**Контрасты кинорепертуара**

Зоркая Н. М.

Конечно, в ту раннюю пору и другие национальные кинематографии, старшие по стажу и по опыту, также обретали себя, припадая к родникам собственной словесности. Так, французы будут переносить на экран "Кренкебиля" Анатоля Франса и "Кармен" Проспера Мериме, итальянцы с 1908 года пройдутся по литературным сюжетам "от Данте до д’Аннунцио", как назвал главу о "золотом веке итальянского кино (1902–1916)" историк Пьер Лепроон. "Благородные сюжеты — вот чего просило кино у театра и у литературы, стремясь привлечь в кинозалы более зажиточную публику, чем толпа ярмарочных балаганов"1, — утверждает Жорж Садуль, патриарх европейского киноведения.

Таким образом, процессы сходны, но путь русского кино отличала стремительность, спрессованность событий и свершений.

Были особые причины спешить. Во-первых, еще раз напомним, что национальное производство, начавшись в 1908-м, по сравнению, скажем, с Америкой или Францией опаздывало на десятилетие — следовало наверстывать. Во-вторых, подспудно, глубинно предчувствовалось, что русскому частновладельческому кино и работе свободных предпринимателей отпущен краткий век. Начиная с 1915 года призрак экспроприации или национализации уже маячил в дверях кинопавильонов. Близился 1917-й…

Отечественный репертуар кинотеатров, которому во время войны довелось если не вытеснить, то потеснить прокат заграничных лент, отличается большим разнообразием тематики, материала, жанров, наконец, художественных уровней. Взгляд на дореволюционный кинематограф как на нечто однородное — ошибочен, давно устарел. Пользуясь вошедшим в обиход структуралистским термином, это не единый текст, пусть и обусловленный стадией развития молодого искусства и общественными условиями его бытования, это — множество разноречивых, разнохарактерных текстов.

Сознательные, устремленные творческие поиски, как и в кинематографе других стран, занимали небольшую долю общего выпуска кинопродукции, порой вступая в противоречие и с коммерцией предпринимателя, и с низким эстетическим уровнем кинозрителя, а им ведь был в массе своей житель окраины, вчерашний крестьянин, ныне фабричный, чаще всего полуграмотный или совсем неграмотный, загнанный в город нуждой.

Этому зрителю экран продолжал предлагать лубочные приключенческие истории разбойников, русских двойников Картуша и Ринальдо Ринальдини, таких как Васька Чуркин ("русский Фантомас" — именовала его реклама), Антон Кречет или легендарная одесская воровка Сонька Золотая Ручка. Это были экранные параллели массовой "копеечной" литературы, которая миллионными тиражами Натов Пинкертонов, Ников Картеров и их русских кузенов заполняла книжный рынок.

Но уже началась и дифференциация зрителя, единая поначалу публика расслаивалась, а вместе с нею и сам кинематограф. Поблизости от маленьких и простодушных кинотеатров-балаганов в "три скамейки", которые для солидности носили квазинаучные названия "Электробиографов" или "Синемаскопов", росли фешенебельные, копирующие театральные, здания и нарядные залы с бархатными креслами, кинотеатры центральных городских улиц с претенциозными "заграничными" именами: "Паризиана" на Невском проспекте и в том же Петербурге "Мулен-Руж", "Модерн" в азиатском Асхабаде у самой пустыни Каракум и "А. М. Дон Отелло" в далеком сибирском Иркутске.

"Модель" кинематографа, этого конгломерата, столь пестрого по составу, имела и свой эстетический "верх", о котором шла речь на предшествовавших страницах и с которым связаны эксперименты и художественные победы, и свое лубочное основание. А между ними расположился самый обширный, плотный слой: зрелище, то, что вскоре назовут "фабрикой снов", "индустрией грез", "шоу-бизнесом", "массовой культурой". Однако и этот слой был неоднороден.

Русское кино не породило таких собственно экранных жанров, как комический или вестерн, таких киновариантов прозы, как детектив или триллер. Притом что отечественная публика, как и всякая другая, обожала трюки и гэги на экране, собственной оригинальной комедии кинематограф 1910-х тоже фактически не дал. Публика любила комиков, боготворила француза Макса Линдера, которому в 1913 году, самолично явившемуся в Россию, устроила буквально триумфальный прием.

Но свои комики особой популярностью не пользовались: ни поляк Антон Фертнер, создавший маску франта "Антоши", ни смешивший его талантливый и смешной Аркадий Бойтлер ("Аркаша"), ни толстяк дядя Пуд (артист В. Авдеев), ни другие.

