

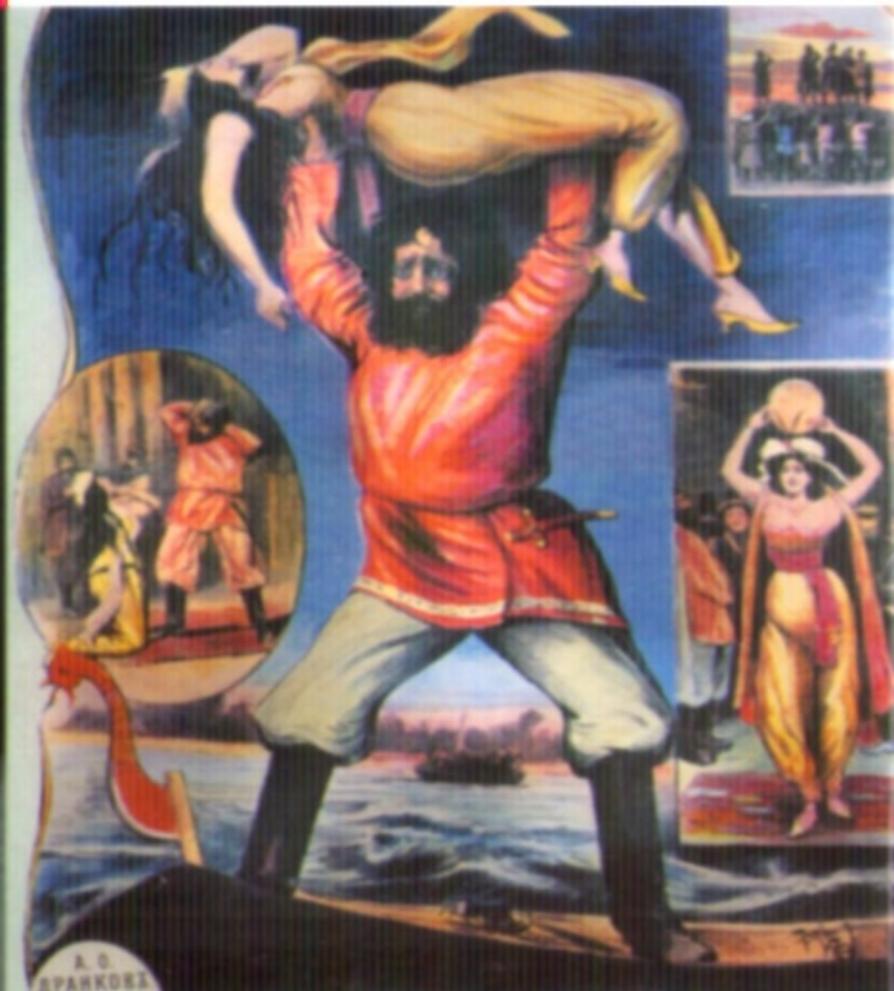
Марк Кушниров

ЗВЕЗДЫ НЕМОГО КИНО



ЖЗЛ

# ЗВЕЗДЫ НЕМОГО КИНО



Марк  
Кушниров



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

## Annotation

Новая книга киноведа и культуролога Марка Кушнирова посвящена самому малоизвестному периоду истории российского кино — первому досоветскому десятилетию его существования. Её героями являются создатели первых кинофильмов Александр Ханжонков и Павел Дранков, режиссёры Владимир Гардин, Евгений Бауэр, Яков Протазанов, сценарист Александр Гончаров, знаменитые актёры Вера Холодная, Вера Каралли, Ольга Преображенская, Иван Мозжухин, Владимир Гайдаров и многие другие. Их лаконичные портреты-эскизы вписаны в широкую панораму становления русского кинематографа и его постепенного превращения из зрелища в искусство. Источником для книги стали старые киножурналы и афиши из собрания автора, чудом сохранившиеся киноленты, устные и письменные воспоминания звёзд немого кино.

---

- [Звезды немого кино. Ханжонков и другие](#)
  - 
  - [ОТ АВТОРА](#)
  - [НАШЕ РАННЕЕ КИНО](#)
  - [МИРАЖНОЕ И НАСТОЯЩЕЕ](#)
  - [ХАНЖОНКОВ — ВЕЛИКИЙ И НЕСЧАСТНЫЙ](#)
    - 
    - [Рассказ первый. «Куда, куда?»](#)
    - [Рассказ второй. Срыв](#)
    - [Рассказ третий. Поклёп](#)
  - [ПРАВДА О ДРАНКОВЕ](#)
  - [ГОНЧАРОВ И ГОНЧАРОВА](#)
  - [ПЕРВАЯ ЗНАМЕНИТОСТЬ](#)
  - [НЕ ДО СМЕХА... НО СМЕШНО](#)
  - [О ЗАБВЕННОМ И НЕЗАБВЕННОМ](#)
  - [ПОЛУСЛУЧАЙНЫЕ СПУТНИКИ](#)
  - [В ПОИСКАХ СЦЕНАРИЯ](#)
  - [И ВНОВЬ О ХАНЖОНКОВЕ](#)
  - [ЭТИ СТАРЫЕ ЖУРНАЛЫ](#)
  - [КОРИФЕИ НАЧАЛЬНОЙ ПОРЫ](#)
  - [А ТЕПЕРЬ БАУЭР](#)
  - [САМЫЙ СТОИЧЕСКИЙ — ПРОТАЗАНОВ](#)

- [ЛУКАВЫЙ ГАРДИН](#)
  - [ИНЫЕ НЕЗАБВЕННЫЕ ГОЛОСА](#)
  - [ЕЩЁ ОБ ОДНОМ НЕЗАБВЕННОМ](#)
  - [НА ВОЙНЕ КАК НА ВОЙНЕ](#)
  - [О САМЫХ «НЕМЫХ» АКТРИСАХ](#)
  - [А ТЕПЕРЬ МУЖЧИНЫ](#)
  - [НЕВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ](#)
  - [ФИНАЛ «ХАНЖОНКОВЩИНЫ»](#)
  - [РЕВОЛЮЦИЯ — ЧТО ЖЕ ДАЛЬШЕ?](#)
  - [ХОЖДЕНИЕ ПО МУКАМ](#)
  - [ПОСЛЕДЫШИ](#)
  - [РУССКОЕ КИНО ЗА ГРАНИЦЕЙ](#)
  - [ЕЩЁ РАЗ О САМОМ ГЛАВНОМ](#)
  - [КРАТКОЕ ПОСЛЕСЛОВИЕ](#)
  - [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
-

# Звезды немого кино. Ханжонков и другие





ЖИЗНЬ<sup>®</sup>  
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ  
ЛЮДЕЙ

*Серия биографий*

Основана в 1890 году  
Ф. Павленковым  
и продолжена в 1933 году  
М. Горьким



**ВЫПУСК**

2071

---

(1871)

Марк Кушниров

**ЗВЕЗДЫ НЕМОГО КИНО**  
**ХАНЖОНКОВ И ДРУГИЕ**



МОСКВА  
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ  
2021

---

## ОТ АВТОРА

Эта книга посвящается рассказу о рождении и развитии русского кинематографа на протяжении первых двух десятилетий XX века. Это не научно-фундаментальная работа, подобная работам моих уважаемых учителей — Н. М. Иезуитова, С. М. Гинзбурга, Н. А. Лебедева и многих других. Я бы скромно назвал её «историческими фрагментами». Заранее хочу извиниться и предупредить, что моя повесть, конечно, не обойдётся без личного взгляда — без трактовки многих самоличных впечатлений.

Я родился в 1937 году и в этом же году вселился в новенький девятиэтажный дом в известном (пожалуй, даже знаменитом) Лаврушинском переулке — напротив Третьяковской галереи. Мой отец был скромным еврейским поэтом и драматургом, трижды воевал и был награждён двумя Георгиевскими крестами и двумя медалями, которыми я играл и до сих пор детски-наивно горжусь. Вверху над нами жил Владимир Ермилов, некогда знаменитый редактор журналов, всем известный недруг Маяковского. Под нами — известнейший в те времена писатель Николай Вирта, четырежды (!) лауреат Сталинской премии, и когда мы с братом, разрезвившись, подымали изрядный гвалт, он прибежал и умоляюще говорил, что его «плафоны буквально ходят ходуном».

Это было для меня весёлое время. Моим лучшим товарищем был Володя Кирсанов, сын известного поэта. Но водился я и с другими писательскими детьми — дружил с девочками-близнецами Олей и Сашей, детьми Льва Никулина, и ещё с внучкой Константина Тренева Лизой. Это были настоящие дружбы. После, в том же Лаврушинском, у меня появилось много взрослых друзей — с их рассказами, воспоминаниями, журналами и книгами. Многие из этих рассказов и книг навсегда «вселились — в мою память — читатель найдёт их и в этой книге.

Среди моих близких и дружелюбных знакомых было немало известных и даже очень известных лиц: всех перечислять не стану. Особенно я был дружен с Юрием Карловичем Олешей и его женой Ольгой Густавовной. Но особая память и особый рассказ будет о Вере Дмитриевне Поповой-Ханжонковой, которая не жила в моём доме и с которой я познакомился, уже работая в известном кинотеатре «Иллюзион», где мы с ней дважды устраивали ретроспективные показы раннего русского кинематографа. Вера Дмитриевна иначе как «раннее кино» этот период не

называла. Но об этом уже ниже.

## НАШЕ РАННЕЕ КИНО

Начну издалека. Мне вдруг захотелось кратко и всё же не без подробностей рассказать, как наша российская публика — простая и мало-мальски культурная — отреагировала на пришествие кинематографа. Да, примерно так же, как и зарубежная, а всё же не совсем так — чуть-чуть особо!

...Восхищайтесь сюжетом,  
Любуйтесь игрою,  
Улыбайтесь и плачьте, но лишь —  
Лишь не вешайте карточек киногероев  
На стенах своих жилищ!

Такие стихи прочитали однажды — а точнее, в июле 1927 года — наши предки в популярном «Советском экране», одном из первых советских киножурналов. А написал их молодой, но уже известный поэт Семён Кирсанов. Написал не случайно: эти самые карточки считались не самой достойной приметой тогдашнего быта. «Там, где у других теплится лампадка или висят портреты вождей революции, у Клавдии (героини рассказа. — М. К.) красовались прославленные инородные — а порой и русские — кинозвезды, разубранные цветами, разукрашенные голубыми лентами и кружевной канителью... Многочисленные открытки и фотографии этих звёзд были зацелованы до дыр... На оборотной стороне этих фото Клавдия писала стихи с посвящением своим божествам...» Это из сатирического рассказа Семёна Гехта — в том же «Советском экране», только на год раньше. Рассказ называется многозначительно — «Стандарт».

Но разве другие — французы, немцы, американцы — не болели той же слабостью? Болели. Но далеко не так сильно и не так вызывающе. А вот у нас с ним была проблема, хотя возникла она не сразу. Лишь незадолго до революции, а особенно с наступлением нэпа — со всем его разгулом дурновкусия и всеядности... Затёртый пример: эпохальный, знаменитейший фильм «Броненосец “Потёмкин”» уступил первое место по популярности у

зрителей «Медвежьей свадьбе» Эггерта.

Память, однако, спохватывается. Ведь эти пресловутые карточки возникли всего лишь полтора десятка лет назад — всего лишь! Будучи, как повелось искони, завезёнными из-за границы — с появлением Макса Линдера, Асты Нильсен, Мэри Пикфорд и десятков других звёзд. Да и российских звёзд в эти годы хватало. Нечто похожее на проблему уже и тогда беспокоило передовые умы, однако до громогласных, ядовито-насмешливых голосов по первопутку доходило не часто. Тем более что голоса эти — как правило, столично-интеллигентные — адресовались в основном тем же столичным интеллигентам. Так называемая широкая публика про них практически не ведала.

Другое дело — революция и её радикальные последствия, духовные и физические. Нэп — одно из таких последствий. Оно оказалось своеобразно и колоритно. В числе прочих своеобразий тут выразительно обозначился стихийный и неумеренный культ киногероев, нечто вроде идолопоклонства. Притом большую часть поклонников этого культа составляла городская молодёжь.

В убогой комнатёнке рабфаковского общежития, где и мебели всей-то — пара табуреток, стол да энное количество коек да лампочка без абажура под потолком... В роскошной спальне преуспевающей нэпманши — с тахтой, покрытой ковром и заваленной множеством разноцветных подушек, с кружевными занавесками, цветастыми половичками, эффектным японским зонтиком на пёстром стенном коврике и непременной гитарой... В тесной и полутёмной обители одинокой совбарышни (где-нибудь в самом конце коммунального коридора) — машинистки, секретарши или корректорши какого-нибудь недолговечного издательства... В приёмной оборотистого частника — обувщика, портного, дамского куафёра... Даже в конторе не слишком официального учреждения, угнездившегося в сыроватых комнатах какого-нибудь бывшего купеческого особняка... И ещё в десятках и сотнях укромных (непременно укромных, интимных, отнюдь не парадных) мест можно было узреть эти самые карточки. Располагали их, как правило, такими веерами, волнообразными узорами, наряжали искусственными цветами, а порой для них и впрямь сотворялось нечто вроде иконостаса. В одиночестве ту или иную карточку оставляли редко — благо звёзд немного кино появлялось всё больше и больше.

Частенько, что греха таить, карточкой закрывали щель в стене, дыру от гвоздя, пятно, след старых обоев и прочие неприятные пометы. И всё же украшали они по большому счёту не стены — они украшали быт. И не

столько даже украшали, сколько скрашивали. Кино с их помощью становилось и повседневным, и повсеместным, внятно вещающим о волшебной стране «Киноландии» и твоей причастности к ней. Её герои позируют перед тобой и для тебя: томно закатывают глаза, судорожно хватаясь правой рукой за горло (Грета Гарбо), кокетливо расправляют складки пышного платья (Мэри Пикфорд), весело подмигивают сквозь огромные роговые очки (Гарольд Ллойд), озорно кривляются и дурачатся (Макс Линдер), победно попирают землю, широко по-мужски расставив руки в бока (Гарри Пиль, Родольфо Валентино), терпеливо выслушивают тебя, наблюдают за тобой, подбадривают, успокаивают, поощряют, советуют. Они — твоя личная, частная жизнь, неподсудная никакому суду, никакому казённому окрику...

Впрочем, последнее не совсем верно. С увлечением, кажется, следует блюсти осторожность. Иначе откуда бы взялся тот зазывный стих, с которого я начал, и тот ядовитый рассказ? Откуда бы взялся Петя Присыпкин (помните Маяковского?), заранее давший своим ещё не родившимся дочкам киношные имена Дороти и Лилиан? Легко догадаться, что над койкой его в «молодняцком общежитии» висели знаменитые сестры Гиш — Дороти и Лилиан. (Собравшись «отрываться от класса» и уходить в «изячную жизнь», Присыпкин берёт с собой лишь два милых сердцу атрибута: открытки тех же кинозвёзд и гитару).

Или вот это:

В каждом театре, в каждом фойе  
«Кинопечати» киоск.  
Перед витриной открыток везде  
Девушки тают, как воск.  
Но сердцу моему милей  
Из всех героев кино  
Изящной внешностью своей  
Родольфо Валентино...

Это отрывок из давно забытого водевиля «Киногерой», расхожего репертуара ТРАМа Театра рабочей молодёжи. Незатейливая эта вещица высмеивает молодого рабочего, мечтающего о кинокарьере. Можно понять тогдашних сатириков и педагогов, обеспокоенных подобными увлечениями

— как же, отвлекают молодёжь от классовой борьбы, уводят в сторону от великих целей, от самого насущного! И что за кумиры такие? Типичные продукты буржуазного кинематографа — что зарубежного, что нашего!

Да, многие мировые кинокумиры в это время сделались своими, российскими — и тоже попадали в открыточные веера. Правда, из тех, что блистали до революции, в советское время осталось немного. Но «свято место» не оказалось пустым. Появились новые и не менее «завлекательные»: Юлия Солнцева, Вера Малиновская, Анель Судакевич, Анна Стэн, Игорь Ильинский, Владимир Фогель, Ольга Жизнева, Анатолий Кторов, Ольга Гзовская, Константин Эггерт, Николай Прозоровский и многие, многие другие. Они тоже, как и западные их собратья, щедро улыбались с открыток, загадочно косились в сторону, иногда чуть подмигивали, а изредка с лёгкой грустью смотрели куда-то вдаль...

По правде говоря, у наших звёзд было осязаемое, хотя и небольшое на первый взгляд отличие от зарубежных. Наши казались советскому обывателю чуть-чуть... поплосше. Поскромнее. Будничнее. И на экране, и на открытках. Что там ни говори, а существует некое обаяние чужеземного лица, осанки, позы — так же как и обаяние чужеземной речи. Наши казались более свойскими. Официально это считалось преимуществом, иногда даже пропагандировалось как более здоровое, менее вызывающее. Те же из наших звёзд, кто более всего походил на западных, больше всего и получали от ядовитых критиков «на орехи»:

Спокойна, как ялтинский пляж,  
Тиха, как июньское лето,  
Что это? «Натура»? «Пейзаж»?  
Ах, нет! Малиновская это...  
В серьгах, драгоценных колье,  
Блистая прекрасной фигурой,  
Удел её — быть в ателье  
Живою, но мёртвой натурой

(«ателье» в те времена — киностудия).  
А вот и про Кторова:

Костюм от лучшего портного,  
Жилета небывалый крой,  
Всё чисто, выглажено, ново.  
Для немцев вы вполне герой,  
Но не для нас...

Популярности Малиновской, Эггерта, Кторовы подобные шпильки, естественно, не мешали. Больше того, это была та критика, которая в глазах «безыдейной» публики оборачивалась добавочной рекламой. Что же касается вклада в эту рекламу открыточной индустрии, то переоценить его — как и недооценить — невозможно. Это был сущий потоп, поглощаемый на корню зрительской массой. Спрос превышал предложение.

Печатались открытки во многих городах. Печатались государственными типографиями, а заодно и полулегальными частниками, кустарями-одиночками. Частные открытки отличались пестротой форм и цвета — от крохотных прямоугольников (по примеру немцев многие любители наклеивали их на спичечные коробки) до солидных квадратов, часто раскрашенных от руки. Наиболее совершенными были открытки, выпускаемые фабрикой «Гознак». Они были крупные, веские. Лицевая сторона всегда с полями, хорошая ретушь. Под самим портретом — имя актёра (иногда и режиссёра). Цвет их по преимуществу был коричневым, тем, что в полиграфии называется «сепия».

Занятно, что любителям кино 1920-х годов было с чем сравнивать нашу открытку. Правдами или неправдами, но при сильном желании зритель большого города мог приобрести зарубежную карточку киногероя — польскую, прибалтийскую, финскую, немецкую. Их привозили иностранные «спецы», матросы торговых и грузовых судов, их присылали по почте из-за границы (в конверте), их даже продавали в киосках «Межрабпома» (эта просоветская организация «Международная рабочая помощь», руководимая немецким коммунистом Мюнценбергом, была в течение десяти лет совладельцем московской студии «Межрабпом-Русь»), Многие наши открытки были просто-напросто пересняты (или даже перерисованы) с иностранных. Вообще стиль нашей открытки, как правило, подражал зарубежной — технически более совершенной.

Был ещё один образец для сравнения с нашей советской открыткой, который нельзя не упомянуть: русская дореволюционная открытка. Она сохранилась, тем более что фильмы с участием ранних звёзд Веры

Холодной, Максимова, Мозжухина, Полонского, Каралли, Рунича, Чардынина, Худолеева и других — по-прежнему, хотя и не часто, попадали на советский экран: главным образом, старанием всё того же российско-немецкого «Межрабпома» или какой-нибудь негласной конторы. В моей коллекции старых киноафиш и открыток есть несколько колоритных примеров подобных редкостей. Одна из них восхваляет «только что прибывшую из Берлина нашумевшую кинокартину русской золотой серии — СКАЗКА ЛЮБВИ ДОРОГОЙ — с участием корифеев экрана». Текст этот, как и прочих негласных «добыч», уже без «ятей» и «твёрдых знаков».

А, собственно, для чего покупались такие открытки? Конечно, для украшения, для душевного уюта, для подарка любимой — об этом уже говорилось. Но ведь есть открытка и открытка. Есть кумиры экрана, идолы, звёзды — идеалы грёз и пристрастий массовой публики. Но для кого предназначались вот эти: Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин? Или заграничные режиссёры: Фриц Ланг, Эрнст Любич, Дэвид Гриффит и т.д.? Или пусть даже актёры, но мало похожие на стандартных героев экрана: Иван Москвин, Эмиль Яннингс, Леонид Леонидов, Иван Чувилёв, Александра Хохлова, Елена Егорова, Мария Дюсимитьер?

Сверхпопулярностью эти имена не отмечены, а иные становились известны «широкому зрителю» лишь ненадолго, благодаря одному-двум фильмам. Резонно предположить, что сама причастность их к миру экрана — хотя бы и не очень броская — действовала магически на завсегдатаев кинотеатров. Брали обожаемых и любимых, а заодно уж и «этих». Но часто и тех и других брали не только для украшения — брали для коллекции. А коллекция — это уже нечто другое. Это желание, пусть не всегда чётко осмысленное, сохранить для себя и для вечности приметы эпохального явления. Это зримое прикосновение к самой истории, к её движению, к её сложному смыслу. Разве не намекает на этот смысл само соседство в альбоме и «тех», и «этих»? Разве не об этой сложности вещают нам сегодня портреты забытых или полузабытых актёров мирового экрана? И разве лишний раз, перебирая свою коллекцию, вы не задумаетесь мимоходом об актёрской и житейской судьбе Розы Свердловой, Нины Ли, Елены Егоровой, Георгия Бобынина, Натальи Шатёрниковой? Над бренностью актёрской славы?

Не забудем и ещё одно немаловажное назначение кинопортретной мании. Открытка подобного рода была своеобразным глашатаем моды, то есть последнего её крика. Одежда, причёски, шляпки, галстуки, украшения — да что там, позы, манеры улыбки, жесты — всё зазывнейше представало

на этих бумажных прямоугольниках и воздействовало не менее убедительно, чем на экране. Фотопортрет был как бы «цитатой», вырванной из контекста. Здесь, в твоём доме, он гляделся наиболее простым и доступным примером для подражания.

Тут следует оговориться: были открытки попросту цитатные — без всякого «как бы». То есть реальные кадры из популярных фильмов. Они тоже имели спрос, но этот спрос был куда слабее. Естественно, актёр на этих снимках был занят работой. Он был отрешён от владельца открытки, не заглядывал зазывно ему в глаза. При всём воображении последнего, интимная связь не срабатывала...

...Итак, открытка покупалась для себя. Она была коллекционной — и раритетной — ценностью. Не только питающей чьё-то полудетское любопытство и воображение, но ещё и развивающей последнее. Далеко не каждый из нас бывает «жданым» адресатом этих открыток, но те, в ком гнездится здоровое любопытство к любой мелочи, бросающей свет на давнее и недавнее, те, в ком бьётся хоть самая малая жилка историка, архивиста, мемуариста, — те по праву трепетно разглядывают эти открытки. Всмотриваются в лица, в улыбки, в грустные, порой хладнокровные, а порой и весёлые взгляды, пытаюсь постичь, ощутить их зазывное, неземное, всегда чуть странное обаяние. Ну а в смысле обожествления этих открыток у нас остаётся разумный совет: «Восхищайтесь сюжетом, любуйтесь игрою, улыбайтесь и плачьте, но лишь...» и т. д.

Однако нельзя оставить вышесказанное без краткого примечания. Ведь, казалось бы, о чём речь: театральные карточки (те же фотокартинки) преспокойно существовали уже больше столетия и тоже имели спрос, но к ним не было никакого повального интереса ни со стороны театральной молодёжи, ни со стороны коллекционеров, ни со стороны литераторов-юмористов... Кино есть кино! Но это к слову.

А слово было немаловажное, и притом во всех смыслах. Кино есть Кино. Однако и ему долго не удавалось пережить самый коварный вопрос, сознательно и подсознательно висевший в воздухе: как же быть и дружить с этим глухим СЛОВОМ? Всё же, как ни верти, он — кинематограф — оставался «Великим Немым», по выражению Леонида Андреева: «Всё он одолеет, всё он победит, всё даст. Только одного не даст — Слова, и тут конец его власти, предел его власти, предел могуществу!»

Предел? Если и предел (то есть конец), то очень нескорый. Мы не имеем в виду пресловутого кинетофона — одной из первых, топорных проб звукового экрана. Но и без кинетофонов коварный приговор Андреева как

бы сработал в пользу кино. Ибо в нём, в этом беззвучном, бессловесном «недостатке» долго — и очень наглядно — выразались его сила, его успех, его суть. Многие авторитетные мнения разделяли эту точку зрения:

«Перед цветным кинематографом и кинематографом говорящим в качестве препятствия стоит не техника, а отсутствие необходимости. Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга». Так ещё в 1927 году сказал Виктор Шкловский — далеко не глупый товарищ. Ещё резче на этот счёт выразился Юрий Тынянов — вроде бы также весьма искушённый в проницаниях: «Кинетофоны — ублюдок театра и кино, жалкий компромисс».

Мнение популярного практика, каковым был популярный режиссёр Абрам Роом, было также решительным и однозначным: «Если судить о том, что я видел и слышал о говорящем кино в Москве и Берлине, то это совершенная нелепость и чепуха. И ничего нового такое говорящее безобразие дать не может... Когда пропадает экранная тишина, пропадает 99 процентов кинематографа».

Своё кулуарное, но по-своему великое суждение о кино выразил в журнале московских символистов «Весы» Андрей Белый: «Синематограф — сколько целомудренной грусти, надежды, сколько воспоминаний при этом слове! Синематограф — чистое, невинное развлечение на сон грядущий после трудового дня. Синематограф — уют, трогательное поучение! Синематограф — предвестие. Он возвращает нам простые истины, захватанные грязными руками; возвращает человеческое милосердие, незлобивость без всякой теоретики — просто, улыбочиво. Синематограф — клуб: здесь соединяются для того, чтобы вывести нравоучение, попутешествовать в Америку, познакомиться с производством табаку на Филиппинских островах, посмеяться над глупостью полицейского, повздыхать над продающей себя модисткой, собираются, чтобы встретить знакомых — все, все: аристократы и демократы, солдаты, студенты, рабочие, курсистки, поэты и проститутки... Приходят усталые, одинокие — и синематограф возвращает им любовь к жизни. Синематограф — демократический театр будущего, балаган в благородном и высоком смысле этого слова».

Допустим, Андрей Белый (как и многие классики, склонные к экзальтации) был готов без раздумий воспеть победу этого детища, но вот ведь и сам Лев Толстой! Со своей душевной прямоотой! Его секретарь Гусев вспоминал, что «Лев Николаевич был увлечён общедоступностью кинематографа» и говорил: «Ведь это понятно огромным массам, притом всех народов».

Ещё более решительным сторонником экрана заявлял себя тот же Леонид Андреев. «Чудесный Кино! — писал он в «Письме о театре». — Если высшая и святая цель искусства — создать общение между людьми и их одинокими душами, то какую огромную, невообразимую, социально-психологическую задачу суждено осуществить этому т.н. апашу современности! Что рядом с ним воздухоплавание, телеграф, телефон, сама печать!.. За какие-нибудь 8-10 лет существования он пожрал всех авторов, которые до него писали, объел всю литературу — Данте, Шекспира, Гоголя, Достоевского, даже Анатолия Каменского. Ни одна дымовая печь не пожирает столько дров, сколько хватает, лопают кинематограф. Это бездонная яма, в которую проваливается всё». (Насчёт Шекспира и Данте Андреев немного преувеличил, но в целом верно).

Однако многие авторитеты в то время придерживались обратной точки зрения — например тот же дерзостный Мейерхольд. Он писал: «Кинематографу, этому кумиру современных городов, придаётся защитниками его слишком большое значение. Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф — иллюстрированная газета (“события дня”), для некоторых... он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль». (Надо сказать, что со временем Мейерхольд круто изменил точку зрения — как и многие другие корифеи).

Конечно, в ходу были и другие мнения, тоже как будто здравые, трезвые и наглядные. Одно из них принадлежало знаменитому в то время Максиму Горькому, побывавшему в кинематографе на знаменитой Нижегородской ярмарке и полемически возгласившему: «Да, вчера я был в царстве теней! Как странно там быть, если бы вы знали. Там звуков нети нет красок. Там всё — земля, деревья, люди, вода, воздух окрашен в серый однотонный цвет; на сером небе — серые лучи солнца, на серых лицах — серые глаза, и листья деревьев серы, как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень в движениях».

В самом конце книги я ещё раз вспомню Горького и его негибело-красноречивую точку зрения. И таких «точек» было немало. Все опасения (назовём их так) по поводу кино вроде бы были резонны и даже отчасти оправданы. В течение многих лет кинематограф был не только средством познания и просвещения, но в заметной мере раздувателем «чистопробной» безвкусицы. Признаемся: такой вердикт с большей или меньшей натяжкой можно применить ко многим давно сгинувшим — и некогда очень популярным — явлениям в искусстве.

Но торопиться — хотя бы и задним числом — нам негоже.

## МИРАЖНОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Из двух тысяч художественных фильмов, снятых в России от 1907 года до конца существования частных фирм в 1920-х, сохранилось чуть больше трёхсот. Их изучение позволяет видеть, как развивался русский кинематограф, проделавший всего за несколько лет путь от балаганного зрелища до зрелого искусства, способного выдержать конкуренцию со стороны более «взрослых» европейских держав.

Уже через полгода после первого в мире кинопоказа в Париже, 4 мая 1896 года, в Санкт-Петербурге в увеселительном заведении «Аквариум» состоялась премьера аттракциона «Синематограф братьев Люмьер». 6 мая этот аттракцион смогли увидеть и москвичи в театре Солодовникова на Большой Дмитровке. В июле он показывался в дни Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде, затем в летнее время — в эстрадных театрах Киева, Харькова, Ростова-на-Дону, Нижнего Новгорода. Сеанс «живой фотографии» обычно длился десять-пятнадцать минут.

Первая хроникальная съёмка в России произошла опять же в Москве в том же мае 1896 года, когда французские операторы из ателье Люмьеров запечатлели на плёнке коронационные торжества Николая II. Высший свет отнёсся к результату восторженно, и даже сам царь, слегка презрительно и опасливо относясь к кинематографу, не стремился к его тотальному запрету, ограничившись «здравыми» ограничениями. Ещё много лет Николай и его супруга смутно опасались народных волнений, спровоцированных киносборищами. В 1916 году, незадолго до своего свержения, царь утверждал: «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». Не знаю, как и что подумал император, но всё осталось, как было — то есть стихийно.

Первые кинопоказы совпали с упомянутой коронацией, поэтому широкая публика их почти не заметила. Однако уже летом известный театральный антрепренёр Борис Корельский организовал в Москве в летнем театре «Эрмитаж» показ тех же люмьеровских фильмов, куда были приглашены журналисты и другие «сливки общества». На сей раз зрелище имело оглушительный успех. После этого Корельский включил синематограф (в том числе и кадры коронации) в постоянную программу

«Эрмитажа» наряду с лёгкими оперетками. И не прогадал — театр получал ежедневно полные сборы. В том же году в России появился первый кинооператор: комический актёр Сашин купил французский киноаппарат и стал снимать сцены из московской жизни. Их показы проходили в театре Корша по соседству с садом «Эрмитаж» (Петровский переулок, 3).

В конце декабря 1896 года в Верхних торговых рядах близ Красной площади открылся первый в столице синематограф, предназначенный для демонстрации игровых кинокартин. В «Электрическом театре» представления (так называли в то время киносеансы) давались каждые полтора часа (с 14 до 23 часов). Поначалу реакция была сдержанной, но мало-помалу зал ожил, удивился — и стал реагировать. В течение полугода в заведении демонстрировались как документальные ленты, так и «большие» (до пяти минут) художественные фильмы — например «Нерон, испытывающий действие яда на своих рабах». Во время частых перерывов, необходимых для перемотки плёнки, публику развлекали граммофонной музыкой или игрой на фортепьяно, которая звучала и во время действия, иллюстрируя происходящее на экране. Пианиста называли *le tapeur* (по-французски «стукач»), поскольку из-за шума в зале ему приходилось буквально бить по клавишам, чтобы было слышно.

Первые специальные кинотеатры в России появились в 1903 году. В январе в четырёхэтажном ломе на углу Рождественки и Театрального проезда, принадлежащем дочерям московского текстильного фабриканта Хлудова, открылся «Новый электронный театр». Владелец кинотеатра (имя его история, к сожалению, не сохранила) закупил в Париже новые фильмы Жоржа Мельеса: «Путешествие на Луну», «Гулливер», а также уже знакомые всем по прошлым годам фильмы «Золушка», «Красная Шапочка», «Синяя Борода» и др. Цена билета в зависимости от места составляла от 30 копеек до рубля (дети и учащиеся платили половину стоимости). Начался ажиотаж. Вскоре в борьбу за зрителя вступил ещё один кинотеатр — «Электро-космографический театр» в Неглинном проезде. Называю адреса, чтобы было видно, что кинематограф гнезвился в центральных частях города, наиболее образованных и разборчивых по части зрелищ. Так что с «ярмарочным увеселением» уже тогда всё было отнюдь не так просто...

Летом 1905 года в Москве на Страстном бульваре в доходном доме князя Горчакова, в помещении на 50 человек открыл кинотеатр некий рижский мещанин Карл Иванович Алксне. Особая культура и вежливая обходительность владельца, бывшего по совместительству и кассиром, и администратором, и даже билетёром, быстро сделала этот адрес

популярным среди новоявленных синефилов. Свой театр хозяин назвал по-домашнему: «Электротheater К. И. Алксне». К зрителям (как и в афишах) он обращался неизменно вежливо и умеренно громогласно: зывал «почтеннейшую публику» посетить его «скромный театр» и обещал «действительно полное удовольствие». Быстро разбогатеv, Алксне меньше чем через год переехал в двухэтажный особняк на углу Тверской и Страстного бульвара, оборудоваv помещение уже на полтораста посадочных мест. Его кинотеатр входил в число шикарных популярнейших кинозалов.

И вот сенсация: в ноябре 1909 года в «Русском слове» публикуется заметка о предстоящем открытии на Арбатской площади так называемого «Художественного электротheatera». По такому случаю москвичи приглашались на концерт, который давал оркестр в фойе нового театра. Здание его существует и поныне — это единственное дореволюционное киноателье, которое используется по прямому назначению. Оно было первым в России, построенным специально для кинематографа. Внешний вид «Художественного» был изменен в 1912 году, когда в архитектуре модерна возникло увлечение классицизмом: знаменитый Фёдор Шехтель перестроил фасад, придав ему черты античной классики.

Из ярмарочного аттракциона кино превращается в самостоятельную форму отдыха и развлечения: его посещают не только городские низы, как было совсем недавно, но и мелкая буржуазия, и книжная молодёжь, и значительная часть интеллигенции. «Загляните в зрительную залу, — говорил писатель Александр Серафимович, — вас поразит состав публики: здесь все — студенты и жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты в очках, с бородкой, рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, городские низы, модистки, чиновники, словом — все».

По воспоминаниям Александра Ханжонкова (вот и зазвучало его имя!), в тот начальный период кинотеатром могли назвать любой амбар, склад, магазин, где отгораживалась будка для аппарата, на противоположной стене пробивался экран, под ним усаживался пианист, зал набивали вначале разнокалиберными стульями и скамейками. Тем не менее всё было строго регламентировано, и театровладелец обязан был сделать заведение полностью отвечающим приказам градоначальства. Конечно, часто случались накладкИ и ссоры: из-за тесноты в зале, из-за громоздких дамских шляп, из-за мужских приставаний к одиноким девушкам, из-за опозданий, из-за женских капризов, из-за громких разговоров и комментариев во время просмотра и т. д.

К осени 1908 года в Москве работало около восьмидесяти кинотеатров. В приказе по городу, изданном градоначальником, указывалось, что число кинотеатров не должно превышать семидесяти пяти, однако уже в конце 1913 года их было 107. Занятно, что фильмы зачастую имели цветное изображение. Такие фильмы называли «раскрашенными», поскольку их реально и умело раскрашивали — либо вручную, либо при помощи нескольких трафаретов, отдельно для каждого цвета. В те времена все позитивы окрашивались или химическим виражом, или анилиновыми красками. Более того, в богатых и окультуренных странах порой появлялись и многоцветные фильмы, но дело это было громоздким и в целом непопулярным.

Отдельные разговоры и споры были даже о звуковом кино — в данном разе о том же пресловутом кинетофоне (уже помянутом мною), при появлении которого популярный баритон Иоаким Тартаков воскликнул громогласно: «Каюк кинематографу!» Но почти все знаменитости отвергли этот коварный вызов, поскольку именно в немоте, в этом естественном «недостатке», и виделась сила экрана, его сущность. (Я ещё не раз вспомню об этом феномене).

В 1904—1905 годах русские и иностранные операторы активно снимают картины Русско-японской войны. (Так же двумя годами ранее снимали англичане Англо-бурскую войну — эту хронику охотно смотрели и в России, где общество активно сочувствовало бурам). Тогда же подъесаул Александр Ханжонков увольняется в запас по состоянию здоровья. Причитающуюся ему сумму в 5 тысяч рублей он вкладывает в кинодело — становится пайщиком московской компании «Гомон и Сиверсен», которая входит в его собственное предприятие, и организует фабрику по производству кинолент.

В 1906-м создаётся «Торговый дом А. Ханжонкова» — его главной целью становится не только прокат в России зарубежных кинофильмов, но и создание русских кинолент. Несколько позже — в 1908-м — в России появляются первые игровые фильмы. Разумеется, снятые опытными французскими операторами. Первая русская картина — документальная — была снята в предыдущем году теми же французами (братьями Пате) и называлась «Донские казаки». Она имела сногшибательный успех у московской публики. Тогда же первые русские киноателые — Александра Дранкова и Александра Ханжонкова — предпринимают вслед за «Донскими казаками» две неудачные попытки игровых постановок: у Дранкова «Борис Годунов», у Ханжонкова — «Галочкин и Палочкин». Обе «фильмы» не были досняты — у русских энтузиастов не хватало денег, а

главное — опыта. У Ханжонкова в операторах был малоопытный Владимир Сиверсен (обрусевший немец) — ему пришлось снимать картину «Драма в таборе подмосковных цыган». Более хваткому Дранкову достался и более способный оператор — Николай Козловский. Ему-то и выпала съёмка ставшего рубежным для русского кино фильма «Понизовая вольница» или «Стенька Разин». Несмотря на грубую выделку, он сделался настоящей классикой жанра. (Позднее по этой же стезе последовали фирмы «Глория» Тимана и Рейнгардта, «Варяг» Р. Перского и др. О них как-нибудь отдельно).

Профессиональный уровень активно повышался. Производство фильмов неуклонно росло: в 1908 году поставлено 13 картин, в 1911-м — уже 72, в 1914-м — 230 ит. д. Если первые ролики имели длину 200-300 метров и продолжались 10-15 минут, то в 1917 году уже не редкостью были картины в 2 тысячи метров. Они снимались на сюжеты национальных классических драм, опер, исторических произведений и народных песен. Вспомню только самые эффектные.

1908 год: первый русский фильм «Понизовая вольница» (ателье Дранкова) — подробнее о нём поговорим дальше. Три фильма: «Русская свадьба XVI столетия», «Выбор царской невесты», «Песнь про купца Калашникова» (все — т/д Ханжонкова).

1909 год: ещё три фильма Ханжонкова, и все неудачные. «Бахчисарайский фонтан» — дебют актёра и режиссёра Петра Чардынина, «Мёртвые души» — статичная картина-иллюстрация с декламацией сцен знаменитой поэмы, раскрашенный от руки «Ухарь-купец». Были и другие, тоже малоудачные.

1910 год: крупным событием стали съёмки Льва Толстого, начиная с 1909 года до дня его похорон — 7 октября 1910-го. Большинство съёмок осуществляло ателье Дранкова. Было снято ещё пять фильмов Ханжонкова — все на русском материале.

1911 год: снят знаменитый фильм «Оборона Севастополя» — о нём позднее. Другие русские фильмы этого года: «Песня каторжанина» (первая работа режиссёра Якова Протазанова), «Живой труп» (скандальная сенсация режиссёра Бориса Чайковского) и много других.

1912 год: «Анфиса» — первая работа в кино Леонида Андреева. Другие фильмы: «Гроза», «Бесприданница», «Тайна дома № 5» — это первые шаги Веры Пашенной. «Прекрасная Люканида» — первый фильм создателя мировой мультипликации Владислава Старевича. И ещё, кажется, семь разных картин.

1913 год: «Дядюшкина квартира», «Домик в Коломне» — первые

комедии с участием Ивана Мозжухина. И его же «Страшная месть» — трюковая постановка Старевича.

Но пересказывать летопись русского начального — так сказать, «первобытного» — кинематографа смысла пока что нет. Лучше остановиться на важных моментах, на том, что объединяло эти разные, но во многом похожие картины.

Первые два художественных фильма появились в конце 1908 года: уже знакомая нам «Понизовая вольница» и крайне неудачная «Драма в таборе подмосковных цыган». Эта «драма» дорого обошлась Ханжонкову, но виноватить его вряд ли стоит — виноваты были цыгане, которые, согласившись на съёмку, не смогли удержать свой панический страх перед кинокамерой. И, теряясь, застывали на месте, отказываясь петь и плясать — а именно ради этого картину и затевали...

Надо сказать, что первые фильмы не показывались зрителям «в одиночку». Они включались в аттракционные программы, которые шли в «электротейтрах» (или «иллюзионах»), Массовый зритель был подготовлен к просмотру — ведь заграничные картины уже побывали в обеих русских столицах. Так что фильмы «Выбор царской невесты», «Песнь про купца Калашникова», «Русалка» и т. д. были уже как бы знакомыми чудесами. Увиденное запоминалось и помнилось...

Первые фильмы снимались в театральных декорациях: сцена освещалась рампой и четырьмя плохонькими юпитерами. Аппарат был намертво установлен в партере. Каждый сюжет занимал 200-300 метров, то есть в течение 10-15 минут можно было увидеть на экране весь фильм. Иногда, за неимением театрального съёмочного павильона, декорации ставились прямо на природе, и можно было видеть на экране, как ветер хозяйничает внутри «дома», развевая и занавески, и одеяния героев, и мебельные чехлы... Декорации рисовались на загрунтованном холсте, натянутом на брусья, — рисовались стены, окна, двери, полки, печки, а чуть позже окна и двери, тоже натянутые на брусья, стали открываться. Постепенно холст заменяет толстый картон.

Громкое слово «монтаж» не подходило к примитивной склейке или разрезанию кусков плёнки. В то «первобытное» время дело монтирующего — соединить одну снятую сценку с другой — требовалось лишь тогда, когда у оператора кончалась плёнка. Режиссёр кричал «Стоп!», все актёры замирали в позах, пока оператор заправлял в аппарат новую кассету, и режиссёр давал команду: «Пошёл!»

Всё, что включал в себя будущий фильм — разговоры, ссоры, поцелуи, песни, танцы и т.д., — укладывалось в две или три съёмки. В течение двух-

трёх частей на экране могли появиться «Евгений Онегин», «Русалка», «Маскарад», «Боярин Орша» и даже нечто большее — например «Ермак Тимофеевич, покоряющий Сибирь». Игра актёров часто сводилась к быстрому и непрерывному движению. Все они двигались в пределах маленьких площадей, а оператор старался снять их так, чтобы вся фигура была видна на экране. В фильме «Ванька-ключник» (в натурной сцене) аппарат, хотя и робко, уже пробует панорамировать, переносясь паузами то на одно, то на другое место, пытаясь фиксировать живое передвижение героев, давая возможность строить мизансцены (прогресс!).

Как ни наивны были постановочные приёмы в те времена, актёр постепенно перестал бояться выхода к аппарату на первый план. И этот актёр воистину впечатлял зрителей, и даже искушённых критиков. Вот мы читаем в № 11 «Сине-фоно» за 1910 год об экранизации поэмы «Русалка»: «Кто не знает этой поэтической сказки Пушкина? Кто не сочувствовал бедной, покинутой и обольщённой князем дочери мельника? У кого не вызвало слезы страдания несчастного старика отца, почти толкнувшего дочь в объятия князя и поплатившегося разумом, когда он — только, к сожалению, слишком поздно — коршуном становится на защиту дочери?» Именно так воспринимал фильм тогдашний широкий зритель.

В конце 1912 года приступают к постройке декораций по принципу фундуса, то есть набора стандартных деталей, благодаря которым легко строились настоящие двери, лестницы, окна, стены, колонны и прочие громоздкие сооружения. Применение фундусных декораций совпало с постройкой первых настоящих павильонов из железа и стекла, появились новые заграничные юпитеры (что резко усилило ртутное освещение) и, что самое главное, аппарат сдвинулся с места. Актёры быстро преодолели эту начальную фазу и уже в 1911 году, переболев всеми своими первыми пробами, почти не боялись «ущемления» своей театральной типажности и свободнее выходили на первый план.

Во всех этих преобразованиях играл важную роль Александр Ханжонков, и сейчас я предлагаю читателю три коротких и любопытных рассказа о нём, а заодно о его известных и малоизвестных современниках. Начну, однако, опять же издалика.

## ХАНЖОНКОВ — ВЕЛИКИЙ И НЕСЧАСТНЫЙ

Так случилось, что судьба однажды свела и познакомила меня с Верой Дмитриевной Ханжонковой (Поповой), вдовой великого — не убоюсь этого слова — страстотерпца и одного из пионеров русского кинематографа Александра Алексеевича Ханжонкова.

Я работал тогда старшим научным сотрудником кинотеатра Госфильмофонда «Иллюзион», а Вера Дмитриевна прилежно и незаменимо работала в самом Госфильмофонде. Мы сдружились. Дважды мы вместе делали публичные, ретроспективные показы первых опытов и достижений русского киноэкрана. Много лент — полностью и частично — уцелели едва ли не чудом. Я расспрашивал её, пробовал записывать. За шесть дней до смерти она подарила мне несколько уникальных семейных фотографий и стопку рукописных тетрадных записей. Весь её скромный архив, который я хранил у себя, надеясь когда-нибудь написать об этой поре. И только сейчас это стало реальностью.

Доказывать исключительную значимость фигуры Ханжонкова вроде бы не приходится. Она настолько весома, что переоценить её невозможно. В истории отечественного искусства он сыграл — если мерить «гамбургским счётом» — практически ту же роль, что братья Третьяковы, Бахрушин, Дягилев и другие небезызвестные и великие основоположники.

Свои деяния на благо российской культуры сам Александр Алексеевич хотел обстоятельнейше описать в книге воспоминаний «Первые годы русской кинематографии». Но обстоятельно не получилось. Книгу издали аж в 1937 году, но это описание оказалось, к несчастью, очень и очень кратким. И обрывочным — дико сокращённым издательской редактурой (читай — цензурой). Теперь эта книга — библиографическая редкость. Поэтому я взял на себя смелость, опираясь на рассказы Веры Дмитриевны и обрывки дневников самого Ханжонкова, восстановить несколько пробелов, могущих подчеркнуть незаурядность этого человека...

...Передо мной редкостная фотография — четыре юнкера, четыре брата Ханжонковых. Все они в одинаковой военной униформе Новочеркасского казачьего юнкерского училища (так оно официально именовалось). Крайний слева (сидит) девятнадцатилетний Александр

Ханжонков. Снимок сделан в 1896 году, в год окончания им училища. Легко догадаться по мундирам, что вся эта братская компания была из коренных казаков-дончан.

Внучка Александра Алексеевича Ирина Орлова, опираясь на воспоминания современников, утверждала, что история рода Ханжонковых известна примерно с XIII века — с половецкого хана Жёнкова, возглавлявшего «сигнальную дозорную службу», которая жгла костры, предупреждая об опасности. Со временем в имени половеца (то ли взятого в полон, то ли переметнувшегося к русским) появилась приставка «хан», буква «е» заменилась на «о», а потомки хана заделались казаками.

Это, скорее всего, поздняя выдумка, хотя на рубеже XII и XIII веков половецкие ханы и вправду нередко переходили на русскую службу. Чуть позднее их всех смело татаро-монгольское нашествие. Но маловероятно, что эта история так долго хранилась в народной памяти. К тому же донское казачество стало оформляться как субэтнос только в XVI веке, придя на смену почти трёхвековому безлюдью в этих степных краях.

Донцы, коренные кавалеристы, с юных лет поступали в мирное время (не говоря уже о войне) на царскую службу, превращаясь в одну из главных опор русского трона. Они носили форму, точно знали своё место в строю и подчинялись воинской дисциплине, хотя все вопросы внутренней жизни по-прежнему решали голосованием на казачьем круге. Донские казаки были людьми семейными, патриархальными, мнение старейшин для них имело огромный вес. Жили благополучно, зажиточно, передавая землю и накопленное имущество по наследству. Воевали не по собственной прихоти, а по повелению царской власти. И уже не устраивали самостийно никаких лихих набегов. Один из бытописателей донских казаков назвал их жизнь смесью монастыря и казармы.

А вот как рассказывала об этом Вера Дмитриевна со слов мужа. Где-то в конце XVI века, во времена известного конфликта между Московской Русью и остаточными татарскими княжествами попал в плен мальчик-ханёнок. Его, как водится, окрестили, приставили к нему воспитателя (даже не одного), а когда он вырос, дали ему надел земли и женили на русской девушке, строго-настрога приказав не иметь других жён. Вскоре, после окончательного завоевания татарских княжеств до московских властей дошёл слух, что ханёнок обзавёлся солидным гаремом и, не стесняясь, живёт феодалом на глазах у русских соседей. Приказ Москвы распустить гарем он пропустил мимо ушей — пришлось посылать стрельцов. Делать нечего, подчинился неслух и мирно зажил на отведённой ему донской земле. А следом осталось ему прозвание «Жёнкин хан», которое вскоре

переродилось в Ханжонкова. И тогда же примерно он и его дети были записаны в дворянское звание.

В фамилии «Ханжонков» и правда слышится степная восточная выразительность. Однако учёные-языковеды считают иначе: фамилию они производят от слова «ханжа», происходящего, в свою очередь, от арабского «ходжа», то есть паломник в Мекку. Понятно, что паломники отличались как особым благочестием, так и тягой к путешествиям, поэтому «ханжами» на Руси называли людей, склонных и к тому, и к другому. Например, на Дону «ханжами» или «ханжеями» звали глубоко верующих староверов, многие из которых бежали от преследований в вольные казачьи станицы. Вероятно, именно от них, а не от арабов или склонных к полигамии татарских ханов происходит род Ханжонковых...

Надел семьи находился неподалёку от Аксая (бывшей Аксайской станицы) и считался довольно большим — несколько тысяч десятин. Все Ханжонковы из рода в род служили казаками, хотя громкой карьеры, насколько нам известно, не сделал никто. Да и с хозяйством они справлялись неважно — так, что в конце концов стали продавать отдельные участки земли, закладывая и перезакладывая, влезали в долги и к началу XX века почти вконец разорились.

Отец Ханжонкова Алексей Петрович был заметным офицером в своём кругу, дослужился до полковника. Служил в сводном полку по охране наместника в Польше, жил на широкую ногу (при весьма скудных доходах), слыл красавцем и сердцеедом, знатоком лошадей и прекрасным наездником. Однако службу ему пришлось бросить и поспешить на помощь старым и больным родителям, которым было не под силу справиться с хозяйством. Наш Ханжонков был его третьим сыном — от второй жены Прасковьи.

Итак, в 19 лет Александр был выпущен из училища в чине подхорунжего и направлен в 1-й Донской казачий полк, расположенный в Москве. Логичным для него было бы именно здесь увидеть «Синематограф братьев Люмьер», однако случилось это далеко от Москвы — в Ростове-на-Дону, где он не так давно учился в гимназии и куда не раз приезжал к однокашнику по службе. Там, в местном «иллюзионе», он и вкусил парижское зрелище, которое перевернуло его мысли и саму жизнь. Созрело решение выйти в отставку и заняться кинематографом. Скажу в сторону: он был неплохо образован, начитан, писал стихи (конкретнее об этом чуть ниже) и знал французский — довольно свободно говорил на нём и писал.

Однако поначалу ни о каком собственном производстве речи не было. Такого производства в России не существовало — вообще! — и

конкурировать с Парижем смельчаков не находилось. Слишком серьёзен был материальный риск. Речь могла идти только о прокате.

Женившись и получив на обзаведение 5 тысяч рублей, Ханжонков вышел в отставку в чине подьесаула. Найдя более-менее состоятельного компаньона, он обзавёлся конторой по перепродаже зарубежных кинолент. Контора (её мы уже упоминали) размещалась в трёх комнатках в Брюсовом переулке. После ряда огрехов и крайне неприятных оказий (пришлось расстаться с незадачливым компаньоном) дело всё же пошло, и молодой предприниматель, заключив договор с фирмой «Братья Пате», принялся курсировать меж Москвой и Парижем (а заодно и Лондоном, и Туринном), стараясь отбирать лучшие, то есть самые, по его мнению, эффектные фильмы.

Появились свободные деньги и возможность переезда в более просторное помещение. Переехали недалеко, на Тверскую, в здание Савинского подворья — в этом здании разместилось ещё с полдюжины прокатных контор, своеобразное киногоздео. Там Ханжонков обустроил и контору, и маленький зал для демонстраций лент, а в подвале оборудовал лабораторию для изготовления титров — тоже одна из новаций тогдашнего кинодела. Там же в подворье он выстроил и настоящий съёмочный павильон. А затем, уже на своём дачном участке в Крылатском, выстроил второй, связанный со съёмками эпохального исторического фильма «Оборона Севастополя».

Оговорюсь: Вера Дмитриевна была второй женой Ханжонкова. Это её замужество случилось далеко не сразу, а чуть более десяти лет спустя, когда Ханжонков, потерявший жену и оставленный взрослыми детьми, вернулся из эмиграции. До этого одинокая Вера Дмитриевна Попова была просто одной из самых преданных друзей и работников его фирмы.

Первую жену Ханжонкова, мать его детей, звали Антонина Николаевна Батаровская. Женщина она была строгая: не только творчески одарённая, но и состоятельная — в прямом и переносном смысле. Её отец держал в Москве магазин, весьма доходный и модный: продажу швейных машинок немецкой фирмы «Зингер». Деньги дочери пошли на общее дело — то есть кинотворчество. Антонина Николаевна ведала множеством деловых и семейных забот, но, пожалуй, главным её делом было именно творчество. Она оказалась весьма активным и, можно сказать, удачливым сценаристом, а порой и режиссёром своих же сценариев. И не только это — именно она была главным редактором широко известного ханжонковского журнала «Пегас».

Но вернёмся к самому Ханжонкову. Тогда же, осенью 1911 года, он

узнает, что фирма «Братья Пате» строит около Брестского (ныне Белорусского) вокзала новую кинофабрику с последними техническими новинками. Понимая, что нужно догонять конкурента, он даёт задание в спешном порядке найти большую площадь для новой фабрики. И фабрика из стекла и железобетона, со всеми производственными и служебными отделами выросла на Житной улице почти одновременно с французской.

В интернет-издании «Частный корреспондент» Максим Медведев, перечисляя заслуги Ханжонкова, справедливо отметил, что именно он «установил эталон “качественной русской фильмы”, сотворил первых русских кинозвёзд, заложил основы отечественного научно-популярного кино и создал образцовую производственную базу, которой успешно пользовались большевики». Всё верно, кроме того, что эталон этот почти одновременно создал ещё один выдающийся кинодеятель тех лет, Павел Тиман. И ещё одно забыл упомянуть автор: издательскую деятельность Ханжонкова. А это немаловажно, ибо журналы, издаваемые им и женой, — и «Вестник кинематографии, и особенно «Пегас», — имели приметный успех.

Что касается не игровых, а просветительских фильмов, то из русских предпринимателей наибольшее внимание к этому делу проявлял именно Ханжонков. (Хотя попытки делал не он один). Кажется, уже упоминалось, что начиная с 1911 года он начал выпуск научно-просветительных лент. Делалось это регулярно, но... если честно, лишь в первые годы. В отличие от других фирм Ханжонков учредил научный отдел со штатом постоянных спецов, то есть сотрудников. Он же наметил план производства лент по разным отраслям знаний, привлёк профессоров Московского университета в качестве консультантов. С 1911 по 1914 год отдел выпустил серию фильмов по физике, биологии («Жизнь в капле воды»), медицине и т. д.

Под конец хочется добавить пару слов о редкостно нравственном Ханжонкове — человеке, который волей судеб оказался не только одним из главных зачинателей великого дела, но и дал пример нравственного отношения к нему.

Как здраво, как трезво он оценил своего первого серьёзного конкурента, Павла Тимофеевича Тимана — обрусевшего немца! Того, что развернул выпуск «Русской золотой серии» — популярнейшей серии литературных экранизаций, рассчитанной на грамотного городского зрителя. Впоследствии именно Тиман открыл в 1912 году одного из ведущих режиссёров своего времени Якова Протазанова, а также едва ли не самого известного русского кинооператора Александра Левицкого...

Эта нравственность всегда была у Александра Алексеевича поистине

кровной — и отнюдь не покладисто-снисходительной. Знаю, как мягко — и вместе с тем серьёзно — отпустил он от себя своего режиссёра и даровитого друга Петра Чардынина; как добросердечно оставил при себе не слишком способного — и долгое время не очень умелого — оператора Владимира Сиверсена; как терпеливо смирял невыносимый подчас — временами почти оскорбительный — характер режиссёра Василия Гончарова; как осторожно и бережно относился к своей первой звезде Саше (Александре) Гончаровой (чистая случайность одарила меня её первым дневником, в котором запись всех её юных и трогательных проблем).

...Как маятно и честно он делился с товарищами последними деньгами в эмиграции...

Мы ещё не раз расскажем про всё это.

Безусловно, Ханжонков был интеллигентом в самом трезвом смысле этого слова. И в этом, надо признаться, заметно отличался от многих своих сотоварищей. От Талдыкина, Ермольева, Венгерова, Харитонов. Тем более от Дранкова, Либкина, Перского. (Исключаю из этого списка достопамятного дельца Михаила Трофимова — о нём отдельно).

Мне отнюдь не хочется рядить Ханжонкова в некую идеальную персону. Просто он был ощутимо и наглядно не только порядочным, но и попросту замечательным человеком. Из породы скромных колоссов.

А ещё скажу, что он, будучи человеком простодушного казачьего племени, отличался страстным любопытством и сверх того воистину гуманитарным кругозором. По рассказам Веры Дмитриевны, он неплохо знал русскую классику. Из современных ему прозаиков любил (хотя и по-разному) Чехова, Боборыкина, Лейкина, Аверченко, Жениховскую, Вербицкую, Арцибашева (да-да!), Леонида Андреева... Из поэтов отдавал (опять же по-разному) предпочтение Пушкину, Фофанову, Надсону, Лермонтову, Голенищеву-Кутузову, Алексею К. Толстому, Агнивцеву, Саше Чёрному — перечисляю тех, чьи стихи он часто переписывал в свои тетрадки и записные книжки. К сожалению, из всех этих тетрадок осталась у меня только одна, и то изрядно потрёпанная. Больше того, он сам писал стихи, и совсем недурные. Что-то у меня сохранилось: вот, например — называется «Спас на крови»:

Пред ликом смерти долу падай!  
О скорби пенье тропаря,  
Под светоносною лампадой  
Кровь убиенного царя.

Над местом смерти византийца  
Огней священных зыбкий сон...  
Отпет убитый. А убийца  
Молвой в святые вознесён...

Но главное — и это, конечно, главнее всего! — и в работе, и в быту, и в отношениях с людьми его всегда отличали сугубая терпеливость и повседневное — именно повседневное! — участие. Всё то, что называется старомодным (увы, старомодным!) словом «воспитанность». Он не держал обиды и злой памяти на тех, кто в конкурентной борьбе плутовски опережал его (Дранков, Перский). Кто уходил от него, соблазнённый более выгодным предложением. Кто вдруг проявлял вызывающие и досадные амбиции. Он был открыт и расположен ко всем талантливым людям, умел их щедро ценить и оценивать.

