

---

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### **В. Ф. Семерчук** **О КИНО РОССИИ 1908–1919 ГОДОВ** <Фрагмент>

<...>

#### **Начало. Путешествие по морю архаики**

Следует сразу оговориться, что слово «архаический» в применении к кино не несет в нашем тексте никакого негативного смысла. Архаический период — значит просто самый ранний этап в развитии нашего дореволюционного кино. Он первоначальное звено в его становлении и так же ценен и важен, как и все другие периоды.

Архаический период российского кино обладает двумя характерными чертами.

С тематической точки зрения это кино ориентировано на историю — от языческой Руси («Мара») через времена Дм. Донского, Ивана Грозного, Петра I до 1812 года и Крымской войны... В то же время чрезвычайно популярны и экранизации русской классики XIX века и особенно те ее произведения, которые посвящены далеким временам (от Ивана Грозного до эпохи Екатерины II: «Боярин Орша», «Князь Серебряный», «Царский гнев», «Смерть Иоанна Грозного», «Мазепа», «Тарас Бульба», «В дни гетманов», «Княжна Тараканова»). Уделяется определенное внимание и XIX столетию («Евгений Онегин», «Мертвые души», «Идиот»). К легендарным временам относятся «Чародейка» и «Русалка». И совсем мало в это время фильмов, посвященных современности («Драма в Москве», «Поединок»).

В этот начальный период продукцию кино можно условно разделить на две группы: «народно-балаганную», предназначенную для развлечения публики в кинематографах (она преобладала), и «официозную» («Оборона Севастополя», «1812 год»,

«Воцарение Дома Романовых», «Трехсотлетие царствования Дома Романовых», «Взятие Азова»), служившую откликом на важные исторические даты и события. Это довольно условное деление не отменяет главного качества нашего раннего кино: в целом кинематограф этого периода оставался глубоко народным феноменом.

С эстетической точки зрения этот период характеризуется отсутствием монтажа внутри сцен и эпизодов: всякая сцена снималась одним планом, что было характерно для первоначального этапа развития кино (и не только нашего). Этот безмонтажный стиль сохранится, впрочем, и во многих картинах других периодов, вплоть до 1917 года.

И совсем не случайно кинематограф этого периода часто и весьма точно называют «лубочным», так как фильмы строились по принципу лубочной литературы. Они были подобны лубочным книжкам, в которых изображение сопровождалось словесным пояснением. Только надписи в лубочных книжках располагались в нижней части картинки, а в кино они находятся между кадрами, раскрывая их содержание. Например, за «словесным» кадром «Разбойники нападают на дом купца» следует кадр, изображающий это событие.

Стилистика фильмов архаического периода строится на том, что любая сцена фильма тождественна кадру. В таком случае обычные по форме сюжетные аннотации не дают представления о том, как построена картина, и мы решили описывать фильмы несколько иначе, раскрывая «изобразительный ряд» каждой сцены. Эта форма аннотации довольно точно отражает структуру и содержание фильмов. Поэтому каждую такую аннотацию мы начинаем словами: «Сюжет фильма изложен в следующих кадрах-сценах».

Последний 1912 год чисто архаического периода был ознаменован двумя событиями, выводящими наше кино на новый, «международный» уровень.

По-настоящему ключевым стал внезапно возникший «феномен» Владислава Старевича. Старевич создал новый вид кино — объемную кукольную мультипликацию, поставив в 1912 году пять фильмов, некоторые стали первыми шедеврами российского кино. «Месть кинематографического оператора», блестящая пародия на «кинонравы», характеризуется к тому же такими

элементами стиля и языка (монтаж разных планов, крупные планы деталей и общие дальние планы персонажей, мчащихся по улицам города), которые были неведомы тогда нашему игровому кино. Сатирой на «рыцарские» фильмы стал первый фильм Старевича «Прекрасная Люканида». Мягким юмором овеяны «Веселые сценки из жизни животных», «Рождество обитателей леса». И в этих трех картинах можно отметить оригинальные стилистические приемы, ярко проявившиеся в «Мести кинематографического оператора».

Другим основным событием этого же года стал первый оригинальный фильм Якова Протазанова о последних годах жизни и смерти Льва Толстого «Уход великого старца».

Эта картина вызвала скандал, поднятый семейством Толстого и поддержанный правительственными кругами, запретившими показ фильма в России.