Кроме экранизации литературы, русское дореволюционное кино самобытно выразило себя лишь в одном жанре. В афишах и анонсах он назывался "психологической драмой" или просто "кинодрамой". В действительности же, если прибегнуть к общепринятой терминологии, это была социальная мелодрама. Уходящая истоками в XVIII век, получившая самое широкое распространение в театре и массовой литературе XIX столетия, социальная мелодрама, этот отнюдь не новый жанр, была облюбована кинематографом во всех странах. Мелодрама в ведущей ее разновидности, а именно социальная мелодрама, то есть фильм на современный сюжет, "взятый из жизни", оказывается фавориткой кинематографа вообще, а в русском кино фавориткой-премьершей.

На этой территории формировалась своеобразная эстетика русского кино, пышная и изысканная декорация его лент, несомненно связанная с доминирующим стилем эпохи — "русским модерном".

Популярные жалобы ранних кинематографистов о низком престиже, презрении, изоляции кино от общего расцвета национальной культуры в начале ХХ столетия требуют если не окончательного опровержения, то внимательной проверки фактов. Да, конечно, "фоном" кинематографа был тот взлет русского художественного гения, который впоследствии получил имя "Серебряного века". Творят Лев Толстой, Иван Бунин, Максим Горький, только что ушел из жизни Антон Чехов, в поэзии — Александр Блок, Андрей Белый, акмеисты, молодой Владимир Маяковский. В театре — сценическая реформа Московского художественного театра и его новаторские молодежные студии, постановки К. С. Станиславского и будоражащие, эпатирующие опыты петербургского новатора Всеволода Мейерхольда, сенсационные "Русские сезоны" дягилевского балета в Париже. В живописи — "Мир искусства", "Бубновый валет" и другие передовые течения.

Трудно и невыгодно "конкурировать" со всем этим кинематографу, лишь набирающему темп!

Но если вглядеться, то выясним, что уже на этой ранней стадии весьма тесными были связи между кино и другими, упроченными и укорененными в культуре, "изящными искусствами".

В этом смысле показательным было обращение к кинематографу Федора Ивановича Шаляпина, чей уникальный голос, покоривший два полушария, сочетался с выдающимся драматическим талантом.

Шаляпин увлекался кинематографом и как зрелищем, открывающим, на его взгляд, новый простор драме, и как массовым, демократическим и общедоступным художеством. Сам выходец из "глубинки", Шаляпин думал о тех тысячах провинциальных российских зрителей, которые смогут приобщиться к творчеству столичных звезд. Он не побоялся выступить в немом кино, лишая себя неотразимого своего дара — голоса, все надежды возложив на мимическую игру. Взяв за основу одну из своих коронных оперных ролей — Ивана Грозного из "Псковитянки" Римского-Корсакова, — Шаляпин решил дать ее оригинальный киновариант: полнометражную картину "Царь Иван Васильевич Грозный" (1915). Постановка слабого режиссера А. Иванова-Гая оказалась весьма посредственной, хотя оформлял фильм талантливый художник из Московского художественного театра ВЛАДИМИР ЕГОРОВ. Не удалось до конца преодолеть театральность игры, подчеркнутость жеста, напряженность мимики и самому артисту, хотя задачу адаптации к экрану он себе несомненно ставил. И все же могучий, мужественный Шаляпин сумел запечатлеть живой портрет царя-тирана, яркой и страшной фигуры русской истории, именно в ее сложности — насколько допускал таковую ранний немой экран. Сила и хитрость, жестокость и коварство, ум и низость душевная непринужденно сочетались в этом образе. Фильм, к счастью, сохранился, и, фиксируя его режиссерскую слабость и прочие огрехи, следует признать, что вплоть до второй серии "Ивана Грозного" Сергея Эйзенштейна, созданного уже в конце 1940-х годов, с классическим Николаем Черкасовым в главной роли, Шаляпина не сумел превзойти никто, хотя кино не раз обращалось к образу первого самодержца Российского. Что уж и говорить об архивной и культурной ценности ленты!

В этом смысле русский дореволюционный кинематограф представляет собой богатейшее хранилище. Кино успело не только в хронике, но и в игровых лентах запечатлеть для будущих поколений панораму русской художественной жизни в период ее Серебряного века, сохранить полет танца Анны Павловой и драматическую игру Евгения Вахтангова, добродушно высмеять "самоновейшие" течения в пародийной ленте "Драма в кабаре футуристов № 13", где участвовали художники Наталья Гончарова и Михаил Ларионов (лента была утрачена в первые послереволюционные годы), привлечь к съемкам фильмов почти всех до одного видных театральных артистов России.