Почти каждая из выше и нижеупомянутых женщин была его верным помощником. Он стоически, молча переносил нежданную и, увы, неизлечимую болезнь. Никто не ожидал, что этот потомственный кадровый офицер, моложавый, подтянутый, вдруг в 37 лет остро занедужит ногами (полиартрит) и вскоре сможет передвигаться лишь на костылях и в инвалидной коляске. Он стоически переносил многолетние физические мытарства, выпавшие на его долю — особенно по возвращении из эмиграции, — и только дойдя, по сути, до нищенского обитания, попросил у советской власти пособия. Он удостоился очень скромной пенсии и полузабытый умер безвременно, в шестьдесят семь. Но подробнее про эти печальные события позже. А пока обещанное: три малоизвестных рассказа о нём, а заодно о его популярном, весомом — и в известном смысле единственном — конкуренте. (Я — о Дранкове).

## Рассказ первый. «Куда, куда?»

Осенью 1906 года молодой Ханжонков, будучи в Париже, увидел — и услышал! — в местном «Иллюзионе» *поющие фильмы*... Это была новинка, в некотором роде предвосхищающая звуковой кинематограф. Запись звука, разумеется, была в далёком будущем, а «пел» граммофон, хитроумно спаренный с проекционным аппаратом. «Мудрость» синхронизации заключалась в особом аппарате, который контролировал разные скорости — проекции и граммофонного диска. (Это, кажется, и был пресловутый кинетофон).

Ханжонков загорелся целью познакомить русскую публику с этой сенсацией и стал разыскивать в Париже пластинки с русским песенным текстом. С большим трудом нашёл три подходящих: «Вниз по матушке по Волге» (хор), финальное трио из оперы «Фауст» и, наконец, самую подходящую: арию Ленского из оперы «Евгений Онегин» («Куда, куда вы удалились?»). Студия братьев Пате изготовила по его заказу три фрагмента каждого фильма, и французский умелец соединил их с каждой музыкальной добавкой.

Московские прокатчики с недоверием слушали рекомендации молодого энтузиаста, ахали, чесали в затылке, не решаясь на дорогую покупку, и первая партия была продана по знакомству некоему Аксюку, отставному офицеру, который не имел своего «иллюзиона», а гастролировал с фильмами по окрестностям Москвы. В организации просмотров ему помогала Аксучиха — маленькая, но энергичная жена. Он заарендовал для этой цели большой пустующий магазин в центре столицы в Театральном проезде, уставил стульями и скамейками «зрительный зал», пробил в стене два отверстия (одно для объектива аппарата, другое рядом — для глаза самого механика), экраном же служила противоположная стена белого цвета.

К сожалению, сам Ханжонков заболел и не смог присутствовать на этой премьере, но послал своего служащего в качестве технического руководителя. От него он и узнал все подробности.

Народу собралось столько, что оба прохода под стенами были забиты публикой. Сработала реклама — люди стояли, сидели, лежали. Немую программу смотрели невнимательно — ждали поющей. В антракте служащий наладил купленный аппарат, а сам по просьбе хозяина спустился

в зал, чтобы наблюдать настроение зрителей.

«Хор» и «Фауст» прошли прекрасно. Люди сидели смирно, некоторые оглядывались на будку, а многие даже пробовали подпевать. Правда, Аксюк чуть-чуть перегнал Аксютчиху, следившую за звуком, и вторая картина кончилась чуть раньше граммофона. А вот финал закончился толи небывалым успехом, толи грандиозным скандалом. Что же произошло?

В коротких перерывах между картинами публика горячо обсуждала поющее зрелище и спорила об устройстве этого чуда. Появление на экране Ленского встретили хорошо, а когда, посидев на пне, он встал и запел, зал прямо-таки ахнул. Увидев, что всё идёт прекрасно, служащий стал продираться к выходу, чтобы поздравить Аксюка и в случае общего крика «бис» (такое явно ожидалось) ещё раз наладить аппарат. И вдруг слышит, на самой трогательной фразе («куда, куда, куда вы удалились?»): «Куда, куда, куда... куда, куда, куда...» и опять... «куда, куда, куда..... И вместо «весны моей златые дни» проклятый граммофон продолжает кудахтать: «Куда... куда... куда». Ленский уже закончил свою предсмертную арию, закрыв лицо руками, вздрагивает от рыданий, а над залом парит кудахтанье. Реакция зала была неопишуемой: смех, ржанье, крик, свист, аплодисменты... Сущий обвал! Какой-то азартный юнец заголосил попетушиному: «Куда-куда... куда! Куд-куда!! Кукареку!!!»

Когда служащий не без труда снова просочился в будку, то увидел, что Аксютчиха сбежала со страху, а сам Аксюк стоит у аппарата бледный, трясущийся. Когда служащий остановил заевший граммофон, хозяин простонал: «Ну как жить после такого скандала?!» Однако когда Ханжонков через пару дней принёс ему хорошую пластинку с той же арией, Аксюк отказался вернуть испорченную, мотивируя тем, что хочет оставить её себе на память о первом в России сеансе с «поющими картинами»...

Самое интересное, что в дальнейшем злые языки из конкурентов Аксюка говорили (и это было правдой), что он нередко повторял ту же самую дефективную арию на той же самой пластинке — пожиная при этом точно такие же лавры, как и на первом сеансе. «Что ж, — сказал об этом Ханжонков, — конечно, он потрафлял не самым изысканным вкусом, но, ей-ей, можно оценить его чутьё. Трюковые комедии были уже в ходу, но только немые, а вот такого лихого фокуса — да ещё с нарочно испорченным звуком! — не было».

...Вообще после этого сеанса «поющие картины» пошли в ход и у всех прокатчиков считались боевым номером.

И так длилось три-четыре года, пока не отстоялась другая расхожая

форма озвучания — музыкальный аккомпанемент тапёра, сидящего перед экраном.

Но самое занятное в этом случае было другое. Через 13 лет, покинув нашу страну одним из последних, Ханжонков после тяжких попыток возобновить производство фильмов решил потрянуть стариной и по старой памяти «воскресить» не что иное, как звуковое кино, — заметим, в это время уже не столь примитивное. Он нашёл русских инженеров-специалистов и больше года тратил силы и последние средства на эту завлекательную, но пока что безнадёжную работу. Время звука на экране ещё не пришло, и, оставив в Германии бывшую семью и друзей-товарищей, несчастный, больной Алексей Александрович, приняв нэп за возрождение старины, решил вернуться в Россию. Знал бы он, что его ждёт! Но об этом потом...

## **Рассказ второй. Срыв**

Бывая за границей, Ханжонков внимательно изучал тонкости производства картин, всё больше склоняясь к мысли о собственном киноателее. Тут у него был реальный конкурент — Александр Дранков. Выходец из провинциальной еврейской семьи, бойкий и даровитый фотограф, придворный хроникёр, удачливый делец, именно он стал первым в России создателем собственной студии и первым выпустил на экраны русский игровой фильм — знаменитую «Понизовую вольницу».

Буквально вслед за ним Ханжонков, у которого к этому моменту появились свободные деньги, создаёт свой т/д (торговый дом), обзаводится своим режиссёром и в том же 1908 году выпускает сразу три ленты — все игровые: «Русская свадьба XVI столетия», «Выбор царской невесты» и самую громкую — «Песнь про купца Калашникова». Вот об этой последней ленте наш рассказ...

Снимались все эти картины в декорациях — что было одной из главных тогдашних новаций в России. Для этого были использованы театральные декорации Введенского Народного дома (о нём мы ещё расскажем) и здесь же нашлись исполнители главных ролей. Кулачный бой — главная сцена фильма — был снят, как и все прочие сцены, за один день (до начала спектакля в Введенском театре). Сам бой снимался на фоне декорации Москвы-реки и Кремлёвской стены. Эта съёмка была отлично организована Ханжонковым. Всё было учтено и заранее определено. К общему освещению были добавлены ещё четыре юпитера, поле действия героев размечено белыми брусками. Актёров, как всегда, строго-настрого предупредили ни в коем случае не смотреть на съёмочный аппарат... Так были отсняты необходимые 200 метров.

Теперь дело стояло за напечатанием нужного числа позитивов. А это требовало, исходя из небывалого количества заказов, не меньше месяца непрерывной и даже сверхурочной работы. Промедление грозило «срывом». Это расхожее выражение в кинематографической среде означало, что, услышав о скором выходе какой-то картины, конкурент-продюсер срочно выпускал на экран свою картину под тем же названием — непременно схожую по сюжету — и таким нехитрым способом срывал (убивал) будущий успех чужой картины. Борьба с этим было почти невозможно. Как назло, у Ханжонкова слабым местом была именно

лаборатория — больше 80-90 метров в сутки она выдавать не могла. Естественно, он по возможности старался засекретить съёмки «Калашникова», придерживал рекламу, но слух всё же разлетелся, и в дело нахально вступил не кто иной, как Дранков.

Когда лаборатория Ханжонкова приступила к печатанию, сам хозяин находился в Турине — там находилась фирма, с которой он сотрудничал. Там его и настигла телеграмма: «Дранков снимает купца Калашникова. Что делать?» Ханжонков изменился в лице: полтора года, с самого начала своего поприща, он кропотливо стремился к успеху, к законному торжеству, и вот... Было отчего расстроиться!

Его потерянный вид был сразу замечен владельцем итальянской фирмы, который участливо стал спрашивать: не случилось ли дома какого несчастья? Ханжонков рассказал о коварстве конкурента, и владелец фирмы тут же предложил безвозмездно воспользоваться его помощью: напечатать сотню экземпляров в его лаборатории не составляло труда. Тут же Ханжонков отбил телеграмму в Москву: «Экстренно шлите негатив! Заготавливайте надписи!» На третий день он получил посылку, а на пятый уже возвращался в Москву. Двадцать тысяч метров были изготовлены за два (!) вечера сверхурочной работы. А наутро, по возвращении, железнодорожные проводники за небольшую плату повезли «Калашниковых» во все концы России.

Такая рекордная скорость не позволила Дранкову продать ни единого экземпляра своего «Калашникова». Он прогорел. После того, как картина Ханжонкова с небывалым успехом прокатилась по всем «иллюзионам» в столице и других приметных городах, её с разрешения градоначальника решили показать на праздничных гуляньях Маслений недели в самом большом зале столицы, вмещающем несколько тысяч человек — в городском манеже на Моховой.

К этому показу Ханжонков и его сотрудники подготовились особо. Ханжонков лично попросил директора Московской консерватории Ипполитова-Иванова сочинить музыку к фильму. «Песнь про купца Калашникова» шла, упреждённая увертюрой, в сопровождении духового оркестра и хора певчих и завершалась апофеозным музыкальным финалом, звучащим ещё несколько минут после окончания ленты.

Это был триумф. Тем более значительный, что тогдашний кинематограф, как известно, считался делом несерьёзным и вообще малоуважаемым. А с Дранковым Ханжонков в конце концов помирился. Дранков был в меру циничен и благодушен и первый при встрече протянул сопернику руку. Широко улыбаясь, сказал: «На этот раз вы выиграли, в

другой выиграю я, такая у нас жизнь! Дело-то наше, что ни скажете, весёлое». И эта реплика была правдой, на все времена. Кино — дело весёлое!

## **Рассказ третий. Поклён**

Начну опять же издалека. В Москве, в знаменитом Лаврушинском переулке, в доме 17, где я родился и где, разумеется, знал практически всех моих сверстников, был особенно дружелюбный из подъездов — второй: как я уже говорил, там жили большинство моих друзей и подруг. Там обитала и семья известного в те времена писателя Льва Вениаминыча Никулина — тихого, скромного и приветливого человека.

Я был дружен с этим семейством и в разное время пролистал (почти прочитал) скучноватую книгу рассказов его главы под названием «Высшая мера» и ещё более скучный роман «России верные сыны» (за который автор получил Сталинскую премию третьей степени). Других его сочинений я читать не захотел. Но время прошло, я стал студентом и по совету приятеля начал читать иное его творение — популярный роман «Мёршая зыбь» (ставший основой ещё более популярного четырёхсерийного телефильма «Операция “Трест”»). А я как раз в это время крепко сдружился не с кем иным, как самим Василием Витальевичем Шульгиным — что, конечно, с этим никулинским чтивом было никак не совместимо. Хотя каюсь, с моими близняшками я дружить продолжал, что было, признаюсь, в известном смысле крайне лицемерно. Тем более что я, как назло, стал зачем-то машинально читать или бегло проглядывать многочисленные опусы моего соседа, где постоянно натыкался на густейшую историческую ложь.

Порой было такое ощущение, что он, в царское время эпигонски сочинявший безобидные сценарии, стихи, рецензии, теперь страстно захотел заглядеть это своё прошлое. Я сразу вспомнил хлёсткую реплику Виктора Ардова, адресованную именно Льву Вениаминычу Никулину, которого он хорошо знал и одно время даже с ним дружил: «Это — ужаснувшийся».

И вот почти тогда же в его библиотеке я случайно наткнулся в старом журнале «Советский экран» (№ 38 за 1925 год) на статью, а лучше сказать на враньё молодого Льва Вениаминыча. Враньё называлось помпезно: «КАК ОНИ РАБОТАЛИ». (Тогда-то я понял реплику Ардова — хотя ужасаться Никулину вроде как было тогда рановато). Статья касалась как раз пионеров кинематографа и в первую очередь Дранкова. (Между прочим, имя Дранкова в этой статье ни разу не называлось — только

фамилия).

Можно изумиться тому, что наболтал, а вернее, выдумал (другое слово было бы совсем оскорбительно) в своём творческом раже Лев Никулин! А наболтал он про этого персонажа (а заодно и про всех ему подвернувшихся) сущую кучу дерьма: тут его «герой» — который Дранков — мелочный и лживый хитрюга, обманщик, надуватель, беспринципный враль, суматошный искатель лёгких денег, носящийся из Москвы в Петербург и обратно. А ещё «бродячий фотограф» — между прочим, в статье не было ни слова о Льве Николаевиче Толстом, уникальные фото — первые! — которого снял именно Дранков. И ни слова о каких-то там его кинофильмах — одна лишь рекламно проданная на корню «Сонька Золотая ручка», за которую он заранее поимел кучу денег... (Речь идёт о фильме, который, между прочим, всё-таки был снят и, с ходу став широко известным, имел у зрителей сногшибательный успех).

Вообще все никулинские старания были одно «удачней» другого. И кутёжник-то Дранков был запойный. И человек сомнительный — никогда не читал ни книг, ни сценариев. И кого он только не надувал! Запутал и обморочил Леонида Андреева... Едва не обокрал самого Распутина... Походя украл чужие и дорогушие декорации для какой-то своей халтуры... Он (читаем мы) хамски обирал своих авторов... В эмиграции, пишет Никулин, на первых порах он голодал, но вскоре выкрутился, организовав скачки... нет, не известных всем тараканов, а блох (!?)... Это автор так «пр процитировал» Алексея Толстого (или Аверченко, или, может, даже Тэффи).

«И этот человек, — возмущается автор текста, — был едва ли не первым популяризатором и пионером кино в России!» Это единственное в статье утверждение, отчасти похожее на правду.

Личность Дранкова была, действительно, колоритна и даже слегка скандальна, но ни-че-го общего с описаниями Никулина даже близко не имеющая. Одно слово — враньё. (Сожалею, что известный эрудит, покойный Рашид Янгиров принял всё это враньё за чистую монету).

Такие же лживые плевки бросает мимоходом автор в адрес известных кинодеятелей Роберта Перского и Григория Либкена — просто диву даёшься от всех этих издёвок. А между тем на дворе 1925 год (всего лишь) и «Советский экран» — журнал вроде как не совсем хилый... Мне почему-то расхотелось читать остальные никулинские перлы — я уже знал, что он понаписал в это самое время (да и позже) кучу таких статей. (Я, наверно, обидел моих подруг-близняшек, не придя на его похороны, но что уж тут говорить...)

Умница Виктор Ардов также был его приятелем и даже дважды или трижды соавтором (кажется, пьесок в Театре эстрады), но мне, помнится, тогда хотелось понять: когда же этот милый, тихий и аккуратный Лев Вениаминыч успел так «ужаснуться»?

(А журнал, в котором это всё было так «колоритно» прописано, я выпросил у девочек на память — он, по-своему, украшает и не даёт забыть эту самую память).

Зачем я обнародовал этот казус? Вполне можно было бы посмеяться над ним, проигнорировать его, как откровенную чушь. Но думаю, что эта самая чушь, как никакая иная, афиширует ту гадкую и грязную распущенность, которую мы получили заодно с «пролетарской свободой». Ту циничную вседозволенность, которая была единственным спасением от реальной правды. Читаю ведущую статью — своего рода клич — небезызвестного Осипа Брика в «Новом ЛЕФе» (от 7 июля 1927 года) — и даюсь диву: автор категорично и откровенно советует политписателю (читай — Льву Никулину) не спать, не взирать с каких-то художественных высот на блевотину буржуазии, а жестоко, «с оружием в руках» — когда автор «прикидывается юродивым, пьяненьким, невменяемым» — не верить ему, не жалеть его. «Жалеть рано. Надо сначала добить». Вот это Никулин и делал на совесть уже тогда — то есть добивал...

...Через несколько лет, в 1929 году, тот же Лев Вениаминыч, вернувшись из Парижа, чуть сдержаннее (уточняю — чуть!) отозвался о другом эмигранте, а именно об Александре Вертинском. Да, это выглядело уже не столь оскорбительно (встречу его с эмигрантом Вертинским организовал «Огонёк»), но вывод был столь же конкретен и небрежен: Вертинский — «ветошь вчерашней эпохи... вчерашний день, вчерашняя слава». Интересно, что автор думал, когда по прошествии двадцати лет смотрел популярные советские фильмы с вернувшимся из небытия Вертинским и созерцал повальный успех его у московской публики?

Когда сам Вертинский впоследствии прочитал мемуары Льва Никулина, то был возмущён тем, что он понаписал о людях и среде Серебряного века. Он отправил ему возмущённое письмо. Занятно, что я, перечитывая это торопливое письмо, чётко уловил в нём песенный эффект. И это было явно не нарочитое исполнение.

Письмо было вдохновенное и злое, стоит прочесть:

«Ты берёшь такую яркую, такую неповторимую эпоху. Конец XIX века был таким урожаем талантов! Боже мой, да любой мальчишка... были полны таланта, смелости, дерзаний. Я уж не говорю об Ахматовой, Блоке, о Жорже Якулове и Володьке Маяковском... Мы голодали, ходили в рваных

ботинках, спали закокаиленные за столиками Комаровки — ночной чайной для проституток и извозчиков, но... Не сдавались. Пробивались в литературу, в жизнь... Было время — горячее, страшное, тёмное. Мы шли “вслепую к свету”, сами ещё не зная ничего!»

Сколько же незаслуженных обид и оскорблений оставил ничтоже сумняшеся этот тихий, осторожно даровитый литератор в своём прошлом? Дранков был ведь лишь одним из многих его персонажей...

## ПРАВДА О ДРАНКОВЕ

А теперь время написать несколько серьёзных строк об этом самом Дранкове. Его натура была воистину непростой и довольно-таки даровитой — и в дурном, и в хорошем. Меньше двух лет они соперничали с Ханжонковым — почти на равных. Потом же... но не хочу забежать вперёд.

Александр Осипович (при рождении Абрам Иосифович) Дранков родился в Феодосии, но детство его прошло в пёстром, почти курортном Севастополе. Очень бойкий и творчески всеядный парнишка преуспел во множестве доходных, хотя и малоперспективных профессий: рисовал вывески, содержал дешёвый танцкласс, лепил и выстругивал дешёвые игрушки — был, что называется, мастер на все руки. Но вдруг одно из внезапных увлечений его не на шутку увлекло. Это была фотография, и в ней он нашёл себя и своё призвание. Хотя бы отчасти.

Да, в Севастополе он почти вдруг приохотился к фотографии. Несколько практических уроков, и вот он уже существенно обновляет фотопроизводство и открывает целую сеть электрофотографий, где снимки делаются при усиленном электрическом освещении. Он становится мастером репортажа. Едва разжившись деньгами, он обзаводится дорогой камерой, снимает, профессионально рекламирует свои снимки и... что? Крестится? Мне почему-то казалось, что он проделал это ещё до отъезда в Питер, но, может быть, я ошибаюсь, и это произошло именно в столице — в 1907 году. Во всяком случае, Дранков меняет своё имя и отчество и, страстно увлечённый фотографией, быстро делается профессионалом. Его снимки печатаются в журналах и афишах. Он обретает лоск, богатство и, конечно, женщин.

Завоевание Петербурга проходит успешнейше. Вертлявый, небольшого росточка, хвастливый, ворчливо-весёлый — он обретает кучу полезных знакомств. Он не женится, зато его содержанки меняются часто — в нынешнем обществе его давно судили бы за харассмент, но до этого в те времена было далеко. Он проницателен и добивается удивительной известности — за удачные снимки Николая II и его августейшего семейства даже удостоивается звания «Поставщик Двора Его Императорского Величества».

Александр Лемберг, известный советский кинооператор, женатый на сестре Дранкова Анне, рассказывает о его жизни в Севастополе: «Если в

доме, куда приходил Дранков, не было пианино или других серьёзных инструментов, то у него в кармане почти всегда были какие-то рожки, дудочки, свистульки, гребёнки, которыми он прекрасно владел... Среди молодёжи и в обществе пожилых людей его очень любили. Не было в городе свадьбы, именин, дня рождения или же других торжественных вечеров, чтобы его не приглашали... Он умел веселить и занимать компанию... его музыкальные способности активизировали вечера независимо от возраста гостей. Несмотря на свой невысокий рост и несколько угловатую фигуру, он великолепно танцевал, что дало ему возможность открыть танцкласс и быть его руководителем... Он не пил, не курил, общество девушек его вполне устраивало, их он очень любил, и они ему отвечали взаимностью... Одевался он по последней моде, лучше всех, носил цилиндр, единственный в городе».

Переехав в Петербург, Дранков и там заводит кучу полезных и доходных знакомств. Вскоре он становится поставщиком фотографий для лондонской «Таймс» и парижской «Иллюстрасьон» и получает журналистскую аккредитацию аж при Государственной думе.

Упоенный собою, он хвастливо и довольно безвкусно обставляет свои апартаменты, свою мебель, свои наряды, свои обеды, свой чудовищно размалёванный автомобиль. Но надо признать: наряду с безвкусицей и пошлятиной у него порой рождались и реальные откровения. Одним из таких откровений была первая киносъёмка Льва Николаевича Толстого в 1908 году. Остроумна хитрость Дранкова — он спрятался в дачный туалет, мимо которого часто проходил классик, и подставил съёмочный аппарат к окошку. Ему удалось не только снять удачные кадры, не только показать снятое Толстому, но и расположить к себе упрямого гения и получить его разрешение на дальнейшую съёмку.

Каждую неделю в течение года Дранков, как обещал, выпускал на экраны новые киносюжеты: хронику светскую («Свидание монархов в Ревеле», «Прибытие шведского короля в Россию», «Свадьба у князя Трубецкого»), повседневную («Пожар в Петербурге», «Крушение на ст. Померань Николаевской ж. д.»), спортивную («Фигурное катание на коньках в СПб известного конькобежца Панина», «Парфорсная охота»).

И вот как раз к этому времени Дранков решает (тоже вдруг) заняться игровым кинематографом. Как мы уже говорили, русское кинопроизводство впервые дало о себе знать где-то в 1907—1908 годах. До того кинорепертуар заполнялся зарубежными фирмами. Конкурируя друг с другом, они продавали ленты по дешёвым, нередко бросовым ценам.

Кто-то прозвал Дранкова «Ноздревым от кинематографа» — за

характер, за склонность к саморекламе, за любовь к невероятным прожектам. Его энергии и предприимчивости хватило бы на троих. Иначе не смог бы выходец из большой и небогатой еврейской семьи, держатель танцкласса в Севастополе так скоро сделаться виртуозным фотографом, стать первым кинорепортёром в России, выпустить первый образец кинохроники в цвете (!) и прочитать первый доклад на тему кинематографа на заседании Санкт-Петербургского технического общества.

В том же году он впервые вывозит в Европу программу русских фильмов — событийную хронику и видовые ленты. А ещё удивляет и покоряет парижского зрителя первым показом «русской чернухи» на экспорт — это были так называемые «бывшие люди», обитатели ночлежек, бурлаки, проститутки и реальные «хитровцы» Горького.

Это правда: у него не было никакой принципиальной линии. Он брался за любую разновидность кинематографа, если был уверен в её товарном качестве. Он гнался за всем сенсационным, модным, новым, посему часто опережал других. Едва ли не первым в 1910 году снял голод в Поволжье и помощь голодающим. Устроил первые съёмки на Сахалинской каторге и запечатлел отправку в Сибирь крестьян-переселенцев. В феврале 1908 года Дранков представил кинорынку целую серию документальных сюжетов из русской жизни. Безусловно, ему помогли и родичи, и друзья, и немалый к тому времени персонал — в любом случае результат был отменный. Он показал свои фильмы и премьер-министру Столыпину, и почти всем членам царствующего дома. Это была реальная сенсация.

Однако мало-мальски серьёзные зрители всё более настойчиво требовали не только хроники, но и игровых фильмов на русские темы. Эти голоса поддерживали и прокатчики, и владельцы «иллюзионов». Спрос рождал предложение. И вот Дранков, не прекращая снимать хроникальные фильмы, приступает к художественным короткометражным лентам. Он пытается сделать игровую картину «Борис Годунов» по драме Пушкина. Фильм не был закончен, хотя снятые для него куски (теперь это называлось «Сцены из боярской жизни») Дранков показывал своим знакомым.

Зато вторая попытка увенчалась полным успехом. Это был сразу же ставший знаменитым фильм «Понизовая вольница» («Стенька Разин») — премьера его состоялась 15 октября 1908 года. Об этом фильме много написано. «Вольница», как его иногда запросто называли, был первым в русской истории музыкальным фильмом — показ его сопровождался красивой, оригинальной музыкой, сочинённой специально известным композитором Михаилом Ипполитовым-Ивановым. Между прочим, Дранков и не думал оплачивать эту музыку, как и работу сценариста, имя и

фамилию которого мы уже знаем — Василий Гончаров. Ведь письменного договора никто не заключал. А Дранков... он такой!

Он пошёл ещё дальше: перед началом каждого сеанса показывал фрагменты своих будущих фильмов, заманивая публику. Именно от него пошла традиция «крутить» киножурнал, анонсируя фильмы. После Санкт-Петербурга эта традиция потихоньку перекечевала во все европейские и американские кинотеатры (хотя возможно, что там она родилась сама по себе).

Примерно два года Дранков был фактически главным конкурентом Ханжонкова. Вообще, на протяжении первых трёх-четырёх лет конкуренция между этими двумя корифеями была отчасти шуточной — но и втайне неприязненной. Эта «забава» периодически приводила к появлению в прокате почти одинаковых фильмов — например, фильм Ханжонкова «Трёхсотлетие царствования дома Романовых» вышел в 1913 году и в том же году, чуть позже, был выпущен фильм Дранкова «Воцарение дома Романовых». И такие совпадения случались не только с юбилейными фильмами. Но, к чести Ханжонкова, он никогда не был инициатором таких «совпадений».

Интересно, что заказ на создание декораций для фильма Дранкова «Воцарение дома Романовых» выпал на долю не кого иного, как будущего режиссёра, а тогда художника-декоратора Евгения Бауэра. Оценив его дельные советы, Дранков поручил Бауэру поставить для своей компании сперва один фильм, потом другой — целых четыре. Но скоро перспективного постановщика переманила фирма «Братья Пате», после чего он окончательно перешёл на постоянную работу к Ханжонкову, лидеру русского кинопроизводства.

Интересно, что оператором у Дранкова — и оператором хорошим — первые два-три года был Николай Козловский, первый русский в этой должности. Все прочие операторы были иностранцы: французы Форестье, Топпи, Мейер, неудачливый итальянец Витротти и старательный, но поначалу очень невезучий полушвед Владимир Сиверсен. Это уж позже появились А. Левицкий и другие.

Дранков первым в России приступил к выпуску отечественных детективных киносериалов, которые тем временем уже вошли в моду во Франции. Снятый в его ателье многосерийный фильм «Сонька Золотая ручка» (1914—1915), о котором так небрежно отозвался уже помянутый Лев Никулин, пользовался сногшибательным успехом у публики. Его режиссёры Владимир Касьянов и Юрий Юрьевский, а более всего удачная артистка Нина Гофман, виртуозно сыгравшая во всех десяти сериях

знаменитую авантюристку, обеспечили успех картины. Да и остальной ансамбль был очень хорош. Всё это, вместе взятое, оставляло самое эффектное впечатление от этой ленты.

Дранков был едва ли не первым, кто стал украшательски вводить в рекламу оригинальные (но, естественно, анонимные) стихотворения, многие из которых вскоре обрели песенную форму. Это тоже была смелая новинка. Выглядело это так: «Чёрный Том» (в роли Тома Иза Кремер). Название предваряло фильм, а далее шло краткое содержание в стихах:

Том был мальчик хоть куда  
И служил он в чайном магазине,  
Он был чёрен, как смола,  
Разносил покупки по домам в корзине.  
И мечтал бедняжка Том,  
Что, когда он вырастет большой,  
Купит он высокий дом,  
Будет жить в нём с белою женой...

И так далее... стихотворно, хотя и не слишком грамотно. Надо сказать, что иногда в фильмах (и полностью, и фрагментами) использовались и стихи известных, даже классических авторов. Не знаю, сколько раз их цитировал Дранков — мне попало три случая, но уверен, что они не были исключениями. Конечно, и за это авторам ничего не платили.

Бесспорно, на счету Дранкова было много всякого. Он, конечно, изрядно раздражал своими успехами, похвальбой и другими привычками — раздражал конкурентов, раздражал чистоплюев-критиков, но не было в нём ни скупости, ни жадности, ни мелочного злоязычия, ни желания испортить чью-то карьеру... С ним можно было общаться вполне дружелюбно, не склочно и, может, чуть юмористически.

В 1911 году Дранков начинает выпускать первый в России еженедельный хроникальный журнал «Обозрение событий», который монтировался по типу широко распространённых «Пате-журнала» и «Хроники Гомона». Его планы до начала мировой войны и даже несколько позже были широки и многообещающи. Он собирался даже отправить на фронт операторов, чтобы вести съёмку прямо в бою. Но эти планы как-то быстро оказались свёрнуты. Что было тому виной — сказать непросто. То

ли конкуренция Скобелевского центра, то ли нарастающая усталость общества от военных поражений, то ли нежелание командования и властей иметь дело с евреем. Скорее всего, всё сразу...

После падения монархии Дранков пытался заработать на модной теме революции и выпустил несколько «революционных» фильмов — например «Георгий Гапон» и «Бабушка русской революции» (оба в первой половине 1917-го). Тут он «попал в струю», но вскоре чутьё ему изменило — буквально накануне прихода большевиков к власти он сваял два (или даже три) резко антибольшевистских фильма. Из-за чего его пребывание в Петрограде становится явно опасным и он бежит из столицы. Многие события следующего периода его жизни достоверно неизвестны. По противоречивым воспоминаниям его знакомых, он возвращается на юг, пытается спекулировать драгоценностями в Киеве, затем занимается в Ялте съёмкой двух или трёх порнографических фильмов — тоже первых в России.

В ноябре 1920 года Дранков эмигрирует в Константинополь, где, по одним сведениям, зарабатывает «тараканьими бегами» (и становится позже героем булгаковского «Бега»), а по другим, устраивает какой-то парк аттракционов. А заодно водит дружбу с Алексеем Толстым, Александром Кусиковым, Аркадием Аверченко и другими популярными эмигрантами. Однако жизнь в занятой войсками Антанты турецкой столице длилась недолго. Лидер турецкой революции Ататюрк, завладев Константинополем, вынудил едва ли не всех эмигрантов покинуть худо-бедно насиженное место. Это произошло летом и осенью 1923 года.

К тому времени Дранков перебирается в США, где покупает киноустановку и устраивает кинопоказы в русских общинах. В 1927 году пытается вернуться в кинобизнес: его желание снять масштабный фильм о любовной связи Николая II и балерины Матильды Кшесинской заканчивается крахом. (Детали этой аферы остались неизвестными). После неудачной попытки утвердиться в Голливуде Дранков открывает кафе в городке Венис (ныне район Лос-Анджелеса), а спустя некоторое время переселяется в Сан-Франциско, где до конца своих дней работает в собственной компании «Фото-сервис» (фирма печатала фотоснимки и худо-бедно продавала их и всякие фотопринадлежности). Скончался он 3 января 1949 года в 19.35 в возрасте шестидесяти двух лет от инфаркта миокарда.

...Он был, безусловно, самой яркой личностью в первые семь-восемь лет русского кинематографа — наряду со своим давним и победительным конкурентом Ханжонковым.

И последнее. Заметных имён в первые годы русского кино было много.

Это были не только русские, но и французы, немцы, итальянцы. Я не буду сейчас говорить про те иностранные фирмы и лица, которые связали свои судьбы с Россией в начале XX века. Одни мелькнули мимоходом, не оставив заметных примет. Другие, подобно таким актёрам, как Аста Нильсен, Макс Линдер, Мак Сеннет, Дуглас Фэрбенкс, Мэри Пикфорд, или фирмам типа «Гомон», «Пате» и др., оставили чёткий след в памяти современников.

Но главными российскими именами по этой части стали трое: Ханжонков, Дранков и, пожалуй, очень приметный в первых годах уродённый немец Пауль (по-русски Павел Густавович) Тиман, самостоятельная кинобиография которого началась в 1909 году. Он создал популярнейший и едва ли не самый, так сказать, интеллигентный в тогдашнем кинематографе «сериал» под названием «Русская золотая серия».

Их уникальный вклад в это новое деяние — несколько сотен (если не тысяч) разных кинолент — навсегда останется в нашей памяти. Останется как весомый и самобытный вклад русского кинематографа в мировой.

## ГОНЧАРОВ И ГОНЧАРОВА

Что они ощущали, о чём думали эти первооткрыватели горизонтов русского кинематографа? Похоже, что ничего такого ошеломительного, круговоротного, сверхсенсационного. Для них это был просто новый аттракцион, нечто вроде общеизвестного ярмарочного балагана. Ясное дело: чудной, заманчивой, возможно, весьма выгодной — почему же не попробовать! Вон французы да немцы с итальянцами уже который год толпы собирают, а мы что, хуже? Пора и нам рискнуть... Конечно, по первопутку всегда рискованно. Но смелость города берёт!

И что другое могла ощущать Шурочка (Александра Васильевна) Гончарова, молоденькая актриса Введенского Народного дома, дочка одного из актёров этой небезызвестной, хотя и скромной театральной труппы? Симпатичная, даровитая, порядочная, не без лёгкой смазливости. Думаю, что ощущать значимость «чуда XX века» — и то смутно, — она начала лишь с того момента, как приобщилась к нему, то есть с 1908 года, а до этого синематограф был для неё сферой далёкой и чуждой.

Эта мысль — привлечь к киносъёмкам профессиональных актёров — пришла в голову Александру Ханжонкову, когда он, уже набивший руку на производстве хроник, вздумал заняться постановкой сюжетных русских картин. (Сюжетных — то есть игровых, так сказать, художественных). Тем более что один русский сюжетный фильм уже был и оказался весьма успешным. Увы, Ханжонкова опередил конкурент — всё тот же предприимчивый (и жуликоватый) Александр Дранков, а идею — точнее, сценарий «Понизовой вольницы» — ему подбросил сочинитель и фактически автор сюжета этой первой русской игровой киноленты. Звали его Василий Михайлович Гончаров.

Между прочим, именно Гончаров «подправил» лёгший в основу фильма сюжет песни «Из-за острова на стрежень», которую сочинил в 1870-е годы поэт и фольклорист Дмитрий Садовников. Зачем подправил? Наверно, затем, чтобы ярче обрисовать характер героя, показать его мужскую ревность и, так сказать, подчеркнуть значимость — а то в песне он выглядит слишком уж сомневающимся и зависимым от своих казаков. По идее Гончарова, один из приближённых Разина, чтобы убедить его избавиться от княжны, сочинил от её лица фальшивое любовное послание к некоему принцу Гассану. И правда, без этой фальшивки убийство

невинной девушки выглядит как-то совсем негуманно...

Гончаров был уникальной личностью — воистину исторической! Его образ в иронико-поэтической форме выглядел так:

Господь, вселенную создав.  
Навоз и глину замесил.  
Был день шестой, был крут состав,  
Немало Бог потратил сил.

Из смеси сделан был Адам —  
Достойный сын священных рук  
Был жизнерадостен, упрямя,  
Был строен, весел и упруг.

Добра и Зла запретный плод  
Прекрасной смеси гибкость дал.  
С тех пор хранит адамов род  
Зачатки тех святых начал!..  
Добро и Зло смешались в нём,  
В нём глина смешана с говном.

Поэт, коль создан твой герой  
Из добродетели единой,  
Размокнет в дождь он, треснет в зной,  
Подобно идолу из глины.  
Поэт, героя ты обрёл,  
Коль божьим средством пренебрёл!

Гончаров как раз и был таким героем — именно таким «божьим наказанием»... Родившись в 1861 году, довольно долгое время он пребывал в скромных железнодорожных чиновниках. Был не чужд сочинительства. Пописывал то небольшие рассказы, то пьески для театра — комедии из железнодорожной жизни. Их брали редко и не совсем охотно. Какой-то малоизвестный провинциальный театрик, кажется, разыграл две или даже три из них. Таким путём он приобщился к театру и к театральному делу. Видимо, он был не без способностей — и, чувствуя это, провозгласил себя

большим режиссёром. Загордился. Стал обидчивым, а подчас даже склочным. Мнения доброхотов и так называемых профессионалов игнорировал. Внезапная смерть жены и одиночество усугубили его нервический нрав.

Однажды, прикатив зачем-то в Париж, он впервые увидел кинематограф и заболел им. Навсегда. Захотел писать и снимать для кино. Сочинил сценарий — ту самую «Понизовую вольницу». Сей опус он всучил Дранкову, рассчитывая, что сам и снимет фильм. Но Дранкову, страстному дельцу, а подчас просто халтурщику, режиссёр был без надобности — он сам справился с этой эффектной «пробой пера». И «Вольница», оказавшаяся первым русским фильмом, прогремела, как говорится, на всю Ивановскую.

Да, Гончаров страдал нездоровым упрямством и капризными припадками (от которых, к счастью, быстро отходил), и впечатление, которое он старался производить на окружающих — всезнающего и всемогущего мэтра — оправдывалось далеко не всегда. В нём, родившемся в Воронеже, было много провинциального апломба и даже прямой хлестаковщины, но надо признать: всё это искупалось фанатичной преданностью делу... говоря попросту — энтузиазмом. Он насмерть поссорился с Дранковым. Затем так же разругался с Паулем Тиманом, другим заметным пионером русского кино. И наконец...

«Ко мне в кабинет, — вспоминает Ханжонков, — вошёл человек среднего роста и средних лет в сером поношенном, но тщательно разглаженном костюме, с гладко выбритой головой. На его закрученных усах и бородке “клинушком” виднелась уже проседь. “Первый русский режиссёр исторических картин для синемаатографа!” — отрекомендовался он, причём с трудом выговаривая букву “р”, и разложил кучу визитных карточек с приписками от самых известных и влиятельных персонажей. Трудно было без улыбки слышать его детские (хоть отчасти и справедливые) жалобы на Дранкова: “Угрлобил Рлазина по перлвому рлазяду. Никаких эмоций, перлеживаний! Одно только и слышал от этого, извините за вырложение ‘фабрликанта’: ‘крлуди да крлуди’ — сойдёт!”». (Прошу прощения, я осмелился единственный раз как-то сымитировать забавную особенность речи у Гончарова).

Он основательно приклеился к Ханжонкову, хотя впоследствии между ними также не обошлось без ссор — очень уж беспокойный мужчина был Василий Михайлович. Но в целом их альянс оказался на редкость успешным и плодотворным. Ханжонков умел влиять на Гончарова, укрощать его темперамент, терпеливо поправлять, стараясь не умалить его

престижа в глазах актёров и близких сотрудников.

В принципе, Гончаров был человеком добрейшим, компанейским, заводным — к тому же великим трудягой. Он был частенько способен на зависть, на обиду и, наверно, мог бы преуспеть побольше, не заноси его ребяческое самомнение. К его выходкам, закидонам и капризам окружающие относились с юмором, однако далеко не все и далеко не всегда. Актёры, которые больше других страдали от его нрава, часто обижались и раздражались — об этом вспоминала в своём дневнике и юная Шурочка (Александра Васильевна) Гончарова. Но Гончаров был ко всему прочему человеком дела. Он мог закапризничать, но, в конце концов, худо-бедно научился справляться со своими капризами.

Гончаров храбро пообещал Ханжонкову найти для него, для его будущих «сюжетных фильмов» лучших театральных актёров. Стал азартно искать их в знаменитых театральных труппах Корша, Зимина, Незлобина, искал даже в Малом театре, но всюду его высмеяли и фактически выставили за дверь. В этих престижных, избалованных успехом театрах никто не хотел рисковать своей репутацией, даже мизерной: какой там ещё синемаграф? Базарная стыдобища!

Тогда-то и возник Введенский Народный дом, заведение недурное, но более чем скромное. Находился он далеко от центра — в Лефортове. Его публикой были в основном мещане, рабочие, мелкие ремесленники, жители городской окраины (в том числе и хулиганье) — словом, толпа, простонародье. Это был в полном смысле народный театр, видевший свою миссию в художественном просвещении — но отчасти и развлечении — народных низов.

Его основателем и хозяином был не кто иной, как сам Алексей Александрович Бахрушин. Потомок купцов-прасолов, известный и популярнейший благотворитель, он был одним из двух почётных граждан города Москвы (другой — князь Голицын, бывший городской голова), единственным купцом, получившим генеральский чин (кажется, за перестройку музея Академии наук), а вместе с чином, само собой, и дворянство. Виднейший меценат, фанатик театрального дела, суровый, требовательный и в то же время тотально справедливый, по-отечески любящий своих актёров. В своём особняке на Кузнецкой улице (где ныне знаменитый музей его имени) он часто устраивал обеды для своей труппы — притом нередко в театрализованной форме. То была некая смесь капустника и застолья. Надо ли говорить, что все актёры бахрушинского театра были патриотами и этого театра, и его хозяина?

Личность Бахрушина воистину была уникальна. Ведь ему наверняка

было не очень-то выгодно отпускать своих актёров на «отхожий промысел» (да ещё такой сомнительный, как синематограф). Как всякий патриот театра, он не мог относиться к тогдашней «киношке» не свысока. Тем не менее, будучи разумным и честным купцом — а по сути, доподлинным интеллигентом, — он не стал чинить препятствий зачинателям этого новомодного дела. С осторожным любопытством реагировал на все страстные уговоры Гончарова. Ханжонков поддакивал.

Оба пустили в ход всё своё красноречие, чтобы убедить Бахрушина и его артистов испытать себя на новом поприще. Взахлёб говорили, что кино только-только разминает свои мускулы, что у него небывалое будущее, что пора уже вспомнить о своих великих традициях и начать производство собственных фильмов, отражающих русскую историю, русскую жизнь, русские нравы и обычаи. Ну и не преминули упомянуть про серьёзное вознаграждение.

Несмотря на все уговоры, большинство актёров всё же предпочли не связываться с кинематографом. Зато молодые решили рискнуть. Однофамилица режиссёра, уже известная нам Шурочка Гончарова оказалась в своём роде единственной — самой молодой и самой преуспевшей. Ей — миловидной, начитанной, наделённой добрым покладистым нравом, страстно любящей сцену, — как бы само собой была уготована роль звезды.

Можно представить, каково было ей, молоденькой и неопытной девочке, на этих съёмках. Вот сейчас включатся рампа, юпитеры, затрещит съёмочный аппарат, и Василий Михайлович, теряя всякое самообладание, начнёт кричать, размахивать руками, хлопать в ладоши, хвататься за голову и так остро переживать происходящее, что в какой-то момент вырвется за пределы дозволенного — собьёт с места и оператора, и аппарат, влезет внутрь картинки и, только всласть отведя душу, схватится за сердце и слегка успокоится.

В конце концов оператор Владимир Сиверсен, дабы как-то оградить себя от режиссёра, упросил Ханжонкова приставить к камере специального человека, которому вменялось в обязанность одёргивать Гончарова в самом буквальном и резком смысле — то есть хватать, отталкивать, удерживать за ворот, а часто и за руки...

Так или иначе, но именно благодаря Гончарову попали в кинематограф и юная его однофамилица, и Пётр Чардынин, артист, ставший вскорости одним из виднейших актёров и режиссёров русского кинематографа, и — угадайте кто? — Иван Мозжухин, бесспорно, ставший самым значимым, самым великим из актёров дореволюционной поры. Все они начинали в

бахрушинском театре — и отчасти под суфлёрство Гончарова.

## ПЕРВАЯ ЗНАМЕНИТОСТЬ

Всё было именно так, начиная с первой же встречи. То есть с первой из трёх картин, положивших начало кинематографу Ханжонкова, — «Русская свадьба XVI столетия».

Съёмки велись прямо на сцене Введенского Народного дома, в подлинных театральных декорациях. (Оценим ещё раз благодушную терпимость Бахрушина).

Что произошло в первый день съёмки, сходно описывают и сама Гончарова, и сам Ханжонков. На генеральной репетиции — непосредственно перед съёмкой — актёры, игравшие новобрачных (Гончарова и Громов), по приказу режиссёра «благословляйтесь!» очертя голову срывались с места и бросались к «родителям» — те, как сумасшедшие, то ли благословляли, то ли оглоушивали их иконой и хлебом-солью, затем вскакивали, точно с горячей плиты, и кидались в свой угол.

Оказалось, что Гончаров вышколил исполнителей таким образом, что весь эпизод умещался в три (!) съёмочные минуты. У Ханжонкова хватило ума моментально упразднить этот тренаж, а заодно убавить чрезмерную гримировку, при которой щёки, губы, глаза актёров выглядели на экране тёмными провалами. (Впрочем, ошибками тогда грешили все, и тайны экранного зрелища познавались, что называется, на ходу).

Отсняв «Русскую свадьбу», приступили к съёмкам «Песни про купца Калашникова» (натурально по Лермонтову). И тут исчезает «жена» главного героя Алёна Тимофеевна (то есть Шурочка Гончарова). Время идёт, но никто не решается войти в её уборную (мало ли что там?). Никого из женщин на съёмке, как назло, уже нет. Наконец самый главный — то есть Ханжонков — решается, подходит к двери и стучит. Просит открыть. Перед ним предстаёт заплаканная актриса с огромнейшим полотенцем в руках. На вопрос, почему она не идёт сниматься, девушка в слезах отвечает, что режиссёр приказал ей с помощью этого полотенца изменить свою... хм... внешность... касательно груди! Он счёл, что её грудь маловата и недостаточно импозантна для русской красавицы, и потребовал срочно восполнить недостающее — с помощью того же огромного полотенца.

Разумеется, Ханжонков тут же освободил её от этой «директивы», от души расхвалил её грациозный облик и быстро, хотя и с трудом, угомонил

обиженного Василия Михайловича, начавшего было, как обычно, кричать о попрании своих режиссёрских прав. (Надо сказать, что известную бесцеремонность во время съёмки проявляла впоследствии и супруга хозяина, — притом нередко, — но с Гончаровым предпочитала не ссориться).

...Итак, в 1908 году родились три коротеньких одночастёвки — «Русская свадьба XVI столетия» (на сюжет одноимённой драмы малоизвестного драматурга П. Сухотина), «Выбор царской невесты» (по пьесе Л. Мея «Псковитянка») и «Песнь про купца Калашникова». Эти одночастёвки скромно знаменовали рождение кинематографа Ханжонкова, а заодно и рождение первой русской киноактрисы. И, само собой, первого кинорежиссёра.

Всё было внове для Шурочки Гончаровой на новой стезе. Пришлось познавать принципы игры — когда требовалось утрировать мимику, жестикуляцию, двигаться в ограниченном, строго размеченном пространстве, не выпадая из поля зрения аппарата, работать при слепящем свете юпитеров, входить в образ вне всякой сюжетной последовательности (сначала «умирать», а потом «блаженствовать от счастья»). Иногда одновременно снималось сразу несколько картин, и подчас не было времени и возможности толком понять, где, кого и за что нужно любить и обнимать.

Но труднее всего было играть во время натуральных съёмок, хотя именно эти съёмки давали на экране наибольший эффект и были самыми увлекательными. К примеру, «Русалку» (по Пушкину) снимали на Москвее-реке, в Крылатском. Поскольку Гончарова не умела плавать, то, бросившись из лодки в воду, она стала реально тонуть — по счастью, из воды её извлекли два молодца, заранее ожидающих в соседней лодке.

Однако не всё кончалось благополучно. На той же Москвее-реке и тем же летом 1909 года Ханжонков и Гончаров снимали огромную по тем временам (в двух частях) историческую картину «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири». Ермака играл Пётр Чардынин, его дочь — неизменная Гончарова. По сценарию им предстояло героически переплыть Иртыш (то есть Москву-реку), спасаясь от злобных татар. Актрисе, одетой в бутафорскую кольчугу и панцирь, надо было продержаться на воде хотя бы две-три минуты — разумеется, при поддержке партнёра (Чардынин был отличным пловцом). После нескольких тренировок у берега это стало удаваться. Но когда отплыли подальше и началась съёмка, никто не заметил скрытую под водой рыбацью сеть — как раз на пути актёров. Пробарахтавшись пару метров, оба

исполнителя запутались в этой сети и по-настоящему пошли ко дну. Поднялась паника. Утонуть им естественно, не дали, но страху натерпелись все.

Вода и огонь были главными врагами тогдашних натуральных съёмок. Но они же создавали самый нужный эффект. И юной актрисе за пять лет пребывания в кинематографе довелось сполна испытать на себе коварство этих стихий. Самой эффектной сценой в «Князе Серебряном» (1911 год) был пожар в доме бояр Морозовых. В самый разгул огня главный герой должен был подскочить к дому, вынести из горящих хором боярышню Морозову (Гончарову), усадить на лошадь и умчаться. Как всегда в последний момент, когда огонь уже заметно разгорелся, выяснилось, что актёр Бирюков не умеет ездить верхом — разве что едва-едва держится в седле. А декорация уже занялась огнём.

Всё было готово к съёмке, актриса растерянно ждала сигнала «падать без чувств», а бедный актёр качался в седле, боязливо пытаясь слезть с него и вцепившись в лошадиную гриву. Все панически завопили, заахали. Не растерялся один Ханжонков (напомню, бывший донской хорунжий): он столкнул актёра с лошади, в два счёта натянул на себя его стрелецкий кафтан и шапку, лихо вскочил в седло и, схватив героиню, буквально бросил её перед собой на лошадиную холку. И всё это в двух шагах самого натурального пламени и дыма. Даже сам Гончаров не выдержал и с облегчением захлопал в ладоши.

Главным врагом Гончарова, то и дело замечает в своих записках Ханжонков, был его темперамент. Как только включался свет и начинал трещать съёмочный аппарат, режиссёр терял всякое самообладание. Стоя около камеры, он вопил, размахивал руками, хлопал в ладоши и так остро переживал происходящее на площадке, что буквально рвался туда, за пределы дозволенного, ничего не замечая вне сцены — в том числе и одёргиваний своего главного «охладителя».

Вот как запомнился — а лучше сказать, врезался в память — Ханжонкову и его жене последний съёмочный день «Ермака». Жена Ханжонкова Антонина Николаевна, будучи верной помощницей мужа, вела подробный дневник, где тщательно записывала хронику режиссёрской работы. Особенно смаковала она красочные эпизоды. К примеру, финальную часть фильма, где покоритель Сибири Ермак и его дочь бросаются с берега в Иртыш и героически гибнут. Ермак — как мы уже знаем — Пётр Иванович Чардынин, дочка — Александра Гончарова. Оба они «спят» в расцвеченном шатре. Гончаров наставляет Чардынина, громогласно шепча ему на ухо: «Смотри, Пётр Иваныч, не подгадь! Руби

татарву сплеча! Меч у тебя деревянный, не бойся! А главное, не забудь вынырнуть в последний раз и погрозить на берег кулаком! Этим нюансом мы покажем всю неукротимость Ермакова нрава. И тут же тони!»

И вот раздаётся зычный глас режиссёра — он вопит: «Внимание — начинаем!!! У Ермака кошмар! Он тревожно ворочается во сне! Пётр Иваныч, вздохни поглубже и повтори голову к аппарату! Татары, выползайте из кустов! Передовой татарин, держи крепче кинжал в зубах, а то выпадет! Казаки у костра куняют носом... Татары окружают наших! Александра Васильевна, просыпайтесь! Хватайте поскорее меч! Короткая схватка! Больше жизни! Коли спящих! Души неспящих! Эй, там, старший, умирай поскорее... ещё скорее!., ещё! Второй отряд татар, выползайте! Охрана уничтожена... Окружайте шатёр! Скальтесь больше — зубов не видно!.. Ермак схватывает меч, бросается на нападающих! Руби направо, коли налево! Прокладывай путь к Иртышу! Татары, быстрее падайте и умирайте! Некогда тут с вами! Не мешайте дочке пробиваться! Ермак, бросайся в воду! Татары, засыпайте их стрелами!»

...Я прошу извинить меня за небольшое отступление. Самое интересное, что подобные режиссёрские озвучания были, в сущности, заимствованы у театра и стихийно передались некому кинематографу. Пётр Иванович Чардынин, главный ученик Гончарова, ставший вскоре популярнейшим режиссёром, продолжал следовать этой распространённой методе. Правда, уже не столь темпераментно. Под рукой супруги Ханжонкова — это она быстро, стенографически записывала все словесные детали съёмки — дело выглядело так:

Чардынин у аппарата и говорит: «Входите, Вера Васильевна... Вошла... Оглядела задумчиво комнату... Остановилась около туалетного стола... Увидела письмо... Взяла, распечатала... На лице недоумение, досада... Побейте пальцами по столу... Громче, раздражённой... Так, так, а теперь с горькой усмешкой на губах разорвите письмо...» И так далее. А между прочим, режиссёр в данном разе снимал фильм с самой Верой Холодной...

Невольно хочу сделать ещё одно небольшое, но выразительное отступление в том же духе. Небезызвестный артист Амо Бек-Назаров вспоминал один из первых своих фильмов с Верой Холодной и... Антониной Батаровской (Ханжонковой). Последняя, будучи главой фирмы Ханжонкова, часто брала на себя постановку — разумеется, если это был её собственный фильм (в данном случае это был её «Огненный дьявол»).

Кратко цитирую артиста: «Дело было зимой. Съёмки велись в Нескучном саду, возле маленького домика. Отсюда полагалось мне похитить актрису и нести её на руках метров сто пятьдесят к саням. Я

двигался очень медленно, увязая в глубоком снегу, а моя партнёрша, которой по роли полагалось быть в обморочном состоянии, шептала мне на ухо: “Бедненький! Мне вас жалко!” Большой чепухи Антонина, конечно, не могла придумать. Тут я споткнулся, провалился чуть не по пояс в яму, присыпанную снегом, и не смог удержать свою драгоценную ношу... В испуге наклоняюсь к ней, ожидая восклицаний боли, упрёка, но слышу в ответ: “И прекрасно! Так ей и надо!” И вдруг голос режиссёра (Чардынина. — М.К.): “Отлично! Очень выразительно! Блеск! Ну, что ж вы встали! Поднимайте её, несите дальше!”... Оставшуюся часть пути мы преодолели успешно, хотя Холодная смешила меня, шепча на ухо всякие колкости. Но по окончании съёмки мы вдруг удостоились похвалы и режиссёра, и самой хозяйки “за необыкновенную естественность нашей игры”».

...С «Ермаком», как считал Ханжонков, всё тоже кончилось не так уж плохо: Ермак потонул по всем правилам, а без последнего «эффекта» (как назло, отклеившихся у него бороды и усов) можно было и обойтись...

Эти первые русские киносъёмки чуть ли не каждый раз были чреватые или весёлым недоразумением (вроде утонувшей бороды), или подлинным драматизмом. То одна, то другая осечка — нежданная, подчас глупая, нелепейшая... а подчас и опасная для фильма и самих актёров. К ним уже привыкли, притерпелись, относились с юмором, находя в них частенько «жемчужные зёрна». Нисколько не стесняясь, со всей простодушной доморощенностью, снимали русскую классику, русские сказки, русские песни, видя в них живой, беспроегранный материал.

В это первое и, к несчастью, последнее пятилетие своей кинокарьеры Шурочка Гончарова являла себя на экране чрезвычайно часто: «Боярин Орша», «Власть тьмы», «Женитьба», «Вадим», «Драма в Москве», «Роковое пари», «Ермак Тимофеевич», «Идиот», «Коробейники», «Маскарад», «Пиковая дама», «В полночь на кладбище», «Русалка», «Крестьянская доля», «Преступление и наказание», «Евгений Онегин», «Светит, да не греет», «Чародейка» и т. д. Некое, пусть отдалённое подобие великих творений так или иначе сквозило в этих простодушных «живых картинах». И сквозило оно в первую очередь в персонажах, то есть в актёрах — в их лицах, взглядах, осанке, походке, улыбках, слезах. Именно в Гончаровой впервые угадалась та женская типажность, которая впоследствии будет чудодейственно провоцировать зрительскую любовь к Зое Баранцевич, Ольге Гзовской, Марии Германовой, Марии Горичевой, Софье Гославской, Наталье Кованько, Вере Юреновой, Наталье Лисенко, Вере Каралли... Которая вскоре выявит себя в Вере Холодной.

Выше я произнёс слово «звезда». Тут приходится сделать оговорку. В

кинематографе самых первых лет ещё не было наглядной системы «звёзд» — разве что в самом зачатке. То есть никто и ничто не работало «на разогрев» популярности того или иного артиста. Не было действенной кинопрессы. Не было рекламной шумихи. Ни женский, ни мужской фетишизм ещё не показали себя на киноэкране в полную силу. Ещё не обрели они зримой кинотипажности — «маски», которую зритель, полюбив и запомнив, сделал бы объектом своих романтических пристрастий.

Заметим, что понятие «звезды» уже всюду бытовало в западном кино, обогнавшем нас и здесь. Но что-то подобное брезжило и в нашем раннем кинематографе. Во всяком случае, начав сниматься в кино, Шурочка Гончарова ощутила (и отметила в своём дневнике), как резко возрос интерес к её особе в просвещённой среде — особенно среди студенческой братии и журналистов. А в дневнике её, относящемся к зиме 1912 года, мы находим горьковатые строчки: «У Ханжонкова стало противно. Система кумиров отвратительна». Это уже прямая речь про это самое! Трудно сказать, что вызвало такую реакцию у актрисы — судя по всему, она повздорила с кем-то из других фаворитов (или фавориток) публики, но запись определённо пометила что-то сущее, непеременимое.

Гончарова ещё три-четыре года продолжала активно сниматься и рассталась с кинематографом в общем бесконфликтно. Об этом красноречиво говорят её дневниковые записи: «Об Александре Алексеевиче Ханжонкове можно сказать как о человеке очень гуманном и по-товарищески относившемся к нам, актёрам, и всегда шедшем нам навстречу во всех случаях жизни. Вплоть до материальной поддержки».

Увы, приходится вчерне помянуть и две печальные странички из житейской и творческой биографии Гончаровой. Одна, пожалуй, скорее забавна, нежели драматична. Это было так: однажды к ней подошла подруга (тоже актриса) и передала просьбу Василия Михайловича Гончарова — узнать у «нашей юной героини», не выйдет ли она за него... замуж? Это было очень серьёзное, хотя и очень потешное предложение. При всей серьёзности, оно вызвало хохот у юной Гончаровой («И менять фамилию не нужно будет!»). Хотя смеяться было ни к чему — в пору было пожалеть неугомонного старикана.

