреева (урождённая Юрковская) не столько в сыгранных ролях сколько в собственной судьбе воплотила драму женщины Серебряного века, очень талантливой, очень сильной, готовой к самопожертвованию и отдавшей себя служению ложной идеи. Дочь главного режиссёра и актрисы Александринского театра, жена крупного царского чиновника, действительного статского советника Желябужского, она сблизилась с оппозиционным студенчеством, примкнула к революционному движению, в 1904 стала членом РСДРП. В жертву политике она принесла свой незаурядный драматический талант, который воспитывала, занимаясь в драматическом классе Московской консерватории, у Станиславского и шлифовала, играя в Художественном театре, с момента его основания, ведущие роли.

Когда в 1900 году в Ялту приехала труппа художественников, чтобы познакомиться со своим главным драматургом, Антон Павлович

Чехов, как позднее об этом вспоминал Станиславский, ухаживал одновременно за Андреевой и Книппер, точно ему было трудно выбрать между красотой одной и женской манкостью другой. Его женой стала та, которая ничем не пожертвовала ради него. Андреева стала женой Горького, с которым встретилась там же в Крыму и многое принесла в жертву этой любви на всю жизнь. Имя женщины, которую желтая пресса и департамент полиции обливали грязью («сожительствует с писателем Горьким»). Сердце матери, подолгу разлучённой с детьми. Наконец, когда распался гражданский брак с Горьким, длившийся десять лет, саму любовь. Но даже тогда, когда они расстались, Мария Фёдоровна занималась его литературными делами, переписывалась с ним, поддерживала его. Чисто человеческие отношения её усилиями сохранились до конца.

Ленин дал Андреевой точную партийную кличку – «Феномен» и цинично использовал чувства и отношения к ней, как к женщине и её актёрскую популярность в партийных интересах. Была она финансовым агентом ЦК партии, ходатаем по делам заключённых, работала в нелегальном политическом Красном кресте, переводила, великолепно владея всеми основными европейскими языками, редактировала... Любви и революции эта женщина пожертвовала очень многим. Для неё эти две стихии судьбоносно соединились в личности Горького, в его огромном литературном даровании, в его радикальных взглядах, даже в слабостях его человеческого «я».

Любовь к театру, а не к себе в театре, вечная неудовлетворённость собой, репертуаром, драматургией, человеческими отношениями, стремление к новому, лучшему, идеальному, приводили к тому, что Андреева меняла театры – Московский художественный, театр Незлобина, Свободный, антреприза Синельникова... Неуёмная энергия и большие организаторские способности породили целый ряд театральных проектов, оставшихся неосуществлёнными.

Идеальным театром Андреевой виделся тот, в котором могли органично сосуществовать классическая трагедия, романтическая драма, высокая комедия; отечественный и западный репертуар; старая и современная драматургия; режиссура и актёрское мастерство; яркие творческие индивидуальности и великолепный ансамбль; эстетика и этика.

Московский художественный театр был для неё эстетическим организмом, на базе которого с группой заинтересованных и доверенных лиц, в 1913 году Андреева разработала и приступила к осуществлению единого творчески-производственного комплекса киностудии и кинофабрики. Лучшие творческие силы, новые технологии, финансы крупнейших капиталистов-меценатов, прибыль, уходящая на поддержку студии и развитие производства – частное предприятие, ставящее перед собой не коммерческие, а культурные и потому государственные цели. Начавшаяся война не дала завершить этот масштабный, новаторский проект.

Однако кинематограф увлёк Андрееву. В 1916 году она согласилась сыграть главную роль в фильме «Русской золотой серии» «Нич-

тожные», у режиссёра А. Волкова. К этому культурному профессионалу она привела своего сына Юрия, тогда студента Петербургского политехнического института, с детства успешно занимавшегося художественной фотографией. Юрий Андреевич Желябужский стал впоследствии крупным кинооператором, режиссёром, педагогом.

Оба фильма, в которых играла М. Ф. Андреева погибли. Только фотографии сохранили одухотворённую красоту этой действительно удивительной женщины Серебряного века.

Первой моей работой в режиссуре была «Барышня-крестьянка» по Пушкину... Фильм получился, его хвалили, но так как это была первая постановка женщины-режиссёра, то к этому отнеслись недоверчиво и часто на афишах и в рецензиях мою фамилию писали с мужским окончанием или приписывали постановку другим...

Ольга Преображенская «Спасибо синематографу»

В русском кинематографе женщины царили в актёрской профессии, пробились в сценарное дело, но режиссура долго оставалась для них недоступной.

Первое имя женщины-режиссёра в историю мирового кино записала Франция. Это была мадемуазель Алиса Ги – секретарша Леона Гомона, по его предложению занявшаяся постановкой фильмов. В 1899–1900 годах она поставила серию кинопримитивов трюкового и фантастического жанра. Затем она покинула своего патрона, уехав со своим возлюбленным (будущим мужем) оператором Эрбером Бланше в Германию. В 1906 она ставила первые звуковые минутные фильмы, чем снова привлекла к себе внимание. Всего на её творческом счету что-то около семидесяти фильмов, последний из которых назывался «Подмоченная репутация», конечно, безо всякого намёка на карьеру постановщицы, типичную для француженки, не упускающей шанса, который ей даёт внимание мужчин.

Первая русская женщина-кинорежиссёр Ольга Ивановна Преображенская завоевала эту мужскую творческую профессию, сначала сделав себе достойное актёрское имя в кино. Выученица мхатовской школы, ученица Немировича-Данченко, с успехом выступала в провинции, (например, в постановках Мейерхольда), затем в театре Незлобина. На сцене городского театра Воронежа она играла с В. Р. Гардиным, он и привёл её в кинематограф, предложив участвовать в конкурсе на исполнение роли Мани Ельцовой в экранизации романа А. Вербицкой «Ключи счастья».

Дебют Преображенской в этом фильме, поставленном Гардиным и Протазановым, оказался весьма удачным и очень заметным, благодаря невероятной популярности романа. Роли следовали одна за другой и у неё быстро появилось имя актрисы на роли в серьёзных экранизациях Л. Толстого, Куприна, Тургенева, Стриндберга. Продолжая сниматься у своих первых режиссёров, Преображенская помогла им в качестве ассистента и исподволь готовилась к своей первой постановке.

Для неё она выбрала «Барышню-крестьянку» и вдруг узнала, что у Ермольева повесть собирается экранизировать Протазанов. Как воспитанный и добрый человек, он уступил даме и в 1916 году при поддержке Гардина и при участии актёров Малого и Художественного театров появился в России первый игровой фильм, поставленный женщиной-режиссёром. Серьёзность намерений О. И. Преображенской подтверждал тот факт, что она, полностью сосредоточившись на режиссуре, не снималась в собственных фильмах – ни в «Барышне-крестьянке», ни в «Виктории». Эта её вторая постановка – экранизация одноименного романа Кнута Гамсуна – была новым серьёзным испытанием. Несомненно помогало знание драматургии – ведь Преображенская-актриса не раз играла на сцене в его пьесах. Фильмы Преображенской-режиссёра были встречены доброжелательно, а вот стихия их не пощадила – оба сгорели на складе во время большого пожара. Сегодня, когда у нас нашествие женщин в режиссуру, по сути мужскую творческую профессию, приобрело угрожающий характер, трудно поверить, что имя первой из них на афишах писали в мужском роде.

Крупнейшие русские киноактрисы формировались и выращивали свою творческую индивидуальность снимаясь у ведущих режиссёров – одни у Протазанова, другие у Бауэра. Каждому из них воздавалось по его вере, предпочтению женского типа, пониманию красоты, женственности, обаяния. Протазанову – Вера Орлова, Бауэру – Вера Холодная и Вера Каралли.

Протазанов был не только талантливым режиссёром, он был замечательным педагогом. Он открывал новые грани актёрского дарования, умел угадать в актёре то, чего актёр в себе сам не подозревал.

Вера Орлова

Вера Орлова – уроженка Рязанской губернии выросла в простой и дружной русской семье. Её отец был скромным акцизным чиновником и талантливым художником-самоучкой. Любовь к труду и вкус к творчеству он прививал своим детям. Её брат и две сестры окончили Строгановское училище. Вера служа в конторе железных дорог, занималась у Н. О. Массалитинова и успешно выдержала экзамен в свой любимый Художественный театр.

Кинематографическая её судьба началась почти случайно: коллеги по театру Пётр Бакшеев и Поликарп Павлов, уже снимавшиеся у Ермольева, решили отвезти её к нему «на показ». Сказав в театре, что «едут на могилку к матери», чтобы отпустили, отправились в киноателье. Орлова, как исполнительница на так называемые «сарафанные» (народные) роли, хозяйину понравилась. Она стала сниматься, сначала в эпизодах, а скоро и в главных ролях – прачка, крестьянка, дочь лесника, незаконнорожденная, купеческая дочка. Так бы и затерялась она среди других типажных фигур, если бы не Протазанов, сразу заметивший органичную, искреннюю, дисциплинированную,

работоспособную, с хорошей театральной школой актрису. Он стал давать Орловой роли в лучших своих фильмах, на первый взгляд как будто и вовсе «не её»: воспитанница графини в «Пиковой даме», дочь банкира в «Сатане ликующем», жена поместного дворянина в «Семейном счастье». Режиссёр явно пренебрегал типажным соответствием, утверждая определённый и, видимо, дорогой для него женский тип Серебряного века. Не болезненная, утончённая, утомлённая страстями, недобрая, а цветущая, здоровая и телом и духом, полная жизненных сил, добрая молодая женщина. Ясноглазая, румяная, пышно-телая Орлова была похожа на поэтессу Любовь Столицу, которая именно так по-старомосковски одевалась, широко, открыто, напевно по-московски говорила и читала свои стихи о древней Руси, старой Москве. Выбранный псевдоним был ей очень к лицу.

Рядом с демоническим Мозжухиным и роковой Лисенко особенно светлой, жизнеутверждающей была Вера Орлова. В фильме «Отец Сергей» Протазанов поручил ей роль девушки, страдающей странным душевным недугом, юродивой, привезённой на исцеление в монастырь. Актриса боялась, что не сможет играть болезнь, клинику. Но режиссёру нужна была не патология, а лишь странность – девушка с сознанием и душой ребёнка и плотью женщины, в которой играла такой силы жизненная энергия, что перед ней не смог устоять тот, кто победил дьявольский соблазн похоти. И Протазанов нашёл способ выразить это состояние через блуждающую по её лицу улыбку и тихий смех.

*Я говорю сейчас словами теми, Что только
раз рождаются в душе, Жужжит пчела на
белой хризантеме...*

Анна Ахматова «Вечерняя комната»

Вера Алексеевна Каралли воплотила на экране стихию драматической пластики, то, что позднее назовут хореодрамой. Балерины и танцовщики были тогда в кинематографе желанными исполнителями, потому что они чувствовали пространство, владели телом, обладали выразительной и сдержанной мимикой – всем, что требовал немой экран. В. Свобода, В. Павлова, Смирнова снимались с успехом, но лишь Каралли стала кинозвездой, обладая не только талантом балерины, но и драматическим дарованием, обаянием, женственностью, фотогеничностью. Гладко причёсанная тёмная головка, чувственный скорбный рот, печальные тёмные глаза – лицо лирической героини Серебряного века, женщины ахматовской поэзии, хрупкой, но сильной, грешной и страдающей.

Дочь провинциальной актрисы и антрепренера, выпускница балетного отделения Московского театрального училища Каралли исполняла все ведущие партии и была прима-балериной Большого театра. Танец её был исполнен благородной простоты, одухотворённости, душевного тепла, того, что отличало московскую балетную школу от изысканной и холодной петербургской. Многие критики считали, что

знаменитая балетная миниатюра «Умиравший лебедь» в её исполнении была человечнее, эмоциональнее, чем у самой Анны Павловой. В партию Жезели именно Каралли первой внесла элементы глубокого драматизма, нашла яркую краску в сцене наступающего безумия – неожиданный смех. Танцевальными киноролями она расширила аудиторию до самого далёкого медвежьего угла России, куда её не заносила активная гастрольная жизнь. Сыграв около тридцати ролей, она стала самой высокооплачиваемой киноактрисой, когда в 1916 году, желая её удерживать, Ханжонков утроил гонорар.

Кинодебют уже известной балерины весной 1914 года – в фильме «Хризантемы» («Трагедия балерины»), роль знаменитой танцовщицы Веры Алексеевны Неволينو, не пережившей измены возлюбленного, принявшей яд на сцене во время исполнения «танца хризантем». Наверное неслучайно в фильме сохранили не только творческое лицо, но даже имя и отчество исполнительницы. Вся Москва обсуждала финал многолетнего романа Каралли с красавцем-тенором Леонидом Собиновым, который неожиданно женился на богатой даме из общества. Подобный сюжет разворачивался и в фильме «Хризантемы», где роль коварного возлюбленного играл И. Мозжухин. Конечно ей ещё не раз пришлось сниматься в фильмах, где по сюжету героиня танцевала (классический номер, входящее в моду танго).

Каралли писала сценарии, комические скетчи, стихи. с удовольствием снималась в легких фарсах, комедиях. В фильме «Сорванец» («Девочка-огонь») П. Чардынина она сыграла одновременно молодую женщину и «моряка», запутав персонажей И. Мозжухина и Д. Читориной смешной и изящной любовной игрой. В отличие от Веры Холодной у Каралли был разнообразный, широкий репертуар.

Однако статус кинозвезды, звание «божественной» ей принесли роли в фильмах Бауэра. Именно он, умевший как никто, видеть, ценить, использовать красоту особой пластики балерины, выразительность её рук, поз, давал ей особый материал. Играя слепую («Тайна вечной ночи»), немую («Умиравший лебедь»), женщину-призрак («После смерти») Каралли избегала физиологических красок в игре. Недуг становился таинственным романтическим состоянием, в котором проявлялась сущность отношений женщины с миром, с любимым, с собой.

А вот женщина Бакста. Она изверилась, присытилась... что-то утомлённое, безнадежное в изогнутой фигуре... В этом было что-то пророческое – женщина кончила самоубийством.

*Николай Брешко-Брешковский «Порочные женщины»
(на выставке женских портретов в редакции «Аполлона»). 1910 г.*

Лев Бакст оставил целую серию портретов женщин Серебряного века, представительниц творческой среды, богемы – Зинаиды Гиппиус, Айседоры Дункан, Иды Рубинштейн, Марии Савиной. В каждом – единственная, неповторимая женщина и одновременно тот или иной характерный тип эпохи.

«Ужин» («Дама с апельсинами») – персонаж, близкий поэтической героини Ахматовой и экранным героиням Каралли. Она тонкая, узкая, гибкая, написана в чёрно-белой гамме (длинное платье и большая шляпа чёрные, кожа лица, открытых шеи, груди, рук белизны смертельной). Многие находили её похожей на жену Александра Бенуа.

На портрете, упомянутом в статье «Порочные женщины», изображена Луиза Демулен – неестественная поза, «взлетевших рук излом больной», контраст роскошного костюма и жалкого лица. Она точно в каком-то безумном, предсмертном танце. Это не порочная, а несчастная женщина, не выдержавшая унижения внебрачными отношениями и бросившаяся под поезд.

*Есть в Русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаённой печали, Безвыходность
горя, безгласность, безбрежность, Холодная высь,
уходящие дали.*

Константин Бальмонт. «Безгласность». 1903 г.

Судьба подарила Вере Васильевне Левченко фамилию, похожую на изысканный псевдоним. Разумеется, она об этом не думала, когда семнадцатилетняя, только закончившая гимназию, стала женой молодого юриста Владимира Холодного. В кинематограф она пришла что называется «с улицы», актёрскому делу не училась, на сцене не выступала, но атмосфера искусства, творческая среда окружали её смолodu. В Московском Балетном училище, в мансардах дома Перцова, где собиралась талантливая творческая молодёжь, где бывали Л. Андреев, В. Качалов, Б. Зайцев, К. Бальмонт.

Приход Веры Холодной на киностудию осенью 1914 года не был капризом красивой женщины, желающей появиться на экране, хотя бы в массовке, или войти в модный кинематографический мир. Она хотела, пусть в небольшой, но настоящей роли, испытать себя на право сниматься в кино. Богемные настроения ей вообще были чужды. В её семье по примеру родителей в дочерях воспитывались трудолюбие, уважение к знаниям, любовь к чтению, интерес к искусству. Отец окончил Московский университет, мать Александрo-Мариинский институт благородных девиц. В семье мужа, дружной, большой, талантливой, все девять детей получили образование, в последствии стали известными юристами, врачами, учёными.

Обожаемая миллионами, раскупавшими её многочисленные фотографии, Холодную не узнавали на улице. В жизни она одевалась просто, если не сказать бесцветно, предпочитала носить чёрное. Держалась скромно. В еде вкусы «советские» – салат оливье, рыба под майонезом, сладкая вода, чёрные сухарики с солью. Живая и общительная, она играла в теннис, каталась на коньках, гоняла с мужем-автомобилем на машине, танцевала без усталости.

Заботливая дочь и сестра, любящая жена, нежная мать. Долгожданный ребёнок едва не стоил ей жизни, так тяжёлы были роды. Воспитанная в дружной семье, старшая из трёх сестер, Вера не хотела, чтобы

её дочь Евгения росла единственным ребёнком. Так появилась приёмная дочь, любимая как родная, Нонна. Было время, когда муж был на фронте, она кормила семью в шесть душ – маму, бабушку, двух дочерей, двух сестёр. Когда в конце 1916 года она ушла к Харитонову на большие гонорары – это не было жадностью, тщеславием, гордыней... Нет, она не играла себя, она была другой.. Каждый раз перед фото и кинокамерой она преображалась: на фотографиях законодательница моды, роскошная женщина, в дорогих модных нарядах, изысканных шляпках, летящих туниках, тяжело текущих шелках. На экране она появлялась то женой скромного служащего, светской дамой или дамой полусвета, то курсисткой, то дочерью помещика или лесника, шансонеткой, чтицей, актрисой, танцовщицей, циркачкой. И всегда была одной, единственной.

Вера Холодная должна оставаться Верой Холодной. Пусть будет бедно её творчество в смысле разнообразия и количества. Пусть в тысячный раз она предстанет на экране в том же облике женщины, в очарование которой веришь, искренность которой воспринимаешь как совершеннейшую ложь искусства.

Валентин Туркин

Не играя, а передавая снимающей камере определённые состояния – мимикой, жестом, склонённой головой, опущенными плечами, напряжённой спиной, Холодная работала как кинематографическая исполнительница. Евгений Бауэр, первый почувствовавший тайну и силу такого поведения перед камерой, любил повторять: «Для нас главное уметь быть красивым». Для него красота была не застывшее мёртвое совершенство внешних форм и черт, а живая, пульсирующая энергия, извлекаемая из лиц, фигур, предметов.

Холодная стремилась быть всегда узнаваемой, сохранить полюбившейся образ. Одна и та же причёска: лёгкая чёлка, тёмные завитки на висках, волосы, собранные и поднятые на затылке. Точно в тёмной раме бледное, чистое лицо – никакого грима, только тёмные тени вокруг больших серых глаз, за густыми, длинными ресницами. Игра на природой данным лице. Само лицо как роль. Это был уже чистый кинематограф.

Она не создавала по законам актёрского перевоплощения различных характеров, перед камерой не была собой, а каждый раз на экране появлялась в одном образе, воплощала один женский тип Серебряного века – жертва греховных страстей, безжалостного рока, коварного соблазнителя, неспособная сопротивляться, летящая навстречу гибели, точно мотылёк на огонь. Её убивали, она убивала себя или другого, или умирала от отчаяния, раскаяния.

Она не знали любви, ею владели страсти. Только в фильме «Шахматы жизни» (по роману Анны Мар «Шах и мат») героиня, дорогая содержанка воскресалась, очищалась любовью, порывала со своим прошлым. «Великодушная кокотка» – тип героини Асты Нильсен, которая была божеством Веры Холодной. Лишь один раз героиня Холодной была сча-

стлива в любви, в финале фильма «Насмешка судьбы», когда смогла соединиться с любимым, спасённым её братом ценой собственной жизни.

Холодная не придумала этот образ, а нашла в поэзии, живописи, подсмотрела в жизни... Посреди Невского проспекта, напротив Аничкова моста остановилась коляска. В ней сидит красивая молодая дама, одетая по моде 80-х годов XIX века: пальто «Скобелев», шляпа «Франциск», золотой браслет на запястье, «шведские перчатки». Строили разные предположения относительно имени той, с которой был написан портрет. Одни видели в ней Анну Каренину, героиню романа Л. Толстого, которым зачитывалась вся Россия. «Кокоткой в коляске» именовал её суровый критик В. В. Стасов. После того как появилось знаменитое стихотворение А. Блока, её стали называть «Незнакомкой».

На самом деле это не портрет реальной женщины, или литературной героини, а картина, ставшая полем битвы художника с вымышленной им женщиной. В жизни он, разночинец по убеждениям, дам света и полу света считал подлыми, безнравственными, «вывозящими себя на продажу». Однако, работая над картиной, он подпал под очарование женской красоты, таинственной, властной, манящей. Чувственно он написал всё: кожу лица, перчаток, коляски; атлас лент, мех, бархат, не говоря уже о глазах, волосах. Красота очистила, возвысила эту женщину, помимо авторской воли. Позднее, уже в советскую эпоху, перешедшая с полотна на кулоны, броши, коробки конфет, она стала идеалом неискущённого массового вкуса. Она – «Неизвестная» кисти Ивана Крамского.

Подобное преображение красотой происходило каждый раз, когда на экране появлялась героиня Веры Холодной, грешная, разочарованная, страдающая и этим отрицающая богатство, порок, жизнь в угаре страстей.

*Женщина легко обласкана по форме до едва начинающейся
неопределённости. Все углы и углубления исчезают, прямые
линии закругляются на ней.*

Виктор Борисов-Мусатов о скульптурах Родена

Единственный в своём роде певец женщины в живописи Серебряного века Борисов-Мусатов вовсе отказался от изображения мужских фигур. На поздних, лучших полотнах именно женщина особого мусатовского типа – основа миропорядка, начало гармонии, главный и единственный персонаж. Две Елены – сестра художника и его невеста (позднее жена) стали его моделями. Он одевал их в специально им сшитые старинные костюмы, приводил в запущенный парк, к заросшему водоёму, к стенам ветшающей дворянской усадьбы, как в своеобразный природный интерьер, и здесь рисовал.

Фигуры, написанные зыбким, тающим мазком, казались бесплотными, нереальными – душами женщин. Нередко он располагал их в профиль, спиной, а лица, в которые нужно было всматриваться, оказывались лишёнными портретной характеристики, индивидуальнос-

ти. Их эмоциональное состояние художник передавал игрой света, цвета, настроением пейзажа, выразительностью поз, несовременной красотой костюмов, причёсок.

«Призраки» – название одного из полотен Борисова-Мусатова, где скользят женские фигуры, точно подчиняясь неведомой силе, такие печальные, безвольные, находящиеся во сне или под гипнозом. Меланхолическая грусть – постоянное настроение мусатовских полотен, фильмов Бауэра, ролей Веры Холодной.

*Ваши пальцы пахнут ладаном, А
в ресницах спит печаль.*

Александр Вертинский. 1916 г.

Лёгкая, изящная, призрачная тень Веры Холодной скользит в грустных, ироничных, ласковых ариетках, посвящённых ей нежным поклонником и верным товарищем Александром Вертинским. Они навеяны впечатлениями от её экранного образа: «руки усталые», «углы оскорблённого рта», «в ресницах спит печаль». Он ту, что на экране называет «маленький креольчик», «дикий одуванчик», «китайский колокольчик», «песенка без слов».

В стихотворении «Ваши пальцы пахнут ладаном» он предсказал раннюю смерть, разумеется не самой актрисе, а её кинематографическому «я». Потому он спокойно поставил на нотах посвящение «Вере Холодной» и тут же снял, когда увидел, как она испугалась, расплакалась. Через два с половиной года, узнав о её смерти, Вертинский, теперь уже навсегда, поставил имя Веры Холодной над первой строкой.

Звезда не звезда без тайны, легенды, умолчаний. Многие сюжеты биографии Веры Васильевны мы так никогда и не узнаем. В разных воспоминаниях совершенно по-разному описаны одни и те же события. Так её сестра Софья пишет, что Владимир Холодный умер от тифа. Был арестован ВЧК и расстрелян – утверждают другие, без ссылки на документы. Белая шпионка, красная разведчица. Талантливая актриса, не успевшая раскрыть своё дарование. Беспомощная натурщица...

Сестра Веры Васильевны вспоминала, как однажды та вернулась домой счастливая и рассказала, что получила приглашение самого Станиславского сыграть на сцене Художественного театра Катерину в «Грозе». Понимая, что работа над спектаклем, над ролью не совместима со съёмками, она была вынуждена отказаться. Сцену, непосредственное общение со зрителем она любила, судя по тому, как много давала концертов, как охотно выступала. В 1916–1917 годах побывала в десятках городов России, Украины, на Кавказе, в Крыму.

П. И. Чардынин специально для Холодной ставил концертные номера с танцами и пением, комедии, скетчи, в которых позволял себе лёгкую пародию на собственные фильмы, на её роли. Особым успехом пользовались перенесённые на сцену фрагменты популярных фильмов. Её экранные партнёры – Максимов, Рунич охотно участвовали в этих гастролях.

Одно из представлений в Грозном по собственному сценарию поставил Евгений Вахтангов – с фрагментами из фильмов, собранных

в единое действие, с оркестром, хором певчих, с переходом действия с экрана на сцену. Сестра вспоминала, что некоторые танцевальные номера Холодной поставил Касьян Голейзовский.

Уж если нам предлагают громадные деньги заграничные фирмы, значит там ценят высоко. Но теперь расстаться с Россией... больно и преступно. И я этого не сделаю.

Вера Холодная. 1918 г.

Имея договор с П. Тиманом, Холодная могла уехать из России, но она не сделала этого совершенно сознательно и даже решила обнародовать свою позицию в беседе с журналистом «Кино-газеты». Этот разговор сразу после очередной съёмки, специально неподготовленный, радует глубиной, серьёзностью, основательностью. Холодная говорит о свободе творчества; о взаимоотношениях режиссёра и актёров в процессе создания фильма; о «вечной» сценарной проблеме; о русской кинематографии в мировом контексте. Это не щебетанье избалованной примадонны. Это голос профессионала, это завещание мастера.

В 1918 году, в мире, ослабевшем и одичавшем после войн и революций вспыхнула эпидемия «испанки» (гриппа, похожего на современный «куриный»). За два года он унес по одним данным 20, по другим 40 миллионов жизней и среди них жизнь Веры Холодной, очень короткую, уместившуюся в 26 лет, 6 месяцев, 7 дней. Её киножизнь была ещё короче – всего 4 года. За это время она успела сняться в 39 фильмах, 2 остались незавершёнными. И всего 5 фильмов сохранились. К счастью, два лучших, бауэровских – «Дети века», «Жизнь за жизнь». Чардынин как режиссёр, создавший для Веры Холодной специальный репертуар, представлен – «Миражами» и фильмом «Молчи грусть, молчи». Жаль, не сохранились ленты последнего одесского периода – Харитонов, уезжая в эмиграцию, вывез негативы. А интересно было бы увидеть как интерьерная исполнительница Холодная показала себя в фильме, целиком снятом на натуре («Азра» по Д'Аннунцио). И удалась ли роль Маргариты Готье («Дама с камелиями»), одна из её заветных, наряду с ролями Козетты и Эммы Бовари, так и не сыгранными.

Смерть Веры Холодной 3 февраля 1919 года потрясла не только миллионы дальних – её зрителей, но и самых близких. Сыпной тиф, который, прежде всего убивает психологически сломленных, через несколько месяцев унёс жизнь её мужа в Москве и матери в Одессе. Дочерей увезла в Болгарию двоюродная сестра Веры Васильевны, ставшая их опекуншей.

Только для себя старички демонстрируют древнюю фильму с Верой Холодной. Этот хлам сдать бы нужно. Авось на гребешки пригодится. Георгий Васильев «Последний рыцарь Веры Холодной». 1927 г.

История о том, как киномеханик с дореволюционным стажем под влиянием молодёжи «перевоспитался» и сдал на гребешки бережно

хранимые, по ночам прокручиваемые старые фильмы, сегодня не смещит. Хотя один из братьев Васильевых (позднее прославившихся фильмом «Чапаев») – Георгий писал в 1927 году сценарий под названием «Последний рыцарь Веры Холодной» как комедию.

Не смешно, потому что понимаешь – вот так погибли четыре десятка фильмов, в которых снималась первая русская кинозвезда. Конечно, виноваты в этом не киномеханики, уходящие на пенсию, а молодые киноавангардисты, такие как Георгий Васильев, в должности редактора Совкино приговоривший к уничтожению сотни отечественных фильмов. Но фильмов нет. А память о Вере Холодной жива. Давно нет её могилы, и часовни, в которую положили забальзамированное тело, как нет и Христианского кладбища в Одессе, где стояла часовня – его ещё в 1931 году сравнивали с землёй, чтобы разбить парк культуры и отдыха. А память о вере Холодной жива.

Зрители короновали Веру Холодную, это был выбор миллионов её соотечественников, таким образом достойно выдержавших испытание не столько эстетического, сколько нравственного характера. Они предпочли: идеал вечной женственности; человеческий тип, взыскующий сострадания; красоту, согретую душой.

Когда я первый раз услышал треск аппарата, я почувствовал, что с этой минуты моё творчество становится достоянием не только одного момента.

Владимир Максимов. 1916 г.

Владимир Васильевич Максимов (Самусь) был сыном инспектора Петербургской консерватории и талантливой пианистки. Он сам отлично играл на рояле, пел. По окончании гимназии с золотой медалью поступил на юридический факультет Петербургского университета, а затем перевелся в Училище правоведения. Как выпускник, удостоенный золотой медали, Максимов был откомандирован в распоряжение Двора к статс-секретарю Государя императора. Перед ним открылась блестящая карьера придворного чиновника, но он выбрал театра, которым увлекался смолоду (играл в любительских спектаклях, читал с эстрады).

Великие авторитеты – В. Ф. Комиссаржевская, В. Н. Давыдов – настоятельно рекомендовали ему пойти на сцену. Он выбрал Художественный театр: в 1903 году выдержал испытание в состав сотрудников, затем учился в школе при театре и наконец был принят в труппу уже под фамилией Максимов. Максим было имя его деда по отцовской линии. Затем Антреприза Синельникова, театр Незлобина и, конечно, Малый театр, в котором он играл десять лет. В Малом его наставницей стала великая Ермолова. Постановка драмы А. Н. Островского «Без вины виноватые», где они играли дуэт Кручининой и Не-знамова, была театральным событием.

Максимов был поразительно красив. Это была какая-то скульптурная лепка лица – мягкие, благородные черты, крупный чувственный рот, бархатный взгляд больших тёмных глаз, чистый, высокий мрамор-

ный лоб, южнославянская красота, нежная, неагрессивная. Кинематограф не мог пройти мимо такого лица, тем более, что и сам Максимов не прошёл мимо кинематографа. Он был увлечённым зрителем, а волею случая, стал тапёром, заменив у рояля старушку-пианистку, почувствовавшую себя дурно. Так неожиданно он получил возможность просматривать фильмы помногу раз, присмотреться к актёрской игре, понять какой она должна быть в отсутствии слова.

Кинодебютом Владимира Максимова стала роль в фильме «Каширская старина» (по популярной пьесе Д. Аверкиева,) вышедшим на экраны в конце 1911 года. Начало было удачным, потому что актёр на чужих ошибках освоил особенности игры перед кинокамерой – отказался от усиленной мимики, подчёркнутого жеста, форсированных чувств. Главная роль в знаменитом фильме «Ключи счастья» по роману А. Вербицкой сделала Максимова одним из популярнейших киноактёров.

Трудно сказать, что заставляло премьера Малого театра, исполнителя классического репертуара быть весьма неразборчивым в кинематографе – в выборе ролей, режиссёров, фирм. Начав у Тимана, он затем снимался у Перского, Викштейна, Быстрицкого. Протазанова, Гардина, Волкова поменял на третьестепенных постановщиков, экранизациям стал предпочитать авантюрные и криминальные фильмы по сценариям бульварных авторов В. Изумрудова и А. Каменского. Сам поставил с десяток фильмов и среди них наиболее известный – двухсерийная экранизация апокалиптического романа Михаила Ар-цибашева «У последней черты».

Максимов сыграл десятки ролей людей богемы – художников, поэтов, скульпторов, актёров. Нравился он зрителям и в ролях мистических злодеев, блестящих авантюристов, шикарных растратчиков, таинственных убийц. В 1917 судьба свела его с Верой Холодной – у Д. Харитоновой, в фильме П. Чардынина «Ради счастья». Затем последовало ещё двенадцать фильмов, в которых они снимались вместе, составив дуэт редкой красоты и сыгранности. Режиссёрам Сабинскому, Висковскому, Чардынину оставалось только красиво «умереть» в таких исполнителях. Вера Холодная называла Максимова своим лучшим партнёром, учителем, под руководством которого она подготовила знаменитые роли в фильмах «У камина», «Живой труп», «На алтарь красоты», «Женщина, которая изобрела любовь», «Сказка любви дорогой»... Дома, у рояля, не спеша.

«У меня причудливая творческая биография» – говорил своим ученикам Владимир Максимов и был прав. Из тех, кого именовали «королями русского дореволюционного кинематографа», он один вписался в советскую культуру и занял в ней заметное положение. Видимо не малую роль в этом сыграли давние контакты с Марией Фёдоровной Андреевой. Ещё в 1905 году во время декабрьского восстания в Москве Максимов помогал ей в лазарете, который она развернула в помещении Художественного театра, а летом 1917 они совершили большие гастроли по югу России. Став комиссаром театров и зрелищ Петрограда и формируя труппу Большого драматического театра,

Андреева включила в неё и Максимова. Он стал ведущим актёром на роли героико-романтического репертуара и в числе первых получил звание Заслуженного артиста Республики. В 1937 году, после смерти Максимова его домоправительница, ссылаясь на то, что он просил уничтожить его частную переписку, сожгла архив, в котором были письма Ермоловой, Холодной, различные документы.

Бакшеев играл свою излюбленную роль гения... кричал, что его не ценят... пришёл пьяным и играл пьяным.

Константин Станиславский. Из письма 1924 г.

Он родился в крестьянской семье села Ньюовка Тульской губернии, а вырос, можно сказать, в театре – его отец ушёл в город на заработки и служил капельдинером. Станиславский всё мечтал вырастить из Бакшеева трагика, любуясь его внешними данными, темпераментом. Они нередко играли в одних спектаклях. Лопахин, Пищик, Васька Пепел, Скалозуб – лучшие мхатовские роли Бакшеева.

Песенные, бытовые, разбойничьи, авантурные фильмы требовали героев из народа и актёров соответствующей внешности, особой манеры поведения. Таких называли «рубашечными», потому что холщовая рубаха и шёлковая косоворотка были их неизменным костюмом. Наиболее популярными из них были Пётр Бакшеев и Николай Салтыков.

Пётр Бакшеев (Баринов) состоял в актёрской труппе у Ермольева на роли крестьян, ямщиков, каторжан, барышников, лихачей. Снимался чаще всего у Ч. Сабинского. Был актёром красивым, темпераментным, обаятельным, органичным, с «печатью русскости». Такие исполнители нужны были и в кинематографе и на сцене. Четырнадцать лет он играл в Московском художественном театре. Дисциплина и интеллигентность, царившие здесь, для него были чужды и даже мучительны, судя потому как он самозабвенно их попирает. Нетрезвым выходил на сцену, площадным словом мог оскорбить актрису, на гастролях за рубежом вызывал страх, удивление, даже восхищение служителей гостиниц широтой, размахом, разрушительностью ночных дебошей. А играл хорошо, но уже трудно было понять, где кончалась натура и начиналось творчество. Мхатовцы, видимо, понимая как мучает этого талантливого, но малокультурного человека комплекс неполноценности, всё прощали. А Станиславский, часто игравший вместе с Бакшеевым, выступавший в концертах, всё мечтал вырастить из него трагика.

Здесь Салтыков создал свой маленький шедевр.

Из отзыва о фильме «Умер бедняга в больнице военной»

Николай Салтыков играл на провинциальной сцене, и в ролях не было недостатка, потому что он обладал прекрасными внешними данными эдакого русского былинного богатыря. Высокий, мощная, ладная фигура, мужественное и мягкое лицо, копна льняных кудрей, светлые глаза. Он бы очень подошёл на роль Сергея Есенина, но не таким,

каким он был в реальности, а таким, каким его любили миллионы его почитателей и особенно почитательниц,

Натура анархическая, буйная, ни культурой, ни воспитанием не контролируемая, эмоции через край, взрывной, неукротимый, неуживчивый характер, склонность к обильным возлияниям, привели к разрыву с режиссёром, у которого Салтыков весьма удачно дебютировал в фильме «Песнь каторжанина». Сценарий написал Я. Протазанов на основе народной песни «Бывали дни весёлые» и дал актёру возможность сыграть целую жизнь – молодого рабочего парня, ставшего преступником и уже немолодого каторжанина. Культура постановщика облагородила стихийней талант исполнителя, который актёрскому мастерству не учился и играл «по нутру». Книг не читал, искусством не интересовался.

Салтыков-актер чаще снимался у третьестепенных режиссёров, которые и чеховскую прозу сводили к примитиву, к лубку. Он немало переиграл подобных ролей. Как постановщик был связан с фирмами и предпринимателями сомнительной репутации: так после февральской революции для Торгового дома Ломашкина и Апишева «КиноАльфа» снял бульварные боевики, обличающие царизм – «Царские опричники», «В цепких лапах двуглавого орла».

Больше всего Салтыков любил и лучше всего ему давались героические роли – прапорщика, спасшего отца из германского плена («Спите, орлы боевые»), офицера, судящего террориста, брата своей невесты и после разрыва с ней кончающего жизнь самоубийством («Карьера капитана Воронова»). Солдат, умирающий в лазарете, скромный герой, каких миллионы – патриотический пафос умерен лиризмом, яркие краски лубочной драмы смягчены психологизмом. В годы Первой мировой войны эта роль из фильма «Умер бедняга в больнице военной» принесла Салтыкову настоящую славу.

Талант не только дар, но и испытание. Это – тот драгоценный камень, который требует обработки трудом и оправы культурой, чтобы стать подлинной драгоценностью. Шаляпин, на самородность которого любили ссылаться Бакшеев и Салтыков, умножил, данное Богом, а они растратили. Но без них русский кинематограф Серебряного века был неполон.

Жутко смотреть на Шатерникова, играющего Каренина. Как известно артист убит недавно на прусском фронте. В его лице ушёл артист, отмеченный печатью несомненного таланта.

«Анна Каренина» в кинематографе». 1914 г.

Володя, как нежно называли актёра Владимира Шатерникова друзья, в кино сыграл всего одиннадцать ролей. В исполнительскую труппу «Русской Золотой серии» он вошёл как характерный актёр и чаще всего снимался у Я. Протазанова и В. Гардина, высоко ценивших его талант, культуру работы, человеческие качества. Крупные черты простого, открытого лица, удивительные глаза – серые, внимательные, ласковые.

Всегда добродушный, весёлый, юморной. Старик-немец и сумасшедший еврей, татарский хан, а так же персонажи Пушкина, Л. Толстого, Тургенева, Андреева... Лучшие его роли были возрастными, нередко инонациональными и требовали грима (для экрана выполненного мастерски и в меру) а, главное, внутреннего перевоплощения.

Он работал над ролью не спеша, чаще всего с книгой, если снимался в очередной экранизации. В стихии литературного языка черпал психологические, пластические подробности поведения своего героя. Он знал наизусть все монологи и диалоги фильма, которые играя перед камерой не произносил. Для него немое кино вовсе не было немым. Во время съёмок в сценах, где он «играл» или «слушал» музыку, по его просьбе она звучала и организовывала ритм и пластику исполнения.

Шатерникова можно было часто встретить в музее, на выставках. Он в живописи искал и находил своего персонажа – фигуру, лицо, только глаза, одни руки. Так его Алексей Александрович Каренин был буквально «срисован» со старого чиновника в картине «Неравный брак». Актёр любил с утра надеть костюм персонажа и уже существовать как он, откликаясь на его имя. Часами терпеливо сидел в кресле гримёра, а затем входил в павильон живым, пугающе похожим Львом Николаевичем Толстым, героем фильмов Протазанова «Уход великого старца», «Как хорошо, как свежи были розы».