Распространено мнение, что якобы руководители МХТ Станиславский и Немирович-Данченко резко отрицательно относились к кинематографу и запрещали актерам, особенно молодежи, сниматься. Действительно, в сезон отпускали на съемки неохотно. Но весь цвет Художественного театра и его студий оказался на киносъемках! В том числе и одна из первых артисток МХТ, любимица Станиславского Ольга Гзовская. Сохранилась ее переписка с А. А. Блоком в период репетиций драмы "Роза и крест" в 1916 году (Гзовская готовила роль Изоры). Письма ее рассказали о киносъемках в фильме "Мара Крамская". Поэт же выступает в качестве "рецензента" игры актрисы, но оба корреспондента увлечены проблемой кинематографической игры, ее спецификой. Снималась в кино и Мария Германова, на сцене знаменитая Грушенька из "Братьев Карамазовых" в постановке Немировича-Данченко, а на экране Анна Каренина в фильме "Русской золотой серии". Силами молодых артистов Первой студии МХТ была осуществлена экранная версия любимого спектакля москвичей "Сверчок на печи", был сыгран фильм "Цветы запоздалые" (1917) — одна из немногих удавшихся экранизаций Чехова. Снимались и актеры императорских театров, и знаменитые гастролеры, и безвестные студийцы, и — прямо скажем — все, кого приглашали: мало кто отказывался "по принципиальным соображениям". У заинтересованности в кино были немаловажные причины: оплата труда на кинофабриках в то время резко превышала скромное актерское театральное жалованье. А слава? Киноартисты понемногу становились любимцами, кумирами самой широкой публики. Соблазн был велик.

Но побеждали интересы творческие! Старейший кинематографист, сначала актер, пришедший из театра и снявшийся в десятках картин, после революции кинорежиссер, Иван Николаевич Перестиани (1870–1959) через много лет будет вспоминать своих коллег и товарищей по ателье: "Все они любили дело, успех которого был радостью для каждого и радостью общей. Могу с гордостью засвидетельствовать, что рубли, платившиеся весьма щедро, были где-то далеко, на заднем плане. Разговоров о них не вели, во главу угла их не ставили и никто им не молился, равно как никто не шептался по углам и никто не злословил друг о друге. Это было действительно новое искусство"2.

Быт русского кинематографа 1910-х годов свидетельствует, что уже в ту раннюю пору развития кино древняя профессия лицедея фактически "раздвоилась", приобрела стойкое новое качество: актер в кинопавильоне, актер на экране.

С другой стороны, и кинематограф, заимствуя, переманивая, завлекая своими огнями и круглыми денежными суммами театральных артистов, никак не хотел прямо переносить их искусство на экран. "Театральность" — это слово быстро стало для кинематографа понятием сугубо негативным, едва ли не ругательством. Бытовало даже мнение, что в кино могут найти себя лишь немногие театральные артисты. И это снова клише, предрассудок.

Собственно говоря, начиная с Ивана Мозжухина, буквально все крупные русские киноартисты, занявшие троны "королей", "королев" и знаменитостей экрана, за исключением одной Веры Холодной, — все пришли на кинофабрики из театра: Владимир Максимов, Витольд Полонский, Николай Радин, Вера Каралли, Вера Орлова, Григорий Хмара и многие другие. Более того, театр поставлял кинематографу и режиссуру. Ведь кроме Гончарова и Протазанова (парадоксально, но наиболее "театральных" среди своих киноколлег!), в театре не работавших и, так сказать, "чистых кинематографистов", все дореволюционные постановщики за редкими исключениями вербовались "со сцены".

Тем не менее действительно обнаружился некий секрет или несколько секретов кинематографичности, вправду противостоящей театру, живому действию на сцене. Они обусловлены фотографической природой киноизображения.

В актерской области это был, видимо, закон экранного "укрупнения эмоции", впервые заявленный Иваном Мозжухиным следующим образом: "Стало ясно, что достаточно актеру искренне, вдохновенно подумать о том, что он мог бы сказать, — только подумать, играя перед аппаратом, и публика на сеансе поймет его".

Оказалось, что в кино надо не "играть", а "жить в роли", существовать — эти противопоставления, набившие оскомину еще в применении к сценической игре ("он не играет Отелло, он живет") приобрели буквальный смысл в кинематографе: "Секрет в том, что хороший артист играет не играя", — понял Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940). Вот почему еще в дореволюционные годы возникло в противовес слову "киноартист" другое слово "натурщик", которое будет подхвачено в 1920-е годы. "Натурщик" — то есть человек, интересный киноаппарату не благодаря своему мастерству или старанию, но из-за качеств своей индивидуальности, внешности.

В области режиссуры некое очень важное, далее неоднократно подтвержденное опытом, открытие "кинематографичности" содержалось в тезисе, что кино есть искусство прежде всего изобразительное, искусство светописи. Запомним это.

Первым это сформулировал и объявил человек театра до мозга костей — Мейерхольд.