Зато другая страница была — будто в отместку — гораздо драматичнее. Гончарова ушла из кинематографа, а вместе с тем и из театра. Ушла в 1915 (или всё же в 1916-м) году. (Кстати, в трёх последних киношных работах её партнёром стал Иван Мозжухин, смело начавший свой триумфальный путь. Занятно, что все три картины были, что называется, из жизни простонародья — две деревенские картины и одна

про так называемый рабочий класс. Это были по тем временам довольно длинные картины — каждая в 30—40 минут. Темы их были, судя по названиям, довольно красноречивы: одна «Горе — не беда», другая — «Крестьянская доля», а третья — «Рабочая слободка». Но это к слову).

Столь раннее и резкое расставание актрисы со своей театральной и экранной профессией (а ведь ей было всего 26 лет) не может не удивлять и невольно заставляет думать о наличии неожиданных и бесповоротных обстоятельств. Действительно, из дневника её можно узнать, что перемену судьбы обусловила драматичная любовная история. Она таки полюбила. Не знаю всех подробностей: знаю только, что любимый человек (не актёр) фактически бросил её. Назло себе и всем она вышла замуж. Муж был едва ли не сказочно состоятелен, но, как часто случалось, поставил условием бросить актёрскую карьеру. Навсегда... О дальнейших перипетиях её судьбы распространяться не обязательно. Скажем только, что умерла Александра Васильевна в Москве в 1969 году.

...С первых дней работы в кино Гончаров занял ведущее место. Из семи сделанных в 1908 году картин четыре были отрежиссированы им. В 1909-м он ставит девять картин (по его же сценариям). В соревнование с ним тут же вступают молодой Пётр Чардынин с пятью фильмами и Яков Протазанов со своим первым фильмом «Бахчисарайский фонтан».

Весной 1911 года Гончаров в очередной раз рассорился с Ханжонковым — как обычно, «навсегда». Воспользуюсь этой «паузой» и на минутку вернусь к началу. Попытаюсь бегло «вспомнить», как выглядел, как ощущался наш первобытный кинематограф в самые первые годы.

## НЕ ДО СМЕХА... НО СМЕШНО

Прежде чем перейти к сути тех наивно-примитивных тем, с какими было связано начало нашего кинематографа, хочу посоветовать, что никто (по крайней мере мне кажется именно так) — никто из тех, кто первым исследовал это новое и удивительное явление, не увидел его прямую связь с русским Балаганом. Разве что отчасти Николай Евреинов (но о нём позже).

А между тем именно этот Балаган был предтечей и где-то кровным братом кинематографа. Вспомним: начиная с незапамятных времён, это был истинно народный лубочный театр — со своими традициями, со своей городской и дружелюбной публикой, со своими танцорами, актёрами, фокусниками, бродячими акробатами, жуликами и т. д.

Великий Владимир Гиляровский, пытаясь передать самый нерв балаганной стихии, писал:

...Всё шумит, везде движенье,  
Громкий хохот без помехи.  
Там «блины» — кричат — «горячи!»,  
Там зверята для потехи...  
Настоящий праздник это!  
И при этом непременно  
«Караул!» — горланят где-то...

Однако жизнь оказалась гораздо жёстче и жесточе (не отсюда ли неперенный «караул?»). Уже в начале первой удачи — первого успешного «рабоче-крестьянского» взрыва — сама эта жизнь как бы стихийно попыталась затоптать Балаган. И тут ей реально «помог» кровный родственник Балагана — Кинематограф. Сам народ, сама обожавшая его публика. Так в конце концов у Балагана появилась более дешёвая и простая замена.

Конечно, Балаган погибал, сопротивляясь. Временами он даже пытался возродить себя. Да и вообще традиции Балагана не совсем

умерли. Они отчасти ожили — на эстраде и в театре. Балаганно-зрелищный дух воскресал и в красных празднествах, и у Мейерхольда в «Лесе» и «Ревизоре», и у Маяковского в «Мистерии-буфф» и в пьесах, и у Вахтангова в «Турандот», и у Евгения Замятина с Алексеем Диким в популярнейшей «Блохе», и у самого Немировича-Данченко в именитой «Лисистрате» и много где ещё.

Конечно, телевидение родило новую цивилизацию, в корне изменив мир и реальность. Но некая стихийная сила продолжает вещать нам, что телевизионная Россия оказалась верной балаганной стихии — балаганному остроумию, балаганной издёвке, балаганному куражу. У меня нет ни малейших сомнений, что и так называемая русская «деми-литература» родственна именно балаганной стихии. И этим (только этим?) она интересна и поучительна.

Позволю себе вернуться к самому началу. Я имею в виду скорое и колоритное создание российского синематографа — когда последний был ещё далеко не ведущим и даже не очень престижным лицом в этом начинании. Только-только начал разворачиваться. Когда ещё хозяином положения была фирма «Братья Пате». Когда созданные ею фильмы стали отдаваться в прокат, то есть во временное пользование (вместо свободной продажи). Когда в ряде стран — в том числе и в России — появились отделения этой фирмы. Когда российская городская публика погрузилась в колоритную пучину не только деми-литературы — то есть поддельной, низкопробной, полудетской, — но и такого же «деми-кино».

Спасибо А. Шполянскому (Дон Аминадо), Корнею Чуковскому, Николаю Евреинову, Неё Зоркой, Юрию Цивьяну, Рашиду Янгирову (последнему особенно) и всем другим, кто первыми заметил и обыграл эту обаятельную (в кавычках и без) причуду истории. Мне досталось только повторить вслед за ними наиболее яркие из этих первых балаганных примет русского кино.

Процесс формирования деми-литературы начался ещё на рубеже XIX—XX веков — первоначально как форма дискуссионной рефлексии. Как явного осознания эстетических новаций в массовой, в низовой культуре. По мере эволюции кинематографа он наполнялся литературно-художественным содержанием и к началу 1910-х годов стал одним из значимых факторов творческо-художественного процесса — развиваясь синхронно с эволюцией раннего кино.

Литературное восприятие кинематографа прошло через несколько последовательных этапов. Первоначальная позитивистская рецепция необычного зрелища — движущихся изображений — достаточно быстро

трансформировалась в ряд художественных ассоциаций и образов. Как водится, его художественная природа трактовалась в категориях мифотворчества и театральности.

Корней Чуковский был едва ли не первым художественным наблюдателем, указавшим на принадлежность кинематографа к созревающей массовой культуре и составной её части — лубочной литературе. В брошюре «Нат Пинкертон и современная литература» (1908) Чуковский определил прямую связь между ними, обратив особое внимание на литературную составляющую образного мира кино: «У кинематографа есть свои легенды, свои баллады, свои комедии, драмы, идиллии и фарсы. Он сочинитель повестей и рассказов, и выступает перед публикой как поэт, драматург, летописец и романист. Кинематограф, таким образом, особый вид литературы и сценического искусства, и наша литературная критика поступает весьма опрометчиво, пропуская такие “шедевры” кинематографа, как “Бега тёщ”, “Любовь в булочной” и “Приключения с цилиндром игрока”...» Это очень ценное наблюдение и ценное замечание.

Чуковскому принадлежит приоритет и в определении жанровой специфики раннего кино: «Вся беллетристика кинематографа распадается на несколько групп. Есть произведения фантастические, то есть такие, где посредством комбинации фотографических снимков на экране воочию появляется то, что в жизни совершенно невозможно. Есть произведения комические, которые исполняются под весёлую музыку, и есть произведения трагические, которые исполняются под грустную музыку. Есть ещё один род произведений, — я бы назвал их “азартными”, — о них не упоминается ни в одной теории словесности. Это самобытное создание кинематографа. Всеми этими четырьмя группами мы и займёмся теперь.

Начнём с произведений комических. Шёл прохожий, задумался, а маляр мазнул ему лицо охрой, а мальчишка облил его из пожарной трубы, а школьник подставил ему ножку, а кухарка разбила на голове у него тарелку, а лакей зацепил его шваброй, — и всё это очень смешно...»

Рассматривая кинематограф как составную часть массовой культуры, обозреватель обсуждал различные её проявления с идейных и художественных позиций культуры XIX века. Но в то же время он сделал немало точных замечаний о природе этого феномена, рождённого примитивной культурой. Он призывал отнестись к нему с пристальнейшим вниманием: «Вглядитесь в лицо этого полубога — детище примитивных современных людей, не брезгайте им, не вздумайте отвернуться от него. Миллионы человеческих сердец пылают к нему любовью. Пусть эти книжки, где печатается его Одиссея, беспомощны и беспросветно

безграмотны, пусть они даже не литература, а бормотание дикаря — вдумайтесь в них внимательно, ибо эта бормотня для миллионов душ человеческих сладчайшая духовная пища». Умница Корней чутко и метко отметил важную черту, присущую человечеству, — «безумную жажду сказки». Эту жажду кинематограф худо ли, хорошо ли, удовлетворяет с первых шагов до сих пор.

Разнообразии взаимосвязей литературы и кино обратило на себя внимание практиков и исследователей художественной культуры ещё раз в начале 1920-х годов. В первой же своей книге «Литература и кинематограф» (1923), посвящённой вопросам поэтики кино, Виктор Шкловский, рассуждая о взаимодействии разных видов художественного творчества, о законах наследования в искусстве, особо выделил взаимодействие кино и литературы. Молодой теоретик формализма напомнил, что не замечать кино больше нельзя: «Говоря количественно, зрелище представлено сейчас в мире главным образом кинематографом. Мы относимся к кино невнимательно, между тем такое “количество” уже становится “качеством”. Наша литература, театры, картины — крохотный уголок, маленький островок, рядом с морем кинематографа».

Вопрос о взаимном влиянии кинематографа и литературы Шкловский оставляет открытым, но с тех пор он возникает снова и снова. Можно отделаться от него словами, что литературе нет дела до кино, ещё проще сказать, что кино всего лишь «фотографирует» литературу. Но эти два явления искусства настолько разны по своим материалам, что трудно определить законы их взаимного влияния. Можно лишь сказать, что ни в одной другой национальной традиции начала века не было столь сильного словесного начала, как в России.

Определение кинематографа представляет большие затруднения. Дело в том, что это сравнительно молодое искусство (кино) за сто лет своего бурного развития, выработки своего языка сильно изменилось или, лучше сказать, резко отделилось от примитивных, схематичных фильмов начала века. Ныне оно доросло до высокохудожественного авторского кино. И произошло это и как следствие объективного влияния других видов искусства, и как следствие личностного прогресса.

Творческая особенность кинематографа состоит в том, что его развитие теснейшим образом связано с развитием техники и технологии. В случае кинематографа техника не является чем-то второстепенным и внешним для искусства. Вместе с тем явная тенденция смещения кино из сферы высокого искусства в сферу массовой культуры снова ставит вопрос о том, что же является сутью кинематографа.

Но пока перейдём к практике. То есть к реальному и колоритно-стихийному действию той самой деми-литературы. Возможно, я ошибаюсь, но мне сдаётся, что такой бурной, говорливой и чудесной самодеятельности, как в России, не было ни в одной из европейских стран. (Хотя, наверное, в иных восточноевропейских странах такое было тоже возможно). Российский разгул деми-литературы продолжался фактически несколько лет (три-четыре года) и никуда в конце концов не пропал. Следы его стихии ощущались и тогда, когда городской цивилизованный кинематограф взял окончательный верх. (Вспомним весёлый просмотр ханжонковского фильма со звуковым кинематографом в 1906 году — с его чудесами, подначками, спорами и хорами. То, о чём я писал выше в одном из рассказов).

«Действительно мы увидели чудесные вещи. Вдруг перед нами замелькали невиданные улицы, непривычные дома, фиакры и парижские бульвары... Надписей на экранах не было, но дирекция не очень доверяла способностям публики, и тот паренёк, что зазывал публику, стоял теперь у экрана и давал с независимым видом объяснения:

— Посуду раскокали вдребезги!

— Мамку опрокинули!

— Поймали жениха!

Через пять минут он уже кричал:

— Просят публику расходиться!

Представление было окончено... Глаза слегка резало от непривычного экрана»...

Кроме массы подобных невнятиц, в кино было много чего невнятного — что разрешалось в бурных диалогах, спорах, рассказах, придумках и выдумках. А бывало и внятное — например, французская инсценировка восстания на броненосце «Князь Потёмкин-Таврический» в феврале 1906 (!) года. Посетив с детьми балаган, где показывали этот фильм, княгиня Волконская написала пространнейшую жалобу московскому губернатору:

«Публика состояла из крестьян, множества солдатиков и молодёжи — будущих солдат. Никто не стеснял себя молчанием. Между прочими картинами мы присутствовали при бунте на “Кн. Потёмкине” — палуба, снуют солдаты-матросы, садятся кружком на пол (владелец балагана выкликает пояснения: матросы получают недоброкачественную пищу — “гадость”). Является офицер, его окружают, угрожают, он убивает матроса, другие бросаются на него...» и т. д. Всё завершается жалобой и возмущённой просьбой прекратить такие просмотры. С чем губернатор охотно соглашается.

Цензура в те времена была примитивной. Как правило, осуществлял её один чиновник, и было практически непонятно, что можно и чего нельзя давать в показе фильмов. В 1908 году московский градоначальник утвердил цензуру кинофильмов по всей стране (что выглядело довольно странно — как говорится: где Греция, а где Брандербург?), но этот приказ, как и другие прочие, оказался реально неисполним. Куда больше кинопрокатчикам досаждало несовершенство техники: плёнка то и дело рвалась, застревала, и раздавались памятные ещё и не в такие давние годы крики публики: «Сапожник! Давай кино!»

Были и другие несообразности: например, полускрытая порнография, переводы зарубежных либретто, то и дело вызывающие смех и разговоры у публики. Тот же Ханжонков как-то распотешил сотрудников, дав им взглянуть на обложку с названием одной британской кинокомедии — он планировал показать её у себя: название было «Мортовой сниз». Так перевёл «русский» переводчик в Англии комический фильм «Смертельный чих» (*Mortal Sneeze*). Содержание было простенькое: «Полисмен чихает. Первый раз, чихнув, он сотрясает на рынке окружающие дома. Второй раз он опрокидывает автобус с пассажирами. В третий раз он взрывается сам и вызывает колебания земли».

Понемногу рождалась идея рекламы — часто не без скандальности. Появились кинопрограммки и либретто — как правило, анонимные. Появились краткие обзоры репертуара того или иного «иллюзиона». Появились стихи, пародии, карикатуры, хлёсткие шутки. Надо сказать, что и самих зрителей атмосфера киноэкрана — особенно темнота — часто провоцировала на двусмысленные шутки: чаще всего это касалось приставаний к женщинам и юным девушкам. Доходило до непристойностей. Часто случались скандалы из-за места или из-за громких подначек и комментариев. В тех же программках давались указания о правилах поведения — в частности, полагалось снимать шляпы и фуражки, не выпивать и не закусывать во время сеанса, не стучать стульями, не толкаться и т. д. и т. п.

Интересно, что именно в ханжонковском журнале «Пегас» родилась идея выпускать не просто либретто, а пространные литературные сценарии фильмов — дабы породить ещё одну форму популярной беллетристики, в будущем известную как «новеллизация». В то время проба состоялась, но вскоре как-то заглохла. Вообще отношение к либретто, тогдашней анонимной кинолитературе, было достаточно уважительным.

Интеллигентные критики, особенно художественные, часто пытались взглянуть в черты и краски той публики, что охотно взирала и, не

стесняясь, толковала о курьёзах этой самой деми-литературы. И эти толкования далеко не всегда были критически неприязненными. Чаще случалось наоборот: среди доброжелательных описателей кино были, помимо Чуковского, Михаил Зощенко, Леонид Оболенский, Михаил Булгаков, Виктор Шкловский и др. Маяковский и Есенин, два великих поэта, тоже отдали щедрейшую дань этой деми-литературе, над которой первый, как бы нехотя, издевался, а второй сочувственно и поэтично обыгрывал. Оба, по выражению того же Маяковского, как никто на свете, умели «загибать». В обоих жила феноменальная, хотя в сущности обыденная (да и попросту рефлекторная) двойственность — пристрастие к элегантным вещам, элегантной одежде, элегантному комфорту в сочетании с публичным, демонстративным отрицанием всего этого...

Особенно терпимым и, более того, благоговейно почитающим это стихийное, плебейски-народное вдохновение был замечательный режиссёр, историк и теоретик театра Николай Евреинов. Вот что он писал в своём известном сочинении «Театр для себя» (1916): «Если вы по болезни, из консервативного упрямства или эстетского принципа не посещали за последнее время этого “вертепа черни”, то вы и представить себе не сумеете культурного багажа вашей прислуги... Поговорите с этой “бестолковой, некультурной деревенщиной”, как вы не раз называли её в сердцах, и вы увидите себя принуждённым изменить своё мнение и насчёт её “бестолковости”, и насчёт её некультурности. Чего-чего она только не перевидала в этом “вертепе XX века” за время своих частых отлучек в “лавочку”, со двора или откровенно, “на часок в театр”!.. Ещё недавно принимавшая за жупел слова “пейзаж” или “драма”, путавшая “Швейцарию” с “Шекспиром”, она вам поведует теперь и о швейцарских водопадах, и о героях шекспировских драм. Она так много видела, так много знает. Ей незачем читать “Quo vadis” Сенкевича, “Страшную месть” Гоголя, “Обрыв” Гончарова, “Ключи счастья” Вербицкой и сотню других сочинений, хороши они или плохи — все они пройдут перед её жадными глазами... Когда я слышал в трамвае, как одна кухарка советовала другой сходить на картину “Жизнь Вагнера”, объясняя, что этот большущий человек был хотя и маленького роста, ну, как Наполеон — “помнишь, в ‘Сатурне’ показывали”, — я понял как-то вдруг и совершенно ясно, что не из книг, не из школ всеобщего образования, а из подлинно доступного народного театра, который учит своим образным языком впечатлительно-убедительно, а потому незабываемо прочно».

## О ЗАБВЕННОМ И НЕЗАБВЕННОМ

Разумеется, в раздражённых голосах представителей высокой культуры была своя правда, однако в последующее десятилетие и даже несколько далее эта деми-литература была, по выражению В. Шкловского, «канонизирована», сохранив все свои классические свойства. Это откровенно сказалось и на планах дальнейших решений в области кино. Притом что у Ханжонкова появился ещё один знакомый с небывало серьёзным намерением...

Намерение было дерзкое. Весной 1911 года Гончаров, как мы уже говорили, в очередной раз рассорился с Ханжонковым — как водится, навсегда. И вот теперь этот неугомонный человек как ни в чём не бывало скромно сидел в конторе своего бывшего мэтра и терпеливо ждал приёма. Первым желанием продюсера было ни при каких условиях не принимать Гончарова. Намерение это длилось два дня, но на третий день Ханжонков не выдержал. Сухо принял гостя, жестом предложил говорить. С олимпийской невозмутимостью Гончаров принялся излагать свою идею. Излагал пространно, как всегда, пересыпая изложение помпезными эпитетами: «высочайше, величайше, глубочайше» и т. п. Александр Алексеевич прервал его и попросил говорить предельно конкретно.

(Всё же Ханжонков, при всех оговорках, отдавал должное режиссёрской — хотя и очень стихийной — одарённости Гончарова, его одержимости, его пробивной энергии, его умению мобилизовать полезных людей, артистов, да и просто его опыту, приобретённому в своё время и во Франции, и в русских театральных кругах).

Планы Гончарова оказались дерзостнее дерзкого. Он задумал добиться у самого царя (!) высочайшего соизволения на постановку исторической картины небывало крупного масштаба. Его бурное красноречие, хоть и не с ходу, поколебало Ханжонкова, который и сам иногда подумывал о чём-то «из ряда вон». Речь шла о знаменитой «Обороне Севастополя». (Тогда Гончаров предложил другое название: «Воскресший Севастополь»). Вряд ли кто-то подсказал ему эту грандиозную, почти невероятную идею. Скорее всего, тут сказались гончаровский азарт, его воспалённое честолюбие, его неумный темперамент. Так или иначе, но режиссёра идея захватила, и... понеслось! Добавим, что к «бредовой» идее неожиданно с интересом отнеслась тогдашняя жена Ханжонкова Антонина Николаевна Баторовская,

автор и соавтор многих сценариев под псевдонимом Анталек (соединение двух имён — её и мужа). Она, естественно, часто печаталась в популярном ханжонковском журнале «Пегас», где была ещё и редактором.

Увлечённый своей идеей, Гончаров стал пламенно уговаривать Ханжонкова взяться за будущий фильм. Величественность замысла была ошеломительна. Не гнушаясь дешёвой патетики, Гончаров перечислял все грядущие действия: сверхмассовые съёмки... грандиозные перестрелки... доподлинный орудейный огонь... сражение за Малахов курган... полевой лазарет... гибель адмиралов... потопление кораблей... героизм солдат и т. д. и т. п. Он горячо взывал шефа к русскому патриотизму, обещая небывалый успех и, разумеется, прибыль.

Ханжонков колебался, однако хорошо понимал, что для такого замысла необходимы высочайшее разрешение и высочайшее содействие. Будучи почти уверенным, что такое разрешение и содействие вряд ли возможны, он поставил условие: Гончаров должен лично поехать в Петербург и добиться в императорской канцелярии визита к монарху! Потом уже Ханжонков признался, что хотел попросту отделаться от полоумного режиссёра. Он дал ему денег на приличный костюм и поездку в Питер, но поставил условие: в случае провала Гончаров никогда больше не потревожит его своим присутствием. Все ближайшие друзья, знавшие о невыносимом характере режиссёра, искренне поздравляли Ханжонкова с таким удачным манёвром. И никто, кроме жены, не верил в успех столь фантастического предприятия.

Но успех таки состоялся. Поездка в Питер внезапно обернулась полным триумфом. Гончаров не только заручился высочайшей поддержкой (царь моментально и безоговорочно одобрил проект), но и добился того, чтобы фильм был частично финансируван из казны. Более того, по распоряжению императора к работе над фильмом была привлечена группа историков и военных консультантов, дабы максимально точно воссоздать реалии Севастопольской обороны. Полковник Генштаба Ляхов был специально прикомандирован к съёмочной группе и до конца съёмок оставался при ней, ревниво следя за исторической точностью.

Честно говоря, первоначальный сценарий Гончарова был попросту грудой разрозненных и не всегда осмысленных эпизодов, между которыми не было никакой логической связи. Когда дело касалось таких эпизодов и вообще избыточного фантазёрства Василия Михайловича (особенно по части батальных сцен), Ханжонков не выдерживал и под благовидным предлогом отрезвлял его или удалял в сторону. И это давало позитивный результат, хотя Гончаров в конце концов раскусил эту методику и снова стал

истерично предъявлять претензии — опять же касательно своих авторских прерогатив.

Батальные сцены в этом фильме (чуть ли не впервые в мире!) снимались сразу двумя аппаратами — снимались с панорамами и сменой ракурсов. В съёмках были задействованы регулярные части российской армии и суда Черноморского флота, а для финального апофеоза были вызваны полтора десятка ветеранов реальной обороны Севастополя. «Потопление флота» пришлось снимать дважды — окончательно макет корабля «утопили» под Москвой, в Крылатском.

Занятно, что эффектный эпизод с пляской «Барыня» вообще не был постановочным. Оператор снял пляску реальных солдат — участников массовых сцен — в перерыве между съёмками. Это была чистая импровизация. Пляска была так удачна, так заразительна, что было единогласно решено включить её в фильм...

Словом, и Гончарову, и Ханжонкову, и обоим операторам (Луи Форестье и его помощнику Александру Рылло), и актёрам, и жителям тогдашнего Севастополя пришлось-таки потрудиться в поте лица, дабы осуществить съёмки этого колосса. Впоследствии Ханжонков лично признал первостатейность именно Гончарова во всём этом деянии. Он подтвердил письменно (правда, несколько косноязычно), что Гончаров «полностью оправдал свои обещания, при уговорах меня на эту постановку, принести пользу не только нашей фирме, но и всей русской кинематографии».

Не упущу случая кратко пересказать два красочных момента этой севастопольской эпопеи, связанных со скандальным характером Василия Михайловича. Собственно, это были его эффектные рассказы, но он, нимало не стесняясь (и даже гордясь), поведал их близким. Ханжонков записал их, а мне они достались в письменном пересказе Веры Дмитриевны (напомню — его второй жены).

Дело было так: Гончаров три дня — ни на плацу, ни в канцелярии, ни дома — не мог поймать молодого ротмистра, командира конного дивизиона (он был обязан отдать приказ, чтобы его кавалерийская часть поступила в распоряжение режиссёра). На третий день Гончаров, разозлившись, решил спрятаться вечером во дворе неуловимого офицера. Залёг в винограднике — и уснул. А ночью вдруг проснулся от громких голосов. Говорили — вернее, орали — двое. Денщик докладывал ротмистру о каком-то сумасшедшем барине, который то и дело приходит и требует сказать, когда появится «их благородие». Слегка покачиваясь, офицер громко перебивал денщика: «А ты бы, дурак, этого барина да по шее... да послал бы его на х...

!» И т. д.

Тут наш режиссёр не выдержал. Ломая сучья, он вынырнул из виноградника и, приблизившись к самому носу подвыпившего офицера, истерически возопил: «Это кого же, позвольте узнать, на х... ?! Меня, которого благословил сам император?! Меня, который вхож без доклада к военному министру?! Меня, которого адмирал Бострем ежедневно приглашает к столу?!» и т. д. Ротмистр моментально протрезвел, перетрусил, суетливо стал просить прощения и тут же дал должное предписание... Про этот случай режиссёр победно рассказывал дважды (а возможно, и более того).

Но и с вице-адмиралом Иваном Фёдоровичем Бостремом (командующим флотом и Севастопольским гарнизоном) у слабонервного Василия Михайловича также была похожая стычка. Очевидцем этой истории оказался Луи Форестье, кинооператор фильма, в те годы ближайший друг Ханжонкова. А было так: вице-адмиралу вконец надоело постоянно отрывать гарнизон от учений и дисциплины и передавать солдат и матросов в распоряжение киношников. Он отдал приказ, запрещающий частям гарнизона участвовать в киносъёмках. Рассерженный Гончаров тут же поехал к адмиралу, но Бострем приказал выставить его за дверь. У дверей адмиральского кабинета был поставлен часовой, однако Гончарова это не смутило. Он полез в окно — аж на полуторный, почти второй этаж — и, долезши, стал оттуда истерически кричать Бострему, что не сойдёт с места и будет жаловаться военному министру, великим князьям, самому императору (кстати, отдыхавшему тогда в Ливадии).

Адмирал точно так же, как недавний ротмистр, перепугался, моментально дал разрешение спокойно дорабатывать фильм и даже рассыпался в пожеланиях дальнейших успехов.

...Описывать всю эпопею создания этой многолюдной, беспримерно объёмистой постановки вряд ли нужно. Досталось всем — и на труды, и на лавры. И многолюдным статистам, и всем армейским участникам, и актёрам, и операторам, и добровольным помощникам. И здравому, энергичному хозяину этого полубезумного начинания — Александру Ханжонкову. И, наконец, главному вдохновителю, создателю и подлинному триумфатору — Василию Гончарову.

Ходит молва, что буйная натура Гончарова не помешала ему опробовать во время севастопольских съёмок немало новаторских (разумеется, для своего времени) приёмов: съёмки макетов, укрупнённые планы, параллельный монтаж. Многое в этом фильме предстало в разных ракурсах, запечатлённое двумя киноаппаратами: штурм Малахова кургана

был снят и сверху (с русских редутов), и снизу (из рядов штурмующих). Но честно признаюсь, что во всех этих новациях я подозреваю заслугу старательных и попросту толковых операторов, а не режиссёра.

Конечно, без издержек картина не обошлась, но в целом всё кончилось победно. Лестные отзывы членов царствующего дома, хвалебная печать и блестящие результаты проката заставили забыть все скандалы и неприятности, связанные с этой постановкой. Местами случалась и чуть раздражённая критика — например, в московской газете «Русское слово», где отметили несколько неразборчивых надписей, иногда неотчётливых эпизодов, несхожих по внешности двух адмиралов и т. п. Но это всё мелочные издержки.

Первый показ фильма состоялся 26 октября 1911 года в царском дворце в Ливадии, а первыми зрителями стали Николай II и члены царской семьи. Гончаров лично руководил музыкальным сопровождением при демонстрации фильма. Ещё более активно он действовал на премьере в Москве, где сумел пригласить большой симфонический оркестр.

Позднее Ханжонков был удостоен за фильм ордена Станислава I степени и одарён по велению царя золотой булавкой с бриллиантами. Гончаров получил медаль «За усердие» и золотые часы. Он очень гордился этими часами и часто, когда молодые сослуживцы, желая над ним подшутить, чуть ли не семь раз на дню обращались к нему с просьбой сказать, который час, он важно надевал пенсне, медленно доставал заветные часы и, постучав ногтем по золотой крышке с орлом, принимался, забывая о просьбе, важно излагать, за что он удостоился столь высочайшей награды.

...Он старел, прибалывал, но по-прежнему рвался к режиссёрской работе. Усилиями Ханжонкова и его сотрудников удалось худо-бедно научить Гончарова более-менее приемлемым методам режиссуры, но его капризные срывы становились всё заметнее. Вскоре Ханжонков — специально для Гончарова — ввёл (официально!) должность помощника режиссёра. Его негласной задачей было помогать, подменять, напоминать и в критические моменты стараться сдерживать эмоциональные порывы шефа. Часто Гончаров нервозно, почти истерично просился в режиссёры того или иного фильма, и Ханжонков, смягчаясь, давал ему такое счастье. Но всё чаще за режиссуру брался молодой Чардынин, ставший через два года фактически единоличным режиссёром (а вскорости и самым плодовитым).

...В 1912-м появилась новая многообещающая возможность — отметить юбилей 1812 года. Единственным требованием царя, который

финансировал новую картину Ханжонкова, стало исключение из фильма сцен с участием Александра 1 — вероятно, чтобы покойного императора (точнее, игравшего его актёра) никто не стал бы критиковать.

Ханжонков пришёл к выводу, что в одиночку его ателье не справится с задачей, и заручился поддержкой московского отделения фирмы «Братья Пате». В итоге фильм вышел не только в России, но и во Франции. Многие сцены представляли собой по сути экранизацию великих живописных полотен — «Наполеон на Кремлёвской стене», «Военный совет в Филях» и т. д. В фильме присутствовали не только масштабные батальные сцены с участием регулярных частей русской армии, но и очень мрачные новаторские эпизоды — зрителям, к примеру, показали, как волки лакомятся телами замёрзших французских солдат. (Для этой сцены воспользовались реальными волками знаменитого дрессировщика Дурова). А в финале фильма перед зрителями предстали дожившие до 1912 года (!) современники и даже участники той великой войны. Гончарову помогал начинающий режиссёр Александр Уральский, а оператору Луи Форестье — молодой Александр Левицкий.

После севастопольского и других успехов Гончаров стал страстным патриотом ханжонковской фирмы. Из всех сил старался быть полезным. Азартно участвовал во всех делах, во всех серьёзных и праздничных начинаниях. Часто бывал незаменимой душой общества.

Летом 1915 года он получил отпуск и уехал в Крым — отдохнуть и подлечиться. Ханжонков дал ему принципиальное согласие на любую бытовую, салонную, скромную — как говорится, житейскую — постановку. Гончаров очень радовался такой возможности, стал искать тему... и вдруг утром 23 июля его нашли мёртвым в постели. На груди у него была раскрытая книжечка Карамзина «Бедная Лиза».

На похороны его собралась вся кинематографическая Москва. Самый большой венок от Ханжонкова гласил: «ВЕЧНАЯ И ДОБРАЯ ПАМЯТЬ ПЕРВОМУ РУССКОМУ КИНОРЕЖИССЁРУ».

...Я ничего не придумал: именно «Бедная Лиза» оказалась в роковой час на груди Гончарова. Вряд ли кто из тогдашних друзей-приятелей режиссёра всерьёз задумался о таком многозначительном факте. Вполне вероятно, что Гончаров раздумывал над этой книжкой, собираясь создать из повести очередную киноленту. Но самое, по мне, удивительное то, что именно эта повесть оказалась перед смертью в руках первого русского кинорежиссёра — невольно подтвердив свой многозначный и вековечный смысл.

Жаль, что эта мимолётная, но символическая деталь прошла мимо

киноведа Ней Марковны Зоркой. Она подробно и точно описала, что «из всех литературных источников сюжета обольщения» легко назвать самый давний в отечественной литературе — хронологически первый. Это как раз «Бедная Лиза», повесть Карамзина (1792 год). «В сентиментальной чувствительной истории крестьянки Лизы, полюбившей неровню, легкомысленного барина Эраста, и смертью заплатившей за краткие дни счастья, контур этого сюжета прочерчен ясной, чистой линией. И в героинях многих и многих фильмов 10-х годов сквозь пошлые черты жриц любви, проституток, фигуристок, циркачек и “соблазнённых девушек низкого звания” всё же просматривался далёкий и нежный облик Лизы».

И далее: «Сама ориентация сюжета на женский характер и горькую женскую судьбу типична для русской национальной традиции... где олицетворением лучших свойств души народной всегда является женщина... Образ покинутой жены, как утверждают фольклористы-историки, — едва ли не самый древний образ русской волшебной сказки».

Этот сказочный пример невольно провоцирует мой интерес к тем лицам, которым выпало уже в начале десятых годов прошлого века создавать одну из первых — видимых лишь в газетно-журнальной хронике — и тем не менее непрременных, как бы изначальных форм кинозрелища. Форм литературных, авторски простодушных и совсем не крикливых.

Вспомним ещё раз первый русский фильм «Понизовая вольница». Откуда взялась у Гончарова идея добавить к оригинальной песне «Из-за острова на стрежень» свою наглядную «добавку» в виде подменного письма? Ответ прост: из стихийного ощущения, что кинозрелище — не песня, не стих и не роман в чистом виде. Ближе всего к нему сюжетная пантомима, рассказ, где слова поясняются (или заменяются) действием. И значит, нужно подумать про какую-то завлекательную наглядность. И эту историю — фальшивое письмо! — надо было не только показать на экране, но и рекламно рассказать о ней почтеннейшей публике.

Вот так примерно и родились — стали рождаться в киножурналах — краткие предисловия (а заодно и послесловия) к фильмам, отдалённо напоминающие и рекламу, и небольшое увлекательное либретто. Жанр был на первый взгляд почти ненужный, но широкая публика узнавала из него какие-то факты, которые затем передавались из уст в уста: в соседских разговорах, в кутёжной болтовне, где-то на рынке, в бане, в пивной, в ресторации, в гостях. Эта устная болтовня, как ни крути, была отнюдь не малозначительной, добавляя кино и престижа, и известности.

Но постепенно вокруг кино рождались и тексты, куда более близкие к литературе, чем невзыскательный пересказ содержания фильмов. Речь идёт

о киносценариях, которые вскоре стали являть себя и требовали какой-то фиксации. Рассказывали, что эти прототипы (нечто вроде либретто) часто писались на... манжетах. Сей исторический факт мы, юные вгиковцы, узнали одними из первых. Сценарий на манжете — здорово! Никто, конечно, не принимал это за чистую монету. Было понятно, что «манжетный» сценарий — дело случая. Осенило человека в гостях, в ресторане, а то и вовсе на ходу — пришёл в голову удачный сюжет и раз-два, запись готова. Да и что такое эти самые манжеты? Целлулоидных (заграничных) манжет у нас тогда не носили, они делались из ткани, и удобнее всего было писать на них простым карандашом.

Кстати, многие ветераны нашего кино вспоминали, что работали порой вообще без сценария, хотя предварительная запись идеи практиковалась практически всеми, и результат этой записи был довольно чётким. Тут пробовались разные, порой витиеватые именованья: «синопсис» (краткое обозрение событий), «сценариус», «сценарио», чуть позднее «пьеса для кинематографа», «кинопьеска», «киноминиатюра» и т. д.

Но форма этого «либретто» была простой и не только самой ходкой — в известном смысле она была обязательной. Обязательной для всех: от Брешко-Брешковского до Льва Толстого. Более того, легко предположить, что Льву Толстому, и здесь оказавшемуся в первых рядах (по сути, он был одним из первых писателей, согласившихся творить для экрана!), весьма импонировала эта форма. Импонировала именно своей краткостью и простодушием — общепонятностью. Это было очень похоже на то, к чему он стремился в своих рассказах для народа, для сельских школ. В своих, так сказать, просветительских опусах.

Алексей Амфитеатров, позднее ставший одним из первых наших сценаристов, точно подметил эту характерность толстовского письма и заодно обманчивость этого с виду простого жанра: «Написать пьесу для кинематографа — не такая уж лёгкая штука. Я, например, с трудом представляю, как подобные пьесы пишутся, и не сумел бы за них взяться. Всё равно, как за программу балета... А вот Толстой несомненно умел. “Первый винокур”, “Живой труп”, “Свет во тьме светит” — всё это упрощённое донельзя действие... будто по предчувствию рассчитанное на кинематографическую быстроту механически мигающей сцены».

Конечно, Амфитеатров имеет в виду некую идеальную форму воплощения этого жанра, — ту гениальную простоту, которая, будучи лишена надуманных фантазий, воображалась великому классику (а заодно и Амфитеатрову, и Бунину, и Андрееву) идеальным кинематографическим

читивом — с его наглядностью, с его простодушием... Хотя представления эти, по идее вполне справедливые, оказались на практике частным случаем. Кинематограф стремился к простоте, но фактически она была несколько сложнее, хитрее, лукавее... конфликтнее.

Но будем всё же объективны. За полтора-два ранних десятилетия сценарная форма познала стабильные и весьма позитивные перемены. И долго, вплоть до революции, поддерживала эту форму в газетах и журналах, не говоря уже о фильмах.

Теперь, объективности ради, заметим, что даже эти безымянные — но вполне художественные — рекламно-описательные наброски в большинстве своём не были безыскусны. Об этом мы можем судить по наличию их во множестве интересных и солидных киножурналов. В журнале «Прозектор» (как и в других) они именовались «Описаниями картин» и сочинялись, как правило, совсем не случайными людьми, а теми же журналистами или начинающими писателями. Часто такие описания удивляют краткостью, а часто многословной литературностью (литературщиной — и отнюдь не в самом плохом смысле). Так что подчас невольно подозреваешь в этих описаниях руку едва ли не самих создателей этих фильмов — например:

«Злые духи — это страсти, которые владеют нами. И воистину дьяволом является для окружающих человек, который умеет разбудить в душе дремлющего зверя. Таким дьяволом, подлинным злым духом для Вари Трапезниковой явился молодой учёный Леонид Чагин. Он мучил её, забавляясь странной влюблённостью Вари, играя девушкой, как пешкой...» (Это примерно третья часть либретто. Ничего не скажешь — культурно!)

Или так:

«Основной мотив драмы — первая любовь оставляет глубокий след в человеческом сердце и, вновь вспыхивая, порой через много лет, разрушает весь наладившийся строй жизни. Эта тема развита в кинопьесе в ряде эффектных и интересных положений... Исполнители главных ролей — Мозжухин и Лисенко — с обычным искусством используют все выигрышные места кинопьесы...» (Ничего не скажешь — солидно).

Или так:

«В Крыму доживает последние дни молодая женщина, больная чахоткой. За ней ухаживает подруга, женщина-врач. Между ней и мужем больной возникают дружеские отношения, постепенно переходящие в любовь. Больная случайно подслушивает в саду свидание мужа и подруги. Отныне у неё нет ничего, что привязывало бы её к жизни...» (И опять ничего не скажешь — драматично).

Я взял эти и другие примеры наугад из разных журналов Ханжонкова, из обозрения фильмов разных акционерных обществ и т. д. Разумеется, имена авторов этих обзрений неизвестны, хотя многие из них очень и очень оригинальны.

## ПОЛУСЛУЧАЙНЫЕ СПУТНИКИ

Надо сказать, что отдельные — как бы здоровые, умные, трезвые — головы вообще брали под сомнение необходимость такого «предфильма». Исходя из практики научного документального кино, многие полагали, что фильм рождается за монтажным столом и не нуждается ни в каком предуведомлении — пусть, дескать, происходящее на экране говорит само за себя. Часто эта практика касалась и игровой кинематографии.

К чести русского кинематографа, едва окрепнув и ободрившись, он сразу кинулся за помощью к писателям — я имею в виду не эти более-менее краткие безымянные описания, а подлинную литературу. Фирма «Братья Пате» подписала договоры с Каменским, Арцибашевым, Архиповым, Соломенским, Юшкевичем. Не отставая от фирмы-соперницы, Ханжонков моментально подписал договоры с Аверченко, Дымовым, Фёдором Сологубом, Тэффи, Анной Мар, Амфитеатовым, Чириковым, Куприным, Маныч-Таврическим, Леонидом Андреевым, Рославлевым и Василевским — сегодня многие из этих имён забыты, но тогда все они были широко читаемыми и знаменитыми. Однако дальше разговоров и первых попыток (только попыток) дело, как ни странно, не пошло. Несмотря на очевидную лёгкость заработка, мало кто из упомянутых литераторов стал умелым и надёжным сценаристом.

Всего по три раза «оскоромились» Леонид Андреев и Аверченко. Под занавес — в 1916—1917 годах — внятно проявил себя Амфитеатов. Надёжными сценаристами стали только он, Анна Мар и Анатолий Каменский. Кроме того, звезда экрана Зоя Баранцевич выступала и в качестве кинодраматурга, писала стихи и прозу. Ею было создано (под псевдонимом Людмила Случайная) больше трёх десятков сценариев, в том числе и таких поэтических, как «Кто загубил?» (режиссёр Н. Туркин), «Умиравший лебедь», «О, если б мог выразить в звуках...» (режиссёр Е. Бауэр). Эти фильмы (и не только они) имели очень большой и законный успех.

Большинство сценариев первоначального времени создавались, как уже было сказано, часто неизвестными авторами. Наличие в титрах какого-то веского литературного имени было достаточной редкостью. Анастасия Вербицкая, по роману которой была создана едва ли не лучшая лента первого пятилетия — «Ключи счастья», — не принимала никакого участия

в экранизации. Режиссёр Владимир Гардин, уже тогда один из самых старательных, сам сделал нужную разработку эпизодов, и его, так сказать, рабочий сценарий полностью соответствовал энергичному духу времени. Читаем: «Маня, охваченная решением, бросается к бюро. Подымает крышку. Учащая ритм движений, один за другим открывает ящики, ищет что-то, резко отбрасывая ненужные вещи. Нашла! В руках пузырёк. Пауза. Быстро открывает пробку, подносит к губам, пьёт...»

(Гардин «забыл», к сожалению, упомянуть в своей книге, что в переводе романа с языка литературы на язык кино ему активнейше помогал талантливый сценарист и редактор В. Тодди (Вольберг), работавший у Ханжонкова (так рассказывала мне Вера Дмитриевна). Правда, работу его, как водится, оплатил хозяин другого торгового дома, Павел Тиман, у которого работал Гардин и который купил инсценировку романа).

Вербицкая получила от Тимана небывалую, рекордную сумму: 500 рублей! Это было шоком, который долго всеми обсуждался. Известные писатели обычно уступали свои творения за мизерные деньги, а то и вовсе бесплатно: на кинематограф смотрели благодушно, как на некую профанацию искусства, на который грех наживаться. Но Вербицкая была в эти годы очень модным и выгодным автором, да и сам фильм по успеху был небывалым явлением.

Как и в любом другом кинематографе, в русском довольно скоро образовалось две категории сценаристов: многочисленные подёнщики (полуслучайные, мимоходные просители) и сравнительно малочисленные избранники. Оплата последних, начиная примерно с десятого года, была всегда приличной и, как правило, одноразовой. Таковыми были в разные годы В. Демерт, Н. Носакин-Симбирский, В. Изумрудов, Граф Амори (Ив. Рапгоф), О. Блажевич, А. Вознесенский, уже известный нам Лев Никулин, та же Зоя Баранцевич и, конечно, сама А. Ханжонкова-Анталек...

Таковыми же были модные писатели, для которых сценарная работа была как бы отхожим промыслом: Е. Нагродская, А. Пазухин, Н. Брешко-Брешковская. Наверняка таковыми были и хозяева кинофирм, временами тоже что-то сочинявшие для экрана: Р. Перский, Г. Либкен, А. Дранков да, кстати, и сам Ханжонков (только изредка — чтоб не мозолить глаза — и всегда под псевдонимом).

Но, разумеется, самой эпохальной личностью по этой части стал Александр Сергеевич Вознесенский. Реальная его фамилия тоже весьма литературна: Бродский, а псевдоним взят по месту рождения — городку Вознесенску близ Херсона. Он был профессиональным сценаристом — в своём роде единственным. Бессловесность экрана была для него

естественным и должным явлением. Ещё в 1911 году он пишет драму без слов «Слёзы» — и в том же году печатает статью «Об искусстве молчания, большего, чем слово». Эта драма без слов с изумительной музыкой Ильи Саца была крайне популярна. И между прочим, автор драмы ничего тогда не знал про кинематограф: его просветил по этой части всё тот же умелый Ханжонков.

С пьесы «Слёзы», экранизированной Ханжонковым в 1914 году и имевшей большой успех, начинается работа Вознесенского в кино. По его сценариям было поставлено (до 1917-го) десять фильмов, в том числе «Королева экрана» (другое название — «Великий немой»), снятый Е. Бауэром по пьесе того же Вознесенского «Актриса Ларина».

Вознесенский реально стал первым русским сценаристом-профессионалом, а также пропагандистом так называемого психологического кинематографа. Он видел в нём «искусство молчания», «искусство будущего», способное выразить тончайшие человеческие переживания без грубой помощи слов. (Буквально накануне Октябрьской революции по его сценарию был поставлен художественный фильм «Царь Николай II, самодержец Всероссийский» — режиссёры А. Ивонкин и Б. Михин — с использованием кадров кинохроники).

Ещё до революции Вознесенский открыл в Петрограде Студию экранного искусства, где учил не только писать сценарии, но и играть в кино. Через четыре года он — директор такой же студии в Киеве. Режиссёров и актёров он призывал учиться у актёров Художественного театра — учиться мастерству раскрытия психологии персонажей.

В написанной Вознесенским и поставленной П. Чардыниным кинодраме «Женщина завтрашнего дня» (1914) была сделана попытка образного воплощения идеи женского равноправия, а исполнители главных ролей — известная театральная актриса Вера Юренева, тогдашняя жена Вознесенского, и Иван Мозжухин — приложили все усилия, чтобы передать сложность переживаний героини, сторонницы женской эмансипации, в то время, как её муж отстаивает существующее неравенство. Это была интереснейшая пьеса о грядущей женщине — своего рода гвоздь сезона. Успех фильма был такой, что скоро пришлось снимать вторую часть, продолжение первой. Затем в продолжение десяти лет им же было написано ещё двадцать лент для экрана, многие из которых стали знаменитыми: «Невеста студента Певцова», «Бухгалтер Торбин», «Бог», «Пути измены», «Королева экрана» («Великий немой»). Одним из лучших фильмов, снятых по его сценарию, стал фильм Евгения Бауэра «Немые свидетели» (о нём ниже).

В то же десятилетие Вознесенский напечатал ряд статей о культуре экранного творчества — особенно впечатляющими были статьи «О золотом молчании», «Правда о нём», «Высокое искусство». В них автор доказывал, что в кино наступило время для перехода от показа внешнего действия к выражению идей и передаче внутренних переживаний героев. В 1917 году он основал в Петрограде «Студию экранного искусства», из которой развился известный кинотехникум. Тема одной из последних его экранных пьес — «создание обновлённых человеческих взаимоотношений», воспитание «человека завтрашнего дня».

Он был многограннейшей личностью, этот сценарист — не только сценаристом и критиком, но и педагогом, поэтом, писателем, переводил с польского популярных драматургов С. Пшибышевского, Ю. Словацкого и др. К сожалению, его семейная жизнь распалась: уже в советское время жена ушла от него к известному журналисту Михаилу Кольцову. В 1937 году Вознесенский был арестован и сослан на пять лет в Казахстан. И там скончался через два года в одном из сел Семипалатинской области, немного не дожив до шестидесяти.

...Меня могут спросить: разве Вознесенский был единственным, кто свято почитал, так сказать, самоценный сценарий? Подчас *нарочито* немой, *нарочито* молчаливый? Разве Зоя Баранцевич, Анна Мар, Анатолий Каменский и многие прочие не работали с теми же; тайными надеждами, с тем же подтекстом? Фактически нет.

Почти каждая работа Вознесенского была как бы пробой, наброском идеального кинофильма, которому положено быть свято-серьёзным и свято-сосредоточенным. Ему всегда приходилось обдумывать и решать самые извечные — и самые тупиковые — проблемы человеческого бытия. И сам он по идее должен был стать своего рода мериллом для творчества, для понимания и обучения людей. Но... он был, в сущности, одинок в своих принципах, в своём одиноком и жаждущем совершенства творчестве. Почти пророком в своём отечестве.

Возможно, он стал кому-то примером, но большинство сценаристов — как подёнщики, так и именитые литераторы — почитали свои сценарии не совсем серьёзной и едва ли не второсортной работой. Хотя часто (как тот же Амфитеатров) сердито реагировали на апломб и самовольность режиссёров. (Впоследствии я расскажу о занятой стычке по этому поводу).

Вообще, расхожее мнение считало творчество сценаристов работой вторичной — на потребу киноэкрану. Вознесенский же со своими принципиально немymi сценариями часто (почти всегда) был явным

исключением... Он был трубадуром без соратников. Без школы. Без толпы.

Сценарии пытались создавать многие, но это были в лучшем случае второстепенные (и третьестепенные) рассказы и повестушки. Хотя, повторю, экран, случалось, обращал их в очень неглупое, а подчас и серьёзное зрелище. Но в любом случае сценарий оставался на киношной «кухне», а достоянием публики становились краткие, едва ли не рекламные описания фильмов, которые интеллигентская публика справедливо считала малохудожественным суррогатом. Критики всё чаще насмехались, а то и издевались над такими описаниями. Они взывали — и были порой правы — к пересмотру самой поэтики кинопьесы. Иным даже казалось, что примитивность и однообразие, захлёстывающие экран, целиком зависят от режиссёров, которых устраивает эта упрощённая трактовка событий, эта безыдейность.

Уже в тринадцатом году журнал «Сине-фоно» (№ 21) констатировал: «Стало необходимым появление на экране пьес идейного содержания». В первом же номере знаменитого ханжонковского «Пегаса» (ноябрь 1915 года) уверенно говорилось: «Форма кинопьесы ещё не создана... новая форма должна дать образец картинности положений, увлекательности потока и развития положений (неловкий оборот, но понять можно. — М. К.), краткости и силы языка».

Ермольевский «Проектор», не питавший к «Пегасу» большой симпатии, всё же не расходился с ним в пафосе неприятия расхожей сценарной формы: «На экране сейчас властвует эпизод. В то время, как литература давно уже избавилась от этой примитивной формы, которая в настоящие дни стала достоянием лишь бульварной макулатуры... В современных картинах не отводится никакого места “отвлечённой идее”. Точно действующие лица данной кинодрамы лишены способности мыслить вне изображаемого на экране эпизода».

Необходимость поиска новых сценарных форм диктовалась, во-первых, интенсивным техническим развитием кинематографа — возможностью создавать всё более протяжённые ленты, архитектурно и пластически разнообразные. Во-вторых, понемногу в кинематографе отстаивалась элита: режиссёры с широким, независимым кругозором, с характерным личностным видением темы. Не надо особенно напрягаться, чтобы углядеть уже в пятнадцатом-шестнадцатом-семнадцатом годах стихийные, ещё не слишком успешные попытки *авторского кинематографа*. Это не только Яков Протазанов, Владимир Гардин и Евгений Бауэр. Это (хотя и с натяжкой) Чардынин, и Всеволод Мейерхольд

(к сожалению, не слишком развернувшийся в киношной режиссуре), и почти гениальный Владислав Старевич, и очень даровитый Александр Санин... Обо всех них мы будем говорить отдельно.

## В ПОИСКАХ СЦЕНАРИЯ

Что же такое сценарий? Кинопьеса, третья культура, городской фольклор, уличная эстетика?

Было бы нелепицей выдавать большинство стародавних сценариев за сверхувлекательные и достойные примеры — ни большинство их, ни даже половина таковыми не являлись. Ханжонковский «Пегас» щедро печатал и рекламировал сценарии авторов и, хотя часто эти сценарии подавались как истинно литературные творения — «роман» («Ирина Кирсанова»), «оригинальная кинодрама» («Дурман»), «драматическая новелла» («Ошибки сердца»), «трагедия красивой девушки» («Миражи») и т. д., они всё же были далековаты от «высокохудожественной литературы». И тем не менее очевидно, что эти примеры — уже нередкие — подняли репутацию сценария до уровня добротной, вполне уважаемой и читабельной независимо от экрана беллетристики. Именно в том смысле, какой мы иногда вкладываем в этот термин сегодня.

В 1916 году журнал «Прозектор» в серии нескольких статей пытался обобщить новое в области экранного творчества. Прочту отрывок:

«Все свои старые элементы кинопьеса заимствовала от театральной драмы... С началом киноинсценировок, то есть экранизаций художественных произведений литературы, — пишет автор статьи, — началось зарождение нового, более совершенного вида “светотворчества” (то есть киноискусства) — а именно КИНОПОВЕСТИ...

КИНОПОВЕСТЬ не гоняется за исключительно интересной фабулой. Аналогично литературе киноповесть считает фабулу лишь внешней рамкой, которую надо заполнить психологическим и идейным содержанием...

КИНОПОВЕСТЬ ищет яркости и разнообразия не во внешних мизансценах, а в глубине, оригинальности и силе переживаний своих героев. Вот почему она отводит первое место игре артистов, предъявляя к этой игре требования чёткости и выразительности...

В противоположность прежней мелодраме, считавшей надпись нежелательным элементом, киноповесть считает надписи таким же самостоятельным художественным элементом, как и картину... КИНОПОВЕСТЬ — это будущее экрана, его завтрашний день. Ибо прошла пора, когда мы только поглядывали на экран: наступило время ЧИТАТЬ на

нём» (автор — Ив. Петровский).

Слова... Слова... Слова...

Отчасти споря с «Проектором», критик и сценарист Лев Остроумов пишет в журнале «Пегас» (№ 9—10 за 1916 год): «Кинопьеса есть драма и повесть. Она синтез двух этих понятий... Экран ничем не стесняет свободу в выборе места действия, он ничем не стесняет фантазию... Лишённый диалогов, экран требует взамен последовательного чередования событий, каждая сцена должна быть причиной следующей, и вся экспозиция должна быть предпосылкой к одному заключению — развязке...»

Но как бы уверенно и патетично ни звучали подобные сентенции, вопрос оставался открытым. Шли годы, а сценарий по-прежнему или умирал в киноленте, или жил неполноценной литературной жизнью — на отшибе и читательского, и критического внимания.

Однако стоит заметить и нечто сущее: свято место (без кавычек!) не пустовало уже в те ранние годы. В нарушение обыденной традиции вдруг появлялись сценарии (а затем и фильмы), исполненные явных высоколитературных претензий. Это были руки истинных писателей. Вот примеры этих литературных киносценариев:

«...Бьёт восемь. Дети вскакивают от бабушки и — под часы, и там, под часами, подпрыгивают, топчут, стучат — *мышей топнут*. Такой уж обычай у Финогеновых: когда бьёт восемь — перед ужином топотать под часами...

Дети тянутся к табакерке, нюхают, потом чихают и вниз из детской в столовую — ужинать. На лестнице сцепились».

(Это — Алексей Ремизов, «Пруд», 1907 год).

«...И скандал растёт. Генерал одевается и уходит, довольный, за хлебом. Лина стремится к мужу. Муж идёт объясняться. Генерала уже нет, он говорит с сестрой — Анной Андреевной...

Константин направляется к Сергею.

— Занят?

— Что? Занят, да.

— Позволь прикурить...

Закуривает махорку, которую называет “Кэпстен”. Молчат».

(Это — Борис Пильняк, «Наследники», 1919 год).

«...Вечер. Четыре раздавленных последним каменным сном тела.

Часы, минуты — всё равно.

И — движение: приподнимается на локте младшая из женщин, лицом — сюда, ко мне, к вам. Глаза у неё зелёные и светятся в полумраке. Она кладёт руку на грудь мужчине, он вздрагивает, отвечает её глазам: “Да,

сейчас, куда-то ползёт на четвереньках”.

Вдруг останавливается, голову в плечи, по-черепаши. Нет, показалось... Возвращается».

(Это — Евгений Замятин, «Рассказ о самом главном», 1923 год).

Разумеется, не случайно эти кинопримеры принадлежат известным и серьёзным писателям. Но, как и многие другие, они переделаны из чисто литературных повестей.

Важно отметить: как бы ни распоряжался в кинематографе десятых годов простодушный и даже очень вульгарный акцент, позитивная (и явно просвещённая) нотка также ухитрялась находить место в тогдашней сценарной литературе.

Высокий литературно-сценарный акцент был отчётливо ощутим и в рассказах Бориса Зайцева, и в драмах Леонида Андреева (часто прямо-таки уготованных для экрана), и в остроумных сочинениях Николая Евреинова, и у хвалёной остроумины Тэффи, и в «Полутораглазом стрельце» Бенедикта Лифшица, и в «Мелком бесе» Фёдора Сологуба, и в «Петербурге» Андрея Белого. Однако речь в данном случае могла идти только и только о стихийной — произвольной — стилистической переключке. Ни традиционно-примитивная сценарная литература, ни вышеописанная авангардистская не обладали силой взаимного притяжения и воздействия — образно говоря, они не были даже знакомы. Однако случайность — случайная переключка — имела-таки место. Редко, но ощутимо.

Некая внутренняя закономерность в такого рода совпадениях всегда есть. В нашем случае, как мне кажется, можно уверенно говорить об одном общем пристрастии этих двух стилистических тенденций — имя ему *примитив*, стихийное и нарочитое опрощение. Разница была лишь в одном: простодушие обычной сценарной формы было естественным, ненадуманым. Оно шло «от сердца» — как бы бессознательно. Иное дело писатели-авангардисты — у них опрощение шло от «головы». Оно было рассудочным, взвешенным — сти-ли-зованным. Но повторим: случайные (или полуслучайные) совпадения всё же имели место.

Из всех сценариев, опубликованных «Пегасом», наиболее совершенен был последний, напечатанный в последнем же выпуске журнала в конце 1917 года. Это был сценарий Александра Амфитеатрова «Нелли Раинцева». Правда, в основе его лежит одноимённый рассказ того же автора, но представляется очевидным, что именно в сценарной форме сюжет выглядит куда более впечатляюще, чем в рассказе. Это чисто киношный приём — оживление дневниковых записей покончившей собой девушки. Приём —

тогда ещё не затрёпанный экраном и к тому же ещё не усиленный непременным закадровым голосом...

История странного и страшного влечения юной героини к лакею своего отца изложена сценаристом сдержанно, без аффектации и надрыва, с должной мерой проникновения и сочувствия. Местами фабула напоминает известную (очень киношную) пьесу Стриндберга «Фрекен Жюли» и «Дневную красавицу» Бюнюэля. Те приёмы, с помощью которых автор выводит эту историю за пределы частного, сугубо интимного случая, гораздо убедительнее именно в своей киношной (не литературной) наглядности. Есть персонаж почти ненужный, блёклый в рассказе и очень уместный в фильме: близкая подруга героини — трезвая, умудрённая образованием и житейским опытом женщина: она как бы вместе с нами наблюдает эту историю со стороны и не даёт нам судить о ней ни мелко, ни пошло.

Ещё более интересной и неожиданной в этом смысле выглядит одна из сюжетных находок писателя: две немаловажные эпизодические роли известных деятелей культуры, у которых мятущаяся героиня попеременно спрашивает совет о жизни. Это реальные Леонид Андреев и Михаил Ипполитов-Иванов.

Амфитеатров называл свои творения для экрана «двигописьями». Несложно расшифровать это неуклюжее слово — по ассоциации с клинописью, живописью, машинописью и т. д. «Двиго» — русская калька с «кино», «кинема». Термин этот, впрочем, не прижился. Автор одним из первых (в 1911 году) попробовал себя на стезе сценариста, после чего решительно отвратился от этой стези, но повторю: именно он выдал под занавес новой эпохи едва ли не самый полноценный, самый профессиональный русский киносценарий.