Когда Шатерникова призвали в армию в самом начале войны, друзья с тревогой провожали его на фронт – он был подавлен, на лицо уже легла тень смерти. Он, кажется, не успел добраться до передовой, погиб под обстрелом. Появление актёра на экране, когда уже после известия о его смерти, вышел фильм «Анна Каренина», вызывало у тех, кто его знал и любил какую-то мистическую тоску.

Зато сегодня радуешься, когда смотришь к счастью сохранившиеся фильмы – «Уход великого старца», «Анна Каренина», в которых играл один из лучших русских киноактёров Серебряного века. Воспитанный театром, Шатерников был действительно одним из лучших, – не только потому, какие роли у него получились в результате, но и каким был сам процесс работы над ними.

*Я играю или обманутого мужа или счастливого любовника.
Третьего не дано.*

Витольд Полонский

Витольд Альфонсович Полонский в кино дебютировал поздно – в 1915, сыграв князя Андрея в фильме «Наташа Ростова», снятом у Ханжонкова. Он сразу был замечен и зрителями и режиссёром Бауэром, у которого сыграл затем свои лучшие роли. Тот постарался один типаж – элегантного, породистого, меланхоличного красавца-поляка наполнить разнообразным человеческим материалом. В фильме «Счастье вечной ночи» Полонский стал героем, способным на высокое жертвенное чувство, в фильме «После смерти» – интеллектуалом, живущим наукой, не ведающим до поры ни любви, ни страсти. Циничным охотником за приданным, игроком и мошенником – в фильме «Жизнь за жизнь».

В финале этого фильма «застреленный» князь лежал, красиво положив ногу на ногу. Вера Холодная, занятая с Полонским в этой сцене, смеясь, предложила режиссёру вложить в руку «убитого» зажжённую сигару. Однако для Бауэра совершенно серьёзно изящество было важнее правдоподобия, и он был уверен, что натуралистическая, некрасивая поза не для Полонского.

Полонский был выучеником и актёром Малого театра. По окончании училища театра, где преподавали его ведущие мастера и профессура Московского университета, он был принят в труппу Малого, где играл всю свою недолгую жизнь. Он скоропостижно скончался в конце 1918 и ему было только сорок. Полонский принес в кинематограф серьёзное отношение к своей профессии, культуру работы: готовил роли; овладел кинематографической пластикой и выразительным скупым жестом; умел держать паузу и плавно переходить из одного психологического состояния в другое. Правда режиссёры предпочитали его снимать всё больше на общих и средних планах, а не на крупных, требующих энергии переживания, сильных чувств.

Холодный, картинно-красивый, изысканно одетый экранный персонаж Полонского был характерным типом времени. Он вспоминается у многих живописных полотен Серебряного века. Вот, например, знаменитый портрет поэта Дмитрия Filosofova, выполненный Львом Бакстом в технике пастели. Зрителям, в особенности, зрительницам нравился такой тип мужской красоты. Неудивительно, что Полонский был из ряда наиболее высокооплачиваемых киноактёров: у Ханжонкова в месяц он получал столько, сколько за год работы в театре исполнитель его ранга и положения.

Что-то осеннее, усталое, печальное было в лице Полонского. Даже военный костюм, который ему шёл не меньше, чем фрак, не добавлял ему мужественности. Весной 1917 он первым из киноактёров облачился во френч и на все колкие замечания отшучивался, что сможет теперь заменять Керенского на митингах. Странно, но за пределами киноателье и сцены Полонский терял блеск и элегантность – одевался довольно небрежно, мог позволить себе выпить лишнее.

Красота, обаяние, порода, переданные по наследству навсегда сохранили его имя в отечественной культуре. Старшую дочь Ирину Полонскому подарила его юная семнадцатилетняя соученица по театральной школе Вера Пашенная. Добрый, легкомысленный супруг, ожидавший наследника сказал: «Ах, Верочка, как ты меня подвела...» Младшая – стала актрисой неприметной, но женщиной, имя которой знают все – Вероника Полонская, последняя любовь Маяковского.

От кинематографа меня тошнит – это такая пошлость, такая лавка гнилых продуктов. При первой же возможности прощусь с этим родом «искусства».

Николай Радин. Из письма 1915 г.

Семья Петипа волею обстоятельств обрела русскую творческую судьбу в нескольких поколениях, в том числе связанных с кинематографом.

Бурная кровь главы рода – госконца, выходца из Марселя, играя как французское шампанское, слилась с неспешной и сильной русской кровью и на свет появились восемь детей Мариуса Ивановича Петипа. Сыновья великого хореографа – Мариус, Виктор, Марий и внук Николай связали свою жизнь с драматическим театром и все снимались в кино.

Последнему пришлось взять псевдоним, потому что он понимал – даже на очень большой русской сцене четырех одновременно играющих Петипа слишком много. Он стад Николаем Радиным. Семейное амплу красивых, обаятельных актёров – герой-любовник, и в разные годы они покоряли Александринский, Малый, Камерный, театр Корша... Пришли в кино. Случалось, что в одном фильме снимались сразу два Петипа – братья, племянник и дядя, сын и отец.

Самый большой успех в кинематографе пришёлся на долю Ради-на – в экранизациях Л. Толстого, А. Стриндберга, А. Амфитеатрова, А. Вербицкой. Его приглашали на главные роли первые режиссёры – Бауэр, Протазанов. Талантливые партнёрши – Л. Коренева, Н. Лисенко, О. Преображенская, Н. Чернова – приносили радость настоящего творчества. А он тяготился кинематографом, недовольный тем, что ему постоянно предлагают играть с вариациями один образ – светского хлыща, неотразимого и безнравственного, дамского угодника, альфонса, циника. Так из него старались сделать кинозвезду, а он хотел быть актёром, сегодня играющим Шекспира, завтра Островского и ещё Чехова, Мольера, Шницлера... Именно таким был его театральный репертуар.

Блестящий, умный актёр, отличавшийся изящной простотой игры, чувством ансамбля. О его сценических работах, в особенности во французских драмах, комедиях, говорили как о высоких образцах французской театральной школы. Однажды в киноателье на съёмку пришла Анна Мар, посмотреть на сына Мариуса Петипа, не раз снимавшегося в фильмах по её сценариям. Ушла разочарованная – «слишком русский!». Русский европеец, выпускник Петербургского университета, сын малограмотной крестьянки и по материнской линии внук крепостного, а по отцовской великого балетмейстера – Николай Петипа (Радин).

*О, откровеннейшее из сокровищ, тебя
Порода! – узнаю.*

Марина Цветаева «Памяти Стаховича».

В 1917 году в кинематографе появились неожиданные, яркие персонажи, полные тётки – два Алексея Александровича – Стахович и Чабров. Появились ненадолго, на одну-две роли, успев, однако, даже этим кратким вниманием его облагородить.

Стахович представлял от театра реалистического – Московского художественного, как его актёр, педагог, пайщик. Генерал-майор, адъютант московского генерал-губернатора, военный атташе России во Франции и Англии – в недавнем прошлом, ему полюбился этот, самый демократический театр. Здесь он преподавал молодёжи «хорошие манеры» как стиль игры, как поведение сценическое и жизненное.

Особенно тесно дружил со Станиславским, семьями, домами. С ним в очередь играл роли русского классического репертуара – героев Грибоедова, Чехова, Толстого, Тургенева, Достоевского. В 1916 во II Студии МХТ в пьесе З. Н. Гиппиус «Зелёное кольцо» Стахович сыграл роль дяди Мики, сыграл уходящее — породу, аристократизм духа, во много самого себя. Роль – исповедь, роль – предсказание.

Конный завод, имение под Ельцом, палаццо в Риме – ничего не осталось в 1917, и свой век больной и одинокий Стахович доживал на кухне собственного дома. Он мог эмигрировать и со своими старыми связями обустроиться в Европе, но расставанию с Россией предпочёл расставание с жизнью. Накануне самоубийства закончил все дела, заплатил слуге, который его приютил...

«Образ прошлого, глядящегося в будущее» – фабрикант Каширин в фильме «Иди за мной» его единственная кинороль. Он играет драму человека, разошедшегося со временем, безуспешно пытающегося удерживать детей в системе патриархальных, добропорядочных отношений. Марина Цветаева откликнулась на смерть своего старшего друга циклом стихов – о человеке стали и пепла, старинном, а не старом, человеке духовной высоты, а не социального превосходства.

Подгаецкий (сценический псевдоним Чаброва) занимался гимнастикой, тело его было отлично тренировано, а музыкальность и чувство ритма безупречны. Но главное, что принесло ему удачу... был его воистину сатанинский темперамент.

Алиса Коонен

Алексей Александрович Чабров (Подгаецкий) в кинематографе представлял от Камерного театра, шире – от искусства авангарда. Он окончил Брюссельскую консерваторию как пианист, где познакомился, на всю жизнь подружился, творчески сблизился с А. Н. Скрябиным. Он совершал с ним гастроли по России и Европе; ежедневно бывал в его московском доме. После ранней смерти Скрябина Чабров стал опекуном его детей.

На сцену его вывел А. Я. Таиров, увидевший в фигуре человека, возглавлявшего музыкальную часть Свободного театра, Арлекина для своей постановки «Покрывало Пьеретты». Фигура была прелюбопытнейшая: клубок тренированных мышц, движущийся ритмично и красиво. При этом «памятное лицо»: «глаза как дыры, голодные, горячие... оскал островитянина», таким вспоминала его Марина Цветаева. Такой он на портрете художника Н. Синезубова, хранящимся в Третьяковской галерее. Она дружила с умным, причудливым, кипящим, насмешливым Чабровым, так удивительно чувствующим музыку, так глубоко понимающим поэзию.

На спектакль Таирова ломилась вся Москва. Многие рецензенты писали, что Чабров был значительнее и выразительнее самой Алисы Коонен. Его Арлекин вопреки традиции не был весел, беззаботен, игрив.

Свирепый, сатанински ревнивый; в чёрном с ног до головы; затянутый в бархатный фрак; острый зловещий профиль. Мрачная фигура.

«Покрывало Пьеретты» – драматическая пантомима о любви и смерти стала началом знаменитого Камерного – театра отточенной пластики, высочайшей музыкальности, особого красноречия мимики. Всем этим, удивительно одарённый от природы, Чабров владел в совершенстве, и всё это он принёс в кинематограф, когда откликнулся на предложение Протазанова сняться в фильме «Сатана ликующий». Его «Ликующий» одним показался слишком театральным, других повеселил, кто-то уверял сердито «непохож» (?).

Моё искусство было отражением моей эпохи. Я был микрофоном её. Я каким-то чутьём угадывал самое главное, то, что у всех на уме.

Александр Вертинский

В течение полувека он не сходил с эстрады: 10-е годы, Россия – он Пьеро Серебряного века; 20–30-е, Европа, Азия, Америка – он сам называл себя «микрофоном русского зарубежья»; 40–50-е, СССР – он летит над страной на крыльях песни, как волшебная синяя птица. Автор-исполнитель собственных романсов, в одном лице поэт, композитор, певец, актёр. Только узкий круг специалистов знает, что Александр Вертинский снимался не только в конце жизни, в 50-х, что начинал в русском кино 10-х годов.

В мемуарах он писал, что снимался постоянно, в любых ролях, в эпизодах – нравилось и нужны были деньги. Начинал у Ханжонкова, где на всю жизнь подружился с Иваном Мозжухиным и Верой Холодной. Главные роли были редки. Режиссёры всё больше второго ряда. Из пятнадцати фильмов, в которых он снялся, сохранились два – «Обрыв» (1913) и «Падающего толкни» (1917). В экранизации романа А. Н. Гончарова он в массовке «один из гостей» – молодой, стройный, изящный. Узкое лицо, с запавшими щеками, печальные, глубокие глаза, высокий лоб. Чуть изломанная пластика, выразительные руки, крупные и гибкие, нежные и сильные. Такой был замечен и в толпе статистов. В мистической драме «Падающего толкни» по роману Гвидо де Верона он играл две роли в одной – беспомощного больного, обманутого женой, преданного другом, отравленного и воздающего им с того света, безжалостного мстителя.

К сожалению, кинематограф прошёл мимо его песенно-драматического творчества. Сочиненные и им самим исполняемые романсы Вертинский любовно и чуть насмешливо назвал «ариетками» – от итальянского слова ариетта, небольшая ария с несложной песенной мелодией. Каждая из них была маленькой драмой, с современными сюжетом, конфликтом, персонажами. Бери и снимай. Любовные истории разворачивались за кулисами, в ресторане, на пляже, на бульваре, на вокзале. Любовь, творчество, одиночество, бегство от себя, от жизни, смерть – главные, масштабные темы Серебряного века нашли своё воплощение в этих, только на первый взгляд непритязательных, лёгких, камерных вещах.

В них было всё – православная символика и кладбищенская лирика, тоска и смертельный ужас, печальная ирония и нежный лиризм. И всегда рядом с персонажем – маленьким человеком, жертвой рока, игрушкой страстей – сам автор. Он, действительно, был «за тех, кому горше и хуже» и «для тех кому жить тяжело», был их печальником и защитником. Он им сочувствовал, потому что себя чувствовал одним из них. Раннее сиротство, разлука с любимой сестрой, жизнь с четырнадцати лет «на свой труд», несладкая доля статиста и актёра «на выходах»....

Когда Вертинский вышел петь на эстраду, боясь и стесняясь публики, он спрятался за маску «грустного Пьеро». Но стоит вчитаться в стихотворные тексты, вслушаться в их музыкальное воплощение и возникает автопортрет Вертинского – лирического героя эпохи, грешного, страдающего и сострадающего, наивного и мудрого. «Я сегодня смеюсь над собой...», «За кулисами», «Панихида хрустальная», «Дым без огня»...

Пьеро, фотографии которого украшали витрины книжных магазинов по всей России и ноты, тексты, выходившие миллионами экземпляров, мог бы стать героем целого цикла фильмов. Но им никто не заинтересовался. Из ариеток экранизировали только «Лилового негра», «Прощай, Люлю!», «Слякоть бульварная».

Единственный сохранившийся фильм «Бал Господень» – пример варварского обращения с поэзией Вертинского, когда от её стиля, оригинальности и следа не остаётся, только название и обрывки фабулы. «Пыльный маленький город», его безумная обительница, убегая мечтой в галантный XVIII век исчезли, уступив место очередной мелодраме.

Александр Вертинский был цветом и плодом Серебряного века. Он подобрал его творческую энергию и его разрушительные начала. Увлекался его идеями, дружил с его лучшими людьми, влюблялся в его женщин. С разрисованным лицом и деревянной ложкой в петлице в компании Маяковского и Бурлюков взрывал академическую тишину лекций о поэзии и пугал обывателей на улицах. Пережил свой роман с кокаином. Отдал дань богеме, её настроениям, быту, нравам. Учился у «серебряных» поэтов – Блока, Гумилёва, Ахматовой, Северянина, Кузмина, перекладывая их стихи на музыку. Не прятался от времени и пошёл добровольцем служить в санитарный поезд. Брат Пьеро, Пьероша, как его там называли, своими «поющими» руками сделал тридцать пять тысяч самых сложных хирургических перевязок, спас не одну жизнь, в том числе собственную. Эти два года среди людей и рядом со смертью вырвали его из кокаинового безумия. А сестра Надя, маленькая актриса комической труппы театра Сабурова «девочка, кокаином распятая», погибла, приняв «белую», смертельную дозу.

Бенефис Вертинского, для которого он сшил новый костюм Пьеро, чёрный, траурный, состоялся в Москве 25 октября 1917 года. И уже через несколько дней в концертах звучало, как реквием – «То, что я должен сказать». Документальная основа – расстрел охранявших московский Кремль «мальчиков», юнкеров. Отсюда второе название «Юнкера», под которым эта песня стала неофициальным гимном Белого движения. «То, что я должен сказать» – обращение к Ро-

дине, над схваткой, ни промонархическое, ни антибольшевистское, призыв к покаянию и примирению.

Без малого четверть века проведя в эмиграции, Вертинский стал «её микрофоном», транслируя самые глубокие, затаённые состояния, настроения, переживания большинства. «Молись, кунак», «Чужие города», «В степи Молдавнской» тоже стали своеобразными гимнами. Пел он только на русском языке, влюблённый в его непере译имое смысловое, интонационное, духовное богатство.

В разгар войны в 1943 году Вертинский вернулся, а вместе с ним, то, что казалось ненужным советской России, навсегда ушедшим вместе с Серебряным веком – уникальное песенно-драматическое искусство, с его темами, героями, интонациями. Через сорок лет на отечественном экране снова появился киноактёр Александр Вертинский.

В течение нескольких лет, с 1909 года, Мозжухин настойчиво изучал все тайны киносъёмки, медленно, начиная с маленьких выходных ролей, завоевывая себе всё больший и больший успех. В 1915 году уже каждая картина с участием Мозжухина являлась украшением программы. Он сам к этому времени был опытным и блестящим киноартистом.

Алексаедр Ханжонков

Мозжухин – фамилия свежая, яркая, природного происхождения. Мозжуха – разновидность можжевельника. В семье деда Ивана Ильича сошлись важнейшие для русского человека линии – крестьянская и духовная. Отец Илья Иванович, крепостной, получивший вольную. Мать Рахиль Ивановна Ласточкина была сестрой священника. Во всех российских бумагах Мозжухин писал: «из крестьян» села Сергиевское, Кондольской волости, Петровского уезда, Саратовской губернии.

Семья была трудовая, состоятельная. Отец вёл на черноземах культурное, крепкое хозяйство, то, которое потом назовут «кулацким». Это была крестьянская аристократия по духу и сельская буржуазия по социальному статусу. Все четверо сыновей получили хорошее образование и посвятили себя почитаемым в России сферам деятельности: Алексей стал земледельцем, Константин моряком, капитаном речных судов, Александр и Иван ушли в искусство, один стал певцом, другой актёром.

Иван Ильич учился во 2-й гимназии Пензы, которую несколькими годами раньше закончил Всеволод Мейерхольд. Соученикам он запомнился необыкновенным щеголем, одетым с иголочки, как не всякий дворянский сынок, и блестящим исполнителем ролей Хлестакова и Буланова в гимназических спектаклях. По желанию отца он поступил в Московский университет на юридический факультет, но вскоре учёбу оставил ради сцены.

Мозжухин вступил в труппу Введенского народного дома, находившегося в заповедном уголке старой Москвы, недалеко от Елоховского собора. Это был один из лучших в России театров для народа, основателем и владельцем которого являлся предприниматель и театральным деятелем Алексей Александрович Бахрушин. Играл Моз-

жухин и в провинции. В межсезонье охотно выступал на сцене летнего театра в Сокольниках. Уже знаменитым киноактёром был приглашён в ведущие театры Москвы – к Коршу и в Свободный театр. За десять лет игры на сцене Мозжухин проявил себя актёром без ампула, игравшим всё – русскую и европейскую классику, современную драматургию (от Л. Андреева до Д'Аннунцио и от Уайльда до Арцы-башева). Как зритель он часто бывал на спектаклях. Его сценическим кумиром был Василий Иванович Качалов- олицетворение аристократизма в Московском художественном.

Важно, что в годы становления Мозжухина-киноактёра он не порывал с театром, поддерживающим в нём вкус и способность к перевоплощению. А это не давало ему замкнуться в одном, повторяемом экранном образе. Он сыграл около ста ролей в кино. Многие фильмы сохранились, к счастью.

Роль, которая подходит «как перчатка» мне не нравится... Я хочу доказать, что серьёзный актёр может всё время обновляться.

Иван Мозжухин

Мозжухин и в кинематографе был подвижным, изменчивым, неожиданным актёром – любил удивлять себя и других. Он проявлял живой интерес к острохарактерным ролям. Так, обрядившись и загримировавшись чёртом для съёмок «Ночи перед Рождеством», он явился в контору фирмы и всех насмешил и заинтриговал, а кого-то даже напугал. Чёрт незлобивый, какой-то милый. Бегаёт по снегу на четвереньках, играет своим хвостом, кувыркается. В животной, собачьей пластике у актёра в работе всё тело, до кончиков «лап». Потом Колдун из «Страшной мести», пушкинские Руслан, королевич Елисей.

Так режиссёр Старевич открыл в нём исполнителя фантастических и сказочных ролей. В фильмах Гончарова актёр отдал дань «рубашечным» ролям и в «Крестьянской доле» создал достоверный, драматический образ молодого крестьянина. В фильме Аркатова «Горе Сарры» поразил всех блестящим исполнением инациональной роли, правверного еврея Исаака.

Мозжухин великолепен был в комедии, которая как никакой иной жанр, демонстрирует фантазию, артистизм, вкус актёра. А он был неиссякаем на выдумку и безупречен в чувстве меры, лёгок и блестящ. Светский бездельник Коко («Дядюшкина квартира») и кухарка Мавра («Домик в Коломне») – его лучшие комедийные роли в фильмах Чардынина. У Сабинского актёр опробовал чистый авантюрный жанр и так называемый «песенный». Всё это многообразие жанров было для Мозжухина отличной киношколой.

Настоящими киноуниверситетами стало для него творческое общение с двумя выдающимися режиссёрами – Бауэром и Протазановым. У Бауэра он снимался немного и не был «его» актёром – слишком психологический, внутренний и, возможно, недостаточно, красивый. Неизысканная лепка лица, крупный нос, жёсткий узкогубый рот. Конечно, По-

лонский, Максимов были красивее, но не могли сравниться с ним по силе, выразительности гипнотизирующего взгляда огромных, бездонных светлых глаз, наполняющихся вдруг знаменитыми мозжухинскими слезами. И тогда его некрасивое лицо становилось прекрасным.

Именно Бауэр, обладавший редким чувством актёра в его человеческой сути, первым открыл в Мозжухине его мистическую, темную, болезненную глубину. В фильме по сценарию Брюсова «Жизнь в смерти» (1914) он сыграл роль безумного доктора Ренэ, убившего любимую женщину, чтобы забальзамировать и тем сохранить её дивную красоту. Так режиссёр открыл ещё одного Мозжухина и отпустил от себя, потому что красоте «в блаженно-страшной смерти» сам предпочитал красоту жизни. Он предложил актёру неожиданные роли. В фильме «Тайна германского посольства» он играл немецкого шпиона, срывая маску с ненавистного врага. И тут же на патриотической волне в фильме «Слава – нам, смерть – врагам», актёр утверждал героя времени – благородного русского офицера, поднявшегося на защиту Отечества. Для врага – разоблачительный острый, психологический рисунок. Для героя – лирические и романтические краски.

В 1915 году, проработав почти пять лет у Ханжонкова, Мозжухин ушёл к Ермольеву, как оказалось навстречу своему главному режиссёру, выдающимся фильмам, славе первого и великого актёра русского кино, который был Ставрогиным, Германном, отцом Сергием.

*Настоящие русские – это люди, которые в сумерках
говорят то, что другие отрицают при свете дня.*

Райнер-Мария Рильке

В России за четыре года Протазанов успел снять Мозжухина в семнадцати ролях. Ему был необходим исполнитель такого дарования и личность такого психологического типа. Актёру нужен был постановщик такой силы и личность такой духовно-нравственной ориентации. В работе они сразу обрели друг друга. Уже их второй фильм стал началом знаменитой трилогии, которую можно назвать классической и по тому, что такова её литературная основа – ведь это Достоевский, Пушкин, Л. Толстой, и потому, что это киноклассика – по художественному уровню и мастерству.

Протазанов, разрабатывая партитуру фильма, обдумывая тщательно каждую мизансцену, выстраивая каждый кадр, создавал пространство для пластического существования Мозжухина во всех регистрах – жест, поза, походка, неожиданное движение. «Сатана ликующий» – на экране целая симфония чувств в жизни рук пастора: жёсткий выверенный жест благословения; мягкая открытая ладонь, принимающая от женщины яблоко; пальцы, сведённые судорогой нахлынувшего искушения. «Богатырь духа» – герой, положительно прекрасный человек, чистый, непосредственный, дитя природы, увидев любимую, вдруг начинал радостно прыгать и кувыркаться в траве, как молодой зверёк.

На съёмках актёр горячился, волновался, спорил с режиссёром, предлагал что-то своё, в поисках самых интересных, точных, а, главное, кинематографических решений. Мозжухина можно назвать пер-

вым русским киноактёром, осмыслявшим своё поведение перед камерой. У него было удивительное, даже мистическое чувство партнёрства с нею, играя перед ней, играя с ней, он узнавая своё лицо, глаза, а через них до поры ему неизвестные, потаённые ниши своей личности. Может быть поэтому были так полны, так энергетичны его крупные планы.

Для Мозжухина актёрская игра в кино была не просто более сдержанной, замедленной, чем на сцене (что быстро поняли многие), она была иной и требовала особой техники внутренней выразительности. Взгляд как зеркало душевной жизни, буквально гипнотизирующий и партнёров и зрителя, это было его главное актёрское средство.

В 20-е годы советские режиссёры-новаторы, отрицали в кино «переживающего актёра», психологизм, называемый «психоложеством». Был проведён такой эксперимент. Взяли крупный мозжухинский план («смотрит и всё») и смонтировали с ним разные кадры: тарелку супа, радостное лицо ребёнка, гроб с покойницей. Показали их зрителю и те увидели – муки голодающего, радость отцовства, горе вдовца. Экспериментаторы считали, что этим доказано: переживание, актёрская игра «ничто», монтаж «всё». На самом деле так продемонстрировали мистическую тайну человеческого лица, универсальную силу взгляда того, кто им владел, талантливого кинематографического актёра, каким и был Иван Мозжухин.

К счастью, он обнародовал свои оригинальные размышления об эстетике немого кино, как искусства сделавшего видимым, даже материальным, запечатленным на пленку, невидимое, внутреннее, самое главное, что делает человека человеком – веяние его духа, жизнь его души.

Во многих положительных и даже хвалебных отзывах на театральные роли Мозжухина классического репертуара можно было прочесть как утверждение, а то и как упрёк – «очень современен», «слишком современен». Действительно, в персонажах прошлого, в их пластике, интонации речи, самой психофизике присутствовал человек 10-х годов XX века. Определённый его тип – провинциал, завоевавший столицу, выходец из среднего класса, ставший богемой.

*Тех обманул я, тех обидел, Тех
погубил, – пусть вопшют! Но я
искал, – и это видел Тот, кто один
мне – правый суд!*

Валерий Брюсов

Религиозная философия, наука, искусство, аккультизм открыли мистические глубины человеческого «я». Сцена, а затем экран востребовали актёра, способного почувствовать и выразить эту глубину. И он появился: Михаил Чехов – на сцене, Иван Мозжухин – на экране.

Мозжухин создал образ человека Серебряного века, близкий лирическому герою поэзии Валерия Брюсова – воинствующему, демоническому индивидуалисту и страдающему, уже поверженному богоборцу – герою живописца Михаила Врубеля. Актёр играл с вариациями состояние интеллектуального, эмоционального, творческого, психологичес-

кого перенапряжения, подобно болезни охватившего общество, элиту, интеллигенцию.

Был ли его герой (судя по имени и месту действия) англичанином («Член парламента»), французом («Прокурор»), поляком («Богатырь духа») или русским, это всегда был человек Серебряного века. Человек в сумерках души, мучимый мрачной рефлексией, терзаемый страстями, живущий во грехе или раскаянии за него, спорящий с Богом, преследуемый роком. Его Германн был одержим демоном тщеславия больше, чем жаждой наживы, он игрок с судьбой, а не только за карточным столом. Его князь Касатский был разрушен гордыней и богоборчеством, и оба были персонажами русской литературы Золотого века, перенесёнными в Серебряный век. В обеих ролях актёр играл своих современников и в чём-то самого себя.

Он сам, восприимчивый, неврастеничный, всё более проникался духом времени. Именно тщеславие, гордыня, безбожие, разрушая его всё больше, погубят двадцать лет спустя. Мужчина на духовную зрелость, на нравственную высоту проверяется отношением к женщине, к ребёнку. Выросший в православной любящей семье, племянник священника, он свою личную жизнь строил не на вере, а на богеме. Первый его брачный союз не был венчанным, и родившийся ребёнок, при живом отце, стал незаконнорожденным, был записан Телегиным, на фамилию брата матери. Так навсегда прервалась мозжухинская династия и прямые потомки Ивана Ильича – сын, внук – не носили его фамилии. Двенадцатилетний брак с Натальей Лисенко тоже не был освещён церковью и в эмиграции распался.

Мозжухин снимался с очень разными актрисами, в дуэте с каждой и в себе открывая что-то новое: с Александрой Гончаровой, Софьей Гославской, Ольгой Гзовской, Дорой Читориной, Натальей Лисенко и знаменитыми Верами – Каралли, Юреновой, Орловой. И все, кто оставил о нём воспоминания пишут восторженно – о талантливом актёре, внимательном партнёре, обаятельном человеке.

Лишь раз снимались в одном фильме Мозжухин и Холодная, хотя оба начинали у Ханжонкова, у Бауэра. Их не встреча не была простой случайностью: первый актёр и лучшая натурщица русского кино существовали в разных эстетических нишах, работали на разном материале, по-разному.

Душа – понятие женского рода. Дух – мужского. Вера Холодная на экране запечатлела грешную, раненную, опечаленную душу Серебряного века. Иван Мозжухин воссоздал возмущённый, больной, скорбный его дух. И обоим слава и благодарная память, как и всем, большим и маленьким, актёрам русского кино 10-х годов. Благодаря им, немногие сохранившиеся фильмы Серебряного века и сегодня насыщают глаз и согревают душу – красотой, женственностью, мужественностью, человечностью.

**Кинематограф русского послеоктябрьского
зарубежья 20-х годов**

VII

1. «ИЗГНАНЬЕ» ИЛИ «ПОСЛАНЬЕ». РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ: ЧТО... КОГДА... ГДЕ...
2. ВЕРНЫЕ МУЗЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ. ЛИТЕРАТУРА. МУЗЫКА. ЖИВОПИСЬ. ТЕАТР.
3. КИНЕМАТОГРАФ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ... КОТОРОГО НЕ БЫЛО
4. АМЕРИКА. ПОСТСКРИПТУМ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ
5. РОССИЯ ТАМ, ГДЕ ХРИСТОС

1

Мы не в изгнаны. мы в посланы!

Дмитрий Мережковский. Париж. 1921 г.

Русское зарубежье – уникальное явление, подобного которому мировая культура больше не знала.

Попытка поставить знак равенства между Русским зарубежьем и эмигрантской культурой – свидетельство узости и политизированности взгляда. Разумеется, социальный взрыв, перевернувший все пласты российской жизни, повлекший массовый добровольный исход одних, насильственное выдвливание из страны других, принудительную высылку третьих, в решающей степени повлиял на стремительный рост и формирование Русского зарубежья. Однако его корни, его начала должно искать в другом времени и в иной почве.

Русская культура нового времени с её «всемирной отзывчивостью», миссионерскими устремлениями всегда была открытой, контактной, рвущейся за собственные пределы, заразной, совместимой. Многолетнее путешествие М. И. Глинки по Европе, годы пребывания Н.В. Гоголя и А. А. Иванова в Италии, И. С. Тургенева в Швейцарии и Франции, В. В. Кандинского в Германии, непрерывные гастроли Ф.И. Шаляпина по миру – вот где начало Русского зарубежья. И в деятельности Зинаиды Александровны Волконской: в создании «Патриотических бесед» (Общества по распространению научных знаний о России в Западной Европе), превращении её римской виллы в своеобразный центр русской культуры. И в открытие в 1875 году писа-

телем Иваном Тургеневым и революционером Германом Лопатиным Русской общественной библиотеки в Париже, как центра языка, литературы, общественной мысли. Многие другие персонажи отечественной культуры потрудились, создавая это уникальное культурное пространство, в 20-ые годы XX века обретшее широкую географию, несколько культурных центров. Крупнейшие центры Русского зарубежья в Европе – Берлин, Париж, Прага и меньшие по объёму, но важные, как два славянских, – Белград и София.

Русское зарубежье – не политический феномен, не территория, это – живой, подвижный процесс европейского культурного диалога, в котором солировала Россия. Можно сказать, что это опыт культурной интеграции Европы вокруг России, наверное преждевременный, но возможно и перспективный. Революционный взрыв вынес в пространство Русского зарубежья колоссальный запас творческой энергии, накопленной культурой Серебряного века. Так оказался сбережённым человеческий фонд отечественной культуры – люди выжили и сохранили способность к творчеству.

Точных цифр нет – не известно сколько миллионов в начале 20-х добровольно, вынужденно, насильственно покинули страну. Трудно подсчитать, поскольку процесс этот носил часто стихийный, подпольный характер. Кроме того, постоянно ведется игра на повышение и понижение статистики в политических целях. Видимо, около 4 миллионов. Это был цвет армии, интеллигенции, священнослужители, предприниматели, промышленники, аристократия, лидеры политических партий и общественных движений, учёные, деятели искусства. Известно, что крестьян и рабочих было совсем немного – из солдат и казаков.

У миллионов, оказавшихся за пределами России, было два пути: рассеяние по миру в индивидуальном порядке, чтобы выжить самому, вместе с близкими, или создание центров совместного массового расселения, чтобы объединившись, жить и развиваться. Первые стали изгнанниками, вторые посланниками России, согласно формуле Мережковского.

Центры посланников возникали там, где русская культура находила предпосылки для диалога – в исторических контактах, духовной, психологической, эстетической близости. Так мусульманский по преимуществу, полуазиатский и полуюропейский Константинополь – город первой остановки военных и гражданских, бегущих в 1920 из Крыма, стал только временным пристанищем, перевалочным пунктом на пути в Западную Европу.

60 тысяч военных в лагерях (вокруг города и на островах), которых сперва страны Антанты держали в состоянии вооружённой армии, рассчитывая использовать против большевиков, но постепенно разоружили и перевели в статус беженцев. 6 тысяч казаков весной 1921 потребовали возвращения в Крым, где их ждали расстрелы, тюрьмы, лагеря, соляные копи. Русский флот перешёл к Франции, в качестве компенсации её затрат на содержание военных лагерей и госпиталей в Турции.

Культурная карта Константинополя была невелика: несколько десятков садов и гимназий, единственная газета и великое множество ресторанов, кабаре, среди которых славились «Гнездо перелётных птиц», где выступал Аркадий Аверченко и «Чёрная роза», где пел Александр Вертинский. Постепенно русский Константинополь стал исчезать, и скоро в нём осталось не более 10 тысяч беженцев. Но ещё долго на турецком языке звучали любимые русские песни и мелькали красивые лица «женщин с Севера», как их здесь называли.

Первым центром Русского зарубежья стал Берлин. Высылаемые властью, бегущие из страны через Финляндию, Польшу, съезжались сюда. В Германии уже было немало выходцев из России – эмигрантов 1905 года, бывших военнопленных Первой мировой войны. Страна, обескровленная проигранной войной физически, биологически, интеллектуально, безбоязненно открывала двери для чужестранцев и в их числе для русских, недавно своих главных военных противников.

Во многих отношениях – ментально, социально, династически – Россия и Германия в Европе были самыми близкими странами. Постоянное военное противостояние, взаимный экспорт революции лишнее тому доказательство. Родство авторитарных монархий и тоталитарных режимов, большевизма и социал-национализма, ВЧК и Гестапо, Сталина и Гитлера, социализма и имперского стиля в искусстве. А немцы на царской службе и особая порода «русских немцев»....

Единственное исключение в человеческой природе: этих я не могу «полюбить чёрненькими».

Максим Горький. 1924 г.

Русское зарубежье не прижилось в стране, для многих русских художников, поэтов, музыкантов, писателей бывшей второй Родины – в Италии. С 1921 там установился фашистский режим. Чёрный цвет покрыл лазурную страну. В рядах фашистов-чёрнорубашечников были даже маленькие итальянцы – члены организации «Дети волчицы». Фашизм декретировал особый тип искусства «неоклассицизм», закрытый, националистический, псевдонародный. При этом Муссолини старался выглядеть покровителем муз и ценителем русского искусства: поддерживал Дягилева, встречался с Мережковским. В Италии не задержался кн. С. М. Волконский, у которого с начала века была собственная квартира во Флоренции. Саша Чёрный, чтобы выбраться отсюда во Францию, продал Римскому университету единственное своё сокровище – библиотеку, которую собирал всю жизнь и с великим трудом вывез из России.

Для нас имеет большое значение, чтобы с нашими театральными и художественными организациями как можно шире знакомились художники и художественные работники Запада.

Мария Андреева. Из письма. 1926 г.

Совершенно особое место в Русском Зарубежье принадлежит Берлину начала 20-х годов. Он стал городом самых тесных и постоянных контактов Русского зарубежья и Советской России. Здесь 72 издательства выпускали литературу на русском языке, в том числе и для самой России – классику, советские новинки, даже те, что там не публиковали. Здесь книг на русском языке выпускали больше, чем в самой России, а один год их оказалось больше, чем книг на немецком языке. Центр города буквально был оккупирован русскими, залит русской речью. Курфюрстдам, шутя переименовали в «Непский проспект» (что-то среднее между «Невским» и «нэповским»).

Максимилиан Волошин, пренебрегая смертельной опасностью, напечатал здесь трагические и протестные циклы стихов о Гражданской войне – «Усобица» и «Стихи о терроре». Публикация романов «Мы» Е. Замятина и «Красное дерево» Б. Пильняка обернулась для авторов статьёй политического обвинения; для одного эмиграцией, расстрельной статьёй для другого. Разумеется эта издательская вольница находилась под неусыпным контролем соответствующих организаций и органов Советской России.

Берлин был ими превращён в огромную европейскую витрину достижений советского искусства. Здесь проходили гастролы всех ведущих театров, премьеры лучших фильмов, сюда с выступлениями и просто пообщаться с западными коллегами приезжали Есенин, Маяковский, Федин. В 1922 году сам Ленин выступил в «роли спонсора», лично выделив 70 миллионов рублей организаторам I советской художественной выставки в Берлине, на которой центральное место заняло «левое», «авангардное» искусство. Вождь сам его на дух не переносил, но прекрасно понимал, что это тоже «экспорт революции», в данном случае эстетической.

Стал Берлин и центром разработанной большевиками операции по вербовке в рядах эмигрантов так называемых «возвращенцев». Здесь издавалась газета сменовеховского направления «Накануне», распространявшаяся в Советской России, в которой Илья Эренбург и Алексей Толстой немало поработали на ниве примиренчества по обе стороны границы и консолидации литературы Русского зарубежья с советской литературой.

Большая работа «по наведению мостов» велась и в советском Торгпредстве, где на достаточно скромной должности заведующей Художественно-промышленным отделом с 1923 по 1930 служила бывшая актриса Художественного театра, бывшая гражданская жена Максима Горького Мария Фёдоровна Андреева. Умом, энергией, образованностью, деловой хваткой, красотой, талантом она действительно заслужила данную ей Лениным партийную кличку «Феномен». Можно сказать, она была комиссаром культурных связей с заграницей.

Осенью того же 1922 в Берлин прибывает небывалый интеллектуальный десант – учёные, политики всех мастей, философы. Это ещё один подарок Ленина Германии – два так называемых «философских парохода», вывезших из России цвет интеллигенции, цвет инакомыслия. Встретили их здесь доброжелательно и по-деловому, как

своих. Большинство русских мыслителей учились или стажировались в университетах Германии, разрабатывали наследие классической немецкой философии. Перед изгнанниками открылись двери крупнейших учебных и научных заведений: там существовали вольные вакансии для русских профессоров. В Берлине усилиями Н. Бердяева, И. Ильина, С. Франка была создана Религиозно-философская академия. Берлинский период стал особенно плодотворным для Ивана Александровича Ильина, теоретика религии и культуры, политического мыслителя. Он преподавал, писал, издавал «Русский колокол. Журнал волевой идеи». Активную дискуссию вызвал его труд «О сопротивлении злу силою», увидевший свет в 1925 году и заключавший внутреннюю полемику с позицией Льва Толстого («О непротавлении злу насиллием») и осмысление лично пережитого в советской России (шесть арестов и приговор к смертной казни, заменённый высылкой). Когда по обстоятельствам экономического, а позднее и политического характера пришлось покинуть Германию, Франция приняла эстафету покровительства русским философам.

В Париже, начиная с 1925 года под редакцией Н. А. Бердяева издавался журнал «Путь. Орган русской религиозной мысли». Открытый здесь Православный богословский институт стал центром русского религиозного возрождения, объединившим выдающиеся научные силы в лице о. Сергия (Булгакова), Г. Федотова, Н. Лосского, Н. Бердяева. Преподавание являлось своеобразным философским практикумом напряжённого исследовательского труда. Российские философы и за рубежом сохранили такой принцип: сначала «быть», затем «действовать» и лишь потом «философствовать».