Краткий кинематографический эпизод для его собственной огромной режиссерской биографии не столь важен, сколь существенным оказался он для кино. Мейерхольд поставил всего лишь два фильма: "Портрет Дориана Грея" по Оскару Уайльду (1915) и "Сильный человек" по С. Пшибышевскому (1917), задумывал и начинал третий — "Навьи чары" по роману Федора Сологуба (1917). В той же "Русской золотой серии", где он снял два первых, работали его ученики по Бородинской студии А. Искандер-Смирнова и другие, осуществившие несколько постановок (после 1917 г. фирма стала называться "Ателье "Эра"").

Хотя перед началом съемок Мейерхольд заявлял, что техника кино для него пока — терра инкогнита, хотя и призвал "расследовать способы кинематографии, неиспользованные, но которые безусловно в ней таятся", — его интервью, а также сохранившиеся материалы личного архива показывают, что у режиссера уже существовала вполне четкая и сложившаяся концепция: "Все искания должны быть направлены в одну, определенную самой сущностью кинематографа сторону, в сторону сочетания света и тени, и основываться на красоте линий. Когда форма будет найдена, постановка "Дориана Грея" в дальнейшем пойдет как в обыкновенном театре". В заметках к лекции о кино, прочитанной им в 1918 году в студии экранного искусства Скобелевского комитета, читаем: "Светопись кино… чувство времени… Надписи как продолжение ритма… Играть не играя…"3

Сам, возможно, того не подозревая, театральный маг Мейерхольд своей режиссерской интуицией понял коренное отличие кино от театра: изображение здесь возникает на кинопленке, что диктует свои собственные законы и требует абсолютного подчинения себе всего внутри кадра или перед глазком киноаппарата.

Фильмы "Портрет Дориана Грея" и "Сильный человек", утраченные и до сих пор не найденные (хотя надежда еще теплится), — одна из самых горьких потерь в истории отечественного кино. Но, по свидетельству рецензентов и мемуаристов-современников, режиссеру удалось воплотить идею светописи, а сам Мейерхольд (как известно, прекрасный актер) достиг искомого парадокса "игры без игры" в роли лорда Генри. Сила фильма была не в психологии взаимоотношений, столь парадоксально и изысканно преподнесенных Уайльдом в его романе, — этом новом варианте "Шагреневой кожи" ("оригинал" вечно молод, стареет, разлагается портрет). Вязь уайльдовской прозы при переносе на немой экран пропадала, чего явно не учел еще в замысле Мейерхольд. Сила режиссуры была в ином: в действительно необыкновенных эффектах светотени, в воссоздании на экране уайльдовской атмосферы пряной роскоши, изыска интерьера, игры фактур — ковров, фарфора, дерева, цветов — хризантем в вазах и гвоздик в петлицах. Проиграв в литературном решении фильма, постановщик максимально выиграл в изобразительном. Его талантливые коллеги — сценограф Владимир Егоров и оператор Александр Левицкий — добились синтеза пластического решения и режиссуры: единства композиции кадра с ритмом актерского движения, мизансцены — с освещением и т. д. "Портрет Дориана Грея" можно считать первым экспериментальным русским фильмом, детищем родившегося киноавангарда. Влияние его живописного стиля, его "красноречия светотени", его игры фактур мы без труда найдем в большом числе предреволюционных картин, тех, где создатели искали выразительности кадров, а не просто крутили на пленку сюжеты, развертывающиеся в кинопавильоне или в натурной декорации.

Теоретические постулаты В. Э. Мейерхольда и его павильонный эксперимент удивительно, почти дословно совпадают с практикой режиссера Евгения Бауэра. "Дословно", или точнее, — без слов, потому что Бауэр не любил высказываться и не оставил нам "слов о кино". Его наследие — более 80 фильмов, которые были сняты за 4–5 лет работы на кинофабрике.

**Список литературы**

1. Жорж Садуль. История киноискусства. М., 1957. С. 77.

2. Перестиани И. Н. 75 лет жизни в искусстве. М., 1962. С. 356.

3. РГАЛИ ф. 998, оп. 1, ед. хр. 365. В фонде В. Э. Мейерхольда хранятся бесценные и еще недостаточно изученные материалы — свидетельства кинематографической деятельности Мастера. В частности, литературный сценарий "Портрет Дориана Грея". В книге А. В. Февральского "Путь к синтезу: Мейерхольд и кино", единственной монографии на данную тему, ошибочно сообщается, что сценарий не сохранился. Лекции В. Э. Мейерхольда, записанные слушательницей О. Болтянской, были опубликованы в сб. "Из истории кино". Вып. 6. М., 1965. Рукописные заметки В. Э. Мейерхольда к лекции, хранящиеся в РГАЛИ, более обширны и имеют разночтения с опубликованной записью.