К сожалению, сам Амфитеатров в своей рецензии, расхвалив режиссёра, в то же время сильно обидел его. Он пишет: «Видел я в 1917 г. свою “Нелли Раинцеву” в очень недурной постановке Н. В. Туркина (это грубая и досадная ошибка — фильм снимал не Туркин, а Бауэр. — М. К.). Всё шло хорошо, кое-что даже совсем хорошо. Но вдруг смотрю: на экране появляется, сидит за письменным столом... Леонид Андреев! Что такое?! Откуда?! С какой стати?! Картина меняется. Раинцева играет на рояле, а подле, в креслах, морщится, выражая неудовольствие и нетерпение, директор Московской консерватории М. М. Ипполитов-Иванов! Ещё того лучше... Но в моей повести барышня-неудачница, дилетантка с разнообразными талантами, ходит испытывать свои дарования к знаменитостям восьмидесятых годов: читает свой рассказ Льву Толстому,

играет сонату пред Антоном Рубинштейном... Кинематографический режиссёр решил, что Толстой и Рубинштейн — давние покойники: кто, мол, их помнит, и кому они нужны? Надо что-нибудь “помодернистее”! И загримировал актёров Леонидом Андреевым и Ипполитовым-Ивановым». (Подчёркивая это «*восьмидесятых годов*», делает ещё один мелочный и совсем ненужный укол).

Тут волей-неволей нам приходится остановиться и «покаянно» признать, что проблема сценария, которую изначально тщится питать и подпитывать режиссёрский кинематограф, остаётся практически неразрешимой. Или условно — как бы! — разрешимой.

Киносценарий одноразов. Он умирает в фильме. Он фактически и не пытается — даже задним числом — закрыть собой и все тонкости сюжета, и все изобразительные нюансы. В принципе он совсем не литература для чтения. Он не обещает, как правило, высокой, оригинальной, изошрённой читабельности. Его суть в сознательной служебности, в сознательной укромности. И нам приходится набраться решимости и признать, что мы пока что имеем дело со второсортной формой не самого оригинального, не самого интересного и глубокого... чтения. (Ещё раз повторяю, что не говорю о книжных или театральных образчиках).

Правда, из сора порой тоже растут стихи. И это само по себе бывает достойно интереса. Наверняка, если покопаться, можно найти много исключений из правил — когда сценарий показательно тянет одеяло на себя. Увы, это всё равно редкость, и не всегда она по нраву органике фильма...

Но удивительное дело — по сей день то и дело встречаешь попытки как-то облагородить киносценарий. Придать ему равноправный статус литературного признания. Того признания, которое изначально скрывалось в умах у тех ценителей, кто не был доволен примитивностью ранних опытов кинематографа. Особо убедительно — и вроде бы даже логично — старались по этому поводу первые кинописатели и заодно первые киножурналисты. Имелся, как мы знаем, даже конкретный и яркий позитивный пример: Александр Вознесенский.

Но были и другие занимательные примеры — особенно когда речь заходила о так называемой *кинодраме*. То есть о некоем реальном своеобразии, чей творческий эффект имеет в виду ультрасерьёзный литературно-киношный образ, изрядно отдалённый от расхожей киношной модели. Об этом рассуждали часто — чуть позже мы приведём тому примеры. (Эти примеры опять взывают к Вознесенскому, но не только к нему).

Заметим: извечное и даже вроде бы легко осуществимое пришествие так называемой кинодрамы выглядит совершенно естественным. Ведь могут же жить самостоятельно литературные пьесы — жить как бы вечно, как бы сотни лет. За счёт чего? И тут-то как раз набегают всегдашние думы о вечном. То есть о создании таких творений, которые будут интересны сами по себе. Будут и зависимы, и независимы от экрана. Будут интересны и полезны многожды и всегда.

Хотелось верить, что вот-вот появятся творения — назовём их пока кинодрамами, — которые будут, как те же пьесы, требовать многократного прочтения и многократного, разнообразного повторения на экране.

Но тут возражает практика. Ведь вечность любой литературной драмы — как и популярной книги — зависит от времени: сегодня она такая, а завтра уже другая. Она всегда зависит от трактовки, от комментария, от публики, от актёров и т. д. Эта самая кинодрама, если хочет быть успешной, всегда должна быть сосредоточена на внешнем, на общепонятном. Конкретность ей не должна мешать. И все популярные изделия мировой литературы легко согласятся о наличии в себе — в каждом из них — важнейших и разнообразных манков. Тех самых, что готовы стать нужными в ту или иную эпоху. В то или иное время. В тот или иной образ. В те или иные проблемы.

Сценарий, как давно замечено, стремится к лаконичному и очень конкретному описанию сцен, которые нужно произвести на экране. Задача сценария — конкретика, видимая и осязаемая на экране. Задача кинодрамы — иное: это создание художественно-литературного сочинения, мыслимого и вне зависимости от экрана.

Всё зависит от того, кому (и для кого) пишется этот текст. Если текст пишется в целях киносценария — то есть в целях конкретной подсказки конкретного киносюжета, — это одно. И все ёмкие, подробные «художественные нагромождения» здесь излишни. Кинодрама же как бы должна быть интересна куда более широкими возможностями, ибо создаётся в целях очевидного широкого творчества — в том числе и сценарного.

Но что же дальше? А дальше мы получаем возможность занять некое другое «свято место». Из одного снадобья возникает схожее: кинодрама или киноповесть. И вот эта как бы новинка — «кинодрама (типа «Дворянское гнездо», «Отцы и дети», «Ревизор», «Братья Карамазовы»), — по рассуждению автора (Ив. Петровского), должна обрести свой статус: новый, более совершенный вид творчества.

Кинодрама, по мнению иных критиков, должна лежать одновременно в

области кинематографа и письменной литературы. (А возможно, и того же театра). Кинодрама решительно славит свободу движения как важнейший элемент бытия. И тому уже, пишет Ив. Петровский, сделано много достойных проб и попыток.

Кинодрама, утверждает критика, — это будущее экрана, его завтрашний день.

Поверим или нет?

А ведь была — была! — не одна попытка как-то свободно, наглядно и перспективно решить проблему сценария. Найти независимый подход к этому заколдованному, жертвенному творению... Но пока мало что получалось. А получится ли — Бог знает.

Однако попытки действительно были. И сами по себе бывали любопытны и даже запоминаемы. Это были очень серьёзные писательские попытки Алексея Ремизова, Евгения Чирикова, Евгения Замятина. Но стабильного откровения покамест не случилось.

...И всё же полудетский азарт заставил меня в очередной раз невольно посочувствовать судьбе злосчастного сценария — пасынка кинематографа. Оставленного по выходе фильма практически без внимания. Пока что ничего стабильного в мою голову не приходило.

Да, конечно, чтение сценария может на короткое время быть (или стать) интересным. Возможно, со временем он (то есть сценарий) может сделаться и полезным — пригодным к некоему воскрешению или преобразению. (Помнится, в моём отрочестве (а также в молодости) я с немалым успехом пересказывал друзьям различные фильмы — смехотворные или страшноватые. Пересказывал вольно. Часто это выглядело как мизерная творческая доделка сценария. Но это, конечно, была несерьёзная, грубая и утопичная доделка. А жаль...)

Но всё же, всё же... Теперь мы уже спокойно вспоминаем, сколь часто — и порой стыдливо — отдавались кинематографу те, кто называл себя сценаристами. Стыдливость была естественной — сценарий, как правило, «тонул» в фильме и в принципе не мог рассчитывать в недалёком (а тем паче в далёком) будущем на какое-то серьёзное внимание публики.

Как правило, нет — вообще нет — той эффективной литературно-кинематографической формы, которая была бы способна не только «умереть» в фильме, а сохраниться на многие годы. И для чтения, и для экрана...

Забегая вперёд, я скажу больше. Как известно, немой советский — воистину революционный! — кинематограф изо всех сил старался отрешить себя от былого, привычного... так сказать, традиционного

киноискусства. Пытался всей своей практикой и теорией разнообразно и навечно узаконить новое, новаторски-революционное кино. И до поры до времени это как будто получалось. Главной проблемой и здесь был вопрос о сценарии — изначально резко отличном и от прежней российской, и от западной режиссуры. Встал вопрос об истинно желанном и примерном советском сценарии — так называемом Железном Сценарии. Сколько статей, споров и разговоров вышло на эту тему! Как страстно пытались умы вознести и навсегда, навечно узаконить каждую удачу первых советских кинолент! И это вроде бы получалось. (Хотя любопытны и казусы, когда зачастую бок о бок с великими фильмами Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко в центре внимания оказывались самые скандальные ленты — вроде «Медвежьей свадьбы»).

Один из тогдашних ведущих теоретиков Ипполит Соколов чётко раскладывал: «Всякий настоящий режиссёр прежде всего хороший сценарист... всякий настоящий сценарист — хороший режиссёр. Работа сценариста в картине — это работа сорежиссёра. Железный сценарий — это сценарий, который разработан предварительно ещё до начала съёмок и который не переделывается во время съёмок и монтажа».

А сами режиссёры буквально следом — в том же журнале («КиноФронт», № 9/10 за 1926 год) — авторитетно и серьёзно судили так:

**Лев Никулин:** «Сценарий советской ленты должен быть анонимным... Самый же сценарий есть коллективное творчество — Худотдела производственной организации, Худ. Совета по делам кино при ГПП, режиссёра, оператора, Главреперткомма...»

**Осип Брик:** «Сценарий надо писать не до съёмки, а после. Сценарий не приказ снять, а метод организации уже заснятого...»

**Н. Агаджанова-Шутко:** «Не простое фотографирование фактов из советского быта, но определённый, определённо намеренный подбор этих фактов: за что и против чего мы боремся...»

**Лев Кулешов:** «Советским сценарием будет тот, который кинематографическими приёмами даст материал для демонстрации правды нашей жизни, наших людей, нашего быта. Прямая агитация, действие отвлечённых, ходульных образов недопустимы...»

**Виктор Шкловский:** «Сценарий должен быть написан сценаристом вместе с режиссёром. На определённых актёров. Не перегруженным. Не схематичным: т. е. содержащим моменты, которые можно было бы патентовать... и т. д. аж до семи условий.

**Всеволод Пудовкин** (огромнейшая и не очень вразумительная статья): «Присылаться должны темы и краткие либретто с указанием общей

установки сценариста на предлагаемую вещь... Опыт производства показывает, что отдавать предпочтение определённой форме картины — преступление против нужных, насущных задач широкого общественного порядка...»

Можно посмеяться над этими попытками что-то сказать, что-то невнятно выдать. Но факт есть факт: это всё было путаной, пустой, никчёмной и всё же — вот ведь парадокс! — некой реальной творческой суетой. Творческим азартом.

Так и остался сценарий — плохой ли, хороший — таким скромным трудягой, зависимым и подвластным режиссёрскому свершению...

## И ВНОВЬ О ХАНЖОНКОВЕ

Я нарочно не хочу и не собираюсь искать в биографии Александра Ханжонкова какие-то сомнительные детали. Он был честным и умным человеком, и те мелочные, те горькие примеси, что ему приходилось порой глотать, легко (я ручаюсь за это) списать на счёт его непростой профессии. Он был в ответе за каждый созданный им фильм — при том, что истинных супротивников, то есть конкурентов, кроме «Братьев Пате», Тимана и Дранкова у него, по сути, и не было.

Больше мешали неопытность, отсутствие необходимой техники и умелых работников — с самого начала, с самых первых шагов. Крайне необходимым был, например, кинооператор — Сиверсен старался быть старательным, но работал неумело. Пришлось искать другого. Другой довольно скоро (и удачно) появился — это был опытный профессионал Луи Форестье, сотрудник сначала временный, потом постоянный и, наконец, оставшийся в России навсегда.

Иногда случались болезненные стычки с прокатчиками фильмов. Кое-кто из них пытался контрабандно выдать негласный сеанс. Или, дополнив фильм какой-то нехитрой музыкой, повысить оговорённую цену просмотра.

Были и другие передраги. К примеру, появление новой фигуры, бесцеремонной и громогласно возжелавшей приобщиться к кинематографу, — а именно Роберта Перского, — заставило Ханжонкова изрядно поволноваться. Неумелый «новобранец» без разрешения Анны Львовны Толстой (наследницы великого писателя) взялся за «Живой труп» и снял его. Разразилось общее негодование, в котором едва ли не главную роль сыграл Ханжонков. В итоге фильм был не только снят, но и «снят» вообще.

Важной проблемой было расширение аудитории. Экранизации классики и масштабные исторические постановки привлекали, помимо первоначального невзыскательного зрителя, образованную публику обоего пола. Другой целью была такая широкая (хотя часто и безденежная) прослойка, как молодёжь и даже дети.

Из записной книжки Ханжонкова: «Молодёжь, учащиеся, студенты просто любили ходить в синематограф, увлечённые самим “чудом”. 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, мультипликации Владислава Старевича, фильмы о животных, сказки Пушкина. Однако первые отечественные детские фильмы — о детях, с участием детей, специально для них — появились лишь в 1912 году. А родиной их стала страна Чарлза Диккенса и Льюиса Кэрролла. Английские фильмы самого начала века «Маленький доктор», «Мышь в художественной школе», «Алиса в стране чудес» с огромным успехом шли по всему миру...

Игровое кино вначале осознавало и позиционировало себя «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 и в театре, играли взрослые.

Одно из самых важных деяний Ханжонкова (впрочем, активность в этом деле проявил и Дранков) касалось научно-просветительских кинолент на сельскохозяйственную тематику. Несмотря на явную убыточность этого дела, он привлёк группу молодых учёных из самых разных областей науки и техники, чтобы они читали лекции, рассказывали людям (особенно юным) о научных сенсациях, о будущих уникальных свершениях. И так продолжалось несколько лет — в том числе и военных.

Конкурентом Ханжонкова по части научно-популярных фильмов был не только Дранков, но и фирма «Братья Пате». Смешно, что картина «Пьянство и его последствия» снималась в сентябре 1912 года на печально известном Хитровом рынке, а через месяц на том же рынке снималась совершенно аналогичная картина «Пасынки судьбы». И это не было случайностью. Так стихийно и безоглядно творилась конкуренция.

...Одно время внимание Ханжонкова занимала деятельность учёного Ивана Христофоровича Озерова, видного экономиста, который страстно (и наивно) увлёкся кинофикацией в школьных и внешкольных формах. Он мечтал перестроить всю школу, создать свои кинотеатры, построить свою плёночную фабрику, изготовить собственную аппаратуру... и т. д. и т. п. Он был, конечно, утопистом, и Ханжонков быстро понял это — хотя его письменные контакты с учёным продолжались очень долго.

Между тем в июне 1912 года Ханжонков завершил строительство первой кинофабрики на Житной улице, а через год открыл свой кинотеатр

на Триумфальной площади в Москве. Начиная с 1911 года он стал непререкаемым авторитетом, председателем правления акционерного общества, куда вошли крупнейшие московские финансисты. И таковым числился вплоть до прихода советской власти — а точнее, до 1919 года, когда уже находился в Ялте, где не особенно успешно пытался возобновить кинопроизводство. А покинул он Россию едва ли не в последнюю эвакуацию из Крыма — в ноябре 1920 года.

Продолжение этого разговора — немного ниже, где речь идёт о финале «ханжонковщины».

## ЭТИ СТАРЫЕ ЖУРНАЛЫ

Наверно, не слишком корректно называть первые наши киножурналы старинными или древними — им чуть больше сотни лет, — но по сути, по своему историческому смыслу они именно таковы. В моей коллекции старой периодики журналы эпохи немого кино кажутся мне самыми ценными раритетами. Признаюсь, особенно часто тянет меня пересматривать киножурналы самых начальных, десятых годов. Именно в эти несколько лет первобытная киношка окончательно и бесповоротно сделалась киноискусством. И наш отечественный кинематограф, называемый потом советским, стал, безусловно, одним из самых передовых.

Вот это преобразование и зафиксировали наши первые, официально советские киножурналы. Это был точный слепок умонастроений народа — и прежде всего, конечно, самой образованной, самой амбициозной его части.

Однако справедливость требует отдать дань памяти и тем журналам, которые были их предшественниками — то есть журналам дореволюционным. Более того — как бы ни были различны идейные пристрастия советских и досоветских журналов, кровное, природное родство меж ними очевидно. Оно и неудивительно — ведь делали их часто одни и те же люди.

А начиналось всё так. Едва отцы-основатели нашего кинематографа — Ханжонков, Дранков, Ермолев, Тиман и другие — оперились и окрылились, то есть стали работать на уровне мировых стандартов, сразу возникла ОНА. То есть киножурналистика. В 1907 году вышел журнал «Кино» — правда, он был лишь приложением к журналу «Светопись» (так именовалась тогда фотография) и прожил меньше года, но в том же году стал издаваться один из самых веских — в прямом и переносном смысле — журналов «Сине-фоно». Его можно считать долгожителем — он скончался практически сразу после Октября, в 1918 году.

Не буду перечислять все журналы. Ограничусь упоминанием лишь нескольких названий, довольно экзотично звучащих для нашего уха: «Вестник кинематографов» («кинематографами», напомним, назывались тогда кинотеатры), «Кинемо», «Киножурнал», «Вестник кинематографии» (не путать с первым), всего больше двух десятков. Многие из них вскоре

(если не сразу же) буквально растворились в небытии.

На протяжении десятых годов тема кино часто возникала и на страницах театральных, научных, педагогических журналов. Но «Синефоно» до 1915 года оставался вершинным столпом нашей киножурналистики. Оно и понятно: его редактировал (правда, не с самого начала) не кто иной, как Моисей Никифорович Алейников — личность в нашей киноистории столь уникальная, что о нём надо бы рассказать отдельно.

Он родился в 1885 году в воронежской глубинке в семье старообрядцев — отсюда и ветхозаветное имя. Окончив Императорское техническое училище в Москве, целиком отдался своему главному увлечению — кинематографу. Энтузиаст кино, инженер, человек с абсолютным редакторским и продюсерским слухом, он стал вскоре — а именно в 1915 году — редактором ещё одного видного киножурнала «Прозектор», а после революционных пертурбаций возглавил частную кинофирму «Русь» и, сумев правдами и неправдами уберечь её на какое-то время от национализации, сделал, по сути, самым главным, самым престижным киношным предприятием нашей страны в 1920-е годы. Потом работал на «Совкино», был арестован за «вредительство» и освобождён как уникальный специалист, когда создавалась киностудия «Мосфильм». Последние годы — а умер он в 1964-м — он провёл за сочинением (вместе с женой Е. Яхниной) детских книжек на исторические темы.

Возглавляемая им «Русь» была в 1920-х главной цитаделью «кинотрадиционализма», создававшей фильмы не только для советских, но и для западных зрителей — многие её картины, начиная со снятого ещё в 1919 году «Поликушки», выгодно продавались за границу. На вырученные деньги «Русь» покупала дешёвые иностранные картины, которые с большим успехом шли в СССР. Попыткой угодить и советскому, и зарубежному зрителю была и первая постановка только что создавшейся «Межрабпом-Руси» — фильм «Аэлита» (1924).

Но вернёмся к киножурналам. Надо сказать честно, что отношение литературной и театральной интеллигенции к ним, даже таким солидным, как «Синефоно» и «Прозектор», было неоднозначным. Как и положено, в них было много рекламного текста — грубоватого, крикливого, пошловатого. Недаром сказано: «Журналы, которые рекламировали эту продукцию, тоже частенько обзывались “готтентотскими”» (Николай Лебедев).

А как могло быть иначе? Журналы издавались теми же фирмами, что делали все эти фильмы. Владельцы кинотеатров и прокатных контор

платили за рекламу, не считаясь с конкурентной борьбой между производителями. И надо сказать, реклама в этих журналах была, по мере старания, довольно красочная, эффектная — то есть действенная.

Журналы «Сине-фоно», «Проектор», не говоря уж о «Пегасе» Ханжонкова, печатались на прекрасной бумаге (глянец), все фотографии и фотокадры из фильмов были образцового качества. Тексты аннотаций-либретто всегда шли под рубрикой «Описания картин» и были, как я уже говорил, доподлинно литературными. Во всех этих журналах на высоте была и сама журналистика. Здесь поднимались и обсуждались такие темы, которые и сегодня могут считаться актуальными: «Кинематограф и война», «О будущем театра кинематографа», «Кинематограф и беллетристика», «Дети в кинематографе».

Здесь живо, нескучно писалось о проблемах производства, пользе и вреде отдельных новаций, о зарубежном опыте, о перспективах звука и цвета, о пожарной безопасности, о катастрофическом дефиците плёнки (импортного товара), вызванном войной. Здесь были не прочь пошутить, подчас и поиздеваться в рецензиях, фельетонах, анонимных частушках:

Ветер воет, ветер свищет,  
А мой милый плёнку ищет.  
Речи держит Комитет,  
Ну а плёнки нет как нет.

Не сказать, конечно, что между журналами царило дружеское единогласие, однако до резких и продолжительных перепалок доходило редко. Покусывали изредка друг дружку, пощипывали порой, но — воспитанные люди! — старались всегда держаться в рамках парламентской полемики.

Впрочем, одна ядовитая свара всё же имела место и, к сожалению, обойти её молчанием трудно, ибо коснулась она, как назло, двух самых интересных и серьёзных изданий. И носила, как говорится, принципиальный характер.

В 1915 году, как уже говорилось, стал выходить толстый журнал «Пегас» — детище кинофирмы Ханжонкова. Он назывался «Журналом искусств», и, действительно, не менее половины страниц были отданы литературе, театру, музыке, этнографии, рисункам и портретам. Здесь же

печатались и «киноповести». Идея поместить кино в прямом и равноправном соседстве с другими, более старшими искусствами, была, конечно, хорошей идеей. Это был журнал для широкой — точнее, для широкообразованной — публики. (До этого фирма издавала тонкий журнал «Вестник кинематографии», адресованный прежде всего кинематографистам).

Трудно сказать, кто был хозяином кошки, пробежавшей между «Синефоно» и «Пегасом». Но возмутителем спокойствия стал, кажется, всё-таки «Синефоно». Вроде бы конфликт начался с критического отдела этого журнала (№ 5 за 1911 год), где был брошен упрёк постановщикам фильма «Оборона Севастополя» А. Ханжонкову и В. Гончарову за то, что они отказались от сквозного драматургического действия, ограничившись показом «отдельных, не связанных друг с другом батальных и бытовых сцен».

Вообще, тон первых номеров журнала действительно отличался некоторой амбициозностью. И не только по адресу «Пегаса», но и по адресу многих других кинофирм — театральных, литературных и музыкальных. Разумеется, такое пристрастие журнала к своему «высокому мнению» многих обидело.

Вскоре в «Пегасе» появился ответ, который сочинил известный тогда публицист, рьяный апологет киноэкрана Никандр Туркин. (Кажется, мы с ним ещё не встречались, так что запомним эту первую встречу). Ответ был достойный, хотя и несколько воинственный. Сам Ханжонков был вежлив и как бы нейтрален, однако его влиятельная супруга была согласна с Туркиным и публично поспешила похвалить и поддержать его. В результате задетыми себя почувствовали сразу несколько журналов, притом разные по интересам: «Театр и Кино», «Рампа и Жизнь» и др. В общем, реакция была разнообразной. Но притом заметим, что никто из критиков и критиканов ни разу не бросил упрёка в адрес экранной продукции Ханжонкова.

Однако «Синефоно» не заставил себя ждать ответа: «Чем культурнее делаются картины фирмы Ханжонкова, тем менее сдержан и культурен “Пегас” в попытках опорочить конкурента... В каждом большом организме имеется своего рода отдушина, куда извергаются все его отбросы, весь сор и вся грязь. Не с этой ли целью основаны “Пегас” и “Вопросы кинематографии”?»

Это был едкий ответ. «Пегас», разумеется, огрызнулся в сторону собратьев. Я же нарочно взял и поставил оба журнала — «Пегас» и «Синефоно» — у себя на полке рядом. Ибо эти дуэлянты в равной мере достойны

считаться лучшими нашими киножурналами.

## КОРИФЕИ НАЧАЛЬНОЙ ПОРЫ

Пример, которым мы закончили одну из предыдущих глав, рассказав про едва ли не лучший сценарий русского кинематографа, оказался во многих отношениях много значным. Прежде всего, его воплотил в жизнь вовсе не Туркин, как почудилось Амфитеатрову, а известный режиссёр Евгений Францевич Бауэр. О нём — вернее, о них, первых классиках русского кино, — и поведём речь.

Собственно, история знает со всей определённостью о четырёх-пяти корифеях — знаменитых кинорежиссёрах той самой первой поры русского кинематографа. Ещё раз назовём их: Евгений Бауэр, Яков Протазанов, Владимир Гардин и, пожалуй, Владислав Старевич. О других я позволю себе рассказывать более кратко — и начну именно с этих других.

Первым номером называю Петра Чардынина — едва ли не самого плодовитого режиссёра немого периода. О нём уже шла речь, но справедливости ради повторю, что главной его заслугой было именно это — то есть его умелая плодовитость. Чардынин не был оригинально талантлив, не был и эстетически оригинален. Зато был грамотен и культурен — в самом незаурядном смысле этого понятия. О нём и скажу первое слово.

Пётр Иванович Красавцев (по другим источникам — Красавчиков) родился в 1873 году в небогатой крестьянско-купеческой, то есть торговой семье. Родился он то ли в Пензенской губернии, то ли в Пермской (это чуть странный разницей, хотя и не столь важный). С детства мечтал быть актёром и все свои крохотные деньги тратил на визиты в театр. Мать хотела выбить из него эту глупую мечту. Подросток выказал характер и в конце концов, не окончив симбирскую (?) гимназию, совсем юным сбежал из дома. Приехал без гроша в Москву. Как обычно, нашёл какие-то жалкие уроки, снял на чердаке комнатёнку и вскоре, не оставив своей заветной мечты, стал добиваться поступления в Московскую филармонию — по театральному классу В. И. Немировича-Данченко.

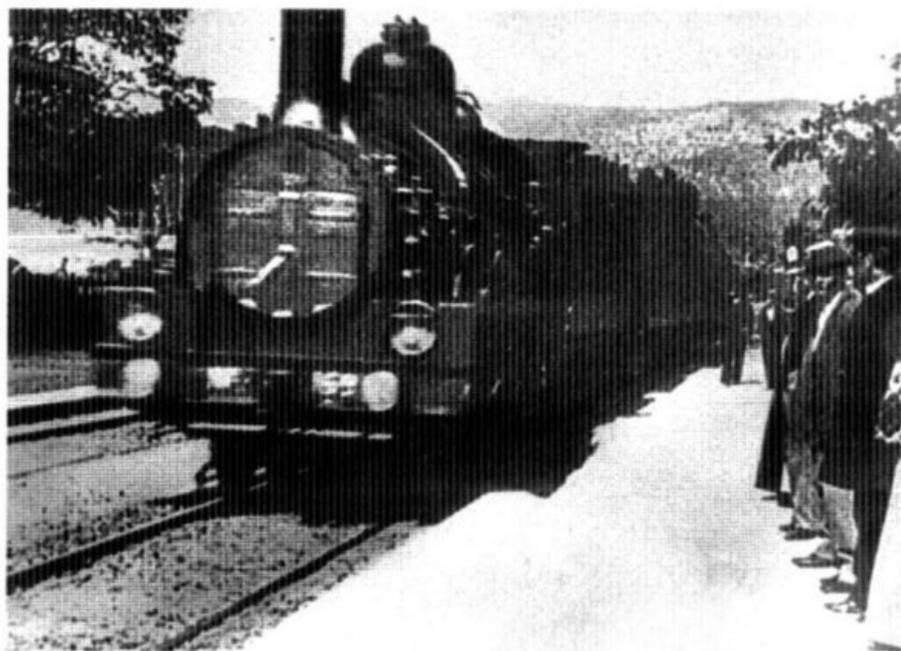
К слову, мать смирилась с его желанием и стала присылать скромные деньги. Экзамен он выдержал не блестяще, но сносно и был принят. Как способного ученика его освободили от платы. Тогда же он взял себе псевдоним Чардынин (будто бы по месту его рождения — Чердыни в Пермской губернии, но почему тогда не Чердынин?). Стал работать в

разных провинциальных театрах актёром и режиссёром. Критик журнала «Артист» так оценил на первых порах его дарование: «У г. Красавцева хороший голос, ясное произношение и в то же время недостаточное умение пользоваться голосовым материалом, сухость дикции, отсутствие чувства, недостаточная свобода жестов и малоподвижное лицо. Нам кажется всё же, что школа могла бы больше сделать для г. Красавцева».



Звезды немого кино: в верхнем ряду слева направо — Владимир Максимов, Вера Холодная, Витольд Полонский, Иван Худолесев, Иван Мозжухин. В нижнем ряду — Осип Рунич и режиссер Петр Чардынин.  
На съемках фильма «Молчи, грусть, молчи». Москва, 1918 г.





Кино пришло в Россию, как и в другие страны, в 1896 году — с фильмом братьев Люмьер «Прибытие поезда»

Первый русский фильм «Понизовая вольница» («Степька Разин») был снят в 1908 году







Русский кинопромышленник № 1 ...и после  
Александр Ханжонков  
до своей славы...

Коллектив Торгового дома Ханжонкова в 1914 году







Главный конкурент  
Ханжонкова —  
Александр Дранков



Режиссер  
Евгений Бауэр





Первый русский сценарист  
Василий Гончаров



Сценарист Александр Вознесенский  
(Бродский)

Режиссер Владимир Гардин







Владислав Старевич со своими кукольными «актерами»

Яков Протазанов







Всеволод Мейерхольд и Зинаида Райх

Владимир Маяковский и Александра Ребикова  
в фильме «Барышня и хулиган»







«Оборона Севастополя» (1911)

«Пиковая дама» (1916)







«Крейцерова соната» (1914)

«Отец Сергей» (1918)







Мария Германова



Вера Юрнева



Ольга Преображенская





Софья Гославская



Наталья Лисенко



Алиса Коонен





Владимир Гайдаров и Ольга Гзовская в фильме «Йола» («Ведьма»)

Анель Судакевич



Анна Стэн







Осип Рунич и Вера Холодная

Вера Холодная







Григорий Хмара



Иван Мозжухин

Витольд Полонский



Кинопромышленник  
Иосиф Ермолев







Маргарита Барская и Петр Чардынин (справа)

«Пегас» — один из первых  
русских киножурналов



Энтузиаст русского кино  
Моисей Алейников







Это, конечно, скромная похвала, и не было бы резона преподносить её читателям, если б не случилось нежданного и по-своему странного рождения синематографа. Впоследствии все знакомые мне знатоки кино отмечали, говоря о карьере Чардынина, его скромно-выразительное, творчески-простое и очень грамотное, умелое дарование. Как режиссёрское, так и актёрское. В 1908 году он был уже в труппе Введенского Народного дома, где ему предложили снимать и сниматься в фильмах Александра Ханжонкова.

В 1910 году он впервые снял экранизацию «Пиковой дамы». Это был короткометражный вариант, по тем временам довольно успешный. В эти годы, по мере увлечения кино, сокращается, а потом и кончается совсем театральная деятельность Чардынина. Очевидно, что кинематограф во всех своих формах больше отвечал его интересам. Он работал крайне интенсивно до 1916 года включительно. В 1913 году крупный продюсер Дмитрий Харитонов открыл в Харькове в собственном доме крупнейший на Украине кинотеатр «Ампир», а год спустя кинематографическая контора Харитонова заключила контракт с Павлом Тиманом на три года...

Последующие события Ханжонков описывал так: «Во время войны в число крупных кинопроизводственников в Москве включился неожиданно Д. И. Харитонов... Он стал искать себе опытного режиссёра... Выбор его пал на П. И. Чардынина, о чём Харитонов в одной из бесед со мной откровенно, но совершенно секретно, заявил. В то время у нас в ателье царила мания новых исканий, а Чардынин, поставивший за свою многолетнюю службу добрую сотню разных картин, считался хорошим режиссёром, но человеком “без выдумки” — он не мог дать уже ничего нового...

Когда Харитонов обратился ко мне со своей наивной просьбой “уступить ему Петра Ивановича”, он не вызвал во мне возмущения и не получил категорического отказа. Я ответил ему, что Чардынин много сделал для нашей фирмы, так что отказать ему в работе я, конечно, не соглашусь. Но если он, Харитонов, сумеет Чардынину предложить выгодные условия, то с моей стороны не будет никаких препятствий.

Харитонов не поскупился, Чардынин соблазнился, а я... согласился. Дело было сделано».

Переход Чардынина к Харитонову произошёл без малейших конфликтов, что в кинематографе бывало редко.

«Он не мог дать уже ничего нового», — сказал Ханжонков. Это было правдой и... отчасти неправдой. В 1918 году на экраны вышел двухсерийный фильм-бенефис «Молчи, грусть, молчи!». Чардынин

поставил фильм по собственному сценарию и блестяще сыграл в нём одну из ключевых ролей. Это был именно классный фильм, где грустным и молчаливым подтекстом звучал роковой восемнадцатый год.

В 1916 году Харитонов переехал в Москву, где создал крупнейшую киносеть и переманил к себе ведущих актёров и режиссёров: кроме Чардынина, тут были Вера Холодная, В. Висковский, Ч. Сабинский, М. Бонч-Томашевский, В. Максимов, О. Рунич, В. Полонский и др. Владелец фирмы обещал им полную свободу творчества и сумасшедшие гонорары. (И не обманул: месячный гонорар каждого из них был равен годовому гонорару среднего театрального актёра).

Дело своё Харитонов с Чардыниным повели очень умно — без всякого риска. Их ателье на Лесной улице, около Тверской заставы, было построено по плану ханжонковского. Поначалу решили новых артистов не привлекать, а занять старых, уже завоевавших себе репутацию на кинорынке. Ожидаемый взлёт нового предприятия оборвала революция...

В 1919—1923 годах Чардынин, будучи эмигрантом, жил и работал в Латвии — там же организовал курсы латвийских киноактёров. По сути, он стал отцом латышского кино. Затем вернулся на родину и работал на украинских киностудиях. Здесь же, в Одессе, познакомился с архиталантливой молодой актрисой Маргаритой Барской, как раз начавшей тогда снимать и сниматься в кино. Когда она была на гастролях в Одессе, кинофабрика предложила ей очень солидный и выгодный договор, а Пётр Чардынин, снимавший тогда очередной фильм, предложил ей руку и сердце. Она согласилась — но об этом я буду говорить отдельно.

В начале 1930-х годов Чардынин был отстранён от работы в связи с политической кампанией «против мастеров дореволюционного кинематографа» (так говорилось и писалось буквально) и в 1934 году умер от рака в той же Одессе. Похоронен был там же. На могиле режиссёра был установлен кенотаф великой актрисе немого кино Вере Холодной (но об этом трагическом моменте также чуть позже)...

## А ТЕПЕРЬ БАУЭР

Евгений Францевич Бауэр родился в 1865 году в Москве в семье обрусевшего немца-музыканта. В 1887 году окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Сменил много профессий — работал художником-карикатуристом, удачно проявил себя как мастер художественной фотографии, печатал шуточные заметки в журналах, перейдя в театр, работал как постановщик, антрепренёр и художник-сценограф. В кинематограф он пришёл с изрядным опозданием — уже в 1914 году. Он был типичным персонажем артистической богемы: всегда элегантный, в широкой бархатной блузе или модной пиджачной паре, французские усы, прямой пробор, муж опереточной дивы, роскошной блондинки Лины Бауэр...

Обратившись к кинематографу, он начинает работать как художник-постановщик и режиссёр. Первая работа в кино — заказ на создание декораций для фильма «Трёхсотлетие дома Романовых». Это был заказ Дранкова, и затем Бауэр уже в качестве режиссёра ставит для той же дранковской компании четыре фильма. Пришёл успех — и постановщика тут же переманивает французская компания «Братья Пате». Для неё он ставит ещё четыре фильма, после чего триумфально переходит в фирму Ханжонкова, который был тогда (да и позже) фактическим лидером русской кинопромышленности.

Дальнейшим и окончательным призванием Бауэра стало немое кино, в котором он проявил себя выдающимся стилистом. Разумеется, это не значило, что он был одержим только лишь выразительным почерком — композициями кадра, мизансценами, «стойбищем» актёров и т. п., но он действительно придавал огромное значение именно *внешности* постановки. (Почему его фильмы и бывали порой удостоены небрежного и несправедливого термина «бауэрщина»).

Надо было видеть, как вдохновенно продумывал он установку света, как любил его игру на съёмочной площадке. Движением света он раздвигал кадр. Похожий эффект давали необычные крупные планы. Нередко он использовал съёмку сквозь газовую материю — ради «туманной» изобразительности. Любил выстраивать декорации с выразительностью классических живописных полотен. Выстроенность мизансцен Бауэра-режиссёра по скрупулёзности, эффектной подробности иной раз

напоминала некую разновидность орнамента.

Вообще, со временем едва ли не главной целью Бауэра-оператора стали пространство и объём. «Бауэр, — вспоминала Вера Дмитриевна Ханжонкова, работавшая у него монтажницей, — резко уменьшил количество декораций, заменяя их, по возможности, занавесями, тюлем, полотнами. Это позволило ему иначе размещать осветительную аппаратуру, заменить всякое освещение боковым».

Один из первых сценаристов, известный литератор Валентин Туркин писал о нём: «В мизансценах сказывалось и искусство Бауэра как фотографа-портретиста. Всем памяты персонажи бауэровских картин, тихо скользящие или сидящие задумчивые фигуры, медлительно страстное первое объятие влюблённых, тихо уходящая жизнь, в которую неожиданно вторгаются крик, порыв, смерть, чтобы оставить после себя покой и одиночество где-то в пустынных залах или на тихом кладбище».

Некто (имя я не нашёл) писал о раннем кинематографе Бауэра: «“Красивым” казалось ему общепринятое, открыточно-нарядное, подобное пейзажам Поленова, и в пропаганде этой “красоты” он был неуёмен. Он мог снимать лишь по точно сделанному для него сценарию, но даже на этом условии, увлекаясь отдельными сценами, разрабатывая красивые детали кадров, он снимал километры мало нужных для развития фильма кусков».

Амо Бек-Назаров, некогда снимавшийся у Бауэра, пишет в своих воспоминаниях: «Никому не известная актриса, снявшаяся в маленьком эпизоде фильма “Анна Каренина”, получила от режиссёра Гардина лаконичный приговор: “Безнадёжна”. Кто знает, какой была бы её последующая карьера, если б случай не свёл молодую актрису с Евгением Францевичем. Тот не побоялся доверить ей центральную роль в картине “Песнь торжествующей любви”. Наутро после премьеры имя Веры Холодной было у всех на устах...» Что такого привиделось Бауэру в этой тихой и скромной, едва ли не застенчивой, совершенно неопытной девушке?

Пожалуй, я малость переборщил, сказав о некой неотразимой женской волшебности, по которой всегда был узнаваем бауэровский почерк. Внешность внешностью, но многие героини его — и притом вполне успешные — отнюдь не бросались в глаза какой-то яркой сверхкрасивостью. Он знал чувство меры — и часто (при случае) осаживал себя. Никто не работал так тщательно с глубинной организацией кадра: с тенями, с интерьерами, с мусором, с помятыми книгами, с едва ли не удушливой мебельной теснотой или, напротив, с мертвящим простором

высокомерного зала.

Многие авторитеты полагали, что именно Бауэр сделал русскую кинематографию искусством. Что именно он создал принципиально новую дисциплину в съёмочном коллективе. Что он творчески объединил работу художника и оператора. Что он, как мало кто, умел находить и подбирать актёров. Что он умел (хотя и нечасто) снимать многие выразительные сцены без репетиций — сразу под его диктовку.

Некогда он был известным опереточным актёром и художником. Это, конечно, сказалось на его пристрастиях. Да, Бауэр любил большие монументальные декорации с колоннами, лестницами, анфиладами комнат и прочими изобразительными причудами. Например, в картине «За счастьем» нужно было поставить спальню для героини — хрупкой болезненной девушки из богатой семьи. Бауэр решил воспользоваться символическим контрастом сопоставления: сверхбогатый, роскошный облик жизни будто давил, душил, убивал несчастную героиню. Для этого декорация приняла, кроме помпезной, тяжеловесной мебели, несколько больших белых колонн. Девушку «положили» на огромную лепную золочёную кровать (в духе рококо) и вдобавок поместили меж колоннами, на самом виду золочёного лепного амура. И всё это возымело (между прочим, вопреки капризу оператора Завелева) зримый, ошеломительный, буквально фантастический успех.

Заметим кстати, что сюжет фильма был далеко не случайным для Бауэра. Иной раз кажется, что он вообще был сознательно болен этой темой — унижением женщины. То его героиня подвергалась насилию из-за бедности, то из-за наивности, то из-за страха и т. д. Впрочем, он не менее часто отдавал дань мистике — трагической и лирической вместе. Наиболее яркий и своеобразный из примеров — «После смерти» (или «Песнь торжествующей любви» по повести Тургенева), где у него красивейше играют живые... видения... Очевидно, что главным несчастьем Бауэра — так же как самым эффектным его козырем — было именно трепетное пристрастие к рукотворной, искусственной красоте. Стихийную (природную) красоту он почитал во вторую и даже в третью очередь — ему претила неряшливая (тем паче капризная) стихийность. Её случайность, её болтливость, её непокорность. Его любовью была именно статичная красота. Когда он собрался снимать ту же «Песнь торжествующей любви», он откровенно давал понять, что ищет женщину потрясающей внешности — что опыт и умение играть его совершенно не интересуют. И когда к нему вдруг заявила с рекомендацией Вера Холодная, он был ошарашен. Потрясённый её чуть странной, неподвижной красотой, он моментально

согласился дать ей роль. Она была не просто женщиной в его вкусе. Она была в его глазах всецело неземной — живой картиной...

Я знаю, конечно, что иные «спецы» отнюдь не считают Холодную великой актрисой — жёстко судят её однообразие, статичность, весьма простенькую красоту, — но пусть попробуют найти у каких-то других звёзд столь же непринуждённое благодушие и столь же трогательную, непринуждённую ласку. Бауэр открыл её красивую, манящую бестайность. Её счастливое, спокойное и опять же манящее одиночество. (Впрочем, о ней ещё пойдёт речь ниже).

Главное, что определяет истинное качество режиссёра, — конечно, умение работать с артистами. В этом Бауэр был (или, вернее, бывал) виртуозом. Почти все именитые звёзды русского немого киноэкрана были открыты Бауэром: не только Вера Холодная, но и Лидия Коренева, Николай Радин, Вера Каралли, Зоя Баранцевич.

При этом следует признать, что Бауэр был очень неровным, а временами даже небрежным режиссёром. Довольно часто возникает впечатление, что иные фильмы он — едва ли не нарочно — ставит через силу. Смотреть их порой невозможно. Откликаясь на запрос Времени — шла мировая война, — он поставил патриотический фильм «Слава нам, смерть врагам». В главных ролях выступали двое: известная и очень хорошая актриса Дора Читорина и уже знаменитый Иван Мозжухин. Фильм оказался глупой, лживой и просто нелепейшей халтурой — другому оценить его невозможно. Помнится, как я обидел своего учителя Семёна Сергеевича Гинзбурга, автора почти классического фолианта «Кинематография дореволюционной России», когда он ни с того ни с сего расхвалил этот фильм — лишь слегка пожурив его за мимолётную неточность. (Кстати, фильм сохранился — его можно посмотреть).

Всё это было тем более досадно, что буквально накануне Бауэр поставил с той же Дорой Читориной другой фильм — «Немые свидетели» (название, по-моему, неточно). Фильм, бесспорно, один из лучших в его — и в её — карьере. Недаром он поставлен по сценарию одного из лучших тогдашних сценаристов Александра Вознесенского. Читорина играет там простенькую городскую девушку, которая волей случая временно становится хозяйкой богатого дома, когда его владелица уезжает на отдых. Остаётся сын, красивый, безвольный лентяй и бездельник, страстно влюблённый в некую полусветскую красотку. Красотка играет им, изменяет ему — при этом реально целит в жёны. Страдая в одиночестве, он напивается и полупьяный насилует Настю (героиню фильма). В результате она — так бывает, увы, — пылко влюбляется в него.

Дальше, как водится, следуют грустные эпизоды их раздерганных отношений. И вот последний: баловень и лентяй весело спешит навстречу гостям, беспечным и сытым прожигателям жизни. Вместе с ними победно является его неверная барышня, все они шумно и весело спешат на улицу, садятся в шикарные авто и... уезжают. А брошенная героиня, стоя у парадного подъезда, молча и растерянно провожает их глазами. Конец. (Этот фильм также сохранился).

Самое главное и удивительное здесь — именно этот конец! Никакой истерики. Никакой общеизвестной расплаты. Героиня глотает трагический финал растерянно и... молчаливо. Подобно героиням Пушкина, Гоголя, Достоевского и Тургенева. Характерно, что нечто похожее — но в чуть более откровенно-трагической форме — режиссёр выразил и в его знаменитом фильме «Жизнь за жизнь».

...Владимир Гардин (о нём чуть позже) дал в своих воспоминаниях высокую оценку Бауэру, но с важной (и чуть неуклюжей) оговоркой: «Он любил красивое — то, что является одной из первых ступеней высокой десницы, ведущей к прекрасному». Да, всё так: была в эстетике Евгения Францевича эта тяга к явной красивости — к изломанным линиям, к эффектным, болезненно-чувственным позам, к нарочитой гармонии... И это часто мельчило его несомненно сильное дарование.

Снимать природу как таковую Бауэр не любил, в ней, на его взгляд, было слишком много сумбурного и хаотичного. Актёров подбирал тех, что гармонировали с его причудливыми декорациями. Часто старался убирать всё, что могло бы исказить красоту кинозрелища. Вероятно, немалая доля вины за эту монотонную красивость фильмов лежит именно на Бауэре, который любил пользоваться актёром как чистой краской, — не смешивая её с другими красками, не изменяя её тона и довольствуясь её привычной звучностью... Не отсюда ли его расположение к Вере Холодной?

И всё же, по моим скромным впечатлениям, красивость не была тотальным и категоричным увлечением Бауэра — даже когда он, увлекаясь красивыми деталями, снимал лишние километры плёнки. Очень часто (я готов подчеркнуть это!) в трагедийных и даже бытовых сценах режиссёр всегда давал возможность актёрам выйти из «паутины красивости» — выйти совсем, ради более серьёзной и вдохновенной выразительности.

Знаю, что по поводу Бауэра были мнения и построже. Вот одно из них — довольно поверхностное и странное. Тем более странное, что это мнение очень неглупой актрисы Софьи Гославской (о ней я напишу ниже). Но мнение это, я знаю, разделяли и многие другие артисты: «С актёрами он совсем не работал. Духовный мир актёра, процесс его творчества, глубина

и верность переживаний не трогали Бауэра. Но это не было пренебрежение, отнюдь нет. Просто он всецело доверялся — знал, что сам актёр сделает всё возможное. А какой-либо своей концепции в режиссуре, видимо, у него не было. Многие актёры были очень довольны таким положением вещей и поэтому отлично ладили с Евгением Францевичем»...

Но вот, по-моему, чуть более верное мнение — мнение его ученика, небезызвестного Льва Кулешова: «Бауэр был популярный опереточный режиссёр и художник, его постановки славились богатством и роскошью. Для кинематографа он сделал немало... Он использовал свой опыт работы в театре, тщательно репетировал, продумывал мизансцены, различные способы съёмок и великолепно знал приёмы освещения. Картины Бауэра отличались размахом, пышными декорациями, обязательно с колоннами и каминами. Для своего времени он хорошо монтировал, снимал даже крупные планы и панорамы... Бауэр умел “делать” актёров. Они сначала снимались у него, получали известность, а потом их переманивали на другие кинофабрики».

Мнения, прямо скажем, довольно противоречивые. А насколько точные — это вопрос! Ведь Бауэр, как посмотришь, бывал очень и очень разным. Часто снимал и так, и этак, и просто никак. Впрочем, есть ещё одно мнение, о котором никак не стоит забывать: Бауэр, как ни один другой режиссёр того времени, отдал заметную дань трагедийному — порой не без резко болезненного декадентского акцента — кинематографу.

Вообще русское эстетическое и литературное бытие в этот период было исполнено странных и тревожных примет. Я имею в виду весь многообразный Серебряный век, а с ним и при нём тягостные, необоримые, порой истерически-нервные пристрастия. Создаваемое в то время русское кино, как и русская литература, было проникнуто памятным и преодолимым страхом перед реальностью, и это состояние прекрасно и не однажды выразил Бауэр (хотя и не всегда напрямую). Уже в « Сумерках женской души», его первом фильме, обыденный мир предстаёт как место чрезвычайно опасное — хотя порой приглядно-впечатляющее. А иные поздние его ленты часто отдают и самой натуральной некрофилией, хоть и предельно эстетизированной.

Бауэр, как многие поэты и литераторы, был растревожен и увлекаем этой болезненной тягой к смерти. Среди кинорежиссёров таковых почти не было. Повторю: среди многочисленных фильмов у Бауэра были очень разные киноленты, часто случались очень спорные и труднообъяснимые результаты. Но даже те, над которыми нередко тяготел упрёк в декадансе, в мрачности, в пугающе-угрюмых страстях, были интересны и всякий раз по-

своему волнуящи. Например, в мистико-символическом фильме «Жизнь в смерти» (1914), поставленном Бауэром в содружестве с поэтом Валерием Брюсовым, герой картины убивал любимую женщину для того, чтобы... сохранить нетленной её красоту. Он бальзамирует труп и, поместив его в склеп, ходит туда, чтобы раз за разом увидеть её.

Близкий к этому сюжет был положен Бауэром в основу известного фильма «Умиравший лебедь». Там странный, полусумасшедший, хотя и даровитый художник, одержимый манией создать «живую» картину смерти, видит в театре юную балерину, танцующую известный танец «Умиравший лебедь». Художник знакомится с танцовщицей, зазывает её позировать для своей картины, но вдруг в порыве внезапного безумия душист натурщицу и лихорадочно пишет с неё картину — это был уже 1917 год.

Да, именно Бауэра и никого другого эпохально задела декадентство, мистика, некрофилия, почти истерическая эротика, ставшие небывало популярными в то время. Зачинщиками этого были окружающая реальность и русская литература. Популярные поэты Брюсов, Иванов, Кузмин, Волошин, Бальмонт, Мережковский, Сологуб, Андрей Белый, религиозные мыслители Булгаков, Бердяев, Флоренский и другие — все они в творчестве, а порой и в жизни отдавали дань теме смерти, душевной болезни, тотально-самоубийственной любви.

«Каждый, кто наблюдал русскую жизнь последнего десятилетия, должен был сделать из своих наблюдений один горестный вывод: наша родина душевно больна, и все мы в той или иной степени причастны этой душевной болезни, — писал в статье «Голос из гроба» молодой яркий публицист Дмитрий Болдырев. — Все мы неслись и несёмся в её хороводе, в центре которого одна фигура сменяет другую. Исчез Распутин, выскочил Ленин».

...Бауэр, конечно же, был трудоголиком. Снимал много и подчас неряшливо. Увы, так случилось и с фильмом «Набат», поначалу обещавшим ему один из лучших, успешнейших исходов. И всё же фильм, несмотря на грандиозную и длительную постановку (более месяца), несмотря на участие крупных актёров, режиссёру не удался.

Однако, по счастью, вмешалось Провидение — в лице будущей жены Ханжонкова Веры Дмитриевны. Вот её запись: «Картина вышла скучной, растянутой и грозила “полкой”. Евгений Францевич был в отчаянии. В. А. Каралли (игравшая одну из главных ролей) ходила сама не своя. И вот, после размышления, Антонина Ханжонкова привлекла меня к ремонту фильма. Сюжет был переделан заново, героев наделили новыми чертами

характера, и, в конце концов, получился недурной фильм о разногласиях и борьбе в промышленных и политических кругах кануна Февральской революции».

Известный критик Витольд Ахрамович, похвалив фильм (уже после окончательного монтажа), подтвердил этот казус: «Теперь мы подходим к тому, что может считаться провалом Бауэра в этой картине, — к попытке художника дать натуру в павильоне. Мы отнюдь не хотим этим сказать, что подобные попытки бесцельны; наоборот, натура в павильоне вполне возможна... Но попытка Бауэра потерпела крах потому, что он строил натуру слишком по-театральному. Прекрасно удались Бауэру сцены, снятые на заводе; пожалуй, это лучшее, что нам приходилось видеть за последнее время. Возможность, с помощью привезённых юпитеров, осветить чудовищные машины открывает широкие перспективы перед русской светописью...»

Да, судили Бауэра по большому, по деловому счёту. Впрочем, и удач в его режиссёрской карьере с годами становилось всё меньше. Даже экранизация популярного романа Семёна Юшкевича «Леон Дрей» («Похождения Леона Дрея»), где режиссёр заменил дидактическую драму героя, потерявшего корни своей еврейской среды, зубоскальной историей подлеца, циничного обольстителя русских женщин и девушек, оказалась всего лишь кассовой поделкой, хотя и имела свой, причём немалый успех.

...Но опять же, надо отдать должное одному из лучших фильмов своего времени — «Нелли Раинцева». Это тоже Бауэр. О нём я подробно рассказывал несколько раньше — а теперь о трагическом вперемежку с бытом. Где-то в конце 1916 года уже известная нам Вера Дмитриевна (тогда всё ещё Попова) с лёгкой руки Бауэра взялась делать сценарий по роману «Сумерки» Пшибышевского — напомним, что этот польский писатель-декадент был архипопулярен в те годы. Она была страстно влюблена в этот глуповато-претенциозный роман (хотя, признаться, мало кто из тогдашних российских интеллигентов не обожал его) и через три-четыре недели уже сделала первый вариант. Бауэр был счастлив и как раз собирался сыграть Скимунта — художника вдохновенного, именитого, но одинокого и отрешённого от мира. Сумеречно-красивого, как любил Бауэр.

Весной 1917 года все они (ханжонковцы плюс несколько других приезжих) отправились на съёмки в Ялту. Бауэр присоединился к ним. Далее следует отрывок из дневника Веры Дмитриевны: «По дороге из Симферополя, не доезжая Алушты, сломалась одна из машин. В Алушту приехали, когда уже совсем стемнело. Остановились поужинать. Во время ужина Евгений Францевич сказал, что пойдёт позаботиться о водителях

машин, и вышел на набережную. Его долгое отсутствие всех встревожило. Вышедшие в темноту набережной на поиски скоро услышали стон Бауэра; он упал с набережной, где не было парапета, на груды больших камней, невидимо лежащих внизу. Ни врача, ни вообще какой-либо помощи найти не смогли, и кортеж машин медленно тронулся к Ялте, избегая толчков. Я получила письмо от Евг. Францевича, поразившее меня. Он, описывая случившееся, шутил над тем, что сломанная в трёх местах нога, если б её не упрятали в гипс, складывалась бы как гармошка. Писал, что как только встанет, примется за “Сумерки”.

Несколько дней к Бауэру никого не допускали. Ему было плохо. На третий день Бауэр сам попросил пустить к нему всех. Увидя меня, он подозвал меня к себе. Вошла Эмма Васильевна, жена Бауэра, стала горько плакать, все вышли. Е. Фр. был в сознании. Только что я дошла до домика во дворе гостиницы, где жила Зоя Баранцевич, как она прибежала сказать, что Евг. Фр. умер... Бауэра похоронили на новом кладбище в Ялте. На панихиде в церкви были сплошные слёзы и рыдания. Он был всеми уважаем и любим». Добавлю: ему было всего 53 года. Он умер 9 июня 1917-го — не от последствий падения, а от пневмонии, которой заболел в ходе лечения.

Прежде чем закрыть тему, расскажу про ещё один весьма странный его фильм «Революционер», фактически последний («За счастьем» так и не был закончен). Его сценарий написал небезызвестный Иван Перестиани — актёр, сценарист, режиссёр, педагог. Должен признаться, меня крайне удивила финальная часть фильма. Главный герой, как и следует из названия — старый революционер, несколько лет проведший на каторге, после Февральской революции возвращается к своей семье. Его маленький некогда внук стал студентом. Как и многие его товарищи-партийцы, он убеждённый противник войны. Но дед решает, что спасение революции (напомню, Февральской) возможно только через победу в войне. Он переубеждает сына, и они вместе, надев солдатские шинели и сапоги, отправляются добровольцами на фронт...

Говоря честно, я про такой самоотверженный поступок со стороны ветерана-революционера (тем паче бывшего каторжанина) никогда не слышал. Хотя допускаю, что у кого-то из честных стариков вполне мог возникнуть этакий бодрый порыв. Но напомню, что это было время распада и разложения русской армии, всей России. Для всех честных интеллигентов — явный тупик и отчаяние. Сам Бауэр невольно сказал этим фильмом и о своём тупике. И заставил меня на момент задуматься: что могло ждать его в ближайшем будущем? Снимать те же самые фильмы в зарубежных краях?

Или в Советской России? Да, возможно. Хотя мне сдаётся, что в обоих случаях это была не его стезя. В душе он был философ и живописец, и сдаётся, что при всех его странных поступках и мечтаниях эта грядущая революционная ситуация грозила ему творческим тупиком. Иным словом, безысходностью.

Невольно приходит на ум кощунственная мысль: похоже, смерть Бауэра его и спасла...

# САМЫЙ СТОИЧЕСКИЙ — ПРОТАЗАНОВ

Я мог бы сказать «самый популярный» или «самый успешный», и все эти эпитеты были бы подходящими, но всегда было ощущение, что Яков Александрович Протазанов легко и даже как-то порой эффектно переживал все свои реальные и фиктивные поражения и, кажется, нисколько не страдал от них. Стоик?

Удивительно складной была его биография. Никаких провалов. Никаких сверхнервных проблем. Никаких сомнительных увлечений. Москвич. Родился в благополучной купеческой семье. Учился в хорошем, довольно престижном заведении — Коммерческом училище. Успешно окончил его. Думал и рассчитывал поначалу учиться инженерной профессии. Однако нежданное семейное наследство и связанное с этим путешествие в Европу поколебало его планы. Он посетил в Париже кинофабрику братьев Пате и, кажется, именно это зародило в нём нечто похожее на увлечение. Оно не сразу заявило о себе, но, заявив, стало в конце концов призванием.

Он устроился в маленькую, полунищую кинофирму «Глория», работал переводчиком при иноземном кинооператоре, полутайком учился нехитрым киношным секретам. Вскоре «Глория» переменила хозяев — ими стали успешные Тиман и Рейнгардт. Там он встретился с «молодым» кинорежиссёром Василием Михайловичем Гончаровым (да-да, с тем самым) и поступил к нему в помощники.

Яков Александрович, скажем прямо, оставил краткое и нелестное мнение о своём старшем коллеге: «Человек совершенно невежественный». Конечно, хорошо образованный юноша имел право так выразиться. Однако вскоре, когда юноша сам взялся за режиссуру, он выдал на-гора несколько коротеньких фильмов, и они были нисколько не лучше, чем «гончаровские». Впрочем, так начинали в те годы практически все первые.

Но уже вскоре он снял фильм, оказавшийся почти знаменитым. Это была экранизация известнейшей театральной постановки «Анфиса». Автором пьесы был Леонид Андреев — единственный из всех крупных писателей, сразу ставший восторженным поклонником кинематографа.

Следующий фильм обещал ещё больший успех, заведомую сенсацию.

Он назывался «Уход великого старца» и собирался поведать про тяжкий, трагически-запутанный, предсмертный уход Льва Толстого из семейного плена и его кончину. Острота ситуации вызвала громогласные протесты как семьи писателя, так и многих (хотя далеко не всех) критиков. Хозяева фирмы «Тиман и Рейнгардт» были вынуждены запретить показ фильма в России. Однако за рубежом этот запрет не работал, и успех там отчасти скрасил убытки. Но главное, что благодаря запрету фильм сохранился, и мы можем теперь спокойно оценить его реальные достоинства. Не говоря уж про отличную игру исполнителя главной роли Владимира Шатёрникова. (В судьбе этого классного актёра явно было что-то роковое: он, по сути, единственный из популярных артистов, будучи призван на фронт Первой мировой, видимо, погиб там — то есть пропал без вести).