Русская философия никогда не была кабинетной наукой – она развивалась энергией и опытом общественной, проповеднической, педагогической деятельности учёных. Так знаменитый труд Н. А. Бердяева «Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века» для всего мира ставший своеобразным руководством по изучению России, был написан на основе курса лекций. Многие его статьи родились из повседневной работы в «Лиге православной культуры» и «Русском студенческом христианском движении».

В Русском зарубежье сформировались новые идейно-политические учения и движения – «евразийство», «сменовеховство» как модификации «русской идеи». Такие умы как Н. С. Трубецкой, Л. П. Корса-вин, В. Н. Ильин, Н. В. Устрялов были их теоретиками и организаторами возникающих на их основе общественных движений. Специальные издательства, семинары, кружки, журналы – по этим каналам высокие теории транслировались в жизнь, завоевывали сознание общественности, молодёжи. Такие формы философской деятельности, такие научные изыскания невозможны были в Советской России. Тем немногим, кто там остался, была уготована иная судьба: Густав Шпет и Павел Флоренский были репрессированы и расстреляны, Алексей Лосев прошёл «трудоое перевоспитание» на Беломорканале.

В 1924 начался массовый исход русских из Берлина, так что к 1929 осталось меньше 100 тысяч, а к весне 1933 не более 10. Причины –

инфляция, безработица, всё более осложняющееся экономическое положение побеждённой страны, обложенной непосильной данью в пользу победителей, всё более обостряющаяся политическая борьба. Не проявив «милости к падшим», из чувства мщениия, Европа толкала Германию к нищете, унижению и как следствие к фашизму и войне. Во истину: «Мне отщениие и аз воздам»...

В представлении властей беженцы должны мало-помалу раствориться и разложиться: одни из них натурализуются во Франции, другие вернуться в Советскую Россию.

Василий Маклаков – Председатель эмигрантского комитета во Франции

С этого времени бурно начинает расти русский Париж, вскоре ставший своеобразной столицей Русского зарубежья. Здесь был создан Центральный комитет по обеспечению образования русского юношества за границей. Появилась сеть русских гимназий и русские отделения французских лицеев, где преподавали русские педагоги и на средства французского правительства учились русские дети. В одном Париже было 8 русских высших учебных заведений, включая Православный богословский институт с Высшими женскими богословскими курсами и Русскую консерваторию имени С. В. Рахманинова. Здесь выходило множество газет, журналов на русском языке, действовали русские драматические и оперные труппы и даже русская киностудия. Такая «русская политика» Франции заслуживает благодарности. Однако не стоит забывать, что умные, дальновидные хозяева вкладывали «в себя», понимая, что рано или поздно русская культура неминуемо интегрируется во французскую.

Конец русского Парижа пришёлся на 1939, год начала Второй мировой войны. Беженцы снова поднялись с насиженных мест и потянулись за океан. Подавляющее большинство двинулось в США, и это было концом Русского зарубежья, потому что в этом царстве цивилизации не было почвы для культурного диалога. Русское зарубежье было и осталось в истории чисто европейским феноменом. Мировая война, начавшаяся в Европе, насильственно прервала его развитие. Вторая волна эмиграции (после окончания мировой войны), сформировавшаяся из перемещённых лиц, военнопленных, воевавших на стороне Германии, сумевших избежать репатриации в СССР, не смогла дать нового культурного импульса Русскому зарубежью. Правда вышли из её рядов несколько интересных поэтов, вынужденных скрывать свои настоящие имена, Николай Нароков, Борис Филиппов, Иван Елагин, но литературы они не создали. Советская эмиграция и вновь возобновлённая практика насильственной высылки из страны в последующие десятилетия не сформировала единого культурного потока, ведь каждый выживал и умирал в одиночку. Холодная война, превратившая саму культуру в оружие бескровного уничтожения, что называется по определению, сделала невозможным его возрождение.

Последующее вторжение в жизнь мирового сообщества средств массовой коммуникации (телевидения, спутниковой связи, наконец Интернета) изменило сам тип контактов в культуре, поставив под сомнение ценностные, непосредственные, нравственные, личностные, национально укоренённые, всё что воплотил в себе феномен Русского зарубежья. Так что он остался в прошлом, в иной системе культурных координат.

Чехия для меня – среди стран – единственный человек.

Марина Цветаева. Из письма.

Конечно, маленькая Чехословакия не могла сравниться с Германией, Францией. Но важнее экономической и даже культурной мощи оказалась духовная близость к России этой славянской страны. Она стала центром науки и образования, академическим центром Русского зарубежья. Чешское государство бескорыстно и искренно старалось, чтобы интеллектуальный потенциал России не оскудевал и пополнялся новыми образованными поколениями. Здесь за государственный счёт получали высшее и среднее образование дети русских эмигрантов, молодёжь Белого движения, недоучившаяся в России из-за революции и войны.

Президент страны Томаш Массарик, философ, профессор Университета был идеологом и практиком партнёрских отношений с Россией в изгнании. Многие учёные и писатели жили на ежемесячное президентское пособие. Жили трудно, как, например, М. И. Цветаева с семьёй, но без этих скромных средств не выжили бы вообще. Даже тогда, когда многие стипендиаты покинули страну и уехали в Париж, самым нуждающимся (в их числе Цветаевой, Ремизову) пособия были сохранены.

Вокруг русских учёных с мировыми именами – правоведа П. И. Новгородцева, византолога Н. П. Кондакова, историка А. А. Кизиветтора – создавались научные и учебные центры («Русский исторический архив», Высший педагогический институт, Русский свободный университет, Русский юридический институт). Русская академическая группа, своеобразная зарубежная российская академия наук, была создана в Праге. Здесь проходили и первые её съезды. Прага приютила русскую политическую элиту, больше не склонную к радикальным действиям и занятую поистине всемирного значения делом – осмыслением в исследованиях и мемуарах трагического революционного опыта России.

Русские в Праге и предместьях, где их было на несколько порядков меньше, чем в Берлине, Париже, жили сплочёнее, соборнее, теплее. Здесь писатели, артисты, художники объединились в едином «Союзе тружеников русского искусства» под председательством Евгения Чирикова. Активно действовало Чешско-русское культурно-благотворительное общество. Провинциальность Праги по сравнению с другими европейскими столицами придавала жизни в ней большую уютность, человечность, по которым так истосковалась на чужбине русская душа.

В горькие времена России мальчик, ставши королём, России не забыл. Верным другом и покровителем остался.

Борис Зайцев «У короля». 1928 г.

Королевство сербов, хорватов, словенцев (Югославия с 1929 года) открыло двери изгнанникам. Король Александр, воспитывавшийся в Петербурге, в пажемском корпусе и народ, помнивший как Россия пришла на помощь Сербии в 1914, не боялись русского оружия и уважали его. Эта братская страна стала военным центром Русского зарубежья, здесь располагались кадетские корпуса, юнкерские училища, организации армейского управления и военных товариществ. Долгие годы русские воинские части охраняли границы Югославии – особая честь, высокое доверие.

В Белграде печаталась газета «Новое время» Суворина-младшего и издательство «Русская библиотека» выпускало книги на русском языке. Был открыт Русский научный институт и играла труппа мха-товцев, собравшаяся из разных уголков Европы. Гастроли Московского художественного театра во главе с К. С. Станиславским в Загребе в 1922 превратились в незабываемый праздник творчества и братской любви. Тогда этот театр везде встречали восторженно, а здесь ещё с особым пониманием и чувством, как родной.

В 1918 году в Сербии состоялся съезд писателей-славян, на который со всей Европы съехались литературы и публицисты разных стран, поколений и творческих направлений. Председателем избрали жившего в Чехословакии Василия Ивановича Немировича-Данченко, в знак благодарной памяти ему как добровольцу сербско-ту-редцкой войны и уважаемому писателю.

Главная обсуждаемая проблема – авторские права, чисто юридическая на первый взгляд, касалась взаимодействия славянских литератур, единства славянской культуры. Съезд был собран по идее и проведён под покровительством короля Александра. С юных лет связанный с Россией верой, культурой, человеческими контактами, он выражал свою любовь и уважение, помогая многим эмигрантам, выплачивая пособия писателям, военным. Когда в 1934, во время официального визита во Францию он был убит вместе с министром иностранных дел Барту, Русское зарубежье оплакало его как родного.

Казалось всё лучшее из русского дореволюционного опыта изгнанники пытались пересадить на европейскую почву: Земгор (Объединение земских городских деятелей) как форму местного самоуправления; Русскую академическую группу; Красный крест (распущенный большевиками в 1918); Русский институт сельскохозяйственной кооперации. Получили широкое распространение объединения по национально-профессиональному принципу – Союзы русских шофёров, юристов, врачей, лётчиков, деятелей искусства. Эти объединения не походили на западные профсоюзные организации и создавались не столько ради защиты социальных прав, сколько ради сохранения привычной системы отношений, уклада жизни, ради общения. Учреждались дни профессиональных праздников. Так 16 июля еже-

годно отмечали по всему Русскому зарубежью День русского шофёра: общий обед, концерт в складчину, сбор пожертвований нуждающимся коллегам, детям.

Всех выходцев из России, не интересуясь кто какой национальности, везде именовали «русскими» и находили «загадочными», «странными». И генералов, севших за руль таксомоторов, и казаков, превратившихся в отличных фермеров, и дам высшего общества, создавших индустрию моды. И тому, что жили открыто, шумно, безалаберно, не переносили одиночества и тянулись к соборным формам быта и труда. И дивились парижскому Комитету помощи голодающим в России, в котором эмигрантские землячества собирали средства для отправки на свою малую Родину, совершенно незнакомым людям. И толпами ходили смотреть на дом инженера Максимова, его руками построенный на клочке земли, купленной в центре Монмартра, где всё было изготовлено из дерева, им самим.

Русское зарубежье пережило многие испытания: тоской по Родине, у русских приобретающей род недуга, именуемого «ностальгия» и искушением вернуться, специально и весьма умело поддерживаемым из СССР. Цифры, свидетельствующие о том, что так называемое «возвращенчество» в 20–30-ые годы измерялось не единицами, а тысячами, не устраивают ни апологетов эмиграции (значит не таким уж раем она была), ни советских идеологов (чем хвалиться, когда почти все реэмигранты раньше или позже попали в ГУЛАГ, погибли).

Из известных имён: писатели А. Толстой, А. Белый, И. Соколов-Микитов, Н. Агнивцев, художники И. Билибин, А. Щекотихина-Потоцкая, В. Пинегин, В. Шухаев, В. Ульянищева (Чирикова), композитор С. Прокофьев, идеолог национал-большевизма («за великую и единую Россию») Н. Устрялов... В 1921 вернулся белый генерал Слащёв, отличавшийся особой жестокостью в Гражданскую войну – палач, вешатель, погромщик. Ему как бы «всё простили» и пригласили преподавать на военные курсы. Вскоре он был убит неким Коленбергом, объявившим свой поступок справедливым возмездием за жертв погромов, среди которых были и его родные.

Дмитрий Петрович Святополк-Мирский, историк литературы и кино, публицист, «товарищ князь» (как его называли, потому, что этот человек с великолепной княжеской родословной стал членом коммунистической партии Великобритании, идеологом евразийства, и апологетом социализма), вернулся в СССР в 30-ые годы. Когда он находился в эмиграции в Англии и преподавал в Лондонском университете, написанные им книги служили доказательством неугасающего интереса к России – «Ленин», «Россия», «Происхождение русского кино», «Книги и фильмы в России». Советский кинематограф был особым предметом его интереса – он постоянно печатал статьи и рецензии на новые фильмы. В 1937, через пять лет после возвращения, он был арестован и погиб, не дожив до пятидесяти. В пересыльном лагере писал статьи по теории стихосложения и раз в неделю в бараке читал лекции. «Товарища князя» можно было убить физически, но морально и духовно уничтожить оказалось невозможно.

Даже на первый взгляд благополучные судьбы «возвращенцев» были драматичны: оплачены страхом, унижением, разрушением творческого и человеческого «я». Александр Дроздов, доброволец Белой армии из поколения двадцатилетних, в эмиграции написал роман о трагедии беженства «Счастье в заплатах», а вернувшись в Советскую Россию о том же сатирический роман «Лохмотья». Алексей Толстой понял, что дома нужно отчитаться «темой эмиграции» и в рассказах «Чёрная пятница», «Мираж», «Похождения Невзорова», «Убийство Антуана Рево» решал её исключительно карикатурно и бульварно-развлекательно. При этом его приятели, собеседники, собутыльники вспоминали как он цинично оправдывался, дескать приходится «быть акробатом», если хочешь «хорошо жить».

Хоть с чертом, но против большевиков.

Уинстон Черчилль

Вторая мировая война, в которую оказалась втянута вся Европа, потом СССР, стала особым испытанием для всего Русского зарубежья и для каждого, кого называли, кто сам себя называл русским, кто был им по крови, по духу.

Один из основателей и лидеров Белого движения генерал А. И. Деникин, когда началась Вторая мировая война, выступил с призывом к эмиграции не поддерживать фашистскую Германию в грядущей войне с СССР. А 22 июня 1941 в эфире парижской радиостанции прозвучал голос Д. С. Мережковского, выступившего с речью в поддержку начавшейся войны. Оратор сравнил Гитлера с Жанной д'Арк, находясь в стране, которую он оккупировал год назад! Сотни тысяч выходцев из России, людей разных национальностей стали под ружьё на стороне гитлеровских захватчиков и против СССР: две дивизии Русской освободительной армии, казачья дивизия генерала Краснова, калмыцкий кавалерийский корпус, татарский, грузинский полки. Они воевали против Сталина, против советского режима, ожидая в случае победы Гитлера возрождения «России без Советов». И в тоже самое время ненавидевший большевиков Рахманинов, передаёт через посла средства в Фонд обороны; потерявший всё в России Кусевицкий становится во главе Комитета помощи России в войне.

Победа СССР не сплотила, а ещё больше разобщила Русское зарубежье. Поднялась новая волна «возвращенчества». Раздавались здравницы в адрес Сталина, возглавлявшего страну в борьбе с врагом. А вот Борис Зайцев назвал финал войны «нерусской победой», поскольку она не могла послужить духовному, нравственному, религиозному возрождению России. Вернее её назвать «украденной», «подменённой», когда у победителя, у того же русского, украли славу и достоинство освободителя, превратив его в оккупанта тех стран, куда на штыках Красной армии принесли коммунистический режим.

Отношение к России, её врагам, её победе, её послевоенной трагедии стало для человека Русского зарубежья своеобразным тестом на

масштаб личности. И вопрос был не в том, кто патриот, кто предатель, кто живёт только патриотическим чувством (и для него всё проще), а кто подкрепляет его патриотическим сознанием (тогда всё сложнее). Война и оккупация экзаменовали миллионы – насилием, унижением, бытовыми невзгодами на человеческую сущность. Какого человека они подняли в нём – биологического, бытового, социального, исторического.

Биологический, чтобы самому выжить, не задумываясь, приспосабливается к любым условиям, строю, режиму, власти. Бытовой всё происходящее мерит условиями повседневного существования, собственного и своих близких. Социальный осознает себя и всё происходящее с ним только в системе социальных отношений, здесь и сейчас. И только исторический человек способен подняться к истинному пониманию происходящего и своего места в нём, потому что живёт не только настоящим, но одновременно и прошлым и будущим.

Конечно, в одном человеке сосуществуют все, но важно, какой ведёт, задаёт линию поведения, решает судьбу. Исторический человек, потерпевший от большевиков, утративший всё во время революции, прошедший Гулаг, потерявший в репрессиях родных и близких, не отождествлял режим с Отечеством (как человек социальный) и шёл ради него на подвиг, на смерть (на что не способен по определению бытовой и биологический человек). Таких, исторических никогда не бывает большинство, но без этого меньшинства нация, народ приходят к духовному оскудению, вырождению.

В начале 20-х многих удивил отказ знаменитого собирателя живописи, купца-мецената Сергея Ивановича Щукина судиться за коллекцию своих картин, выставленных в Государственном музее Москвы, как за похищенную собственность. Все знали какое, разорение в его жизнь, семью принесла революция: он потерял всё имущество и стал нищим; он утратил дело своей жизни, свою коллекцию; оба его сына и брат в эмиграции покончили жизнь самоубийством. А Щукин отвечал, что всю жизнь собирал картины для народа и пусть теперь народ их увидит. Он не был ни философом, ни интеллектуалом, но он был историческим человеком. Он был русским православным человеком, умеющим прощать и быть милосердным. Бесплодные, разрушительные, безбожные чувства ненависти и жажды мщения не помрачили его измученной души, как у иных интеллектуалов и философов.

2

*«В начале было Слово». Но по фр. «слова» и «страдания»
фонетически совпадают, одинаково произносятся.*

Андрей Белый. 1921 г.

Союз русских писателей и журналистов состоял из пяти организаций – Парижской, Берлинской, Пражской, Белградской, Варшавской. Президиум работал в Париже, на территории самой многочисленной,

авторитетной. Постепенно, кто раньше, кто позже, большинство писателей съехались во Францию, в Париж. И на чужбине русская литература оставалась первой музой. Русский Париж жил литературой. Возобновились литературно-философские встречи у Мережковских: «Воскресения» для избранных и более демократичные собрания «для всех» «Зелёная лампа», продолжавшиеся до начала войны в 1939 году. В самых больших и престижных залах устраивались литературные вечера, в том числе благотворительного характера, в пользу особенно нуждающихся коллег.

Газеты, журналы, библиотеки, литературные клубы – целая система общения через слово, жизнь в стихии родного языка. Потребность в книге, в отечественной классике, даже в советской литературе, жадный спрос на прессу свидетельствовали о том, что духовная, психологическая, коммуникативная роль родного языка, литературы только возрастает вне Родины. Бурные дискуссии о судьбах русского языка в эмиграции (отказ от воспитания детей на родном языке, засилие жаргона) не были чисто лингвистическими. Язык как мышление, общение, код национальной ментальности, передаваемый в поколениях – об этом спорили, за это болели русские писатели, среди которых была француженка по матери Тэффи, крещёный еврей Чёрный. Когда появился талантливый стилист, потомственный русский дворянин Владимир Набоков, в сорок лет перешедший на английский язык, возник новый повод для споров и борьбы. Любые тиражи произведений Пушкина не задерживались на прилавках. Русские библиотеки были переполнены. В Париже за несколько лет выпуск периодики вырос в пять раз. И всё равно газет и журналов на русском не хватало и пришлось создать Международный клуб по обмену прессой.

«Литературным гнездом» называют пространство, в котором объединяются писатели и читатели. Русское зарубежье стало таким гнездом, потому что впервые русская литература получила не просто массового, а поголовного читателя. Здесь читали все – душа требовала, всеобщая грамотность и высокая культура позволяли. Одни – Мережковского, другие – Зайцева, кто-то Сургучёва, а иной – Осорги-на. Одни предпочитали поэзию Цветаевой, другие Георгия Иванова, третьи Ходасевича. В официальной табели о рангах первым писателем Русского зарубежья значился Иван Алексеевич Бунин, в России дважды лауреат Пушкинской премии, академик. А самой популярной, самой читаемой была Надежда Тэффи.

*Боялись смерти большевистской и – умерли смертью здесь.
Вянет душа, обращённая на восток.*

Надежда Тэффи. 1923 г.

В России у неё вышло 10 книг, а во Франции 18. Она регулярно печатала в газетах и журналах рассказы, фельетоны, бытовые зарисовки, психологические миниатюры. В совершенстве владея короткой литературной формой, Тэффи стала собеседницей на каждый день

сотням тысяч своих соотечественников. Она писала своих персонажей, – маленьких людей Русского зарубежья, по-христиански любя, сострадая, веря. В один 1921 год в Париже, Берлине, Стокгольме вышли четыре сборника рассказов, составивших своеобразную летопись жизни Русского зарубежья.

Покинув Россию, Тэффи, видимо, решила начать новую жизнь, или сыграть в неё. В удостоверении личности она изменила не только год рождения, «помолодев» на 15 лет но даже цвет глаз и масть – будучи кареглазой шатенкой записалась «блондинкой с голубыми глазами». В 1943 её отпело, оплакало всё Русское зарубежье, узнав о смерти из некролога – ошибки неизвестного происхождения. А она прожила, одинокая, тяжело больная ещё девять лет, хотя повторяла, что смерть, в образе «серебряного корабля под чёрными парусами» давно в её гавани...

Ностальгически писали об утраченной России, о семье, детстве, юности, о себе – творчески всё ещё жили тогда и там. «Жизнь Арсеньева» Бунина, «Юнкера» Куприна, «Няня из Москвы» Шмелёва, «Сивцев – Вражек» (первая часть) Осоргина. Зачитывались именно этой прозой. Михаил Осоргин известный журналист и политик, спасенный от расстрела вмешательством Комиссара Лиги наций Ф. Нансена, высланный лично Лениным, в эмиграции начал писать прозу. И какую: по-толстовски психологическую, бытописательную, раскрывающую драму отдельного человека как народную драму. «Сивцев-Вражек» был переведён на многие языки. В Америке получил премию «Книга месяца», тут же розданную писателем нуждающимся коллегам.

*Как часто в горестной разлуке, В
моей блуждающей судьбе, Москва,
я думал о тебе!*

Александр Пушкин

Героиней многих произведений стала Москва – в прозе Шмелёва, Зайцева, Бунина, Осоргина, в поэзии Цветаевой и Бальмонта. Здесь, на чужбине историческая столица, с её вековыми устоями, национальным колоритом, православным духом, природной естественностью, открытостью, человечностью, гостеприимством, хлебосольством стала подлинным сердцем России, и не только для москвичей.

Совсем близкое прошлое, лично пережитое, из-под пера выходило как чистая публицистика: «Дюжина ножей в спину революции» Аверченко, «Окаянные дни» Бунина, «Купол Св. Исакия Далматского» Куприна, «Взвихренная Россия» Ремизова, «Горестные заметки (Очерки красного Петрограда)» А. Амфитеатрова, «Ледяной поход» Гуля, «Голое поле» Лукаша. Беллетристику на этом материале спешили написать литераторы третьего ряда: Юрий Слёзкин роман «Столовая гора», (в котором одним из героев вывел своего друга Михаила Булгакова); Иван Сургучёв пьесу «Вождь» (по воспоминаниям о том,

как в доме отца, скрываясь от полиции, лакеем-поваром служил Иосиф Джугашвили).

*Зрей и подымайся, русская надежда
Сероглазый мальчик, ясное дитя!*

Александр Чёрный. 1921 г.

Не задолго до ранней смерти (в пятьдесят один, от сердечного приступа) Александр Михайлович Гликберг, поседевший, посерьёзневший и потому отказавшийся от знаменитого на всю Россию псевдонима Чёрный Саша, опубликовал поэму «Кому в эмиграции жить хорошо». В ней трое русских журналистов ищут среди эмигрантов счастливого человека и наконец после долгих хождений и расспросов находят одного – мальчика Мишутку, беззаботно спящего в кровати.

Ниша, в которой мог Александр Чёрный спрятаться от жизни на чужбине (в Германии, затем Италии, потом во Франции) было творчество для детей. Неслучайно он назвал книгу стихотворений 1921 года, наверное, лучшую из написанного вне России «Детский остров». Им была опубликована серия рассказов «Дневник Фокса Микки», любимой его собаки, которую он превратил в говорящую и даже пишущую стихи. Когда Чёрный скончался, Микки прыгнул ему на грудь и собачье сердце разорвалось от невыносимой потери.

В последние годы жизни проза Чёрного потеснила его поэзию. Рассказы о России, о жизни и судьбах эмигрантов, детский цикл и знаменитый «солдатский», были, небылицы, сказки. Он создавался по живым впечатлениям и переживаниям личного фронтового опыта – Чёрный добровольцем прошёл Первую мировую от начала до конца. Его война не героична внешне, не пафосна. Это не гром полкового оркестра, а голос одинокой гармошки в окопе. Это труд и быт миллионов солдат «пехотных наших михрюток», как он их называл, с любовью, улыбкой, пониманием. Там он причастился русскому национальному народному характеру – в бою, окопном житье, в физических страданиях раненых и умирающих, в сострадании поверженному врагу, пленным. И сейчас это помогало ему далеко от России.

В Провансе, в департаменте Вар, куда он переселился из Парижа и где умер, его могила, не сохранилась. После смерти вдовы Чёрного её сравнивали с землёй как бесхозную. Эта удивительная любящая семейная пара была бездетна, как и Бунины, Осоргины, Мережковские, Евреиновы, Замятины... Своеобразие и драматизм любовно-брачных отношений русского Серебряного века здесь, в изгнании, приобретали какие-то особые формы.

*Вся Ваша поэзия – самосуд;
Эмиграции над самой собой.*

Марина Цветаева. Из письма Дону Аминадо

Ещё один из «сатириконцев» поэт Дон Аминадо (Аминад Шполянский) и в Париже продолжал печатать в газетах ежедневные сти-

хотворные фельетоны («Соринки дня»). Лёгкие, гротесковые, по-настоящему поэтичные, они приносили ему всеэмигрантскую славу и любовь. Сборники стихов («Дым без отечества», «Накинув плащ», книга рассказов «Наша маленькая жизнь» – комическая и лирическая, горькая и сострадательная хроника эмигрантского быта без прикрас, очень для многих тяжёлого, унижительного, бесчеловечного.

Пётр Потёмкин – знаковая фигура «серебряного» Петербурга, автор скетчей и пьес для кабаре «Бродячая собака», театра миниатюр «Кривое зеркало». Сборники стихов шли нарасхват: «Смешная любовь», «Герань», «Он», «Она» – юмористические и лирические зарисовки быта среднего класса, людей, каких большинство. Читатели (они же персонажи поэзии) знали и любили Потёмкина. Его фотографии продавались в книжных магазинах. В эмиграции, сначала в Праге, затем в Париже, как поэт и драматург он продолжал работать в той же эстетике. И снова шли нарасхват сборники стихов, даже названиями перекликающиеся с теми, которые выходили в Петербурге – «Отцветшая герань», «Двое». В 1922 году он создаёт цикл стихов памяти расстрелянного друга Николая Гумелева – «Чека». И это – образец гражданской, протестной лирики Потёмкина.

Популярность «сатириконовцев» в литературе Русского зарубежья объясняется просто – Тэффи и Чёрный, дон Аминадо и Потёмкин, раньше всех из них ушедший Аверченко – каждый по-своему, дарили читателям энергию выживания, надежду.

Конечно, много сюжетов дать может и эмиграция, но не хочется и не может шевелить и беречь наши язвы и наши страдания.

Евгений Чириков. 1927 г.

Евгений Чириков – эмигрант поневоле, высланный после публикации брошюры «Народ и революция», в которой он беспощадно критиковал политику большевиков и лично Ленина. Тот сам предложил Чирикову уехать, в противном случае, угрожая арестом. Когда-то в Казанском университете они вместе участвовали в студенческих беспорядках и хорошо знали друг друга. Константинополь – София – Прага, где постепенно собралась большая семья писателя, все пятеро детей, живших в разных городах России. Сын Евгений добровольцем в восемнадцати лет ушёл на Гражданскую, вернулся инвалидом, без ноги. Пережитое им, материалом из первых рук, легло в основу книги отца «Зверь из бездны». Реалист, бытописатель, исследователь общественных нравов, Чириков писал об этой войне, о Белом движении, о Добровольческой армии не с политической, а с нравственной позиции и смело, глубоко, объективно показал их кризис и разложение. Книгу, написанную и изданную в 1924 в Чехословакии он посвятил братскому, чешскому народу. Здесь он завершил автобиографический роман «Жизнь Тарханова», три части которого вышли в России, а четвёртая – «Семья» в изгнании. В 1932 году Чириков скончался и похоронен на русском кладбище в Праге.

Окружающая реальность, которой каждый день жило большинство в странах, принявших беженцев, оставалась для них чужой. И, если «французская тема» привлекала русского писателя, то в каком-то экзотическом варианте. Куприн, в котором рядом с писателем навсегда поселился внимательный наблюдатель жизни, талантливый репортёр, написал о Франции цикл очерков («Париж домашний», «Юг благословенный») и очаровательную повесть «Жанета» о последней привязанности старого русского профессора к «принцессе четырёх улиц», маленькой парижанке, девушке по имени Жанета.

В качестве редактора и автора предисловия Куприн поддержал молодого журналиста, сотрудника ведущих русских газет Андрея Седых (Яков Цвибак), собравшего книгу очерков и рассказов «Париж ночью» на самом его дне, на улицах красных фонарей, в притонах.

Большие литературные формы, прежде всего роман на современном материале ждали своего часа: только в 1949 году появился «Учитель музыки» А. Ремизова; «Зеркало» И. Одоевцевой и «Авантюрный роман» Н. Тэффи – перед самой войной.

Обе романистки измерили драматизм, психологизм, фантазмаго-ризм эмигрантской жизни одной женской судьбой, им близкой, понятной, в чём-то лично пережитой. Одоевцева ввела свою русскую героиню в парижскую киножизнь; через её любовные отношения с французским кинорежиссёром. Этот роман прежде всего интересен подробностями показа киносреды, кинобыта. Тэффи, с присущим ей мастерством, детективную историю наполнила психологизмом, лиризмом, философичностью. Молодая русская беженка Мария попадает в характерную среду мира высокой моды, где теряет всё своё прошлое, даже подлинное имя, превратившись в «манекен Наташу», где пытается начать вторую, совсем другую жизнь

За правдивый артистичный талант, с которым он воссоздал в художественной прозе типичный русский характер.

*Из официального решения о присуждении
Нобелевской премии И. А. Бунину. 1933 г.*

Роман Бунина «Жизнь Арсеньева», написанный в изгнании, самое крупное произведение литературы Русского зарубежья. Он и «вымышленная биография» писателя и «монолог» о России, о её прошлом, о её вечном. Конечно, многие ясные умы, не замороченные политическими настроениями, понимали, что по масштабу дарования Горький должен был получить Нобелевскую премию... Бунин значительную часть денежного вознаграждения отдал своим соотечественникам, нуждающимся писателям. Широкий, истинно русский жест, безо всякой мысли о том, что будет впереди, а там его самого поджидали нужда, безденежье, голод. Великий пример подал писателям, в 1921 году Анатолий Франс, передавший свою Нобелевскую премию голодающим Поволжья.

Триумф Ивана Бунина в 1933 году стал мировым признанием русской литературы Серебряного века, эстетическим и этическим осно-

вам которой писатель остался верен до конца. Его по-прежнему интересовали заветные её темы: эроса и танатоса; любви, прекрасной и смертоносной; мрачных глубин человеческой души; тайны жизни, смысла Бытия. Цикл рассказов «Тёмные аллеи» - образец такой литературы, по мнению автора самая совершенная его книга по мастерству. И есть в ней рассказ «Чистый понедельник», за возможность написать который Бунин благодарил Бога.

Русская литература, пройдя испытания изгнанием, эмиграцией, подтвердила и свою эстетическую память, «серебряность» и свою витальную силу. Почитаемая и читаемая, она составила основу культуры Русского зарубежья.

Не с теми я, кто бросил землю.

Анна Ахматова

Русскую литературу Серебряного века точно расколола какая-то невидимая сила - поэзия осталась в России, проза её покинула. Блок и Маяковский, Мандельштам и Ахматова, Есенин и Гумилев, Брюсов и Волошин, Пастернак и Кузмин - здесь такая мощная поэтическая сила. Там такая мощная проза - Бунин и Куприн, Замятин и Ремизов, Шмелёв и Зайцев, Мережковский и Алданов, Тэффи и Осоргин.

Анна Ахматова, пережившая всех своих «серебряных» сверстников, познавшая и раннюю славу, и страдания, поношения, и позднее величие, ещё в роковом 1917 обнародовала позицию поэта, не способного на добровольное расставание с Россией. В стихотворении «Мне голос был» она писала о своём Отечестве без тени иллюзий, как о стране «поражений и обид», «крови», «чёрного стыда», но призыв покинуть её назвала «речью недостойной». И далее, утверждаясь в своём выборе, сравнивала эмигранта с «прокажёнными» и «большими», который ей «вечно жалок». Марина Цветаева, оказавшаяся волею судьбы между двух миров, выразила это состояние гениально просто, гениально кратко: «Здесь я не нужна, Там я невозможна».

*... скушным и некрасивым
Нам кажется ваш Париж.
Россия, моя, Россия, Зачем
так ярко горишь?*

Марина Цветаева

Исключительное может быть и самым характерным, с наибольшей полнотой раскрывающим суть явления. Марина Цветаева как зеркало Русского зарубежья - именно такой случай. Её нельзя назвать эмигранткой, - скорее беженкой, последовавшей за своим мужем сначала из России в Европу, потом из Европы в СССР.

В литературе Русского зарубежья она занимала особое и неизменно первое положение - по масштабу таланта, значимости творчества, драматизму существования. Непонята, непринята большинством;

нищета, адский быт; постепенный духовный и психологический крах семьи. Её опубликованная переписка (два тома, около тысячи писем), Записные книжки и Сводные тетради – уникальный документ жизни и образец прозы. Первый ужасен – бесконечные просьбы о помощи, похожие на требования, угнетающие детали быта... Вторая прекрасна – откровенностью, смелостью, интеллектуальностью, красотой, необузданной энергетикой чувств.

Маршрут скитаний: Берлин – Прага (предместья) – Париж. Время в пути – 17 лет. За эти годы были написаны произведения большой поэтической формы: «Крысылов», «Поэма горы», «Поэма конца», «Поэма воздуха», «Поэма лестницы», «Перекоп», «Поэма о царской семье» (не завершённая). Ряд из пяти книг стихов замкнул последний прижизненный сборник, просто и сильно названный «После России. 1922–1925» (1928). И ещё: мемуарная проза, трактаты об искусстве и поэзии, статьи, рецензии, переводы. Самый плодотворный период творчества пришёлся именно на годы изгнания. Впрочем, где и в каких внешних обстоятельствах не находилась Цветаева-поэт, она всегда была в своём внутреннем поэтическом мире, в пространстве собственной личности, в петле своей судьбы, – и в России, и во Франции, и в Серебряном веке и в Русском зарубежье.

Если бы всё из написанного публиковалось, Цветаева могла бы жить своим литературным трудом, напряжённым, постоянным. Но, одни находили её поэзию «трудной, заумной», другие не понимали её позиций, третьим не нравился её «вовсе не эмигрантский нрав». Она была абсолютно независима от какого бы то ни было большинства – в трактовке трагедии Белого движения (поэма «Перекоп»), в оценке советской литературы (статьи «Эпос и лирика современной России», «О новой русской детской книге»). «Правые из-за левой формы», а «левые из-за правого содержания» – так она понимала, почему её оба лагеря оттолкнули.

*Полно! – Вольно! – О всём забыв,
Дети, сами пишите повесть Дней
своих и страстей своих.*

Марина Цветаева «Стихи к сыну»

Сила первого поколения литературы Русского зарубежья сосредотачивалась в творчестве писателей, сложившихся и прославившихся ещё в России, в эпоху Серебряного века. Следующие за ними прозаики и поэты получили печальное название «незамеченного поколения», без прошлого и без будущего.

Борясь за своё место в эмигрантской литературной среде, где не всегда встречали поддержку, понимание, сочувствие, они создали в 1928 году объединение молодых литераторов «Кочевье». Часто собирались, читали стихи, спорили о литературе. Для многих из них объединяющими, позитивными были национальная и духовно-религиозная идеи – Палестина и иудаизм. Им оппонировали литераторы старшего поколения, для которых эти же идеи воплощались в иных

концептах – Россия и православие. Они не ощущали себя связанными духовным родством, отцами, понимающими детей, в свою очередь понимающих отцов. Богатая и щедрая на эмоции Цветаева написала в письме, что для неё «не трагедия» смерть Поплавского, «случайно перенюхавшего героина» и «убей меня Бог, не жаль». Жаль. Обоих.

Несчастный случай в парижской подземке унёс жизнь Николая Гронского. При до конца невыясненных обстоятельствах погиб, день за днём убивающий себя героином, Борис Поплавский. От болезней и самого эмигрантского быта рано ушли И. Кнорринг, К. Гершельман, В. Булич. Уничтожены в концлагерях Р. Блох, Ю. Мандельштам, Гор-лин, Гессен. Героями Сопrotивления встретили смерть Ариадна Скрябина и Борис Вильде.

Талантливые «дети» были разочарованы в идеалах и ценностях «отцов», жили одиноко, в разладе с окружающим миром и с самими собой. Этот комплекс чувств в прозе и поэзии называли «парижской нотой». Особенно сильно и пронзительно прозвучала она в творчестве поэта, прозаика, художника Бориса Поплавского. Его называли и «вторым Блоком», и «русским Рембо», и «главной надеждой» молодой литературы Русского зарубежья. Семнадцатилетним юношей, без профессии, без средств он оказался сначала в Константинополе, затем в Париже. Владеющий языками, образованный, он не искал способа заработать на жизнь матери, сестре, себе. Он жил только литературой – много писал, был непременно участником литературных диспутов и вечеров. Увлекался теософией и оккультизмом. При жизни вышла единственная книга стихов – «Флаги». Трилогия-роман «Домой с небес» осталась незавершенной и две части были изданы по рукописи в России, уже в 90-е годы. Он погиб совсем молодым, тридцатилетним.

*Пора бросить идти по следам Толстого? А
по чьим следам надо идти?*

Из беседы Ивана Бунина с Георгием Адамовичем. 1928 г.

Золотой век реализма, психологизма поддерживал литературу Русского зарубежья. Молодое поколение, более европеизированное, предпочитавшее новаторство традициям, пыталось это оспорить, призывало преодолеть Толстого и Достоевского... А продолжало писать в свете их эстетики.

Век Золотой – в лице его главного персонажа, его «солнца» явился объединяющим вопреки политической, эстетической, человеческой несовместимости, поверх географической разъединённости, над замкнутостью искусств и различных сфер культурной деятельности. Пушкиниана Русского зарубежья – в театре, музыке, изобразительном искусстве, кинематографе, выставочной, научной, просветительской, образовательной деятельности – славная страница его истории.

Начиная с 1924 года, 6 июня, день рождения А. С. Пушкина отмечался здесь как День русской культуры. И совершенно особым моментом её торжества стала столетняя годовщина смерти поэта в 1937 году. Только

на первый взгляд, особенно иностранцам, казалось неестественным – день смерти как праздник. Но так торжествовало истинно христианское понимание физической смерти как начала духовного бессмертия.

В разных странах были созданы специальные Пушкинские комитеты, трудами которых юбилей прошёл по всему миру: в 42 государствах и в 231 городе. Головной Пушкинский парижский комитет – уникальное сообщество лучших людей Русского зарубежья, выдающихся деятелей искусства, науки, образования, политики. Трудились два года и осуществили целую программу: колоссальным тиражом издан юбилейный однотомник, книги пушкинского наследия, исследования и статьи; прочитаны сотни научных и публичных лекций; проведены праздники для детей и народные торжества; поставлены драматические спектакли, оперы, балеты; проведены выставки, концерты и вечера.

В дар Пушкину были принесены: очерк «Мой Пушкин», «Пушкин и Пугачёв», переводы Марины Цветаевой; иллюстрации Ивана Библина к сказкам; декорации и костюмы Натальи Гончаровой к музыкальному представлению «Золотой петушок»... Это всё были образцы классической интерпретации великого наследия, когда литература не теряла своего природного достоинства ни в публицистике, ни в изобразительном, ни в зрелищном воплощении.

Кинематограф Русского зарубежья, используя пушкинские тексты, обращался с ними не столько как с эстетической ценностью, сколько как с хорошо продаваемым товаром. Само имя классика, тем более на юбилейной волне, его великолепные сюжеты, загадочные русские характеры, национальный колорит – продавались хорошо. А если что-то не подходило для местного кинорынка, рука Туржанского, Оцепа, не дрогнув, вносила необходимые поправки. Переименовав «Станционный смотрителя» в «Ностальгию», Туржанский завершал историю семейной идиллией: соблазнитель становился законным супругом Дуни, ради чего жертвовал служебной карьерой, а она снова обнимала любимого отца, трезвого и любящего.

Фёдор Оцеп в франкоязычной экранизации «Пиковой дамы» заставил французских актёров (Пьера Бланшара, Маргариту Морено) «хлебнуть» русской жизни: быта почтовых станций, отпевания в храме, балов, обедов. Финал он сделал двусмысленно неопределённым: к сошедшему с ума Герману начинает возвращаться сознание. Фильм как раз успел к юбилейному 1937.

Но особенно разрушительной трансформации подверг «Пиковую даму» не драмдел-подёнщик, а талантливый писатель – Евгений Замятин прошёл дерзким пером, дописывая, расписывая, приписывая. «Может быть использована музыка оперы Чайковского» – сделал он соответствующее пояснение к сценарию. Чего в нём только не было: Достоевского, Гоголя, Мельеса, американской комической, немецкой экспрессионистской драмы... Настоящий подарок современным любителям постмодернистских текстов!

