



**С. А. Семенчук**  
**ЕВГЕНИЙ БАУЭР:**  
**КРИТИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ**  
**РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА**

Кинематограф, ставший синонимом прогресса и новых скоростей в искусстве XX века, одним своим появлением вывел эстетическую и философскую мысль на новый виток. За сто двадцать лет существования отечественной кинематографии стремительно менялись ее черты. Техника преображала экран, добавляя отражению реальности все новые и новые измерения. Долгое время пионеров отечественной кинематографии принято было выводить за черту киноискусства, относя их картины к т. н. «кинопримитиву»: в западноевропейской традиции такой период назывался ярмарочным, в российской — периодом «народного лубка».

Творчество Евгения Францевича Бауэра опровергает это суждение. Начиная с 1914 года, режиссер создавал на экране усложненные декоративные конструкции, и всего за четыре года, отпущенных Бауэру на работу в кино, он сумел построить собственный авторский кинематограф. И, несмотря на множество сделанных им — часто в спешке — картин, из которых сохранилась лишь малая доля, сегодня мы можем с уверенностью сказать, что путь Бауэра в кино уникален, его картины узнаются по одному кадру. Жизнь режиссера оборвалась накануне революции, но, судя по последним фильмам Бауэра и его замыслам, ничто не помешало бы мастеру вместе с историей шагнуть в авангардное искусство. Достаточно вспомнить, что Лев Кулешов — ярчайший художник советского киноавангарда,

начинал на съемочной площадке у Бауэра и — как сам признавал впоследствии — многому научился у мэтра.

Фильмографию Бауэра открывает работа над постановочной лентой о царской семье «Трехсотлетие царствования дома Романовых», где Бауэр работал в качестве художника. Смерть же постигла режиссера в период между двумя революциями, когда, будучи в Ялте, Бауэр вдруг решил перейти по другую сторону от киноаппарата и стать не только режиссером, но и актером. Уход Бауэра из кино совпал с днем его смерти. Так режиссер навсегда остался художником «старорежимной» культуры.

Однако современники Бауэра рассматривали его картины упрощенно, пресса второй половины 1910-х служит исключительно показателем восприятия фильмов режиссера, мало углубляясь в своеобразие и новаторство его творчества. Тем не менее описания не сохранившихся фильмов Бауэра раскрывают разнообразие драматургических поисков мастера.

Только благодаря временной дистанции и уже изученным пластам творчества Бауэра стало очевидно, что это не рядовой режиссер и его фильмы — не только показательная «продукция» российских кинематографов, но самостоятельные произведения искусства. В видении художника выражено все многообразие возможностей, которое может создавать субъективность киномира. Во вселенной немых фильмов Бауэра сплавлены воедино звуки и шумы городского пространства, архитектура модерна и выразительность ее линий, герои и их психофизика, реальные судьбы и литературные сюжеты начала века.

Значительно позже был замечен и тот очевидный факт, что с именем Бауэра связано и открытие первых звезд российского экрана: Витольда Полонского, Ивана Мозжухина, Веры Каралли и Веры Холодной. Слава этих актеров нередко затмевала имя режиссера, их открывшего, и Бауэр в этой связи становился режиссером-спутником и творцом звезды, остающимся за пределами внимания репортеров, вне городских сплетен и творящегося мифа. Тем самым фигура Бауэра обретала демиургическое начало.

Огромный скачок в развитии отечественное киноискусство совершило в 1920-е годы, когда социальная революция, казалось, совпала с революцией эстетической. Однако этот социальный и эстетический «слом» привел к тому, что в 1920-е годы

«досоветское» кинематографическое искусство было отброшено как несостоятельное, идеологически и эстетически враждебное. Это, безусловно, сказалось на отношении к творчеству и фигуре Е. Ф. Бауэра. Он «отрицался» вместе со всеми дореволюционными кинематографическими опытами. Позже в СССР «обличения» Бауэра носили опять-таки предельно общий характер. То есть критиковался не сам Бауэр, но время, к которому он принадлежал и выразителем которого являлся. В традиции советского киноведения Бауэра противопоставляли Якову Протазанову, — едва ли не единственному режиссеру, который успешно работал и в дореволюционном, и в советском кино. В этом отчасти надуманном сравнении Бауэр неизменно проигрывал. Ревностные приверженцы такого подхода изучения творчества Бауэра и Протазанова, как ни странно, и сегодня отказываются замечать разницу и в количестве сохранившихся фильмов двух мастеров, и во времени, им отведенном. Тогда, когда Протазанов проработал в кино более чем полвека и умер в послевоенное время, работа Бауэра в кино ограничена лишь четырьмя годами, предшествующими революции. Между тем творчество самого Е. Ф. Бауэра многогранно и сугубо индивидуально. Вопреки распространенному в советском киноведении мнению он снимал не только однотипные салонные мелодрамы. Режиссер работал в различных жанрах: от фарсов («Ее геройский подвиг» (1914), «Только раз в году» (1914), «Холодные души» (1914)) и комедий («Первая любовь» (1915), «Тысяча вторая хитрость» (1915)) до социальной драмы («Набат» (1917), «Революционер» (1917)).