Дальше в биографии Протазанова были — вплоть до революции — сплошной труд и... успех за успехом. По крайней мере заметных провалов у него уже никогда не было. Первый сенсационный успех ему принёс фильм «Ключи счастья», поставленный в 1913 году. Это был второй по счёту в России полнометражный художественный фильм (первым был фильм Гончарова «Оборона Севастополя»), поставленный по популярнейшему роману Анастасии Вербицкой. Нелишне заметить, что создателями фильма было двое: Владимир Гардин и Протазанов. Именно Гардину поручили эту постановку — Протазанов подключился позже.

На фильм обрушился настоящий золотой дождь. Очереди в кино были просто неопишуемые — невиданные ни прежде, ни в будущем (во всяком случае, до революции). Билеты в городах продавались и сидячие, и стоячие — в больших кинотеатрах сидящим зрителям часто приходилось в конце просмотра ждать выхода по полчаса.

Не знаю, надо ли выразить благодарность автору этого толстенного (трёхтомного) романа. Не уверен. Он (роман) был упоённо и жадно читаем десятками, если не сотнями тысяч людей — конечно, горожан. И это при том, что никаким порно, никакой скабрёзностью в романе не пахло — разве что в глубоком подтексте. Настоящие интеллигенты, деятели культуры в то же время бранили роман на все корки. Но, к сожалению, никто не уловил в этом сверхпопулярном, сенсационном явлении внятный симптом (один из многих симптомов) тотальной, болезненной и безвольной капитуляции перед будущим — уже недалёким, несомым войной и революцией...

Колоссальный успех «Ключей счастья» заставил Тимана и Рейнгардта предпринять один из решающих шагов. Этот шаг назывался «Русская золотая серия» — то есть последовательная экранизация русской литературной классики. Фактически этот шаг позволил фабрике завоевать

рынок игрового кино, где единственным равным конкурентом был один Ханжонков. И конечно, главными исполнителями этого шага были (и оставались какое-то время) Протазанов и Гардин.

Надо сказать, что трудоспособность у Протазанова была просто феноменальная. Были периоды, когда он выдавал по 10-12 фильмов в год. При том, что всё это отнюдь не отдавало халтурой — разве что в редких (и всегда объяснимых) случаях. К тому же при любом удобном случае режиссёр внедрял новшества — и художественные, и технические. В фильме «Драма у телефона» (1914) — к сожалению, пропавшем — впервые в российском кино режиссёр использовал поликадр (в одном кадре включается и телефонный разговор, и основное действие, и интертитры). Но этот технический и творческий приём режиссёр больше не использовал.

Первопроходцем Протазанов стал и в пробе двойной экспозиции, где он использовал полудокументальную съёмку в игровом фильме. Его фильм «Уход великого старца» включал в себя документальные кадры из жизни Льва Толстого, где великий классик в одном из конечных кадров как бы «ходил по небу» одновременно с актёром, игравшим его. (Такая лихая вольготность была характерна для первых начинаний в синематографе). Помимо межкадрового монтажа Протазанов часто пробовал опыты и с внутренним построением кадра. Но, похоже, и в этих случаях он что-то копировал, кому-то подражал, но всецело не отдавался приёму. Всегда использовал приём деловито-общепонятно, даже когда применял его ради эффекта.

Стоит обратить внимание на то, как уверенно Протазанов творит стиль «бульварного кинематографа» — почти не изоцряясь в построении кадра, сознательно допускает «дурновкусие», переводя его в разряд приёма. В то же время многими подмечалась его склонность к... немецкому экспрессионизму. Канонических примеров здесь немало: что стоит одна лишь броская тень Германна в «Пиковой даме», как бы замещающая в кадре Ивана Мозжухина...

Экспрессионистскими можно назвать и вызывающе-условные декорации к «Аэлите», первому фантастическому фильму в СССР и одному из первых в мире. Недаром в «Кино-неделе» (№ 14 за 1924 год) журналист Ал. Сыркин победно писал: «После “Аэлиты”, нам кажется, мы нащупали попутчиков, людей, хорошо овладевших европейской техникой и могущих работать при наличии безусловного и здорового партийного руководства». Публичные приветствия этому фильму писали Луначарский, Лев Кулешов, Дзига Вертов и многие другие.

...Протазанов и вправду со стороны выглядел почти виртуозом —

артистически умным и лукавым — чтоб не сказать, хитрым. Он часто, почти дразнительно менял, а точнее, многообразил жанры. Спецы и всякие доморощенные критики — особенно в советское время — вообще не могли здраво оценить протазановский талант. Тем более что в нередких случаях у него вдруг рождалась и скуchnоватая, и трескучая пошловатость.

Протазанов дежурно выступал в прямом смысле толковым, не без умной хитринки интеллигентом. Приёмы, которые он использовал, были всегда осмотрительны и даже чуточку рискованные (то есть на грани осторожности — как фильмы «Сорок первый», «Белый орёл» и «Аэлита»).

Значит ли это, что он умело приспособливался? Отчасти — да. Но отделялся всегда лукаво. Сама его частая всеядность и была его характерной чертой.

Как и Кулешов, Протазанов создал собственную актёрскую школу. Для него актёр был главным средством выразительности. Как отмечала Н. Зоркая: «Протазановский актёрский кинематограф — это кинематограф актёрского самовластия». Фильмы Протазанова часто называли «живым театром». Это сродственная подмена — особенно в сравнении с методом Станиславского — бросалась в глаза: многочисленные репетиции перед съёмкой, истовая работа над собой, пространная разработка психологического портрета, искусство представления и переживания (ниже я перескажу наглядный пример его репетиции с Ольгой Гзовской).

Можно с уверенностью сказать, что именно Протазанов открыл многих звёзд раннего советского кино: И. Ильинского (для которого «Аэлита» стала первым фильмом в его карьере), О. Гзовскую, В. Качалова, М. Жарова, А. Кторову, М. Климова, Н. Алисову. Он фактически открыл и свою едва ли не главную звезду — «короля русского экрана» Ивана Мозжухина...

Но я увлёкся. Мой рассказ возвращается к роковому 1914 году. Гардин и Протазанов работают вместе. И что интересно: уже началась мировая война, а Протазанов ничтоже сумняшеся творит, к радости публики, комедии и фарсы. Совершенно очевидно, что это было не просто его увлечением — это было пристрастие! Он снимал это в своё удовольствие, а вдобавок по желанию своего босса. Это стоит помнить. Идёт война с немцами, и Тиман хочет любыми средствами удержать свой престиж — его немецкое происхождение чревато опалой. Надо, конечно, снимать антивоенные, антинемецкие фильмы, но комедии и фарсы у городской публики ценятся ничуть не меньше — даже больше. И Протазанов, не стесняясь, выдаёт желаемое.

Но почему-то Тиман, не разобравшись в ситуации поначалу, вдруг

выбирает безотказную и к тому же солидную тему: «Война и мир» Льва Толстого. Снова предполагается постановка тех же двух режиссёров, то есть Протазанова и Гардина, в роли Наташи Ростовской — Ольга Преображенская. Конкуренты, однако, не дремлют, спешат в поте лица обогнать. Ханжонков—Чардынин... Талдыкин—Каменский...

Но всё пока кончается без ссоры: побеждает Тиман. Однако и наш Ханжонков не в проигрыше — он снимает другой фильм под названием «Наташа Ростова», в роли героини Вера Каралли (всего-то дел!). А Талдыкин? Талдыкин также как бы не в обиде: он просто продаёт негатив за границу. Но очень скоро последовало публичное заявление обоих соавторов (и новоявленных антигерманцев) Гардина и Протазанова. Они покидают Тимана, и тот уезжает (как и положено всем «врагам отечества») в Уфимскую губернию.

Что тут сказать? Скажем прямо: шаг естественный, но субъективно не очень красивый. Как ни пыталась продолжать дело жена Тимана — позвала одного режиссёра, другого, третьего, пригласила даже Мейерхольда... Но об этом отдельно.

Уход Протазанова и Гардина практически похоронил фирму. Но зато Протазанов (о Гардине — потом) воистину развернулся у нового работодателя — молодого, но энергичного и весьма хваткого деятеля Иосифа Ермольева. Впрочем, кто у кого развернулся, можно спорить, но главным делом, то есть производством фильмов, руководил Протазанов. Руководил, как должно. Работая по чётким принципам дозвукового кино — глубинная мизансцена, немота артистов, театральность кадра... Но он же внедряет и новые приёмы — зачастую заимствуя их у передовых западных режиссёров. Например, начальные титры фильма «Сатана ликующий» торжественно возглашают: «В разных образах открыто и тайно выступает в мире ЗЛО» — и сразу режиссёр вводит в дело приёмы «бульварного кинематографа», нимало не изощряясь с построением кадра. То есть сознательно допускает дурновкусие, переводя его в разряд приёма.

Обвинения в театральщине, «кинематографической пошлости» сыпались на него в это время частенько. Протазанов всё время стоит в стороне от модернистских течений начала XX века — с их поиском современного киноязыка, с их смелой выработкой авторских приёмов. Но интересно, что очень часто, попадая в пространство протазановского кинематографа, чужой приём не только не прятался, не маскировался, но, напротив, — даже слегка гипертрофировался, как бы балансируя на тонкой грани между стилизацией и пародией. Именно фантазийное разнообразие материала диктовало Протазанову выбор приёмов — именно «презрение к

приёму» стало для него «приёмом».

Фальшивая новизна? Подобного мнения о Протазанове были, к примеру, Маяковский (цитирую его: «Ярким представителем театральщины на экране является всегда аккуратный и точный Протазанов») и тот же Шкловский. Все они не признавали авторитета Протазанова, считая его символом старой культуры.

Среди его фильмов 1915—1917 годов: «Сатана ликующий» (о нём я уже говорил), «Малютка Элли» (по «Маленькой Рокк» Мопассана), «Плебей», «Наташа Проскурова» (о женщине, изменяющей мужу); «Петербургские трущобы» (четырёхсерийный фильм по одноимённому роману Крестовского); «Николай Ставрогин» (экранизация романа Достоевского «Бесы»), «Тайна Нижегородской ярмарки» (уголовно-бытовая кинодрама из купеческой жизни), «Я и моя совесть» (роковые страсти приводят к смерти человека, построившего свою карьеру на преступлениях) и т. д.

Когда Протазанов объявил о намерении экранизировать «Пиковую даму», Ермольев сразу пошёл навстречу всем его пожеланиям. Будущий успех готовились разделить и молодой оператор Евгений Славинский, и замечательный, хотя ещё не известный в кинематографе художник Владимир Балюзек и, конечно, артист, чьё имя уже было известно благодаря Ханжонкову — Иван Мозжухин.

Не стану перечислять всех оригинальных приёмов, что применили вышеупомянутые авторы во главе с режиссёром, дабы добиться той максимальной осязаемости витиеватого драматизма, которой требует повесть великого Пушкина. Невиданное доселе движение камеры, рисующее фатальный и одинокий проход героя по пустому чертогу графини... Острейшие ракурсы... Нежданно и зловеще укрупнённые лица... Световые контрасты... Молчаливое общение героя и героини, разделённых пространством стены... Странная и как бы роковая одеревенелость героя и многое другое — всё отливало той трагической необычайностью, которая тонирует великую повесть.

Однако нельзя не заметить, что великий актёр, солируя в своей красочной игре, раньше времени повышает и превышает свой темперамент, свою болезненную, неприкрытую страсть. Его Германн перестаёт быть хладнокровным уже со смерти графини — гораздо раньше роковой игры. Когда он идёт понтировать, вы видите перед собой человека-зверя. Он пронзает взглядом противника, точно стараясь испепелить, загипнотизировать его... Возможно, виноват артист или режиссёр (а возможно, и тот и другой), раньше времени «сообщающие» Мозжухину о

предстоящем ему конце. Но скорее всего — насколько мы знаем артиста — это именно его излюбленная характеристика, его импульсивное хотение крайности. Его роковой темперамент, ослепляющий всё и вся.

Никто, разумеется, не желает в кино непереносимого повтора оперного варианта. И то, что есть протазановски-мозжухинский фильм, по-своему превосходно, но это, согласимся, не совсем Пушкин...

Ещё один неумолимый и серьёзный попрек отправляю я мысленно создателю данной экранизации. Это — пространные тексты-цитаты из пушкинского оригинала. Они, конечно же, нарушают ритм фильма, снижают напряжение. Насколько я знаю, высокая и по-своему эффектная литературность всегда мешала Мозжухину. Его раздражали, даже бесили цитаты, сбивающие накал актёрского исполнения...

Та же проблема была у него (и у Протазанова) с другой постановкой — лучше скажем, с другим шедевром, замкнувшим дореволюционный период его карьеры. Речь идёт об «Отце Сергии». К тому моменту и Мозжухин, и Протазанов уже чётко обрели свой стиль, в котором со всей очевидностью отдавалось предпочтение архиброскому, почти всегда виртуозному актёрскому воплощению.

Да, порой Протазанов подчёркивал это воплощение красотой декораций (о *1a* Бауэр), но никогда это не было мало-мальской помехой актёру. Этот стиль, ядовито называемый театральщиной, вполне устраивал претенциозную публику (хотя, возможно, кому-то казалась более эффектной живописная традиция, внесённая Бауэром), но Протазанов твёрдо держался своих принципов.

...Впервые о намерении экранизировать вторую великую повесть Толстого Протазанов заявил, ещё работая над постановкой «Пиковой дамы». Однако в те времена постановка «Отца Сергия» была затруднительна, так как действовал цензурный запрет на изображение в художественных фильмах членов царской семьи и представителей духовенства. Съёмки фильма начались только после падения этого запрета по причине революции и проходили в конце 1917-го — начале 1918 года. Во время съёмок Протазанов заболел и на некоторое время его подменял на съёмочной площадке близкий друг — сценарист, режиссёр и актёр Александр Волков. Вся творческая сторона на этот раз оставалась жёсткой и подробной привилегией постановщика. На долю кинооператоров (их было двое) выпала лишь вспомогательная работа.

По словам очевидцев, это был подлинный шок. Когда зажгли свет, несколько мгновений публика молчала и потом разразилась тем, что называют бурей аплодисментов. Это был своего рода результат

десятилетней работы русского кинематографа над фильмом-экранизацией.

«Драма не драма, роман не роман, а сама жизнь, и кто видел эту картину, тот понимает, что это сильнее и драмы, и романа. Ведь искрящегося снега так, как видит его зритель, не нарисует и сам Толстой. Ни одна актриса не будет себя так вести, так искренно перед театральной публикой, как делает это Лисенко перед аппаратом. И на ленте остаётся более сильная правда, чем бывает на сцене. Радостно глядеть на такой фильм — произведение гениального художника. Тут сила Толстого и сила Мозжухина соединились» (Б. Лазаревский, газета «Кинотворчество», Париж, 1924, № 2).

Не стану скрывать от читателя и негативного отзыва. Из этой «песни» не стоит выбрасывать слов — они тоже по-своему интересны и выразительны. В сентябре 1928 года, когда отмечался юбилей со дня рождения Льва Толстого, было решено показать советскому зрителю шедевр Протазанова и Мозжухина, который сразу после своего создания был вывезен за границу — и пользовался большим успехом как у эмигрантов, так и у зарубежных зрителей.

К тому времени режиссёр уже пять лет как жил и работал в России, и вроде как не было никаких причин запрещать знаменитый фильм. Однако ретивые комсомольцы Москвы публично осудили этот показ как пошлую, антисоветскую акцию и потребовали снять фильм с экрана. Насколько я знаю, главными подстрекателями скандала были поклонники уже низвергнутого Троцкого. Они устроили демонстрацию возле кинотеатра — с плакатами и скандалёзными криками. В словах они не стеснялись:

«Показывать “Отца Сергия” — это значит заведомо возбуждать интерес к церкви, к религии. Вместо того, чтобы к толстовским дням преподнести нашему зрителю крепкую советскую антирелигиозную фильму, Совкино, точно старьёвщик, разрыло кляузную рухлядь, демонстрируя её при помпезной рекламе исключительно по торгашеским соображениям. Стыдно за Совкино... Полтора часа приходится наблюдать за “переживаньем” Мозжухина, напоминающего своей игрой провинциального актёра. Убогость постановки низводит картину на нет, делая её абсолютно никчёмной». («Долой с экрана “Отца Сергия”!» — газета «Кино», 1928).

Разумеется, эту оскорбительную агитку можно было посчитать полным бредом, если бы за ней не стояло довольно-таки многочисленное и влиятельное «лобби» партийных ортодоксов. Тут можно было лишь гадливо поморщиться.

Иное дело, что в творчестве Протазанова нередко случались очень

спорные (хотя и серьёзные) штрихи — притом никем не навязанные. И теоретически, и практически самовольные. Прежде всего я имею в виду фильм под названием «Голгофа женщины», снятый в Крыму осенью 1919 года. Как раз в это время Крым был, что называется, свободен от большевиков, и фабрика Ермольева стала одним из первых поставщиков антибольшевистских фильмов.

Протазанов сделал их два: один документальный, другой художественный (по частному впечатлению, грандиозный) — именно тот, который я упомянул. Там были заняты лучшие силы ермольевской труппы. Фильм впечатляюще рисовал страдания женской души, у которой большевистская диктатура жестоко отнимала всё самое дорогое, самое сокровенное. Картина шла с огромным успехом во всех российских городах, свободных от «большевистского самовластья», а также в некоторых западноевропейских. (Заодно с большим успехом прокатилась и документальная лента).

Антисоветские картины не привлекали к себе внимание историков — об этих картинах я расскажу чуть позднее. Но опустить эту страницу биографии Протазанова было бы бесчестно. Тем более что талант художника уже в советское время дважды обращался к серьёзным — исторически спорным и даже как бы двусмысленным — произведениям: к рассказу Леонида Андреева «Губернатор» (фильм 1927 года «Белый орёл») и рассказу Бориса Лавренева «Сорок первый». Об этих обращениях стоит говорить отдельно. Ведь в них проявился (точнее, спрятался) довольно сложный подтекст. Именно этот подтекст выразил полускрытую, трагически-непримиримую трактовку двух героев: царского губернатора у Андреева и поручика Говорухи-Отрока у Лавренева. Мы увидели двух трагических персонажей, возжелавших публично оспорить те преступные и агрессивные ситуации, которые нечаянно — и поначалу отнюдь не смертельно — выпадают на их долю. И Протазанов описал эти обе ситуации тактично — спокойно и напряжённо — без малейшей истерики и лишь под самый конец взрывчато.

Но время в стране было ещё не совсем волчье. Кусачие рецензенты предпочли не особо возиться с этими фильмами, снятыми (как ни крути) на революционную тему. Не стали особо кусать и маститого режиссёра — даже порой хвалили. Тем более что там играли известнейшие артисты — и Качалов, и сам Мейерхольд.

Да и вправду — иронически спрашиваю «охочих», — стоит ли судить знаменитого Леонида Андреева и тем более автора едва ли не гениальной повести «Сорок первый», который, как бы невольно ахнув, растерянно и

многозначаче завершил свой рассказ: поручик Говоруха-Отрок слышит грохот погибающей планеты, а автор слагает с себя ответственность за развязку. Истинно трагическую развязку!

...«Отец Сергей», «Пиковая дама» и ещё несколько сильных полотен создали Протазанову стойкую репутацию одного из лучших режиссёров дореволюционной — а потом уже и послереволюционной — России. В безумных, гипнотически расширенных глазах Ивана Мозжухина, одного из главных героев этих лент, можно было разглядеть горючую, трагедийно-неотвратимую поступь судьбы — знак тупика человеческой жизни. Тупика и... жертвенной честности.

«Прогрессивная» настойчивость пролетарской критики иногда подвёрстывала творчество Протазанова к некоему прогрессивному реализму, что и рождало подчас угловатое одобрение: режиссёр, мол, хотя и недопонял принципы социалистической культуры, но предвидел их в своём творчестве, отразил и т. д. Передовая марксистская критика учила, что внутри национальной культуры не только существуют, но яростно противоборствуют элементы двух культур. И та же критика долго и оголтело делила эстетику на две непримиримые половины. (До революции об этих половинах никто не ведал).

По новой марксистской схеме представителями пошлого и безыдейного коммерческого искусства были объявлены почти все дореволюционные режиссёры. От лица искусства упадочного, декадентского и вообще гнивающего выступал изысканный эстет Евгений Бауэр. Главой же реалистического и в целом прогрессивного направления был — не без осторожных оговорок — объявлен Яков Протазанов. (С тем, что было у него в Крыму, можно было в суматохе и не считаться).

Протазанов действительно дежурно и осторожно выступал для большевиков как бы своим, не без умной хитринки, но... в целом безопасным. Этаким красным (по крайней мере розовым) простаком-интеллигентом. Приёмы, которые он использовал, были всегда чуточку скользкими и осторожными — даже самые рискованные.

В ранний большевистский период Протазанов, исполненный осторожности, лишь иногда и чуть-чуть заходил за край. Примером тому первый просоветский фильм режиссёра «Аэлита», где он позволил себе (как говорится, потихоньку) весёлую пародию на очередной великий миф — миф революционный и, так сказать, закулисно несбыточный. Так сказать, аллегорически подурачился над великой революцией и её адептами.

По мнению критика Н. Л. (к сожалению, не могу расшифровать эти инициалы), в «Киногазете» от 7 октября 1924 года «поражение режиссёра» было трактовано как «идеологическая беспринципность». Последнее выделено газетой — при том, что фильм имел сумасшедший успех и в советских городах, и за рубежом.

Что же касается половины его фильмов в советский немой период, то легко углядеть, как одержимо искал и находил великий режиссёр свои картины — острые, порой весёлые, порой трагические и всегда поучительные. Он дожил до августа 1945-го, не перенеся гибели на фронте — в самом конце войны — единственного сына Евгения. Работал до последних лет, перемежая драматические фильмы комедийными; к последним относился и завершающий, снятый в эвакуации фильм «Насреддин в Бухаре». Но его последней большой удачей стал фильм «Бесприданница». Символическая цепь, за которую хватается Лариса после выстрела в неё (финальный кадр!), до сих пор жива в нашей зрительской памяти.

# ЛУКАВЫЙ ГАРДИН

Вот он: русский и (подчёркиваю!) советский актёр театра и кинематографа! А ещё сценарист, педагог, учитель, чтец, теоретик кино...

У Владимира Ростиславовича Гардина была недурная родословная: его прадедом по отцу был Иван Лажечников, видный чиновник, известный писатель и стихотворец, автор популярнейшего романа «Ледяной дом». Внук его — отец будущего режиссёра и артиста Гардина — носил колоритную фамилию Благонравов, служил гусарским офицером, был видным помещиком и неплохо образованным человеком. Расставшись с женой, оставил себе сына, а впоследствии, уже при советской власти, сменил свою фамилию на... псевдоним сына. Возможно, чудачество. А возможно — и это скорее всего — серьёзная боязнь за своё «старорежимное» гусарское прошлое.

Сам Гардин, родившийся в 1877 году в Твери, поначалу также пошёл по военной стезе, но вскоре подался в актёры и преуспел в этом призвании. Много играл в разных театрах и театриках, пока в 1904 году (по 1906-й) не стал выступать на сцене Драматического театра Веры Комиссаржевской.

Дальше было много скитальческих эпизодов, пока в 1913 году он не заключил контракт с торговым домом «Тиман и Рейнгардт» и не начал работать в качестве кинорежиссёра и сценариста знаменитой «Русской золотой серии». Иногда снимаясь в ней же как актёр. Мы уже кратко писали про знаменитый дебютный фильм «Ключи счастья», снятый им совместно с Яковом Протазановым. Теперь чуть-чуть о подробностях.

Фильм снимался не только под Киевом, но и в Италии, что для русских картин того времени было редчайшим исключением. Бюджет его вообще был рекордным для того времени. Для сохранения психологического рисунка образов Гардин впервые разработал документ, в котором были отмечены все детали актёрского поведения перед камерой, указан расход времени и плёнки на каждую сцену. Роль сорежиссёра Якова Протазанова сводилась к творческой опеке Гардина, снимавшего свой первый кинофильм.

Протазанов на съёмочной площадке был молчалив и в действия дебютанта почти не вмешивался, лишь иногда потихоньку отводил его в сторону и тактично советовал: «Сейчас солнце высоко, а через три часа, когда солнце сядет, эта сцена будет выглядеть лучше». Только в тех сценах,

где Гардин был занят как актёр, Протазанов руководил съёмкой.

Фильм имел сказочный успех. К сожалению, он не сохранился. Мой друг Евгений Марголит рассказал всем нам об этом длиннющем и почти сказочном фильме, который тогдашняя массовая публика воспринимала как «лубочные книжки с иллюстрациями». В архиве сохранился лишь его микрофрагмент в несколько мимолётных минут.

Теперь можно вспомнить и «Анну Каренину», и «Крейцерову сонату», и «Дворянское гнездо», и «Приваловские миллионы», и многие другие наиболее заметные гардинские фильмы, где в двух последних играла тогда ещё начинающая актриса Ольга Преображенская, его первая жена.

Но первым самостоятельным фильмом Гардина была «Анна Каренина», снятая перед самой войной, весной 1914 года. Тиман пригласил для этой роли известную приму Художественного театра Марию Германову. Эта роль стоила неслыханного до сей поры гонорара и других затрат — Гардин даже решил поначалу оправдать эту дороговизну и выдать фильм в красках. (Однако это дело — краски — оказалось слишком дорого).

Германова вспоминала потом: «Было одно место в картине, из-за которого мне пришлось поволноваться. Я говорю о том моменте, когда Анна бросается под поезд. При подготовке к этой сцене я сначала волновалась, просила даже машиниста, чтобы он не задавил меня. А потом, когда уже начали играть, забыла об этом, и страх прошёл... Очень рада, что мне удалось сыграть Анну, и жалею только о том, что мне пришлось играть в такой большой картине сразу, без опыта». Общие мнения были хвалебные, хотя подчас с оговорками. Но в общем, насколько я знаю, многие писали о фильме, о режиссуре, об игре артистов почти с благоговением.

Однако было и другое мнение: «Видела недавно в “Искрах” кинографическую “Анну Каренину” с Германовой во главе... Какой ужас, какие типы! Вронский — пьяный полковой писарь. Стиву Облонского изображает кто-то с физиономией лакея из какого-нибудь псковского “Палермо”; остальные — в *pendant*, а сама Анна Каренина ничем не отличается от Василисы “На дне”. Я хорошего и не ждала, но всё-таки такого издевательства над Толстым не могла себе представить. Как могла она взять на себя такую роль, как согласилась выступить с подобными исполнителями! И её, артистку Художественного Театра, нисколько не шокировала постановка картины, допускающая такие несообразности, как плюшевый медведь и прочие ультрасовременные игрушки, которые Анна Каренина приносит своему сыну». Это писала довольно известный критик и публицист Мария Каллаш Ольге Книппер-Чеховой в 1914 году. Думаю,

что замечания публицистки отчасти не лишены резона, хотя и изрядно преувеличены.

Позволю себе чуть отвлечься: когда Гардин ставил этот фильм, популярный артист Шатёрников, отыскивая грим для своего героя Каренина, остановился на популярной картине Пукирева, что висит в Третьяковке — «Неравный брак». «Это и есть тот Каренин, которого я должен играть», — сказал он. Картина вышла, а через полторы недели артист был убит в одном из боёв на прусском фронте...

...Дальше у Гардина была довольно жалкая (чтобы не сказать резче) серия ура-патриотических фильмов о Первой мировой войне и ещё несколько малоуспешных картин. Кроме, как мне сдаётся, двух. Первая — «Крейцера соната». Это была, в общем, добротная, хотя и поверхностная работа. Не знаю, прав ли был режиссёр, являя образ собеседника героя в виде Льва Толстого. Честно говоря, содержание фильма порой отдаёт истеричностью и каким-то мелко-расхожим пафосом. (Этот фильм тоже сохранился, и желающие могут его посмотреть).

Другая картина называется «Мысль», это популярная пьеса Леонида Андреева. Странную похвалу фильму выразил журнал «Проектор» (1916, № 17): «Образцовому исполнению Г. Хмары соответствует не менее образцовая режиссёрская часть. Она выразилась раньше всего в бережном отношении к инсценируемому произведению, отказу от ложных кино-эффектов, полному отсутствию режиссёрской отсебятины, тщательной редакции надписей, передающих не только смысл, но и стиль андреевской повести, — вот главные достоинства постановки». То есть все достоинства — в *отсутствии* того-другого-третьего? Забавно! В сухом остатке остаётся лишь похвала артисту.

Чуть более «ёмко» воспоминание Ольги Преображенской: «“Мысль” была экранизирована очень удачно. Гардин первый применил по-настоящему крупные планы и новый монтаж, сумел донести до зрителя весь сложный психологизм. У творческих работников театра картина имела большой успех...»

Но Преображенская — родной человек и, возможно, смотрела не совсем здравым взглядом. А вот блестящее исполнение Григория Хмары неудивительно — он был реально актёром высокой пробы. Особенно в сложных психологических ролях, требующих погружения в себя, в своё аскетичное, нелицеприятное, хотя временами путаное и пуганое видение. Это был его конёк...

Наверняка лучшим из фильмов Гардина — сужу по разговору с двумя очевидцами, в том числе и с Ольгой Ивановной Преображенской — был

фильм «Приваловские миллионы». Гарин потратил много сил и стараний на эту двухсерийную ленту. Возможно, она не имела громкого успеха, но интеллигентной публике, видимо, бросалась в глаза: своим естеством, своей природной красотой, своими денежными раззорами, своими семейными волнениями, своей вековечной суетой.

Продолжу рассказ о Гардине через два или даже три очень важных исторических события. Первое случилось во время великой революции, затем «после революции», а затем после «после». Да, речь идёт о Гардине, который вдруг позволил себе такой «ослепительный» ракурс, что напрочь оттолкнул от себя всех — буквально всех! — своих ведомых и неведомых коллег.

А было так. В воскресенье 17 февраля 1918 года в Москве, в театре Ханжонкова, состоялось собрание всех кинороботников — от ведущих режиссёров, артистов и операторов до служащих ателье, прокатных контор и т. д. Председательствовал сам Ханжонков.

Резолюция гласила (пересказываю кратко): три дня назад пять человек во главе с Вл. Гардиным (единственным из них режиссёром) собрали механиков, лабораторных и конторских служащих и объявили себя властью так называемого Центрального комитета. Этот демагогический захват возмутил всех собравшихся в театре Ханжонкова и дело кончилось ликвидацией этого самостийного «Комитета кинопролетарских организаций». Гардин был исключён из СРХ (секции режиссёров). Примкнувшие к нему артисты и прочие отделались испугом.

Разумеется, Ханжонков ни в малой степени не стремился захватить власть над всеми этими разом осиротевшими кинематографистами. Теми, так сказать, лишенцами, которые вдруг панически ощутили себя вообще лишёнными всякого руководства. Александр Алексеевич, как мог, старался успокоить их. Старался найти, нащупать хотя бы временные контакты с теми, от которых ждал, как и все, серьёзной помощи. Помощь обещали многие. Это были разные типы — порой ловкие авантюристы, порой жуликоватые «авторитеты», порой такие же растерянные революционеры. Помощи не было, но прошёл месяц, и другие персонажи, уже откровенно большевистские, активно продолжили «гардинские» поползновения.

Да, Гардин сразу после революции (а точнее, ещё во время оной) проявил невиданную активность. Он сразу обзавёлся патронажем, то есть попечительством хозяина новой — так сказать, пролетарской — культуры Анатолия Васильевича Луначарского. Тот стал главным покровителем всех начинаний Гардина.

Поначалу Гардин стал с энтузиазмом руководить новоявленной

Школой кинематографии. С ней же в 1921 году поставил фильм «Серп и молот» — революционный и неинтересный. Затем, рассорившись с учениками, впадшими в новомодные (и весьма эксцентричные) творческие ереси, опять дружески воспользовался помощью Луначарского и отправился из голодной Москвы в Ялту ставить фильм по его, наркома, пьесе «Канцлер и слесарь». И пьеса, и фильм оказались, по мнению публики, вызывающе третьесортными.

Но самой эффектной лентой — как бы на «все времена» — оказалась мистическая драма «Медвежья свадьба», сочинённая не кем иным, как тем же наркомом по мотивам известной новеллы Проспера Мериме «Локис». Сначала был спектакль в МХТ, где одну из главных ролей играла жена Луначарского — весьма посредственная актриса Наталья Розенель. Фактически ради неё и снималась кинолента, премьера которой состоялась 25 января 1926 года. Фактически её режиссёром был Гардин.

К удивлению многих интеллигентов, фильм имел оглушительный экранный успех. Вот его краткое содержание: Литва, начало XIX века. Граф Шемет, зачатый от медведя, любит панну Юльку, однако знает, что он временами превращается в медведя, и хочет оставить её (то есть спасти). Но Юлька, наивно веря, что всё можно исцелить любовью, соблазняет графа. Это, как водится, приводит к трагическому результату. Я бы не стал называть этот фильм тотально глупым, плохим или неинтересным. В своём жанре он был остро и сенсационно завлекательным, чем-то вроде сногшибательного циркового представления.

Фильм, повторяю, имел успех более сильный и громкий, чем его хронологический современник — и соперник — «Броненосец “Потёмкин”». Над этим фактом поиздевались многие советские интеллектуалы. Маяковский писал:

Перед плакатом «Медвежья свадьба»  
Нэпачка сияет в неге:  
И мне с таким медведем поспать бы!  
Погрызи меня, душка Эггерт!

Исполнителем главной роли графа Шемета был роковой красавец Константин Эггерт.

...Воспользуюсь случаем, чтобы сделать некое отступление. Хочу

условно сопоставить назойливо-советские фильмы Гардина с кинолентами великого поэта. Как я понимаю, совмещение — точнее, столкновение — этих двух людей было в своём роде единственным и по-своему продуктивным. То есть для обоих весьма показательным. Напомню, что это было фактически первое десятилетие революции.

Как известно, Маяковский сам поспешил в это время попробовать свои силы перед кинокамерой. Правда, у него уже была мимолётная роль поэта в фильме 1914 года под названием «Драма в кабаре футуристов № 13». Сегодня этот фильм утерян, но, похоже, это был занятный пример доподлинного «сумбура вместо музыки» — как и было положено в футуристском «вертепе». Творческого успеха фильм, кажется, не имел. Но интересно: была ли у Маяковского удача в советских фильмах? Это вопрос!

И, однако, он не преминул, напоровшись на Гардина в поезде (они были шапочно знакомы), резко отделать его и за «Медвежью свадьбу», и — особенно! — за гардинского Пушкина (фильм «Поэт и царь»). Но об этом чуть позже.

Первый фильм Маяковского случился в феврале 1917 года. Это был очень странный фильм. Режиссёром, подхватившим его желание снять нечто, оказался Никандр Туркин — о нём мы ещё вспомним отдельно. Для первой картины Маяковский выбрал роман Джека Лондона «Мартин Иден». Это понятно — он находил в герое нечто общее с ним самим. Он взял за основу этот роман, перенёс его на русскую почву, кое-что в нём переделал, особенно в финале, и таким образом сделал сценарий о русском поэте по имени Иван Нов. (Это сочетание уже тогда было наивно-расхожим).

Достигнув славы и богатства, этот поэт, как и герой Джека Лондона, разочаровывается во всём, что его окружает, — в том числе и в любви. Всё это приводит его к мысли о самоубийстве, но вера в живую жизнь спасает его — в отличие от Мартина Идена. Он симулирует самоубийство, сжигает свою богатую одежду, вновь надевает рабочий костюм и уходит в неизвестность.

В фильме участвовали друзья Маяковского: Давид Бурлюк, Анатолий Каменский и др. Один из эпизодов происходил в знаменитом тогда «Кафе поэтов». Декорацию, изображавшую кафе, расписали сам Маяковский и Бурлюк. В кинотеатре «Модерн» в гостинице «Метрополь» был устроен парадный просмотр фильма, на котором присутствовало много народа, в том числе и сам нарком просвещения Луначарский. Картина всем понравилась, кроме самого Маяковского, который говорил, что не смог победить Туркина. (Трудно сказать, какова была правда, но хорошо

известно, что Туркин не был мальчиком для битья).

В том же году киногероем поэта стал Художник (роль опять же играл сам Маяковский): драма называлась «Закованная фильмой». Сценарий к этой картине поэт написал сам. Речь шла о любовной истории а-ля «Пигмалион». Героиней была балерина в исполнении Лили Брик. Фильм остался недоделанным и не сохранился. Кажется, Маяковский не был огорчён этой потерей — он считал фильм крайне неудачным. Лиля Юрьевна также называла эту пробу ерундистикой — я лично это слышал. Боюсь, что это суцая правда.

В отличие от предыдущих попыток, фильму «Барышня и хулиган» повезло гораздо больше — возможно, потому, что его сорежиссёром и оператором был известный и опытный режиссёр-профессионал Евгений Славинский. Сам Маяковский послушно — а вернее, шаблонно — играл свою нехитрую роль.

Эта лента сохранилась полностью, причём оказались восстановлены даже те эпизоды, которые были поначалу обрезаны или вовсе выкинуты большевистской цензурой — к примеру, сцена со священником. Фильм был снят в духе старомодных (буржуазных) кинолент и выпущен в том же 1918 году. Учительницу играла молодая Александра Ребикова, красивая и даровитая актриса великого Художественного театра. Эта картина стала чемпионом в тогдашнем прокате года. Её оригинальное название было «Барышня и хулиган», но ради вкуса новых хозяев — шёл восемнадцатый год! — фильм был переименован в «Учительницу рабочих». Эта лента стала главной киношной работой Владимира Маяковского. Здесь знаменитый футурист оказался правоверным последователем самого старомодного жанра. «Никакого футуризма, никакого кубизма, — написал он чуть позже, — чисто любовная, даже сопливая мелодрама, происходящая в подворотнях окраинного дома».

Свою долю популярности получила и Александра Ребикова. Жаль, что очень скоро базедова болезнь трагически изуродовала красивое лицо актрисы и обрекла её сначала на уход из профессии, а потом на самоубийство — но об этом позже.

Следующей кинематографической работой поэта стала немая эксцентрическая комедия «Октябрюхов и Декабрюхов». Её сценарий написан Маяковским к десятилетию Октябрьской революции и рассказывает о жизни трёх людей — представителей революционных буден. Главные герои являются аллюзией на Декабрьскую (1905 года) и Октябрьскую революции, а их общая супруга олицетворяет образ России. Сам фильм снимался в необычной для того времени манере: в

художественную ленту были вмонтированы кадры хроники и даже анимационные вставки. Премьера «Октябряхова и Декабряхова» состоялась 27 октября 1928 года. Ни малейшего успеха фильм не имел (знаю со слов моего отца, что это было тягостное зрелище и зрители его освистали).

Кроме перечисленных четырёх картин у Маяковского осталось как минимум шесть сценариев, которые так и не были экранизированы. Они не понравились ни публике, ни советской власти и были просто малообещающими и несмоторибельными.

Наверно, стоит отметить ещё одну работу поэта — фильм молодого и очень даровитого режиссёра Абрама Роома под названием «Евреи на земле». Это был документальный фильм как бы о еврейском Крыме. Соавторами были Маяковский, Шкловский и вышепомянутый режиссёр, притом фильм этот официально помогала делать сама Лиля Брик, будучи «организатором съёмок». Так что работа была серьёзная, отнюдь не халтура... Однако никакого оригинального решения фильм не нашёл и, кажется, даже не удостоился проката.

Такой была довольно путаная кинокарьера Маяковского. Напрашивается огорчительный вывод: ему не давался кинематограф. Не давался его природной амбиции, его душевному непокою и бахвальству, его болезненной особливости. Законная — и принципиальная! — простота кинематографа его бесила.

...Но вернёмся к Гардину. Его карьера была как будто успешной и обещающей. Но даже все симпатии Луначарского не смогли возвести Гардина на былой пьедестал отечественного кинематографа.

Второй женой Гардина стала также актриса Лиана Искрицкая (вообще, её имя и фамилия отдают явным псевдонимом — тем более с приставкой «Гардина»), Она много снималась у своего супруга: «Атаман Хмель», «Остап Бандура», «Золотой запас», «Помещик», «Призрак бродит по Европе». Давно и заслуженно забытый «Остап Бандура» считался большой удачей «украинского кинематографа». Где брались деньги на эти и другие постановки, история не умалчивает — авторитет и личность Луначарского всегда срабатывали.

В 1926 году Искрицкая и режиссёр разошлись, и по всему сдаётся, не по-доброму. Явно талантливая, хотя и истеричная актриса вдруг перестала сниматься, вышла замуж за какого-то крупного партийца, бросила кинематограф и переместилась с мужем в Ялту. Её житейская судьба оказалась весьма драматичной — в 1940 году (дата, возможно, неточная) она была арестована вместе со своим новым мужем, отправлена в ГУЛАГ и

вернулась как бы домой лишь после смерти Сталина. Мужа давно расстреляли, и семьи, насколько я знаю, у неё не было. Гардин, разумеется, после развода почти сразу женился на другой своей актрисе, Татьяне Булах, с которой прожил весьма дружную и счастливую жизнь в Ленинграде.

...Вслед за этим Гардин поставил ещё несколько лент. Одна из них была небезынттересной — называлась она «Крест и маузер». Луначарский разразился большущей статьёй о фильме, начинавшейся с пафосного панегирика: «Эта картина — новая победа советской кинематографии и, пожалуй, самая крупная!»

Виктор Шкловский был намного сдержаннее: «Получилась фильма, похожая на романы “Тайна мадридского двора” или католического монастыря, написанные с точки зрения полупорнографического протестантизма. Но лента имела успех. Этот успех объясняется тем, что она обывательская и антиклерикальная — обывательски осторожны и садизм её, и порнография... Эту ленту можно критиковать строго, потому что она сделана опытным человеком. Русская кинематография выросла и нуждается в работе, в критике, а не в патриотическом покровительстве» — это был сильный укол в адрес Луначарского.

Дальше было много плохих и среднеудачных фильмов. По-своему ярчайшей неудачей стал фильм «Поэт и царь» о Пушкине — 1927 год. Несуразный фильм, после которого Гардин вскорости прекратил режиссёрскую практику. Вообще. Но ещё до этого грянула очень «интересная» история, которую Гардин был склонен забыть — что он, в сущности, и сделал в своих обширных мемуарах.

Уже в середине 1920-х годов разгорелась вражда — притом самая опасная (идеологическая) — между «традиционалистами» и «новаторами». Эта борьба коснулась прежде всего тех пожилых и по-своему многоопытных режиссёров кино, которые позволили себе как бы продлить давние принципы «художественно-психологического» творчества. Это были и Протазанов, и Чардынин, и Висковский, и Доронин, и Фрелих, и Ивановский и др. А заодно с ними и Гардин... В те же разборки угодил и Ханжонков, пожелавший, к несчастью для него, вернуться на родину и поработать в родном кинематографе. Он почти сразу попал в преступники под популярным советским названием «растратчик».

Заодно в те же двадцатые годы было инициировано три больших уголовных процесса — обвинялись чуть ли не полсотни работников «Госкино», «Культикино» и «Пролеткино». Как раз в разгар съёмок «Поэта и царя» был арестован и Гардин, которому газетная компания предъявила, ко всему прочему, добавочное обвинение в «моральном разложении». (На него

настучал кто-то из соблазнённых им актрис — почти как в нынешнем Голливуде).

Луначарский пытался примирить старых киношников с молодыми и задиристыми новаторами, но силы были, как оказалось, неравны. Задиристые оказались сильнее. Справедливости ради надо сказать, что среди так называемых архаичных режиссёров были довольно-таки неплохие мастера — плодовитый Пётр Чардынин, Олег Фрелих, Александр Ивановский (автор «Декабристов», «Иудушки Головлева» и любимой многими комедии «Антон Иванович сердится»). Не говоря уже о сверхталантливом Протазанове.

...Это всё правда, но не кто иной, как сам Эйзенштейн, блестяще реконструировал творческий пафос этого разлада: «Была ненависть к буржуазно возделанному. И дьявольская гордость и жажда угробить буржуазию и на кинофронте. Мы приходили, как бедуины или золотоискатели. На голое место».

...Кроме двух только что упомянутых и преуспевших режиссёров (Протазанов и Чардынин), все прочие быстро сошли или почти сошли с экрана. Таков же был исход кинорежиссуры Гардина — он расстался с ней к концу двадцатых. Зато его актёрская судьба (да и личная заодно) продолжала цвести до конца. Жена его была средней актрисой, играла редко и притом не особо старалась. Но его актёрская жизнь, повторю, была сверхполноценной. Он удостоился обрести почти все возможные награды и звания. И ушёл из жизни уже в 1965 году — насколько я знаю, счастливым и спокойным.

## ИНЫЕ НЕЗАБВЕННЫЕ ГОЛОСА

Мне осталось поведать о двух замечательных режиссёрах, которые заметным образом выразили своё отношение к начальному кинематографу десятих годов. И первое имя — как ни странно на первый взгляд — по праву принадлежит смелейшему из театральных режиссёров, то есть Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду.

Мейерхольд возлюбил кинематограф почтительной и поначалу неуверенной, почти обиженной любовью. Не сразу стал упоминать его в своих беседах, статьях, письмах. Сперва оценил его корифеев — особенно комедийных: Чаплина, Китона, Ллойда, братьев Маркс. Уже в советское время стал по-доброму завидовать своему великому ученику Эйзенштейну, ярко преуспевшему в кинематографе. Стал искренне восхищаться Пудовкиным и Довженко. Небезуспешно попробовал себя в качестве киноактёра. (Таких «проб», как мне известно, было три).

Но любовь, повторю, возникла не сразу. Впервые Мейерхольд увидел кино в 1907 году в Москве — тогда оно делало первые шаги, при том, что полноценного русского кино в это время вообще не было. (Оно, как уже говорилось, появилось через три года). Он оценил эту «первобытную» форму как живую фотографию и не больше. В качестве эстетического зрелища кино вызвало у него жёсткое отвращение. «Фотография не есть искусство, — писал он. — И в этом взаимоотношении природы и руки человеческой отсутствует творец, отсутствует активное вмешательство автора... Имея несомненное значение для науки, кинематограф в плане искусства хорошо чувствует свою беспомощность». В черновике его статьи «Кинематограф и балаган» есть ключевая фраза, изобличающая его отношение к экрану: «Кинематограф не цель, а средство. Почему я не посещаю кино».

Однако с годами Мейерхольд изменил свою радикальную точку зрения. Он больше не называл кино «иллюстрированной газетой». Настойчивое желание кинематографа приобщиться к искусству — прежде всего к искусству театра — вызывало у него всё больший интерес к нему. Пластическое движение, успешно заменявшее звуки и речь в немом кинематографе, было в ближайшем родстве с принципами «условного театра» — того, за который боролся тогда режиссёр.

И тут нежданно ему представился случай на практике познать

реальные возможности передовых кинематографических новаций. Летом 1915 года по приглашению Пауля Тимана (основателя фирмы «Тиман и Рейнгардт») он взялся за постановку фильма «Портрет Дориана Грея». Для кинофирмы этот фильм оказался практически лебединой песней. Вскоре тяжёлые поражения в войне вызвали волну немецких погромов в Петербурге и особенно в Москве. Тиман после этих погромов был выслан в Уфу, фирма захирела и уже в следующем году благополучно скончалась — хотя формально сохранилась, оставшись в распоряжении супруги Пауля. А фильм вышел в конце года.

Как мы уже говорили, незадолго до этих трагических событий фирму покинули два ведущих режиссёра — Протазанов и Гардин. И жена Тимана решила обратиться к известному и уже модному театральному режиссёру.

До сих пор точно неизвестно, кто был инициатором этого — похоже, не Мейерхольд, а именно жена Тимана Елизавета Владимировна. Но сам проект, как можно догадаться, оказался очень даже по душе Мейерхольду. Когда решалась эта проблема, именно режиссёр предложил поначалу экранизировать пьесу Габриеле Д'Аннунцио или что-то из Пшибышевского. Последнее, как я уже говорил, было характерно и для пристрастий самого Мейерхольда, и для Серебряного века, болевшего декадентской идеологией. Нотки этой идеологии внятно слышны и в знаменитой повести Оскара Уайльда, на которой в итоге решили остановиться.

Мейерхольд взял на себя режиссуру (поначалу разделив её с более опытным Михаилом Дорониным), сценарную разработку и одну из главных ролей — лорда Генри, друга-искусителя Дориана. Постановка декораций была поручена театральному художнику Владимиру Егорову, который до того никогда не работал для экрана, но с этой картины сразу, по мнению знатоков, сделался самым передовым художником отечественного кино. Оператором же стал едва ли не лучший — можно сказать, эталонный — оператор русского довоенного кинематографа Александр Левицкий. Он отлично выявил своеобразный глубинный характер павильонного пространства и его мизансцен, он впервые использовал эффекты, ещё только-только начавшие прививаться в кино: зеркальные отражения, контражур, «рембрандтовское» освещение, игру бликов, искусные контрасты черно-белой гаммы (экрана), броские светотени, рельефную силуэтность и т. п. Именно эта согласная помощь художника и оператора позволила осуществить вождевленное режиссёрское видение результата.

Оно поразило многих тогдашних рецензентов. И оно же, в известном смысле, способствовало преображению всего немного кинематографа —

искусства в значительной степени изобразительного.

Разумеется, в этом первом мейерхольдовском контакте с кинематографом результат имел видимые издержки, которые шли прежде всего от сценария, предполагавшего лишь краткую фабулу великой повести. А также от ещё очень неуверенных и слабых монтажно-ритмических выражений. Мейерхольд, малоопытный кинорежиссёр, начал снимать фильм, строя сцену, как одно непрерывное действие, без переходов на крупный и средний планы, заполняя метраж длинными авторскими монологами. Оператору в конце концов пришлось деликатно поучить режиссёра. Зато его работа с актёрами произвела на Левицкого сильное впечатление. В своих воспоминаниях он пишет, что Мейерхольд требовал от Яновой максимальной чёткости и пластики в каждом движении тела, доводя его до графической выразительности. «Каждое движение, каждое положение и жест должны быть обоснованы состоянием, не мельчите их!»

Варвара Янова была молодой актрисой, игравшей Дориана Грея. Когда всё та же Елизавета Владимировна посоветовала взять на эту роль женщину (что тоже было характерно для изломанной эстетики Серебряного века), Мейерхольд сразу подумал о Нине Коваленской, которая уже играла главную мужскую роль в его спектакле «Стойкий принц». Но Янова хозяйке нравилась больше, подходила по всем статьям идеально, и Мейерхольд утвердил её. Его больше интересовала выбранная для себя роль лорда Генри, злого искусителя Дориана. Он сам придумал себе характерный облик: пробор, сигару, орхидею в петлице, монокль, лощёный костюм — безукоризненный облик английского денди.

Фильм вызвал массу положительных откликов от самых авторитетных рецензентов. Его объявили большим достижением отечественного кино. Семён Гинзбург объявил, что это «первый фильм в русском кинематографе, который эстетизировал порок». Насчёт первенства можно было поспорить (иначе куда мы денем фильмы по сочинениям Арцыбашева — хотя бы ту же «Ревность» Ханжонкова?), но то, что это был первый яркий фильм на рискованную — по тем временам — тему, совершенно очевидно.

Критик Галина Титова верно подметила, что замечательный уайльдовский афоризм, полностью переданный в титрах ленты: «Я могла изображать страсть, которой не чувствовала, но не могу изображать ту страсть, которая горит во мне, как огонь», — мудрое прозрение несчастной героини сюжета Сибиллы Вейн, — смотрится эпиграфом к мейерхольдовской концепции всего актёрского творчества. Надо сказать, что сам Мейерхольд был недоволен своей игрой в «Дориане Грее», даже советовал своим ученикам не смотреть эту картину.

Критика в общем и целом высоко оценила фильм. Один из рецензентов написал о некой актрисе: «...это *неподвижное* лицо. И такие “мейерхольдизмы” (очевидно, это пошло с его «Дориана Грея») очень часты в других его фильмах».

...Вторая проба состоялась два года спустя, в 1916 году. Ею стала драма «Сильный человек» по роману Станислава Пшибышевского. Пристрастие Мейерхольда к этому писателю — практически неизменное с первых лет на театральной стезе и вплоть до революции — заставляет думать о наличии у него явных изъянов по части вкуса. Возможных как слабость, как рудимент в его типично интеллигентском, но всё же искони провинциальном мироощущении. Повторю ещё раз: Пшибышевский — модный литератор начала прошлого века, поверхностный модернист, ярый отрицатель традиционной этики, истерик, склонный к эротомании и мелодраматизму, он, обладая, в сущности, мизерным дарованием, имел в Европе (в том числе и в России) сногшибательную популярность. Очевидный салонный акцент во всех его сочинениях только тому способствовал. Молва фактически приобщила его к тем современным классикам, которым он вольно и невольно подражал, — к Стриндбергу, Метерлинку, Ибсену, Гамсуну, Гофманстало. Они, впрочем, тоже были в фаворе у тогдашнего Мейерхольда.

Роман — как и драма по нему — был переведён Витольдом Ахрамовичем, постоянным помощником нашего автора ещё в 1912 году. «Ахрамович, — писал потом Мейерхольд, — мне помогает очень, очень. В его лице... я нашёл такого помощника, который дал мне возможность преодолеть трудное совмещение в одной картине двух задач: ставить пьесу и играть».

Герой романа, журналист и театральный критик Билецкий, добивается успеха и славы путём убийства смертельно больного поэта Турского — присвоив его рукописи и публикуя их под своим именем. Чтобы не быть выданным своей возлюбленной Лусей, он топит её во время катания на лодке. Этим его «сильная личность» не ограничивается. Другую свою любовницу, Аду, такую же хищницу, как он сам, Билецкий уговаривает поджечь квартиру своего друга-художника, где хранятся компрометирующие его документы. Премьера пьесы, похищенной у Турского, приносит Билецкому полное торжество.

В актёрском списке фильма двое снимались в предыдущей картине: сам Мейерхольд в роли Турского и Варвара Янова — на этот раз в женской роли Ады. Правда, режиссёр был недоволен игрой актрисы — как и в предыдущем фильме (её движения казались ему слишком нарочитыми).

Янова, как назло, демонстрировала паузы традиционной мхатовской школы, резко антипатичной Мейерхольду. Он писал потом: «Мы должны учиться у кинематографа... Янова тянула канитель игры в плане переживания. Пока она, как в жизни, дожидалась нужной эмоции, оператор провёртывал всё отпущенное количество метров... На сцену нам отпускали, допустим, 15 метров. Она выходила, он начинал вертеть и на 16-м метре говорил: “Я кончил”, а она “Я ещё не начинала”. “Нет уж, благоволите начинать, как только я приступаю к съёмке”». Это был очень точный, универсальный пример (хотя он изрядно напоминает непристойный анекдот).

В этом фильме Мейерхольд и художник Владимир Егоров (тот же, что и в «Дориане Грее») выступили новаторами: придумали и обыграли принцип *pars pro toto* (часть вместо целого). Так, чтобы какая-то деталь, фрагмент уже знакомой зрителю сути выражал эту суть (то или иное происшедшее) — выражал лаконичнее и красноречивее всех других подробностей. Кинематограф далеко не сразу отреагировал на такое открытие (фильм всё-таки не имел большого успеха), да и сам Мейерхольд больше не воспользовался этим лаконичным приёмом. Но острое чутьё учеников Мастера — к ним принадлежал и Сергей Эйзенштейн — его заметило и оценило по полной. В первых же своих фильмах, в «Стачке» и «Броненосце “Потёмкине”», Эйзенштейн убедительно применил его. (Всем другим авангардным режиссёрам это стало наукой).

В своих театральных работах двадцатых годов Мейерхольд не забывал о кинематографе. Иногда это выглядело прямой цитатой, иногда ассоциацией. Это были, как правило, изобразительные объекты, укрупняющие и уточняющие атмосферу действия. В одной из первых постановок, «Земля дыбом», таким объектом был экран, где чередовались лозунги и кадры из современной жизни. Подобный атрибут считался одним из важных и нужных элементов так называемой «кинофикации театра»...

...Прошу читателя простить меня. Мне стоит воспользоваться насущной темой и сказать несколько слов о человеке, которого я только что походя упомянул. И который также заслуживает быть среди самых незабвенных. Это едва ли не лучший оператор своего времени — Александр Левицкий. К большому несчастью, ни одного дореволюционного фильма, снятого им, не сохранилось, но сохранились его короткие воспоминания, и что не менее важно — воспоминания о нём. Я не видел «Портрет Дориана Грея», но хорошо представляю эффектное «впечатление туманного вечера, воздушную и тональную перспективу», созданную хитрым операторским способом: синий химический вираж

плюс подкреплённый жёлтым анилином дым (горела мокрая бумага).

«Я всё время, — пишет Левицкий, — думал, как хотя бы минимальным светом усилить выразительность лица Дориана. По новой схеме свет от лица лампы не освещал лица Дориана, а только давал световой контур на фигуру, лицо и волосы; глаза освещались нижним светом... Направленные помощником два тонких угля, вмонтированные в асбест, высвечивали глаза Яновой. Временами угли начинали мерцать, гаснуть, шипеть и обжигать пальцы. В такие моменты и я, продолжая крутить ручку аппарата, начинал шипеть на помощника: “Свет, свет на глаза!”».

Да, Левицкий был отменный изобретатель — везде и во всём. Он постоянно искал работу для рук, для глаз: делал мебель, поправлял охотничьи ружья, скрещивал фотокамеры, шлифовал добавочные детали. Он был токарем, плотником, механиком. Ясно, что и в прямом своём деле он был мастером высочайшего класса. Известно, что он первый из наших операторов применил перестановку объектива: аппараты «Пате» имели постоянный объектив 50 («полтинник»), а Левицкий сам изготовил объектив 75. (Можно сказать, что он предчувствовал проблему «крупного плана»).

Снимая «Дворянское гнездо», он смастерил поворотный круг — деревянную платформу, на которой размещалась декорация (дабы разворачивать к свету нужную часть постановки). Изнутри все его кинокамеры были выложены... бархатом (?) — он заменил бархат особой металлической оболочкой, избавив «фильмовый канал» от грязи и пыли. Он же сконструировал удобный чехол для камеры. Все эти (как и прочие) достижения снискали ему славу не только оператора, но и художника. Именно этой трактовкой выразилось то, что показал Левицкий и в «Дворянском гнезде», и в «Крейцеровой сонате», и в «Сокровищах Пенджаба»: тонкие тональные переходы — чёткие, но неброские очертания предметов, мягкие колебания света (углубляющие эмоциональный настрой сцены), ясное ощущение ритмических подъёмов и спадов, умение пользоваться светотенью, ландшафтом; отражение игры в зеркалах, снимки «против солнца», освещение «по Рембрандту» — всё, что незаметно приобщало зрителя к постижению сокровенного.

Пристрастия у Левицкого были чёткие, но творческий кругозор его был настолько подвижен (увы, далеко не беспредельно), что ему удавалось понимать самых подчас несхожих режиссёров — с одной стороны, Гардина и Протазанова, страстных приверженцев Художественного театра, а с другой — Мейерхольда, для которого он и впрямь оказался чуть ли не

соавтором. Учился у него новым принципам отражения жизни, осваивал новую форму, новую пластику...

Впрочем, после революции и он проявил некую старомодность — приходится об этом сказать. Он не оценил ни сумасшедшей даровитости Эйзенштейна (оператором которого он был вначале), ни других тогдашних революционно настроенных режиссёров. Когда Эйзенштейн, работая над «Стачкой», первым своим полнометражным фильмом, приказал Левицкому сделать съёмку с опасной верхотуры, тот вручил ему камеру со словами: «Хотите снимать — снимайте сами!» И уехал. Так рассказал мне ближайший ученик и соратник Левицкого Константин Андреевич Кузнецов. Конечно, Эйзенштейн не стал снимать сам — он предложил это сделать другому оператору — Эдуарду Тиссэ. Тиссэ снял, и сцена эта вошла потом едва ли не во все учебники по кино.

Надо сказать, что Левицкий вообще не терпел дерзкого обращения с камерой, светом, не любил детски авантюрных приёмов. С годами стал в этом смысле даже несколько косным (или, говоря дипломатичнее, несколько академичным). Левицкий к тому времени, уже советскому, считал себя мэтром, и вроде бы по законному праву... и однако. Он именно потому и решился снимать один из первых советских фильмов «Необычайные приключения мистера Веста» с Львом Кулешовым, что тот не предъявлял к нему никаких особо революционных требований. Следующий фильм Кулешова, снятый Левицким («Луч смерти»), был явной неудачей. Это был последний фильм знаменитого кинооператора, и я знаю, что Левицкий с горечью ушёл со сцены.