Для самого же Я. Протазанова «Уход великого старца» оказался подлинным началом его творческой жизни, став во многом основой его дальнейшей режиссерской работы. Религиозная драма в разных ее вариантах («демоническом», «сатанинском», «святом») станет основным жанром его творчества («Нищая», «Пиковая дама», «Не надо крови», «Сатана ликующий», «Богатырь духа», «Малютка Элли», «Отец Сергей»). И не случайно последний из этих фильмов — «Отец Сергей» — тоже окажется фильмом об «Уходе».

И в заключение еще одно замечание, касающееся характеристики архаического периода российского кино. В эти годы, годы расцвета символизма и изысканной культуры Серебряного века, они не оказали никакого влияния на новое, нарождающееся искусство. По-видимому, для «ярмарочной» продукции, предназначенной для простого народа, эта культура была неактуальна, как, впрочем, и для официозных фильмов.

Но ведь кинематографом с первых его лет интересовалась не только «простая» публика... Очень скоро ему пришлось отвечать на запросы и интеллигентных, образованных зрителей...

**Эстетическая двойственность 1913 года:  
рождение нового стиля**

Эта двойственность ярче всего проявляется при сравнении двух фильмов 1913 года, антагонистичных не только по их названиям, но и по крайней оппозиции их идейно-содержательных, жанровых и стилистических характеристик. Мы имеем в виду грандиозно-эпическое полотно «Трехсотлетие царствования Дома Романовых (1613–1913)» — картину о трехвековой истории государства российского, поставленную при поддержке правительства режиссерами А. Уральским и Н. Лариным, и камерную ленту Е. Бауэра «Сумерки женской души» — фильм о судьбе одинокой женщины в современном мире (заметим, что, «по иронии судьбы», в начале этого же года Бауэр был художником фильма «Трехсотлетие царствования Дома Романовых»).

Хотя архаическая продукция явно преобладала и в этом году, но наряду с фильмом Бауэра появляются и другие ленты с новой тематикой, новым стилем и языком («Братья», «За дверями гостиной», «Обрыв» П. Чардынина). Можно назвать и картины, в которых черты нового проявились не так ярко («Гайда, тройка», «Где правда?», «Глаза баядерки», «Горе Сарры», «Курсистка Ася»). И, что важнее всего, главным различием между «архаической продукцией» («Оборона Севастополя», «1812 год», «Взятие Азова» и две картины о Доме Романовых) и названными фильмами является начало не идейно-содержательное, а эстетическое (новая топка, новые жанры, новый язык и стиль).

Именно в камерных драмах «нового кино» возникает то, что принято называть киноязыком. В «Братьях», «Обрыве», «Сумерках женской души» мы видим яркое и частое применение таких новых, не существовавших в картинах прежних лет приемов, как различные виды внутрикадрового монтажа, применение крупного и дальнего планов и глубинного кадрирования. Кинематограф переставал быть «движущейся фотографией» и обретал собственные черты, характеризующие его как новое искусство.

И по содержанию, и по поэтике это кино совершенно другое. И наряду с архаической продукцией, составляющей все-таки большую часть произведений этого года и по-прежнему пред-

назначенной массовому зрителю, в кино входит проблематика современной жизни, начинает не прямым, своеобразным способом «внедряться» культура Серебряного века. Добавим, что главным инициатором этого обновления выступила фирма А. Ханжонкова в лице двух ее режиссеров: Петра Чардынина и Евгения Бауэра.

### Начало войны и кино России в 1914 году

Осенью 1914 года ярославский кинопредприниматель и режиссер Григорий Либкен поменял свою по-немецки звучащую фамилию на «русскую» — Либкин. Вскоре был образован государственный Скобелевский военно-кинематографический комитет, и началось производство антивоенных (точнее, антинемецких) агитационных фильмов, которых даже в 1914–1915 годы было выпущено сравнительно немного. У немцев все было грандиознее. В связи с войной было специально создано на основе нескольких кинофирм крупное акционерное общество УФА, которое занималось постановкой как развлекательных лент, так и производством фильмов-агиток, направленных против России и ее союзников.