В самый разгар критических баталий вокруг знаменитого спектакля Мейерхольда «Ревизор», Замятин (бывший тогда ещё в Советской России) вместе с Зоценко сочинили и прочли режиссёру шутли-

вое «Приветствие от Месткома покойных писателей». Классики «предлагали» под его театральные эксперименты произведения, переименованные в духе времени, в их числе пушкинские – «Скупой рыцарь» как «Режим экономии», «Борис Годунов» как «Гришка, лидер самозванного блока»... Не хватало только «Пиковой дамы».

Известно, что Евгений Замятин не любил кинематографа и занимался им исключительно ради хлеба насущного. Но Пушкина, он наверняка, любил... Просто кинематограф Русского зарубежья не выдержал испытания пушкинианой, как и многих других. Неслучайно в составе Пушкинского парижского комитета, куда пригласили лучших представителей всех искусств, не было ни одного кинематографиста.

*В голове у меня неплохой капитал, а я его трачу на писание
каких-то сценариев – только потому, что это единственная не
так мизерательно оплачиваемая здесь работа.*

Евгений Замятин. Из письма. 1935 г.

Из доброго десятка сценариев, написанных Евгением Замятиным в эмиграции, осуществлены постановкой были лишь два – франкоговорящая «Пиковая дама» (режиссёр Фёдор Оцеп) и «На дне» (режиссёр Жан Ренуар). Горький, обычно отказывающий всем, просящим у него права на экранизацию, на этот раз дал согласие, явно из любви и уважения к писателю. Фильма, вышедшего в год его смерти, 1936, он уже не увидел. Впрочем, Замятин и не нёс бы за него ответственность, поскольку режиссёр полностью сценарий переработал.

В истории кино фильм «На дне» оценён как «слабый», «малозначительный», «совсем неудачный», в особенности в одном ряду с подлинными шедеврами Ренуара – «Великая иллюзия», «Человек-зверь». В главном Замятин и Ренуар поняли друг друга – это не должен быть «русский фильм», но драма общечеловеческая. Правда, не совсем понятно, почему французские персонажи носят русские имена: Пепел одет как французский апаш, а барон в царский вицмундир; в карты играют на рубли; актёр перед самоубийством читает монолог Гамлета? Может быть режиссёр это «смешение французского с нижегородским» (буквальное, ведь Нижний Новгород родина Горького) и представлял как общечеловеческое?..

Замятин, видимо, сразу принял такое условие игры – французскому зрителю инокультурный материал только в национальной упаковке. Так он написал сценарий «Нос», введя в мистическую прозу Гоголя мотивы романтической драмы Э. Ростана «Сирано де Бержерак», добавив к этому любовную мелодраму, действие которой разворачивалось в кинематографической среде и украсив всё это счастливой развязкой. Гоголь – зрителю русскому, Ростана – французскому, коллегам-кинематографистам намёк на нос Ивана Ильича Мозжухина, «улучшенный» операцией в Голливуде...

Пожалуй, определённый интерес представлял сценарий Замятина начала 30-х годов «Д-503» – экранизация его романа «Мы», написанного ещё в Советской России в 1921 году. Созданный в нём образ го-

рода будущего, как модели тоталитарного, расчеловеченного общества, уже ставшего реальностью в странах с фашистскими режимами красного, чёрного, коричневого цветов, было открытием русского писателя и его предостережением миру. Знаменитый фильм Фрица Ланга «Метрополис» замысел Эйзенштейна под названием «Стекланный дом», романы Дж. Оруэлла «Скотный двор» и «1984» всё это было позже, после «Мы».

Варианты сценария, написанные на двух языках, которыми Замятин владел в равной степени свободно и художественно – на французском и английском, свидетельствуют о его надежде реализовать его, если не во Франции, то в Америке. Не сбылось. Он уже собирался за океан и выслал вперёд целый пакет сценариев, подготавливая почву для работы в Голливуде. Поставлены они не были и легли в архив библиотеки Колумбийского университета. Замятин до Америки не доехал. Умер в Париже в 1937. И было ему всего пятьдесят три года.

Чёрт бы побрал этот кинематограф. Никогда я его не любил, не люблю и любить не буду.

Александр Куприн. Из письма. 1927 г.

Один из самых читаемых и почитаемых в России писателей Серебряного века Александр Иванович Куприн особенностью своего дарования был прикован к России. Прикован к реалиям её жизни, которые он схватывал как талантливый репортёр и в слове воплощал как хороший писатель. Прикован к живому языку её улиц, портов, кабачков. Поэтому в Париже он жил отчуждённо, особняком, нуждался, печаль лечил испытанным русским «лекарством».

Писал и печатался не так активно как дома. Редактировал популярный журнал «Иллюстрированная Россия», вынужден был через нелюбовь зарабатывать писанием сценариев, статей о кино, рецензий. Свои кинодраматургические опыты, так и не получившие реализации, он сам оценил одним словом «неудача».

Сохранились наброски, варианты к многосерийному фильму по библейской легенде о Рахили. В их числе и модернизированные истории жизни её в другие эпохи – «Другая земная жизнь Рахили», «Третья жизнь Рахили». Были предложения экранизировать «Яму», «Поединок». Лишь об одном из неосуществлённых замыслов можно пожалеть: уж очень подходил предлагающий себя исполнитель на роль- бурят Валерий Инкижинов на штабс-капитана Рыбникова, японского шпиона.

Я хочу показать миру то, что сам люблю.

Сергей Дягилев

Сергей Павлович Дягилев был и навсегда остался ключевой и самой масштабной фигурой культуры Русского зарубежья, пространство которого он формировал задолго до революции 1917 года и последовавшего за ней исхода миллионов из России. Начиная с 1906, он привлекает лучшие музыкальные, художественные, вокальные, хоре-

ографические силы в свой европейский проект, стратегия которого очень проста и сущностна – показывать здесь то, что любит он, русский европеец, авангардист, укоренённый в национальную культуру, интеллигент, помнящий своё народное родство.

Театральный деятель, импрессио, издатель, коллекционер, незаурядная личность, в которой так причудливо, по-русски, соединились – дворянская порода, буржуазная предприимчивость, замашки владельца крепостной труппы. Дягилев один явил миру в назидание весь исторический опыт России, разных её эпох и сословий. Его труппа постепенно выросла в ведущего пропагандиста художественной культуры России и в лабораторию современного европейского искусства, его новых синтетических форм. Дягилев способствовал обновлению музыки, изобразительного искусства, оперы, балета, концертной деятельности – через формирование в них единого стиля. Системообразующим искусством выступала музыка, с её особой меры духовности, эмоциональности, универсальности. Композитор и дирижер «дягилевского гнезда» Игорь Стравинский был автором балетов, опер, кантат, сценических представлений. Всю долгую творческую жизнь он провёл за пределами России, развивая в Русском зарубежье традиции Серебряного века. Его знаменитая балетная трилогия, осуществлённая хореографами и танцовщиками русского балета, «Жар-птица» – «Петрушка» – «Весна священная» (1910–1913) – великолепный образец «русского стиля», всходящего на народной фольклорной основе прямо к авангарду. Сценическое представление с пением и пантомимой «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», хореографическая кантата «Свадебка» (1923), комическая опера «Мавра» («Домик в Коломне») (1922) – та же русская тема, только обновлённая эстетикой конструктивизма. Двадцать лет сотрудничества Стравинского и Дягилева – 8 балетов, 2 оперы, 2 синтетических музыкальных представления – новая страница русского и европейского искусства.

... музыка Сергея Прокофьева одно из величайших современных русских творений... представляется просто невероятным, что Прокофьев смог найти такое музыкальное выражение.

Сергей Дягилев

Сергей Прокофьев стал очередным открытием Дягилева, который сделал его имя, уже известное в России, мировым. В 1918 молодой композитор через Сибирь добрался до Японии, а оттуда в США. Через четыре года он переехал в Париж, где прожил целых пятнадцать лет. В 1922 была завершена опера по роману Валерия Брюсова «Огненный ангел». «Любовь к трём апельсинам» – опера-сказка по Карло Гоцци была задумана ещё в России, с Мейерхольдом. Литература и театр Серебряного века были творческими истоками музыки этого композитора Русского зарубежья.

Для Дягилевского балета Прокофьев написал «Сказку про шута...», (по фольклору Пермского края, малой Родины Дягилева), «Блудный

сын» (по библейской легенде), «Стальной скок» (сюжет из жизни Советской России). Оформить этот балет был приглашен известный художник из Советской России Георгий Якулов. Новый советский «уклон» Дягилева не остался незамеченным: последовали дружеские встречи с Луначарским, Красиным, Эренбургом, Маяковским. Он стал готовиться к визиту, собирать документы, но передумал. Трудно было забыть, что младший его брат, офицер царской армии, перешедший служить в рабоче-крестьянскую красную был расстрелян на Соловках. Классическая строгость, благородная красота, естественный драматизм музыки вносили в трагический сюжет лиризм конкретной человеческой судьбы, авторский, исповедальный голос. Когда исполнитель роли Блудного сына Сергей Лифарь (новая звезда дягилевской труппы) через всю сцену, на коленях полз к отцу, смиренно, покаянно, с любовью, надеждой, зал замирал, охваченный сложными чувствами. В 1932 году Прокофьев, в последние годы как пианист много концертировавший в Советском союзе, вернулся туда навсегда.

Мне музыка его дорога, потому что я вижу в ней рождение нового поколения.

Сергей Дягилев о музыке Игоря Маркевича. 1929 г.

Сергей Дягилев был крёстным отцом и наставником совсем юного, шестнадцатилетнего композитора и пианиста Игоря Маркевича. Киевлянин, внук художника П. П. Пахитонova он ещё подростком был увезён родителями из России. Он сочинял и исполнял свою новую конструктивистскую музыку, динамика которой таилась не в мелодии, а в ритме. С годами в нём сформировался выдающийся музыкант, но не композитор, а дирижер с мировым именем и человек, названный гражданином Европы. В годы Второй мировой войны он сражался в итальянском Сопротивлении, находился в подполье, и гестапо искало его по всей Флоренции. Когда его жена была схвачена и отправлена в концлагерь, партизаны, с риском для жизни освободили её – так они выразили уважение и восхищение этим «удивительным русским», бойцом не знавшим страха и автором многих партизанских песен. В освобождённой Флоренции Маркевича собирались казнить как «фашистского шпиона», но художник Карло Леви, спасённый им во время оккупации, выступил его свидетелем. После войны Маркевич принял на себя руководство всей музыкальной жизнью Флоренции. Потом он жил и работал в Англии, во Франции. В начале 60-х дирижер Игорь Маркевич впервые дал концерты в Москве, Ленинграде, Киеве.

В последние годы жизни Сергей Павлович Дягилев увлёкся «книжным делом» – коллекционирование книг, альбомов, музыкальных партитур, составление каталогов редких изданий. Снова им владела идея одарить Европу тем, что любит – создать громадное русское книгохранилище с рукописным отделом и исследовательским центром. Пройдя искус многими искусствами, он пришёл к библейской истине – «В начале было слово. И слово было у Бога».

Когда после смерти, наступившей в пятьдесят семь лет в следствии тяжёлого диабета, разбирали его библиотеку, нашли необычные книги, смонтированные им самим (вырывая листы из одних, склеивал с другими). В этом великом организаторе чужого творчества до конца быствовало, не могло уняться, собственное творческое «я».

Если взять область звука, то поражаешься древности и возвышенному величию музыки в России.

Борис Зайцев «Слово о Родине»

Русское зарубежье приняло и передало в мировое культурное пространство масштабные формы музыкальной жизни, на которые столь щедрым был Серебряный век. Выдающийся контробасист-виртуоз и известней дирижер Сергей Александрович Кусевицкий создал в России уникальную музыкальную структуру, действующую как единое целое: издательство (прежде всего для распространения новой музыки молодых композиторов) – симфонический оркестр, которым он сам руководил (для исполнения новой музыки) – концертное бюро (для организации гастролей оркестра по всей России).

Он ввёл в практику плавучие фестивали по городам Поволжья, благотворительные акции по всей России, льготные абонементные концерты. За пять лет эта культурно-просветительная, истинно народная деятельность принесла полмиллиона рублей... убытков. Но Кусевицкий, сын бедного ремесленника из Вышнего Волочка, в юности вместе с тремя братьями игравший на свадьбах и праздниках для заработка, теперь денег не жалел и в деньгах не нуждался. Его жена была дочерью миллионера и мецената Ушкова и сама страстно любила музыку, училась в Филармоническом училище, в одном классе с Кусевицким.

Революция отняла у него не только миллионы, но и дело его жизни – его музыкальное предприятие, и семья покинула Россию. В Париже Кусевицкий продолжил свою широкую музыкальную деятельность – дирижера, постановщика в «Гранд-опера», музыкального издателя, руководителя Оркестрового общества. Затем он переехал в Америку и четверть века возглавлял Бостонский симфонический оркестр. В память умершей жены он создал Музыкальную ассоциацию помощи молодым музыкантам и издательство. И когда он был молод, там в России и когда стал стар, здесь в Америке, его первая забота была о тех, кто входит в искусство, он не забыл как ему самому это было не легко и это при его таланте...

*Вы, слова залётные, куда...
Здесь шумят чужие города
И чужая светится звезда.*

Раиса Блох

Русское зарубежье было охвачено музыкальной стихией Серебряного века, которая персонифицировалась в таких гениях как Сергей Рахманинов, Фёдор Шаляпин. Не перестав быть русскими, они стали

гражданами мира, завоевав его пространство постоянной творческой и гастрольной деятельностью. 70 оперных партий, 400 романсов и песен, среди которых совершенно особое место занимали русские – шалыпинский репертуар. Великий пианист, дирижер, композитор, педагог – таким многоликим узнал Старый и Новый свет Рахманинов.

От Парижа до Харбина, от Польши до Америки звучали «серебряные ариетки» Александра Вертинского: из его дореволюционного репертуара, возвращая слушателей в Россию и новые, уже здесь родившиеся, ставшие лирической летописью эмиграции – «Молись кунак», «Чужие города», «В степи молдаванской», «Жёлтый ангел»...

Ей аккомпанировал Рахманинов, она пела на сцене Мариинского театра, в Царском селе перед Государем, в доме Станиславского, в госпиталях, на передовой в Первую мировую – крестьянка Курской губернии, исполнительница народных песен и городских романсов Надежда Плевицкая (урождённая Винникова). От природы поставленный голос, красивое меццо-сопрано, особая речитотивная, сказовая манера пения, подлинный народный костюм... В жизни она, видимо, была из тех женщин, которые идут за мужчиной до конца. Второй её муж, некто Левицкий, был красным комзвода, но попав в плен, тут же перешёл к денкинцам, а жену бросил. Третий – молодой красавиц, белый генерал, потом агент ОГПУ Скоблин.

По делу о его террористических акциях против руководителей Русской воинской эмигрантской организации Плевицкая проходила не свидетелем, а участником и была осуждена на 15 лет каторжных работ. Она не признала виновной ни себя, ни успевшего скрыться мужа и только на пятом году заключения, перед смертью, исповедуясь священнику и прощаясь с адвокатом, созналась во всём. В Колумбийском университете в архиве хранятся шесть толстых тетрадей – дневники, которые она вела в каторжной тюрьме...

На суде было доказано, что мотивы работы Скоблиных на ОГПУ (НКВД) в отличии, например, от их подельника Сергея Эфрона, не имели никакой идейной подоплёки. Они её делали за деньги, за большие деньги. Вот почему имя Надежды Плевицкой вспоминают редко и с горькими оговорками. Но её песен из слова о Русском зарубежье не выкинешь. Ведь гимном Белого движения в изгнании стала знаменитая «Занесло тебя снемом, Россия», которой она неизменно заканчивала каждый концерт.

Изобразительное искусство России на протяжении веков развивалось в самых плотных контактах с европейским – искусством Франции, Италии, Германии. Учёба, стажировки, командировки, выставки, жизнь годами на две страны – всё это сделало для «русских» творчество за её пределами привычным.

В начале 20-х, немногие, только что прибывшие, легко растворились среди давно живущих и работающих в Европе. Александра Эк-стер, нашедшая себя в советском авангарде 20-х годов – театре (постановки Камерного) кино («Аэлита»), дизайне (одежда, ткани), уехала в Париж. И пока тяжёлая болезнь не лишила её сил, очень много и очень разнообразно работала. Организовала собственную студию и

преподавала в ней; делала марионетки для театра и кино; оформляла книги для детей; занималась керамикой.

К советскому искусству, его стилю и духу Экстер относилась крайне негативно, даже к творчеству своей по-настоящему талантливой подруги Веры Мухиной, поразившей Париж знаменитой скульптурой «Рабочий и колхозница». Однако до конца жизни Александра Экстер не меняла свой советский паспорт.

Художник Филипп Малявин в 1919 году в Рязани организовал картинную галерею, при ней открыл студию живописи для одарённых крестьянских детей, преподавал. Он был допущен в Кремль писать портреты Ленина, Луначарского. Прошла большая персональная выставка его, как художника из народа. Но он не смог жить в советской России и в 1922 уехал во Францию. Живя в Ницце, по памяти писал портреты русских баб и карикатуры на советских вождей. Языка он не знал, что ему едва не стоило жизни, когда в начале немецкой оккупации он был схвачен по обвинению в шпионаже.

Василий Кандинский, основоположник абстрактной живописи в начале 20-х, в «медовый месяц» советской власти и левого искусства, стал вице-президентом Российской академии художественных наук, директором знаменитого Института художественной культуры. Но, видимо, понимая, что «любовь» Советов с авангардом недолговечна, не вернулся из служебной командировки, а позднее принял гражданство Германии, которую считал своей второй Родиной. Фашистская идеология – отрицала и преследовала авангард и продемонстрировала своё отношение на специально организованной выставке «дегенеративного искусства». Среди её экспонатов были представлены работы Кандинского, который немедленно уехал во Францию и ещё раз поменял подданство. Но его не принял и русский Париж – ни его творчества, ни теоретических взглядов на искусство. Василий Кандинский умер в 1944, в оккупированной Франции, как гражданин державы без границ, именуемой «искусство авангарда».

Один из интереснейших персонажей Серебряного века, глава русских футуристов Давид Бурлюк в 1918 покинул Москву и два года скитался по Уралу, Сибири, Дальнему Востоку, присоединяясь к местным левым творческим организациям. Затем он перебрался в Японию и здесь примкнул к движению футуристов. Сборник стихов и несколько сот живописных работ – итог пребывания в этой стране. Но конечный пункт его долгого странствия – Америка, где он остался навсегда. Давид Бурлюк принял американское гражданство, превратив этот факт личного волеизъявления в акт эстетической борьбы: так он продемонстрировал своё несогласие с советской идеологией, отказавшейся принять футуризм в качестве официальной эстетической доктрины социализма. Может быть это неслучайно произошло в 1930 – году самоубийства Владимира Маяковского, ученика, друга, соратника Бурлюка.

Он и здесь, в одиночку, устраивал «поззоконцерты», «поззобалы», диспуты, наполняя их новым материалом (советское искусство, поэзия Маяковского 20-х годов, собственные стихи и проза), издавал журнал двух искусств «Цвет и рифма»; писал воспоминания о русских худож-

никах рубежа веков; теоретические статьи. Много сил он отдавал мистической и фантастической живописи в духе Серебряного века («Демон», «Судьба», «Глаза», «Приход механического человека»), писал гротескно-символические картины («Рабочие», «Ленин и Толстой»), портреты (Маяковского, Рериха, Ленина) – без малого 500 полотен. Давид Бурлюк много успел, потому что долго жил и умер в 1967. Наверное, он неслучайно выбрал не Европу, а Америку, где в море цивилизации оказалось легче сохранить этот одинокий остров русского авангардизма.

Русские художники не засиживались в мастерских. Для многих из них великолепной школой авангардного творчества на стыке искусств были дерзкие проекты Дягилева. Осуществляя свои музыкально-сценические эксперименты, он создавал иногда неожиданные, но всегда плодотворные содружества художников и композиторов: Стравинского с Рерихом, Ларионовым, Гончаровой и Пикассо, Бакста со Стравинским, Равелем.

Оформив шесть балетов для Дягилева, Лев Бакст настолько увлёкся сценой, что пробывал себя в режиссуре, поставил мелодраму «Подлость» и водевиль «Старая Москва». Наталья Гончарова и Михаил Ларионов были знамениты как организаторы незабываемых праздников-балов художников: сами сочиняли стихотворные тексты, создавали интерьеры, костюмы, ставили танцы. Александр Бенуа, Иван Билибин, Константин Коровин с радостью взяли на себя иллустрировать возрождённый (увы, всего на один год) журнал «Сатирикон».

Талантливого живописца Бориса Григорьева на серию портретов вдохновил приезд в Париж на гастроли любимого Московского художественного театра и его лучших актёров. Он писал Станиславского, Качалова, Москвина, Книппер-Чехову. Александр Яковлев отправился вместе с Андре Ситроеном в автопробеги по Африке и Азии, и за циклы «Чёрный поход» и «Жёлтый поход» в 1927 был удостоен Ордена Почётного легиона.

Восторженным певцом Парижа, этой мировой столицы художников, стал «русский импрессионист» Константин Коровин – автор множества поэтических городских пейзажей под названием «Огни Парижа». Жизнерадостная игра цвета и света, буйная энергия мазка – кажется эти красочные импровизации написаны абсолютно счастливым человеком. В последние год Константин Алексеевич продолжал удивлять, когда проявилось его незаурядное литературное дарование писателя-мемуариста. Умер он в богадельне, в полном одиночестве, уже похоронив жену и сына.

... из Россини потянулись за границу всевозможные артисты... Пользуясь тем, что марка МХТ стала известной в Европе, почти все приезжие выдавали себя за актёров нашего театра.

Константин Станиславский

Театр Русского зарубежья по праву можно назвать «филиалом Московского художественного». Летом 1919 фронт Гражданской вой-

ны отрезал группу ведущих актёров, находившихся на гастролях в Харькове, во главе с В. И. Качаловым и О. Л. Книппер-Чеховой. Многие были с жёнами, детьми и не рискнули пробиваться в Москву. Названная Качаловской, эта группа, чтобы как-то выжить должна была давать спектакли – на юге, в расположении Белой армии и далее – в Турции, Болгарии, Сербии, Чехословакии, Германии, Австрии, Франции. Эти вынужденные гастроли продолжались почти три года и стали очень тяжёлой полосой в жизни труппы, оставшейся в Москве, как и испытанием на прочность для самих скитальцев.

Летом 1922, откликнувшись на зов Немировича-Данченко, Качалов, Книппер-Чехова, Дикий, Берсенев были уже в Москве, а большая часть актёров осталась в столице Чехословакии, основав Пражскую группу Художественного театра. Мария Германова, игравшая на его сцене почти двадцать лет, актриса, педагог, режиссёр в одном лице, взяла на себя труды ведущей исполнительницы и постановщика. Она пошла единственно возможным путём возобновления мхатовского до-революционного репертуара: Чехов, Достоевский, Толстой, Островский, Гоголь, Горький. Решающую финансовую помощь оказывало правительство Чехословакии.

Сразу дала себя знать главная проблема любого театра, находящегося в зарубежье – формирование, сохранение, расширение зрительской аудитории, не владеющей языком, на котором театр играет. Приходилось постоянно гастролировать. И всё-таки к середине 30-х годов театр исчерпал свой европейский потенциал и во главе с Михаилом Чеховым выехал на гастроли в Америку.

Из тех, кто вернулся, был создан «Театр русской драмы» в Париже, При самом активном участии Е. Н. Рожиной-Инсаровой, художника Ю. Анненкова, драматурга и режиссёра Н. Евреинова. Спектакли в зале Иена раз в неделю. И снова Чехов, Островский, Андреев, позднее Булгаков, Катаев. Театры и антрепризы возникали, рассыпались, собирались снова – в Париже «Русский интимный театр», «Зарубежный камерный», «Театр русской сказки»... Историки французского сценического искусства писали о влиянии театра, ведущего начало от Московского художественного, на французские знаменитые труппы «Ателье» А. Барсака и «Театр Монпарнас» Г. Бати. Даже прекращая своё существование, театры Русского зарубежья не умирали совсем, а прорастали в иных культурных пластах.

В репертуаре крупных русских исполнителей всё чаще появлялись роли, сыгранные на французском, немецком. Особенно часто так играли пьесы Чехова, в постановках Фёдора Комиссаржевского и Жоржа Питоева при участии Ольги Гзовской, Елены Полевицкой, Владимира Гайдарава, Ольги Чеховой, Екатерины Рожиной-Инсаровой.

Будьте счастливы. Не забывайте прежнего, не заблудитесь в будущем.

Ваш Константин Станиславский. 1920 г. Дарственная надпись на фотографии, подаренной О. Гзовской

Судьбе, точно сравнения ради, угодно было разделить талантливые театральные семьи Пашенных и Массолитиновых. Николай Массолитинов, мхатовец, которого Станиславский называл фигурой мирового масштаба, оказался в Качаловской группе, потом Пражской и, наконец, единолично обосновался в Софии. Здесь он возглавил Народный театр, основал школу при нём, воспитал дочь, получившую высший актёрский титул Болгарии. Его старшая сестра Варвара Массолитинова – прославленная «старуха» Малого театра, мощное реалистическое дарование которой сохранили её кинороли (бабушка Алёши Пешкова в трилогии М. Донского по Горькому; Кабаниха в «Грозе»).

Сестры Пашенные – старшая Екатерина (по сцене Рощина-Инсарова) и младшая Вера унаследовали недюжинный актёрский талант своего отца, любимца публики Николая Рощина-Инсарова (Пашенного), умершего в расцвете сил, убитого из ревности. В Екатерине всё было от женщины эпохи модерн – внешность, исполнительская манера. Вера Пашенная с наибольшей полнотой реализовала себя на сцене Малого театра в трагическом и драматическом репертуаре, русском и советском. Она имела всенародную славу и государственное признание, Народная СССР, лауреат Сталинской и Ленинской премий, профессор, руководитель студии театра. Советское кино и её талант сохранило для следующих поколений. До 1934 года сестры переписывались и младшая всё уговаривала старшую вернуться, Ека-тарина Николаевна не вернулась; играла на Парижской сцене до середины 50-х; пережила младшую сестру на восемь лет и умерла в доме для престарелых в возрасте 86.

*Слышал о Вашем неизменном успехе за границей. Очень этому обстоятельству радуюсь и от всего сердца желаю продолжения.
Константин Станиславский. Из письма Н. Ф. Балиеву. 1926 г.*

В Берлине, немцы обожающие кабарэ всех сортов (от политического до эротического) как своих приняли русские театры малых форм. Это были – «Синяя птица» Якова Южного и мхатовца Ричарда Болеславского и «Ванька-Встанька» поэта Николая Агнiewiczа и художника-мхатовца Андрея Андреева. В Риме был открыт театр миниатюр «Маски», для которого известный поэт и драматург Лоло (Мунштейн) писал сатирические стихотворные фельетоны, в простонародной манере Демьяна Бедного, зло комментирующие речи Сталина, постановления ЦК, статьи советских политиков.

Единственный и неповторимый Никита Балиев (Мкртыч Балян) – конференсье, режиссёр, актёр, продюсер (шоу-мен, в современном понимании), организатор знаменитого клуба московского художественного театра превратившегося в театр-кабарэ «Летучая мышь» и в эмиграции оказался в центре театральной жизни. В 1920 его труппа в полном составе, с реквизитом, костюмами с очередных гастролей на Кавказе отбыла за границу.

В Париже под новым названием «Русский драматический театр в Париже» ««Летучая мышь» приняла в свой ряды художника Сергея Судейкина, режиссёра Фёдора Комиссаржевского. И был зритель, и был успех. Желая всё это удержать, Балиев начал ставить на французском, с французскими актёрами, но русский репертуар. Потом театр пустился путешествовать, выбирая неожиданные маршруты – Латинская Америка, Африка, США. Но когда на крыше нью-йоркского небоскрёба очередное представление балиевской труппы посетил Станиславский, он был разочарован, огорчен: репризы десятилетней давности, ничего нового, ни шагу вперёд. Театр живёт, ища и развиваясь, а оставшись на прежнем уровне, только выживает и вскоре умирает.

*Остаться в театре в качестве актёра... для меня невозможно. Меня может увлечь, побуждать к творчеству только идея нового театра... нового театрального искусства.
Михаил Чехов. Из письма труппе МХТ 2-го. 1928 г.*

В лице Михаила Чехова, гениального актёра, великого педагога, уникального мыслителя, русский театр потерял целое направление своего развития, продолжающего мхатовские завоевания в области психоаналитического и мистического «душевного реализма». Однако не приобрёл его ни театр Русского зарубежья, ни западный театр, когда, не вернувшись из Германии, Михаил Чехов оказался в свободном поиске новой творческой ниши. Его невозвращенчество не было шагом политическим, просто он почувствовал, что советский театр конца 20-х и конкретно МХТ-2, который он возглавлял, не примут его театральных идей.

Столкнувшись с западной системой работы, у одного из ведущих европейских режиссёров Макса Рейнгардта, актёр осознал как она чужда ему, как мучительна. В драматическом театре Риги он играл Иоанна Грозного и Фому Опискина, и это были заветные и блистательные роли. Дон-Кихота, любимейшего из своих литературных героев, так и не сыграл. Ивана в сказке-пантомиме «Краса ненаглядная» в Париже, что называется «проиграл» зрительному залу, не понявшему и не принявшему мудрости и поэзии этого национального народного образа. На гастролях с актёрами Пражской группы Художественного театра в Америке Чехова увидели в ролях давних, ещё московских – Хлестакова и Фрэзера («Потоп»).

Актёрский гений его не угасал, но он сам охладел к этой форме сценической деятельности и, вынужденный ею заниматься, находился в постоянном душевном напряжении. Это, видимо, и породило болезнь «ложной грудной жабы» – приступы мучительных сердечных болей, вызванных не органическим поражением, а эмоционально-психологическим состоянием.

К счастью, оставались ещё педагогика и режиссура. В 1936 году на юге Англии, в графстве Девоншир начались занятия Театра-студии под художественным руководством М. А. Чехова, организованного на средства английских меценатов. Из-за войны, угрожавшей Англии, пришлось покинуть Европу и перебраться в Америку. Здесь в штате

Коннектикут был создан театральный комплекс – школа, театр, жилой городок.

В течение четырёх лет на классическом репертуаре (Чехов, Достоевский, Шекспир) здесь формировалась и совершенствовалась молодая труппа, с которой М. А. Чехов объездил Америку, провинциальную, столичную, выступая то на университетских сценах, то на Бродвее. Может быть наконец сбылась его мечта о театре классического репертуара... Но и тут большая история догнала Чехова: в 1942 Америка вступила в мировую войну, его актёров призвали в действующую армию, театр закрылся.

В 1931 году В. Э. Мейерхольд поставил пьесу Юрия Олеши «Список благодетелей», в центре которой была история талантливой актрисы, уехавшей из Советской России на Запад. Хорошо знавшие Чехова, театралы считали, что именно с его судьбы списаны многие факты и детали. Режиссёр признался, что кое-что из зарубежных встреч и разговоров с актёром он передал драматургу, «как материал». В финале героиня погибала – из советского оружия её убивал эмигрант-белогвардеец, так её казнили обе стороны.

К счастью, это была лишь метафора судьбы Михаила Чехова, в понимании Мейерхольд и Олеша, связавших свою судьбу с советской Россией, где позднее власть одного уничтожила физически, другого творчески. Михаил Александрович Чехов умер в Беверли-Хилз, в Калифорнии, в возрасте 64 лет. Его больное сердце, вся хрупкая физическая оболочка больше не могли справляться с тем, что он называл «моя страстность» и что было энергией его гения, так до конца и нерастратченной. Там невозможно – здесь не нужна – то, что Марина Цветаева сказала о себе, это ведь формула и его творческой судьбы.

... без нас наши ученики не сумеют даже повторить постановки... Не пускайте их одних! Вот припев, который твердят.

Константин Станиславский. Из письма В. И. Немировичу-Данченко. 1923 г.

Несомненно на судьбу театра Русского зарубежья повлияла в высшей степени активная гастрольная политика Советской России. В 20-е годы все лучшие сценические коллективы – Художественный театр и его студии, театр Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Габима постоянно выезжали в Европу и в Америку.

Многие постановки, осуществлённые великими режиссёрами, – «Вишнёвый сад» Станиславского и Немировича-Данченко, «Федра» Таирова, «Король Лир» Михоэlsa, «Принцесса Турандот» Вахтангова, «Ревизор» Мейерхольда были истинными сценическими шедеврами, теми подлинниками, рядом с которыми бледнели даже первоклассно выполненные с них копии.

Неужели это случайность, что никто из ведущих режиссёров, великанов русского театра Серебряного века не покинул Россию? Нет, это гениальное понимание особенности искусства, существа своей

профессии. Когда ясно, что театр это не только то, что можно увезти – его актёры, художники, музыканты, декорации, костюмы, но и недвижимое – реальный и потенциальный зритель, театральная среда и атмосфера. Когда понятно, что главная движущая сила театра – режиссура, как художественная психология, социология, педагогика, этика невидимыми и неразрывными нитями связана с окружающей реальностью, природой, людьми, Отечеством.

В Русском зарубежье театр и кинематограф были друг от друга гораздо дальше, чем когда-то в России. Однажды Пражская группа Художественного театра в лице талантливых актёров Веры Орловой, Михаила Тарханова, Ивана Берсенева, Николая Массалитинова откликнулась на предложение чешского режиссёра Вацлава Биновица сняться на его студии в экранизации романа К. Гамсуна. Фильм «Последняя радость», к сожалению, не сохранился. Там же и тогда же был опыт ещё одной русской труппы под управлением Бориса Орлицкого, замахнувшейся на религиозную тематику. Судя по описанию единственного полностью сохранившегося фильма «Распятая», получилась псевдо-религиозная мелодрама.

Интересней и неожиданней оказалась встреча Московского художественного театра, чешского и советского кино, когда на главную роль прачки в фильме режиссёра Вацлава Букача «Такова жизнь» была приглашена Вера Барановская – мхатовка, исполнительница роли Ниловны в фильме В. Пудовкина «Мать». Подобное средостение двух искусств обоим оказалось на пользу.

3

Как-то у нас повелось, что в литературных кругах стесняются кинематографа. Даже те, кто искренне увлекаются им, скрывают это увлечение как слабость, в которой неловко признаться.

З. Г. Ашкинази «Тридцать лет кинематографа». 1926 г

«Врёт как мемуарист» – можно нередко услышать, когда хотят предостеречь от излишнего доверия воспоминаниям. Действительно, одна отдельно взятая память, по разным причинам может и подвести, но корпус текстов, память общая, создаёт в целом достаточно точную картину. Так вот, просматривая мемуары, читая переписку, убеждаешься – о кино, о фильмах, о кинематографистах Русского зарубежья не помнят, не пишут. Исключение составляют те, кто так или иначе был с кинематографом связан – снимался, дружил с кем-то, как, например, Вертинский.

Даже Юрий Анненков, ставший известным кинохудожником, в книге своих воспоминаний «Дневник моих встреч» накоротке упоминает из русских только Фёдора Оцепя, с которым делал два фильма. А рядом помещает целый очерк о советском кинорежиссёре Всеволоде Пудовкине. Даже Роман Гуль в своей трилогии «Я унёс Россию. Апология эмиграции», в которой собраны несколько тысяч имён персонажей Русского

зарубежья разных сфер деятельности и творчества, не упомянул ни одного кинематографиста. Что за заговор молчания и забвения?

Совсем ещё юный кинематограф с таким энтузиазмом был встречен ведущими персонажами Серебряного века, а теперь он явно утратил свой статус. Существует предположение, что сама демократическая (массовая, революционная) природа скомпрометировала его в глазах бегущих от революции... Кто-то наверняка помнил, как он вышел на улицы и площади в 1917 году. Другим претила его пропагандистская и спекулятивная раскрепощённость после отмены цензуры... Очень может быть, и всё-таки думается главная причина в том, каким стал кинематограф Русского зарубежья – что, как, для кого снимали.

Главная радость – чтение и кинематограф.

Марина Цветаева. Из письма. 1938 г.

В дневниковых записях и переписке Марины Цветаевой (и в этом она не как все) встречаются упоминания о походах в кинотеатры, с нетерпением ожидаемых или уже состоявшихся, всё ещё волнующих. «Гениальные фильмы» – «Великая иллюзия», «На Западном фронте без перемен». Как «пушкинистке» (писавшей стихи, прозу о Пушкине, переводившей его поэзию на французский) чрезвычайно понравился советский фильм «Юность поэта», получивший главный приз Всемирной выставки в Париже.

Цветаева была в курсе советских кинематографических новостей, ведь её муж Сергей Яковлевич Эфрон получал из Москвы специальную литературу, периодику, писал о вышедших там на экраны фильмы, занимался теорией кино, снимался. И у неё ни одного упоминания о кинематографе Русского зарубежья, если не считать восклицания: «Мозжухина (не Терплю!)».

*Я охладел к опере. Я буду ещё петь в концертах, но влечёт
меня только кино... я надеюсь достичь в нём ещё не
превзойдённых мною высот творчества.*

Фёдор Шаляпин «О говорящем фильме». 1936 г.

В 1933 году Шаляпин снялся в звуковом фильме «Дон-Кихот» Вильгельма Пабста, бежавшего из Германии с приходом фашизма к власти. Это был давний, заветный замысел певца: ещё в 1915 на Капри, где в доме Горького Шаляпин готовил оперную партию Рыцаря печального образа, они обсуждали идею снять её для экрана, пусть немного, лишённого голоса, но способного сохранить игру. Голова Дон-Кихота – скульптурный портрет, выполненный тогда Шаляпиным, стал эскизом образа и пробой грима одновременно.

В мемуарах С. М. Эйзенштейн пишет о том, что через третье лицо Шаляпин ему передавал предложение поставить с ним «Дон-Кихота». Он хотел «попробовать всё-таки с русскими», но не получилось. Когда Эйзенштейн увидел фильм Пабста, он нашёл его «неубедительным», да и не он один. На экране великий трагический актёр и гениальный

певец теснили друг друга. Шаляпину хотелось играть, а режиссёр стремился, чтобы, наконец, с обретшего звук экрана, как можно больше звучал его голос. Этот голос, преодолевая техническое несовершенство ранних звуковых фильмов, кинематограф сумел сохранить, передать во времени – живые вокальные нюансы, красоту тембра, тайну пауз, само дыхание Шаляпина. Сцена смерти и бессмертия Дон-Кихота, когда в опустевший кадр нисходит его голос, его душа – одна из вершин духовного искусства. Фильм не был кинооперой, а скорее монодрамой с включением сцен из одноименной оперы Жюльетты Массе. Были сделаны два варианта – французский и немецкий. Впрочем, тогда ещё и не знали, каким должен быть этот, новый киножанр. В Италии и Германии в это время снимали первые фильмы-оперы «Служанка-госпожа» Дж. Перголези, «Проданная невеста» Б. Сметаны. Фильм не имел успеха, но Шаляпин ещё активнее строил кинематографические планы. Его очень увлекли возможности экрана: передача богатства жизненных реалий, преодоление театральной условности, завоевание вселенской аудитории, покорение времени и пространства.

В Русском зарубежье среди великого множества различных журналов, альманахов существовали и кинематографические издания, часто не долговечные, прерывающиеся. Кинематографу не отказывали во внимании солидные журналы, газеты, в их числе ведущие – парижские «Последние новости», пражская «Воля России», самый популярный среди эмигрантов журнал «Иллюстрированная Россия».

Однако говорить о кинокритике Русского зарубежья было бы слишком смело. Критика, как культурный институт, включает главные составляющие, взаимодополняющие, необходимые друг другу – художник и зритель. Зрителя постоянного, заинтересованного, следящего за творческой судьбой «своего режиссёра», «своих актёров» у русского кино, судя по всему, было так немного.

Такое впечатление, что мысль большинства пишущих о кинематографе топталась на месте, если не текла вспять, в 10-е годы. Обо всём этом тогда уже писали в России: о специфике кино и его месте в ряду других искусств, о связях с литературой и театром; о выразительных средствах экрана. Иван Можухин уже успел обнаружить, а здесь только повторил, свою любопытную концепцию кино и актёрской игры в нём. Внушительнее звучали более громкие и авторитетные голоса ниспровергателей кинематографа, например, искусствоведа Павла Муратова, поэта Владислава Ходасевича, критика Антона Крайнего (Зинаиды Гиппиус).