Он никогда не был ярым авангардистом, никогда не являл себя разрушителем традиций, но, будучи сверхстарательным оператором, не любил, как выражался часто, «безумных и дурных рисков». На этом стоял твёрдо и по-своему честно. И честно отставил себя от живого киноэкрана, когда почувствовал свою внятную немощь.

А что же Кулешов? А Кулешов продолжал ещё недолгое время свершать свои скромные, но архиважные открытия в области монтажного кинематографа — кто не слышал про «Эффект Кулешова» и «Географический эксперимент Кулешова»? Но смею сказать, что практически все его эффекты и эксперименты были на пользу языку кино — даже когда стали уже устаревшими. И прежде всего на пользу начинающим кинематографистам — как азбука практики и теории. Ломать энергетику планов, выискивать эффект неожиданных и моментальных сюжетных заворотов он старался благоразумно. То есть интеллигентно. По-своему смело и по-своему бережно.

А вышеупомянутые, настоящие «чудеса» были уже уделом нового поколения операторов: А. Головни, И. Москвина, А. Демуцкого и, конечно, того же Э. Тиссэ.

## ЕЩЁ ОБ ОДНОМ НЕЗАБВЕННОМ

«Эзоп XX века» — так назвала Владислава Старевича Мэри Сетон, английский кинокритик. Старевич был создателем кукольного фильма — первого в мире! Художник, карикатурист, сатирик, он выступал в кино как сценарист, режиссёр, оператор, декоратор и костюмер. Изредка бывал и актёром.

Он родился в польской шляхетской семье, однако политические причины (подавление польского восстания в 1863 году) вынудили семью связать свою жизнь с Россией. Так юный Старевич оказался в городе Ковно, ныне Каунас, поступил в казённую палату, но, тяготясь чиновничьей карьерой, увлёкся любительским театром, маскарадами, комическими поделками, а главное, фотографией.

Его фотоснимки стали известны в Москве, и не кто иной, как сам Ханжонков заочно обратил внимание на молодого умельца. Ханжонков был тогда, по существу, единственным продюсером, кто пропагандировал не только развлекательные сюжетные фильмы, но также и научные. Возникла надобность в человеке, способном как бы «оживить» на экране жуков, бабочек и прочих колоритных насекомых, дабы представить их в одной из публичных лекций. И вдруг такой человек нашёлся — это, как можно догадаться, оказался Владислав Старевич. Началось с того, что, наблюдая жизнь жуков в природе, он захотел заснять её. И прежде всего самую зрелищную деталь этой жизни — поединок жуков-рогачей, которые, подобно оленям, эффектно фехтовали своими длинными рогами. Но все попытки кончались ничем: жуки замирали, когда он освещал их электролампочкой, сражаться они могли только в полумраке. Появилась идея слепить жуков из воска. Это была гениальная мысль: устроить борьбу искусственным путём, моделируя каждое движение — 16 раз в секунду.

Старевич собрал денег и поехал в Москву искать продюсера. Не нашёл поддержки ни у Гомона, ни у братьев Пате — только у Ханжонкова, который дал ему несколько коробок негативной плёнки и продал камеру фирмы «Урбан», требуя для себя только первенства в показе фильма. Так получился первый в мире объёмный кукольный фильм «Прекрасная Люканида» длиной 230 метров. Это был — оцените замысел Старевича — не научно-популярный фильм из жизни жуков, а блестящая пародия на костюмные фильмы из средневековой жизни. Закончив фильм, Старевич

повёз его в Москву. Ханжонков и его жена пришли в восторг и тут же предложили ему работу.

Первая демонстрация «Прекрасной Люканиды» в январе 1912 года произвела фурор. Успех картины был из ряда вон! Итак, сюжет: в замке короля жуков-рогачей Цервуса начинается бал. Граф Герое, красивый галантный жук-усач из соседнего государства, пленяет сердце Люканиды, жены короля. Узнав об измене, Цервус настигает влюблённых в парке. Дуэль. Герое бежит с Люканидой к себе в замок. Осада замка. В последнюю минуту Герое взрывает бочки с порохом в башне, и влюблённые взлетают на небо, чтобы попасть в объятия розы, воплощающей в себе рай.

Картину продали за границу, и ошеломлённая публика единогласно решила, что в картине играют дрессированные живые жуки. Киножурнал «Вестник кинематографа» писал: «На последнем просмотре новинок — (т/д Ханжонков и К.) — вызвала восторг одна кинематографическая вещица под названием “Люканида” из жизни насекомых — жуков-рогачей и усачей. Разыгрывается “потрясающая” драма с романом и кровопролитной войной и даже поэзией. Картина настолько необычайна, настолько нова и оригинальна по замыслу, что ставит в тупик даже специалистов кинематографического дела. Успех картине можно предсказать из ряда вон выходящий».

Ещё шесть кукольных фильмов Старевич подготовил заранее в своём примитивном ковенском ателье, после чего окончательно переехал в Москву. Его остроумные пародии покорили публику, долгое время не желавшую поверить, что имеет дело с «неживыми» артистами. Вот они эти великие пародии:

«Мечь кинематографического оператора» — убийственно-жестокая насмешка над популярными жанрами, хорошо знакомыми каждому сидящему в кинозале;

«Четыре чёрта» — пародия на детскую мелодраму, где любовные отношения двух акробатических пар разыгрывают... лягушки;

«Рождество обитателей леса» — великолепная сказка для детей, где Дед Мороз, сойдя с ёлки, уходит в лес и там раздаёт проснувшимся малышам крохотных живых обитателей леса. В этом кукольном фильме впервые появился человек — Дед Мороз. Но какой! Его голова и туловище были сделаны из пробки, ноги из проволоки, жемчужины с чёрными дырочками имитировали глаза и т. д. И всё это двигалось, бегало, улыбалось...

Самый большой успех не только в России, но и за рубежом (фильм

был продан в 140 копиях) вызвал общеизвестный сюжет под названием «Стрекоза и Муравей». Бурные аплодисменты вызывала сцена, где Муравей с трудом толкает перед собой тачку со строительным материалом.

А вершиной драматизма была сцена смерти озябшей, голодной и одинокой стрекозы...

Так как постройка специального ателье для кукольных фильмов всё время откладывалась, Старевич предложил Ханжонкову постановку произведений Гоголя, на что тот охотно согласился. Так началась карьера режиссёра как постановщика художественно-игровых картин. Это был второй период его творческого пути: 1913—1919 годы.

Надо заметить, что Старевич и в кукольных фильмах, и в большинстве игровых, «полуживых», работал практически без сотрудников и помощников. То есть был и сценаристом, и режиссёром, и оператором, и костюмером, и, наконец, сам мастерил свои оригинальные, необходимые для работы приборы.

Первыми его игровыми картинами были гоголевские экранизации «Страшная месть» и «Ночь перед Рождеством». Критика — и наша, и зарубежная — была в восторге от этих и последующих лент: «Снегурочка» (по Островскому) и «Руслан и Людмила». В 1914 году Старевич порывает с Ханжонковым и создаёт собственное ателье. Это ни в малейшей степени не было ссорой, разошлись полюбовно. Старевич стал ставить собственные фильмы (больше всего на военную тему — шла война), но не забывал своего излюбленного диапазона: он поставил шесть фильмов по Гоголю, а заодно с этим экранизации Пушкина, Островского, Лермонтова, Жуковского...

Старевич был всесторонне одарённым человеком, фантазёром и шутником. Он любил подмечать в коллегах забавные стороны и подсмеиваться над ними. «Кто из нас, — вспоминала Вера Дмитриевна Ханжонкова, — не попадал к нему на язык или на кончик карандаша, но делал он это так остроумно, что никто не мог на него сердиться. Небольшого роста, с большой лобастой головой, с вечно готовой сорваться с губ ядовитой шуткой — притом, что эта шутка уживалась с феноменальным упорством и выдержкой, которые он проявлял в своей работе. А работал он очень замкнуто. В свою студию (тогда говорилось “ателье”) он никого не допускал, кроме самых близких людей. Вся квартира его была заставлена всевозможными коллекциями редких экземпляров жуков, стрекоз, бабочек и др. Это были его актёры».

Почти все его фильмы, созданные во время Первой мировой войны, не сохранились. Среди уцелевших лент весома лишь одна — сказка «Лилия»

(если, конечно, отбросить её подтекст, где негодяи-жуки — естественно, немцы — воинственно расправляются с мирным населением леса). А завершением его творческой работы в русском кинематографе стал фильм «Стелла Марис» (Звезда моря) — экранизация произведения Уильяма Локка, снятая в Ялте в 1919 году.

Старевич был редкостным романтиком. По его собственным словам, это сказание было венцом его тогдашнего кинотворчества: «На вершине Южной Скалы, в светлой, пронизанной солнечными лучами комнате, живёт девочка. Её кровать стоит у окна, и когда оно открыто, ей видно море. Она не встаёт. Стелламарис (Звезда моря) — так называют её друзья — журналист и актёр. Нежно заботясь о ней, они берегут её хрупкие мечты о сказочном царстве, который оба придумали для неё. Где есть прекрасный дворец, невиданные цветы и волшебные звуки, и она в нём правительница»...

В одной из главных ялтинских газет «Театр и искусство» местный рецензент Евгений Фалер писал: «Режиссёрская часть картины выше всякой похвалы... Изумителен волшебный дворец на море, а также жизнь фантастических существ в волшебном дворце... Поражают зрителя в сцене “хаоса жизни” стремительно падающие груды обнажённых тел в безграничном пространстве вселенной...»

Этот фильм, к несчастью, тоже не сохранился. Мне довелось видеть в Лондоне, в музее мадам Тюссо, только четыре волшебных эскиза — я украдкой сфотографировал их. О других следах «Стеллы Марис» мне неизвестно, хотя не хочу и не могу отрицать, что где-то это чудо следы оставило.

Осенью 1919 года Старевич вместе с группой русских актёров из МХТ уехал в Италию, а оттуда во Францию — навсегда. Умер он в 1965 году, когда его фильмы и он сам были давно забыты на прежней родине.

## НА ВОЙНЕ КАК НА ВОЙНЕ

Анна Ахматова, Александр Блок, Валерий Брюсов, Зинаида Гиппиус, Николай Гумилёв, Сергей Городецкий, Дон Аминадо, Георгий Иванов, Михаил Кузмин, Сергей Маковский, Николай Минский, Фёдор Сологуб, Игорь Северянин, Тэффи, Татьяна Щепкина-Куперник — все эти поэты и писатели составили сборник о войне, вышедший в 1918 (!) году.

Здесь, конечно, не хватает многих имён — притом не менее выразительных, чем в вышеупомянутом списке. Нет Константина Бальмонта, Сергея Есенина, Владислава Ходасевича, Ивана Бунина, Владимира Маяковского, Макса Волошина, Осипа Мандельштама. Но сейчас, глядя на все эти имена, связанные столь схожей и столь разной по сути патетикой, я невольно впадаю в безнадёжно-трагическое раздумье. Мировая война, которой все эти талантливые люди посвятили свои строки, проделала в России странную эволюцию (даже революцию). Вначале она была бодрой, почти победительной. Потом растерянно-недоумённой. Потом машинальной. Потом безвольной и обречённой. А потом... Вспомним последний фильм — последний безнадежный призыв — Евгения Бауэра.

Интеллигенции — художникам, поэтам, артистам, режиссёрам — хотелось отсидеться в тылу. И многим это удавалось, и никто их за это практически не осуждал. Героизм вроде бы тоже поощрялся (знаю это по своим предкам), и никто не мешал жертвам этой войны («Воинам Благочестивым. Кровью и Смертью венчанным») щедро метить популярные журналы. Но искусство — особенно искусство кино — не уделяло им должного внимания. Фильмы про войну — очень примитивные — ревностно творил только Гардин, чуть меньше — Протазанов. Три «военных» фильма (из сорока шести) снял Бауэр. Два фильма на эту тему (из сорока восьми) снял Борис Чайковский. Ни Александр Волков, ни Виктор Туржанский, ни Александр Уральский не сняли даже одного фильма. Три или четыре фильма снял Чардынин — и это самый плодовитый режиссёр, сделавший в годы войны почти сто фильмов!

Между тем фильмы в те годы воистину пеклись как блины. Режиссёры ставили по 15-20 картин в год. Если в среднем на постановку полнометражного фильма уходило от семи до десяти дней, то бывали случаи, когда сокращались и эти жалкие сроки. Обывателям, ошалевшим от

грозных новостей, от потери близких и растущей дороговизны, хотелось забыться, наблюдая за экранными чудесами — и кино старалось изо всех сил, чтобы дать им такую возможность.

Поначалу афиши кинотеатров запестрели трескучей халтурой: «За царя и отечество», «За честь русского знамени», «Всколыхнулась Русь сермяжная», «Антихрист, или Кровавый безумец современной войны»... Появляются кинолубки, преподносящие в патриотически-опошленном виде полуреальные подвиги русских солдат вроде казака Кузьмы Крючкова и рядового Василия Рябова. К целям пропаганды, как водится, приспособляются шпионские фильмы («Тайна германского посольства», «В сетях германского шпионажа» и т. п.).

Однако шовинистский угар оказался не долог. Практически все популярные жанры тех лет родились ещё на предыдущем, довоенном этапе, хотя их пропорция претерпела заметные изменения. Прежде всего катастрофически сокращается число экранизаций классиков. Так, например, в 1916 году из пятисот картин русского производства лишь четырнадцать были поставлены по произведениям русской классической литературы. Впрочем, классика к середине десятых уже порядком истошилась.

Что же её сменило? Прежде всего безотказные уголовно-приключенческие драмы — авантюрные, разбойничьи, воровские. Другой безотказный жанр — полюбившаяся российскому городскому зрителю сентиментальная, часто слащавая, низкопробная, успокоительная мелодрама. Третьей популярной новацией можно считать «роковую» салонную драму — часто с трагическим финалом (не путать с предыдущим успокоительным вариантом).

...Казалось бы, странно: я начал эту главу с перечисления имён популярных писателей и поэтов. Между тем почти никто из них не сподобился сочинить для киноэкрана нечто сильное — патриотическое, душевное или попросту завлекательное. Хотя потенциальные сценарии, конечно, были — и просились на экран. Чтобы не впадать в голословность, процитирую два любимых мною, почти неизвестных стихотворения. Одно из них отмечено лишь в одном номере — альманахе «Отражения». И автор — далеко не самый известный поэт из Липецка Алексей Липецкий (настоящая фамилия Каменский). Стих без названия:

...Скомандовал ротмистр: «галопом!»  
Зловеще провыли рога...

И мчавшимся бешеным скопом  
Обрушились мы на врага.

Храпящие конские морды...  
Усатые лица солдат...  
Удары мгновенны и тверды...  
Как молнии, пики блестят...

Навстречу огромная каска,  
Взвилась обнажённая сталь,  
Седло под ним было не тряско,  
Свалился и встанет едва ль.

Минуту мы бились ли, час ли?  
Мой конь захрипел подо мной...  
Очнулся я... В сумерках гасли,  
Бледнели звезда за звездой.

На стон мой, на голос страданья  
Ответили вздохом кусты...  
Но вскоре сквозь трепет сознанья  
Я где-то увидел кресты.

Несли меня... бережно клали.  
И вот надо мною сестра  
Лепечет с улыбкой печали:  
«Вы были героем вчера...»

(Автор, поэт и писатель, погиб на фронте второй мировой войны, Второй — в 1942 году).

Да, русская интеллигенция практически отказалась от попыток творчески поддержать кинематограф. В этом направлении не было сделано практически ничего, кроме последнего фильма Бауэра.

Единственными, кто сподобился создать чёткий абрис безысходной исторической ситуации, были двое: Александр Блок и Саша Чёрный (он же Александр Гликберг). Трагическое стихотворение Блока — как бы к началу войны — широко известно, но я приведу его. Напрямую ассоциируюсь с

популярнейшей песней-маршем («Прощание славянки»), оно так и просится на экран.

Петроградское небо мутилось дождём,  
На войну уходил эшелон.  
Без конца — взвод за взводом и штык за штыком  
Наполнял за вагоном вагон.

И, садясь, запевали Варяга одни,  
А другие — не в лад — Ермака,  
И кричали ура, и шутили они,  
И тихонько крестилась рука.

Нет, нам не было грустно, нам не было жаль,  
Несмотря на дождливую даль.  
Это — ясная, твёрдая, верная сталь,  
И нужна ли ей наша печаль?

Эта жалость — её заглушает пожар,  
Гром орудий и топот коней.  
Грусть — её застигает отравленный пар  
С галицийских кровавых полей...

Эти удивительные стихи, написанные в сентябре 1914 года, были натуральным предчувствием катастрофы, ставшей, в свою очередь, предвестием всех будущих злосчастий России...

...Саша Чёрный, сполна успевший хлебнуть боевой и страшной воинской службы, сочинил нечто иное — но столь же трагическое и столь же эпохальное. Я приведу этот маленький шедевр целиком, под занавес данной главы. Стих называется «Легенда».

Это было на Пасху, на самом рассвете:  
Над окопами таял туман.  
Сквозь бойницы чернели колючие сети,  
И качался засохший бурьян.

Воробьи распевали вдоль насыпи лихо.  
Жирным смрадом курился откос...  
Между нами и ими печально и тихо  
Проходил одинокий Христос.

Но никто не узнал, не поверил виденью:  
С криком вскинулись стаи ворон.  
Злые пули дождём над святою мишенью  
Засвистали с обеих сторон...

И растаял — исчез он над гранью оврага,  
Там, где солнечный плавился склон.  
Говорили одни: «сумасшедший бродяга», —  
А другие: «жидовский шпион».

Я уверен, что многие (едва ли не все) из памятных мне стихов имеют право излиться в гордом, смелом, а порой и трагическом звучании. Но мне кажется, что лишь в этих трёх балладах выражен воистину зримый, наглядный — неумолимо неизбежный — образ губительного и, увы, закономерного поражения, которое привело старую Россию к гибели, а её искусство, включая кинематограф, — к полному и бесповоротному преобразению.

## О САМЫХ «НЕМЫХ» АКТРИСАХ

А теперь попытаюсь, забегаая вперёд, кратко — в виде небольших этюдов — рассказать об известных и даже знаменитых театральных актрисах, храбро отдавшихся (заодно со сценой) немому кинематографу. Затем, чуть ниже, я расскажу о «звёздных» мужских персонажах. В данном случае я выбрал далеко не всех достойных, но, как мне кажется (и как хочется думать), самых значимых.

Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина (в девичестве Климова) родилась в 1859 году в Санкт-Петербурге. Своеобразная и очень талантливая актриса, дочка бывшего крепостного, сменила едва ли не десяток театров — от самых любительских, случайных до самых профессиональных. Точно подсчитать трудно: сперва в театре Синельникова, затем у Лентовского, затем во множестве провинциальных театров, затем в Москве в театре Корша, затем в театре Суходольских, затем в Показательном государственном театре (уже в советское время), затем в Малом театре — уже вплоть до смерти. В 1911 году она пришла в кино, исполнив роль Лизы в «Живом трупe». Кажется, это была её единственная главная роль. До революции она снялась ещё в двух или трёх ролях, утвердив за собой чисто возрастной репертуар — и в театре, и на экране. Она умерла в 1938 году, надолго пережив мужа — тоже известного актёра, немца по происхождению Александра Блюменталья.

По-моему, гораздо любопытнее вспомнить про похождения сына актрисы — красавца, гениального актёра, дерзкого сумасброда Всеволода Блюменталь-Тамарина. Отыявленный белогвардеец, в финале Гражданской войны он угодил в плен к красным и был выручен — по молитвенной просьбе матери — самим Луначарским. Одним из первых он был награждён званием заслуженного артиста РСФСР, но любви к советской власти это ему не прибавило. В Отечественную войну, оказавшись в оккупации, он перешёл к фашистам и стал не за страх, а за совесть (или за её отсутствие) служить в Киевском театре русской драмы совместно с известным режиссёром Сергеем Радловым.

Есть убедительный слух, что этот талантливый негодяй осуществил вместе с Радловым постановку пьесы А. Корнейчука «Фронт». Эту пьесу они переделали и легко превратили в злой, едкий, антисоветский памфлет под названием «Так они воюют». Блюменталь-Тамарин в этом спектакле

играл главного персонажа, генерала Горлопанова (в оригинале Горлова). Подвизался он и на русскоязычном фашистском радио, и многие слышали его передачи, где он виртуозно — и издевательски — обыгрывал сталинский акцент. В конце войны он перебрался в Германию, где вскоре после Победы его нашли повешенным. Трудно сказать, было это самоубийство или «спецоперация» советских агентов — в любом случае финал оказался закономерным. Добавлю лишь, что в кино Блюменталь-Тамарин снялся только раз — и было это уже в 1940-м, когда он, по иронии судьбы, сыграл героя-пограничника в картине «Дальняя застава»...

1911 год знаменовался приходом в кино знаменитой актрисы театра Незлобина Екатерины Роциной-Инсаровой (это был её сценический псевдоним — подлинная её фамилия Пашенная, как и у сестры, тоже прославленной актрисы Веры Пашенной). Её пригласили сняться в фильме «Каширская старина» (который почему-то переименовали в «Каширскую тишину» — смешно!). Картина имела успех, и актрису — ей к тому времени исполнилось 28 лет — сразу же пригласили на один из самых популярных фильмов: «Анфиса» Леонида Андреева.

Она уже играла эту роль в том же театре Незлобина и тоже с огромным успехом. Пригласил её хозяин уже известного нам киноателье Пауль Тиман — для своего, уже знаменитого сериала «Русская золотая серия». Актриса сразу согласилась, но поставила условием, что сценарий фильма напишет сам Леонид Андреев. Она с ходу уговорила автора, её большого поклонника, и это, похоже, был первый случай, когда сценарий для фильма писал известнейший писатель. (Были и другие, но потом). Фильм снимал не кто иной, как будущая знаменитость Яков Протазанов. Игнали там знаменитый в скором будущем Владимир Максимов (о нём позже) и юный Владимир Шатёрников (к несчастью, погибший два года спустя на войне). Этот фильм стал одной из первых побед русского кино.

Роцина-Инсарова много гастролировала, ездила со всякими поверхностно-эффектными ролями по множеству российских городов, затем поступила в Александринский театр на огромный оклад. Завлит МХАТа Павел Марков писал в воспоминаниях: «В её репертуаре почти не было классики... Необычайно яркая, современная актриса, она часто играла в ремесленной драматургии, и почти всегда, благодаря своей исключительной индивидуальности, она делала даже из весьма среднего материала нечто значительное».

Есть и другое мнение: «Во время Февральской революции она вышла замуж, уехала с мужем за границу. Жизнь её сложилась более чем

печально. Ей пришлось, расставшись с мужем, служить в модных магазинах Парижа, примеряя на себя разные костюмы, чтобы показывать капризным клиенткам, и вообще браться за любую работу, чтобы прокормить своего ребёнка. Она навсегда простилась со сценой» (Т. Щепкина-Куперник. Из воспоминаний).

Последнее не совсем верно: больше трёх лет — в 1922—1925 годах — Рощина-Инсарова с успехом играла в Риге. Часто играла с надрывом и душевной усталостью. В 1926 году, будучи в Париже, в помещении театрального клуба «Комедия» был помпезно отмечен 25-летний юбилей её сценической деятельности — важный момент в жизни актрисы! Её поздравили Иван Бунин, Тэффи, Александр Куприн, Константин Бальмонт и сам Немирович-Данченко, оказавшийся в ту пору за границей. Тот же П. Марков, когда в предреволюционный период он как-то спросил у Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой, какую из актрис она считает наилучшей, та без паузы и раздумий сказала: «Конечно, Рощину». Умерла актриса в Париже в 1970 году.

В 1912 году триумф в кино ждал и её сестру Веру Николаевну Пашенную, которую пригласила сниматься фирма «Братья Пате» в явном желании потягаться с Тиманом. Причём сниматься сразу в трёх фильмах: «Грозе», «Бесприданнице» и странном фильме «Тайна дома № 5», на долю которого выпал наибольший успех.

Это был фильм в духе времени. Я не буду пересказывать содержание этого страхолюдного опуса, где злобная, ревнивая, жадная и мстительная героиня (её как раз и играет Пашенная) сладострастно унижает свою соперницу и так же сладострастно убивает изменившего ей любовника. В то время в русском интеллигентском обществе царило много кощунственных увлечений: мистика, спиритизм, ворожба, эротика. Ходили слухи о странных и страшных безлюдных домах, где ночами слышались крики и стоны, где сами собой на стенах возникали непристойные рисунки и надписи. Фильм как бы отвечал этим загадочным позывам...

Последняя заметная роль в русском кино была у Пашенной в 1919 году в «Поликушке» — Акулина, жена героя. Немного позже Вера Николаевна написала, что видит немалое преимущество для игры актёра на экране — что актёр не стеснён декорацией театра, что ему доступен «чистый воздух природы» и т. п. Сказать по правде, это никак не вяжется с её будущей карьерой — до конца жизни она играла в Малом театре и даже незадолго до смерти (а умерла она в 1962-м) выходила на сцену в роли Кабанихи. Снималась и в кино, но как бы нехотя, ни разу не поднявшись до уровня своего сценического дара.

Её первый муж был одним из известнейших артистов МХТ, однако популярность его была не театральная, а как раз киношная (хотя в театре он тоже играл, но с меньшим успехом). Это был популярнейший красавец-актёр Витольд Полонский. Он умер внезапно и нечаянно, отравившись в ресторане в компании то ли жены (уже второй), то ли какой-то очередной девицы. К слову, дочь Полонского и Веры Пашенной Ирина была верной и очень деловой спутницей своей матери, а его дочь от второго брака Вероника — последней любовью Маяковского, свидетельницей (и едва ли не виновницей) его рокового конца.

Меня долго занимал вопрос: как относились друг к другу именитые сестры Пашенные? Скажу по секрету (благо прошло время): один из моих приятелей, учившихся у Веры Николаевны, однажды по моей просьбе рискнул спросить её про сестру, Рощину-Инсарову. Пашенная слегка покривилась и чуть-чуть выразительно шевельнула пальцами, протянув: «Мы с ней когда-то даавным-давно разбежались...»

Могу сказать одно: в 1911 — 1913 годах они играли вместе в одном театре — Малом. Что послужило причиной разлада, мне неизвестно. Могу только гадать. Возможно, что и раздора, как такового, не было. Просто — «раз-бе-жа-лись».

К сожалению, в тринадцатом году публика не оценила фильм «Обрыв» (по Гончарову), хотя образ героини, созданный юной дебютанткой Верой Юрневой — она играла тогда в Киеве, в театре Соловцова, — оказался очень симпатичным и очень близким к первоисточнику. Но похоже, местами героине фильма действительно чего-то не хватило. То ли внешней привлекательности, то ли просто темперамента — этакой оживлённой особы. (Когда я, свидевшись с Верой Леонидовной в 1958 году, осторожно сказал ей об этом, она не согласилась и сказала, что виной тому была... серость публики).

Та же сдержанность была заметна и в других её ролях — и театральных, и киношных. Её главная нота — скромная, умная, отчасти властная выразительность. Почти всегда её героини («Женщина завтрашнего дня» или «Актриса Ларина») были чётко зависимы от этой своей постоянной, чуть-чуть суховатой, лишь временами яркой и улыбчивой наглядности.

Будучи интеллигенткой по происхождению (дочь военного юриста Шадурского), она с большой симпатией относилась к передовому и отчасти даже революционному движению, была знакома с его участниками (а её сестра и вовсе дружила с Александрой Коллонтай). Какое-то время

приятельски общалась с известными поэтами — Брюсовым, Бальмонтом, Зинаидой Гиппиус. На театральной сцене вначале выступала под фамилией первого мужа, чиновника Ивана Юренева. Вторым её мужем стал известнейший поэт, переводчик, драматург и сценарист Александр Вознесенский (Бродский), о котором здесь уже говорилось.

В кинематограф Юренева пришла, как уже сказано, в 1913 году, снималась в основном на студии Ханжонкова, сыграла несколько запоминающихся ролей, но серьёзную кинокарьеру развивать не стала (или не смогла?). В течение нескольких сезонов (1906-1919, с перерывами) была ведущей актрисой театра Соловцова в Киеве. Там же, в Киеве, познакомилась с бойким, молодым и очень многообещающим журналистом Михаилом Кольцовым (Фридляндом) — непревзойдённым мастером советского политического фельетона. Вместе с Кольцовым она уехала в Москву и была в очередной раз счастлива. На Первомай 1919-го Вера Юренева блеснула в театре имени Ленина (бывшем Соловцова) в известной революционной пьесе «Фуэнте Овехуна (Овечий источник)» в постановке К. Марджанова. Она играла там главную роль Лауренсии.

Вместе с Кольцовым Юренева уехала в Москву, но в 1922 году они расстались. Расставание было скандальным (Кольцов завёл роман с другой) и стоило Юрениной немало слёз — но в конце концов оказалось спасительным. Попав в конце 1930-х под каток сталинского «правосудия», он непременно утянул бы её с собой — как утянул тогдашнюю очередную жену, немецкую коммунистку. Правда, Веру Леонидовну, давно не жившую с ним, тоже на всякий случай уволили из Александринского театра, и её актёрская карьера пошла под уклон.

В своих театральных ролях, как я догадываюсь, она была гораздо выразительнее, чем на экране. В последние годы жизни, проживая в коммунальной квартире, она охотно и часто общалась с Эдиком Радзинским (в то время студентом) — он часто пересказывал приятелям услышанное от неё. Поскольку мне повезло быть однокашником и недолгим приятелем Эдварда, слух про его визиты сразу докатился и до моих ушей. Я удостоился слышать несколько его пересказов и в результате осмелился самолично навестить Веру Леонидовну. Меня тогда очень интересовала трагическая судьба Кольцова. Но это был недолгий, хотя и вполне любезный разговор. Она рассказала про Кольцова только то, о чём я или уже знал, или догадывался. (Сам Эдик — надо отдать ему должное! — заливался по этой части куда красноречивее). Осторожность была необходимой чертой Юрениной, как и большинства людей того непростого времени. В мемуарной книге «Записки актрисы» (1946) она не упоминала

не только Кольцова, но и Вознесенского, а там, где без этого было не обойтись, обозначала его буквой В.: это объяснялось тем, что Вознесенский был репрессирован и сослан в Казахстан. Зато Вера Леонидовна прожила долгую благополучную жизнь и умерла (как и Вера Пашенная) в 1962 году.

Необычайно интересная творческая (да и личная) судьба выпала на долю Ольги Ивановны Преображенской. Она родилась в 1881 году в Москве, училась в Школе-студии МХТ, затем много играла в провинциальных театрах. В антрепризе Вениамина Никулина познакомилась с Владимиром Гардиным. Именно Гардин, ставший её первым мужем и учителем, сделал Преображенскую очень популярной киноактрисой. Он поручил ей первую — можно сказать, звёздную — роль: она играла Маню Стрельцову в фильме Гардина и Протазанова «Ключи счастья» — успех был, как уже говорилось, поистине всенародный.

Уже в качестве режиссёра Преображенская осуществила в 1916 году — совместно с Гардиным — первую свою кинопостановку: «Барышня-крестьянка». Вообще с Гардиным она прошла весомую школу кинорежиссуры: «Фрекен Жюли» по Стриндбергу, «Петербургские трущобы» по Крестовскому, «Гранатовый браслет» по Куприну, «Приваловские миллионы» по Мамину-Сибиряку и т. д. В ней скоро открылся немалый талант — и не только актёрский. Она стала способным сценаристом, успешным педагогом и, наконец, уже в советское время, самостоятельным режиссёром. По сути, первой женщиной-кинорежиссёром в России. Вплоть до 1923 года она играла у Гардина, потом, расставшись с ним, стала пробовать снимать единолично.

Через три-четыре года она стала работать и жить с молодым даровитым режиссёром Иваном Правовым. Она была на 18 лет старше своего партнёра, с которым жила и работала вплоть до начала тридцатых годов. Его язык и характер были довольно капризны и резки (даже подчас грубоваты), и он высказывал всё, что думал, в лицо и подруге и, к большому сожалению, тогдашнему начальству. Все эти выходки надоели чинушам, и они в конце концов в 1941 году подвергли скандального Правова репрессиям. Он был судим и после годичного (!) следствия сослан в Среднюю Азию, в город Коканд.

Преображенская продолжала снимать кино и рискнула (перед самой войной) вместе с рядом знакомых с ней известных лиц просить освобождения её гражданского мужа. Как ни странно, власть пошла ей навстречу: в 1943 году Правова освободили, запретив пребывание в крупных городах — это называлось «минус 10». Ещё до этого — после его

ареста — Преображенская, досняв свой последний фильм, стала заниматься только преподаванием. Когда я попробовал расспросить её обо всём этом, она, не смутившись, рассказала, что Правое был нелёгким человеком — очень талантливым, но и очень капризным, «как баба», а иной раз даже очень склочным: «Всё хотел делать сам. И снимать часто хотел сам, без меня...»

Несколько известных фильмов, в том числе и самый знаменитый, «Бабы рязанские» (1927), она всё-таки снимала без него. Не могу не сказать, что этот фильм был одно время едва ли не самым популярным. Критика писала: «“Бабы рязанские” полгода шли с аншлагом в кинотеатре на Пушкинской площади столицы, люди семьями приезжали смотреть его даже из Подмосковья. Сюжет, казалось бы, незамысловат: пока сын на фронтах Первой мировой войны, его отец-кулак и снохач насилует невестку, та не переносит позора, накладывает на себя руки... Снималась картина в селе Сапожок — тихом, сонном местечке, в котором жизнь текла по неизменному руслу более 300 лет со времён Бориса Годунова, по велению которого якобы и был основан Сапожок».

А вот первый и очень достойный, по-моему, «Тихий Дон» они сняли в 1930 году именно вдвоём. С Правовым они после его освобождения разошлись, он женился на молодой актрисе и продолжал снимать фильмы — не особенно, впрочем, успешные. Умерли они с Преображенской в один и тот же год (1971-й), с разницей в несколько месяцев.

В том же 1913 году в кино пришла одна из самых крупных актрис того времени — популярнейшая балерина Большого театра Вера Алексеевна Каралли. Театр был ей близок, так сказать, наследственно: она родилась в 1889 году в семье известного московского актёра Алексея Каралли (настоящая фамилия Торцов). Впрочем, ходили слухи, что её настоящий отец — родной дед по отцу, греческий купец по фамилии Каралис. Как бы то ни было, стройная черноглазая девочка, окончив балетное училище, сразу же заблестала на сцене Большого, а потом и за границей — в антрепризах «Русского балета» Дягилева. В кино дебютировала в драме Петра Чардынина «Ты помнишь ли?» — и сразу стала знаменитой.

Каралли очень подружилась с «ханжонковцами» — вошла в их среду и в семью, почти как своя. Часто по-свойски, дружески распоряжалась делом. Это было всегда интересно и даже полезно: вот увидела занавеси в комнате своей героини — аристократки, — и сразу слышалось: «Чёрт-те что! Позор! Мещанство! Детские сопли! Никуда не годится!» А вот она в лаборатории смотрит проявленную плёнку — и советует осторожно: «А

что, если ночные снимки малость *недопроявить!*» Во многих фильмах она исполняла различные танцы — что, как правило, драматично оттеняло сюжет, а временами резче проявляло и суть конфликта, и его финальное разрешение.

Первым её мужем (неофициальным) был знаменитейший Леонид Собинов. Несколько лет взаимного счастья кончились трагическим абортom по настоянию так называемого мужа. Больше детей у неё уже не было. Зато была достаточно долгая связь с великим князем Дмитрием Павловичем, одним из ведущих убийц Распутина. Это породило слухи о самом активном участии Веры Алексеевны в убийстве старца — именно она будто бы поднесла ему бокал с ядом. Она предпочитала не отрицать эту версию, но, конечно, это был блеф. После революции она уехала за границу, вышла замуж за богатого предпринимателя, жила с ним во Франции и в Австрии. Продолжала играть в балете, потом преподавала.

Ядовитая Тэффи карикатурно описала её (как утверждают) в рассказе «Демоническая женщина»: «Она носит чёрный бархатный подрясник, цепочку на лбу, браслет на ноге, кольцо с дыркой для цианистого кали, стилет за воротником, чётки на локте и портрет Оскара Уайльда на левой подвязке». Похожие эффектные выкрутасы действительно были ей свойственны. Но в её круге было привычно не замечать подобные крайности — или делать вид, что не замечаешь...

В конце 1960-х годов она писала Вере Дмитриевне Ханжонковой из Австрии огромные и очень трогательные письма. В них она подробнее, доскональнейше вспоминает свои громкие успехи в кино и балете, охотно рассказывает о них. (Кое-какие из этих писем у меня, к счастью, сохранились, и я собираюсь отдать их в родной Госфильмофонд). В эти последние годы она была одинока; по всему ощущалось, что она скучает по родине и хочет вернуться. По слухам, она уже подала прошение о возвращении и даже получила положительный ответ, но — не успела. Она умерла в конце 1972 года в австрийском городке Баден.

Одной из самых знаменитых актрис предвоенного и военного периода была, безусловно, родившаяся в 1896 году Зоя Фёдоровна Баранцевич. Ничего о её семье и семейной жизни я не скажу, ибо ничего не знаю. И никто не знает. Создаётся ощущение, что она сразу хотела начать свою биографию с театральной учёбы у Марджанова и с работы в театре в Ростове-на-Дону. К слову сказать, она кроме актёрского дарования была вполне способной сценаристкой, писала стихи и прозу. Почти все её сценарии были реализованы известными и малоизвестными режиссёрами.

Стихи же, которые часто печатались в киножурналах (а может быть, и где-то ещё), скучноваты и малоинтересны.

Для меня сугубо интересно и важно, что её уважал и любил снимать один из престижнейших режиссёров Евгений Бауэр. Он снял её в едва ли не лучшем своём фильме военного времени «Нелли Раинцева». Трагический надрыв героини фильма актриса, по-моему, сыграла великолепно — с привычным тактом, со скромной и даже как будто болезненной приглушённостью. Она всегда была очень точна в своём сдержанном, женственно-упрямом и как бы осторожном — чуть-чуть скрытном — темпераменте. Всегда невольно выражала некую драматичную интеллигентность (иначе не скажешь). Таковой была практически во всех своих фильмах, начиная с первого, «Анна Каренина», где играла Китти. Дебют её в кино состоялся в 1914 году именно в этой роли в фильме В. Гардина. После этого актриса сразу же снискала популярность, играя главным образом роли юных интеллигентных девушек, склонных к самопожертвованию и... к мистическому настрою.

В книге «Записки актёра и кинорежиссёра» (1965) Амо Бек-Назаров писал о Зое Баранцевич: «Её игра всегда была обмыслена и выверена. Исполнительная техника — постоянно идеальна. Изобретательность и находчивость её были неистощимы. Работать с ней было одно наслаждение». Артист удачно снимался с ней у Е. Бауэра, притом в очень претенциозном мистическом фильме «Сказочный мир». Широкий зритель оценил этот фильм весьма сдержанно, что нашло отражение в прессе, но столичная интеллигентская публика, насколько знаю, восприняла его с явной симпатией.

За свою четырнадцатилетнюю кинокарьеру Зоя Баранцевич снялась более чем в сорока картинах у лучших авторов того времени, среди которых были и А. Ханжонков, и Н. Туркин, и Б. Чайковский, и П. Чардынин, да и многие другие. Кроме того — немаловажная деталь! — Зоя Фёдоровна активно занималась литературным творчеством. Ею создано несколько сценариев (под псевдонимом Людмила Случайная), в том числе и такие своеобразные, как «Кто загубил?» (нервный фильм режиссёра Н. Туркина), «О, если б мог выразить в звуках» и «Умиравший лебедь» (оба Е. Бауэра). Фильмы эти имели немалый успех.

Она же — автор серьёзных, хотя и незавершённых воспоминаний «Люди и встречи в кино». И она же была одной из тех немногих, кто, оказавшись в Крыму, проводил Бауэра в последний путь. («Ещё один «умирающий лебедь!» — воскликнула она, стоя рядом с Верой Ханжонковой у могилы режиссёра).

Четыре её самых последних фильма: «Атаман Хмель» — по повести всё того же Льва Никулина (режиссёр Гардин), «Слесарь и Канцлер» (режиссёр Гардин по пьесе Луначарского), «Хозяин чёрных скал» (режиссёр Чардынин) и ещё детский сценарий для Маяковского. Последний сценарий был в оригинале популярным рассказом О. Генри «Вождь краснокожих»). В первых трёх фильмах она снялась сама, будучи вдобавок автором всех четырёх сценариев. В 1928 году с ней случилось нечто малопонятное: она резко забросила творчество (в двадцать пять лет!) и очень медленно, едва ли не болезненно писала, что-то о себе и для себя — почти до самой смерти. Практически вовсе ушла из киношной профессии и только перед самой Великой Отечественной разрешила себе стать ненадолго актрисой — почему-то вдруг Серпуховского театра.

Первый коллектив профессиональных актёров в этом театре — Музыкально-драматическом гортеатре — возник в 1932 году. Его художественным руководителем стал малоизвестный Ю. Ф. Юрьев. Музыкально-драматический коллектив собрали из немногих актёров и наиболее даровитых участников художественной самодеятельности. В репертуаре труппы значились и классические, и советские пьесы. Этот театр в самом начале войны был расформирован, так что играть актрисе стало негде. Наверняка она продолжала как-то жить и, хочется верить, по-прежнему была красива и артистична. Скончалась она пятидесяти шести лет — в 1952 году.

Как прошли последние годы её жизни, не знает никто. Кого и как она любила, с кем была особенно близка, отчего умерла так рано? Умом и сердцем чувствую какой-то очень странный, очень драматичный подтекст...

Ещё одно популярное, но, увы, сегодня малоизвестное имя: Мария Матвеевна Горичева, в девичестве Казанджиева. Она родилась в 1887 году в Астрахани, а училась в Петербурге под руководством актёров Александрийского театра. Была (прошу прощения!) пошловато красива. Работала в разных провинциальных театрах, гастролировала в них как ведущая актриса. Начала столичную карьеру в театре братьев Адельгейм, была замужем за одним из братьев — Рафаилом. Потом много играла в харьковском театре Синельникова, откуда перешла в театр Корша. Первый её фильм с неполиткорректным названием «Жидовка-выкрестка» был снят в 1912 году — она сыграла Сару, дочь сапожника.

Первые её роли — девушки улицы, несчастные жертвы грубой и нищей жизни. Но вскоре её амплу заметно обогащается: теперь её героини — революционерки и подпольщицы, а ещё... светские дамы, лихо тратящие

свою жизнь на интимные приключения. Всего она за восемь лет снялась более чем в пятидесяти фильмах — по-моему, своеобразный рекорд. Вошла в плеяду «королев экрана», но... Фильмы её почти не сохранились, а то немного, что мне известно из старых киногазет, далековато от восторга: внешняя эффектность при явном недостатке глубины.

Известный советский критик-обозреватель Б. С. Лихачёв наградил её весьма нелестной характеристикой: «Внесла на экран дешёвую мещанскую мелодраму, отдававшую глухим провинциализмом». Почти таково же мнение Станиславского: «Она не знает артистической этики» (24.11.1907), «...у Г-й нет обаяния» (19.8.1909). Согласитесь, эти цитаты очень красноречивы.

Одним из первых и самых успешных её фильмов (притом самым продолжительным — десять серий!) была «Яма» по известнейшей скандальной повести А. Куприна. Хотя писатель вслух отрекся от этой ленты, но она запечатлела именно ту, доподлинно купринскую «Яму»...

Сохранилось короткое описание актрисы «про себя». «Цвет глаз — зелёные, цвет волос — русый, рост 173, размер одежды — 44, размер обуви — 39, типаж — европейский». Есть и её давнее признание — опять же про себя: «Я спокойная, спортивная, добрая. Очень люблю музыку и танцы». Вроде бы возразить нечего, но можно беззлобно догадаться, что в её сногшибательной популярности была, конечно, немалая толика гривуазной женственности. Публика её любила, ибо она позволяла себя любить — даже всячески призывала к этому... Мария Горичева снималась в кино (хотя и редко) и в советское время, а умерла в 1967 году.

Я не могу пропустить ещё два знаменитых имени — их вклад в кинематограф не велик, но значителен. Первое имя — Мария Николаевна Германова (настоящая фамилия Красовская). Она была из рода купцов-староверов Красовских, когда и кто придумал её псевдоним — неизвестно. «Красота, трепетная нервная сила, острота жизнеощущения обещали трагическую актрису в духе Дузе», — писала о ней известный театровед Инна Соловьёва.

В гимназии она была одноклассницей Ольги Гзовской, Алисы Коонен и Екатерины Рощиной-Инсаровой. Её первая кинороль, Анна Каренина (у режиссёра Гардина), была исполнена высококласно. В сущности, она копировала ту же театральную роль, что играла до этого в обожаемом Художественном театре. В 1922 году, отказавшись вернуться в Москву с европейских гастролей, возглавила вместе с Николаем Массалитиновым

работу отделившейся так называемой Пражской группы МХТ. Отказалась она в марте 1923 года от плана Немировича-Данченко, приглашавшего её телеграммой принять участие в задуманном им театре. Это был Музыкальный театр, с которым Немирович вскоре уехал в Америку.

После распада Пражской группы в 1927 году Германова работала в парижских труппах, играла и режиссировала. Умерла очень рано — в 56 лет — в начале Второй мировой войны, по слухам, чем-то заразившись. Она была ученицей Станиславского, но считалась всегда «человеком Немировича» (и даже «любимым человеком»). Она истово любила его — как и он её, пока у него не появилась новая красивая и даровитая фаворитка Ольга Бакланова. Но более всего она обожала сцену, обожала МХТ со всей его красотой, интеллектом, фантазией и... суетным беспокойством, не лишённым, как водится, грубых интриг, зависти, сплетен и придинок. Станиславского раздражала её жадная актёрская ненасытность, он порой резко отзывался о ней при Немировиче. Однако и он не мог — даже малейшим образом — оспорить её огромный талант.

Когда МХАТ выступал в Париже на Всемирной выставке в 1937 году, Германова написала Немировичу, прося свидания. Немирович ответил короткой запиской: «Нет, дорогая М. Н., мы увидаться не сможем»... Думаю, что она в тот момент вовсе не хотела и не мечтала о каком-то продолжении их романа. Если она и могла чего-то хотеть, то лишь возрождения вместе с ним некоего филиала Художественного театра — здесь, за границей...

Я знаю доподлинно, что Германова, отколовшись от качаловской группы, страстно ждала, что Владимир Иванович оставит Москву и приедет — чтобы с нею, именно с нею и с теми, кто захотел бы примкнуть, возродить Художественный. Это было, конечно, наивно с её стороны.

А про фильмы её, я, к сожалению, могу сказать немного: они почти все сохранились в обрывках. Лишь фантазией, воображением, осторожным намёком можно представить несколько её ролей. Впрочем, есть свидетельства самой актрисы о том, как она играла в родном Художественном театре и в кино. Особенно интересен её рассказ про «Анну Каренину» — первую её кинодраму: «Для кинематографа я ещё до сих пор не играла. Я не знаю даже, играла ли бы и теперь, если бы мне предложили ещё сыграть. Но о роли Анны я уже давно мечтала. Заговаривали об этом и в Художественном театре. Но в “Анне Карениной” так много мелких сцен, что поставить их в театре невозможно. Пришлось от мысли инсценировать этот роман в театре отказаться. Но мечта сыграть когда-нибудь эту роль не покидала меня, и я с удовольствием приняла

предложение исполнить её для кинематографа; я была уверена, что если поработать как следует, отдаться игре, то и в кинематографе можно создать настроение и получить картину, достаточно ярко передающую развитие действия этого романа. Приступивши к картине, я прежде всего настояла на том, чтобы предварительно были устроены репетиции. Они отняли у нас около 3 недель».

Ещё одно знаменитое имя, также фактически почти потерянное для нас на киноэкране, — Алиса Георгиевна Коонен (1889—1974).

...В детстве она была знакома со старым шарманщиком-эстонцем, чья маленькая внучка Тоня любила одну песенку. Безбожно коверкая русские слова, она пела:

Натену шерно платье,  
В монашки шить пойту  
И там я погу клятву,  
Што самуш не пойту.

Алиса обожала эту песенку — именно в той форме и в том звучании, как пела её Тоня, — и спела её на репетиции «Трёх сестёр». И так понравилась Станиславскому, что её сразу ввели в этот спектакль. «Я пела её всё время, пока была в Художественном театре». (Знаю из рассказа Веры Дмитриевны, что Коонен всегда пела эту песенку, когда её ожидали какие-то неприятные перемены).

Но в Художественном она не осталась — ушла в Свободный театр к Марджанову, а оттуда в основанный её мужем Александром Таировым в 1914 году Камерный театр. «Ей казалось, — писал Павел Марков, — что именно здесь — в режиссуре Таирова, на репертуаре Бомарше, Гольдони, Уайльда, на пантомимах Дебюсси и Донаньи, опираясь на обновляющиеся формальные задачи, она свободно овладеет театральностью, которая манила её в первые же годы сценической работы... Наиболее яркая представительница “эстетического театра”, она полностью исчерпала его возможности... Будет страшно, если гипноз прежних успехов остановит её рост».

Гипноз, по счастью, её не остановил — более успешно остановила сталинская власть. Её (и Таирова) уникальный театр — трагедийный,

буффонадный, многозначный, высочайше и широчайше интеллигентский — оказался ожидаемо чужд официозному соцреализму. В 1949 году театр закрыли, Таиров, не выдержав гибели любимого детища, умер, а Коонен ушла из профессии, замкнулась в себе.

Вот как она рассказывала о неожиданном киношном крещении: «Наступало лето. В Москве было душно, пыльно, очень хотелось уехать куда-нибудь отдохнуть, но денег не было. Надо было подумать о заработке. И тут известный кинорежиссёр Касьянов предложил мне сыграть ведущую роль в картине “Девушка из подвала”. Я с радостью согласилась. Помимо заработка мне было интересно попробовать себя в кинематографе. Но сценарий картины не отличался оригинальностью, это была типичная мелодрама. Девушку, работающую в прачечной, соблазняет молодой богатый барин. Она попадает в среду развращённой золотой молодёжи и становится модной кокеткой, тяжело переживая своё падение. Прочтя сценарий, я заколебалась, стоит ли браться за эту роль, и пошла за советом к Таирову.

“Соглашайтесь, — сказал Александр Яковлевич. — Сюжет банальный, но Касьянов культурный человек, думаю, он сумеет снять штампы и пошлость сценария. А что касается героини, то я уверен, что у вас получится дама с камелиями, и вы будете вызывать слёзы у зрителей”.

Этот мой дебют в кино неожиданно имел большой успех. Меня наперебой стали приглашать сниматься, уговаривали бросить театр, сулили карьеру кинозвезды. Но я стойко отвергла все соблазны, отказалась даже от приглашения Мейерхольда сниматься в “Дориане Грее” Уайльда. Я согласилась сниматься ещё только в одной картине — “Дикарке”, которую ставил Гардин. Работать с ним было очень приятно, съёмки проходили главным образом на натуре...»

Она согласилась сниматься ещё в четырёх картинах, но сути это не меняет — романа с кино у неё не вышло. Впрочем, я видел останки её первой нескромной ленты и честно скажу, что мне она даже понравилась.

Добавлю ещё от себя: я был шапочно знаком с Алисой Георгиевной и могу поклясться, что никогда не видел столь сильной, столь победительной дамы. И в глуховатых нотках её голоса, и в деликатно-сдержанной улыбке, и в осторожных движениях рук она источала волю и какое-то вызывающее упрямство. Такой и осталась она в моей памяти — умной и вызывающе непокорной...

Почти забыта сегодня такая популярная в своё время актриса, как Наталья Ивановна Кованько (по отцу Фастович, псевдонимом стала

фамилия матери). Она была дочерью офицера Черноморского флота, родилась в 1899 году в Ялте. Карьеру в кино начала в самое роковое и вроде бы неудачное время — в 1917 году. Дебютировала в постановках, снятых её мужем — популярным, хотя и не слишком ценным культурной публикой режиссёром Виктором Туржанским. (Ханжонковский «Пегас» успел отозваться о его фильмах очень иронично).

До этого дебюта гражданской женой Туржанского была юная знаменитость, прима МХТ Ольга Бакланова. Но в самом начале революции они расстались, и главной актрисой этого самолюбивого режиссёра стала Наталья Кованько. Она стала его женой и в 1919 году вместе с мужем и другими работниками «Товарищества И. Ермольева» на греческом судне эмигрировала. Поначалу они оказались в Италии, но попытка с ходу обосноваться здесь кончилась неудачей, и вскоре актёры вновь объединились в Париже.

Появление Кованько в фильмах «Сказки тысяча и одной ночи», «Прелестный принц», «Денщик», «Песнь торжествующей любви» утвердили за ней звание звезды и первой красавицы. Возомнив себя звёздами мирового класса, в 1926 году они с мужем уехали в Голливуд, но через полтора года вернулись в Европу — по сути, несолоно хлебавши. Во Франции актриса продолжала сниматься в фильмах мужа, однако предпоследний заметный фильм с её участием, «Мишель Строгов» по роману Жюль Верна, был снят в 1924 году, а последний (и уже далеко не главный) — только через десять лет. К тому моменту её брак с Туржанским уже распался. Как она жила и работала эти десять лет, неизвестно.

После этого она, по слухам, вернулась в Россию. Точнее, в Киев, и здесь её точная биография как-то странно кончается (во всяком случае, для меня). Официально она умерла то ли 23 мая 1967 года в Киеве, то ли 21 июля 1974 года где-то (!) во Франции. Конечно, всё это явная нелепость и её неплохо было бы как-то прояснить, но пока что никакой подсказки у меня нет. (Мой запрос в Париж не получил внятного ответа. Мне предлагалось приехать и самому разобраться с какой-то туманной русской записью в архиве).

О красоте Натальи Кованько можно судить по сохранившимся французским фильмам — а ещё по известному, даже знаменитому живописному портрету Савелия Сорина, сделанному в той же Франции.

А вот ещё одна неповторимо-эффектная и талантливая персона, ставшая подругой двух великих артистов, — Наталья Лисенко.

Она родилась в 1884 (или 1886) году в Николаеве, откуда уехала

завоёвывать Москву, мечтая об актёрской карьере. Короткое время была женой великолепного Николая Ради́на, работала вместе с ним в провинциальных театрах, затем в московском театре Корша. В 1909—1912 годах она уже актриса киевского театра Соловцова, а вскоре, юная и популярная, она становится женой не менее великолепного Ивана Мозжухина. В кино она начала сниматься в 1915 году. Первая роль — Катюша Маслова в экранизации толстовского «Воскресения». Затем она снималась в трёх-четырёх фильмах в год. А в феврале 1920 года вместе с мужем и ещё десятком артистов и служащих студии «Товарищество И. Ермольева» покинула Россию. Свою карьеру в кино Наталья Лисенко завершила в 1939 году.

Она была знаменита. Играла у разных режиссёров, русских и зарубежных, играла графинь и кухарок, распутниц и жертв соблазнительей, актрис и несчастных затворниц, лицемерных святош и продажных карьеристок, обманутых жён и страстных любовниц и... так далее, и так далее. Она была неизменно красива, сексуальна и победительна, даже когда её героини знавались с горемычной судьбиной. Пожалуй, самая знаменитая её роль до революции — в протазановском «Отце Сергии».

В своей предсмертной жизни Мозжухин имел дело с многими дамами (на одной даже официально женился), но реальной женой оставалась, конечно, она — Наталья Лисенко. Одно из её писем Вере Дмитриевне Ханжонковой (14 августа 1968 года), где она то и дело переходит на старую орфографию, с первой же строки ворошит былое: «Приятно окунуться в прошлые счастливые годы. Ярко вспоминаю студию Ханжонкова, первые съёмки мои в “Леон Дрей” режиссёра Чардынина, который ставил “Катюшу Маслову”, и никак не могу вспомнить, кто играл Нехлюдова»...

Она передаёт Ханжонкову сердечный привет, не ведая, что он давным-давно умер, и заодно информирует «дорогую В.Д.»: «Вы, конечно, помните Ив. Мозжухина, который начал свою блестящую кинематографическую карьеру у Ханжонкова, — умер он от чахотки в Париже 17 января 1939 года» (конечно, Вера Дмитриевна это знала и помнила).

Красивая женщина, она удостоилась прекрасного стиха Галины Кузнецовой, последней любви Бунина:

В этот день вы назывались Анной  
Узкой майки траурный атлас  
Делал неразгаданной и странной  
Длинную оправу ваших глаз

В пёстром зале изгибались пары  
Звякала в джас-банде глухо медь  
Так мадонна живописцев старых  
На суетный мир должна смотреть

Ей чужды и облики и звуки  
И свистящий шёлк и яркий свет  
И отмечен тенью близкой муки  
Чёрный величавый силуэт.

Лисенко ушла из жизни 7 октября (или 7 января) 1969 года в Париже. Похоронена на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа в одной могиле с мужем Иваном Мозжухиным.

Софья Евгеньевна Гославская родилась и выросла в литературной семье. Сегодня имя этой актрисы тоже почти забыто. А между тем Гославская — одна из первых и успешных актрис русского кино. Она снималась у самых знаменитых кинорежиссёров своего времени — Петра Чардынина, Евгения Бауэра, Владимира Гардина, Владимира Старевича. Её партнёрами по съёмочной площадке были легендарные Иван Мозжухин и Вера Каралли. Картины с её участием крутили по всей стране. Ещё учась в московской гимназии, Софья стала готовить себя к театральному поприщу, участвуя в постановках домашних спектаклей. После окончания гимназии она поступила на актёрские курсы при МХТ, училась и в Филармоническом училище в актёрской студии. В 1910 году вышла замуж за студента Николая Васильева и переехала с супругом в Одессу, но вскоре, после скоропостижной смерти мужа и восьмимесячного ребёнка, вернулась в Москву.

Пережив тяжелейшую личную драму, оставшись одна, Гославская решает всё же продолжить актёрскую карьеру. В 1912 году волею случая, практически на улице, она знакомится с Петром Ивановичем Чардыниным, в то время уже известным кинорежиссёром. После непродолжительной беседы тот предлагает красивой актрисе постоянный контракт с окладом в 175 рублей в месяц (большая сумма!) и возможность работать в знаменитом «Доме Ханжонкова». И она, конечно, согласилась. О их дружбе в актёрской среде часто говорили (или болтали) — особенно актрисы. Полушутя об

этом говорил и близкий спутник её (по экрану) Иван Мозжухин.

Уже на первых съёмках Чардынин раскрыл актрисе немало секретов немного кино, которые ей впоследствии оченьгодились. Например: при съёмках стараться не становиться к камере в профиль, а поворачиваться анфас; ни в коем случае не делать порывистых движений, объектив камеры подчёркивает их фальшь, жесты должны быть пластичными; играя трагические сцены, не раскрывать широко рот. Может создаться иллюзия смеха.

И так далее. Кстати, в отличие от других режиссёров Чардынин никогда не загонял актёров в жёсткие рамки сценария. Охотно, щедро, порой демонстративно давал им возможность импровизировать на съёмочной площадке. Хотя часто импровизации взывали к его же резкому вмешательству: так случилось на съёмке «Домика в Коломне», где блистал Мозжухин, игравший служанку Маврушу. Актёр вдруг так сильно увлёкся в сцене обнажения хозяйки, которую как раз играла Гославская, что оставил актрису почти голой, за что он получил нагоняй от режиссёра: «Ваня, нас обвинят в пошлости, в низости, в смаковании рискованных ситуаций! Прекрати немедленно! И помоги ей одеться!»

В течение 1913—1916 годов Софья Гославская снималась во многих фильмах, публично признаваясь, что «больше всего ценит “Руслана и Людмилу”, “Сказку о мёртвой царевне и семи богатырях”, “Домик в Коломне” (Параша), “Покорение Сибири” (княжна)». По-моему, это шутовское да и вообще несерьёзное признание. Уверен, что среди двух десятков её фильмов были гораздо более эффектные работы...