У нас от военной продукции 1914 года сохранилось 4 агитфильма («Король, закон и свобода» П. Чардынина, «Слава — нам, смерть — врагам» Е. Бауэра, «Огнем и кровью» М. Мартова и полудокументальный фильм «Рождество в окопах» Я. Протазанова). Вышли они в октябре-ноябре 1914 года. Как и почти всякие агитфильмы, они (кроме фильма Бауэра) оказались слабыми в художественном отношении и не только не внесли никакого вклада в развитие кино, но и совершенно не определяли его «физиономию» в первый военный год. Из них выделяется только фильм Бауэра, в котором режиссер и на военном материале «ухитрился» сделать шедевр (третий в этом году). В первой части его фильма «Слава — нам, смерть — врагам», напомним, снята знаменитая сцена, изображающая «бал с фейерверком».

Но характер кино этого года определяли вовсе не военные картины. Еще весной заявил о себе, как о самобытном режиссере, Е. Бауэр, поставив два своих первых шедевра: «Дитя большого города» и «Немые свидетели». Стиль этих картин (быть может, лучших во всем его творчестве) определил поэтику всех

последующих его фильмов. Им также поставлены два фарса с Линой Анчаровой (жена режиссера, Лина Бауэр) в главной роли. Его сотоварищ по студии, Петр Чардынин, еще в 1913-м резко отошедший от архаического стиля, увлекся модной тогда феминистской темой (ее заявила несколько раньше А. Вербицкая в романе «Ключи счастья», экранизированного В. Гардиным и Я. Протазановым в 1913 г.). Снимая первую серию фильма «Женщина завтрашнего дня» с Верой Юреновой в главной роли, Чардынин трактовал эту тему совсем в другом (нежели Вербицкая), строго моралистическом духе. Фильм получился интересным и значительным и вызвал большую полемику в прессе. Женской судьбе посвящены и другие картины Чардынина того года: «Кормилица», «Ты помнишь ли?», «Хризантемы», «Цыганские романсы», которые часто заканчиваются трагически.

Еще одной новацией нашего кино стало появление уголовного сериала. Режиссер Юрий Юрьевский снял первую серию многосерийного фильма «Сонька Золотая ручка», вызвавшего большой интерес у массовой публики.

Таковы основные явления, определившие отечественную кинопродукцию военного 1914 года. В следующие два года русское кино развивало эти новые тенденции и качества, и облик его продолжал изменяться. Только революция 1917 года приостановила этот процесс, но об этом речь впереди.

### **1915–1916. Война в тупике, а российское кино расцветает...**

Кинематограф 1908–1913 и даже 1914 года, как уже говорилось, был все-таки мало «оваян» культурой Серебряного века. Совсем другое мы отмечаем в кинопродукции 1915–1916 годов. Своеобразное усвоение этой культуры российским кино — один из основных признаков его развития в эти годы. Конечно, киностудии продолжают ставить картины на военную тему, но происходит это довольно вяло, и число их невелико. «Всколыхнулась Русь сермяжная...» Б. Светлова и Г. Инсарова, «Дочь истерзанной Польши» А. Чаргонина, «Лилия Бельгии» В. Старевича, «Последний нынешний денечек» Н. Ларина — это за 1915 год; «Вова на войне» А. Вернера, «Вова приспособился» А. Уральского, «Мародеры тыла» С. Веселовского, «Слава силь-

ным... гибель слабым» В. Гардина, «Умер бедняга в больнице военной» А. Ивонина — в 1916 году. Всего 9 «военных» картин из 90 сохранившихся за те два года фильмов. Как это не похоже на продукцию кинопропаганды 1917 года и советской агитации эпохи Гражданской войны.

Военная тема в 1915–1916 гг. была явно непопулярна. И это одна из загадок нашего дореволюционного кино. Быть может, ответ кроется в непопулярности самой войны в широких слоях общества. Возможно, причина и в том, что, кроме Скобелевского комитета, все студии были частными и преследовали свои собственные, коммерческие и творческие интересы.

Совсем не военные, а другие картины, «овеванные» духом Серебряного века, отражающие многие явления современной жизни и культуры, определяли облик нашего кино двух предреволюционных лет. Вот имена режиссеров, чье творчество способствовало его расцвету: П. Чардынин, Е. Бауэр, Я. Протазанов, Вяч. Висковский и Б. Чайковский.