Теорию искусства на основе новаторского, большого искусства писали ведущие режиссёры французского «Авангарда» (Луи Деллюк, Жермена Дюлак) и советского революционного кино (Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Дзига Вертов, Абрам Роом).

Чем выше пьедестал, тем шире кругозор.

Марина Цветаева

На фоне информационных материалов, беглых рецензий выделялись статьи Сергея Михайловича Волконского, писавшего о театре,

музыке, кинематографу как обозреватель «Последних новостей». Собственно кино эмигрантов его интересовало очень мало. Зато, какие глубокие, а часто и восторженные статьи он посвящал советским фильмам («Мать», «Потомок Чингис-хана», «Крылья холопа»), снимавшимся в них актёрам (В. Барановской, В. Инкижинову).

Разумеется, князя, аристократа духа, западника увлекли не революционные идеи этих фильмов, но их революционная эстетика, авангардизм, экспериментальность. Этот кинематограф отнюдь не страдал главными «недугами» русского дореволюционного, как их понимал Волконский «литературностью» и «психологичностью». Оно отвечало представлениям Волконского о специфике кино как искусства, способного воспроизводить природные и социальные процессы, картины народной жизни, анализировать психологию толпы и показывать неповторимые человеческие типы «носителей народной непосредственности». Жизненность и народность, документальность и действенность – вот что привлекало его в их персонажах и сюжетах.

Статьи С. М. Волконского о ритме, звуке, музыке, пластике в кино, о мультипликации, об уникальном таланте Чарли Чаплина, о киножанрах поражают блестящей эрудицией и великолепной субъективностью. С пьедестала культуры перед ним, действительно, открывалось ничем не ограниченное поле размышлений об искусстве и творческой деятельности. Когда-то он управлял императорскими театрами Петербурга и Москвы, затем преподавал выразительное движение и читку в Пролеткульте, в Советской России создал Ритмический институт, в Париже, будучи директором Русской консерватории, основал и возглавил Курсы мимики для эстрады, сцены, экрана.

Потомок древнейшего и славнейшего русского аристократического рода Волконских – Сергей Михайлович умер в Америке, в возрасте 77 лет.

*Что же делать нам, выведенным на запад скорбными
путями изгнания? Вновь обозреть и проверить наше
преемственное достояние, сопоставить его с шедеврами
европейского искусства, ознакомить с ним иностранцев.*

Андрей Левинсон «Русское искусство в Европе». 1924 г.

Именно в Русском зарубежье обратился к кинематографу известный критик, эссеист, сотрудник крупнейших журналов Серебряного века Андрей Яковлевич Левинсон. Статьи он публиковал в газетах «Звено», «Дни», «Последние новости» и отдельно и циклами, как, например «Волшебство экрана». Его равно интересовали европейское и американское кино, режиссёрские и актёрские персонажи, проблемы теории киноискусства и отдельные его произведения.

Статьи Левинсона о русском эмигрантском кинематографу были посвящены наиболее значительным явлениям: ролям Мозжухина, фильмам Волкова, игре Колина. Занимался он и общими вопросами: существование русского кинематографа в иной культуре; механизмы его приспособления, выживания; формирование «смешанного»

«франко-русского стиля». Именно Левинсон вывел убедительную, ясную формулу бытования искусства Русского зарубежья: опора на живые, развивающиеся национальные традиции; осмысление в европейском контексте; открытие миру его художественных ценностей.

Внимание к кинематографу ведущих критиков литературы, балета, живописи, музыки, театра, таких как Левинсон, кн. Волконский, отчасти восстанавливало его явно пошатнувшийся авторитет. Однако нельзя не согласиться с И. И. Мозжухиным, который, покидая Францию, в прощальном интервью пожелал своим соотечественникам больше любить кинематограф», «отнестись к кино серьёзнее». Сам он подавал пример такой любви, такого серьёзного отношения к кинематографу. Более того, своей «американской историей» Мозжухин побудил киножурналистику и кинокритику к активному действию: после его отъезда в Голливуд, все девять месяцев пребывания там, когда он вернулся в Европу, печаталось множество интервью, проблемных статей, различных его текстов. Творчество, судьба, личность Мозжухина интересовали, волновали как кинематографистов, так и зрителей и тем их объединяли.

Имя И. Н. Ермольева за границей широко известно, не только в кино-художественной мире, но и в самых разнообразных кругах всех тех, кто соприкасается с современной кинематографией.

Николай Кремлёв. 1932 г.

Русские кинопредприниматели почти все покинули Россию. Их предприятия были сначала разграблены, потом национализированы. Рухнула киноцивилизация, выросшая на частной собственности, личной ответственности, индивидуальной предприимчивости. Поскольку западный кинематограф прочно стоял на этих основах, русские собирались и здесь продолжать свою деятельность. У большинства были давние партнёрские отношения со многими европейскими фирмами, сотрудничая с которыми можно было безбедно дожить свой век. Но хотелось собственного, большого, уважаемого, прибыльного дела, чтобы размах, масштаб, риск – всё по-русски.

За Ермолевым маячила тень французского гиганта фирмы «Пате», с которой он в разных качествах был связан более десяти лет. В феврале 1920 он вывез сотрудников своей фирмы режиссёров, операторов, актёров, художников из Ялты в Константинополь, а через два месяца они прибыли в Париж. Здесь он создал общество «Ермоль-ефф-синема» под торговой маркой изображавшей слона, энергично размазывающего киноплёнку в круге, по краям которого стояли названия городов: Москва и Париж, Берлин и Мюнхен – география в европейских масштабах ведущегося кинодела.

Он выбрал такую модель кинопроизводства: творческие силы русские, финансы выходца из России, банкира Бориса Каменки, сын которого Александр возглавил Совет директоров «Ермольефф-синема». За два года студией было выпущено 10 фильмов, имевших и художе-

ственный и коммерческий успех. Однако Ермольев неожиданно поднялся и отбыл в Германию, передав студию А. Каменке.

В Германии было дешевле кинопроизводство и там Ермольев начал новое дело, купив под Мюнхеном студию, оборудованную по последнему слову кинотехники, с огромным павильоном. К съёмкам он привлекает русских актёров, осевших в Германии – О. Гзовскую, В. Гайдарова, О. Рунича. Пришлось расстаться со своим лучшим режиссёром – Протазанов вернулся в Россию. Дело начинало клониться к упадку. В Берлине его фирма ютилась в двух небольших комнатах. Какое-то время Ермольев занимался выпуском трубок и мундштуков. Наконец всё исчерпано – средства, амбиции, надежды. В начале 30-х он вернулся в Париж, пробует себя в роли независимого продюсера, затем, как исполнительный продюсер трудится в чужой фирме. В 1940 Ермольев покинул Европу. В начале 60-х умер в Голливуде.

*Елизавета Тиман и Павел Тиман в Париже. Она больна...
бедный Тиман потерял последние крохи своего я.*

Яков Протазанов. Из письма в Россию. 1922 г.

Павел Густавович Тиман, в 1914 высланный из Москвы за принадлежность к нации врага, на своей Родине, в Германии дела не поставил и в 1920 перебрался во Францию. Он открыл контору на Елисейских полях, приобрел павильон близ Парижа, вернул фирме славное название «Русская Золотая Серия» и снял... три фильма. Тянуло к масштабным проектам и, объединившись с Д. Харитоновым, Р. Перским, Д. Рябушинским, Тиман на базе в Загребе приступил к постановке фильма о Генуэзской конференции по сценарию А. Амфитеатрова – «Вершители народных судеб». После 1923 года имя его исчезло из кинематографического обихода.

Ханжонков служит в Москве, получает приличный оклад жалованья и имеет приличное положение, а главное счастье, что работает на русской земле.

Дмитрий Харитонов. Из письма. 1925 г.

Трудно складывалась в эмиграции судьба Александра Алексеевича Ханжонкова. Его финансовое могущество начало падать ещё в России и ясно, что большими средствами за границей он не располагал. В 1921 пытался в Вене организовать студию русских фильмов и первым крупным проектом задумал экранизацию романа Ф. М. Достоевского «Бесы», принесшую успех его конкуренту И. Ермольеву ещё в 1915 году.

В 1922, проходя лечение в Бадене, Ханжонков в специально оборудованной им лаборатории, организовал экспериментальные работы по звуковому кино. Он смотрел вперёд, он жаждал дела. Было ему всего сорок пять лет, и даже тяжёлая инвалидность, давно и навсегда приковавшая к креслу, не могла убить его могучую энергию. Здесь он мог рассчитывать разве что на тихую, приличную старость. А там, в Россини, куда его звали, предлагали интересную

работу на одной из советских киностудий. В 1923 году в сопровождении Веры Дмитриевны Поповой, когда-то возглавлявшей монтажный цех его фирмы и здесь в изгнании ставшей его женой, Ханжонков вернулся в Москву. Антонина Николаевна Ханжонко-ва рассталась с ним, потому что не хотела возвращаться. Конец её некогда такой удачливой жизни был печален: нужда, неизлечимая болезнь и смерть летом 1925 года.

«Жалованье», «положение», о которых с завистью писал его старый соперник, оказались мифом, а реальностью – арест, следствие, суд, поражение в правах, бедность, жизнь в оккупации. У него не смогли отнять лишь одного права умереть на Родине и быть похороненным в родной земле. А всегда были и есть такие люди, кто это предпочитает многим другим правам.

... вообще за границей зарабатывать трудно. Это не Россия...

Дмитрий Харитонов. Из письма. 1924 г.

Из китов русского дореволюционного кинодела менее всех европейскому типу соответствовал Харитонов: языков он не знал, никаких новых идей не имел, да и денег больших у него уже не было. Пребравшись из Италии в Германию, вместе со своим главным режиссёром Петром Чардыниным, несколькими сотрудниками и актёрами, он начал с привычного дела – проката. Затем на паях организовал фирму «Харитонов-фильм», где снимали В. Висковский, Н. Маликов, П. Чардынин.

Наращивая силы, он объединил капиталы с В. Венгеровым и Г. Рабиновичем – так возникла фирма с горделивым названием «Цезарь-фильм»: ставить картины с русскими сюжетами и актёрами; организовывать прокат собственных фильмов и снятых другими; наладить деловые контакты с советскими киноорганизациями.

Потом деловая жизнь Харитонova дала ещё несколько взлётов и спадов: открыл ресторан «Золотая рыбка» в Париже; занял пост главы отделения «Уфа» во Франции. Русские коллеги обвинили его в сотрудничестве с большевиками из-за чего последовало требование властей покинуть страну; пожар уничтожил отснятый при его участии фильм. И какой-то удивительно русский финал: продана квартира в Париже; семья живёт в маленькой деревянной дачке; жена разводит кур.

... с восьми лет я веду самостоятельную борьбу за существование, я принадлежу к людям, которые в своей жизни уже достигали и делали, без какой-либо поддержки, настоящие большие дела.

Владимир Венгерov. Из письма. 1929 г.

Владимир Венгерov когда-то самый молодой кинопредприниматель в России, мечтавший свою фирму на паях с В. Гардиным назвать «Чайка» и снимать всю мхатовскую труппу, всегда мыслил масштаб-

но. Он задумал создать европейское объединение крупнейших фирм всех ведущих кинематографических держав – Франции, Германии, Скандинавских стран и кинодержав второго ряда – Италии, Австрии, Испании, России. Жизнедеятельность этого гиганта мыслилась просто: каждая страна ежегодно производит лучшими творческими силами один-два первоклассных художественных фильма для проката по всей Европе. Такое мощное единое финансовое и прокатное пространство при сохранении национально-своеобразного производства – да это же идеальная модель для Объединённой Европы, для Содружества Независимых Государств!

Именно кинопредприниматели понимали, что выживание в объединении, в сложении сил. В январе 1922 они инициировали совещание русских кинодеятелей, живущих в Берлине, в целях создания общественной организации кинематографистов-соотечественников. В мае состоялось первое рабочее заседание Союза деятелей русской кинематографии в Германии. В обсуждении документов Союза приняли участие более ста выступавших. В зале были все знакомые лица – как в Москве, в 1917. Многие здесь пытались начать по российским образцам, но именно поэтому хорошие начинания быстро захлёбывались. Вот и Союз просуществовал недолго.

Венгеров мечтал о мировом господстве в кинематографе, он хотел бросить вызов Америке. В 1923 году он объединился с германским магнатом Хуго Стиннесом («лавочником из Мюльхайма», как его называли помнившие, с чего он начинал) – так возникла фирма «ВеСти», положивши начало гигантскому международному киноконцерну по производству и прокату фильмов. Ещё не появилась кинопродукция, а по миру была создана сеть филиалов (во всех крупнейших европейских столицах и в Шанхае, в Каире).

Осенью 1924 Стиннес внезапно умирает, в пятьдесят три года, от приступа желчно-каменной болезни. Но дело продолжают его сыновья. В мае 1925 наступает банкротство опутанного долгами концерна, дефицит которого измерялся астрономическими цифрами. В августе фирма «ВеСти» ликвидирована. Конечно, виной всему – большая, непрочная экономика Германии. Кроме того, принцип вертикальной концентрации «ВеСти» напоминал пирамиду. На рекламном плакате киноконцерна с громким девизом «Мы строим мировую организацию!» он так и представлен – пирамидально устремлённым в небо зданием, с сияющей вершиной.

Ни один русский кинопредприниматель так и не смог удержаться у штурвала европейского кинобизнеса. Здесь был какой-то другой кинокапитализм, иная система отношений, свои формы конкуренции – и всё не принимало «этих русских» с их невероятной энергией, способностью к выживанию, дерзкими, размахистскими проектами, идеями, иногда абсолютно прожектёрскими, порой весьма интересными.

Усилиями русских кинопредпринимателей, среди которых первым нужно назвать Иосифа Ермольева, кинематограф Русского зарубежья был обеспечен творческими силами. Лидер русской кинорежиссуры Яков Протазанов, рядом с ним выдвигающийся в пер-

вый ряд Александр Волков, мастер репертуарного кино Вячеслав Туржанский, режиссёр «в стиле модерн» Александр Уральский, постановщики «на всё» Владимир Стрижевский, Николай Маликов, Георгий Азагаров... Рядом операторы, художники, актёры, проверенные работой помощники, администраторы: вся творчески-производственная структура налицо. Не было представителей новой, только нарождавшейся в России профессии – кинодраматургов. Александр Вознесенский – первый и лучший, успевший доказать её важность успехом вместе с ним сделанных фильмов, остался в Советской России. Казалось, не беда – ведь рядом цвет русской литературы, журналистики, публицистики. Кто мог предположить, что вопреки традиции, сложившейся в 10-е годы в России, никаких творческих контактов у кинематографа и литературы здесь не будет.

Как русский, может быть, я чувствую себя, как гость на празднике чужом.

Яков Протазанов. Из письма жене. Ницца. 1921 г.

Яков Протазанов, как всегда не выпадая из съёмочного цикла, начатый ещё в Ялте фильм, снимал на пароходе, плывущем в Константинополь, продолжал, прибыв в Марсель, завершил ужа в Париже. «Ужасное приключение» (другие названия «Кошмар», «Это был сон»; «Когда дьявол спит», прокатное, советское). «Ужасное», но всего лишь «приключение», «Кошмар», но ведь «это был сон». Так в первой постановке студии «Ермольефф-синема» сложился тип фильма, которому очень подходит бывшее тогда в ходу определение, «пессимизм в погрешках». Протазанов мастерски его реализует, иронически преображая привычные сюжетные повороты, знакомые образы.

Одним из персонажей фильма стал... кинематограф, где герой вынужден зарабатывать на разорительный любовный роман с некой роковой женщиной. Это, конечно, дуэт Мозжухин – Лисенко. Он – герой-любовник и большой ребёнок, постоянно кланчащий деньги у отца и, наконец, пытающийся его ограбить. Она – женщина-вамп и благотворительница, передающая полученные от возлюбленного деньги в фонд киностудии под названием «Общество брошенных детей». Этот «маскарад» можно понимать как воплощение коллективного бессознательного эмигрантского сообщества (растерянность, сиротство, надежда на чудо) и как манифест кинематографистов (ирония, выворачивание наизнанку знакомых образцов, ничего серьёзного).

Протазанов решил вернуться к истории, снятой им в начале 1917 под названием «Прокурор», и с теми же Мозжухин и Лисенко пересказать на иной лад, озаглавив «Правосудие прежде всего». В России (1917 года!) фильм проповедовал христианскую максиму – «Не судите, да не судимы будете». Она овладевала сметённой душой верного слуги закона, прокурора, осудившего любимую им женщину за совершённое преступление и покончившего с собой. Во Франции прокурор, злобный и лицемерный слуга закона отправляет на гильотину невинного человека, свою невесту.

Режиссёр каждое утро ходил во Дворец правосудия, присматриваясь к нравам и процедурам французской Фемиды. И, как видно, вывод сделал самый, что ни есть негативный. Он придумал шокирующую деталь поведения этому прокурору, сразу открывающую зрителю его истинное лицо: в потайной комнате, готовя очередную обвинительную речь, он на маленькой гильотине казнит мышей, вынимая одну за другой из большой клетки. В фильме не разрешили оставить эту сцену, в которой увидели покушение на один из национальных символов власти. Может быть и хорошо, что не разрешили. Но, каков Протазанов – ничего себе отношение к Франции...

Он всё время много работал: снова со своим первым «хозяином» Тиманом; снимал фильм с русскими актёрами и французскими, в Париже и в горах Италии, по собственным сценариям и по французской прозе (по Золя «За ночь любви» и Н. Бурже «Смысл смерти»). Фильмы имели зрителя, хорошую прессу, а режиссёр – достойные заработок и положение. Но он оставил Париж и уехал с Ермолевым в Германию.

Ему готовы были предоставить особые условия на студии «Уфа», приглашали снимать в Италию, Америку и уже не в первый раз – в Советскую Россию. В сентябре 1923 года он был уже в Москве. За три года, проведённые в эмиграции, в предельно благоприятных обстоятельствах, Протазанов не снял ни одного фильма, приближающегося к высотам его творчества в русском кино Серебряного века. По существу в Русском зарубежье он так себя и не нашёл. Когда сорокадвухлетний режиссёр, мастер вернулся на Родину, ему предстояло найти себя в новой системе социальных и культурных отношений, в ином кинематографе, при этом как можно меньше себя, потеряв, ведь он начинал не с пустого листа...

Создаётся впечатление, что смотришь на что-то давно знакомое... Творчества в картине нет.

Георгий Адамович. Из рецензии на фильм А. Волкова «1002-я ночь». 1932 г.

Отъезд Протазанова поспособствовал его давнему другу, ученику, вечно второму за ним – Александру Волкову выдвинуться на позицию первого режиссёра Русского зарубежья. Он занял его по праву – мастерства, уровня профессионализма и именно тогда, когда отказался от жанра салонно-психологической драмы «а-ля Протазанов», в котором сделал себе актёрское и режиссёрское имя ещё в России. Видимо, от комплекса неполноценности, зависти к Протазанову он не смог избавиться, только этим можно объяснить (но не оправдать) постыдный для интеллигента и творца «подлог», – когда в интервью для журнала «Кинотворчество» в 1926 году он назвал своими протазановские знаменитые фильмы «Андрей Кожухов» и «Сатана ликующий».

Александр Александрович Волков – потомок основателя первого в России профессионального театра, был широко одарённым челове-

ком. Учился музыке и живописи, его портрет императрицы Александры Фёдоровны был удостоен медали на Парижской выставке. В кино он знал и умел всё: был киномехаником, электриком, монтажёром, титровальщиком, рекламным агентом, коммерческим директором. Именно у Протазанова он стал сниматься как актёр; в ролях людей интеллигентных профессий, людей богемы.

Во Франции он тоже начал как актёр, впервые сыграв в многосерийном фильме режиссёра Анри Этьевана «Пьянчужка». Освоившись с эстетикой сериала, поставил, как режиссёр экранизацию Жюлья Мори «Таинственный дом». Он сумел и в шестисерийном и в односерийном вариантах рассказать историю любви, соперничества из-за женщины, ревности, предательства, с торжеством справедливости в финале.

Центром лучших фильмов А. Волкова, снятых во Франции и Германии, неизменно являлся Иван Мозжухин, магнетическая сила личности и таланта которого были столь велики, что в пору говорить о решающем его воздействии на режиссёра, на постановку. По пьесе Дюма-отца был поставлен фильм «Кин или Гений и беспутство» (1923), где главная роль как будто была списана с личности Мозжухина, и судьба персонажа точно предсказала судьбу самого актёра. Волков отлично справился со сложностями показа театра на экране – ведь значительная часть действия фильма это игра Кина на сцене.

Десять лет назад в России, как ассистент Я. Протазанова, Волков участвовал в знаменитой постановке «Отца Сергия». И вот в Берлине, в 1929 году он обратился к прозе Л. Н. Толстого, повести «Хаджи-Мурат». В Фильме «Белый дьявол» исполнитель главной роли Иван Мозжухин создал романтизированный образ горца, дьявольски храброго, дерзкого, воинственного. Кавказ – любимая русскими кинематографистами натура – был недоступен и его «собирали» в Болгарии, Италии. Зато огромная массовка была русской. Русские оператор Николай Топорков и художник Александр Лошаков, кстати, оба из протазановской команды, привнесли в фильм зрелую пластическую и материальную культуру. Но к нравственно-философским высотам толстовской прозы Волков фильм поднять не смог.

Сильной стороной его дарования было желание и умение учиться у других. Вместе с режиссёром Жерм Дюлак, талантливой представительницей французского «Авангарда», он работал над сценарием по роману Кристиана Мольбека «Душа артистки» и так постигал эстетику авторского, поэтического кино. Он с большим энтузиазмом встретил предложение Ганса стать его ассистентом на съёмках «Наполеона», радовался и гордился, что станет «вторым я» такого режиссёра. И, действительно, прошёл там хорошую школу эпического, масштабного, постановочного, многофигурного кино.

Фильмы А. Волкова «Казанова» (1926), «Шехерезада» (1927) подтвердили, что режиссёр стал мастером костюмных исторических боевиков, больших, дорогих европейских фильмов, поражавших зрительское воображение красотой и роскошью. И это оказалось пределом его режиссёрских стремлений. Он остановился – «Тысяча вторая ночь» (1932) повторила «Шехерезаду». Поставив в эмиграции

около пятидесяти фильмов режиссёр так и не нашёл своей внутренней темы, своего собственного «я». Последний фильм он снял в Италии в 1941 году. Умер в 1942, похоронен на кладбище в Риме.

Ассистентом А. А. Волкова на фильмах «Казанова», «Шехереза-да», «Белый дьявол» был Анатолий Литвак, уроженец Киева, студиец Мейерхольда и Вахтангова, начинающий актёр советского кино. Из Германии, охваченной государственным антисемитизмом, он уехал в Америку, принял гражданство, стал уважаемым американским режиссёром. В годы войны полковник Литвак воевал в Африке, Нормандии; вылетал на русский фронт; был тяжело ранен. В документальном сериале «Почему мы воюем?» ему принадлежит одна из лучших серий – «Битва за Россию». Помнил ли он своего наставника?

Русский гений подписал контракт. Я сказал: «Бросьте! Не нужно заходить слишком далеко. Я просто хорошо владею своей профессией».

Из интервью Виктора Туржанского

Туржанский, крещённый Вячеславом, в Европе решил сменить свое славянское имя на космополитическое и «победное» – Виктор. Иногда подписывался «Слав Туржанский». Воспитанник Первой студии Художественного театра в России он начинал в 1912 как актёр кино, но первых ролей не играл. Затем стал ставить сам, часто по сценариям Анатолия Каменского, литератора с сомнительной репутацией. Так что большого имени в России Туржанский себе не сделал.

Режиссёрская его карьера по-настоящему начала складываться в эмиграции. Приспособляемость, работоспособность, хваткость, профессионализм – вот основные его достоинства. Увидел, что у Протазанова получился ремейк и тоже «вспомнил» свой фильм 1918 года «Бал Господень». Внёс в историю кое-какие европейские поправки (поменял музыкальный лейтмотив с Вергинского на Шопена, осветлил финал) и выпустил под названием «Пятнадцатая прелюдия Шопена». Почувствовал моду на экзотические сюжеты и успешно их освоил в фильмах «Сказки тысячи и одной ночи», «Прелестный принц» – сказках для взрослых с загадочным восточным принцем, красавицей томящейся в гареме, и со счастливым концом.

Снимал ли по Мопассану («Эта свинья Морен»), Пушкину («Станционный смотритель»), переименованный в «Ностальгию»), Тургеневу («Песнь торжествующей любви») Туржанский чувствовал себя хозяином сюжета: где хотел обрывал, как хотел дописывал. Разнообразием стилистики себя не утруждал, работал с постоянным актёрским составом: обязательно Наталья Кованько, желательнее Николай Колин, идеально, если в главной роли Мозжухин, а рядом какой-нибудь французский исполнитель. Массовому зрителю его экранизации нравились. И он мог считать себя пропагандистом русской классики, держа в руках издание «Песни торжествующей любви» с французским и русским текстом и кадрами своего фильма в качестве иллюстраций.

Лучшим немым фильмом Туржанского, снятым во Франции, стал «Мишель Строгов» (1925) по роману Жюль Верна, который можно назвать «русским»: по характеру, судьбе, национальной принадлежности главного героя (в исполнении Мозжухина) и по месту действия. Героизм, романтические краски, приключенческие мотивы, экзотика русской жизни – всё это было точно дозировано и рассчитано. Фильм принёс Туржанскому всеевропейский успех. Теперь он мог снимать то во Франции, то в Германии. Был приглашен в Америку, но там не задержался. В Голливуде произошла встреча, которая наверняка доставила этому тщеславному человеку удовольствие: он смог дать урок «западного кинотворчества» своему учителю, самому Вл. И. Немировичу-Данченко.

Курьёзность этих педагогических притязаний заключалась в том, что постановку по сценарию Немировича-Данченко «Буря» у Туржанского забрали и передали американскому режиссёру. Ещё один фильм был остановлен, а единственный им завершённый «Авантюрист» зрительского успеха не имел. Туржанский не смог, или не захотел приспособиться к господствующей здесь системе кинопроизводства: всевластию продюсеров, которых называл «настоящим злом американской кинематографии» и особому положению высокооплачиваемых кинозвёзд, которые могли себе позволить совсем не считаться с режиссёром.

В 1935 году Туржанский окончательно переселился в фашистскую Германию, которую тогда старались покинуть порядочные люди, и не только еврейской национальности. Этот период его жизни мало известен. Но достаточно и одного красноречивого факта: забыв о своих корнях, Туржанский снял фильм «Враг» о поражении Польши осенью 1939 года.

Фёдор Оцеп (русский) был очень известным кинематографическим постановщиком, жившим во Франции до войны 1939 года.

Юрий Анненков

Фёдор Оцеп принадлежали к тем, кого в Советской России именовали «невозвращенцами». Он не покинул страну в начале 20-х, активно и успешно работал на киностудии «Русь» в качестве заведующего литературной частью и сценариста. У него был опыт критика, писавшего под псевдонимом «Фёдор Машков». Его именем (в соавторстве) были подписаны сценарии лучших русских фильмов Серебряного века – «Пиковая дама», «Отец Сергей», «Николай Ставрогин», «Поликушка» и ряда советских – «Папиросница от Моссельпрома», «Аэлига».

Затем как режиссёр Оцеп поставил фильмы, пользовавшиеся успехом у советского зрителя – «Мисс Менд», «Земля в плену». Секрет успеха заключался в том, что материал новой действительности решался по законам американского жанрового кино, не содержал большевистской идеологии; или вообще сюжет на материале русской классики уводил в прошлое.

Оставшись в Германии летом 1928, Оцеп начал работать адресно для среднего немецкого зрителя. «Убийца Дмитрий Карамазов» по мотивам романа Ф. М. Достоевского – любовная мелодрама со счастливым концом. «Живой труп» Л. Н. Толстого – экспрессионистская мелодрама о незаурядной личности, затравленной обывательской средой. Успех фильма во многом решил неожиданный выбор исполнителя на роль Феди Протасова – чрезвычайно популярного в Германии режиссёра Всеволода Пудовкина, обладавшего незаурядным актёрским дарованием, темпераментом и обаянием.

Переехав во Францию в начале 30-х, Оцеп ставил качественное коммерческое кино без национального лица – «Амок» (по С. Цвейгу), «Княжна Тараканова», «Гибралтар». Во время оккупации он три года провёл в лагере для перемещённых лиц. Затем ему удалось перебраться в Америку. Он успел отдать дань «союзническим настроениям», породившим ряд голливудских фильмов (пропагандистских лубков) о советской «действительности» предвоенного и военного времени. В 1943 году вышел его фильм «Три русские девушки».

Если вы... не посещали за последнее время этого «вертепа черни», то вы и представить себе не сумеете культурного багажа вашей прислуги, верной данницы кинематографической кассы.

Николай Евреинов «Театр для себя». 1916 г.

Николай Николаевич Евреинов – драматург, теоретик и историк театра, режиссёр, единственный из плеяда новаторов и экспериментаторов сцены Серебряного века, покинувший Советскую Россию в 1925 году. Он и в эмиграции продолжал заниматься театром: ставил оперы, драматические спектакли, писал книги и пьесы, которые шли в двух десятках стран. Одна из лучших – своеобразная психодрама «Самое главное» под названием «Комедия счастья» была поставлена кинорежиссёром Л'Эрбье.

Кинематографический опыт самого Евреинова был достаточно своеобразен: участие в диспутах о судьбах театра и кино; монтаж царской хроники для Скобелевского комитета в 1917; постановка (с последующим перенесением на экран) «массового площадного действия» «Взятие Зимнего дворца» в 1920. Трудно было предположить, что он придёт в репертуарный кинематограф.

В Париже он начал писать сценарии. Поставил вместе с актёром Н. Римским фильм-оперетту «Только не в губки», как ранний опыт звукового кино. Думал о кино, писал: о способности звукового фильма проникать в душу человека, в мир иррациональных сущностей; «о соборности экрана», сквозь пространство и время объединяющего людей; о комплексе «экранного бессмертия», когда на нём продолжают жить давно ушедшие люди.

Об этом и раньше и лучше его писал Андрей Белый, говорил Лев Толстой. Но лишь один Евреинов проверил свои теоретические идеи практикой, написав пародийный сценарий «Суррогат бессмертия»

(«Дважды убитая»). Он не был поставлен, и даже год написания его неизвестен. Вдова драматурга считала, что он написан ещё в России, следовательно, до 1925 года. Но текст сценария, напечатанного уже в 90-е, стилистически ближе к 30-м годам.

В «Суррогате бессмертия» с большой иронией и мастерством воспроизведены сюжетные мотивы, персонажи, предметный мир русской до-революционной мистической мелодрамы с элементами зловещего «фантази». Это кино о самом кино, способном преодолеть смерть, подарив бессмертие экранным персонажам и играющим их роли актёрам. Большая часть действия происходит в просмотровом зале, в проекционной аппаратной, а главные действующие лица или вовлечены в кинематограф или мечтают об этом. Кинокамера становится своеобразным персонажем, «подсматривающим» за влюблёнными, «вызывающим» ревность соперницы, «дарящим» вторую, вечную жизнь умершей и счастье любящему её, глядя на экран, никогда с ней не разлучаться. Но всего в этом сценарии так много, что возникает преувеличение, близкое к карикатуре. И ещё такое ядовитое название: ведь суррогат – заменитель, обладающий лишь некоторыми качествами заменяемого. Нет, видимо, Евреинов так и не проникся доверием, любовью к кинематографу, этому «университету для прислуги» и суррогату искусства.

Культурные коды, которые осваивал Старевич, перешли в культурное бессознательное культуры, но не потеряли до конца своего значения.

Михаил Ямпольский

Владислав Александрович Старевич, в России снискавший славу великого мастера комбинированных и трюковых съёмок, декоратора, оператора, режиссёра. Актёры, поражённые его фантазией и мастерством, не раз встречали его на съёмочной площадке аплодисментами. И прозвище у него было – «алхимик». Он занимался техническим изобретательством и шил костюмы, владел многими старинными русскими ремёслами и рисовал, занимался скульптурой и работал в металлопластике.

Среди шести десятков поставленных им в России игровых фильмов – экранизации, сказки, комедии, мелодрамы, фарсы, как у всех. А вот экранизации любимого писателя так лучше, чем у всех: целая экранная Гоголиада: «Ночь перед Рождеством», «Страшная месть», «Вий», «Портрет», «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь». Единственным и неповторимым был Старевич – автор первых объёмных мультипликационных фильмов со странными игрушечными существами, совсем как живыми, насекомыми, земноводными. Жуки, лягушки, стрекозы, сделанные его руками, вели себя совсем как люди – воевали, интриговали, изменяли, ревновали, снимали кино, летали на самолетах.

Старевич создал своеобразный каталог жанров раннего кино в цикле своих мультипликационных пародий. «Прекрасная Люканида» – на историческую мелодраму, «Четыре чёрта» – на драму декадентскую, «Мечь кинематографического оператора» – на фарс, «Авиационная неделя насекомых» – на сенсационную кинохронику. В филь-

ме «Петух и Пегас» со злой иронией показана конкурентная борьба киностудий бр. Пате и Ханжонкова. Скорее всего он не очень любил игровое кино, в котором работал. «Он не любит актёров» - заявил режиссёр А. А. Санин и заменил его на другого менее даровитого кинооператора. Возможно, что и людей он не слишком любил, этот мастер писать на всех пародии и рисовать карикатуры, этот маленький, некрасивый человек, с большой головой, очень умными, очень недобрыми глазами. А вот детей он любил, судя по тому, как светлы, добры, нежны адресованные им фильмы.

А. А. Ханжонков, пригласивший Старевича из Вильно на работу в Москву, в свою фирму, построивший ему специальную мастерскую, однако, не стал развивать мультипликацию, сосредоточившись на игровом, научно-просветительном, хроникальном кино. Старевич, точно полководец без войска, даже силой своего уникального дарования, не мог один создать мультипликацию как вид искусства, требующий производственного развития. Но попытка выставить Ханжонкова эксплуататором, мешавшим таланту Старевича, выглядит недалёкой и несправедливой. Если бы не он, сидел бы тот маленьким чиновником в казённой палате.

Франция, куда Старевич с семьёй приехал в 1921, стала его настоящей творческой Родиной. Здесь прошла большая часть его некороткой жизни. Здесь он поставил около тридцати художественных фильмов и десятка два рекламных. Здесь к нему пришла всемирная слава одного из основоположников мировой мультипликации, и по-своему единственного, великого её мастера. Теперь он мог целиком отдаться главному делу своей жизни. И он гений-одиночка, наконец был свободен от каких бы то ни было корпоративных отношений - деловых, творческих.

Семья Старевича - он, жена, две дочери - были теперь его фирмой и съёмочной группой. Скромный домик близ Парижа в Фонтане-су-Буа стал и жильём и студией. Младшую - Янину Старевич под псевдонимом Нина Стар (звезда) он снимал в своих кукольных фильмах, придавая им особую меру детскости и человечности - игра в куклы, игра в жизнь. Старшая - Ирина помогала как сценаристка, ассистент. Жена Анна шила куклам костюмы. Поляк по крови, литовец по воспитанию, русский по культуре, Старевич безболезненно прижился на иной национальной почве. Условным его персонажам везде был дом родной и не страшен был приход звука и необходимость заговорить на другом языке.

Опыт, полученный в русской игровом кино, в работе с актёрами, среди которых были первоклассные, например, Мозжухин, придал мультипликации Старевича особые качества. В ранних фильмах русского периода его ползущие, летающие, квакающие персонажи существовали в человеческих сюжетах, раскрывались в человеческих отношениях. В поздних фильмах французского периода его куклы обладали человеческой мимикой, взглядом человека. Он достигал этого, создавая сотни масок (до пятисот на каждую куклу) с разными выражениями, с тончайшими их оттенками. Уезжая из Москвы, он оставил три тысячи масок, а сколько их было создано потом. Не случайно Старевич мечтал о музее кукол.

Фильм «Голос соловья» (1923) в Америке был удостоен золотой награды и заинтересованного внимания к автору. Однако он отказался от приглашения, понимая, что конвейерный, цеховой метод работы убьёт его цельное, индивидуальное, рукодельное творчество, что за доллары купят его свободу. Он продолжал работать во Франции, снимая фильмы по сказкам Андерсена и басням Лафонтена, истории для детей.

Более десяти лет Старевич работал над полнометражным кукольным фильмом «Роман о Лисе». По мере поступления средств, он немой вариант превратил в звуковой, сделал немецкую, затем французскую версии, постоянно совершенствуя мимику и пластику своих персонажей, изобразительное решение, оптические трюки. В своём окончательном виде (вариант 1941 года) это был фильм, снятый по средневековому французскому эпосу и сатирической поэме Гёте «Рейнеке-Лис». Все животные были представлены куклами разных размеров – от десяти сантиметров до тех, что в человеческий рост. Собрание гравюр Гранвиля «Сцены частной и общественной жизни животных» было настольной книгой режиссёра во время работы. Лис и Львица, Пёс и Лев, Кот и Ворон – все в средневековых костюмах, живые, подвижные, «игравшие» на крупных планах в традициях русской психологической школы. А куклы-люди рядом с ними были весьма невыразительны, где-то там, на общих планах..

В 20-е годы фильмы Владислава Старевича «В лапах паука», «Пугало», «Чёрно-белая любовь» шли на советском экране, как всегда и везде восхищая зрителя и удивляя профессионалов.

Но что меня больше всего привлекает в мультипликации – это сила внушения мыслей и эмоций.

Александр Алексеев

Александр Алексеев – ещё один гений из России, ещё один из основоположников мировой мультипликации. Уроженец Казани, сын военно-морского атташе, выпускник кадетского морского корпуса, участник белого движения на Дальнем Востоке, он покинул Россию семнадцатилетним юношей. Съехал Японию, Китай, Индию, Египет и прибыл в Европу, чтобы здесь начать творческую жизнь, неразрывно связанную с русской культурой, здесь за пределами России.

В Париже он начал учиться в студии С. Судейкина. Как художник-декоратор сотрудничал с труппой С. Дягилева, с Питоевыми, Н. Балиевым. В середине 20-х Алексеев – известный иллюстратор произведений Н. Гоголя, А. Пушкина, Ф. Достоевского, а так же Х. Андерсена, Э. По, Ш. Бодлера, А. Мальро.

В начале 30-х он увлекается кинематографом и его посещает идея необычным изображением «проиллюстрировать музыку». Так Алексеев изобрёл «игольчатый экран» – сотни тысяч мельчайших отверстий, в которые на разной высоте вставлялись иголки, и падающий на эту неровную поверхность свет лепил форму предмета, давал чёрно-белые оттенки изображения. Когда его жена и дочь приходили в

магазин за иголками, сбегались продавщицы, не знающие для чего они покупают их десятками тысяч. Вместе с единственной своей помощницей (она же его ученица и жена) Клер Паркер он создал первый образец игольчатой мультипликации – «Ночь на Лысой горе». Лёгкая трансформация изображения, его зыбкость, незавершённость, поэтичность, мистичность – в такой технике и эстетике была проиллюстрирована музыка М. Мусоргского. Затем была сделана кукольно-игровая «Спящая красавица». А для заработка – несколько десятков рекламных роликов, уникальных миниатюр, предлагающих зрителю напитки, фрукты, заводы.

Алексеев работал в Европе, затем в Америке, Канаде, снова в Европе – и всё самое значительное в мультипликации, в изобразительном искусстве выросло на отечественном материале. Это были: «Нос» (по Гоголю), «Картинки с выставки» (по Мусоргскому), гравюры к «Анне Карениной». На игольчатом экране были выполнены 202 иллюстрации к роману Б. Пастернака «Доктору Жеваго». Алексеев умер в Париже, когда ему было за восемьдесят, всего на один год пережив Клер. Дочь Светлана, ставшая художницей, исполнила волю отца и привезла значительную часть архива в Россию.

Несмотря на своё имя в России, здесь Рындина не устроилась. Французские фирмы её не знают... а русские имеют свои вывезенные трупы.

Сергей Кречетов. Из письма. Париж. 1921 г.