Чардынин очень любил Гославскую и защищал её от других актрис, которым она частенько, как говорится, мешала. Большой скандал случился, когда Юренева потребовала от него (он снимал тогда «Обрыв» Гончарова), чтобы Гославскую заменила другая актриса, «с которой ей будет удобнее чувствовать себя на съёмке». Чардынин категорически отклонил такое предложение. Тогда Юренева отправилась к Ханжонковой.

«Хозяйка, — вспоминает Гославская, — заволновалась. “Обрыв” был уже анонсирован с участием знаменитой Юреновой. Вызвали Чардынина в контору. Долго спорили. Наконец, хозяева заставили Петра Ивановича пойти на компромисс — он не отнял у меня роль, считая это невозможным, но сократил её до минимума, чтобы ни в одном кадре я не была вместе с Юреновой и не “убивала” её. Понятно, всё это было мне очень неприятно».

...Через три года Гославская внезапно ушла из кинематографа. Она решила не продолжать киношную карьеру, дабы целиком отдать себя театру. Немножко странный поступок, но, в сущности, очень взрослый —

особенно если вспомнить, что все театры, где она потом играла, были в общем-то не самыми авантажными. Средними театрами.

Похоже, что в этом её героизме немалую роль сыграли другие люди — в частности, советы её партнёра Мозжухина, с которым она очень сдружилась. С Чардыниным же по какой-то причине рассталась навсегда.

Хочу добавить. Я нашёл и прочитал её литературные опусы: «Записки киноактрисы» и повесть «Так кто же виноват?». Оба сочинения мне очень понравились. О «Записках» говорить не буду. А повесть полудокументальна и стоит мизерной оговорки в двух словах. Я не знал, что у актрисы была младшая подруга, удочерённая художником Гославским (дядей актрисы), тайная дочь великого художника Левитана. Эта поистине трагическая повесть была опубликована всего десять лет назад племянниками Софьи Евгеньевны. Очень недурная, по-моему, повесть, хотя и заметно устаревшая по стилю...

Я почти завершаю свой женский перечень известным и обаятельным именем: Ольга Гзовская. Фамилия запоминаемая — звонкая, поэтичная. Её владелица, родившаяся в 1883 году в Москве, была, кажется, потомком польских аристократов. Ещё эффектнее была её артистическая карьера. Шесть лет в Малом театре, затем восемь лет в МХТ, после снова в Малом — и везде на ведущих ролях. Успешные заграничные вояжи в Польшу, Эстонию, Латвию, Литву, Чехословакию, Югославию, Францию, Бельгию, Германию. Правда, в Петербурге и Москве (куда она вернулась в 1932 году) всё шло далеко не так триумфально.

Гзовская не была красавицей, хотя часто смотрелась именно такой. Она была истинной царицей сцены и не только её — кинематографа также. Она привычно и почти неизменно излучала и горделивость, и властность, и лёгкое, часто насмешливое высокомерие. Сам Блок был её большим и страстным поклонником — одно время был явно влюблён в неё. Лично пригласил её на одну из главных ролей в своей пьесе «Роза и крест». Беспokoясь, как сыграет Гзовская Изору, Блок писал своей матери в 1916 году: «Гзовская очень хорошо слушает, хочет играть, но она очень любит Игоря Северянина и боится делать себя смуглой, чтоб сохранить дрожание собственных ресниц».

Но здесь я остановлюсь, поскольку слова «просит» её муж и партнёр — чуть менее известный, чем она, Владимир Гайдаров, бывший на десять лет её младше: «Я вспоминаю сцены из “Горничной Дженни”»: Жорж Анжер (герой фильма. — М. К.) только что покинул постель больного и впервые сел в кресло. Около него дежурит Дженни... В герою зарождается

чувство симпатии к ней, они только-только как бы “приспосабливаются” взглядами друг к другу, бросая отрывочные короткие реплики. Яков Александрович (Протазанов. — М. К.), помню, настаивал на замедленном ритме сцены и диктовал свои знаменитые паузы, когда, например, взгляд Жоржа задерживался на Дженни. “Вот тут глаз в глаз и... пауза, пауза, пауза... Дженни опускает глаза..., паузочка... она быстро встаёт, поворачивается и собирается уйти... Жорж окликает её... В дверях она задерживается, не поворачиваясь... пауза, пауза... потом поворачивается и говорит: 'Мне надо приготовить вам лекарство, уже время принимать его!' Пауза... поворот и уход... Жорж остаётся один. Смотрит вслед... опять пауза, пауза, пауза...”» Эта пространная и выразительная цитата касается двух виртуозов: актрисы и режиссёра. Аплодисменты воистину пополам.

Жаль, что книга Гзовской «Пути и перепутья» и единственный уцелевший фильм «Горничная Дженни» да ещё мнения тогдашних критиков и поэтов (а также художников и писателей) остались практически единственными наглядными свидетельствами её громадного успеха.

«Первое же появление её на сцене, — писал П. Марков, — не могло не привлечь радостного внимания. Она обладала даром сценического выхода. Он был всегда неожидан и разителен. Её выход отнюдь не был выходом премьерши — она первая стала бы против такого впечатления протестовать. И, тем не менее, это был тщательно отделанный выход в образе, но в образе, на котором надлежало сосредоточить внимание... Фигура, которую правильно называть точёной, пластичность, владение словом и жестом соединились в этой молодой и, конечно, блистательной актрисе...

Ею владела предельная жажда самовыражения, овладения самыми изощрёнными приёмами творчества... Но намного важнее, что Гзовская обладала не только этими данными, но и врождённым талантом артистизма, который сказывался во владении голосом, в отсутствии наигрыша и в отточенном чувстве меры — в чём в чём, но нельзя было обвинить Гзовскую хотя бы в намёке на вульгарность... Как многие актрисы, она любила успех, и кто-кто, но уж она не была лишена тщеславия. Она, конечно, хотела господствовать на сцене».

Другой известный критик (Н. Чушкин) писал о ней так: «Полька по происхождению, красивая, страшно честолюбивая, мечтающая стать русской Сарой Бернар, целеустремлённая, поражающая духовным здоровьем, неудержимым напором, уверенная, что таланту “всё позволено”... Когда она просто что-то рассказывала... это был Театр, и какой! Увлекаясь, она начинала разыгрывать целые сценки, мгновенно

переключаясь в изображаемых лиц, создавая как бы целые спектакли, рождаемые импровизационно. Она делала это легко, непринуждённо, неотразимо... Здесь раскрывались и её насмешливая ироничность, и трезвая, жестокая, порой злая реалистическая наблюдательность...»

Она скончалась в 1962 году в Москве гораздо позднее мужа, похороненного в Петербурге. Но об этом ниже.

Пожалуй, лучше всех — можно в его стиле сказать «крылатей» — отозвался о ней Игорь Северянин, назвавший актрису «лазурной художницей»:

Её раздольный голос так стихиен,  
Крылат, правдив и солнечно-звонящ  
Он убедителен, он настоящ,  
Насыщен Русью весь — он ороссиен.

*(Из «Сонета Ольге Гзо», 1921 год)*

И вот последняя героиня — последняя из первых по моему нехитрому счёту. Не помню, кто сказал: «ВЕРА ХОЛОДНАЯ — СИМВОЛ ВЕЛИКОЙ СТРАСТИ». Помпезно? Но зато точно.

Если некто остановит меня и спросит (как обычно, то бишь наивно) — в чём специфика *киноактёрского* дарования, в чём его отличие от сценического, театрального? — я не возьмусь, пожалуй, безоговорочно обозначить эти два явления как абсолютно разные. Но они очень разные. Часто случается, что они равноправно (равноэффектно) бытуют в одной и той же игровой сущности. И тогда отличить киноактёрство от театральности будет непросто, но они, безусловно, разнятся, и мы явственно ощущаем это.

Что и говорить: есть много бесспорных кинокумиров, эффектно и вызывающе фотогеничных и, более того, способных умело, незабываемо впечатлять публику. Способных лишь одним своим появлением на экране волновать и восхищать зал. При этом почти не имея какого-то арсенала навыков, мастерства игры — лишь природные данные и личное обаяние. (Примерно таким, по-своему вульгарно-выразительным актёром был, например, Витольд Полонский — позёр, любивший дразнить партнёрш — пользуясь немотой экрана — неприличными словами).

Вера Холодная была тому самым сильным и разительным примером — начиная с её имени и фамилии (данной по мужу, но будто специально придуманной вместо обыденно-простецкой «Левченко»), Здесь не место для её биографии — приведу только ряд общеизвестных фактов. Родилась в 1893 году в Полтаве, дочь учителя словесности, выпускница балетного училища при Большом театре. Вышла замуж за преуспевающего юриста, родила дочь. В 1914-м, будто бы по совету Александра Вертинского, начала сниматься в кино, у Тимана и Рейнгардта (эпизод в фильме «Анна Каренина»), Быстро обрела популярность, снималась у Ханжонкова, потом у Харитоновна. Оказавшись после революции в Одессе, умерла в феврале 1919-го от печально известной «испанки».

Знаменательный штрих её биографии — она нигде и никогда не училась актёрскому делу. Понятна слабость Станиславского, предлагавшего ей подучиться и сыграть то ли Ларису в «Бесприданнице», то ли Катерину в «Грозе». Это был утопический совет — подучиться! Конечно же, это было ни ей, ни Станиславскому не под силу. По крайней мере возможность учения была тут крайне сомнительной.

Конечно, Леонидов, Качалов, Мамонт Дальский, Михаил Чехов, Рощина-Инсарова, Пашенная и другие уникальные классики театральных подмостков умели сразу, с ходу зарядить экран неким магическим откровением, некой ослепительной одномерностью своей роли. Но публика кинозала была изначально проще, стихийнее, простодушнее, чем публика театральной сцены. Такое уникальное восприятие, такая гипнотическая податливость, как правило, оставались в кинозрительской массе надолго.

Да, публика немного экрана заведомо была восторженнее, благодарнее, вольно и невольно отзывчивее и на смех, и на слёзы. Это были в основном простые люди — артельщики, нижние чины, прислуга, половые, купцы, солдаты, пожарные, горничные, рабочие, судомойки, дворники, гимназисты и гимназистки, уличные музыканты и т. п. Те, кто не часто заглядывал в театр (если вообще заглядывал). Простота этих зрителей была тем не менее обидчивой и нетерпеливой — упаси бог не потрафить им! Именно она, эта разбитная, слезливая, обидчивая и благодарная публика единовластно признала именно Веру Холодную своим великим (без всяких кавычек) и неизменным достоянием, своим идеалом.

Впрочем, была и другая публика — окултуренная, умная и образованная, всё ведающая и всё знающая — и притом не оторванная от понимания, «что такое хорошо и что такое плохо». Эта самая публика не однажды разделяла мнение толпы — о Пушкине, об Анне Павловой, о Шалапине, о Мочалове, о Ермоловой, о Горьком и т. д. — наугад, стихийно.

Немало удивила меня своей здоровой рецензией Ксения Мар — она была поэтесса и часто печатала свои стихи в «Киногазете» (стихи средние, лишь изредка неплохие). Здесь, в этой газете она была рецензентом фильма с Верой Холодной «Сказка любви дорогой». Она похвалила Холодную, но была строга: «Она даёт на экране типы, но не **образы**; показывает настроения, но не выявляет глубины переживаний; воплощает замыслы собой, но не может перевоплощаться...» И всё же не удержалась от громкой хвалы: «Образ женщины, которая нужна для насыщения прихотей тщеславия и чувственности, но которая в то же время таит в своей душе неисхожную грусть и жажду подлинной прекрасной “сказки любви дорогой”, намечен В. В. Холодной интересно и широко».

Множество разумных и красивых строк посвятили известные люди ей, королеве экрана. Но мне больше всего нравится то, что написал в её посвящение Юрий Олеша: едва ли не самый чуткий, самый трепетный восприниматель экранного таинства. Вот эти строки, названные им «Поэт и Королева»:

«Я не знаю, кем она была прежде. Говорят, актрисой маленького театра — опереточной, что ли.

Небольшого роста, тонкая, смуглая, с большими, серыми, слегка оттенёнными и немного печальными глазами и капризным ртом.

Маленькая, никому не известная актриса.

И случилось, что её узнали во всех уголках России.

Вера Холодная — королева призрачного и великолепного трона. “Королева экрана”.

Я не знаю, кто она: нежно ли её сердце, проста ли душа. Но я знаю, что чуткий и нервный поэт Вертинский посвящал ей свои песенки — этот прелестный бред, эти кажущиеся неглубокими и овеянные неизъяснимым очарованием “арриэтки Пьеро”.

Он тоскует о ней:

“Где Вы теперь? Кто Вам целует пальцы?..”

Она грезится ему таинственной, загадочно-пленительной женщиной, ищущей неизведанных наслаждений то в притонах Сан-Франциско, то в ласках экзотического малайца... Может быть, она такая. Не знаю.

Но когда я её вижу на экране, я вспоминаю эти грустные песенки, и моментами кажется, что не только наркотики вызвали в воображении больного, издерганного, похожего на Пьеро поэта его порою трогательные, порою жуткие образы.

Может быть, этот изящный, надменный рот королевы сказал влюблённому поэту слова, печальные и последние, как осенние листья.

Это нежно и хорошо: милый, бледный, “кокаином распятый” поэт и очаровательная капризная королева.

Неведомо откуда пришедшие, кем-то найденные и ставшие вдруг милыми и близкими».

На этом мне было бы положено закончить. Но не могу не добавить самых трагедийных строк. Их сказал тогда — в Гражданскую войну, в последний миг страшного одесского разгрома — Василий Витальевич Шульгин:

«Остатки культуры чувствуются около кинотеатров. Здесь всё-таки свет. Здесь собирается толпа... Конечно пришла смотреть Веру Холодную. После своего трагического конца она стала “посмертным произведением”, тем, чего уже нет... Меня потянуло взглянуть на то, чего уже нет, — на живущую покойницу. Я вошёл в один из освещённых входов... Нельзя сказать, чтобы Верочка Холодная всё же не доставила мне удовольствия. Как жадно стремимся мы все насладиться хотя бы в последний раз тем, чего уже нет, и много ли нас осталось бороться за то, чего ЕЩЁ нет...»

...Маловато, конечно. Но это малое (поверьте, Василий Витальич!) до сих пор стоит многого.

Сейчас я включаю в мой женский список ещё несколько прекрасных и популярных лиц. Многие из них состоялись ещё до революции, а после неё весьма активно и заметно снимались как бы в продолжение того же раннего немого кино — как бы по инерции пребывали именно в нём. Да, это было в некотором роде повтором, но в то же время и развитием раннего — его привычно-своеобразной школы, его примет, его особого стиля.

Первой я называю Александру Ребикову. Она была не просто даровита. Она была умной, природно-гармоничной актрисой и выражала свой очевидный ум тактично и как бы даже бесстрастно. Она была слегка лукава и безошибочна в своей чуткой, слегка обманной и даже двусмысленной игре.

В шестнадцать лет (!) она оставила семью в Петербурге и одна отправилась в Москву, где сразу после показа поступила ученицей к К. С. Станиславскому в 1-ю студию Художественного театра. В числе её преподавателей были Иван Москвин и Евгений Вахтангов.

В 1915 году Александра Ребикова начала сниматься в фильмах торгового дома «А. Ханжонков и К<sup>о</sup>» и очень скоро стала одной из ведущих актрис немого кино. Первая картина называлась «Юрий Нагорный» (режиссёр, между прочим, Евгений Бауэр), и Ребикова сразу стала одной из главных актрис этого режиссёра (напомню, вскоре погибшего). С 1917-го

Александра Васильевна снималась в киноателье «Нептун», где встретила молодого, но уже известного актёра Олега Фрелиха, ставшего одним из её партнёров в фильмах «Аня Краева», «Жена прокурора», «Глиняный бог», «Атаман Хмель». Ходили слухи о их любовной связи, но я ничего, кроме очень сомнительных дамских слухов, об этом не знаю.

Главная роль в кинофильме «Барышня и хулиган» принесла актрисе встречу с Владимиром Маяковским. Фильм, к сожалению, был не лучшего качества, но популярность его оказалась выше всякой меры. Народ с большим удовольствием смотрел на знаменитого поэта. «В нужные моменты, — вспоминала актриса, — у него был настоящий сценический серьёз, настоящие живые глаза и настоящее общение с партнёром».

Много позже, в 1940 году, она вспоминала о периоде работы с Маяковским: «Вовлечённая Маяковским, как и большая часть работавших в нашем павильоне, в “игру в кино”, я сама возжелала участвовать в этой шуточной игре. И невзирая на своё положение актрисы на первых ролях, я охотно взялась исполнять в этом кинофильме эпизодическую роль цыганки... Помню, что в массовых сценах, к примеру в эпизоде, изображавшем артистичный кабачок, участвовали товарищи Маяковского — футуристы. Больше всех запомнился Давид Бурлюк; с ним Владимир Владимирович познакомил отдельно, и меня сместило, что этого огромного дядю Маяковский ласково представлял и называл “мой Бурлючок”. Совместная работа в Самарском переулке сблизила многих киноработников с Маяковским. Мы прогуливались на просмотры кинофильмов, ездили обедать к Антикам, посещали кафе “Питтореск” на Кузнецком Мосту, где Маяковский время от времени читал по вечерам с эстрады свои стихи.

В один прекрасный момент Владимир Владимирович подарил мне свою поэму “Скопление в брюках”. Мы ехали, кажется, на извозчичьих дрожках, и я произнесла ему, что в поэме много непонятных мне мест. Раскрыв книжку, я прочла некие из них и рассмеялась. “Вы ничего не осознаете, — угрюмо усмехнувшись, произнёс Маяковский. — Я величайший поэт современности, когда-нибудь вы это поймёте”. И, выхватив из моих рук книжку, порвал её в клочья и разбросал по Кузнецкому Мосту». (Насколько я понимаю, «Скопление в брюках» — это ироничная вариация «Облака в штанах»).

В 1918 году Александра Ребикова сыграла в фильме «Симфония горя», ставшем одной из последних работ известного актёра Григория Хмары. А в следующем году совсем оставила сцену. Карьера многообещающей артистки окончилась катастрофически — базедова болезнь исковеркала

черты её лица, и актриса в довольно юном возрасте стала затворницей, закрывшись в собственной столичной квартире. Она отказалась от общения и с коллегами, и с обожателями, не принимала журналистов. Исключение делалось только для самых близких друзей — Александра Вишневого, Василия Качалова, Софьи Гиацинтовой и Ольги Пыжовой.

В 1957 году Александра Ребикова свела счёты с жизнью, приняв огромную дозу люминала. Жаль её. Очень!

Она формально состоялась только после революции — та, о которой я сейчас пишу: Вера Степановна Малиновская.

К концу 1927 года артистическая слава Малиновской достигла зенита, предопределив решительный поворот в её дальнейшей судьбе. Такую «новацию» советской жизни, как массовое невозвращенчество, красочно описал известный режиссёр Алексей Грановский: «Среди тех, кто предпочёл свободу возвращению, были и перворазрядные московские кинематографисты — актёры Анна Стэн, Вера Барановская, Валерий Инкижинов, Иван Коваль-Самборский, Михаил Чехов, Ольга Бакланова, режиссёры Фёдор Оцеп, сам Ханжонков».

Грановский немного ошибся: их было гораздо больше — известных и не очень. Невозвращенкой стала и Малиновская, хотя её личный выбор едва ли был обусловлен политическими мотивами. Когда-то почитатель и покровитель Малиновской нарком Луначарский полушутя заметил, что её истинное призвание заключается «не в сцене и кино, а в любви и в искусстве жить» — в отличие от многих других своих высказываний, он оказался, по-моему, прав. Она была дружна с наркомом, особенно после её Юльки в фильме «Медвежья свадьба» (сценарий которого, напомним, написал тот же Луначарский).

В разные годы Малиновскую связывали самые тёплые отношения с такими разными по характеру и темпераменту знаменитостями, как Максим Горький, Ромен Роллан, Эрих Мария Ремарк (и его жена), Михаил Чехов, с которым она снималась в своём последнем российском фильме «Человек из ресторана». Но всего интереснее, конечно, Мэри Пикфорд. В 1927 году знаменитейшая актриса вместе с Дугласом Фэрбенксом надумала приехать в Советскую Россию — приехала, имела множество встреч, снялась в небольшом фрагменте фильма «Поцелуй Мэри Пикфорд» и уже по возвращении дала пространное интервью одной из популярных газет, в котором был такой пассаж:

«В России я встретила очаровательную молодую русскую “звезду” — высокую девушку с длинными белокурыми волосами. Она была героиней

лучшей картины, которую я видела там, “Коллежский регистратор”. Возможно, что она приедет в Америку при содействии Дугласа и моём. Нечего и говорить о том, как ей этого хочется...»

И хотя комментатор нашей «Красной панорамы» (там был опубликован перевод этого интервью) вдоволь поиздевался над мещанским кругозором заокеанской гостьи, но глазомер у неё был точный — и по части скромного русского платья, и по части настроя русской красавицы. Уже через год Малиновская покинула Страну Советов — правда, без всякого американского содействия. Не могу точно сказать, как удалось ей убедить советские инстанции в необходимости своей командировки в Германию — кажется, не обошлось без вездесущего Луначарского, — но она смогла уехать.

Конечно, какая-то хитрая подоплёка этой эмиграции реально имела место. Хотя в те времена, как мы знаем, уезжали многие. Она была известная актриса, и, кажется, ей ничего не угрожало. Я пару раз слышал о её громком романе с Иваном Коваль-Самборским — они вместе снимались в фильме «Человек из ресторана». Он ухитрился в 1927 году уехать в Германию, потом во Францию и Австрию. Она уехала почти тогда же, однако после этого никакой связи между ними не было. Они, похоже, даже не увиделись толком.

Но есть другая история — о том, как она, спустя целых 52 года, совершила краткий визит в Москву (это случилось в мае 1979 года). Там она несколько раз приходила к своей старой подруге, актрисе Галине Кравченко. У неё и рассказала хозяйке (и также её гостям) свою версию случившегося.

А версия такая: её мужа, лётчика, чуть ли не замнаркома, командировали в Германию для закупки военной техники, и она поехала вместе с ним. Тогда же в Берлине к ней обратились немецкие кинематографисты с предложением принять участие в картине «Ватерлоо». Отношения с мужем были непростыми, и он, закончив дела, вернулся в СССР, а жена осталась досниматься. Потом, уже в Германии, она будто бы узнала от кого-то из наших, что её муж в Москве арестован и его ожидают крупные неприятности. И она, подумав, предпочла не возвращаться. Как бы то ни было, в Германии она снималась ещё несколько раз, но роли были не главные.

Вскоре она — насколько я знаю — влюбилась в итальянца-лётчика, одного из личных пилотов самого Муссолини.

По слухам, она бывала на грандиозных приёмах, которые часто устраивал дуче, но никакой приятельской связи с итальянским диктатором

у неё не было. Как не было и новых ролей в кино. В эти годы она перестала сниматься, пережила помпезное правление дуче, его жестокую и бесславную гибель, союзную оккупацию и все потрясения послевоенной жизни — так же как и смерть любимого мужа. Детей у неё не было. Умерла Вера Степановна в Монако в 1988 году.

Разные бывали перипетии у талантливых актрис, но подчас какой-то рок без всякой видимой причины готовил им печальный конец. Так случилось с Маргаритой Барской — очень талантливой и очень честной.

Она была актрисой, режиссёром, сценаристом. И в 30 лет выглядела совсем юной девочкой с рыжеватыми тёмными волосами и невысокой фигуркой. Она родилась в 1903 году в Баку, а уже через пять лет отец бросил их семью. С приходом советской власти Маргарита поступила в первую в Азербайджане театральную студию, со временем стала ведущей актрисой — сперва в бакинском театре «Красный факел», потом в Одессе. Ей посвятил стихи небезызвестный поэт Юрий Фидлер:

...Вы мне кажетесь мечтою  
Восхищенного поэта,  
Вас соткал из нежных звуков  
Увлекающийся Григ.  
Вы застенчивая поза  
Голубого менуэта,  
Вы смеющегося солнца  
Золотой весенний блик...

Тогда же (в 1922 году) она познакомилась со знаменитым кинорежиссёром Петром Чардыниным. Потом она написала о нём: «Чудесный человек. Как хорошо, что я прожила с ним шесть лет, несмотря на всё горе, которое было. Я всё ж ему обязана многим, в том числе терпимостью к людям. Это один из лучших представителей русской интеллигентной богемы. Старый могикан, больше таких не будет. На шестом десятке покорить такую колючую девчонку, какой была я, жениться на ней (замучить до того, что она сбежала)... и перед смертью вздохнуть, что сколько ещё хороших девушек осталось».

Чардынин, который был на 30 лет старше молодой жены, снял её в

фильме «Тарас Трясило» (о запорожских казаках). Потом её снял молодой Довженко в своём раннем и забавном фильме «Ягодка любви», а потом, после развода с Чардыниным, она переехала в Москву, решив, как и он, стать кинорежиссёром. Работала на киностудии «Межрабпом-Русь», где сняла в 1923 году свой первый звуковой фильм «Рваные башмаки». Действие его происходило в Германии накануне прихода нацистов к власти, и поэтому в качестве консультанта, как знаток Германии, был приглашён ветеран Коминтерна, популярный публицист Карл Радек. Знакомство Маргариты с ним стало вскоре интимным и в конце концов привело к катастрофе.

«Рваные башмаки» вошли в золотой фонд отечественной и мировой киноклассики. Фильм обошёл экраны многих стран, получил высокую оценку Горького и Ромена Роллана. «Нью-Йорк таймс» и другие газеты предсказывали его создательнице большое будущее. Имя Маргариты Барской становится широко известным, однако дорогу к успеху ей преградил набиравший силу сталинский террор. Связь с Радеком — уже легальная связь — вдруг стала смертельно опасной. Однако она хочет и пытается работать. Её переполняют творческие планы. С трудом ей удаётся поставить фильм «Отец и сын» (судя по всему, не слишком удачный), но близится роковой 1937 год. И вот очередная убийственно-кровавая резолюция, которую публично оглашают и которую следует принять единогласно. Речь идёт о её любимом. И Барская, понимая, чем угрожает ей и её другу эта резолюция, голосует на собрании «против».

Лубянка требует её объяснений и желанной подписи. Она отказывается — и моментально её творческая жизнь кончается. Ей то и дело припоминают связь с Радеком. Кинофильм «Отец и сын» объявляется «антисоветским», «вредительским» и отправляется в спецхран, где потом сохранились лишь несколько фрагментов.

Ей становится не на что жить. Свои чувства Барская отразила в дневниковой записи: «В нормальное время я чаще стремилась изолироваться от людей, а теперь я чувствую себя, как в стеклянной банке. Кругом всё видно, совсем рядом со мной, но это — прозрачная станка». В сентябре 1939 года Маргарита Александровна, измученная долгой «пыткой и ожиданием», одинокая и лишённая работы, покончила с собой, бросившись в окно своей квартиры в кооперативном доме кинематографистов...

Не могу не помянуть и замечательную актрису двадцатых годов Анну Стэн. Я уже дважды писал о ней в моих недавних книгах «Эйзенштейн» и «Мейерхольд». Повторяться в третий раз немного стыдно, но повторюсь —

и замечу нечто новое. Итак, она родилась в 1908 году в Киеве в семье театрального художника и в 18 лет дебютировала в кино, взяв вместо отцовской фамилии Фесак красиво звучащую фамилию матери-шведки. Уже в 1927 году она перешла на главные роли, снявшись у Барнета в замечательной комедии «Девушка с коробкой». Жаль, что не могу привести здесь всю большущую стихотворную афишу городского сада в городе Ельце:

Любым путём, дорогой, тропкой  
Спешу на «Девушку с коробкой»!  
Артистов тоже знать изволь:  
Коваль-Самборский, Стэн и Польш...

Затем в 1928 году последовали ведущие роли в двух других (весьма скромных фильмах) и широко известный «Белый орёл», режиссёром которого был сам Яков Протазанов. Здесь же вместе с Анной Стэн снимались Качалов и Мейерхольд. В том же году корреспондент «Советского экрана» писал: «Как объяснить им, что советская киноактриса это совсем не то, что они думают... как объяснить им, что Анна Стэн живёт в мизерной двухоконной комнатке, где за ширмой по одну сторону крохотный диванчик, изображающий кабинет, а по другую сторону спальня». Так оно долгое время и было. Когда подруга её (известная преуспевающая актриса), придя к ней и, увидев её тесноту, её прогнивший диван, её по углам развешанное бельишко, стала горестно ахать: «Как же ты живёшь? Ты же звезда?», Анна Петровна вызывающе ответила: «Но я же советская звезда!»».

Но, видимо, такое положение не вполне устраивало актрису, поскольку уже в 1930 году она, отправившись сниматься в Германию (как и Малиновская), стала невозвращенкой. Притом вместе со своим мужем — режиссёром Фёдором Оцепом, который снимал её и в своих фильмах в России, а затем в Германии и во Франции. Оцеп уже был известным человеком в кино — до революции начинал как журналист, а потом поставил первый и удачный фильм «Месс Менд» — вольную экранизацию знаменитого романа Мариэтты Шагинян. Там и познакомился с Анной, для которой этот фильм тоже был первым...

Уже в Германии она покинула мужа (но сохранила с ним дружескую

связь) и вышла замуж за американского продюсера Юджина Френке, тоже эмигранта из России. В 1932 году они вместе уехали в США, где Анна сыграла несколько главных ролей в голливудских фильмах.

...Помню забавный случай, который она мне рассказала. Как-то в Голливуде на съёмочную площадку заявился немецкий гость — а дело было в тридцатые, уже нацистские годы — и стал очень любезно разговаривать с нашей героиней. А проще говоря, убеждал её перебраться в Германию. Анна удивилась и спросила с улыбкой: «Ну а как же быть с евреями?» Теперь удивился собеседник: «Но ведь вы тут ни при чём?» — «Кто знает, кто знает? — ехидно улыбнулась актриса. — А вдруг моя бабушка или прабабушка влюбились в какого-нибудь еврея, а? Я ведь не очень-то знаю мою, так сказать, генеалогию?» — «Ну, мы-то уж как-нибудь знаем...» — смущённо пробормотал гость. Анна ядовито улыбнулась и выразительно указала ему на выход.

Досадно, что она, несмотря на голливудские успехи, под конец прозябала почти в полном забвении. Но, кажется, не унывала. В семьдесят с лишним была ещё очень красива. Умерла в 1993 году в Нью-Йорке.

Ещё один мой рассказ — о знаменитой актрисе и моей незабвенной подруге Анне Алексеевне Судакевич, которую все знали под именем «Анель».

Она родилась в 1906 году в Москве, где с 1925 по 1927 год училась актёрскому мастерству в студии Юрия Завадского. Её карьера в кино сложилась удачно: образ молодой актрисы, появившейся на экранах в середине 1920-х годов, был настолько ярким, что со всех концов страны к ней шли тысячи писем поклонников, а кокошник, в котором Анель играла в фильме Желябужского «Победа женщины», был подарен именитой гостье — американской актрисе Мэри Пикфорд, когда та, приехав в Москву, вдруг заявила на съёмочную площадку в сопровождении самого Дугласа Фэрбенкса. Можно добавить, что тогда же Анель снималась в фильме «Поцелуй Мэри Пикфорд», так что была очень рада увидеть знаменитую американку.

В 1932 году она вышла замуж за великолепного балетного танцора Асафа Мессерера. У них родился сын Борис, ставший потом известным театральным художником и сценографом. Потом она разошлась с Асафом и стала заниматься другой прекрасной профессией, стала художником — и ещё каким! — по костюмам для цирковых программ...

Она охотно рассказывала мне о себе. О своих друзьях и коллегах... О гибели у неё на глазах любимого человека... О своём весёлом и

дружелюбном знакомстве с Маяковским... О своей гениальной невестке Белле Ахмадулиной... О смешных головных уборах, которые она делала для Юрия Никулина, Олега Попова и прочих...

Прошу прощения, ибо сейчас я хочу сказать нечто сокровенное. Я познакомился с Анель случайно. Услыхал, что она недовольна тем, как я написал про неё в своей книжке про Барнета. Я позвонил ей, извинился, но трубку не повесил (голос у дамы был располагающий). Мы нашли общих знакомых, долго болтали — и вдруг я получил приглашение познакомиться лично. Пришёл к ней, познакомился и как-то сразу стал её другом, близким другом. Все её родные и знакомые с улыбкой смотрели на меня, не очень понимая мой статус. Любезно и даже по-свойски (спасибо им всем!) знакомились, интеллигентно болтали, дружелюбно прощались. Никакой ревности я не ощущал. Всё и всегда было по-доброму.

Конечно, я не мог быть её любовником, ибо разница в возрасте была громадная. Тем не менее, возможно, она любила меня — часто повторяя с задорной улыбкой, что «между нами, увы, не может быть ни-че-го!» — слишком-де велик наш возрастной разрыв. Я улыбался, говорил с ней, часто днём ложился подремать на её кровать и слышал с улыбкой, как она шёпотом, не желая будить меня, кратко отвечает на телефонные звонки. В комнате у меня был её красивый портрет с надписью: «Милый Марк! Вы — это последнее чудо в моей жизни! Анель».

Что интересно: как-то я стал рассказывать ей про Ханжонкова, о котором она почти ничего не знала. Она даже бросила что-то готовить, осталась стоять и слушать. Потом сказала, когда я приостановился: «Напишите про всё это! Напишите сейчас — потом забудете». Я пообещал. И замотался, конечно. Не забыл её слов и что-то даже набросал, но оставил весь этот сюжет на будущее (свинство, конечно!). Она умерла, а я только сейчас стал писать про всё это. Отчасти в память о ней.

...Я сознавал и её популярность, и то нежное зрительское внимание, которое всё ещё окружало её. Конечно, её знали и помнили только представители старшего поколения — при том, что она никогда не отрекалась от кино, помнила и любила его и охотно соглашалась изредка тряхнуть стариной. Ведь кроме классики двадцатых годов — «Кто ты такой», «Победа женщины», «Поцелуй Мэри Пикфорд», «Потомок Чингисхана», «Торговцы славой», «Земля в плену» и др. — у неё были эпизоды в более новых лентах: «Хождение по мукам», «Агония», «Маленькие трагедии» и т. д. И она чертовски хорошо там смотрелась!

Спасибо тебе за всё, Анель!

А теперь ещё одно незабвенное имя — Ольга Жизнева (настоящая фамилия Жизневская). Она родилась в Петербурге в 1899 году, а драматическую школу при театре бывшего Корфа окончила в 1920-м. Работала в далёкой Нахичевани, затем в театрах Москвы, Ленинграда, Харькова, Киева, Казани. С 1946 года в Театре-студии киноактёра. Но театральной карьеры после 1925-го у неё фактически не было: всё время занимали съёмки.

Неожиданно в театр Корша на спектакль «Комедианты», где Жизнева играла главную роль, пришёл знаменитый кинорежиссёр Яков Протазанов. Подойдя к юной актрисе, он предложил ей небольшую роль в своём новом фильме под названием «Его призыв». Фильм был приключенческий — отчасти озорной, отчасти драматичный и отчасти (совсем малой) политический. Затем от того же Протазанова пришло предложение другой роли, почти комедийной — в ленте «Закройщик из Торжка». Дальше — больше — он же, Протазанов, дарит ей хоть и снова не главную, но заметную роль в фильме «Процесс о трёх миллионах». Фильм имеет сногшибательный успех, и актриса становится настоящей звездой. За пять лет работы в немом кино эта красивая полунемка сыграла в восьми кинофильмах, где «застряла» в комедийном амплуа — но мечтала о большем.

Вдруг, наконец, её судьба стала резко меняться. Известный молодой режиссёр Абрам Роом предложил ей роль простой девушки в своём фильме по новелле Анри Барбюса — «Привидение, которое не возвращается». Ольга была счастлива, и не только потому, что ей удалось сменить амплуа. По её словам, наконец-то она обрела человека, понимавшего её, как говорится, с полувзгляда. И то же ощущение испытал, как он сам рассказывал, Абрам Роом.

Личная жизнь актрисы после этого фильма была определена на долгие годы: она впервые снималась у своего будущего мужа. К моменту их встречи Жизнева успела овдоветь, а Роом — развестись. Им было суждено прожить вместе больше сорока лет.

«Строгий юноша» — 1934 год. Этот фильм, снятый по сценарию Юрия Олеши, изначально был странным, не совсем советским. Герои из тогдашней действительности перенесли в чудной, дерзновенный, фантазийный мир. Действие фильма происходит в неопределённом, хотя и недалёком будущем. Новое поколение людей, свободное и чистое сердцем, уже громогласно доминирует, но всё ещё сильны отголоски прошлого, которые пытаются утянуть всех на дно — на дно низменных чувств.

В основу образов этого фильма, молодых людей, были положены

идеальные черты. Почти волшебный комсомолец, тот самый «строгий юноша» Гриша, создаёт Третий комплекс ГТО: самый важный — Комплекс Моральных Качеств. Его недоступная любимая женщина Мария Степанова, «славянская Венера», сыграна Ольгой Жизневой как воплощение вечной поэтической женственности — природной как музыка, как дыхание...

Но я доскажу об этом фильме позже (кстати, за него Роом был на пять лет отлучён от кинематографа).

...Не знаю, кем, когда и с какой целью был написан тот портрет, который я сейчас хочу процитировать, но он очень точен, по-моему. И очень красив: «У Ольги Жизневой зелёные глаза, тёмный от природы цвет волос, светлая кожа и средние губы. Форма лица овальная, лоб средний, волосы вьющиеся, густые. Ольга Жизнева не меняла цвет волос, отдавая предпочтение натуральному. У актрисы прямой нос и чуть заострённый подбородок. Рост актрисы 165-6 см, татуировок нет».

Несколько строк вдогонку. Знаю, что мой взгляд кому-то покажется субъективным, но... Наиболее эффектно — самоэффектно — из русских актрис начальной эпохи на экране выглядели Наталья Лисенко, Зоя Баранцевич, Мария Горичева, Наталья Кованько, Ольга Гзовская, Ольга Жизнева и ещё, пожалуй, Ольга Преображенская... И конечно, Вера Холодная, которая обрела за свою недолгую трагическую карьеру почти мистическую популярность. О ней я буду ещё вспоминать отдельно.

Добавлю, что я коснулся именно тех женщин-кинозвезд послереволюционных лет, что были, на мой взгляд, прямым продолжением дореволюционного кинематографа.

## А ТЕПЕРЬ МУЖЧИНЫ

Ещё раз предупреждаю моих читателей, что я выбираю лишь тех артистов немого кино, кто, по моим ощущениям, наиболее своеобразен и памятен.

Итак, среди актёров-мужчин первым номером для меня является Никандр Васильевич Туркин, родившийся в старинной казачьей семье, в Новочеркасске в 1863 году — раньше всех его будущих московских коллег и друзей. В конце 1893 года он был приглашён в новочеркасскую газету «Донская речь» для руководства отделом театральных заметок. Надо сказать, что «Донская речь» того времени была газетой яркой, либеральной и смелой. Она истово проповедовала непротивление злу насилием, что было совсем нетипично для столицы казачьего края.

В 1902 году крупнейший российский книгоиздатель Иван Сытин переманил Туркина в Москву для работы в первой русской ежедневной газете европейского образца — «Русском слове». Главным редактором газеты был Влас Дорошевич, но он часто бывал за границей и в такие периоды всю редакторскую работу делал Туркин, выказывая себя примерным исполнителем.

На второй год войны, в 1915-м, Туркин был приглашён заведовать литературной частью кинофирмы Ханжонкова. Как раз в это время Ханжонков с супругой начали издавать знаменитый ежемесячник «Пегас», и Туркин стал редактором этого журнала. В том же году он написал свой первый киносценарий — «Убийство балерины Пламеневоy». Этот социально-уголовный киноман поставил у Ханжонкова знаменитый режиссёр Евгений Бауэр. В 1916-м Туркин начал сам выступать как кинорежиссёр. Это были три полнометражные мелодрамы — две из них по сценариям его близкой подруги Зои Баранцевич (она же играла в обеих главные роли).

После Февральской революции Туркин на некоторое время сосредоточился на злободневной теме царской охранки, выпустив в апреле 1917-го у Ханжонкова два фильма — «Провокатор» («Тайны русской охранки») и «Карьера жандармского ротмистра Поземкова». В последнем он выступил как режиссёр и сценарист.

22—24 августа 1917-го он принял участие во Всероссийском совещании кинодеятелей — я уже касался этого события. Совещание

постановило организовать новый орган — Совет кинематографических союзов и съездов, в который вошли представители всех кинообъединений, кроме рабочих и киномехаников. На том же заседании Туркин был избран заместителем Ханжонкова, ставшего председателем Союза. Через полгода он уходит от Ханжонкова в крупную кинофирму «Нептун» и в дальнейшем сотрудничает только с этим киноателее. Тогда же он в партнёрстве с той же Зоей Баранцевич выпускает в «Нептуне» драму «Распятая любовь». Это была его последняя работа в старом формате криминально-развлекательного характера.

1918 год Туркин посвящает экспериментам. Вначале появляется его первая психологическая драма «Аня Краева» с Ольгой Чеховой в главной роли, вслед за этим — лента по его сценарию «Последние приключения Арсена Лишена», а в мае в московском кинотеатре «Модерн» в присутствии наркома просвещения Луначарского состоялся премьерный показ футуристического фильма Туркина по сценарию Маяковского. «Не для денег родившейся» — значилось на афише. И ещё пространная реклама: «Бродяга Иван Нов — поэт величественных переживаний Владимир Маяковский. Огромный художник — отец русского футуризма Давид Бурлюк. Режиссёр Никандр Туркин». Пиком футуристических исканий Туркина могла бы стать лента «Закованная фильмой», которую он снимал (и не доснял) также по сценарию Маяковского. Как мы уже говорили, сам же Маяковский не стал доводить фильм до конца.

В августе 1918 года в Москве открылась учебная киностудия «Творчество». Никандр Туркин, окончательно вставший к тому времени на сторону советской власти, был среди первых её преподавателей, а за постановку фильма «Смельчак» по сценарию Луначарского взяли два режиссёра: Туркин и Михаил Нароков. Фильм рисовал эпизод Гражданской войны: акробат Ваня Баев организует побег большевиков из белогвардейских застенков. Ленту сняли за 18 дней, ровно к годовщине Октябрьской революции. В рамках того же пропагандистского мегапроекта Туркин ухитрился снять ещё три (!) фильма, но всерьёз приступить со своими коллегами к «пролетаризации» русского кино он не успел.

Никандр Васильевич Туркин умер 30 сентября 1919 года. Это было грустно не только само по себе, но и потому, что он горел в то время активной творческой энергией.

Теперь назову одного из самых ярких, хотя и чуть припозднившихся актёров в русском немом кинематографе. Его имя — Григорий Михайлович Хмара. То, что написал о его театральной карьере умнейший критик Павел

Марков, вполне относится к кино: «Хмара умел на сцене передать остроту мысли и мрак глубокого чувства. Это был актёр глубокого и сосредоточенного пессимизма».

Григорий Хмара родился в 1878 году в Полтаве, учился актёрскому мастерству в Киеве, а в 1910-м был принят (по конкурсу) в Московский Художественный театр. В 1915 году он дебютировал в кино в фильмах Б. Сушкевича, А. Уральского и В. Туржанского. Но самой коронной и показательной его ролью на экране можно считать «Мысль» по пьесе Леонида Андреева, который назвал её «современной трагедией». В ней гениальный доктор Керженцев, изучающий душевные недуги, решает убить своего друга, писателя Савёлова. А чтобы его не осудили, симулирует сумасшествие, уверяя, что болен мономанией — навязчивой одержимостью единственной идеей. Но выдуманная им болезнь оказывается реальностью и постепенно подчиняет героя себе. Григорий Хмара, как никто, вписался в эту роль и был блестящ в своей неповторимости. Жаль, что этот шедевр немого кино не сохранился.

После этого Хмара снялся почти в двух десятках фильмов, самый известный из которых — «Королева экрана» (1916), где его партнёрами были уже знаменитые Витольд Полонский и Вера Юренева. Успешно играл и в театре, готовясь к главной роли в громкой постановке «Короля Лира», которую готовила Первая студия МХТ. Поэтому все любители театра и кино так огорчились, когда узнали в начале 1922 года, что их любимый актёр решил покинуть страну. Газета «Экран» (№ 2 за 1922 год) с огорчением констатировала: «Ещё одна убыль для нашего кинематографа. Уехал Г. М. Хмара, один из наиболее глубоких и изысканных исполнителей в психологическом репертуаре русского экрана».

Хмара продолжил успешно сниматься и в Германии, сыграв главную роль в фильме знаменитого немецкого режиссёра Роберто Вине «Раскольников». В 1923 году женился на знаменитой датской кинозвезде Асте Нильсен, в дуэте с которой продолжал работу в кино. В 1925-м он сообщил о своём и Асты желании приехать в Россию: «Я до сумасшествия скучаю по России, по Москве... Душа рвётся каждый день на родину. Если бы для меня и моей жены нашлась бы работа настоящая, то мы могли бы приехать. Здесь в кино царит одна тусклость и пошлость...» («Советский экран», № 34 за 1925 год).

Но он не вернулся. Очень похоже, что помешала его (или их) приезду именно советская сторона, но почему, можно только гадать. Возможно, сказалась его почти нескрываемая капризность — его всё время раздражали и злили то семейные неурядицы (он женился четыре раза), то пошлая

актёрская среда, то плохая работа коллег. По той же причине он всё время откладывал или вовсе отменял свой приезд в СССР — письменное обращение на сей счёт он направил в Москву только в 1931 году, когда вернуться в Союз (а тем более уехать из него) было уже совсем непросто.

Семь лет он жил и играл с Астой Нильсен — со спектаклем «Дама с камелиями» они объездили много стран и везде имели громкий успех. Хмара много снимался в Германии и Франции — последний раз в том же «Преступлении и наказании» уже в 1970 году, незадолго до смерти. Последняя жена, кинокритик Вера Вольман, написала о нём очень неплохую, очень нежную и остроумную книгу «Григорий Хмара — экспрессивный человек».

Популярной звездой экрана был и Владимир Гайдаров. Он родился в 1893 году в Полтаве в интеллигентной семье, учился на филфаке Московского университета, там же увлёкся театром и ещё студентом сдал экзамены в студию МХТ. В 1915 году успешно дебютировал в кино, а в 1916-м начал сниматься в больших ролях. В 1918 году Гайдаров снялся в одной из лучших экранизаций Якова Протазанова «Отец Сергей», весьма убедительно сыграв царя Николая I. В конце 1920 года в составе труппы Художественного театра, где играла и его жена, популярнейшая Ольга Гзовская, уехал на гастроли в Европу.

Европейский (в основном германский) период в биографии этой пары был едва ли не триумфальным. Гайдаров ставил спектакли с участием жены, одновременно снимаясь в кино у знаменитых режиссёров: Фридриха Мурнау, Карла Теодора Дрейера, Джо Мая, Рихарда Освальда, Роберта Вине. Всего снялся в двадцати четырёх фильмах — немецких и русских. Он и его жена проработали за границей больше десяти лет, а потом, в 1932 году, вернулись на родину, где их уже мало кто ждал.

Почему прервалась зарубежная кинокарьеря актёрской пары? Отчасти из-за звука. Звуковое кино они (как, впрочем, и многие западные актёры) приняли не сразу и не слишком охотно. Смущала и политическая обстановка в Германии, явно тяготевшая к фашизму. Но перемены случились и в советском климате — что оказалось для них обоих не слишком приятным сюрпризом. Долгое время недавних эмигрантов не брали ни в один московский театр — пришлось переехать в Ленинград, но и там работы не было. Только в 1938 году Гайдаров (а чуть позже и Гзовская) устроился в Ленинградский академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Его дебютом стала роль Великатова в «Талантах и поклонниках» Островского, в том же году он сыграл Казарина в новой редакции

лермонтовского «Маскарада». К сожалению, подобных удач за 20 лет работы в театре было немного. Жена же перебивалась случайными концертными выступлениями и ни разу не снималась.

Мимолётную радость Гайдарову принёс фильм 1950 года «Сталинградская битва». Там Гайдаров сыграл роль небезызвестного фельдмаршала Паулюса — единственно памятную в этой донельзя официозной картине. И, как нарочно, очень понравился советскому вождю и получил Сталинскую премию первой степени. Однако последующие годы прошли для супругов почти без перемен. Гайдаров худо-бедно играл в театре, был удостоен звания «Заслуженный деятель искусств». Гзовской в этом смысле везло куда меньше.

Умер Гайдаров в декабре 1976 года в Ленинграде и был похоронен на известном кладбище посёлка Комарово. Гзовскую, умершую на 14 лет раньше, почему-то похоронили в Москве, на Введенском кладбище. На её памятнике помещён фрагмент стиха вроде бы из «Пер Гюнта»: «Спасибо тебе за любовь и за ласку, за всё, чем ты в жизни была для меня». Я, честно говоря, не помню этого места в «Пер Гюнте», а главное, не могу понять: почему они с Гайдаровым похоронены отдельно? И почему она вообще оказалась в Москве, вдали от мужа, который, судя по стиху на памятнике, продолжал её любить?

...Вот что написала Ольга Гзовская про их отъезд за границу в 1920 году: «Часто мы с Гайдаровым корили себя за опрометчивый шаг. Но... он был сделан!.. За него, как показали дальнейшие годы, мы заплатили дорогой ценой». Этот горький вздох — красноречивое признание двух фатальных ошибок, которые они дважды сделали, решив уехать — и затем возвратиться в Советскую Россию...

Владимир Васильевич Максимов (настоящую украинскую фамилию Самусь он сменил, поступив в МХТ) был одним из самых популярных актёров немого кино, но также и театра. Редкое по тем временам почётное звание заслуженного артиста РСФСР (1925) ему дали именно за роли в МХТ, Малом театре, а также в петроградском Большом драматическом.

В 1911 году кинематографическая фирма «Тиман и Рейнгардт» пригласила Максимова на роль Савушки по пьесе Д. Аверкиева (пьеса с успехом шла в театре Незлобина). Так началось почти триумфальное шествие Максимова в дореволюционном кино. Однако всерьёз начал он у Ханжонкова, где собрался полный набор будущих звёзд. Первый его фильм, очень короткий, назывался «В полночь на кладбище». Ставил его известный нам Василий Гончаров, главную женскую роль играла не менее известная Александра Гончарова, а мужскую — Максимов.

Вскоре он играл уже под крылом Протазанова в другом ателье — в фильме «Анфиса» по Леониду Андрееву вместе со знаменитой Екатериной Рощиной-Инсаровой. А затем уже с сестрой этой актрисы — не менее известной Верой Пашенной — в салонной и на шумевшей мелодраме «Групп № 1346».

В уже привычном образе триумфатора он как нельзя более приглянулся вкусам тогдашнего городского зрителя. Это был образ эффектного господина — аристократа, любимца света и дам, модного красавца в безупречном фраке. Первоначальные успехи показали его внятную тягу к роли победительного и слегка невзрачного героя. Именно он, даже больше, чем Мозжухин, создал расхожий образ «короля экрана». Но он был сдержаннее Мозжухина и потому отчасти менее заметен.

Вскоре Максимов попробовал свои силы в кинорежиссуре, снял несколько фильмов, но лишь в одном играл сам. Это была экранизация скандального романа Арцыбашева «У последней черты», в котором присутствовал по нынешним временам скромный, но отчётливый порноакцент. Этот фильм навлек на себя издевательский гнев критиков, узревших в нём откровенную непристойность, однако публика приняла его более чем охотно. (Фильм сохранился, желающие могут его посмотреть).

В 1917 году Максимов снял ещё два фильма, но более к режиссуре не возвращался. Его эффектная внешность, его изысканный лоск, его царственные манеры неотразимо предстали перед публикой в 1926 году, когда он сыграл Александра I в популярном фильме молодого Александра Ивановского «Декабристы». Это был последний фильм Максимова — больше в кино он не снимался, лишь преподавал. Через десять лет скончался от малопонятной болезни.

Осип Рунич (настоящая фамилия Фрадкин) — популярный артист театра и кино. Родился в 1889 году в Петербурге, в интеллигентской еврейской семье. В совершенстве владел не только русским (родным языком), но и идишем, что помогло ему впоследствии работать в зарубежных еврейских театрах. Однако, не имея выраженной еврейской внешности, он постоянно играл на экране и русских аристократов, и русских плебеев, и любых заграничных европейцев.

В 1915 году Рунич дебютировал на экране в «Войне и мире» (играл роль Николая Ростова). С этого времени снимался в картинах Я. Протазанова, В. Гардина, Е. Бауэра и П. Чардынина и др. Он снялся больше чем в тридцати фильмах. Был недолгое время женат. Но самые

трогательные и доверчивые — и ничуть не интимные! — отношения были у него с Верой Холодной. Последние годы он играл с ней во всех поездках по югу России, дневал и ночевал едва ли не во всех городах.

Забавный эпизод: в фильме «Последнее танго» неожиданно выяснилось, что Рунич не умеет танцевать — то есть танцевать то самое витиеватое танго, которое требовалось в фильме. А время уже поджимало. В панике младшая сестра Веры взялась учить Рунича — шесть дней учила, но так и не смогла толком выучить. Отчаявшись, Чардынин объявил: «Ну, ладно, танцуй, как знаешь... Верочка, помоги ему — сделаем всё монтажно!» Фильм был снят, но Рунич поклялся, что выучит «проклятое танго», и через месяц (!) таки выучил. Вызубрил.

...Нежданная смерть Холодной его потрясла — как и всех близких её товарищей и друзей, не говоря уже про миллионы поклонников. Много было слёз и горестных слов.

Через год он переехал в Берлин, где продолжал активно сниматься. В 1925-м очень недолго работал в Париже — там познакомился со своей будущей женой, дочерью русского генерала и фрейлины двора, известной балериной Варшавского театра Ниной Павлицевой. В 1926 году Рунич вернулся на драматическую сцену, выступал в труппе рижского Русского драматического театра. Часто, после сеансов кино, проводил творческие встречи. Работал временами в еврейских театрах Вены, Риги и Каунаса. Жена (теперь Рунич-Павлищева) сопровождала его, время от времени выступая в европейских городах.

В 1939 году в связи с началом войны он вместе с женой уехал в далёкий Йоханнесбург, где стал одним из организаторов труппы Еврейского художественного театра, а в антрепризах актёром и постановщиком. Тогда в этом большом южноафриканском городе проживало несколько тысяч русских эмигрантов. Детей у них было много, и Руници стали активными общественниками — организовывали концерты, выставки, вечера. Нина Рунич-Павлищева основала в городе школу русского балета и руководила ею до самой своей смерти. А Осип Ильич умер 6 апреля 1947 года, умер неожиданно. Жена похоронила его (как он всегда хотел) на еврейском кладбище, где и сейчас можно увидеть красивый, трогательный памятник. Она умерла много позже — её похоронили на соседнем русском кладбище, неподалёку от мужа.

Я хорошо понимаю Веру Дмитриевну (Попову-Ханжонкову), когда она чуть ли не с презрением говорила о Витольде Полонском. Для неё он был малосерьёзная, однообразная личность. Она часто слышала, как он, играя

любовную сцену, нашёптывал неслышно для зрителя (кино-то немое!), но вполне слышно для партнёрши нечто пошлое или совсем непристойное. Его интимные отношения с юными особами, которых он в общем-то и не стеснялся, воспринимались ею тоже брезгливо. Между тем он был артист не без дарования — в принципе не злой, мирный и вполне дружелюбный...

Витольд Альфонсович (в этом сочетании тоже слышится нечто пошло-гламурное) Полонский родился в 1879 году в Москве; его отец-шляхтич перебрался туда из Сибири, куда был сослан за участие в очередном польском восстании. Окончил элитную Царскосельскую гимназию и Московское театральное училище, после чего был взят в труппу Малого театра. В кино впервые снялся в 1915 году в фильме «Наташа Ростова», сыграв князя Андрея, и сразу стал любимцем публики.

Он был грубовато остроумен, сочинял потешные анекдоты. Имел спортивную фигуру. Кажется, неплохо ездил на лошади. (Хотя, как ни странно, не любил ни собак, ни кошек, никакой вообще живности). Его первой женой была уникально талантливая Вера Пашенная, вскоре ставшая ведущей актрисой Малого театра. Вторая его жена, Ольга Гладкова, была скромной актрисой того же театра. Их дочь Вероника, тоже актриса, была, как уже говорилось, последней любовью Маяковского. Витольда Альфонсовича к тому времени уже давно не было в живых — в январе 1919 года он скончался в Одессе от отравления какими-то испорченными продуктами. На похороны его пришло не так уж много людей — а вот провожать умершую там же, в Одессе, месяц спустя Веру Холодную вышел весь город...

А теперь самая знаменитая знаменитость — Иван Мозжухин. О нём я уже много сказал. Родился он в 1889 году в пензенском селе Кондола, где его отец и дед, в прошлом крепостные, служили управляющими у местного помещика. Семья была хотя и крестьянская, но образованная, тянувшаяся к культуре. Все любили музыку, театр, а юный Иван, поступив по настоянию отца на юридический факультет Московского университета, при первой возможности сбежал оттуда в театр. Правда, не в московский — по какой-то причине заключил контракт в маленьком уездном городе Черкассы. Оттуда он попадает в далёкий Омск. Служит там, ищет связи в столицах и, по счастливому случаю, получает приглашение в Москву — сначала в театр Корфа, затем в марджановский Свободный театр и, наконец, в 1906 году — в труппу Введенского Народного дома.

И тут случается нежданное. Как раз в этом сезоне, в 1908—1909 годах, почти впервые фирма Ханжонкова приступает к съёмкам картин из русской

жизни. Съёмки производятся как раз в театре Народного дома. Сначала Мозжухин выступал только в «толпе». Но однажды Гончаров (мы уже с ним знакомы) предложил ему более существенные роли — серьёзные и эксцентричные. И вот неожиданный поворот: молодой актёр бросает театр ради кино.

Поначалу — роль за ролью — он салонный герой. Одиноким, нервным, беспокойным, неврастеничным, тревожным, смутным, почти демоническим... Затем он переходит под опеку уникального режиссёра Евгения Бауэра. Здесь он, уважая авторитет режиссёра, спокойно и деловито старается снять с себя привычную маску неврастеника и архитрагической личности. Отчасти это удаётся, но след пристрастия остался навсегда.

Бауэр часто повторял слова Оскара Уайльда: «Поллюбить самого себя — вот роман, который продлится всю жизнь». Это значило в данном случае: относиться к себе любовно, без нервной изломанности и истерической торопливости. Одним словом, без декадентства. И всё же именно Бауэр снял Мозжухина в одном из самых «декадентских» фильмов того времени — уже упоминавшейся «Жизни в смерти» по сценарию Валерия Брюсова. Там герой убивает жену и бальзамирует её труп, дабы сохранить её нетленную красоту.

В фирме Ханжонкова Мозжухин играл во множестве популярных картин, имевших громадный успех и ставших соблазном для других фирм. Многие из них пытались переманить актёра к себе и делали ему всё более заманчивые предложения. В конце концов Мозжухин, обиженный, что в очередном фильме ему не досталась главная роль (речь шла о фильме «Леон Дрей» по роману бытописателя еврейской жизни Семёна Юшкевича — тогда Бауэр предпочёл Мозжухину Николая Радина), перешёл в киноателье Иосифа Ермольева, где начал работать над фильмом с режиссёром Яковом Протазановым.

Съёмки у Ермольева производились в павильоне, в саду «Тиволи» в Сокольниках. Сам артист рассказывал о первых впечатлениях своей работы: «Съёмки прямо в ресторане, среди наскоро сколоченных декораций в дешёвой обстановке произвели на меня в первый момент очень тягостное впечатление. Играть перед чужим аппаратом, среди новых людей было так странно. Мне казалось, что я только что изменил любимой женщине».