Начнем с Чардынина, который в 1915 году поставил несколько значительных картин: 2-ю серию «Женщины завтрашнего дня» и драмы из жизни актрис и балерин («Любовь статского советника» и «Тени греха» с В. Каралли, «Миражи» с В. Холодной; драма «Убогая и нарядная», посвященная судьбе проститутки). В 1916 году он перешел из фирмы А. Ханжонкова к Д. Харитонову и там с большим успехом начал делать коммерческое кино, в основу которого легла «система звезд».

(«У камина», «Позабудь про камин, в нем погасили огни» и самый свой знаменитый фильм «Молчи, грусть, молчи....»).

Весьма плодотворно и очень успешно работал Е. Бауэр, поставивший в 1915 году 9 фильмов. Его увлечение декадентством отразилось в трех картинах, неравноценных по своему уровню. Лучшей оказывается лента «Грезы» (по роману Ж. Роденбаха «Мертвый Брюгге»), хуже получились: «После смерти» (по «таинственной» повести И. С. Тургенева «Клара Милич») и «Счастье вечной ночи» с В. Каралли в главной роли.

Гораздо более удачны социальные картины режиссера: «Дети века» с В. Холодной и две авантурные драмы о «соблазнительях». Фильм «Леон Дрей» рассказывает о бедном еврее (актер Н. Радин), который соблазняет богатых дам, а получаемые от них деньги тратит на помощь своей семье... Эгоизм и ин-

дивидуализм характерны для другого «обольстителя», Юрия Нагорного (актер А. Бек-Назаров), героя одноименного фильма; за «коварное совращение» девушки ее сестра жестоко мстит аморальному артисту. В том же году поставлен удачный трагифарс «Жемчужное ожерелье» и очаровательная маленькая комедия для детей «Первая любовь» с маленькой Эммочкой Бауэр в главной роли.

В 1916 году Бауэр достигает второй (после 1914 г.) вершины своего творчества. Все три поставленные им в этом году картины можно считать шедеврами и в жанровом, и в стилистическом отношении. Многофигурная драма из жизни аристократов «Жизнь за жизнь» выделяется особо роскошным (быть может, даже слишком роскошным) стилем и многообразием языковых приемов. Менее роскошная, но совершенная по стилю и киноязыку драма «Нелли Раинцева» повествует о трагической судьбе молодой женщины, покончившей жизнь самоубийством. Сцена похорон Нелли поражает многообразием используемых в ней приемов монтажа.

В фильме «Умиравший лебедь» немая балерина Гизелла (В. Каралли), исполняющая главную роль в одноименном балете, погибает от руки художника-декадента, который выбрал ее натурщицей, стремясь изобразить на полотне момент наступления смерти. В этой небогатой по языку картине выделяется сцена «Сон Гизеллы», в ней Бауэр показал свое мастерство владения камерой, создающей неустанным движением вокруг спящей героини причудливый мир, где переплелись явь и сон.

Я. Протазанов, начав с удачных постановок 1915 года («Война и мир», «Плебей»), в 1916-м достигает совершенства в картинах «Нищая» и особенно в первом своем шедевре «Пиковая дама», блестяще экранизировав пушкинскую повесть и впервые введя столь важную для него в будущем демоническую тему.

Холодно-натуралистический талант Бориса Чайковского в полной мере раскрывается в том же 1916 году: в фильмах «Дикая сила» (сохранился фрагмент) и «Роман балерины» доминируют натуралистические мотивы и детали. А «Чертовое колесо» оказалось самой оригинальной по жанру и стилю картиной. Этот фильм трагифарс или авантюрная драма — пронизан иронически-дьявольским настроением, в нем жизнь предстает как веселая и в то же время глумливая игра демонических сил, в нее



добровольно попадает героиня, лишь случайно вырывающаяся из страшных и опасных приключений...

Вячеслав Висковский, после не совсем удачной постановки в 1915 году «Отцов и детей» (по роману И. С. Тургенева), в 1916-м ставит два заметных фильма: первый «экзотичный» и красочный «Алим — крымский разбойник», второй — интересная экранизация романа А. Федорова «Его глаза». Одноименный фильм построен на оригинальном приеме: мы как будто читаем книгу и параллельно смотрим в фильме то, о чем книга рассказывает. Начальный кадр, в котором девушка открывает книгу и начинает ее читать, рефреном проходит через весь фильм, создавая у зрителя определенное настроение (мечтания, переживания и обдумывания видимого и читаемого). К сожалению, сохранились всего две части без титров, и полный анализ и оценку фильма сделать трудно, но фильм, несомненно, представлял собою значительное произведение.