В кинематографе, увы, востребованность бывает важнее таланта, а связи стоят больше имени. Наталья Кованько, столь же бесталанная, сколь красивая, с профилем старинной камеи, с огромными голубыми глазами, пустыми как у куклы, снималась из фильма в фильм, у своего мужа В. Туржанского. А Вера Каралли, очаровательная, пластичная, женственная, прошедшая бауэровскую школу, здесь, без режиссёра, потерялась, мелькнула в немецких фильмах и исчезла с экрана навсегда. К счастью, у неё была ещё долгая жизнь в балете – танцовщицы, балетмейстера, педагога. Больше не снималась замечательная актриса русского кинематографа – Дора Читорина, органичная, искренняя, обаятельная, глубокая, многожанровая. Когда-то она поразила зрителей и кинематографистов (после комических, фарсовых, сказочных ролей) поэтическим реализмом игры, даже сегодня не требующей скидки на время, в фильме Е. Бауэра «Немые свидетели». В Париже она нашла себя на сцене Камерного русского драматического театра в весьма разнообразном репертуаре – и «Дети Ванюшина», и «Зойкина квартира», и «Квадратура круга». Впрочем, в кинематографе Русского зарубежья, в особенности в том, что снималось в Париже, для неё и ролей не было.

Госпожа Лисенко всегда очень эффектна в творческом взаимодействии с автором фильма.

Из рецензии на фильм Я. Протазанова

Наталья Лисенко – партнёрша и гражданская жена первого актёра, под опекой успешного продюсера, рядом со своим режиссёром могла быть спокойна за свою творческую судьбу. Мозжухин, Ермольев, Протазанов – они были её верными спутниками в Москве, Крыму, во время эвакуации. С парохода в Марселе сошла новая Наталья Лисенко – похудевшая, лёгкая, стриженная, европейская женщина. Вот уж о ком можно было сказать – «Пожар способствовал ей много к украшению». Чудом избежавшая расстрела в Ялте, занятой красными, пережившая тяготы побега, теперь она могла спокойно продолжить свою карьеру.

Она снялась в фильмах Протазанова «Ужасное приключение» и «Правосудие прежде всего», стараясь в испытанное амплу роковой женщины внести новые краски – комедийности, лиризма. Этому способствовал сложившийся дуэт с Мозжухиным, здесь тоже обновляющим свой актёрский арсенал. Вот уже десять лет они были неразлучны. В Париже их вместе приглашали играть в Русском театре, преподавать в Студии кинотворческого искусства, вести вечера. В фильме «Лев моголов» (1924) в последний раз появился этот звёздный дуэт. Вскоре он распался и в жизни и в кино.

Лисенко, единственной из русских киноактрис оказали внимание режиссёры французского «Авангарда» Жан Эпштейн и Альберто Кавальканти. В фильме «Афиша» она играла роль простой работницы, матери-одиночки, продавшей фотографию своей маленькой дочери рекламной фирме и едва не лишившейся рассудка, когда после внезапной смерти ребёнка, изображение, развешенное по всему городу, преследовало её. Сюжет, был подсказан Эпштейну рекламой «Бебе Кадум», заполонившей всю Францию и превратился в социальную мелодраму со счастливым концом. В новой для актрисы эстетике поэтического документализма был снят фильм А. Кавальканти «На рейде», действие которого разворачивалось в экзотической среде мар-сельского порта.

Актриса мхатовской школы, с большим опытом провинциальной сцены и репертуарного театра Корша, Лисенко до середины 30-х много играла в русских труппах Парижа. Гастролировала в составе Пражской группы с чеховским репертуаром (Раневская, Елена). Но, судя по тому как часто коллеги устраивали вечера в её честь (и пользу), она нуждалась в деньгах. Дожила свой долгий век, за восемьдесят, Наталья Лисенко в доме для престарелых актёров под Парижем.

Прекрасен Колин...

Константин Станиславский. Из письма. 1913 г.

Николай Фёдорович Колин – актёр II студии МХТ в России снялся в одном единственном фильме «Шведская спичка» по Чехову. В эмиграции кинематограф стал главным делом жизни, пока не пришёл звук, отнявший у него, не владевшего иностранными языками, возможность сниматься. Колин был очень популярен во Франции и Германии, и его имя произносилось в одном ряду с мозжухинским. Они часто

бывали партнёрами и снимаясь вместе, хорошо дополняли один другого, как драма комедию, как слезы смех.

Однако Колин не был комиком в привычном смысле слова: вместо маски у него было лицо человека, немало испытавшего, большие печальные глаза, след улыбки на крупных добрых губах. Типаж чеховского персонажа, интеллигента из разночинцев – врача, учителя, агронома. А пережил он такое, что у него на время произошло помрачение рассудка – на глазах расстреляли всю семью.

Он мог заставить зрителя балансировать на неуловимой грани между нелепым, смешным и горестным, трагическим. В драме «Кин или Гений и беспутство» Колин играл верного спутника великого английского трагика – его слугу и суфлера Соломона. Кин умирал, зритель видел лицо Мозжухина, охваченное агонией, а Соломон у его ног, читавший ему что-то из Шекспира, сидел к камере спиной: было что-то нелепое, странное, даже смешное в его позе, в его занятии. Сюда бы священнослужителя с евангелием, а не суфлёра с текстом трагедии... Но такое глубокое горе, такая значительность были в этом затылке, в этих плечах...

Смешное актёр извлекал не из комических, а из психологических обстоятельств, из житейских состояний и настроений, а вызвать мог немолкающий и удивительно человеческий смех в зале. Так в фильме «Прелестный принц», играя слугу, он просто ел на кухне лук, но так характерно, так смешно. Для «Великого Колина», как его именовали во Франции, для великого русского мастера трагикомедии нужно было писать роли специально. А их порой просто не было. Тогда Колин пробовал ставить в русских театрах Парижа, на студиях Берлина. Либо отправлялся в поездку с фильмами, в которых снимался как актёр. Так в 1929 он совершил триумфальное турне по городам Голландии с фильмом А. Волкова «Шехерезада», демонстрацию которого прерывали в середине, чтобы устроить выступление и чествование любимцу публики.

Многое обещал большой договор с «Уфа», подписанный перед самым началом Второй мировой, помешавшей его реализации. По окончании войны Колин уехал в Америку. Жил, умер, похоронен в Нью-Йорке, этот выходец из города Полтава.

Счастье даётся только способным схватить его.

Ольга Чехова. 1936 г.

Дочь крупного царского чиновника, племянница фрейлины Двора, игравшая с наследницами престола в куклы, Ольга Чехова (по первому мужу), породнившаяся с великим русским писателем, проявила потрясающую силу выживания, оказавшись в Берлина в 1921 году. Хлопоты тётки Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой и поддержка Наркома Луначарского приоткрыли ей двери в Германию, куда она приехала в командировку на пару месяцев, а осталась навсегда. Умная, смелая, активная, контактная, выносливая, по-деловому умевшая распорядиться вниманием мужчин – она сделала единственную в своём роде карьеру.

Один из ранних её немецких фильмов «Потерянный башмачок» был очередной историей о Золушке и в какой-то степени о судьбе самой актрисы. Расставшись со своим мужем, она сохранила славную фамилию и вписала в неожиданный и не слишком достойный контекст, став Государственной актрисой Третьего рейха, популярной среди его руководителей. Она дружила с Магдой Геббельс и Лени Риффеншталь. Была любимицей Гитлера. Позднее появилась очистительная версия, что актриса работала на советскую разведку. Она правда, в мемуарах «Мои часы идут иначе» это отрицала.

Выученица актёрской школы Художественного театра, успевшая в Первой студии сыграть несколько ролей, в Германии она решила стать немецкой актрисой. И стала. Она не искала творческих контактов с соотечественниками, не пыталась попасть в русскую труппу. Последние деньги, из заработанных ручным трудом, Чехова отдавала профессору филологии, обучавшему её классическому немецкому и через пару лет получила ангажемент в одном из ведущих театров Берлина.

Чехова формировала новый круг общения, стараясь войти в дома, где беседовала с Томасом Манном о Ницше, министра иностранных дел просила помочь скорее получить немецкое гражданство, общалась с продюсером Эрихом Поммером. И не пройдя никаких массовок, эпизодов, сразу получила роль в фильме с ведущими немецкими актёрами, у самого Фридриха Мурнау. Кино стало главным делом её жизни и трудно было поверить, что в России она ни разу не была в кинотеатре.

Фотогеничная внешность, темперамент, энергетика, эротичность без вульгарности, умение хорошо делать всё, что нужно: играть в любом жанре, бить чечётку, выполнять номера с дикими животными, танцевать, изящно носить фрак «а-ля Марлен Дитрих». Она нашла свою нишу в немецком, позднее нацистском кино, на время которого пришёлся её расцвет – профессиональное, аполитичное, развлекательное кино. И, несмотря на звание Государственной актрисы из «ближнего круга», не снялась ни в одном фильме, проповедующем фашизм.

Ольга Чехова помогла своему экс-супругу выехать в Германию и начать здесь работать: познакомила с Максом Рейнгардтом, в театре которого он получил роли, нашла деньги на его первый немецкий фильм, даже согласилась сама его поставить. Роли Михаила Чехова в фильме «Шут из-за любви» и «Тройка» были замечены. Однако, на сцене и в киноаталье Германии, других европейских стран, а позднее Америки, он не сделал карьеры, достойной его актёрского гения – мешали масштаб, оригинальность, русскость, с чем он не только не хотел, но и не мог расстаться.

*Гриша, как же ты можешь играть. Христа? Ведь ты же
больше разбойник, чем Христос.*

Аста Нильсен. Из разговора с Хмарой.

В Берлине, где просто не было искуса спрятаться в раковину русской киностудии, каждый в кино выживал в одиночку и, порой, достаточно успешно. Актёр московского Камерного театра Владимир Соколов играл у Рейнгардта, снимался у лучших режиссёров – В. Пабста, Р. Сьодмока, позднее, в Париже у Ж. Ренуара.

Мхатовец Григорий Хмара, славившийся буйным нравом, могучим темпераментом, выразительной цыганской внешностью, играл то неотразимого русского князя, то Раскольникова. Часто выступал партнёром Асты Нильсен, тогда его жены. В фильме Р. Вине «Иисус Назаретянин, царь Иудейский» он играл Христа.

Русских актёров в Европе знали и ценили. Так звёздная супружеская пара – Ольга Гзовская и Владимир Гайдаров – долгие годы провела в Германии и гастролировала по всему свету. Он постоянно снимался у лучших режиссёров (К. Дрейера, Ф. Мурнау, Р. Вине), с замечательными партнёрами (В. Краус, Э. Янингс), с роскошными партнёршами (М. Дитрих, Л. де Путти). Но из двух десятков ролей, значительными, для себя как для актёра, Гайдаров считал две-три – Парис («Падение Трои»), кавалер де Грие («Манон Леско»)… Вообще выбирать особенно не приходилось: так в договоре «Уфа» с О. Гзовской был пункт – «участие в любом предлагаемом сценарии». И предлагали ей роли в костюмных исторических фильмах, салонных мелодрамах.

Гайдаров, хороший актёр, обладал необыкновенно выигрышной внешностью, романтической, аристократической – рост, стать, прекрасные чёрные, яркие глаза, волнистые чёрные волосы, высокий чистый лоб, тонкие черты лица. Среди его ролей – англичанин, француз, араб, иудей, даже древний грек и всего лишь одна русская экранная роль – император Александр I. Роли отечественного репертуара он играл на сцене, организованного ими «Русского художественного передвижного театра», в спектаклях, в специально подобранных постановках «на двоих», в концертах. То, что они были всегда вместе, рядом, очень помогало. После Художественного театра, его эстетики, его этики, трудно было здесь, когда, как повторял Гайдаров, «каждый отвечал за себя, за свой «номер».

В конце 20-х годов в Берлине появились выходцы из Советской России, представляющие новое творческое поколение. Они уже стали звёздами советского кино и мечтали о завоевании европейского и мирового экрана. Анна Стэн и Валерий Инкижинов были среди них наиболее своеобразными и приметными фигурами.

Инкижинов чистокровный монгол, обладает блестящими физическими данными в плане биомеханики. Кроме того, он сейчас обучается скачке на необъезженных лошадях.

Всеволод Пудовкин. 1928 г.

Валерий (Валериан) Инкижинов – бурят по национальности, сын народного учителя, приехав в революционные годы из Иркутска в Петроград, позднее в Москву, сразу примкнул к авангардному направле-

нию искусства: его учителями были – Всеволод Мейерхольд в театре и Лев Кулешов в кинематографе. Фильмы, поставленные режиссёром Инкижановым в конце 20-х годов, судя по аннотациям, фотографиям, прессе (ни один не сохранился), были вполне традиционной средней советской продукцией. По-истине всемирную славу принесла ему роль монгола Баира, потомка Чингис-Хана в фильме Всеволода Пудовкина, с которым они вместе учились в мастерской Кулешова.

Типажно, пластически он был великолепен, но, если к нему пришло ощущение актёрски сыгранной роли, то это было заблуждение. Он не был актёром, создающим образ самостоятельно, но лишь великолепным материалом, из которого режиссёр монтажно этот образ лепил. Более того, он стал заложником своего азиатского типажа, который навсегда замкнул круг его ролей – шпион, садист, наркоман, шантажист.

В фильмах своих соотечественников – Оцепа, Туржанского, Стрижевского, у немецких режиссёров Пабста, Вине, Ланга он воплощал представление европейского обывателя об азиатах, таинственных, зловещих, враждебных. Одну из знаковых ролей он сыграл в Германии, в 1935 году, в нацистском пропагандистском фильме – комиссара-азиата. Снова понадобилось его лицо, похожее на лица выходцев из Средней Азии, которые настойчиво будут искать объективы немецких кинохроникеров в 1941, 1942, в бесконечных колоннах советских военнопленных.

... я снова вижу тот великолепный «карамазовский фильм» и как она появилась на экране... Всё в моем сердце говорило, что она будет лучшей вещью в истории кино. И многие думали так же...

Сэмюэль Голдвин. Из воспоминаний об актрисе Анне Стэн

Отец – украинский казак и мать шведка наградили дочь не только красивой, но и оригинальной внешностью. Контраст тёмных волос, напоминающих тяжёлый шёлк, и огромных светлых глаз; в лице особая прелесть южно-славянской мягкости и северо-европейской холодности. Кому-то она напоминала Веру Холодную.

Сыграв в 1927–1928 годах главные роли в нескольких неожиданных советских фильмах («Девушка с коробкой» Б. Барнета, «Белый орёл» Я. Протазанова, «Мой сын» Е. Червякова) Анна Стэн сразу стала популярна. В разных вариациях она играла одно – любовь, грешную, счастливую, женственную, обманную. Она жила тогда как большинство, как многие актрисы и даже некоторые звёзды. Модные журналисты тех лет В. Ядин и Л. Залкинд в «Советском экране» с гордостью живописали «небольшую двухоконную комнатушку, «скромную зарплату», выдавая это за доблесть «нашей актрисы», равнодушной к бытовым удобствам. Побывав в Берлине на съёмках «Белого орла», Стэн увидела как живут «их актрисы»... Она осталась в Германии.

Вышел её первый немецкий фильм, второй, третий. Она имела успех. Но настоящая слава пришла к ней после роли Грушеньки в филь-

ме выехавшего из Советской России режиссёра Фёдора Оцепа «Убийца Дмитрий Карамазов». Стэн приятно удивила отличным владением немецким, техникой игры. Но, главное, по мнению европейцев, она представила «истинный русский женский тип» – порок, одетый красотой, гибельная эротичность, тёмная, загадочная душа славянки.

Этот тип актриса продолжала разрабатывать, играя женщин других национальностей, в фильмах разных жанров – чешек, немок, французенок, в криминальных драмах, мелодрамах, комедиях. Некоторые фильмы, в которых Стэн являлась женщиной-вамп, подвергали купюрам, запрещали для молодёжи в той же Германии, Англии, Чехословакии. К популярности добавлялась некоторая скан-далезность – в целях рекламы это было даже неплохо. В фильме Э. А. Дюпона «Сальто-Мортале» она снова играла русскую – смелую цирковую наездницу, способную к состраданию, жертвенности и сгорающую в буйстве страстей.

На рекламном плакате фильма трудно узнать Анну Стэн – какая-то крашенная пакля на голове, короткая чёлка, закрывшая чистый лоб. С этого началось разрушение её актёрского «я», приспособляемого к экранному штампу «роковой женщины». За океаном, заметив Стэн решали, сделать из неё – «двойника Марлен Дитрих» или «вторую Грету Гарбо». В Голливуде, опекаемая самим Голдвиним, мечтавшим и старавшимся сделать из неё «лучшую вещь», она сыграла роли Нана, Катюши Масловой, естественно, «подчищенные» в угоду пуританскому большинству зрителей – всё неудачно. Природа её индивидуальности и дарования не была понята и раскрыта. Касса оставалась пустой.

Стэн теперь называли «безумием Голдвина», «ошибкой Голдвина», что не способствовало её дальнейшей голливудской карьере. Однако до середины 60-х годов она продолжала сниматься в маленьких ролях, работала на радио, на телевидении. По-настоящему увлеклась живописью. Умерла в преклонном возрасте – ей было 85 лет.

Когда я приехал во Францию, я верил в себя как в большого киноактёра... пошел смотреть французский фильм... понял, что все мои знания и теории ничего не стоят. В России кино сковано театром, здесь оно свободно... Русская манера игры больше не действительна, и затем в Париже другая публика – ей нужно нравиться.

Иван Моэжухин

Иван Ильич Моэжухин и в кинематографе Русского зарубежья сохранил положение и звание первого русского актёра. Но именно Русскому зарубежью он обязан своей прижизненной сначала европейской, а затем и мировой славой. Здесь, во Франции, в Германии, погрузившись в чужую жизнь, в иную культуру, он разбудил дремавшие в нём качества актёрского дарования, впервые испытал себя в режиссуре, здесь произошло расставание (в творчестве не менее важное, чем встреча) с самым главным режиссёром его творческой жизни – Яковом Протазановым.

Оборвалась, ставшая органической, внутренней связь режиссёра и актёра, породившая законченный тип героя своего времени, демонического, сжигаемого страстями, потерявшего Бога персонажа Серебряного века. Мозжухин почувствовал себя свободным, открытым новому человеческому и эстетическому опыту. Он пропадал в кинотеатрах, жадно смотрел новые французские и немецкие фильмы, ленты Чарли Чаплина. Он учился, в чём не стеснялся признаться публично, он, великий актёр.

Мозжухин заявлял, что его больше не устраивает «русская манера игры», основанная на гипнотической силе взгляда, излучающего на партнёра и зрителя некую мистическую энергию. Ему хотелось стать совсем другим: спортивным, лёгким, трюковым, как его новые кумиры Чаплин, Фербенкс. Стремился освободиться от оков литературного кино, сюжетного, психологического и искал для своих персонажей иной драматургический материал, новую пластику. Он не хотел играть русских, на смену которым пришли англичанин Кин, итальянец Казанова, француз Сорель, чеченец Хаджи-Мурат и целая череда принцов крови несуществующих восточных стран.

Французские кинематографисты проявляли к Мозжухину неподдельный интерес. Никто из его соотечественников не удостоился целой ретроспективы фильмов в театре «Старой голубятни». Зрители, благодаря усилиям И. Ермольева, вывезшего из России фильмы собственного и ханжонковского производства, в том числе те, в которых снимался Мозжухин, увидели его лучшие роли. И он стал не просто популярным актёром, он стал идолом, которому подражали – в одежде, манерах. В Булонском лесу на всеобщее обозрение и поклонение была выставлена огромных размеров рекламная фотография Мозжухина. Он царил над толпой, он подавлял, прозванный «Иваном великолепным». Подобное идолопоклонничество – психологическое рабство, которое рано или поздно кончается бунтом раба против господина, и вот идол сброшен, разбит, вместо обожания презрение, вместо любви ненависть. Здесь Мозжухин узнал всё это.

Магическая сила и притягательность его личности сказалась и в том, что его «присвоил» себе, как отца, французский романист Ромен Гарри. Личность незаурядная и авантюристическая, он единственный вопреки уставу, был дважды лауреатом Гонкуровской премии – под фамилией Гарри и под псевдонимом Эмиль Ажар. Герой Второй мировой войны, лётчик, дипломат, романист, любимец читателей и, в особенности, читателейниц, он был обаятельным, циничным, ироничным, романтичным. Завершил свою жизнь самоубийством, всегда держал на столе большую фотографию Мозжухина, называя его, а не Лейбу Кацева (записанного в метрике) «своим отцом».

Ромен Гарри родился в Вильно. Вырастила и воспитала его мать, неудавшаяся актриса. Историю её жизни и любви он впоследствии описал в романе «Объяснение на рассвете». Отца он никогда не видел. С Иваном Мозжухиным действительно имел немалое сходство... Он утверждал, что Иван Ильич от него как от сына не отказывался, а матери его всегда помогал. Трудно сказать, есть ли во всём этом прав-

да, но несомненно есть замечательный сюжет для фильма, с двумя ролями для Мозжухина – отца и сына. Так сказать во французском духе. А в русском – другая, подлинная история, иные две роли. В России был у Ивана Ильича сын Александр, родившийся у молодой не венчанной актёрской пары и потому носивший фамилию своего дяди, брата матери, антрепренёра Николая Телегина (Заречного на сцене). Ольга Телегина (Броницкая) вырастила мальчика, потом у него появился свой сын – династия продолжилась, но, к сожалению, под другой фамилией. Сюжет для фильма.

... когда мы смотрим фильмы Мозжухина, невольно вспоминается... Луиджи Пиранделло. Мозжухина можно назвать «кинематографическим Пиранделло».

Альберто Бруно. 1924 г.

Актёрская вершина Мозжухина в кинематографе Русского зарубежья – роль Маттиа Паскаля в фильме французского режиссёра Марселя Л'Эрбье по роману итальянского писателя Луиджи Пиранделло. Писатель, до сих пор отказывавшийся от экранизации романа из-за недоверия «искусству немоты», как он определял кинематограф, на этот раз доверился «двум великим его артистам», как он называл Мозжухина и Л'Эрбье.

С экрана «читаются»: заострённый психологизм романа, фантазмагорическое видение обыденной жизни, сочувствие и одновременно ирония по отношению к герою, пессимистический скептицизм по отношению к действительности. Художники А. Кавальканти и Л. Мерсон построили великолепные декорации в стиле модерн. Операторы Ж. Летор и Р. Гишар проявили незаурядное мастерство съёмок с деформацией изображения, наплывами, многократной экспозицией и одновременно документальных натуральных сцен на улицах Рима и маленького тосканского городка.

Впервые увидев Мозжухина на экране, Л'Эрбье почувствовал его многоликость, его способность переходить от слез к смеху, от комедии к патетической драме и стал искать литературный материал, способный востребовать эти качества дарования актёра. Роман Пиранделло дал Мозжухину возможность «играть без швов» то психологические, то абсурдистские сцены, меланхолично или предельно страстно, эпизоды, напоминающие репризы Чаплина, а рядом – трагические.

Актёр играл одного человека, являющегося по воле обстоятельств в двух противоположных «я»: провинциала, «маленького человека», раба мещанской среды, брака без любви, труда без смысла, мечтающего вырваться на свободу и столичного прожигателя жизни, игрока, авантюриста, абсолютно свободного, без имени, гражданства, паспорта. Все считали его погибшим (покончившим с собой), что дало ему возможность стать другим, прожить иную жизнь. Так кто же он на самом деле, где его лицо, а где маска? У Пиранделло нет ответа на этот вопрос – трагизм его миропонимания в том, что истинная суть человека и окружающей его действительности непознаваемы.

Впервые после съёмок у Я. Протазанова, актёр оказался включённым в достойный его дарования, сложный, философский и эстетический контекст. Здесь, вне России, ни один из режиссёров-соотечественников, увы, даже Протазанов, не смогли предложить ему ничего подобного.

«Костёр пылающий», быть может, воспылал бы ещё ярче, если бы в нём не чувствовалось несколько натужной тяги к оригинальности. Этот фильм достаточно талантлив, чтобы не нуждаться в искусственных цветах, и Иван Мозжухин показал себя в нём как полный реформатор, идущий по пути великих режиссёрских открытий.

Луи Деллюк. 1923 г.

Мозжухин хотел быть хозяином своей творческой судьбы – писал для себя сюжеты, сценарии. Бывавшие на съёмках фильма «Лев моголов», утверждали, что на площадке всем заправлял исполнитель главной роли и что этот приключенческий боевик, был в большей степени фильмом Мозжухина, чем французского режиссёра Жана Эпш-тейна. Актёр, он же автор сценарной заявки, придумал для себя выигрышную роль восточного принца, вынужденного покинуть Родину, попадающего в Париж, ставшего киноактёром и звездой. Да пожалуй, это была даже не роль, а сыгранная в формах восточной сказки, романтизированная автобиография Мозжухина..

Наконец в 1921 году он «пустился на дебют», как полноправный режиссёр фильма «Дитя карнавала». Следующий и лучший его фильм «Костёр пылающий» поразил (да и по сею пору поражает) дерзостью замысла, талантливостью воплощения, мастерством. Фабула незамысловата. Зато сюжет, точно фейерверк, постоянно выбрасывает, всё новые и новые огненные соцветья. Обычная буржуазная семья, где красавица жена томится несчастливым браком, а некрасивый, смешной, но по настоящему любящий её муж, готов, чтобы спасти отношения, всё бросить, оставить Париж, вернуться на родину, куда-то в Латинскую Америку. Жена, чтобы помешать отъезду, выкрадывает и прячет документы, для поиска которых муж нанимает знаменитого детектива. Счастливый финал – благородный муж, чтобы не мешать счастью жены и детектива, полюбивших друг друга, уезжает один.

Фабулы, придуманной сценаристом Мозжухиным, с трудом хватило бы на самую непритязательную мелодраму. Но на её основе режиссёр Мозжухин выплетает такие кружева, что фильм превращается в «видимую» музыку, в «пластическую симфонию» со сложно переплетающимися и повторяющимися темами: мистической пропажи женской души; демонической многоликости мужского «я»; сатанинской власти денег; сна как инобытия.

В нервном ритме, в безумном темпе одна другую сменяли сцены – лирические и комические, на улицах Парижа и в странных интерьерах, наяву и в кошмарной галлюцинации. Сам Мозжухин бесконечно менял свой облик и образ: знаменитый детектив и нищий, герой-

любовник и большой ребёнок, красавиц и урод, аббат и дьявол... Маски сменялись одна другой, а лицо, которое они скрывали, так и не появилось.

Мозжухин, един в трёх лицах – сценариста, актёра и режиссёра – полноправный автор фильма, проявивший виртуозное мастерство, доказавший, что прекрасно снимает «как французские авангардисты», «как немецкие экспрессионисты», в «духе американской комической», что всерьёз не принимает мифологем эмигрантского сознания, что смесь прощается с мистической драмой русского Серебряного века.

При этом он не обнаружил никакого авторского внутреннего содержания, того, что он хотел бы утвердить как новые ценности своего личного и художнического бытия и тем обнажил внутреннюю опустошенность, начавшийся духовный кризис. Вот откуда «искусственные цветы» самодовлеющей стилизации, игра формой ради самой игры и формы, воспалённая эмоциональность.

В кинематографической среде фильм был встречен с большим энтузиазмом, зрителями с любопытством, но коммерческая судьба его не сложилась. Будущий классик французского кино, режиссёр Жан Ренуар признавался, что этот фильм позвал его в кинематограф. Советский кинодраматург и теоретик кино Валентин Туркин, хорошо знавший Мозжухина по работе в русском дореволюционном кино, отбросив всякую осторожность, восторженно писал в газете «Кино» о смелом и талантливом эксперименте режиссёра-эмигранта.

Мозжухин умер, да здравствует Москин!

Из статьи в Журнале «Моё кино». 1927 г.

После выхода на экраны фильмов «Костёр пылающий» и «Покойный Маттиа Паскаль» Европа лежала у ног режиссёра и актёра Ивана Мозжухина. Инстинкт победителя, жажда творческой новизны и новой славы, вели его на завоевание Америки. Он подписал контракт на пять лет с компанией «Юниверсал».

Приезд актёра в Голливуд поздней осенью 1926 года предварил показ там лучших его фильмов: «Мишель Строгов», «Казанова», «Костёр пылающий». Посмотрев их, продюсеры, видимо, сделали как минимум два главных вывода: нос актёра слишком велик, а фамилию американцам будет трудно запоминать и произносить. Мозжухин пошёл на пластическую операцию, видимо, сразу не осознав, что это насилие над его индивидуальностью и унижение его мужского достоинства. Так начался процесс приведения нестандартной индивидуальности к стандартам. Крупный нос в Голливуде мог быть только у актёра на комические роли. Фамилия звезды должна была легко произноситься и запоминаться, неплохо, если бы в ней было что-то знакомое. В Америке после успеха фильм «Поликуша», после гастролей Московского художественного театра на слуху была фамилия «Москвин» и Мозжухину предложили стать Москиным.

Актёр почувствовал себя обманутым и обобраным – «здесь ничего для души». Он верил, что американское кино, звёздам которого –

Чарли Чаплину, Джону Бэрримору – он поклонялся, живёт «простым, здоровым духом», а понял, что оно вообще лишено духа. На его голливудском счету за девять месяцев работы остался один фильм, прямо-таки с символическим названием «Капитуляция». Надо ли было уплывать так далеко, в Америку, чтобы в этом фильме сыграть очередного русского князя, на этот раз влюблённого в молодую девушку из добропорядочней еврейской семьи. Сам актёр потом говорил, что «ему было стыдно играть в нём» и даже просил прощение за это у своих «европейских друзей». И действительно, стыдно сниматься в фильме, разжигающем ненависть и презрение к России и играть русского аристократа как картинного злодея, домогающегося чистой девушки угрозой погрома в местечке, сожжения заживо всех от мала до велика. Но вот, исполнение контракта с «Юниверсал» перенесено в европейские филиалы. Мозжухин вернулся в Берлин и в фильме «На царской службе» играет русского князя, влюблённого в красавицу итальянку (русскую террористку на самом деле). В фильме была сцена, где долг побеждал любовь, и герой Мозжухина прощался с возлюбленной. Всю силу сдерживаемого чувства актёр вкладывал в финальный жест – он с такой силой захлопывал за собой дверь, что из неё вылетало громадное стекло и разбивалось вдребезги. Так вот эту сцену Мозжухин репетировал одиннадцать раз, недовольный то собой, то партнёршей. Подобное он, разумеется, мог себе позволить только в Европе и не у самых крупных режиссёров. Теперь он снимался чаще не у Волкова, а у Стрижевского, не у Л'Эрбье, а у Ригелли.

Правда, в фильмах средних режиссёров его партнёршами бывали крупные европейские актрисы Дита Парло, Лилль Даговер, порой ему доставались интересные роли, например, Жюльена Сореля в «Красном и чёрном» по Стендалю. Жаль, но эту по всем статьям «свою» роль, трагического, романтического, съедаемого рефлексией героя-любownika, сыграл он слабо, незначительно. Стрижевский предложил ему главную роль в звуковом фильме «Лейтенант» («Легион») – русского, вступившего во французские колониальные войска, что драматургически оправдывало неистребимый акцент актёра. Сценарий писателя Ивана Лукаша, написанный во многом по личным впечатлениям, отличался хорошими литературными качествами.

... не знаю, любил ли Мозжухин своё искусство... он тяготился съёмками и даже на премьеры собственного фильма его нельзя было уговорить пойти... вино, женщины и друзья – это главное, что его интересовало. Потом книги.

Александр Вертинский

В начале 30-х годов Мозжухин почувствовал, что наступил творческий кризис. Он связывал это с приходом звука в кино, резко менявшего его эстетику. Конечно, вся «мозжухинская школа игры» была порождением органической немоты экрана. Зазвучавший голос отнимал у его образа глубину и тайну, и ещё акцент, с которым он говорил на всех трёх европейских языках. Но он мог посвятить себя режиссуре. На его актёр-

ский век хватило бы немых, больных, нежелающих говорить, играющих в акцент персонажей. Нет, дело было не в приходе звука.

Он сосредоточился на написании сценариев для себя, так и оставшихся неосуществлёнными. В архиве, сохранённом и позднее привезённом в Россию вдовой его старшего брата, можно прочесть некоторые тексты. В сценарии «Дезертир» главный герой граф Александр, разжалованный в солдаты за похищение невесты, бежит в табор, где встречает... Пушкина. При этом в предисловии автор указывает, что действие из русской военной среды можно перенести в венгерскую, или румынскую. У Александра есть молодящаяся тетушка «за сорок», влюблённая в его друга. Чувственная и комическая линия – и без французского шарма и без русской глубины. Сценарий датирован 1936, а кажется написанным до 1917. Утомлённые, увядшие мысли и чувства.

Ещё один замысел, попытка вернуться к литературному, психологическому кинематографу, который он так яростно отрицал какие-нибудь десять лет назад. Мозжухин задумал соединить «Цыган» Пушкина и «Отца Сергия» Л. Толстого в единую историю русского человека, ищущего смысла Бытия – сначала в отказе от Бога и людей, в свободе, а затем настоящую свободу в служении людям и Богу.

Напиши о себе побольше, а то мы ничего о тебе не знаем, иногда только узнаём по заметкам в журнале «Советский экран». В прошлом году несколько раз смотрели тебя в картинах «Кин», «Проходящие тени».

Из письма Константина Мозжухина брату. 1927 г.

Родным не могло придти в голову, что там, в Париже Иван Ильич избегал встреч с братом, не отвечал на его письма и просьбы о помощи. Это был старший из братьев очень дружной мозжухинской семьи – Александр. В России он пел в крупнейших театрах Москвы и Петербурга ведущий басовый репертуар, много концертировал. Приехав во Францию в 1925 году, так по-настоящему себя и не нашёл, порой бедствовал.

Иван Ильич не был жаден, всегда сорил деньгами. Нежелание общаться с братом было, наверное, связано с суеверным страхом повторить его незадавшуюся здесь судьбу. Но именно это и случилось. Последние три года Мозжухин не снимался, нуждался. Жорж Садуль рассказывал, что после его смерти в квартире обнаружили множество оставшихся нераспечатанными писем от поклонников, в некоторых были большие суммы денег. Мог ли он подумать, что чужие люди проявят к нему такое милосердие.

Иван Ильич сгорел от скоротечной чахотки за какие-нибудь четыре месяца. Умер в больнице для бедных, в пригороде Нейи. Там же и был похоронен. Позднее русский священник Борис Старк перезахоронил останки на кладбище Сент-Женевьев де Буа. С братом Александром разделил он могилу и надгробную эпитафию: «Артист оперы и кинематографа» (по-французски).

Тот, кто теряет связи со своей землёй, тот теряет и богов своих, то есть все свои цели.

Фёдор Достоевский «Бесы»

В 1927 году в Париже на французском языке вышла книга Ивана Мозжухина с вызывающим названием «Когда я был Николаем Ставрогинным», скорее всего записанная с его слов журналистом Жаном Арруа, биографом актёра и сочинителем легенд о нём. Николая Ставрогина из романа «Бесы» – демонического, загадочного, трагического, «всё позволившего себе», впавшего в бесовщину – назвал Мозжухин своим любимым героем.

«Бесы» лишь на первый поверхностный взгляд – политический роман о русских революционерах. Написанный в 70-е годы XIX века, он стал романом-прогнозом, романом-диагнозом всего следующего столетия, начавшегося с многоликой бесовщины русского Серебряного века. Иван Мозжухин был и остался одним из лучших его воплощений, безгранично талантливый, греховный, несчастный. Он не стал европейцем – человеком с положением, банковским счётом, собственной квартирой, благополучной семьёй. Он остался русским, самоубийцей собственной души, безжалостно уничтожающим её всеми смертными грехами и прежде всего гордыней творца, лицедея, властителя толпы, Нарцисса, засмотревшегося на себя в зеркале экрана.

Гордыня отнимала у него родных, друзей, радость самой жизни, общения, творчества. В 30-е годы всё грустнее становились встречи, всё реже собирались старые товарищи – Мозжухин, Вертинский, Лифарь, Шаляпин. Даже самый близкий из них – Вертинский утратил истинное понимание вещей. Он думал, что Ивана Ильича убивает ностальгия, и в одном из писем в Москву, в 1937 писал, что вернувшись на Родину, сделает всё, чтобы «вернуть Ивана.»

Иван Ильич в своём гостиничном номере всё чаще подходил к бару, который он назвал «Штумм-фильм» (в переводе с немецкого «немой фильм»)… В одном из писем другу в Москву Валерий Инкижинов писал, что недавно на парижской рассветной улице он столкнулся с Мозжухиным: «Один, бледный, накокаининный с криком «Прочь от меня, мещанин!» бросился бежать». Драма великого русского актёра Ивана Мозжухина заключалась не во внешних обстоятельствах, а в нём самом, в том, что он «был Николаем Ставрогинным».

Глубоко пустили корни в европейскую кинокультуру талантливые русские операторы и художники. Сотни французских и немецких фильмов украшают, чуть подправленные на европейский манер, или в подлинном написании, русские имена и фамилии. Эстетическое начало, облагораживающее технологические основы этих кинопрофессий, гуманитарная культура, работоспособность, трудолюбие – вот что привлекало режиссёров, предпочитавших подолгу работать с «русскими». Оператор Федор Бургасов снимал с Абелем Гансом, Максом Офюльсом. Николай Топорков – оператор-хроникёр при ставке Великого князя Николая Николаевича Романова, снявший в России более со-

рока фильмов и мэтр французского кино Николая Топоркофф – одно лицо. Оператор Николай Рудаков снимал с Рене Клером, а художник Лазарь Меерсон, ночевавший под парижскими мостами до счастливой встречи с А. Каменкой, сделал с этим режиссёром все его лучшие фильмы.

Фильм купается в диковинной фантастической атмосфере, созданию которой способствовали декорации Андрея Андреева.

Зигфрид Кракауэр о фильме «Трёхгрошевая опера»

Андрей Андреев – художник I-й Студии Художественного театра, а в эмиграции – театра М. Рейнгардта, Пражской группы МХТ. Его дебют в кино – фильм «Раскольников», в котором играли Алла Тарасова и Григорий Хмара. Приход в кино для него самого был неожиданностью, но после первого успеха предложений было много.

Содружество русского художника с немецким режиссёром Вильгельмом Пабстом, видимо, стало интересным обоим и дало ряд непохожих по материалу и стилю постановок. Так, например, оформляя экранизацию «Трёхгрошевой оперы» Б. Брехта, Андреев создал в павильоне особый микрокосм условного Лондона в позднем викторианском стиле – улицы, кабак, дом терпимости, порт. Пабст был восхищён и приводил коллег в эту уникальную декорацию. Андреев последовал за режиссёром в его вынужденное изгнание во Францию, где они продолжали работать вместе, в частности осуществили фильм с Ф. И. Шляпинным «Дон-Кихот». После Франции русский художник трудился в Австрии, Чехии, Италии.

Мне пришлось участвовать в кинематографической постановке в качестве, «создателя костюмов» французский официальный профессиональный термин, изобретённый мною, когда я был председателем костюмной секции Синдиката Техников Французской Кинематографии.

Юрий Анненков

Юрий Павлович Анненков – портретист, график, иллюстратор, художник театра и кино, режиссёр. В своё время его иллюстрации к поэме Александра Блока «Двенадцать» поразили поэта – это ли не лучшая оценка!? Французскому кино он отдал почти полвека, стал одним из ведущих мастеров исторического и современного кино костюма. Он работал с ведущими режиссёрами – Максом Офюльсом, Жаном Делануа, Кристан-Жаком... Он одевал Жеррар Филиппа, Жана Марэ, Марию Казарес... Он имел право написать книгу «Одевая кинозвёзд», недавно впервые вышедшую в России, на русском.

Кинематограф Русского зарубежья имел два главных адреса – Берлин и Париж, которые вместе составляли единое пространство, внутри которого постоянно мигрировали кинематографисты. Третьим центром, несоизмеримым с первыми двумя была Прага. На первый

взгляд странно, что ни один из киногородов Италии (Рим, Турин, Милан, Неаполь) не стали местом притяжения русских – ведь итальянское кино, было предпочтительно прокатчиками, любимо зрителями, авторитетно среди профессионалов России Серебряного века. Но в начале 20-х оно переживало серьёзный кризис, становилось всё более провинциальным.

Слетавшиеся поначалу в Италию кинематографисты – В. Старевич, В. Каралли, А. Уральский, О. Рунич, В. Янова, сняв один-два фильма, уезжали, кто в Париж, кто в Берлин. Одна Татьяна Павлова, актриса Московского драматического театра, ученица А. А. Санина, навсегда связала свою жизнь с Италией. Дочь бедной швеи из Пред-непровья, русская красавица, она вышла замуж за римского сенатора, организовала театр, где играла отечественный и западно-европейский репертуар на протяжении тридцати лет.

*Я рад говорить о моём соприкосновении с русской душой...
тяга к русскому искусству является внутренней потребностью
моего «я».*

Эмиль Яннингс «Мелодия русской души». 1923 г.