Е. Ф. Бауэр долгое время представлялся в отечественном киноведении «проходной фигурой», режиссером, привязанным исключительно к мифу о ранней русской кинематографии с ее техническим несовершенством и определенной художественной традицией. Безусловно, в творчестве Бауэра есть связь с искусством конца XIX века — начала XX века: ему присуща декоративность, частое обращение к теме Художника, и поэтике и проблематике его картин присущи черты декаданса. Но подобный подход к фигуре режиссера ограничивает угол зрения, значительно обесценивая и упрощая его творчество. Вне сомнения, Бауэр, как никто другой, был чуток к своей эпохе и ее веяниям, но эти связи отнюдь не замыкаются понятием

«декаданс»: в его творчестве нашли отражение и достижения философской мысли, такие как теория психоанализа, и эстетические концепции киноискусства Западной Европы.

Подлинный интерес к фигуре Бауэра-режиссера возник в конце XX века, и возник он отчасти благодаря талантливым исследователям раннего русского кино Нее Зоркой, Юрию Цивьяну, Олегу Ковалову, Ирине Гращенковой. Отчасти — благодаря цикличности смены художественных традиций в искусстве. Дело в том, что к концу прошлого века традиции кинематографа Е. Ф. Бауэра вызывают интерес не только у исследователей и искусствоведов, но также отзываются и в художественном творчестве: литературе, театре и кино. Последнее наиболее интересно, поскольку продолжение традиций Евгения Бауэра в нашем кинематографе — вещь неочевидная, и, пожалуй, в этой книге мы заговорили об этом впервые.

Фильм Рустама Хамдамова «В горах мое сердце» (1967), «Раба любви» (1975) Никиты Михалкова, «Васса» (1983) Глеба Панфилова — только предвестники волны интереса к эстетике модерна и теме ретро в отечественном кинематографе, неожиданно возникшей в конце 1960-х годов. Герои этих фильмов выглядят чужаками из другого мира — мира иллюзий и блаженных грез, — мира, оторванного от реальности и истории. Кинематограф в это время обращается к самому себе, играя и обыгрывая как актеров, так и режиссеров дореволюционного кино.

Наиболее массовой и тиражированной является картина «Раба любви», лишь только закрепляющая стереотипные представления о «старой» русской кинематографии вообще и о производстве «немой фильмы» в частности. В первом же эпизоде картины Михалкова перед зрителем предстает расхожий сюжет фильма начала века: ловелас обманывает слепую невинную девушку, в ее присутствии изменяя ей с другой. Не видящая, но чувствующая измену девушка единственное утешение находит в музыке: она играет на скрипке. Интересно, что в «Счастье вечной ночи» Вера Каралли играет слепую от рождения девушку, которая также обманывается в избраннике и музицирует на скрипке. В более позднем фильме «Умиравший лебедь» у Бауэра была использована та же сюжетная конструкция, с той только разницей, что девушка была не слепая, а немая и вместо игры на скрипке занималась балетом.

Готовая сценка выглядит лубком «русского стиля», как, впрочем, и все то, чем занимаются кинематографисты, работая в Крыму. И даже если Вера Холодная и послужила прототипом для создания образа Ольги Вознесенской в сценарии, написанном Андреем Кончаловским и Фридрихом Горенштейном, то в актрисе, роль которой исполнила Елена Соловей, образ звезды немого кино превратился лишь в карикатуру на нее. Та же карикатурность оказалась присуща и всему фильму Никиты Михалкова.

Здесь есть архитектурный фон, но его роль незначительна: все пространство картины заполнено мертвенно ровным и ярким светом, который делает плоскими фигуры людей, не отбрасывающих даже тени. Лишь в последнем кадре героиня погружается в завораживающую магию тумана, в котором все предметы растворяются, теряют свои очертания и формы, с ней же в забвение плавно ускользает и вся эпоха.

Работы Рустама Хамдамова, несмотря на максимальное приближение к эстетике немого кинематографа, отсылают больше к западноевропейским образцам, нежели к отечественным. Сам Хамдамов был истовым поклонником Д. У. Гриффита, а вовсе не Е. Бауэра и В. Холодной.

Поистине второе рождение традиции бауэровского кинематографа, как ни странно, получили в период перестройки. Печатью влияния кинематографа начала века отмечены большинство фильмов Алексея Балабанова «Счастливые дни» (1991), новелла «Трофимъ» из киноальманаха «Прибытие поезда» (1995), «Кочегар» (2010), но в особенности — «Про уродов и людей» (1998) и «Морфий» (2008), фильм «Господин-оформитель» (1988) Олега Тепцова, «Золотой сон» (1990) Сергея Дебижева, фильм «Остров мертвых» (1992) Олега Ковалова. И если в кинематографе конца 1960-х — начала 1970-х годов атмосфера фильмов модной эстетики ретро и ее герои были симптоматичны, то в конце 80-х — начале 1990-х материал раннего русского кино и стиль его подачи вскрывали патологичность времени и картин, им порожденных.