Ю. Юрьевский продолжает ставить «Соньку Золотую ручку». В 1915-м он снимает 3 серии, оказавшиеся последними из сохранившихся (фильм состоял из 8 серий, последняя вышла в 1916 г.). В Петрограде режиссер М. Мартов создает весьма популярный фильм «Приключения знаменитого начальника Петроградской сыскной полиции И. Д. Путилина» (по запискам самого Путилина) с прекрасным исполнением актером Д. Рабриным в заглавной роли и удачной игрой других актеров и актрисы Софьи Чарусской (роль Мани, уличной «феи»).

В заключение представим еще раз этот «фильмовый фейерверк» 1916 года: «Жизнь за жизнь», «Нелли Раинцева», «Умиравший лебедь» Е. Бауэра; «Нищая» и «Пиковая дама» Я. Протазанова; «Его глаза» Вяч. Висковского; «Роман балерины» и «Чертово колесо» Б. Чайковского.

Так почему же произошел расцвет российского кино в эти тяжелые годы, когда затяжная война явно зашла в тупик? Быть может, ответ кроется в пресловутой «изоляции», которая позволила нашему кино развиваться совершенно самобытно и создать то, что на Западе станут называть «русским стилем».

**1917.****Не только под политическим знаком...**

Из 245 поставленных в 1917 году фильмов ныне известны 44 картины, и далеко не все они в хорошей сохранности.

Сравнение сохранившихся фильмов с перечнем каталога Вишневецкого позволяет утверждать, что они достаточно адекватно представляют всю продукцию, выпущенную в 1917 году. Каждая «тематическая серия» (революционная, антисектантская, сатанинская, мистическая) оказалась представленной в сохранившемся фонде двумя-тремя произведениями, а революционная — даже 17-ю фильмами. Несмотря на случайность и хаотичность сохранившегося собрания, в большей своей части оно не только отражает огромный сдвиг в тематике, вызванный свершившейся революцией, но и обнаруживает порожденные общественными катаклизмами явные внутренние связи фильмов разной проблематики. Например, сатанизм распутинских картин («Торговый дом “Романов, Распутин, Сухомлинов, Мясоедов, Протопопов и К”», «Царские опричники») перекликается с сатанинскими и антисектантскими драмами и их героями. В них Распутин представлен не только эротоманом, шпионом и торговцем государственными секретами, но и темной, сатанинской личностью, но только в иронически-уничтожительном виде, вроде мелкого чертика или хитрого бесенка. Это как бы самодовольный и ликующий чертенок Протазанова, хлыстовский «христосик» Игнатий из фильма А. Чаргонина «Лгущие Богу»... Так иронико-саркастически связана революционно-разоблачительная серия с другими.

К «разоблачительному ряду» относятся и такие фильмы, как «В их крови мы не повинны» М. Бонч-Томашевского, «Вера Чибиряк» Н. Брешко-Брешковского, «Георгий Гапон» и «Тайны охраны» Б. Светлова, «Так было, но так не будет» Н. Ларина и едко-саркастическая картина «Под обломками самодержавия» В. Висковского (?). В некоторых из этих лент вместе с умышленно-сниженной сатанинской темой присутствует и «торгово-прозаическая», причудливо сочетаясь с первой («Торговый дом «Романов, Распутин, Сухомлинов, Мясоедов, Протопопов и К»»).

Значительная часть революционных фильмов посвящена деятелям и героям революций 1905 и 1917 годов: «Бабушка

русской революции» Б. Светлова, «К народной власти» В. Старевича, «Революционер» Е. Бауэра, «Товарищ Елена» Б. Михина. И не все они апологетичны.

В этом ряду особенно выделяется картина Я. Протазанова «Не надо крови». Фильм начинается с символического кадра, в котором выражен основной смысл картины: женские руки, окутанные цепями (явно «революционными»), пытаются освободиться от них, стремятся порвать их, «вырваться» из них... И на самом деле в дальнейшем мы наблюдаем духовно-религиозное перерождение революционерки-террористки Софьи Перновской, которая после покушения на царского сановника переживает глубокое раскаяние и приходит к пониманию того, что пролитая кровь не может никому принести благополучия. В конце фильма она кричит перед гибелью от руки своего жениха-provokatora: «Не надо крови!», — а в последнем кадре появляется символический христианский крест. В этом выражается сознательная идеологическая установка режиссера, его реакция на «кровавость» революционных событий.