Крупнейший актёр немецкого театра и кино Эмиль Яннингс, сыгравший Дмитрия Карамазова, Петра Великого, Григория Распутина, даже подвёл биографическую основу под своё стремление играть русских персонажей. Думается, он всё же сочинил себе свою московскую родословную – деда, владельца магазина оптики Швабе, мать, родившуюся в России.

В 20–30-е года стало традицией балеринам любой национальности брать для сцены русские имена и фамилии, что уже было знаком творческой породы. В кино примеры такой «русификации» нечасты. Во Франции в эти годы снималась актриса Надя Сибирская – у Ренуара, Гремийона и чаще всего у режиссёра русского происхождения Дмитрия Кирсанова. Ради этого творческого и семейного союза француженка, актриса теплого лирического дарования Жанна Брю-не взяла себе такой холодный, такой русский псевдоним.

Умные, деловые немцы охотно приглашали иностранцев к сотрудничеству. Великолепные киностудии, после войны оборудованные по последнему слову кинотехники, сеть роскошных кинотеатров требовали лучших творческих кадров, много новых фильмов. Режиссёров из Франции, Советской России, театральных деятелей, гастролирующих актёров – приглашали всех. Станиславский писал в Москву из Берлина, что завален предложениями от немецких кинофирм – играть, ставить, снимать иллюстрации к книге, над которой работает.

Мода на всё русское, тревожное любопытство к произошедшему в России, интерес к искусству Русского зарубежья породили любопытное явление, которое назвали «русской темой» в кинематографе Германии, позднее Америки. Была эта тема и защитной реакцией, конечно, не интеллектуалов, не людей творческой среды, а составляющих большинство средних европейцев и американцев на то,

что стали определять словами «Русские идут!» «Идут» в культуре, моде, красоте, способности выживать и восстанавливаться... Любопытство, непонимание, страх, высокомерие, превосходство, неосознанный комплекс неполноценности – всё было тут. Вот почему так хорошо продавалась киномифология о России, а киноправда о ней не стала культурным товаром. Конечно, господа Ермолев, Венгеров, Харитонов, Тиман, Перский не болели никакой «русской идеей», но если бы можно было заработать на серьёзных русских экранизациях или исторических фильмах, они бы не отказались.

В Германии 20-х годов, униженной победителями, бедной, измученной и оскорблённой контрибуцией, инфляцией, отравленной разгулом преступности, проституции, алкоголизма, самым популярным писателем стал Достоевский. Красные корешки немецкого издания произведений великого русского гуманиста и страстотерпца украшали почти каждую приличную гостиную.

Кинематограф, оперативно откликнувшийся на этот интерес, реализовал его на разных уровнях. «Бульварный Достоевский» – «Идиот», превращённый режиссёром Карлом Фрелихом в «Рабов духа» (с перенесением действия в современность и из нравственно-философской плоскости в любовно-авантюрную) и «Униженные и оскорблённые» Фридриха Цельника. Цельник, как продюсер, прекрасно понимал прибыльность «русской темы» в бульварном варианте и как режиссёр реализовал её в своих фильмах по Гоголю, Толстому, Достоевскому. Русские, на которых не были рассчитаны эти «опыты» немецких режиссёров, требовали их бойкота на экране, но реально могли рассчитывать только на критику в эмигрантской прессе. Здесь появился даже специальный термин – «цельниковщина» как халтура, пошлость, бульварщина, бесцеремонное отношение к ценностям культуры.

В Берлине близкие к кинематографическому производству русские организовали группу консультантов, подбиравших литературу, фотографии, изобразительный материал для фильмов «русской темы». Однако немногие, по-настоящему культурные постановщики, испытывали потребность в информации о подлинной России, большинство оперировало мифическими представлениями о ней, теми, которых ждал массовый зритель.

Стоит ли удивляться, что в некоторых фильмах русские персонажи верхом подъезжали к обеденному столу, на котором стояло ведро с водкой, а в сцене свадьбы молодые целовали... куличи и пасхи.

Председатель Русского общевоинского союза, генерал Е. К. Миллер даже издал распоряжение, ограничивающее участие офицеров в съёмках «русских фильмов», искажающих факты отечественной истории, бросающих тень на армию, в нелепом виде представляющих русские обычаи, быт. Ему объяснили те, для кого съёмки стали источником средств к существованию, что статисты чаще всего не знают ни идей, ни содержания фильма, а если вдруг, выйдя на площадку, откажутся сниматься, должны будут заплатить штраф и два года не появляться на студии.

Что говорить о немецких кинематографистах, если режиссёр из России превратил роман «Братья Карамазовы» в фильм «Убийца Дмитрий Карамазов». Фёдор Оцеп за ненадобностью отбросил русскую духовность (в лице Алёши), русский интеллект (в лице Ивана), сосредоточившись на одной стихии варварских страстей (в лице Дмитрия).

Проездом в командировку в Америку на пару кинопостановок в Берлине задержался ещё один советский кинорежиссёр – Александр Разумный. Он снял экранизации русской классики, ориентируясь на немецкого зрителя и немецких актёров. Действие пушкинской «Пиковой дамы» перенёс в современный Берлин, охваченный инфляцией, жадной наживы, духом авантюры. Он обратился к рассказам Чехова, который как «певец сумерек» был в советском кино пока еще под негласным запретом. «Лишние люди» – фильм в стиле немецкого добротного бытового натурализма и тяжеловесной комедийности, в котором так органично себя чувствовали выдающиеся театральные актёры Вернер Краус и Георг Георге.

Режиссёр Роберт Вине прочитал «Преступление и наказание» и с уважением к первоисточнику и «по немецки» в эстетике экспрессионизма. Для участия в фильме «Раскольников» (1923) пригласил актёров пражской группы Художественного театра – А. Тарасову, Г. Хмару, М. Германову, И. Берсенева, М. Тарханова, В. Орлову. Оформление фильма он так же доверил мхатовцу художнику Андрею Андрееву.

Пабст собрал сто двадцать русских офицеров в их военной форме – и платил им по двадцать марок в день. Он поставил им водку, привёл женщин, немного подождал и стал спокойно снимать.

Кеннет Макферсон о съёмках фильма «Любовь Жанны Ней»

Вильгельм Пабст экранизировал роман Ильи Эренбурга «Любовь Жанны Ней» – историю любви француженки из буржуазной семьи и русского большевика. Действие романа развивалось, как бы сейчас сказали; в единой Европе, объята войной и революцией – то в Москве; то в Париже, то в Крыму. Илья Эренбург – публицист, романист, общественный деятель первую половину жизни прожил в основном за рубежом, но не в статусе дипломата, не в статусе эмигранта, а по делам службы (?!) – в Германии, Франции, Испании. Своё самоощущение гражданина Европы он выразил в названии пьесы, особую популярность которой принесла постановка в театре Мейерхольда – «Даёшь Европу».

Вот так же «без границ» был написан этот роман, задуманный и выстроенный как хорошее бульварное чтиво и литературно оформленный как произведение высокой литературы. Во время съёмок были внесены определённые поправки: подправили сюжет, трагический финал заменили счастливым концом, коммуниста заставили преклонить колени перед алтарём. Эпизоды гражданской войны были сняты «как у Эйзенштейна и Пудовкина».

Пабст снимал не политический фильм, а скорее историческую мелодраму. Его интересовали люди, чувства, обстоятельства – как единый мир, охваченный и любовью и смертью. Для того, чтобы его показать таким, режиссёр раскрепостил камеру, придал ей сверхподвижность и сверхэмоциональность, использовал естественное освещение, много натур; привлёк не переодетую массовку, а реальных людей, существующих в знакомых для них ситуациях. На материале «русской темы» большой мастер создал фильм, как художественный документ жизни Европы первых десятилетий XX века.

Примерно до 1922 года Франко-советская кинограница, что называется, была на замке, но после установления дипломатических отношений оживились культурные контакты, стал восстанавливаться кинопрокат. И хотя Кинокомиссия ЦК ВКП(б) выпускала гневные документы «о нежелательности покупки фильмов, изготовленных за границей белоэмигрантскими киноорганизациями», сохранившие некоторую независимость советские киноорганизации охотно их приобретали, видя каким зрительским успехом они пользуются. Перед выходом на экран фильмы часто подвергали спецобработке: редаKTура надписей; купюры; другое название, в котором зашифрована идеологическая оценка. Кстати так поступали не только советские прокатчики с зарубежными, в том числе эмигрантскими фильмами, но и зарубежные – с советскими.

Кинематограф Русского зарубежья был представлен на советском экране оперативно и масштабно: все фильмы Протазанова, Волкова, Мозжухина. Их главный, верный, лучший зритель остался в России. Здесь ждали свидания с любимыми актёрами и режиссёрами. Для многих разлучённых родных экран дарил единственную возможность встречи. Остались свидетельства того, как старик-отец и братья Мозжухина специально приезжали в Пензу, чтобы ещё и ещё раз посмотреть фильм, в котором он снимался. И наверняка его подросток сын не пропускал этой возможности. Именно так в последний раз «встретилась» с отцом Нина Берберова, увидев в Париже фильм «Выборгская сторона», в котором он не актёр, персонажу «из бывших» отдал свой аристократический типаж.

На экранах Берлина и Парижа с огромным успехом шли фильмы Пудовкина, Эйзенштейна, Роома, Довженко, Барнета, Эрмлера – западный зритель, поверх идеологии, проникался эстетической новизной, художественной энергетикой советского киноавангарда. В Берлине очередями в кинотеатры, где шёл фильм «Буря над Азией» (так здесь назвали пудовкинского «Потомка Чингис-хана») пришлось управлять полиции. Рене Клер, увидев фильм Абрама Роома «В подвалах Москвы» (прокатное название во Франции «Третьей Мещанской»), готовил ему свой киноответ – фильм «Под крышами Парижа». Яков Протазанов, потрясший «Отцом Сергием» и ещё незабываемый как режиссёр Русского зарубежья, поражал своими советскими фильмами – «Аэлита», «Сорок первый», «Белый орёл». Не меньший успех здесь имело и репертуарное советское кино: «Деревня греха» (в подлиннике «Бабы рязанские»), «Крылья холопа», «Капитанская дочка», «Медвежья свадьба».

Там, на нашей Родине, несмотря на все неблагоприятные условия, кинематография развивалась в смысле художественно-артистическом и в техническом... Исключительной художественной и коммерческой ценности производство можно было бы создать, если бы тамошние режиссёры и артисты работали здесь объединённо с французскими.

Фёдор Шалапин. Из интервью. 1929 г.

Успехи советского кино 20-х годов не остались незамеченными в Европе, и на фоне интереса к «русской теме» («русского голода») породили надежды на объединение усилий. О борьбе сообща с американской киноэкспансией заявляли немецкие кинопредприниматели, отдельные представители кино Русского зарубежья, эмигрантской прессы и даже советской культуры. Эта надежда, конечно, была призрачной. На бумаге остались многие интересные проекты: «Жерминаль» (по Э. Золя) в постановке В. Пудовкина, «Пышка» (по Г. де Мопассану), которую в Германии готовился снимать А. Роом, «Война и мир» (по Л. Толстому) в режиссуре А. Санина, под художественным руководством А. Луначарского.

Зато с большим «русским акцентом» получился один из величайших кинопроектов XX века – французский фильм «Наполеон» режиссёра Абель Ганса. Начать следует с В. Венгерова, предложившего услуги европейского киноконцерна «ВеСти» и давшего финансово-организационное начало производству фильма. А когда съёмки остановились в связи с крахом «ВеСти», их возобновлению поспособствовал русский промышленник, занимающийся сталелитейным делом во Франции – Гринёв.

Господин Волков крупный кинорежиссёр, господа Фельдман и Комеровский наши инженеры, господин Гефтман ассистент режиссёра... я не думаю, что сами они едва спаслись от смерти для того, чтобы заниматься пропагандой коммунизма на Корсике.

Абель Ганс. Из статьи в газете «Эвей де ля Корс». 1925 г.

«Наполеон» задумывался как восьмисерийный суперфильм, охватывающий всю жизнь героя – от юности Бонапарта до смерти Наполеона. Владимир Руденко играл юного Бонапарта. Долго велись переговоры с Иваном Можухиным об исполнении роли Наполеона. Сохранилась переписка Ганса с актёром, которая не помогает понять, где истинная причина, а где удобные предлоги, и почему роль, о которой актёр мечтал и исполнитель, о котором мечтал режиссёр, так и не встретились.

Легко представить, как он был бы хорош. Впрочем, есть некая высшая справедливость в том, что Наполеона не играл русский – ведь самое великое унижение, как военачальник и как человек, он пережил именно в России. В мемуарах приближенных, бывших рядом с ним в пылающей Москве, задокументировано, что он был близок к

помешательству. И есть высший промысел в том, что многие талантливые люди из России внесли важную лепту в великий фильм о великом её противнике, который здесь был сломлен и побеждён.

Своими ассистентами Ганс сделал А. Волкова и В. Туржанского. Художником фильма выступил Александр Бенуа. Марк Алданов, считающийся крупнейшим историческим писателем Русского зарубежья, принял на себя обязанности консультанта. Михаил Фельдман сконструировал ряд приспособлений к кинокамере, чтобы сделать её подвижной («скачущей» на лошади, «носящейся» по волнам, «играющей» в снежки). Скорее всего, завистью и страхом перед конкурентами, а не мифическим коммунистическим заговором можно объяснить то «беспокойство общественности», на которое режиссёр должен был реагировать статьёй в газете.

Обращение к русским творческим силам во французском кино давало новые формы жизни кинематографу Русского зарубежья. Фильмы молодых французских режиссёров-авангардистов – Эпштейна, Л'Эрбье, Кавалканти, Фейдера, пришедших на киностудию «Альбатрос», впитали эстетическую атмосферу русской студии «Ермоль-эфф-синема». Далее, как замкнутое национально-культурное пространство, как киноколония, она существовать уже не могла.

4

Покидающие Россию были ориентированы на Европу. Традиции культурного обмена, дворянского быта, домашнего воспитания всегда были европоцентричны. Далёкую Америку выбрали немногие. В середине 20-х набирающая силы и международный авторитет американская кинематография стала просто покупать таланты. В конце 30-х многие ехали сюда из Европы уже не по свободному выбору, а по необходимости: бежали от войны, фашизма, геноцида.

В Америке, стране цивилизации, а не культуры, кинематограф, театр, музыка, живопись всегда существовали как отрасли индустрии досуга, развлечения, вырабатывающие на конвейере продукты массового, быстрого потребления. Таким продуктом могли стать и феномены культуры: гастроли Московского художественного театра, проекты выдающегося реформатора сцены Вл. И. Немировича-Данченко, гениальная картина Э. Мунка «Крик»...

Америка, страна, лишённая нации, страна эмигрантов, принимала всех, кто готов был раствориться в новообразовании, названном «американский народ». Не желающий, или не способный к этому мог быть уверен, что с голоду здесь не умрёт, но на личностную состоятельность, на творческую реализацию рассчитывать не мог. Художнику любого масштаба предстояло войти в соответствие с существующими стереотипами, лучше самыми высокими, прибыльными – ведь он попадал в пространство цивилизации, а не культуры. Особенно это давление механизмов цивилизации сказывалось в кинематографе – массовом, финансово-ёмком, требующем быстрой коммерческой реализации. Попытки европейцев, в их числе русских, навязать Голли-

вуду механизмы культуры превращались в войну с ним, раньше или позже завершались их поражением.

Я долго не мог опомниться от её игры. Это было одно из тех забываемых впечатлений, которые заставили меня писать для театра.

Теннис Уильямс. Об игре Аллы Назимовой

Дочь аптекаря из Ялты Аделаида Яковлевна Левентон, известная как Алла Назимова, была не только разносторонне талантлива, но весьма умна, хорошо образована. Она училась в Швейцарии танцу и драматическому искусству, закончила Московское филармоническое училище по классу Вл. И. Немировича-Данченко с медалью. Принятая в Московский художественный театр, долго там не задержалась, предпочтя гастрольную судьбу в труппе своего мужа, известнейшего актёра Павла Орленева. Россия, Европа и наконец Америка. Почти год в одном из бедных районов Нью-Йорка этот первый театр из России давал спектакли. Неисправимому русскому романтику Орлене-ву стали невыносимы – работа в долг, выступления перед публикой, не понимающей русского языка. В 1906 он уехал в Россию, а Назимова осталась. Изучив английский, играла на Нью-Йоркской сцене и быстро заслужила славу и звание «русской Дузе» (великолепный стереотип). Потом на 39-й улице появился театр Назимовой, где она в течение семи лет играла, поражая зрителей не только драматическим темпераментом, мастерством, но и изысканной пластикой, выразительностью тела, нестандартным обликом.

Стоило театральной славе начать угасать, Назимова сосредоточилась на кинематографе, не считаясь с тем, что ей было уже к сорока. Дебют в пацифистском фильме «Невесты войны» (1916) в роли, ею уже с успехом сыгранной на сцене, сделал имя в кино. В кинокомпании «Метро» Назимова стала самой высокооплачиваемой звездой, с правом контроля производства, съёмки. Здесь развернулся настоящий семейный бизнес: сестра – главный редактор, племянник занялся продюсерством.

Играть приходилось в наивных, нелепых, экзотических мелодрамах, роли жриц любви, дочерей Востока, див из парижских кабачков. Но именно на эти гонорары удалось построить поместье в Голливуде, знаменитый «Сад Аллаха», а, главное в 1921 году купить студию и начать собственное производство по европейским образцам. Снимались экранизации, в которых Назимова играла главные роли – «Дама с камелиями», «Нора», «Саломея». Она хотела вернуть на экран Серебряный век. Декорации и костюмы в стиле «модерн», женские образы точно с полотна Альфонса Мухи и гравюр Обри Бердслея, пластика игры и танца декадентская, утончённая, чувственная. Пуританская Америка в лице критиков и зрителей такому кинематографу сказала «нет», Назимова потерпела не только эстетический, но и финансовый крах.

Студию пришлось продать, «Сад Аллаха» превратить в гостиницу. Тогда Назимова вернулась на сцену, создав первый американс-

кий репертуарный театр и играла там Чехова, Андреева, Ибсена. Работала на радио, писала мемуары, снималась в кино в ролях второго плана. В 1945, в «Саду Аллаха», где она была уже не хозяйкой, а одной из пансионеров, Назимова скончалась. На Аллее славы Голливуда ей были открыты две звезды, как актрисе немого и звукового кино. Кажется, ей одной.

«Ольга Бакланова заняла положение просто актрисы, а не русской и в результате она играет в Голливуде и иностранные роли и обычные американские... Почти в каждом номере журнала фотография Баклановой, интервью...»

«Иллюстрированная Россия». 1929 г.

Бакланова – мхатовка, любимица Вл. И. Немировича-Данченко, выступавшая с шестнадцати лет сначала на драматической сцене, позднее в Оперной студии театра. Во время гастролей студии в Америке она получила роль второго плана в фильме «Голубка». Так началась её кинокарьера в Голливуде, по местным меркам удачная, хотя и не очень продолжительная. Но даже лучшие её роли, например, хозяйки портового кабака в фильме «Доки Нью-Йорка» (1928) снимались без уважения к её артистическому опыту и человеческой индивидуальности. Режиссёр этого фильма Джозеф Штернберг открыто декларировал, что актёр для него «марионетка», «пятно краски на холсте». Он выработал свою манеру работы: бесконечными дублями измотать, сломать актёра и таким образом получить нужную, простую, сильную эмоцию – слезы, страх, гнев, ненависть. Так же он работал и с ученицей Немировича-Данченко, который и представить себе не мог подобное, когда лично обратился с просьбой дать Баклановой пробу в Голливуде.

Здесь хорошо приживались исполнители, точно укладывающиеся в популярное амплуа. Звезда русской оперетты, артист кабаре «Летучая мышь» Михаил Вавич неожиданно пригодился на роли злодеев, обладая броским сценическим дарованием и неистребимым акцентом. Так бы он, с успехом, наверное, старился в этом вечном амплуа, если бы не ранняя смерть. Вавича оплакивали, потому что все любили: за доброту и щедрость. На его жертвования приобрели иконостас и кресты на купола православного храма, возведенного в Голливуде. В церковном хоре часто можно было услышать его на редкость красивый баритон. Русский балетный танцовщик, партнёр Анны Павловой в Мариинском театре Фёдор Козлов, ещё до революции приехавший в Америку, стал довольно известным американским киноактёром Теодором Козлофф. Для него специально подбирались роли драматически-пластического характера, ну, например, роль немого.

Но, если актёра не удавалось приспособить к определённому амплуа, к какому-то стереотипу, что чаще всего случалось с крупными талантами (самобытными, многоликими, национально укоренёнными, независимыми), он пропадал невостребованным. Может быть самый яркий и трагический пример – судьба Михаила Чехова в Голливуде.

Болеславский, как и многие русские актёры, использовал школу Станиславского как визитную карточку для Голливуда. Я.-К. Хорак «Белые русские в Голливуде»

Ричард Болеславский (Болеслав Рышард Стржезницкий) умер в Голливуде прямо на съёмочной площадке, не дожив до пятидесяти. Можно только удивляться сколько он пережил, как много успел за свою не слишком долгую жизнь. Талантливый актёр, режиссёр, блестящий танцор, фехтовальщик, гимнаст, живописец, скульптор, декоратор. Он был секретарем Станиславского, который его очень любил. Он увидел его, студента Одесского университета, в любительском спектакле и пригласил в театр. Болеславский был одним из организаторов и режиссёром I-й Студии МХТ. Много играл на сцене, а с 1914 снимался и ставил в кино. Сражался на фронтах Первой мировой добровольцем в Польской уланской дивизии, в Гражданскую – против красных. Потом работал в театрах Варшавы, Познани, Берлина, играл в группе Качалова и Пражской группе МХТ. Отправляясь на гастроли в Америку через Европу, Станиславский «подобрал» многих своих. Приехав таким образом сюда, Болеславский остался. Он организовал частную театральную школу, где пропагандировал систему Станиславского; открыл студию на Бродвее; выпустил выдержавшую девять изданий книгу по актёрскому мастерству, написанную в форме диалога с ученицей. Он женился на известной американской театральной актрисе и сделался совсем американцем.

В кино Болеславский пришел в 1929 и успел снять 19 фильмов – в основном комедии, мелодрамы, где играли такие знаменитости как Марлен Дитрих, Грета Гарбо, Чарльз Лаутон. Не мог он пройти мимо «русской темы», правда сделал в неё вклад скандального, бульварного характера. В фильме «Распутин и императрица» он задел достоинство ещё живого участника событий, одного из убийц, выставив Феликса Юсупова мстителем за изнасилованную старцем жену. Князь подал в суд и получил «за моральный ущерб» миллион долларов. Ни драматургией, ни режиссурой, ни актёрским исполнением фильм не блеистал, хотя в нём была занята знаменитая актёрская семья Бэрриморов: старший брат Лайонелл (Распутин), Джон (Юсупов), Этел (императрица).

Будучи многообразно одарённым, имея опыт работы с великими – в театре со Станиславским и Крэггом, в кино с Дрейером, прожив такую жизнь, Болеславский не создал в кино ничего достойного. Сейчас только специалисты помнят его «Сады Аллаха», «Раскрашенный занавес», да и то только благодаря снимавшимся там звёздам.

Семь лет пробежало... как наша ермольевская семья распалась... Мы все оказались разбросанными по всему миру... Буховецкий – в Америке...

Владимир Стрижевский. Из письма. Берлин. 1925 г.

Дмитрий Буховецкий начинал как статист и сценарист ещё в России, у Ермольева и вместе с его лучшими сотрудниками уехал из России. «Самоуверенностью» и «наглостью» (по свидетельству очевид-

цев) в Берлине он начал пробиваться на постановочную работу. Не имея собственного творческого лица, искал наиболее коммерчески успешный образец для подражания и нашёл в лице постановщика костюмных исторических мелодрам Эрнста Любича. Не имея ни его культуры, ни его мастерства, Буховецкий один за другим выпускал псевдоисторические боевики, и стал коммерчески успешным постановщиком. Этому способствовал популярнейший актёр театра и кино Эмиль Янингс, постоянно у него снимавшийся.

Перебравшись в Америку, Буховецкий сделал несколько фильмов. Начал и не завершил «Анну Каренину» с Гретой Гарбо. Снискал недобрую славу постановщика, стремившегося к экономии съёмочных бюджетов и, наконец, нашёл, своё истинное призвание – успешного игрока на бирже, сколотив чуть ли не миллионное состояние. Так говорили...

г-н Аркатов не новичок в постановках еврейских пьес, сюжеты для которых он пишет сам... В ленте показано много чрезвычайно интересных еврейских обычаев. Она прекрасно разыграна и превосходно поставлена.

Из рецензии на фильм «Горе Сары». 1913 г.

Александр Аркатов (Могилевский) в России прослыл, типичным репертуарным режиссёром, способным ставить фильмы на любые темы, в разных жанрах. Пожалуй лучше других ему удавалась «еврейская тема» – «Горе Сары», «Рахиль», «Кантонисты». Успел Арка-тов поработать и над советскими киноагитками – писал сценарии, снимал, играл. В 1921 он получил согласие Наркома Луначарского на командировку за рубеж, как спецкор журнала «Кино», по своей первой специальности критика и журналиста. Решив не возвращаться в Советскую Россию, Аркатов из Европы приехал в Америку. Но в Голливуде, где всё руководство составляли его бывшие благодарные зрители из российских районов черты оседлости, специалист «еврейской темы» оказался не нужен.

Тогда он открыл здесь модный фотосалон, клиентами которого стали С. Рахманинов, Б. Шоу, Ф. Шаляпин. Но это ещё не был конец столь удивительной карьеры. Уже за пятьдесят, Аркатов добровольно пошёл в армию и прослужил всю войну. А потом он вернулся в Голливуд, чтобы организовать киностудию религиозных фильмов, адресованных молодёжи.

... что ни картина, то шедевр развесистой клюквы. сам И. Л. Толстой с развязным цинизмом не помнящего родства и отечества... помогает американским режиссёрам калечить произведения своего великого отца.

*Александр Морской «Мода на русское».
«Иллюстрированная Россия» 1929 г.*

Подсчитали, что в XX веке именно в Америке чаще всего обращались к прозе Л. Н. Толстого, здесь была снята каждая вторая экранизация.

Самым популярным у кинематографистов был роман «Воскресенье», который находили особенно киногеничным – любовно-криминальный сюжет, тип героев, накал открытых страстей, русский антураж.

Пожалуй, экранизация романа, названная «Мы живём вновь» (1934), наиболее любопытна, как своими удачами, так и просчётами. В ней особенно заметен «русский след»: режиссёр Рубен Мамулян из студии Е. Б. Вахтангова; исполнительница главной роли Анна Стэн, бывшая звезда советского кино, декоратор Сергей Судейкин, художник «Мира искусств». Благодаря этому в фильме не едят чёрную икру ложками из общей миски; подвыпившие офицеры не лазают под стол; трагический финал не заменён счастливой свадьбой (как в фильме К. Брауна «Любовь» по роману «Анна Каренина»). Но трагический образ Катюши явно не удался Стэн актрисе лирического дарования. И культурный, мастеровитый режиссёр не смог передать философско-религиозного содержания романа и свёл христианскую идею Воскресенья к «жизни вновь».

В версии «Воскресенья», снятой Эдвином Каревым, в качестве связующей сюжет, постоянно возникала сцена, где Лев Толстой (в исполнении И. Л. Толстого) точал сапоги, эдакий писатель-труженик, не чурающийся простонародного, чёрного труда. Илья Львович вкусил от радостей кинематографа ещё в России, когда выступил консультантом, сорежиссёром и актёром в фильме «Чем люди живы». Теперь он понадобился Голливуду: его имя использовали как торговую марку. Пригодилось и лицо – он без грима снялся Львом Толстым, с неизменным сапогом в руках. Позднее одну из киноверсий «Анны Карениной», в 1955 консультировал, точнее рекламировал Андрей Ильич, внук писателя.

... в каком зачаточном состоянии здесь искусство и с какой жадностью и любознательностью здесь хватают всё хорошее, что привозят в Америку.

Константин Станиславский. Из письма. 1923 г.

Особую страницу в истории театра и кино Русского зарубежья вписали в середине 20-х основатели и руководители Московского художественного театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Эти два выдающихся сценических деятеля Серебряно века, не покинувшие Россию, вывезли в Европу и Северную Америку лучшие образцы его театра.

Это была командировка Особого Комитета заграничных артистических поездок и художественных выставок, с целью получения средств в помощь голодающим Поволжья. Театр поехал за хлебом насущным в длительные гастроли на два сезона 1922/1923 и 1923/1924. МХТ, в поездке возглавляемый Станиславским, дал 561 спектакль в 4 странах Западной Европы (в том числе в таких центрах русского зарубежья как Берлин, Париж, Прага) и 12 крупнейших городах Северной Америки. Станиславский волновался, что везут старый репертуар, уже показанный в Европе в 1906 – постановки пьес А. К. Толстого, А. П. Че-

хова, А. Н. Островского, И. С. Тургенева, Н. Е. Салтыкова-Щедрина, М. Горького, а так же Г. Ибсена, К. Гамсуна, К. Гольдони.

Грандиозный успех спектаклей подтвердил, что это был не старый, а ставший классикой, вечный репертуар. Неожиданно гастроли оживили кинематографические интересы Станиславского. Американская фирма «Парамаунт» предложила ему поставить «Царя Фёдора», но он решил расширить историческое поле фильма, включив в него эпоху и личность Ивана Грозного. В дополнение к трагедии А. К. Толстого был сделан обзор исторических событий, написан литературный сценарий «Трагедия народов». Велико было разочарование, когда сценарий вернули, объяснив, что нужен другой жанр – мелодрама, история любви двоих на фоне истории. «Сыграем в Москве» – обнадёжил коллег и себя огорчённый Станиславский. Он ошибся – идеологи советского театра сочли этот замысел чуждым, «экспортным».

Триумфальные гастроли ещё раз показали свету Старому и Новому, что театр, собравший ансамбль таких актёрских индивидуальностей, выросший на такой драматургии и возглавляемый такой режиссурой – лучший театр в мире. Повсеместный его успех обнажил драму современной культуры: Европа, где были её почва и корни, не имела необходимого для коммерческого успеха зрительского потенциала и средств, а в Америке, где было и то и другое, не было ни почвы, ни корней. Вот почему идея Станиславского открыть в Америке оперную студию осталась на бумаге, никого не заинтересовала. А в Европе не нашлось средств на то, чем он многих увлёк – на создание Международной театральной студии.

Станиславский мог остаться в Европе, в Америке – надолго, навсегда. И не остался, хотя возвращался в Россию с твёрдым трагическим убеждением – «Художественного театра больше нет». Он так и писал в письме Вл. И. Немировичу-Данченко, думая о том театре, мировой, последний смотр которого только что завершился. Гениальный режиссёр и великий актёр, которому только исполнилось шестьдесят, собирался завершить творческую жизнь: передачей опыта через Слово, через книги и кинематографические иллюстрации того, что словом не передаваемо. Как известно, книги появились, а задуманные киноиллюстрации к ним – нет. Жаль.

... самая настоящая тоска по искусству: по художеству, по идеологии, по широте мировоззрения, по благородству вкуса, по исканиям, по запросам в самой публике – ничего подобного здесь, в Голливуде не существует... И трудно переносимо это царство спекуляции. А жаль: какое могущественное явление кино. И досадно: сколько тут материальных средств. Владимир Немирович-Данченко. Из письма». Голливуд. 1927 г.

Осенью 1926 в Америку на гастроли прибыла оперная студия МХТ во главе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Его пригласили в Голливуд и при встрече вручили большой «золотой» (из картона) ключ от города. И этот «дар», помимо желания гостеприимных хозяев, торжествен-

но его встретивших, стал символом пребывания Немировича-Данченко в кинстолице Америки. Фирма «Юнайтед артистс» пригласила его, как официально было сформулировано «для реформы американского кино». Когда Москва в лице Наркома Луначарского дала разрешение, был подписан годичный контракт. Немирович-Данченко с большим энтузиазмом стал посещать съёмки, отсматривать фильмы, изучать организационные и технологические тонкости производства.

Он сразу определил и оценил три главные составляющие американской киноиндустрии, её три кита: техника (великолепна), драматургия (слабая), актёрские индивидуальности (яркие). Исходя из этого, он предложил начать со сценариев: указал для экранизации лучшее из репертуара Художественного театра (Чехов, Андреев, Тургенев...); сделал инсценировки собственных пьес («Цена жизни», «Золото»), намечил круг современных тем (от феминизма до усталости от политики).

Продюсер фирмы Джозеф Скэнк всё отклонил, как «несоответствующее зрительским ожиданиям». Немирович-Данченко был удивлён. Позднее ему объяснили, что, например, фильмы с «романтическим сюжетом» должны быть рассчитаны «на 12-летнего мальчика». А разве не об этом свидетельствует реакция главы фирмы, услышавшего финал «Капитанской дочки»: «вот если бы Екатерина влюбилась в Пугачёва...»

Немирович-Данченко думал о ярких актёрских индивидуальностях: для Мэри Пикфорд – «Снегурочка», для Лилиан Гиш – сологу-бовский «Узор из роз», «Клеопатра» для Назимовой, «Ева» по роману Вассермана для дуэта Гарбо – Наварро... Бывая на студии, встречаясь с кинематографистами, Немирович-Данченко понимал всё больше и больше, что здесь творческие поиски подменяются то стандартами производства (один и тот же художник, тасуя типовые декорации, быстро создаёт интерьеры разных эпох, стилей), то рекламными ухищрениями (не талант, не труд делают звезду, а средства, вложенные в её раскрутку).

Немирович-Данченко предложил создать при фирме «Юнайтед Артистс» Русскую студию актёрского творчества, в которой молодые талантливые люди разных национальностей, включая и выходцев из России, могли изучать её культурное, эстетическое наследие. Он рассматривал в перспективе эту студию как начальное звено в цепи американо-советских кинематографических инициатив. Его проекты, видимо, многих просто напугали, и Немирович-Данченко попал под пресс «общественного мнения». Заговорили о том, что он тянет в сторону не понятного и не нужного американскому зрителю чистого искусства (что было правдой), что он уже слишком стар (а опровергали его энергия и невероятная работоспособность). В конце 1927 Вл. И. Немирович-Данченко вернулся на Родину. Не состоявшееся, не случившееся тоже опыт, и по-своему ценный. Важно понять причины неудачи. Главная – неспособность американской киноцивилизации к существенным контактам с русской культурой.

Волею исторических обстоятельств в Америку съехалось немало талантливых русских; кто-то здесь нашёл человеческое пристанище,

другие доживали творческую жизнь, немногие построили её с нуля. Но здесь не мог возникнуть тот диалог культур, который и представляет собой Русское зарубежье. Америка добавила к этому чисто европейскому феномену лишь некоторое послесловие, так, культурный постскрипtum. Неслучайно, после войны многие русские вернулись в Европу, на свою вторую Родину, чувствуя себя русскими европейцами.

В Европе, в России, всегда были склонны демонизировать Голливуд, как воплощение американизма в кинематографе. Хотели погубить Мозжухина, как талантливого конкурента, да и многих других звёзд Старого света... Насмехались над русской классикой, снимая примитивные, нелепые экранизации, выпуская адаптированные версии в мягких обложках... Не было и нет в этом никакого злого умысла, а были и есть – местечковые представления о мире и своём месте в нём, национальный эгоцентризм, культурная ограниченность... С этим можно, пожалуй, даже должно, не соглашаться, это глупо поддерживать, но с этим не нужно воевать.

5

На Руси имеет будущность лишь то, что церковно, в самом широком смысле этого слова.

о. Сергей (С. Н. Булгаков)

После годов гонения на Веру, уничтожения Церкви, а вместе с ними культуры, открыто, программно им служащей, в Русском зарубежье православное искусство обрело жизнь и спасение.

В Париже до 1917 был единственный православный храм св. Александра Невского на рю Дарю, а через двадцать лет их было уже тридцать. По всей Европе действовало более ста приходов, которые становились центрами духовной жизни и повседневного общения утративших Родину. И до сих пор во дворе храма св. Александра Невского на стенде размещена информация, просьбы, советы, предложения. Нуждающиеся, одинокие, бездомные найдут здесь для себя многое в помощь и поддержку. В каждом крупном центре Русского зарубежья возникали богословские учебные заведения. Организациями Русского студенческого христианского движения было охвачено все его пространство. Сохранить православие в ином конфессиональном окружении значило не утратить собственную ментальность, свою картину мира.

Сент-Женевьев де Буа – самое большое захоронение наших соотечественников – мало похоже на русское кладбище. Здесь на западный манер деревья не склоняются над могилами, потому что своим ростом, своей жизнью они их разрушают. Сюда не приносят срезанных цветов, ведь они портят камни надгробий, быстро превращаются в мусор. Всё здесь слишком организованно и рационально для русского сердца. И вдруг в углу, в верхушках берёз голубая маковка православного храма... Чувствуешь, это русский Некрополь.

Храм возведён искусством и трудом русской православной семьи – архитектора Альберта Александровича и художницы Марии Николаевны Бенуа. Братья Владимир и Сергей Рябушинские (из династии промышленников, банкиров, меценатов, по вере старообрядцы) основали здесь общество «Икона», в которое вступили И. Билибин, А. Бенуа, П. Муратов, кн. Г. Трубецкой. Расписывали православные храмы, устраивали выставки икон по всему миру, выпускали книги по иконологии, альбомы, – всё сообща, исповедуя формы коллективного творчества, на которых создавались и трудились иконописные дружины на Руси.

Когда русский духовный хор исполняет на концерте в Париже, например, «Покой Спасе» то ведь перед иностранцем открывается мир Новый.

Борис Зайцев. «Слово о Родине»

Музыка, лишённая материальной формы, ближе всего к небу, к Богу, потому православное искусство, воплощённое в ней достигает божественных высот. Николай Борисович Обухов (из рода Баратынских, двоюродный брат певицы Надежды Обуховой) весной рокового 1917 начал писать ораторию для большого оркестра, хора, солистов, проникнутую идеями русского космизма – «Книга жизни». Он продолжал её писать и в эмиграции, но так и не завершил. Морис Равель пережил потрясение, услышав фрагмент оратории на одном из редких публичных выступлений Обухова. Композитор был за роялем, за дирижерским пультом стоял С. Кусевицкий.

Обухов смело искал современные новые звучания религиозной музыки. Так в начале 20-х годов он использовал электро-акустические инструменты в произведениях для хора «Агнец и наше раскаяние», «Пастырь и наше утешение», «Да будет один пастырь и одно стадо». В середине 30-х впервые прозвучало произведение «Всемогущий благословляет мир» для изобретённого композитором инструмента – «звучащего креста» (звуковых радио электрических волн в форме креста). Крест – позорное орудие мучения и символ высочайшей жертвы, чести, славы, благодати, спасения, вечной жизни стал инструментом, рождающим музыку.

Последние пять лет жизни Обухов, у которого во время нападения на улице, похитили портфель с единственным экземпляром нотной рукописи «Книга жизни», не мог больше сочинять. Позднее, была предпринята попытка реконструкции этого произведения и выпущена пластинка, названная «От Бетховена к Обухову».

*Вот он Божий мир... над ним и над нами Бог... И с нами. И в нас. Всегда... Доверяйтесь, доверяйтесь Ему. И любите...
Знайте, плохо Он устроить не может. Ни мира, ни вашей жизни.*

Борис Зайцев «Тишина»

Борис Зайцев из редкого племени русских писателей Серебряного века, оглядывая весь семидесятилетний творческий путь которого, безо всяких оговорок можно сказать – истинно православный писатель. Потрясения революционной эпохи привели его в Церковь, а годы изгнания, ровно полвека, открыли ему «Россию Святой Руси», а он в своей прозе открыл этот мир читателю.

Так сложилась книга, которую писатель задумал как итоговую и которая вышла через год после его кончины. В ней: житийное повествование о русском святом «Преподобный Сергий Радонежский», записки паломнических странствий «Афон», «Валаам», заметки о деятелях церкви Русского зарубежья и православных русских обителях во Франции, новеллы «Богородица Умиление сердец», «Алексей Божий человек».

Почти двадцать лет Зайцев писал автобиографический роман-тетрологию «Путешествие Глеба». Это удивительная проза, исполненная возвышенного, умиротворённого, смиренного православного мировоззрения, созерцательного, лишённого художественной самоуверенности в своих творческих силах. Наверное, эта глубокая ясная Вера давала силы на столь долгую жизнь, до конца – в уме, памяти, любви. Переживший всех своих друзей-писателей, проводивший каждого добрым, мудрым, благодарным словом, «последний лебедь Серебряного века», Борис Константинович Зайцев умер, когда ему исполнился девяносто один год.