Кинематографисты, как и любые художники кризисного периода истории, вероятно, остро переживающие события конца века, предчувствующие скорый и неминуемый распад СССР и системы, обращались к истокам — досоветскому периоду, по определению избавленному от диктата нормативной эстетики. В их картинах царствовало экстатическое упоение стилем

и эстетизм. Но даже в редких исследованиях, посвященных данным картинам, о влиянии Бауэра и связи с дореволюционным кино сказано неявно и вскользь, хотя тема эта достойна серьезного исследования.

Проблема заключается в том, что сегодня Евгений Бауэр мало известен широкому кругу ценителей кинематографа, а людям, далеким от кино, имя Бауэра и вовсе неведомо. Более того, на русском языке не существует ни одной монографии о режиссере. Отчасти это можно объяснить не слишком объемными материалами для исследования, отчасти исторически сложившимся отношением к творчеству Бауэра. Количество сохранившихся картин мастера точно не известно до сих пор, и благодаря архивным находкам и реставрации творческое наследие мастера с каждым годом обретает полноту и объем. Так, в 2015 году сотрудниками Госфильмофонда Петром Багровым и Натальей Нусиновой в Парижском архиве были обнаружены четыре фильма Бауэра, ранее считавшиеся несохранившимися.

Цель этой книги заключается в пересмотре роли и места личности и творческого наследия Евгения Бауэра в контексте кинематографа и культуры всего XX века, восстановление его в правах режиссера-автора и разрушение мифа о художнике-декаденте, упивающимся упадничеством и возводящем на пьедестал смерть и суицид, а также новый взгляд на фильмы Бауэра — как сохранившиеся, так и утраченные. И более того, мы хотели бы дать более широкий контекст комплексного восприятия этой фигуры: не только в пространстве кинематографа, но и в контексте философском, культурологическом, историческом. Интерес представляет также современная рецепция фильмов мастера исследователями различных областей гуманитарной науки.

Мнения «за» и «против» фигуры и фильмов Бауэра практически невозможно выстроить по хронологическому принципу. Противоречия в восприятии творчества режиссера почти всегда обнаруживаются внутри кинематографического процесса, философской, эстетической или киноведческой мысли, тем интереснее становится столкновение точек зрения и их полярная противоположность.

Каждый раздел книги озаглавлен названием фильма Бауэра и характеризует тот или иной период жизни мастера и его произведений. Хронология жизни Бауэра сплетается с хроно-

логией восприятия зрителями и искусствоведами его фильмов в причудливый узор стиля модерн, плавно ведущий читателя от творческих поисков Бауэра, начатых им еще до прихода в театр — «Дитя большого города», через театральные опыты мастера — «Вольная птица», «К счастью» постижения кинематографа. О формировании эстетики бауэровского кинематографа расскажет раздел «Пламя неба», о попытках его теоретического осмысления — «Революционер». Отдельные главы книги, посвящены актерам, открытым Бауэром («Кумиры»), отражению проблем в жизни России 1910-х годов («Дети века»). Раздел «Сумерки женской души» расскажет о том своеобразии, с которым Бауэр погружает нас в художественное исследование внутреннего мира женщины. Интерпретациям фантастических и мистериальных мотивов фильмов Бауэра посвящен раздел «Грёзы». Раздел «Сказка синего моря» посвящен последнему этапу творчества Бауэра. Книга так же включает воспоминания людей «круга Бауэра» о смерти режиссера («Обожжённые крылья»), расскажет о том, как трагически, по нелепой случайности и на творческом взлёте, оборвалась его жизнь. Раздел «Шкап смерти» состоит из тех негативных отзывов о Бауэре и его творчестве, которые стали обычными как в авангардной, так и в догматической критике советского периода. В разделе «Вечно лишь то, что утрачено» представлен процесс переосмысления творчества Бауэра, начавшийся во второй половине прошлого века и продолжающийся до сих пор. Закрывает книгу раздел «Идеалы современной молодёжи», который отражает живой интерес к фигуре Бауэра среди молодых исследователей кинематографа.

Конечно, вписать Бауэра в один ряд с Эйзенштейном, Вертовым, Пудовкиным, Тарковским или Германом едва ли возможно. Тем не менее этот режиссер, скромно улыбающийся с одной из немногих сохранившихся фотокарточек, несомненно, внес существенный вклад в кинематограф и оказал не меньшее влияние, чем прочие великие. Сегодня авторитетные исследователи раннего периода российской кинематографии называют Евгения Францевича Бауэра первым отечественным режиссером, осмыслившим природу кино и перспективы его развития.