Чтобы завершить характеристику кинематографа 1917 года, затронем вкратце другие «тематические серии», связь которых с ведущей революционной линией не прямая и не всегда очевидная, все же глубоко органична. На первом плане здесь, несомненно, группа «сатанинских» фильмов, среди которых выделяется знаменитый фильм Я. Протазанова «Сатана ликующий». Гораздо бледнее выглядят картины Вяч. Висковского «Венчал их сатана» и В. Касьянова «Кобра капелла» (оба поставлены по романам В. Крыжановской-Рочестер).

Близка сатанинской теме и мистическая линия, которую представляют: «Иди за мной» Вяч. Туржанского, «И тайну поглотили волны» Ч. Сабинского, «Лицо судьбы» В. Демерта, «Сумерки» А. Громова. Антисектантская тема представлена двумя лентами («Лгущие Богу» А. Чаргонина и «Черные вороны» М. Бонч-Томашевского).

В описании кино этого года стоит назвать и те фильмы, что пытались освещать революцию «весело»: «Вова-революционер» и «Покушение на губернатора» (режиссеры картин неизвестны).

В заключение необходимо сказать, что немало картин вовсе не имело никакого отношения к революции: назовем лирико-романтическую ленту А. Уральского «В стране любви», салонную

драму В. Касьянова «Истерзанные души», романтическую и трагическую ленту Е. Бауэра «За счастьем» и его же последний салонно-авантюрный шедевр «Король Парижа», жестковатую драму Вяч. Туржанского «Покупатели души и тела» и романтические драмы: «Лучинушка» Е. Брейгена, «Не зажигай свечи венчальной» П. Мосягина, спортивно-авантюрную ленту В. Старевича «Сашка-наездник» и фильм Б. Светлова с ницшеанским названием «Падающего толкни».

Не обошлось в 1917 году и без нескольких «боевиков». Отметим картину «Рокамболь» Влад. Ленчевского и фильм неизвестного режиссера «Княжна Лариса», в котором революционный сюжет послужил просто канвой для приключенческо-любовного фильма.

Особого упоминания заслуживает грандиозный и блестящий по стилю фильм Е. Бауэра «Набат». Художник чуткий и подверженный влиянию времени, он сталкивает в сюжете представителей «разлагающейся и вымирающей» аристократии с фабрикантом и его сподвижником — инженером. Полное поражение аристократов в фильме свидетельствует о важном влиянии на Бауэра февральской буржуазной революции, в которой аристократия потерпела сокрушительное поражение.

Таков весьма причудливый по стилю и жанровому разнообразию облик кинематографа революционного 1917 года.

### **1918 год: загадочный эскапизм**

«И вскоре художник уже в поезде — он едет на поиски чудесной киностраны...» — эта фраза из либретто сценария «Законванная фильмой» как нельзя лучше выражает смысл процесса, происходившего в русском кино 1918 года: оно искало, куда укрыться от ужасающей действительности.

Отечественные кинодеятели (руководители фирм, сценаристы и режиссеры) не были склоны к декларациям и манифестам (в отличие от поэтов, художников и философов). Но если мы рассмотрим кинопродукцию 1918 года, то бросается в глаза, что основная ее установка — это массовый и радикальный отказ от кинонаследия прошлого, 1917 года, и, главным образом, от его политической проблематики и вообще от современной социальной реальности.

Бегство — вот что можно считать девизом кино 1918 года. Через него осуществлялся этот отказ от современной жизни со всеми ее проблемами, стремление уничтожить в своих созданиях тот «политический дух», тот «дух революции», что принес 1917 год.

Самое удивительное, что это бегство от реальности осуществилось и стало самой необычной и поражающей чертой кино именно 1918 года.

Ведь это было время, когда по-настоящему только и началась революция — в форме кровавой Гражданской войны. Февраль и октябрь 1917-го были почти бескровными, хотя и «обвальными» историческими событиями. Но то, что последовало за этим, начиная с 1918 года, воспринималось почти всеми как дьявольский процесс «конца света». Это отмечали и авторы сборника «Из глубины», и В. В. Розанов с его «Апокалипсисом нашего времени», и многие другие.