*Он спустился в недра русского простонародного церковного
благочестия... У людей на ночном столике, наряду с
молитвословом и Евангелием, лежат томик «Лета Господня».
Это уже не литература... Это утоление голода духовного.*

Антон Карташев «Памяти И. С. Шмелёва»

Иван Сергеевич Шмелёв в Крыму, в Гражданскую потерял единственного сына, юного офицера Белой армии, расстрелянного красными в 1920. Там, в аду братоубийственной войны, Шмелёв написал неожиданную повесть «Неупиваемая чаша», в которой всё – любовь, вера, смирение, кротость. С 1922 он в эмиграции – Прага, Париж.

Выросший в Замоскворечье, в патриархальной среде, в семье, корнями уходящей в крестьянство и староверчество, он с детства был богомолен, воцерковлен, а через жизненные испытания, потери, страдания в нём прорастал православный писатель. «Лето Господне», «Богомолье» – биография православной души автора, эпос русской жизни, в котором одновременно сосуществуют наивность и выстраданность верования ребёнка и взрослого, всегда живущих в одном человеке.

В многонациональной среде Русского зарубежья, где многие страдали недугом безверия, кого-то пугала истовая «русскость», открытая православность Шмелёва, и они обвиняли его в черносотенстве. Но были и настоящие его читатели, те, кому мир его произведений был близок, внятен, необходим.

*Отныне я буду нести и грехи и покаяние, потому что
сильны плечи мои и не согнутся под мукой этой.*

Елизавета Кузьмина-Караева «Юрали»

Похожая на легенду, подвижническая, увенчанная мученическим концом жизнь монахини в миру Матери Марии заслонила творческий путь поэта, публициста, философа Елизаветы Юрьевны Кузьминой-Караевой. Член партии эсеров, городской голова Анапы, затем комиссар по делам культуры и здравоохранения городского Совета, первая женщина, изучавшая богословие в Петербургской духовной академии, участница «сред на башне Вячеслава Иванова» – это всё она.

В эмиграции с 1920 года. Первая публикация – во многом автобиографическая повесть о революции и гражданской войне «Равнина русская» (Хроника наших дней) под псевдонимом Юрий Данилов. Сближение с русскими религиозными философами Н. А. Бердяевым, С. Н. Булгаковым, Г. П. Федотовым укрепили в ней позиции религиозного поэта и публициста, православного человека. В 1932 Кузьмина-Караева приняла монашеский постриг, но не удалилась от мира, а пришла к бездомным, голодным, больным. Занималась созданием санаториев для чахоточных, больниц, общежитий, столовых для бедных. Через три года в Париже был создан центр социальной помощи «Православное дело». Везде Мать Мария занималась самой чёрной работой, но находила силы и писала – религиозно-философские статьи, стихи, в них изливая душу глубоко верующего поэта и богословские суждения монахини.

Во время оккупации Мать Мария примкнула к французскому Сопротивлению: поддерживала контакты с заключёнными, прятала советских военнопленных, французских патриотов, евреев. Для православной монахини они все были равны – атеисты, люди разных вероисповеданий, национальностей. И продолжала писать – религиозные поэмы, драматические мистерии, вышедшие посмертно, после её гибели в газовой камере концлагеря Равенсбрюк, в марте 1945. Страдальческий венец, принятый в жизни, придал её поэзии особую духовную силу.

«В стране богов, где небеса лазурны

.....

Я счастлив был. И вам, святые урны,

Струй фэзуланских, сердце благодарно

За то, что бог настиг меня коварно,

Где вы шумели, благостны и бурны».

Вячеслав Иванов «Италия»

Вячеслав Иванович Иванов, выехавший из Советской России в командировку в 1924 году, остался в Италии навсегда. Именно здесь он обрёл новый духовный и поведенческий облик, переоценив свою личность, осмыслив жизненный путь, обретя, наконец, смирение, душевный покой. Преподавал в духовной школе, в Павийском универ-

ситете. Писал стихи и прозу, постоянно осознавая как изменился его стиль, потому что изменился он сам. В 1926 году Иванов принял католичество.

В том же году, там же в Италии, в Падуе, на праздновании 700-летия св. Антония Падуанского атеист и авангардист Игорь Стравинский «обрёл веру». «Что-то произошло», как написал он потом в своих мемуарах. Стравинский назвал «Анафемой Христу» свои балеты и стал писать религиозную музыку – «Верую», «Отче наш», «Богородица, Дево, радуйся».

Неожиданно к духовной музыке пришёл Иван Лямин, сделавший себе имя как кинокомпозитор, сотрудник фирм «Гомон» и «Парама-унт», автор музыки ко многим игровым и мультипликационным фильмам. Выпускник Киевской консерватории и лауреат Парижской, он не успел оправдать всех возлагавшихся на него надежд. Погиб не дожив до сорока пяти. И такой неожиданный конец – убит шальной пулей в день освобождения Парижа от фашистской оккупации.

Роман Гуль, летописец русской эмиграции, автор трёх томов воспоминаний, названных программно – «Я унёс Россию. Апология эмиграции», сделал свой выбор между Отечеством и Свободой, в пользу последней. Он утверждал, что для него без Свободы нет Отечества, а без Отечества Свобода, хоть и тяжела, но возможна. Борис Зайцев, выбирая между Верой и Отечеством, открыл для себя простую истину – «Россия там, где Христос, а где Христос, там и Россия». А русский кинематограф, увы, в изгнании, как в своё время на Родине, существовал без Бога.

В августе 1991 года в СССР состоялся Первый конгресс соотечественников, который провидчески совпал с путчем и началом конца советской системы. Участвуя в подготовке конгресса, удалось осуществить свою давнюю идею: впервые показать кино 20-х годов, снятое нашими соотечественниками за рубежом, как составляющую единой национальной кинокультуры. Благодаря Государственному фонду фильмов, его сотрудникам, его коллекции, была собрана великолепная программа, украшенная именами Якова Протазанова, Ивана Мозжухина, Владислава Старевича, Николая Колина, Натальи Лисенко...

В качестве музейной ценности фильмы впечатляли. Представляя и комментируя их, приходилось уходить в область старших искусств Русского зарубежья, лучшие образцы которых уже были известны большинству собравшихся в зале. И этот контекст нужно было суметь не сделать в глазах зрителя уничижительным для кинематографа. Сейчас на историческом расстоянии, пусть и скромном, менее века, это размежевание стало ещё внушительнее и убедительнее. В одном ряду литература, музыка, театр, изобразительное искусство, принесшие в Европу, сохранившие и в разной мере интенсивно и плодотворно развившие эстетические принципы и художественные ценности русской культуры, в том числе культуры Серебряного века. Вне этого ряда кинематограф, не сумевший, а от части и не захотевший, унаследовать лучшее из опыта 10-х годов. По-актёрски, эффектно, декларативно отрекался Мозжухин. Сдержанно,

умно, по-режиссёрски ушёл от себя Протазанов. Это были лучшие, что же говорить о прочих...

Восточные сказки, сладкие, как рахат-лукум, экранизации русской классики, способные повеселить, если не возмутить, читавших литературные первоисточники; мелодрамы, детективы, драмы, не имеющие национального лица и неукоренённые в окружающую реальность – были такие фильмы. Кинематографа Русского зарубежья не было.

Не экранизировали наиболее читаемых прозаиков – Тэффи, Осоргина, Чёрного. Не снимали наиболее талантливых актёров – Михаила Чехова, например. Правдивой, органичной, обладающей театральной культурой актрисе Доре Читориной предпочитали красивую куклу Наталью Кованько...

Пространство русского кинематографа сузилось до одного вида – игрового, кино документальное, хроникальное, научно-познавательное, способное показать и объяснить человеку окружающий его мир, помочь ему жить в нём, перестало существовать. Перелистав шесть томов хроники жизни русского Парижа за 20 лет, не наберёшь и десятка фактов киножизни, связанных с неигровым кино. Вся русская мультипликация заключалась в творчестве двух талантливых одиночек – Владислава Старевича и Александра Алексеева.

Театр и кинематограф Русского зарубежья существовали не пересекаясь, каждый в своём замкнутом пространстве и уже не могли поддерживать друг друга притоком творческих сил и новых идей.

Кинематограф выпал из контекста старших искусств, сохраняющих традиции отечественной культуры. И этому, видимо, оказались бессильны помешать чисто человеческие и даже общественные контакты между писателями, людьми театра и кинематографистами. В Париже был создан Союз русских театральных деятелей и киноработников. Заместителем председателя была избрана Надежда Тэффи. Какие перспективы открывались перед этим творческим содружеством...

Вот члены союза писателей и журналистов заседают в одном из парижских киноателье под наблюдением снимающих кинокамер. Это неутомимый остроумец дон Аминадо собрал и усадил рядом самых заядлых оппонентов, чтобы снять сюжет о единении творческих сил для Бала русской интеллигенции... Но «кончен бал, погасли свечи...»

Существовало представление, что кинематографу легче прижиться на чужбине, чем искусствам письменного или устного слова – литературе, театру. Легче в силу своей немоты, безъязыкости. На самом деле, даже лишённый звучащей речи, кинематограф весь пропитан стихией родного языка. Ведь мы даже молчим на нём, потому что на нём думаем и осознаём свои чувства. Он задаёт дыхание, ритм, а отсюда мимика, жест, походка – все краски актёрской палитры замешаны на родном языке.

Кинематограф особенно тесно связан с окружающей реальностью, с современностью, с сиюминутными проявлениями массового сознания и массовых настроений. Кино – искусство коллективного творчества и массового восприятия, искусство общения, обмена энергией на прямую между людьми одного языка, общей культуры, родствен-

ного менталитета. За рубежом можно собрать кинематографистов-соотечественников, киностудию превратить в национальную колонию, снимать только на «русские темы», но это не будет русское кино, потому что нет ещё одной незаменимой составляющей – русского зрителя. Формула русского кино коротка и проста: кино для России, о России, в России снятое, в пространстве родной речи, в своей музыкальной и песенной стихии, там, где слышен звон колоколов православных храмов и шум берёз.

Судьба кинематографа Русского зарубежья этому прямое доказательство: не выжили в нём ни русская киностудия, ни русская тема, ни русская киноэстетика. Продолжало, развиваясь, существовать лишь то, что растворилось в принимающей национальной кинокультуре и явилось уже в новом качестве во французском, немецком, чешском кино.

Вторая волна киноэмиграции в 60–80-ые годы XX века, уже из СССР, не дала примеров укоренения и творчества на иной социальной и культурной почве крупных режиссёрских фигур. Уехали талантливые мастера авторского кино – Михаил Калик, Генрих Габай, Борис Фрумин, Михаил Богин – там замолчали или, когда стало возможно, снимать приезжали сюда. По-настоящему в Америке состоялся только один режиссёр – Андрей Михалков-Кончаловский, снявший десяток фильмов, успешных зрительно, коммерчески, фести-вально. Правда, вернувшись в Россию, он не создал ни одного фильма, равновеликого своим лучшим доголливудским... И лишь Андрей Тарковский, став европейским художником, остался русским. Единственный его, последний фильм «Жертвоприношение», снятый в полной изоляции от России, с европейской творческой группой, в Швеции – русский по эстетике, по духу. Но ведь гений – исключение из правил, подтверждающее их неоспоримость.

VIII

И ДОЛЬШЕ ВЕКА ДЛИТСЯ СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК...

Доколе не порвалась серебряная цепочка...

Книга Екклесиаста гл. 12. 6

Русская культура Серебряного века в советскую эпоху подверглась разгрому и забвению. Эмигранты, жертвы красного террора, узники Гулага и те немногие, кто оставшись на Родине, уцелел, были изъяты из обращения истории, их творения – из библиотек, музейных экспозиций, концертных залов, театров.

Творческие фигуры первой величины – из них только четверо прижились в новой социально-культурной ситуации, те, кого захотела использовать власть. При этом Владимир Маяковский превратился «в агитатора, горлана, главаря», Максим Горький в пролетарского писателя и основоположника соцреализма, Константин Станиславский – в идола господствующей системы сценического реализма, Всеволод Мейерхольд – в основоположника «Театрального Октября», а потом в шпиона пяти иностранных разведок.

Поэзия Марины Цветаевой, Осипа Мандельштама, Анны Ахматовой несколько поколений читали чаще в списках, реже в чудом сохранившихся дореволюционных сборниках, стоявших во втором ряду книг хороших домашних библиотек, или в эмигрантских изданиях. Советский кинематограф потерял с литературой Серебряного века всякую связь, потому что она не экранизировалась многие десятилетия. Исключения были весьма редки и потому особенно впечатляли.

*Минувшее я растолковывал в плане, в каком оно
расшифровано мирозерцанием человека дореволюционного
периода.*

Яков Протазанов. 1928 г.

В 1928 году на советский экран вышел фильм «Белый орёл» по рассказу Леонида Андреева «Губернатор», снятый ведущим режиссёром дореволюционного кино, недавним эмигрантом Яковом Протазановым. Он позиционировал этот вызывающий выбор как продолжение историко-революционной, социально-критической серии, открытой фильмом Всеволода Пудовкина «Мать». На экране он действительно материализует эту позицию в изобразительном решении, близком пудовкинскому шедевр. Сценарий дважды отклонялся Главным репертуарным комитетом как идеологически непригодный. Однако студия «Межрабпомфильм» продолжала за него сражаться.

На роль губернатора был приглашён мхатовец Василий Качалов. Так закончилась многолетняя борьба кинематографа за этого актёра,

талантливого, обаятельного, красивого, начиная с 1914 года неоднократно соглашавшегося сниматься и не разу не изменившего родному театру ради съёмок в кино. Вторая главная роль была написана специально для Всеволода Мейерхольда. Этого персонажа не было в рассказе Леонида Андреева. Старый, больной петербургский сановник, больше похожий на злой механизм, чем на человека, был сыгран по законам внешней актёрской техники, по законам биомеханики. Он напоминал Аبلехова из романа Андрея Белого «Петербург» в гениальном исполнении Михаила Чехова.

Напротив, на внутренней актёрской, технике, по законам мхатовской школы переживания работал Качалов. Его контраст с Мейерхольдом, как столкновение сильного зла с бессильным добром, составлял сердцевину драмы, разворачивающейся на экране. Честный, мыслящий, страдающий – обаятельный враг, лучший представитель той эпохи, белая ворона. Герой Качалова – это тоже был вызов. А название фильма, в котором использован антицвет эпохи ... Белая гвардия, белая кость, белое движение, «Белый орёл»... Критика сурово приняла фильм: писали о «победе Андреева» и «идейном поражении Протазанова». Следующая экранизация «победителя» появилась только в эпоху перестройки и гласности.

Полвека русские фильмы 10-х годов существовали в качестве архивных ценностей и учебных пособий для кинематографических школ. Только в 60-е их живую силу и красоту ощутили кинематографисты и истинные любители кино. Именно тогда в Москве открылся знаменитый «Иллюзион» – кинотеатр архивного кино.

Когда меня спрашивают: «Кто на вас повлиял? Кто был для вас учителем?, я отвечаю так: Наверное масса людей, но определённо – Параджанов и Хамдамов.

Кира Муратова. 1991 г.

В 1967 году в Институте кинематографии появился студенческий фильм, сразу и навсегда сделавший его автора знаковой фигурой. Студент Мастерской Григория Наумовича Чухрая Рустам Хамдамов (в дружестве с Ириной Киселёвой) снял «В горах моё сердце». Поэтическая проза американского писателя Уильяма Сараяна была прочитана на экране в жанре немой американской комической, смешивающей условность с жизненной достоверностью, печаль с радостью, слезы со смехом. Название фильму дала поэтическая строка из Роберта Бернса.

Рустам Хамдамов, как талантливый художник и дизайнер, обставил и одел фильм «под начало века». Сам режиссёр, надев соломенное канотье, совсем как у американского комика Гарольда Ллойда, вошёл в кадр за фортепьяно. Впервые на экране появилась студентка ВГИК (из Мастерской Бориса Васильевича Бабочкина), с фамилией, похожей на красивый псевдоним и лицом из Серебряного века – Елена Соловей.

«В горах моё сердце» – фильм-предсказание. Одиночество, скитания, поиск идеала, горечь не признанности, бездомье – темы фильма и мотивы судьбы его автора. Хамдамов, живший и в ташкентском

подвале, и в парижской мастерской – теперь художник, ювелир, модельер с мировым именем, чьи акварели приобретали Феллини, Висконти. Но его путь в кино поистине крестный путь.

Первый фильм был пробой особой хамдамовской режиссуры, вобравшей эстетику немого кино, использующей лишённое объёма, двухмерное, плоскостное изображение, тяготевшей к импровизации на съёмочной площадке. Хамдамова увлекало и волновало раннее русское кино, как киноаив, как кинопримитив. Он задумал фильм-легенду о первой русской кинозвезде прототипом которой стала Вера Холодная и начал снимать «Нечаянные радости».

Видевшие фильм, отснятый на половину, восхищались причудливым сплавом русского романса и восточной сказки; сплетением философских и мистических мотивов; нездешней, несовременной красотой женских лиц; изысканностью костюмов, шляп. Герои – кинозвезда, снимающаяся в мелодраме «Раба любви» (Елена Соловей), её сестра (новое лицо, Наталия Лебле), известный кинорежиссёр (Эма-нуил Виторган), коллекционер восточных ковров. Они ищут ковёр, обладающий магической силой: если на него прольётся кровь человека, то на целый век установится мир, наступит благоденствие в стране. Мечтая спасти Россию, герой приносит себя в жертву. Но она напрасна – его кровь пролилась, а Гражданская война продолжается.

«Нечаянные радости» (1972–1974) – притча о силе и свободе творчества, о художнике, принимающем на себя всё несовершенство мира. Это – вызов, брошенный Рустамом Хамдамовым времени, первым годам застоя. Он был услышан и понят: режиссёра отстранили от съёмки, съёмки прекратили, негатив и рабочая копия были уничтожены по распоряжению Госкино СССР. Сохранились только материалы, бережно собранные оператором фильма Ильёй Миньковецким. Позднее Хамдамов включил их в свой фильм «Анна Карамазофф». Из-за творческих разногласий, теперь с французским продюсером, и у этого фильма не было настоящей экранной судьбы. И вот уже несколько лет, из-за финансовых проблем, длится работа над картиной «Параллельные мелодии».

Сценаристы «Нечаянных радостей» – Феликс Горенштейн и Анд-рон Кончаловский, исполнительница главной роли – Елена Соловей сочли для себя возможным продолжить работу с другим режиссёром. В 1975 году вышел фильм Никиты Михалкова «Раба любви» – цветная, звуковая мелодрама, облагороженная стилизацией и иронической интонацией в показе старого кино, его быта, нравов. Актриса Ольга Вознесенская – раба любви миллионов кинозрителей – снималась, любила, умирала и обретала бессмертие кинолегенды. Белый террор, красное подполье, Гражданская война, Крым... «Рабы любви» – так назывался фильм, поставленный мхатовцем Борисом Сушковым в 1916 году, в котором роль одной из сестёр играла Августа Миклашевская. Фильм не сохранился, но название его запало в память кинематографа надолго.

Конец 80-х, начало 90-х. Перестройка – гласность – крах советской империи – отмена цензуры. Кинематографисты начали жадно

читать неизвестную отечественную литературу Серебряного века, прежде всего «классику второго ряда», «второстепенных писателей», «артельно» создававших текущую литературу той эпохи. Именно такая литература пришла на помощь репертуарному кинематографу. Большинство, в условиях сценарного голода, просто пользовались готовым литературным материалом. Кто-то пытался в этом зеркале прошлого рассмотреть настоящее. Другие, не находя контактов с современностью, таким образом дистанцировались от неё. Многие поняли, что это путь к ранее закрытым темам и сюжетам. И для всех без исключения сама эта литература была лишь средством и поводом, но не целью, не ценностью.

Вновь стал популярен Леонид Андреев. Библейские и богоборческие мотивы его повести «Иуда Искариот» легли в основу фильма Михаила Каца «Пустыня». Повесть «Жизнь Василия Фивейского» стала фильмом «Очищение». Актёр Дмитрий Золотухин для режиссёрского дебюта выбрал рассказ «Христиане», в своё время получивший за сатирический подтекст и антиклирикальный пафос «5+» от самого Льва Толстого.

Кризис революционных настроений Л. Андреева, наступивший после событий 1905 года, пришёлся по вкусу радикальной российской киноинтеллигенции 90-х. Снова востребован «Губернатор», поставленный талантлив кинооператором Владимиром Макеранцем в изысканной пластике «под мир искусственников», и без особых актёрских откровений. Для французского телевидения ленинградский режиссёр Игорь Масленников экранизирует рассказ «Тьма», в котором томления разочаровавшегося в революции террориста, посещают его в публичном доме, где он скрывается от преследования.

Рассказ Л. Андреева «Бездна», публикация которого в 1902 году вызвала возмущённую полемику, разрешён в Институте кинематографии как литературная основа дипломной работы студентки режиссёрского факультета Елены Маликовой. Она с поистине женскими безобязанностью и жёсткостью перевела на экран мысль писателя о власти над человеком зверя, притаившегося в нём.

В своё время повесть Александра Куприна «Яма» буквально взорвала общественное мнение, как обличительный документ, потребовавший эстетики физиологического очерка, как гуманитарный поступок автора. Фильм снят режиссёром Ольгой Ильинской без столь серьёзного целеполагания. В нём тщательно, даже щегольски проработано изображение, «под старую фотографию». Киевский район красных фонарей (знаменитая Яма) интерьеры публичного дома, зарисовки его быта – всё это вышло на первый план, оттеснив на обочину повествования образы женщин, их судьбы. Стеснённая метражом ленты, в которую ещё нужно было втиснуть дописанную режиссёром, «революционную тему», (естественно, антиреволюционную в духе 1990 года), из двух купринских женщин создавалась одна «гибридная». Так уходили дух и смысл литературного первоисточника, автор которого, мужчина проявил куда больше тревоги, сочувствия к «девушкам из заведения» чем женщина-режиссёр.

Повесть Валерия Брюсова «Последние страницы из дневника женщины» режиссёр Василий Панин прочёл как мелодраму бульварного пошиба (богема, революционеры, сёстры-любовницы) и украсил романсами на тексты поэта. «Захочу – полюблю» – такое он дал всему этому название. Режиссёр Самсон Самсонов по рассказу Алексея Толстого «Любовь» снял фильм-романс «Милый друг давно забытых лет». Первая строка романса, звучащего за кадром дала ему название. Неожиданно и для Брюсова и для раннего Толстого оказалась подходящей музыка сладкоголосого мелодиста Евгения Доги.

Выбрав для экранизации роман Александра Амфитеатрова «Отравленная совесть», режиссёр Александр Прошкин хорошо просчитал его экранный потенциал. Пять крепко выписанных женских образов (от горничной до светской дамы) – возможность пригласить сразу пятерых звёзд. И любители детектива и ценители мелодрамы с одинаковым интересом пойдут на фильм. И моралисты будут удовлетворены: ведь заплатив за ошибку юности преступлением, добродетельная красавица потеряет и душу и смысл жизни. Те, кого привлекает эпоха русского модерна, её предметная среда, костюмы, украшения, не обойдут фильм своим вниманием. Центральный персонаж, к которому стягиваются нити интриги – роскошный мужчина, петербургский Казанова, капиталист, новый хозяин жизни. Фильм о новом русском начала века для новых русских конца века.

«Летние люди» это «Дачники» Максима Горького в прочтении режиссёра Сергея Урсуляка. Пьеса когда-то в 1904 году вызвала размолвку Московского художественного с автором. Театр отказался от постановки из-за его радикальной антиинтеллигентской позиции. Думается, именно она и привлекла режиссёра 90-х годов, который перевёл её в фарсовый регистр. Он включил в ткань действия небольшие фрагменты из киномелодрам 10-х годов и доснял с персонажами своего фильма их продолжение. Эти сцены не прижились к психологической и социальной ткани фильма.

С самыми серьёзными, творческим намерениями принялся режиссёр Николай Досталь за роман Фёдора Сологуба «Мелкий бес». Он решил его ставить в жанре трагикомедии. Большие силы были брошены на тщательную проработку фактуры времени, на создание среды и атмосферы уездной жизни, на формирование отличного актёрского ансамбля. Изображение, радующее глаз и музыкальное решение в стиле эпохи. Но полностью оказались выхолощены – болезненная философичность, зловещая фантазмагоричность, мрачный мистицизм литературного первоисточника. Центральный персонаж – учитель гимназии Передонов, пакостник, стукач, возомнивший себя борцом со всемирным злом, больше палач, чем жертва, превратился именно в несчастную жертву окружающей действительности. Попытка прочесть символистский роман по прописям критического реализма по- существу погубила фильм, сделанный в высшей степени профессионально.

Цель искусства – повторение основных человеческих истин. Год за годом, десятилетие за десятилетием, век за веком. Люди страдают забывчивостью.

Александр Сокуров

Когда-то в богатых аристократических домах было принято есть и пить из серебряной посуды. Поступление в организм таким путём мельчайших доз благородного металла с годами меняло состав и даже цвет крови – она становилась голубой. Возможно это только красивая легенда... И ещё – это своеобразная метафора постепенного овладения культурой, год за годом, век за веком, от поколения к поколению.

Вот и для того, чтобы присвоить, сделать своей культуру Серебряного века, необходимо вкушать её плоды постоянно, долго, чтобы малые дозы «серебра» осели в эстетическом сознании, изменили его состав. Читать поэзию и прозу, философские и религиозные труды, журналы по искусству и мемуары; листать альбомы; слушать музыку; смотреть фильмы. Неравнодушная, глубокая культурная память, масштабность целеполагания и личностное, эмоциональное вложение в творчество – вот формула авторских фильмов о Серебряном веке. Серебряного века достойных.

Кинематографисты нового поколения начала 90-х смело вчитывали волнующие их самих смыслы, им самим интересные стилистические фигуры в хорошо известные литературные тексты. «Вторая классика» этому не сопротивлялась и охотно делилась авторскими находками, сюжетами, героями.

Дмитрий Месхиев выбрал всё того же Куприна, «Гамбринус» и получил от автора рассказа много ценных подсказок. Было точно указано, где снимать – Одесса, знаменитый портовый кабачок, как основное место действия. И подобно тому, как писатель когда-то здесь нашёл великого виртуоза Сашку-скрипача и познакомил с ним тысячи читателей, режиссёр познакомил зрителей с талантливым и неизвестным музыкантом Михаилом Безверхним. С этого началась европейская карьера скрипача. А в фильме он и такие театральные величины как Нина Русланова и Александр Трофимов сыгрались в великолепный ансамбль. Месхиев дописал не выдуманный финал, списал что называется с истории: действие вырывалось из стен «Гамбрину-са» на улицы и завершалось погромом и панихидой по погибшим. Так фильм возвращал в отечественное кино долгие годы закрытую «еврейскую тему».

Роза Орынбасарова из рассказа Куприна «Штабс-капитан Рыбников», сюжет которого связан с трагическими и позорными событиями Русско-японской войны, сделала стильную реконструкцию, наполненную воздухом времени и вневременными мистическими восточными мотивами. Занимательность шпионского сюжета и социально-критический пафос литературного первоисточника были принесены режиссёром в жертву. Фильм она назвала «Жертва для императора», оценивая как верность самурайскому долгу и воинский подвиг деятельности талантливого японского шпиона.

Режиссёр Юлия Дамскер для полнометражного дебюта выбрала материал, который на первый взгляд совсем не подходил для авторского фильма. Можно сказать, она сняла ещё одну серию популярного криминального боевика 1914–1916 годов «Сонька – Золотая ручка». Работа над сценарием шла в направлении от мифа к реальности (архивы, документы следствия, газетные репортажи), от образа легендарной воровки, в народе прозванной Золотой ручкой, к реальной женщине Софье Блювштейн. Игровые эпизоды, снятые «под старое кино», фрагменты из сериала 10-х годов, хроника – составили новое целое. Изобразительный ряд, музыкальное сопровождение, актёрское исполнение – стилизованы в духе времени. В одном только авторы отступились от правды: в сравнении с фотографиями Блювштейн, портретами первой исполнительницы её роли Нины Гофман, их Сонька хороша, изящна, элегантна, настоящая женщина Серебряного века.

Произошло возвышение жанра – иронический детектив, как определили сами авторы, перерос в драматическую притчу о таланте растраченном в корысти, воровстве, лжи, о впустую прожитой жизни. Получилась в высшей степени современная, актуальная история. Появился талантливый, авторский фильм.

Подлинным интересом к эпохе русского модерна, её болезненной, утончённой, мистико-эротической эстетике, апокалиптической атмосфере, отмечены драматургические опыты Юрия Арабова. Сценарий «Господин оформитель» (по мотивам прозы Александра Грина) вобрал многие темы и мотивы искусства Серебряного века: двойничество (умершая жена художника оживает в сделанной им кукле); пагубные страсти; любовный треугольник; смертельная болезнь; бегство от действительности в наркотические сны; искусство как сотворение мира художником-демиургом.

Фильм, поставленный по этому сценарию режиссёром Олегом Тепцовым существует в двух вариантах – среднетражной дипломной работы выпускника Высших режиссёрских курсов и развёрнутого на полный метр дебюта. Режиссёр фильма – профессиональный музыкант, гобоист, создал причудливое и впечатляющее музыкальное решение, сплетя мелодии Верди, Чайковского, Курёхина. В кадре звучали стихи Блока, были разыграны целые сцены из «Балаганчика», на экране экспонировались полотна Редона, Клингера, Кнопфа. Эпизоды в мертвецкой и на кладбище ориентировали зрителя на жанр гиньоля, советскому кино практически неизвестный. Фотоколлаж, где вместе были «сняты» Блок и герой фильма (актёр В. Авилов) разоблачал момент игры авторов с материалом и зрителем, игры в модерн. Кстати, ещё один сценарий из эпохи Серебряного века Арабов так и назвал «Игра в модерн». Затянувшаяся игра надоедает и утомляет. Вот почему короткий, эскизный вариант фильма «Господин оформитель» оказался интереснее, выразительнее полнометражного.

*О любите меня, полюбите – Я,
быть может, не умер...
Вернусь...*

Андрей Белый «Друзьям»

По-настоящему «серебряными» оказались неигровые фильмы, сам процесс работы над которыми требовал погружения в эпоху, освоения её документального и иконографического материала, понимания её проблем и драм, чувствования её персонажей. «Африканская охота» питерского режиссёра Игоря Алимпиева открыла целую серию фильмов-портретов крупнейших поэтов Серебряного века. Судьба поэта больше, чем одна его жизнь, потому что, моделируя время, она становится судьбой поколения, судьбой нации. «Африканская охота» – название путевого дневника путешественника, охотника, этнографа, поэта Николая Гумилёва. Он не раз бывал на этом континенте, писал стихи на африканские темы, изучал жизнь местных племён, собирал коллекции оружия и украшений. Однако название фильма не только документально, но и метафорично. Революция – настоящая охота дикарей, массы, толпы на индивидуальность, на личность, на поэта, которая неминуемо заканчивается его гибелью.

Документалист Андрей Осипов несколько лет отдал творческому освоению культуры Серебряного века и создал трилогию, героями которой стали такие знаковые её фигуры как Максимилиан Волошин, Андрей Белый, Марина Цветаева. «Голоса» – «Охота на ангела» – «Страсти по Марине» это не традиционное документальное кино. Его рамки режиссёр смело раздвигает, приглашая к работе актёров, играющих за кадром, голосом создающих образы своих героев. Кадры-метафоры сшивают ткань фильмов прочным, убедительным авторским комментарием.

В фильм об Андрее Белом, имеющем двоякое название «Охота на ангела или Четыре любви поэта и прорицателя» органично вошли фрагменты игровых лент – русских мелодрам 10-х годов и немецких экспрессионистских драм 20-х, на правах своеобразных документов частной, интимной жизни героя, годы которой прошли в Германии. При этом грань между жизнью реальной и экранной у Андрея Белого, основоположника мистического символизма и большого любителя кино, была зыбкой, подвижной. Думается, ему понравилась бы режиссёрская находка Андрея Осипова. Овладев успешно документально-игровым способом портретирования, режиссёр дал возможность современному зрителю вернуться к культуре Серебряного века. Ведь он увидел (в фотографиях, хронике), услышал (в актёрской игре за кадром) певцов и страстотерпцев того времени, приобщился к их творчеству, эмоционально пережил их судьбы.

В 90-е кинематографисты заново открыли русское игровое кино 10-х годов, как своеобразный документ эпохи, как строительный материал для своих современных киноштудий. Появились монтажные фильмы, авторам которых, режиссёрам, каждый раз необходимо было решить задачу с двумя неизвестными «М» – в какую систему отно-

шений ввести Мастера и Материал, как «я» и «он», как настоящее и прошлое, как творчество и сотворчество.

Режиссёр Иван Дыховичный из кадров сохранившихся фильмов подмонтировал альбом «движущихся фотографий» под названием «Женская роль». Видимо, он поставил перед собой одну задачу: показать, как хороши были звезды раннего русского кино, красивые, загадочны, экзотичны и так не похожи на наших современниц.

По-настоящему глубокий, насыщенный культурными смыслами, личностный фильм о кинематографе Серебряного века, о самом этом веке создал режиссёр-исследователь, киновед Олег Ковалов. «Остров мёртвых. Фантазия по мотивам Арнольда Бёклина» – в этом названии автор соединил образ-метафору ушедшей культуры и напоминание о знаковой картине художника-модерниста.

Немые, чёрно-белые фрагменты игровых лент (прежде всего мелодрам Евгения Бауэра), ранних комических, анимации Владислава Старевича, хроника – материал этого фильма. Мастер его преображает введением звука, музыки, цвета, движением камеры. Она наезжает на изображение, отъезжает от него, панорамирует, выхватывает то одно лицо, то другое, то одну деталь, то другую. Камера подчиняясь воле Мастера, сегодня присваивает, делает своим кем-то другим, когда-то давно снятый Материал.

На экране то и дело появляются персонажи, способные запечатлеть уходящие мгновения, подарить смертному бессмертие – фотограф, кинооператор, «лысый кинооператор» (клоун Рейнольдс), жук-оператор (герой Старевича). Фильм не имеет линейного сюжета и держится на каркасе причудливо переплетающихся лейтмотивов: любовь, искушение, измена, месть, разрушение, смерть, красота. Вечные и потому вневременные звуки жизни: женские голоса, смех, скрип снега под лёгким каблуком, шум крыльев взлетевшей стаи голубей. И точно укоренённая во времени музыка: танго, матчиш, модные тогда классические мелодии, городские романсы и, конечно, ариетки Вергинского.

Фильм состоит из двух половин, каждая из которых посвящена определённой социокультурной эпохе, её кинематографу и отмечена своим женским образом и типом красоты. 10-е годы – Серебряный век, эпоха катастроф, лицо Веры Холодной, печальная, нежная, усталая красота. Хроника похорон первой русской кинозвезды как эпилог первой половины фильма и пролог ко второй. 20-е годы – революция, искусство авангарда, лицо Юлии Солнцевой-Аэлиты, зловещая, победительная красота. Знаковый кадр первой половины – стая голубей, взлетающая из-под ног идущей женщины, второй – дыра «Чёрного квадрата» Малевича. Но оба женские лица, два типа красоты, душа в гармонии взлёта, дух в бездне саморазрушения – одна история, одна культура, одна Россия, в её вечном движении из крайности в крайность, от жизни к смерти, от смерти к жизни.

Маяковский выжил из дому «Остров мёртвых».

Лиля Брик. Из воспоминаний

Репродукцию с картины Алфреда Бёклина «Остров мёртвых» (1883) в начале века можно было увидеть во многих домах. Было в ней что-то, отвечавшее настроениям времени. Висела она и в столовой присяжного поверенного Урия Кагана. Приходивший к его дочерям Эльзе и Лиле молодой футурист – Владимир Маяковский заставил снять. Ему не нравилась её мистическое содержание, выраженное в эстетике кича. Зеркало воды, остекленевшей, мёртвой; лишённый растительности каменистый остров; безлюдная гавань; в плывущей лодке «некто в белом у руля»; чернеет несколько кипарисов – деревьев смерти. Тёмный, глухой, подавляющий колорит. «Остров мёртвых».

«Над вечным покоем» – остров мёртвых по-русски. Картина написана тридцатитрёхлетним Исааком Левитаном в 1894 за пять лет до его ранней смерти. Высокая точка изображения: воды широкой реки подступившие под крутой обрыв; деревенский погост с покосившимися крестами; деревянная кладбищенская церковь, в окне робкий огонёк. Половину холста занимает небо в тяжёлых облаках. Палитра строгая, торжественная: разные оттенки серого, синий, тёмно-зелёный, жемчужный. Взгляду верующего здесь во всём открывается присутствие Бога. Это суровое, но не мрачное, не грозное, а величественное пространство, где над вечным покоем уходящего, смертного, «дух веет» и царит бессмертие.

*Искренний вопрос историка к истории... История, скажи
мне, кто ты, чтобы я понял, кто я... Безошибочный
ответ... Человек, найди меня в себе!*

Святитель Николай Сербский

Итак, книга написана. И не для того, чтобы изложить и утвердить некую абсолютную истину о кинематографе Серебряного века, но чтобы представить одну из возможных, собственную, мою версию.

Мысленно обращаясь к моим читателям, я равно благодарна и тем, кто разделит её со мной и другим, кто готов её оспорить, а в особенности всем, кто захочет увидеть фильмы и прочесть тексты, о которых в книге шла речь.

В этом согласии, в этом споре, в этом соразмышлении будет длиться и длиться Серебряный век. И потому в последней фразе я ставлю не точку, знаменующую завершение, конец, а знак незавершённости и бесконечности...

IX

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК В ЛИЦАХ

1. Лев Николаевич Толстой
2. Владимир Сергеевич Соловьёв
3. Антон Павлович Чехов
4. Василий Васильевич Розанов
5. Сергей Михайлович Волконский
6. Николай Александрович Бердяев
7. Константин Сергеевич Станиславский
8. Алексей Александрович Стахович
9. Константин Дмитриевич Бальмонт
10. Валерий Яковлевич Брюсов
11. Андрей Белый
12. Максимилиан Александрович Волошин
13. Сергей Александрович Есенин
14. Владимир Владимирович Маяковский
15. Михаил Алексеевич Кузмин
16. Николай Степанович Гумилёв
17. София Яковлевна Парнок
18. Елизавета Ивановна Дмитриева
19. Вера Фёдоровна Комиссаржевская
20. Александр Александрович Блок
21. Дмитрий Сергеевич Мережковский
22. Зинаида Николаевна Гиппиус
23. Максим Горький
24. Мария Фёдоровна Андреева
25. Иван Ильич Мозжухин
26. Наталья Андриановна Лисенко
27. Владимир Григорьевич Гайдаров
28. Ольга Владимировна Гзовская
29. Сергей Яковлевич Эфрон и Марина Ивановна Цветаева
30. Марина и Анастасия Цветаевы
31. Братья Бурлюки и Владимир Маяковский
32. Иван Ильич Мозжухин с сыном
33. Антонина Николаевна и Александр Алексеевич Ханжонковы с дочерью и сыном
34. Вера Васильевна Холодная и Владимир Холодный (у пулемёта) на фронте
- 400
35. Фёдор Иванович Шалапин
35. Горький и Шалапин
36. Владимир Ростиславович Гардин
37. Ольга Ивановна Преображенская
38. Владимир Васильевич Максимов
39. Вера Васильевна Холодная
40. Александр Николаевич Вертинский
41. Анастасия Дмитриевна Вяльцева
42. Анна Павлова
43. Вера Алексеевна Каралли
44. Наталья Ивановна Кованько
45. Лидия Дмитриевна Рындина
46. Николай Михайлович Церетелли
47. Эрнесто Ваграм
48. Витольд Альфонсович Полонский
49. Осип Ильич Рунич
50. Анна Мар
51. Евдокия Аполлоновна Нагородская
52. Игорь Северянин
53. Анастасия Алексеевна Вербицкая
54. Леонид Миронович Леонидов
55. Иван Михайлович Москвин
56. Леонид Николаевич Андреев
57. Василий Иванович Качалов
58. Михаил Семёнович Трофимов
59. Моисей Никифорович Алейников
60. Александр Сергеевич Вознесенский
61. Иосиф Николаевич Ермольев
62. Евгений Францевич Бауэр
63. Вячеслав Казимирович Висковский
64. Александр Андреевич Левицкий
65. Юрий Андреевич Желябужский
66. Владимир Алексеев
67. Авиатор Александр Васильев
68. Всеволод Эмильевич Мейерхольд
69. Яков Александрович Протазанов