И только кино как будто сделало вид, что ничего не произошло в семнадцатом и ничего страшного не начиналось в восемнадцатом... Оно оказалось как бы «по ту сторону» истории и времени.

Причины подобного «бегства» установить трудно. Возникла жесткая цензура? Начались политические репрессии? Появились «полочные» фильмы? Но ведь нет, ничего подобного не было! Подлинной причиной «бегства», на наш взгляд, было глубокое разочарование и возникшее из него отвращение работников кино ко всяким революционным и социальным потрясениям, к текущей социальной и общественной жизни. Отсюда и основная тенденция времени — убежать от окружающей неприглядной действительности и, как герой картины «Закованная фильмой», укрыться от нее в чудесной «кино-стране».

Уход от реальности у каждого был свой. Можно обозначить несколько основных видов эскапизма, которые выбрали для себя мастера кино.

Первый — это бегство в какое-то мифическое «Зарубежье». «Зарубежные» картины составляют половину всей сохранившейся кинопродукции 1918 года. Абсолютно-выдуманное зарубежье представлялось нашим кинодеятелям альтернативой отечественной жизни в «смутное время».

Наиболее притягательными для постановщиков фильмов были почти фантастические экзотические страны. На каком-то неопределенном Востоке происходят события фильма И. Сойфера «Азиада», поставленного по балетному спектаклю, сюжет которого основан на старинной легенде. В далекой Аргентине, а потом в Париже, разворачивается криминальная любовная драма Вяч. Висковского «Последнее танго» с В. Холодной и О. Руничем в главных ролях. Не менее экзотичным выглядит и Константинополь в криминальной драме Б. Чайковского «Мисс Мэри».

Большая часть сюжетов разворачивается во Франции: «Горничная Дженни» и «Малютка Элли» Я. Протазанова, «Золотая осень» А. Ивановского, «Конкурс красоты» А. Волкова, «Последние приключения Арсена Люпена» М. Доронина.

Такой же популярной «страной любви» являлась для наших режиссеров и Италия: «Барышня и хулиган» Е. Славинского, «Декорация счастья» В. Чайковского и Ф. Комиссаржевского, «Калиостро» Влад. Старевича и картина «Три вора» неизвестного режиссера.

В придуманной Польше происходит действие утопической «руссоистской» драмы, перетекающей в идиллию, режиссера Я. Протазанова «Богатырь духа». В совсем неопределяемых странах действуют герои фильмов «Белое и черное» А. Разумного, «Катастрофа власти» Е. Славинского, «Проект инженера Прайта» Л. Кулешова.

В нашу отечественную историю и экзотику совершали свое бегство такие режиссеры, как А. Чаргонин («Бегуны» и «Масоны»), Н. Маликов («Белые голуби»), Я. Протазанов («Отец Сергей»), Ч. Сабинский («Постоялый двор»), А. Ивановский («Станционный смотритель»).

Наконец, третий путь эскапизма — это удаление в частную жизнь. Отметим, что драмы из частной жизни, семейные и любовные, происходят на совершенно неопределенном (пустом) социальном фоне, что еще раз подчеркивает отсутствие интереса авторов к современной истории и социальной обстановке. Таковы: «Сказка весеннего ветра» и «Эпизод любви» О. Рахмановой, «Бог мести» А. Шифмана, «Закованная фильмой» Н. Туркина, «Ложь» Вяч. Висковского, «Мечта и жизнь» А. Уральского, «Молчи, грусть... молчи...» П. Чардынина, «Позор дома Орло-

вых» Вяч. Туржанского, «Поэт и падшая душа» Б. Чайковского, «Хамка» А. Ивановского, «Честное слово» И. Перестиани.

Не скажешь, в какое время происходят события во всех этих фильмах, в них почти нет знаков конкретного времени. И это тоже характерная черта искусства кино этого года...

С эстетической точки зрения, на наш взгляд, дореволюционный кинематограф в 1918 году достигает своего наивысшего расцвета. Если про кино 1913 года мы уверенно говорим, что именно тогда начала складываться новая поэтика российского кинематографа, то про год 1918-й можно сказать, что он полностью завершил начавшийся пять лет назад процесс. Именно в это время происходит кристаллизация его жанровой системы, его киноязыка и стиля.

Типичными и характерными для этого года становятся жанры идиллии («Сказка весеннего ветра», «Конкурс красоты», «Горничная Дженни» и отчасти «Богатырь духа»), драмы («Бал Господень», «Барышня и хулиган», «Белое и черное», «Бог мести», «Декорация счастья», «Малютка Элли»), мелодрамы («Молчи, грусть... молчи...»), религиозной драмы («Отец Сергей», «Бегуны», «Белые голуби»), историко-экзотические фильмы (те же «Белые голуби» и «Бегуны», «Калиостро», «Масоны»). Высокого уровня достиг «жанр» экранизации («Отец Сергей», «Драма на охоте», «Малютка Элли», «Мечта и жизнь», «Постоялый двор», «Хамка»).

Возник и фантастический жанр («Закованная фильмой», «Проект инженера Прайта»).

Эстетические и стилистические новации пятилетней давности становятся общедоступными и общепринятыми. Устанавливаются стандарты в области языка и стиля. Типичными становятся: монтаж самых разных планов в одной сцене или эпизоде, монтаж «укрупнения», частое употребление крупного плана и монтажа крупных планов во время диалога или борьбы разных персонажей. Умеренно, но мастерски используется разными художниками глубинное кадрирование.

Достигает своего апогея использование «системы звезд» («Молчи, грусть...молчи...», «Последнее танго», «Бал Господень», «Горничная Дженни», «Конкурс красоты» и др.). В заключение следует отметить, что этот второй (после 1915–1916 гг.) «эстетический взлет» был явно определен эскапизмом

большинства российских кинодеятелей, отвернувшихся от жестокой и страшной действительности и создавших свою поэтику, замкнутую на себя и отрешенную от реальности.

### **1919. Чуть-чуть политики и конец российского дореволюционного кино**

Кино 1919 года в массе продолжает оставаться «по ту сторону» истории, сохраняя в фильмах антиполитическую и частную тематику.

Однако продолжающаяся Гражданская война, противостояние и взаимное ожесточение Красной и Белой армий нашли свое отражение и в кино. Вновь появились политические агитфильмы. От «белого кино» до нас дошли две картины (но было сделано наверняка больше, хотя с количеством «красной», государственной пропаганды сравнивать, наверное, не приходится), неравноценные в художественном отношении. Первая из них — «Зверства большевиков перед сдачей Киева 21 августа 1919» (постановщики и исполнители неизвестны) представляет собой грубо и примитивно сколоченную агитку. Вторая — фильм известного режиссера А. Волкова «Жизнь — Родине, честь — никому» — является патриотической мелодрамой среднего качества.

Частное производство продолжало делать картины из частной жизни, не имеющие никакого отношения к историческим катаклизмам времени.

Я. Протазанов ставит фильм из жизни английского высшего общества («Член парламента»), в котором комедийно-сатирические моменты переплетены с драматическими, предвзятыми некоторыми чертами его блестящие советские комедии 1920-х годов. Вяч. Туржанский снимает семейную салонную мелодраму «Грех и искупление». А. Волков делает легкую драматическую комедию «Люди гибнут за металл». Романтическая О. Рахманова экранизирует любовную лирико-драматическую повесть И. С. Тургенева «Фауст».

Быть может, не случайно наш лучший режиссер «натуралистического» направления Б. Чайковский заканчивает свой творческий путь в дореволюционном кино экранизацией романа-манифеста Э. Золя «Тереза Ракэн», снятой в жестко



натуралистическом стиле. Сохранившиеся две последние сцены фильма не оставляют сомнения в том, что это была незаурядная картина.

А завершают этот перечень два шедевра Александра Санина: натуралистическая лента «Поликушка» — экранизация рассказа Льва Толстого о трагической судьбе крестьянина Поликея и, как альтернатива ей, — эпическая мистерия «Девьи горы» (по «Волжским легендам» Е. Чирикова), сочетающая символизм, аллегорию и одновременно иронию в повествовании о приключениях, порой смешных и нелепых, Антихриста и Иуды на нашей грешной земле и о судьбе Земли.

Эти две картины, снятые в противоположных манерах, определяют эстетическое пространство, внутри которого развивалось наше кино: ведь, с одной стороны, оно тяготело к натуралистическому отображению жизни, а с другой — к символическому ее осмыслению. Они представляются нам ярким и емким заключительным аккордом всего российского кино с его начала в 1908 году и до самого конца в 1919-м...