Но мрачные предчувствия были скоро опровергнуты. Те три года, что он проработал у Ермольева, стали периодом расцвета Мозжухина. После первых свершений возник Николай Ставрогин в инсценировке «Бесов» Достоевского: «Я пробовал везде мою силу... На пробах для себя и для

показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказалась беспредельною... Но к чему приложить эту силу — вот чего никогда не видел, не вижу и теперь...» Так говорил его одинокий герой.

Это было одно из лучших достижений Мозжухина: человек, носящий в себе печать той «вековечной священной тоски, которую она избранная душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешёвое удовлетворение». С каждой новой пробегающей на экране минутой становились объяснимыми нелепые, дикие, подчас труднопонимаемые поступки героя — злосчастно предрешённые его роковым душевным складом. От этих сцен веяло жуткой драмой человеческой души.

Знатоки долго потом вспоминали о яркой сцене в клубе, где герой хватает за нос Петра Павловича Гаганова, одного из напыщенных старшин, когда этот кинодрал громогласно выдал своё обычное: «Нет-с, меня не проведут за нос!» Не меньше впечатлял другой момент, где тот же Ставрогин кусает за ухо губернатора, самодовольно и громко несущего какую-то чепуху в клубе.

Другим ярчайшим явлением, вызвавшим множество споров и мнений у знатоков, стала громкая постановка «Пиковой дамы» Пушкина. Некая доля избыточного физического усилия в игре Мозжухина привела к тому, что на экране предстал артист, играющий блестяще — но не совсем пушкинского Германна.

Но всегда, во всех без исключения картинах Мозжухин так или иначе был красиво, памятно впечатляющ. Порой он будто сливался со своими героями, и казалось, что герой, например Кин (в экранизации пьесы Дюма-отца), и есть тот самый великий Мозжухин, о котором писал Александр Вертинский: «Никогда не забуду того впечатления, которая оставила во мне его роль... Он точно играл самого себя, свою жизнь. Да, жизнь этого гениального и беспутного актёра до мелочей напоминала его собственную жизнь!»

Так же, добавлю, как жизнь набожного католического священника в фильме «Сатана ликующий». Так же, как жизнь Николая Ставрогина или Германна в «Пиковой даме». О великом шедевре под названием «Отец Сергей» говорить не приходится. Это был уже 1918 год.

В следующем году вместе со съёмочной группой Ермольева Мозжухин и Протазанов работали в Ялте. Здесь артист с женой были арестованы и, по слухам, даже как шпионы (?!), приговорены к расстрелу. Но один из красных командиров оказался, по счастью, давним поклонником творчества артиста... Но полагаю, что эта чересчур драматичная история преувеличена.

Тем не менее в феврале 1920 года на греческом товарном судне

«Пантера» вместе с другими артистами, режиссёрами и служащими «Товарищества И. Ермольева» — такими как Яков Протазанов, Александр Волков, Виктор Туржанский, Наталья Кованько, — Иван Мозжухин вместе с женой Натальей Лисенко покинул Россию. Обосновавшись в предместье Парижа, «Товарищество И. Ермольева» вскоре было преобразовано в студию «Альбатрос», а Мозжухин стал её ведущим актёром.

Много было написано (и надумано) о феномене мозжухинской игры. Но особенно поразило и тронуло меня за живое оригинальное мнение мэтра кинокритики, моего первого учителя во ВГИКе Валентина Константиновича Туркина. Некогда в июльской «Киногазете» (№ 28 за 1918 год) в большой статье «Вещи и Человек на экране» он, Туркин, воспользовавшись хлёстким термином Гордона Крэга «сверх-марионетка», применил тот же термин к своему герою. Он, то есть Мозжухин, — «экранная сверх-марионетка... его артистическая воля твёрдо держит и направляет нити, управляющие его движениями. Он избегает всего случайного и ненужного, всего, что могло бы напомнить об Иване Ильиче, но заставляло бы забыть о создаваемом образе. Он не уходит от реальности, но творит иную реальность, прекрасную реальность искусства...». И т. д.

Это всё, если вдуматься, звучно, неплохо, но как-то невнятно. Категоричность вывода и сам термин невольно выглядят чересчур помпезными и ограниченными. Да и сам термин «сверх-марионетка» звучит по меньшей мере двусмысленно: из него следует, что актёр, даже такой талантливый, как Мозжухин, является лишь куклой (пусть и «сверх») в руках истинного творца искусства — режиссёра.

Надо сказать, что Мозжухин в самом деле не был особенно умён — оказавшись за границей, он как-то чересчур поспешно отверг весь свой предыдущий опыт игры в России. Высказав заодно немало уничижительных замечаний о русском театре и кино. Например, такое: «Недостатком наших русских драматических фильм я всегда считал их погоню за “психологичностью”, причём эта самая психологичность зачастую переходила в патологию, в нездоровое копанье в душах и болезненных переживаниях. Я полагаю, кинематографическая драма должна быть более жизненна, более здорова по развитию и замыслу... У нас принято смеяться над благополучным концом в драме. И я не понимаю почему... выйти из театра с издерганными нервами приятнее и полезнее, чем в уравновешенном состоянии и в сознании приятно проведённого вечера».

В другом интервью он замечает: «Франции я обязан почти всеми своими достижениями. Ведь когда семь лет назад я попал из России в

Париж, мне пришлось взяться за науку кино с азов, и во Франции я нашёл самые благоприятные, дружеские условия для моей науки и работы».

В мемуарах одного из самых популярных французских актёров довоенной поры Жана Катлена мы находим слова, сказанные Мозжухиным о первых днях его пребывания в стране: «Когда я приехал во Францию, я верил в себя как в большого киноактёра. На следующий же день после приезда в Марсель я пошёл смотреть французский фильм. Это был “Карнавал истин”... Я понял, что все мои знания и теории ничего не стоят. В России кино сковано театром, здесь оно свободно. Я решил переучиваться. Русская манера игры больше не действительна, и затем в Париже другая публика — нужно нравиться ей».

Мало того — он продолжает в другой версии своей исповеди: «Не гордиться ангажементом в Америку не может ни один киноартист. Это высшая школа кинематографии. Ибо всё что выдумал человеческий гений в этой области, к услугам артиста в американских кинопромышленных предприятиях. Соединение французского эспри (дух. — М. К.) с блеском американской техники — таков, на мой взгляд, — идеал современной кинематографии».

Можно, конечно, не соглашаться с его резкостью. Но слушать и слышать его мнение, безусловно, полезно. Тем более что в этих своих мнениях он далеко не одинок. Один из лучших друзей Мозжухина, режиссёр Александр Волков, искренне предпочитающий европейский стиль голливудскому, с горечью пересказывал мнение великого российского актёра: «Европейский кинематограф силён лишь наследством европейского театра и европейской литературы, культурными традициями, связью с прошлым».

Другой его близкий друг, известный актёр Владимир Стрижевский, проклинал Америку и был уверен, что кризис Мозжухина начался с его «счастливой» работы именно в Голливуде. Там, «к сожалению, не поняли индивидуальности... талантливейшего актёра — тонкого изобразителя человеческих страстей, поручили воплотить ходульную, кисло-сладенькую роль русского великого князя, одетого в обязательную черкеску с хлыстом в руках и приятной улыбкой на лице».

Готовность артиста потакать вкусам заокеанских продюсеров сыграла с ним дурную шутку. Его брат Александр Мозжухин вспоминал: «По контракту он должен был играть роли, которые ему предложили. И вот ему дали в картине “Отож” играть роль русского офицера, принимающего роль в еврейском погроме. Роль действительно была отвратительная и вызывала полное отвращение к её исполнителю. Иван это чувствовал и играл её

плохо. После этого единственного выступления он вернулся из Америки с уже наложенным на себя пятном, которое смыть было трудно...»

Когда Мозжухин после неудавшейся голливудской карьеры в 1928 году вернулся в Европу, его звезда уже померкла — он разрушался, но продолжал хорохориться и, хорохорясь, писал другу на обрывке ресторанного счёта:

Завет единственному другу:  
Владеть самим собой.  
Войти в стальные латы...  
И на турнире встретиться с судьбой!  
Удач не замечать и не жалеть утраты —  
Владеть самим собой!

В Германии он продолжал сниматься, но не смог ужиться с победившим звуковым кино: по-французски он говорил с сильным акцентом, а английского и немецкого не знал вовсе. Он снялся только в пяти звуковых фильмах, из которых удачным оказался лишь один — «Сержант Икс» (1932). Расставшись с третьей женой — французской актрисой русского происхождения, — он одиноко жил в пригороде Парижа, где и умер от чахотки в январе 1939 года.

## НЕВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ

Перелом в истории русского кино случился почти одновременно с великим социальным переломом — в начале 1918 года, когда лучшие силы этого самого кино во главе с Ханжонковым волею случая оказались в Крыму.

В конце января оттуда пришли первые известия о завершении фильма-шедевра «Отец Сергей», где соединились талант Льва Толстого, мастерство режиссёра Протазанова, а заодно усилия артистов во главе с Мозжухиным. Даже на фоне революции и фактического распада страны восторженные зрители с нетерпением ждали этого фильма — и, дождавшись, разразились бурей похвал. Однако съёмочной группе от этого было мало толка: у неё не было ни денег, ни плёнки, а покинуть Крым она не могла, поскольку сообщение с центром страны было прервано.

«В самом начале января, — пишет Ханжонков, — стали распространяться слухи о приближении Красной армии к нашему полуострову, а в половине января эти слухи подтвердились... После прихода красных у нас была возможность спокойно работать». Конечно, это писалось с расчётом на советских читателей (и цензоров) — с установлением советской власти у киношников не появилось ни плёнки, ни денег. К тому же очень скоро, после заключения Брестского мира, Крым заняли немцы.

Тем временем 17 февраля в московском кинотеатре Ханжонкова на Триумфальной площади состоялось собрание кинороботников по вопросу организации творческого союза. Присутствовало 302 человека, в том числе кинорежиссёры Чайковский, Протазанов, Перестиани, Висковский, Сабинский, Уральский, Анчаров и др. (Дранкова не было). Была масса артистов, все операторы, рабочие, служащие ателье. Проголосовали почти единогласно: «Признаем необходимость в настоящее время объединиться против действий пяти человек, действующих от имени нас», и т. д. Эти пять человек были: Гардин, Шнейдер, Ильин, Гольдберг и Ахромович.

Не особенно веря в возможности нового союза, а заодно и в прочность большевистской власти, многие актёры и режиссёры стремились прочь из голодных и холодных столиц (в марте 1918-го прежняя столица, Петроград, уступила этот статус Москве). А в январе киногазета «Зритель» сообщила, что Вера Холодная вместе с Руничем собираются в Берлин — на гастроли.

Из этого, впрочем, ничего не вышло, и в феврале актриса с верным Руничем и другими «ханжонковцами» уехала сниматься в Одессу — как потом оказалось, навстречу смерти...

Тем временем кино в России продолжали снимать — но кино это было, сообразно времени и вкуса публики, то мрачным, то разухабистожутким. Один из рецензентов апрельской «Кино-газеты» (№ 3) остроумно пишет: «Если бы не было сегодня дьявола, он был бы готов к воскресению именно сейчас и именно в кинематографе. Вот уж подлинное царство сатаны: у Гардина “Ток ядовитой любви”, у Харитоновой “Потомок дьявола”, у Ермольева “Сатана ликующий”, у Биофильма “Скерцо дьявола”, у Козловского и Юрьева “Сын страны, где царство мрака”, в Нептуне выйдет “Дети Сатаны” (по Пшибышевскому), Ханжонков обещает “Печаль Сатаны” и т.д.».

А вот письмо в редакцию той же «Кино-газеты»: «Прошу довести до сведения всех пожелавших вступить в мою студию кинематографии»... ввиду исключительно тяжёлого положения в связи с переживаемым нами моментом... начало занятий временно откладывается... П. И. Чардынин».

Жизнь в Москве становилась всё более опасной, ходили слухи один страшнее другого. «Безобразничали» не только простые бандиты, но и идейные анархисты, пока в конце марта их не разоружили — с пальбой и взрывами прямо в центре города. В эти дни кинематограф остался почти без публики, на сеансы рисковало приходиться не более трёх-пяти человек. Но очень скоро залы опять наполнились — советская власть укрепилась, и в город хлынули её сторонники: красноармейцы, матросы, вселившиеся в «уплотнённые» квартиры рабочие... Все они охотно посещали «иллюзионы», где теперь яблоку было негде упасть.

Газеты со вкусом описывали эту картину: «Дикие очереди у касс, давки и драки у входа в зал... Заплёванный пол с неизбежной шелухой от семечек и окурками... Всё это заметно отталкивает от кино т. н. чистую публику... Та разношёрстная толпа, которая сейчас является ценителем киноискусства, требует простых и несложных сюжетов... Идеал: детективные драмы. Да, конечно, в некотором роде это есть упрощение. Есть отступление. Но надо, тем не менее, бросать в толпу идею нравственности и бодрости духа...»

Подогретая вниманием публики кинодеятельность заметно ожила. В июле 1918 года «Киногазета» (№ 32) сообщала:

«Ателье И. Н. Ермольева: Закончен постройкой собственный павильон на Ялте...

Ателье М. С. Трофимова: В разгаре съёмки картины “Бог и сатана”.

Особенно грандиозно поставлен бал, который снимался в течение трёх дней и.д.

Ателье “А. Ханжонков и К”:

В состав группы приглашён В. А. Максимов...

Другое: приглашённый в качестве режиссёра В. В. Старевич ставит цикл картин по Гоголю.

В ближайшее время в Москве открывается кинематографическая студия “Творчество”...»

Однако довольно скоро зрительский ажиотаж спал. Билеты продавались всё хуже: советские деньги быстро обесценивались, продукты исчезли, начался голод. К тому же и в Москве, и в Петрограде снова поползло вверх количество грабежей... Обывателей пугал и нарастающий «красный террор». Многие, в том числе и киношники, покидали столицы, стремились на Украину, на Юг, а то и сразу за границу. Крымские газеты сообщали: «В конце лета у нас появилось ещё четверо кинопредпринимателей: Харитонов, Трофимов, Ермольев и Френкель. Ермольев купил земельный участок и начал срочные работы по устройству всего необходимого для съёмки».

Осенью всё ещё были на месте: ателье И. Ермольева, ателье «Русь» М. Трофимова (там А. Санин ставил по сценарию модного писателя Евгения Чирикова знаменитые «Девьи горы») и Кинема-Театр А. Ханжонкова, где вышли 15 фильмов — в том числе три ленты Старевича из гоголевского цикла («Вий», «Пропавшая грамота» и «Майская ночь»).

Хотя Крым находился под контролем немцев, а потом (с ноября 1918-го) войск Антанты, снятые там фильмы без проблем доставлялись в города Советской России и показывались там. Правда, уже осенью многие из приезжих стали покидать Крым, где усилилась активность белой контрразведки. Начались аресты, даже расстрелы.

...И вдруг нечто забавное: в № 3 газеты «Вечерняя жизнь» некто в отделе «Кинематограф», упрекая русские фильмы в излишней психологичности, предлагал брать пример с фильмов американских, где масса действия и необычайные сюжеты. В редакцию «Кино-газеты» (№ 47) был доставлен сценарий «Любовь и кровь» — первая попытка перехода от «излишней психологичности» к богатству действия. Вот он (по прочтении вы удивитесь имени автора!):

## **«Любовь и кровь».**

### **Американская кинодрама**

Жила-была Вэра  
Дочь миллиардера  
От скуки носившая брюки...  
И жил Джон Броун  
Акробат и клоун:  
В нём замечательно было одно:  
Вместо двери ходил он в окно: Джон  
Был в Вэру влюблён.  
А Вэра  
В Джона без меры...  
Ругали Вэру отец и мать,  
Запретили Вэре  
Гулять в сквере  
И решила Вэра удрать...  
Взяла мотоциклет  
И Вэры нет:  
Поехала искать Джона.  
Но отец не пожалел миллиона  
И послал за ней Пинкертона.  
А пока Вэра на бегу;  
Джон ест у Донона рагу...  
Он съел и полез в окно,  
Не зная, что ему суждено,  
Но тут удирая ретиво  
От детектива  
Вэра разбила окно Донона  
И задавила Джона...  
Увидев, чем кончились шашни,  
Вэра сказала: «Шалишь!»  
Поехала в Париж  
И прыгнула с Эйфелевой башни.

Эту остроумную чушь сочинил юный Василий Иванович Лебедев — тогда ещё не Кумач. Каково!

## ФИНАЛ «ХАНЖОНКОВЩИНЫ»

В ноябре 1917 года победившие большевики сделали первый шаг к монопольному контролю государства над кинопродукцией: был создан Кинематографический комитет Народного комиссариата просвещения. Однако ни сил, ни средств воплотить намеченные меры в жизнь у новой власти пока что не было.

Про кинематограф «забыли» до 27 августа 1919 года — тогда был издан декрет Совета народных комиссаров РСФСР о национализации кинодела. В нём кратко и деловито говорилось:

«1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передаётся на всей территории РСФСР в ведение Народного комиссариата по просвещению.

2. Для этой цели Народному комиссариату по просвещению предоставляется право: а) национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фотокинопредприятий, так и всей фотокинопромышленности; б) реквизиции предприятий и фотокинотоваров, материалов и инструментов; в) установления твёрдых и предельных цен на фотокиносырьё и фабрикаты; г) производства учёта и контроля фотокиноторговли и промышленности и д) регулирования всей фотокиноторговли и промышленности путём издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фотокиноделу».

Этот документ одним махом лишал владельцев киноателье всей их собственности, а заодно и возможности заниматься своим делом — снимать кино. Впрочем, большинство из них в условиях голода, разрухи и междоусобной войны уже разбежались по окраинам Европейской России — уехали в Киев, Екатеринодар, Одессу, но прежде всего в благодатную Ялту.

Разгром белой армии в Крыму поставил точку на Гражданской войне и тем положил окончательный конец российской кинематографии десятых годов. Ещё до этого, предвидя крах Белого дела, Крым покинули почти все: Трофимов, Ермольев, Мозжухин... Дольше всех держался самый именитый

деятель русского кино: Александр Ханжонков. Это был полусвятой человек. Да, он был страстным кинокупцом, но при этом с удовольствием (именно так!) занимался множеством рискованных операций, которые приносили ему радость, но почти всегда были связаны с немалыми убытками. В этом смысле его супруга при всей её жестоковатой дельности, строгости и подчас несгибаемом упрямстве была необходимым противовесом. Вспомним, что она, вдобавок ко всему, была истинно творческим человеком — её сценарии были вполне читабельны и пригодны к производству не хуже многих известных. Немудрено, что Ханжонков уважал её и умело избегал хоть и редких, но неизбежных стычек. То, что произошло между ними уже в последние годы — тяжкий, скандальный разрыв, — было по-своему естественно и необратимо.

Загнанный в угол в Австрии, обезноженный болезнью Ханжонков был неуёмнен в своих планах, в своей работе. Его мало волновали споры о дешёвой и низкопробной сути кинематографа. О его унижительной пошлости и обидах. О его высокомерных насмешках, убивающих привычку к театру, живописи, книге. О том, что пребывание в мире экрана — так называемом антиискусстве — отчуждает массу от истинного искусства. Он с ходу понял и почувствовал, что протесты против кино — а таковых было в избытке, особенно поначалу, — лишь форма снобизма, умственное чванство. Да, кинематографом завладел купец, но в этом не было его вины. Просто он, купец, первым угадал и указал — подчас не без грубости и топорности — будущность этого великого изобретения.

Пытливый ум и азарт Ханжонкова порой касался не только кинематографа. Мои читатели, наверно, помнят забавную историю с «поющими кинофильмами». Ханжонков легко пережил эту неудачу, но не забыл о ней. И уже в эмиграции загорелся желанием в ближайшем будущем продемонстрировать публике «говорящий кинематограф». На этот раз он старался обставить всё очень серьёзно: многие немецкие и русские инженеры, дружески знакомые с ним, уже бились над решением этой задачи. Ради этого Ханжонков продал всё, что у него оставалось, даже свою скромную мебель.

Вера Дмитриевна очень неохотно рассказывала мне про это — она не верила в «очередное сумасбродство» любимого человека. И казалось, была права. Но к счастью (а скорее, к несчастью), у Ханжонкова вдруг стало что-то получаться. Только очень слабо. И очень тихо. И очень невнятно. А денег уже не было. И это был роковой тупик...

Но пока что вернёмся к весне 1919 года, когда Ханжонков и Вера Дмитриевна, ставшая к тому времени его гражданской женой, жили в Ялте.

В апреле в город снова вошли красные, но уже в июне их прогнали части Добровольческой армии. Антибольшевистской пропагандой в ней командовал так называемый ОСВАГ (Осведомительное агентство). Именно он патронировал те «белогвардейские» фильмы, о которых мы уже мимолётно говорили. Первый, самый яркий из них, «Голгофа женщины», был поставлен Яковом Протазановым осенью 1919 года кино-фабрикой И. Н. Ермольева. Этот дорогой фильм, рисующий страшные «прелести» большевистской власти, был преподнесён создателями в дар Добровольческой армии и с огромным успехом шёл во всех кинозалах Юга России. Ростовский рецензент писал: «Это путь отражения страшной правды наших дней... Там было показано с потрясающей силой страдание женской любящей души, у которой жизнь отнимает всё, что ей дорого».

В начале ноября того же года на экраны был выпущен агитфильм «Жизнь — Родине, честь — никому», снятый на средства известного кинопромышленника и купца-старовера Михаила Трофимова. Фильм был тоже заказан чинами Добровольческой армии, и в день первой годовщины этой армии картина демонстрировалась бесплатно в городском саду Ялты. Драматизм фильма имел сенсационный успех. Отдельные сцены вызывали слёзы и громогласные аплодисменты...

Да, благодатный Крым дал московским кинематографистам недолгую передышку, но она трагически быстро приближалась к концу. Ханжонков писал в своём дневнике: «Ялтинская вспышка кинопромышленности 1919 года явно затихала: продавать картины было некому, эксплуатировать их также было негде — всё ближайшие районы были охвачены Гражданской войной».

Прикованный к инвалидному креслу Ханжонков дольше всех верил в победу белых и покинул страну лишь в ноябре 1920 года — во время эвакуации армии Врангеля. Возможно, это спасло и его, и Веру Дмитриевну: занявшие полуостров красные, вопреки обещаниям прощения, расстреляли многие тысячи сторонников Белого дела, а заодно и всех, кто попался под руку. Хотя Александр Алексеевич, в отличие от своих коллег-конкурентов, не снимал злобно-антибольшевистских фильмов, но тоже был «буржуем» и вполне мог попасть под горячую руку «борцов за народное счастье». К счастью, этого не случилось.

Рашид Янгиров справедливо пишет, что деловая энергия Ханжонкова несколько не пострадала, когда он был вынужден переместиться за рубеж. Ни в Стамбуле, где он открыл прокатную контору, ни в Милане, где анонсировал открытие своего кинотеатра, ни в Вене, где не очень удачно пытался приобщить кинематограф к эмиграционному театру МХТ, и т. д.

Шёл уже 1922 год.

Как я уже писал, Ханжонков попытался отойти от производства немых фильмов и занялся экспериментами со звуковым кино. Провал этой занявшей целый год работы сильно подействовал на него — и физически, и морально.

## РЕВОЛЮЦИЯ — ЧТО ЖЕ ДАЛЬШЕ?

Впервые о том, что у красной России существует собственный кинематограф — пусть большей частью на словах, на бумаге, — наша публика узнала в начале 1921 года, когда стал выходить «Экран» — «вестник театра-искусства-кино-спорта». Забавное было издание — скорее газета, чем журнал. Эдакий журнал-газета. Формат почти газетный, бумага архискверная, обложка отсутствует, однако много рисунков, виньеток, шаржей, иногда фотографий. И страниц щедрейшей информации: что-где-когда.

Раздел кино — самый мизерный. Оно и понятно: плёнки нет, студии заброшены, больше половины кинотеатров закрыты. В прокате потрёпанное старьё, иностранные киноленты с трудом просачиваются сквозь блокаду. Чаще всего печатались коротенькие сообщения о заседаниях «Фотокино-отдела» и о том, что делается за границей. Характерно, что здесь, как и в других будущих изданиях, чутко фиксируются зарубежные успехи наших бывших соотечественников — и не только режиссёров и актёров, но и предпринимателей. Меж лаконичными строками о русском зарубежье явственно читается желание вернуть в страну знаменитых людей и знаменитые некогда кинофирмы.

Однако случалось прочесть в разделе «Кино» вещи и посерьёзнее. Недаром его опекали пионеры русского киноведения Вознесенский, Барсов, Болтянский, Никандров. Естественно, и здесь, и в других разделах почти все тексты имели критико-сатирический акцент. Доставалось и руководству «Фотокино-отдела» за его административную неповоротливость, за подозрительные финансовые махинации, за жуликов-агентов, привозящих в провинцию всякий хлам под чужими названиями, доставалось самоуправным монтажёрам проката, которые с помощью ножниц так «улучшали» иные ленты, что их не только понять, но и узнать — то было нелегко. Досталось раз-другой и тем влиятельным идеологам, которые видели настоящее и будущее нашего кинематографа лишь в убогих большевистских агитках. Неустойчивость времени сказывалась на «здоровье» «Экрана». Он выходил то раз в неделю, то два, а то и три. Менялся тираж — от пяти до десяти тысяч. Менялась и цена — на новые послереформенные деньги от 30 копеек до рубля.

С конца 1922 года стали выходить и другие журналы — к сожалению,

ни один из них не протянул больше года. Скажу наскоро лишь о тех, которые всё же достойны нашей памяти. Журнал «Пролетарское кино» оказался тем самым рупором, посредством которого рекламировалось кино скучное, агитационное, социально-инструктивное, плакатно-просветительское. Его типичные рубрики: «Кино и профсоюз», «Кино и кооперация», «Кино и деревня». Да и в других своих публикациях — казалось, вовсе не политических — таких как «Жест в кино и в жизни», «Трюк и его значение», журнал строго соблюдал всемогущий классовый подход. Даже объявление о конкурсе на лучший комедийный (!) сценарий выглядело так, что не знаешь, и впрямь смеяться или плакать: «Контрреволюционное кулачество», «Фашизм», «Парламентаризм» и т. д. Слава богу, продержался этот журнал всего год.

Практически одновременно с этой скукотищей появился журнал, чья идейность была, в сущности, такой же однобокой и одноликой, но какая разница? Этот журнал «Кино-фот» издавал и редактировал Алексей Ган — один из теоретиков ЛЕФа и конструктивизма. Этот журнал был боевым и задиристым. Его отличали рисунки-шаржи в духе Леже, Маяковского, Родченко, резкие, нарочито-произвольные сочетания разнокалиберных шрифтов, контурные разбивки текста, всё в перемежении чеканных полос. Тот же афишный, архитектурно-конструкторский стиль наблюдался и в содержании статей. Журнал рьяно отстаивал и Дзигу Вертова, и Чарли Чаплина, и детективы, и актёрскую школу Кулешова, и монтаж (как главное конструктивное средство кинематографа)...

Честно говоря, не могу понять, чем это было: чуть-чуть неуклюжей, хотя и честной данью правящей идеологии? Или издевательством и пародией на неё? В любом случае, журнал продержался всего шесть номеров.

И наконец, назову ещё один журнал из самых первых и, пожалуй, самый солидный: «Кино». Это был «двухнедельник (именно так он именовался) Общества кинодеятелей», созданною в мае 1922 года. Возглавлял его Валентин Туркин, он же был одним из трёх редакторов журнала. Это был дальний родственник уже известного нам Никандра Туркина — сценарист, киновед, а впоследствии замечательный педагог ВГИКа, воспитавший целое поколение мастеров сценарного дела.

Журнал выглядел весьма импозантно — большой формат, добротная бумага, сорок восемь (!) страниц, хороший цвет, много рекламы... Журнал был, в общем, развлекательным, но печатал серьёзные, полемические статьи о монтаже, о композиции кадра, о зарубежных кинозвездах. В постоянной рубрике обсуждались новые зарубежные фильмы. Здесь

впервые была опубликована статья о сенсации германского кинематографа — «Кабинете доктора Калигари» Роберта Вине. Статья умная и прозорливая, оценившая фильм как эпохальную веху в истории кинематографа — хотя мнение многих других авторитетов экрана и сцены было противоположным. Между прочим, редакция журнала, хотя и присоединилась в целом к их жёстким репликам, честно дала высказаться обеим сторонам. И такова была повседневная практика.

И как не удивляться: при той разрухе, при полном почти развале транспорта, почты, телеграфной связи, в журнале появлялись довольно оперативные сообщения из разных городов страны. И не только: там знали, чем живёт кинематограф и в Германии, и во Франции, и в САСШ (то есть США), и даже в Турции, Венгрии, Латвии — вплоть до мелочей.

Таков краткий обзор первого периода нашей киножурналистики.

Да, все упомянутые издания недотянули до тех великих лент, которые в середине двадцатых обозначили крутой перелом в нашем кино. Они не успели откликнуться даже на «Стачку» Эйзенштейна, даже на «Мистера Веста» Кулешова (всё же это 1924 год). Это сделали потом другие журналы. Но прежде, чем рассказать о них, можно ещё раз отдаться удивлению. Ведь вот парадокс: по сути кинематографа не было, а киножурналистика была. И какая! Не просто на уровне мировых стандартов, но и выше. Уж поверьте, я перебрал немало зарубежных киножурналов того времени — наш «Кинофот» интереснее, наше «Кино» содержательнее. Жаль, что недолговечнее...

Я не буду сейчас касаться таких однодневок, как «Кино-неделя», «Киноправда», «Киноглаз». Вольно процитирую новости экрана согласно очень интересному киножурналу — одному из первых и значимых. Это был броский, хотя и не слишком веский журнал, издаваемый в 1922 году и называемый просто: «Кино».

В Москве, этом центре русской кинопромышленности, практически отсутствовало тогда производство кинокартин. В упомянутом году их было зафиксировано всего восемь. Лучшие ателье стояли с погашенным светом. Многочисленные кадры режиссёров, операторов, актёров или сбежали, или остались без работы. Причин тому было много, но русское кинопроизводство пока что не возрождалось, ибо было невыгодно. Прежде всего с коммерческой точки зрения: оно обходилось дорого, поскольку немалый капитал, вложенный в съёмку картины, возвращался обратно в течение многих месяцев проката. Да и даст ли оно в результате дивиденд, ещё не известно. Производство в данный момент было заранее обречено на сомнительную удачу — и на весьма возможный убыток. Вот почему ещё уцелевший в Советской России частный капитал всячески сторонился

реального, всестороннего кинематографа. Легче было купить готовую заграничную картину (любого качества) и нажать на ней одномесечный или двухмесячный оборот. Так возрождалось у нас прокатное дело. А вместе с ним — те его уродливые формы, которые грозили на многие годы исковеркать кинопромышленность в России.

В данном случае было два пути: «первый — удешевить производство до нужного минимума, и второй — начать работать не только на русский, но одновременно и на заграничный рынок». Так пишет журнал «Кино» в 1922 году.

Но очень скоро в результате поездки уже известного нам Моисея Никифоровича Алейникова в Берлин определились производственные планы товарищества «Русь», которое он возглавил после эмиграции Трофимова. Это товарищество было самонадеянно уверено, что большую часть своих предстоящих постановок сможет продать за границу. В счёт будущего производства Алейникову удалось получить авансы, однако не наличными деньгами, а плёнкой. И вслед за этим товариществу предстояло рассчитаться за эти авансы негативами.

Первые фильмы, которые были как бы куплены за рубежом, назывались «Девьи горы», «Сорока-воровка» и «Поликушка». Самый эффектный успех за границей имела картина «Поликушка» — особенно громкий при закрытом показе её перед группой иностранных кинодеятелей. Эту работу Александра Санина, снятую ещё в 1919-м, но не купленную тогда прокатчиками, сравнивали с лучшими художественными лентами прошлых лет.

Из лент, выпущенных «Русью» в 1919—1922 годах, художественным успехом пользовались лишь несколько, но потом их станет много больше. В результате переговоров появился договор, в силу которого «Русь» получила павильон, бывший когда-то в руках самого Ханжонкова, и право открыть прокатные конторы на всей территории РСФСР. Правда, «Русь» получила павильон в полуразрушенном состоянии. Перед ней стояла большая и трудная задача — привести его в надлежащий порядок, чтобы он мог конкурировать с европейскими ателье. Была нанята частная фирма «Факел», которая и приступила к ремонту. Первой постановкой стал «Идиот» Достоевского. На очереди, однако, была более обширная производственная программа. Подписали контракты с артистами Н. Радиным и В. Максимовым, затем с режиссёром Ивановским. Велись переговоры о привлечении к постановке директора Камерного театра А. Таирова.

Кроме вышеуказанных лент в духе времени намечалась к постановке

обширная серия инсценировки эпизодов из истории российского освободительного движения. Серия эта предполагалась начаться с царствования Павла I, затем намечались декабристы, а в последующие годы — ряд других исторических лент на темы русской истории.

Товарищество «Русь» стало первой частной прокатной киноорганизацией в Советской России. Кроме проката для московских экранов оно усиленно развивало свою деятельность в юго-западном районе, где у него был открыт ряд отделений и представительств. В принципе товарищество было готово приступить к собственным постановкам в Крыму, и первой из них был намечен «Овод». (Для его постановки велись переговоры с некоторыми из русских кинорежиссёров, оказавшихся за границей, — ещё и затем, чтобы обещаниями щедрого финансирования вернуть их на родину). Все эти планы отдавали не то чтобы несбыточным бредом — нет! Однако осуществиться им было возможно только частично...

Среди наиболее крупных организаций, порождённых нэповской эпохой, упомянем ещё «Кино-Москву» (принадлежавшую Московскому совету), частную фирму «Факел», фирму «Елин, Задорожный и К<sup>о</sup>», «Кино-Труд». Конечно, государство тоже не собиралось оставаться в стороне от создания кино — «важнейшего из всех искусств», как объявил Ленин. В декабре 1922 года московская государственная организация ВФКО (Всероссийский фото-кинематографический отдел) декретом Совета народных комиссаров РСФСР была реорганизована в Центральное государственное предприятие «Госкино». К нему перешли функции производства фильмов. Однако те государственные и частные организации, что существовали в РСФСР, получили право не только использовать те фильмы, которые они уже создали, но и снимать новые. За Народным комиссариатом просвещения сохранился контроль над деятельностью «Госкино» в области культуры.

Можно, конечно, восхититься тем, как быстро (за пять-шесть лет) оправился отечественный кинематограф от всех бед и злосчастий. И вправду: разве не в этот период создали свои грандиозные ленты Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Вертов? И не тогда ли всерьёз развернулась на экране молодая дерзкая компания «кулешовцев», а в Ленинграде — не менее дерзостные «фэкссы» под водительством Козинцева и Трауберга? И не тогда ли возродился к высокому творчеству едва ли не лучший мастер старого кино Яков Протазанов? А первые ленты Барнета, Роома, Эрмлера, Юткевича, Калатозова, ставшие ныне классикой мирового кино!

Но ведь это только задним числом представляется фейерверком. Для современников всё выглядело будничнее, проще. Да, хороших фильмов снималось немало. Однако относительно общей продукции, относительно всего прокатного репертуара их вряд ли была даже десятая часть.

Большинство упомянутых и не упомянутых (но тоже интересных) фильмов были сделаны после 1924 года. К тому же году относится журнал «Кино-неделя» — уникальный в своём роде. Он являлся органом объединённого издательства «Севзапкино» и «Межрабпома», то есть был московским, ленинградским и берлинским одновременно. Напомню, что центр могущественной в те годы организации «Межрабпом» («Международная рабочая помощь») находился в Берлине, а его отделение — в Москве. Эта специфическая интернациональность журнала во многом определяла и размах его кругозора, и его идеологию. Здесь можно было прочесть и чисто литературные вещи (в основном на киношные темы), и пространные интервью со знаменитыми деятелями киноискусства, и отзывы на лучшие заграничные фильмы, и разнообразнейшие вести с мест — от Калькутты до Кременчуга.

Казалось бы, ну что нам, обитателям неухоженных коммуналок, потребителям барахолок, жителям разорённой страны, — что нам до сентябрьской программы нью-йоркских экранов? Что нам, ленинградцам и москвичам, переполненным бытовыми заботами, до того, что в городе Аткарске (где он, этот Аткарск?) цены на билеты в кино повысились аж на 35 копеек? А вот подите ж, был интерес и к тому, и к другому, было удивительное чувство сопричастности.

В журнале было немало рисунков, фотографий, кинокадров и — что особенно важно — портретов киноактёров. Заметьте, тогда ещё не налачился выпуск кинооткрыток, и эти снимки, будучи изъяты из журналов с помощью ножниц, в какой-то мере их заменяли. Здесь принимали в расчёт и традиции, и зарубежный опыт, и просто здравый смысл. Журнал было приятно читать и приятно разглядывать. И когда в марте 1925 года его не стало, многие искренне пожалели об этой утрате.

Официально было объявлено, что «Кино-неделя» сливается с «Киногазетой» (также еженедельной), и надо сказать, что последняя от этого слияния сильно выиграла. К тому же у этой газеты было приложение, которое называлось «Экран кино-газеты» и отдельно не продавалось. Вид у этого приложения был самый непрезентабельный — маленькое, тонюсенькое, чёрно-белое. В основном это подобие журнала было изобразительным — снимки, коллажи, рисунки и краткий комментарий к ним. Но вскоре оно укрупнилось, получило название «Советский экран» и

стало полноценным журналом. Это было воистину событием, ибо этому журналу предстояло стать до конца советской эпохи главным киножурналом нашей страны.

Но я забежал вперёд, так как было бы несправедливо не помянуть два других интересных киножурнала, притом достаточно долговременных — «КиноФронт» и «Советское кино».

Вначале «КиноФронт» назывался «Киножурнал Арк» — это был орган небезызвестной Ассоциации революционной кинематографии. Первостепенное значение здесь уделялось производству и экономике. Текст был суховат внешне, а отчасти и внутренне. Шрифт — мелок и плохо читаем. Иллюстрации часто были непритязательными, редко оригинальными. Статьи и обзоры случались неплохие, но интересными были крайне редко.

Гораздо большей идеологической и художественной агрессивностью отличался журнал «Советское кино». Он был заметно большего формата, чуть «похудее» и оформлен намного изобретательнее, эффектнее, даже крикливее. В его броском облике иногда проглядывали черты «Кино-фота»: снимки и монтажи Родченко, изобилие чёрных полос, сочетание разнокалиберных шрифтов, свободная (фигурная) разбивка текста, просторные поля. Названия статей были скорее стенгазетные, чем журнальные, — например: «Заграничные кино-газы» (в эту отравляющую категорию журнал сваливал, как говорится, всё и вся — и великих «Нибелунгов», и чаплинскую «Парижанку»), «Лисий хвост» и «Волчий зуб» (это о кино в деревне), «Ещё одной меньше» (радость по поводу закрытия в Вологде самой большой церкви, где намеревались открыть — правильно — кинотеатр).

Здравые суждения здесь заменялись, как правило, трескучей риторикой, телеграфно-плакатной категоричностью. Читать сегодня это нескучно и даже смешновато, хотя и достойно горестной печали: ведь скоро всё это лихое манихейство, как и «положено», перетечёт в самый жесточайший цензурный беспредел...

Но в общем и целом покамест всё, что касалось искусства, придерживалось относительного плюрализма. И главный киножурнал этих лет «Советский экран» был тому наглядным подтверждением. Будь моя воля, я переиздал бы его — что-то вроде трёхсот номеров (с 1925 по 1930 год). Многие, я уверен, сказали бы мне спасибо!

Он был привлекателен и удобен. Большого, но не чрезмерного формата. Тонкий (16 страниц с обложкой), он легко сворачивался в трубку, легко помещался в кармане пальто или в портфеле. Он был дешёв, охотно

покупался массовым читателем и в то же время никак не мог считаться бульварным чтивом. Убористый текст давал возможность развернуться и дискуссиям, и фельетонам, и стихам, и зарубежным известиям, и рекламе. Он был изобильно иллюстрирован рисунками, фотопортретами, кинокадрами. Но цвета журналу явно не хватало, поэтому многие читатели, а больше читательницы раскрашивали его от руки — портреты звёзд, кинокадры. Журнал был интересен своей смысловой насыщенностью, своей спокойной, чуть ироничной тональностью. Ни один мало-мальски заметный закуток кинотворчества не оставался тут без внимания. Больше того — всё, что попадало в поле его зрения, казалось именно достойным внимания.

Рекламируя себя в одном из номеров, журнал перечислил своих авторов, и список этот сам по себе даёт красноречивое представление о творческом уровне журнала: Н. Асеев, В. Шкловский, И. Бабель, С. Эйзенштейн, Н. Форреггер, А. Кугель, Вс. Мейерхольд, М. Кольцов, Л. Кулешов, Дзига Вертов, С. Кирсанов, О. Брик, А. Роом, и это был, ручаюсь, лишь третий по счёту список. Почти столь же красноречиво выглядел и список художников: Ю. Пименов, Дени, П. Галаджев, М. Соколов, С. Юткевич...

...1929 год именовался в советской официозной историографии годом «великого перелома». Не будем сейчас разбираться в правоте и полноте этого термина. Но для нашей киножурналистики этот год оказался действительно переломным. Лучший журнал точно застеснялся своего светского имиджа, стал заметно суше, осторожнее и в обличье, и, так сказать, в поведении. А в ноябре его сменил журнал «Кино и жизнь» — резко сузивший кругозор и склонившийся в сторону политпросвещения. И моментально (буквально!) утративший не то что широкую, но и вообще приметную популярность. Двукратное падение тиража тому лишнее доказательство.

Других полноценных киножурналов тогда практически не было, а этот, по сути единственный и главный, стал трусливо избегать любого мало-мальски острого, дискуссионного сюжета, могущего быть «не так» истолкованным всевидящей цензурой.

...Ах эти старые, старые журналы! Я вновь и вновь перебираю вас и всё думаю, каким словом определить главное ваше своеобразие — то самое, которое совместило бы и ваши достоинства, и ваши простительно-непростительные огрехи? Думаю и не нахожу иного слова, как «молодость». Вы были молодыми, громкими, ещё неокрепшими, порой надсадными голосами молодого искусства — нетерпеливого и часто

бесцеремонного в своих дерзаниях. Даже в тех случаях, когда вас вольно или невольно одолевала догматика и ходульность, в вашей «колбе» не заводился дух одряхления и затхлости. И живое прикосновение к вам никогда не обдаст скукой и холодом.

## ХОЖДЕНИЕ ПО МУКАМ

Национализация кинопромышленности была реализована уже упомянутым декретом Совнаркома от 25 августа 1919 года. А в начале 1920 года московская кинофабрика Ханжонкова на Житной перешла со всем имуществом к государственному товариществу «Факел», затем, при нэпе, передана в акционерное общество «Русфильм», а затем — уже окончательно — возвращена «Госкино».

Но пока нэп не был свернут, Ханжонков поверил в его пришествие «всерьёз и надолго», как обещала большевистская власть. И конечно, был не прочь вернуться в Москву — хотя бы со своим звуковым изобретением. Но изобретению было ещё далеко до финала, а денег на него не было, и они не предвиделись.

Что же дальше? А дальше было хождение по мукам. В 1923 году он возвращается в Россию — одним из последних русских мастеров кино, вслед за Протазановым. Он был радушно встречен в Москве самим Анатолием Луначарским и возглавил фирму «Русфильм». Фирма была подозрительная, едва ли не липовая — есть подозрение, что она просто хотела прикрыться именем популярного и уважаемого лица. Вскоре она разорилась, объявив себя банкротом. Протазанов стал директором фабрики «Пролеткино» (по всей видимости, тоже липовой), которая через полгода также разорилась, но теперь уже с уголовным акцентом.

Директора вместе с большинством сотрудников обвинили в преступном развале предприятия. Обвинение грозно гласило: «Растратчикам, шарлатанам, преступникам и червонным валетам не место в советской кинематографии». Ханжонков был осуждён, но... милостиво амнистирован по состоянию здоровья. При этом его лишили — что было больнее всего — права работать в кино. Результат — полный паралич обеих ног.

Бывший кинофабрикант, официально объявленный «лишенцем», счёл за благо покинуть столицу и снова перебрался в Ялту. Ему, как инвалиду, выделили комнату с верандой — в одной из бывших построек его же фабрики. Теперь он остался без пенсии и без денег, на иждивении Веры Дмитриевны. Первая жена его умерла в 1925 году в Германии, дети разъехались. Теперь он мог жениться на своей верной подруге, так много сделавшей для него и до, и после его смерти.

Он стал писать мемуары, и можно сказать, что ему в конце концов относительно повезло. Не выдержав полуголодного и унижительного бытия, он написал письмо-просьбу руководителю советской киноиндустрии Борису Шумяцкому: «Прошу своим авторитетным словом поддержать мой труд и помочь мне войти в рабочую семью Советской кинематографии полноправным её членом. Вне этого предо мною остаются лишь перспективы на дальнейшее ухудшение моего здоровья, вызываемого постоянной нуждой, и в конечном итоге — смерть от недоедания, на которую я здесь оказался обречённым вместе со своею женою».

О нём вспомнили накануне наступления 1935 года в пресловутый «день 15-летия Советской кинематографии». Восстановили в гражданских правах, наградили небольшой персональной пенсией и даже выпустили его мемуарную книгу (правда, впятеро сократив и искорёжив её). Он пережил войну и даже смог зимой 1943 года дать интервью немецкому (а по сути русскому) журналисту, который разыскал и навестил его в оккупированном немцами Крыму. Как ни странно, наши органы не обратили на этот эпизод никакого внимания — впрочем, к чему было возиться с обезноженным, измождённым, умирающим стариком? А возможно, просто не успели обратить внимание? Он умер 26 сентября 1945 года...

В 1918—1919 годах русское кино раскололось как бы на два лагеря — белый и красный. Поначалу оба лагеря были просто двумя половинками общего раскола страны. При штабах противодействующих армий существовали кинокомитеты (назовём их так), выпускавшие агитационные фильмы, прославляющие свою сторону и обличающие чужую. Часто к производству привлекались люди, имеющие заметный профессиональный опыт.

Первоначально Крым был любимой съёмочной площадкой для русского кино — почти по той же причине, что и Голливуд для американского. Журнал «Кинотеатр» в 1918 году писал: «Живописные виды гор, солнца и моря так хорошо получаются на экране, но главное — много солнца. И в этом году, несмотря на почти неодолимые препятствия, начался отъезд в Крым кинематографических групп во главе с “королями экрана” и лучшими режиссёрами». Гражданская война превратила Крым в район эмиграции русского кинематографа и сделала стартовой площадкой для десятка самых разных имён.

Между тем вне Крыма в России осталось много профессионалов — хотя старой, стихийно сложившейся школы уже практически не было. Многие оставшиеся считали, что кино надо строить заново. Поскольку до

1922 года зарубежной русской продукции в Советской России было немного, а немногочисленные советские фильмы были почти неизвестны на Западе, эти две, так сказать, школы имели друг о друге очень неглубокое представление. При том, что при встрече их — при редких полуслучайных столкновениях — отношения были почти враждебными. Новое советское кино всё больше хотело видеть себя как полное отрицание досоветского.

Как уже говорилось, 19 декабря 1922 года было создано «Госкино», к которому перешли функции производства фильмов. Одному из управлений «Госкино», названному Госпрокатом, были переданы права проката фильмов на всей территории РСФСР, а затем, после 30 декабря 1922 года, и СССР.

...Но пока что, забегая вперёд на целое десятилетие, невольно фиксирую весьма драматичный вывод о судьбе так называемого «русского зарубежного кинематографа». Именно к середине 20-х годов термин «Русская зарубежная кинематография» почти лишился первоначального смысла. Он фактически утратил свою особую принадлежность к России, и его представители, актёры и режиссёры, просто пополнили ряды международной армии кинематографистов.

Уже в конце десятилетия невозможность восстановления российского кино за рубежом была признана открыто: «Жизнь последних лет научила нас многому, выработала в нас большой диапазон чуткости, смелости и решительности в делах, наиболее необходимых для кино. Результат наших мытарств и скитаний из страны в страну пригодился. По всему миру признали русских кинорежиссёров и артистов, во всех странах пользуются уважением русские режиссёры, кинохудожники и директора. Но уже невозможно себе представить объединение русской зарубежной кинематографии, выявление ею своего национального лица. Мы — дрожжи в тесте, но не материал, из которого оно делается. К тому же, благодаря своей лёгкой приспособляемости к окружающим нас условиям, нашему умению быстро ориентироваться и умело браться за дело, мы, впитывая в себя чужие черты быта и нравов, сами не замечая этого, теряем свои особые национальные качества, вкусы, потребности, взгляды и самую манеру работать. Национальное искусство может жить только на родной земле» (увы!).

Это занесено — с небольшими сокращениями — в протокол заседания Кинокомиссии ЦК ВКП(б) № 5 от 6 ноября 1924 года. И оспорить эти слова вряд ли возможно. Если русские писатели, художники, композиторы могли творить в изгнании, сохраняя свои национальные корни и — по крайней мере на первых порах — свою заинтересованную и благодарную публику,

то киношникам для этого нужны были деньги и технические средства, которых в эмиграции практически не было. Работая на киностудиях других стран, мастера русского кино вынужденно вливались в их многонациональный коллектив — и растворялись в нём.

## ПОСЛЕДЫШИ

Нельзя сказать, что это был одномоментный процесс. Поначалу люди уезжали по разным причинам и в разные места, но начиная с 1918 года уже пошли сообщения о том, что тот или иной актёр или группа актёров окончательно покинули Россию. Собственно, этот процесс долго не прекращался — до самой середины 20-х годов.

Иногда уезжали целыми студиями и торговыми домами. Была заметная группа Иосифа Ермольева, человек двадцать с семьями, которая уехала из Ялты в феврале 1920 года, ещё до того, как врангелевский Крым был эвакуирован. За границу (в Константинополь) отбыли сам хозяин предприятия Иосиф Ермольев, его режиссёры Яков Протазанов, Александр Волков, операторы Федот Бургасов, Николай Топорков и актёры, звёзды русского кино во главе с Иваном Мозжухиным и Натальей Лисенко. До весны 1922 года Ермольев работал продюсером во Франции, затем до середины 1930-х в Германии, впоследствии в Мексике и совсем кратко в Голливуде. Участвовал в создании более трёхсот игровых картин.

Уехали в разное время ещё многие: Александр Дранков, Михаил Трофимов, Дмитрий Харитонов, другие кинодеятели самых разных профессий. Одни из них не видели для себя будущего в Советской России, где кино, казалось, прекратило существование. Другие боялись кары за поддержку белых и участие в их пропагандистских проектах. Третьи хотели использовать эмиграцию как трамплин к более завлекательной (как им казалось) карьере в киноиндустрии Европы и Америки.

Среди всех, кажется, лишь один Ханжонков имел дворянство. Остальные были из мещан, купцов, крестьян. Значимость этого пёстрого сословия в новом веке резко возросла, а после революции тем более. Именно они — самые даровитые, хваткие, сообразительные — во время этого трагедийного перелома острее всех почувствовали, как исчезает нормальный быт, нормальные устои. Исчезает та оболочка жизни, без которой нормальный человек не может существовать.

Для одних стало проблемой элементарное выживание, для других — творческая востребованность. Вдруг стало не до театров, не до кино, не до книг, не до учения — им некуда было деваться. И можно поставить в заслугу Анатолию Луначарскому, который частенько выписывал людям — корифеям искусства и науки — отпускные свидетельства для того лишь,

чтобы они могли спастись за границей от голода, нищеты, одиночества, болезней и безработицы. Такими благодеяниями нарком разумно не злоупотреблял, но их количество исчислялось десятками.

Большинство из них уезжало в Германию, чуть меньше во Францию и в другие европейские страны. Устроиться там благополучно удалось меньшинству, поэтому, когда в России вдруг начался нэп, многие обрадовались и поверили тому, что можно вернуться на родину и вновь заниматься своим любимым делом. Да, каждый решал свои проблемы и решал их по-разному — но внутренне схоже.

Иной раз бывали крайние обстоятельства. К примеру, у того же Ханжонкова: он окончательно разорился, потерял семью и все деньги, да ещё у него были окончательно парализованы ноги. Ему некуда было деваться. Иным было положение уже упомянутого Иосифа Ермольева, который основал свой торговый дом в Москве в 1915 году. Тогда же он приобрёл участок, на котором был в кратчайший срок возведён большой, образцово-прекрасный съёмочный павильон. Оттеснив Ханжонкова, Ермольев начал энергично выпускать один за другим кассовые фильмы. Ненадолго заняв первое место в кинопроизводстве, он вскоре уступил его Дмитрию Харитонову, но грянула революция, и эти споры о первенстве потеряли всякое значение...

В эмиграции Ермольев, который долго сетовал о брошенной в Москве кинофабрике, сохранил деньги. Он довольно долго выяснял у советских людей, которые приезжали в Берлин (после Франции он какое-то время жил в Берлине), вернут ли ему кинофабрику — хотя бы в аренду, чтобы вновь заниматься съёмками. Однако ему в этом было отказано. Он хотел снимать фильмы для русской аудитории, на русском материале и снимать так, будто это сделано в России. И это была одна из целевых установок, которую многие — едва ли не все — русские фабриканты пытались воплотить в жизнь. В самые первые годы (1921—1923) эти попытки, казалось, давали какой-то полуэффемерный результат. Но и он быстро исчез.

Ермольев, как первый и самый крупный русский деятель, бежавший из Москвы от «прелестей совдеповского рая», являлся за границей едва ли не пионером русской зарубежной кинематографии. Свою деятельность в Париже он начал в мае 1920 года, а уже в августе образовал акционерное общество для изготовления фильмов. Для этого им был арендован павильон «Братьев Пате» в окрестностях Парижа.

«Отлично учитывая настроения кинематографического рынка, — писала пресса, — И. Н. Ермольев главной своей задачей поставил интернационализированные ленты и в этом отношении достиг за

сравнительно короткое время самых блестящих результатов. Ему посчастливилось собрать лучшие русские артистические силы (г-жи Лисенко, Кованько, Карабанова, гг. Мозжухин, Волков, Римский), а также удалось привлечь несколько известных французских кинематографических исполнителей». Вскоре он перебрался в Германию, где жизнь была дешевле, и там тоже успешно работал несколько лет. Именно его «интернационализованные» попытки позволили в то время утверждать, что в Германии существует русская зарубежная кинематография. Это было полуправдой, и то временной.

Дмитрий Иванович Харитонов — третий по известности и значению в предреволюционные годы кинопрокатчик, начавший свою карьеру в Харькове. Благодаря своей энергии и хорошему знанию деталей проката в южнорусском регионе, он смог в какой-то момент резко ограничить на юге продвижение фильмов Ханжонкова и практически сравнялся с Ермольевым. К началу 1916 года Харитонов владел крупнейшей в Российской империи прокатной компанией с обширной сетью филиалов. Тогда он и занялся кинопроизводством всерьёз. Важнейшим фактором успеха у него являлся подбор кадров. Он приступил к организации собственного производства картин в Москве. Главным режиссёром был приглашён Пётр Чардынин.

Позднее Ханжонков, потерявший из-за конкурентов своих лучших актёров, честно вспоминал: «Дело своё Харитонов с Чардыниным повели очень умно — без всякого риска. Ателье на Лесной улице, около Тверской заставы, было построено по плану “ханжонковского” на Житной. Артистов решили новых не привлекать, а использовать старых, уже завоевавших себе репутацию на кинорынке. Таким образом, оказался у Харитонova бывший премьер Тимана, знаменитый актёр Максимов, а затем — не менее знаменитые Вера Холодная и Полонский».

Акционерное общество «А. Ханжонков и К<sup>О</sup>», потеряв лучшие свои творческие силы, вскоре отошло на третий план. Единственным конкурентом Харитонova был Ермольев, который смог сохранить значение своей фирмы, построив всё производство на участии в фильмах Мозжухина. Методы работы Харитонova и Ермольева были схожи. Оба были энергичны; молниеносно ворвавшись в кинематограф, делали ставку на звёзд — актёров и режиссёров. Оба практиковали гарантированные контракты, выплачивая избранным (тем самым звёздам) неслыханные по тем временам гонорары.

Четвёртым их конкурентом был Михаил Семёнович Трофимов, о котором мы ещё не говорили. Его жизнь и деятельность проходили в самом

переломе исторических эпох — в годы войн и революций начала XX века. Теперь уже можно доказательно говорить о том, что уроженец села Стрельникова, купец-старообрядец, строительный подрядчик Михаил Трофимов был не только основателем первого в Костроме кинематографа под названием «Современный театр», но и первым российским киномеценатом. Он появился в Москве в 1915 году на открытии киноателье «Русь» и на торжественном освящении своего ателье произнёс необычные слова: «Я не для прибылей затеял это дело... Считаю кощунством наживаться на искусстве! На жизнь зарабатываю подрядами, кинематограф полюбил крепко и хочу, чтобы русская картина превзошла заграничную, как русская литература и русский театр...»

Там, в Костроме, он построил театр в стиле модерн — внутри были зал, сцена, зимний сад, здесь можно было демонстрировать фильмы, устраивать концерты и показывать спектакли. Я видел этот театр летом 1958 года (успел застать его) и был поражён сохранностью здания и его удобством. (До сих пор не понимаю, зачем было его разрушать?)

Трофимов основал в Костроме свою фирму-товарищество «Русь», которая тоже стала снимать фильмы. Его сподвижник, заведующий производством этой фирмы Моисей Алейников писал о нём: «Трофимов был очень своеобразный русский человек. Из мальчиков на побегушках в каком-то торговом предприятии Костромы этот человек постепенно становится подрядчиком-строителем. Этот самоучка, горячий, страстный и пытливый человек любил театр и к искусству относился благоговейно. Он никогда не связывал своей биографии и своих мечтаний, чтобы нажать что-нибудь кинематографом — кинематограф для него был делом искусства, делом святым... В области кинопроизводства он был своеобразный меценат. Есть своя фабрика, нужно собрать и своих людей, да таких, для которых искусство — дело святое... Хочу быть в первой пятёрке кинопредпринимателей и добьюсь этого...»

И Трофимов этого добился. Он нашёл людей, для которых искусство было буквально святым делом. Этих людей было двое: уже упомянутый Моисей Алейников, признанный авторитет в кинематографе, и известный режиссёр МХТ Александр Санин — оба, кстати, были выкресты и оба верующие. Актёрами этого театра были тогдашние и будущие звёзды — Иван Москвин, Леонид Леонидов, Вера Пашенная, Ольга Гзовская. Последняя в своих рекламных проспектах объявляла: «Я снимаюсь только в фильмах торгового дома “Русь” М. С. Трофимова».

По просьбе Трофимова Евгений Чириков написал вольную экранизацию романа Мережковского «Христос и Антихрист», включив в

неё каким-то образом свои «Волжские легенды». В данном случае это была легенда-апокриф, повествующая о скитаниях Сатаны и Иуды по свету в поисках «девы человеческой, непорочной», которая должна будет стать чистой родительницей Нечистого. В фильме звучит предостережение о неминуемом пришествии Антихриста в безбожный, погрязший в пороках, обречённый мир, где дьявол принимает разные образы, в том числе и образ праведника, а красавица носит во чреве сатанинское дитя. Этот фантастический фильм заканчивался горящим на стене монастырской кельи призывом «Сокрушим врага рода человеческого!».

К несчастью, в услугах Трофимова советское кино резко перестало нуждаться. Это, пожалуй, главная причина его забвения.

В заключение я хочу процитировать ещё одно колоритное свидетельство современника и соратника Трофимова Александра Санина. Это письмо Александру Блоку от августа-сентября 1918 года: «Дорогой Александр Александрович, жестокие условия жизни бросили меня в кинематограф. Сейчас я кончил громадную картину по сценарию Е. И. Чирикова (эта картина называлась «Девьи горы». — М. К.). Не жалею, что взялся за эту работу. Я всегда любил широкую аудиторию, а ныне считаю необходимым говорить с толпой и в самую её гущу бросать и правду, и красоту, и семена человечности... Здесь в «Руси» чудесные люди, широкие, добрые, любящие и искусство, и литературу, и Россию, и её будущее. С ними приятно и любо работать».

Фильм «Девьи горы» был первой режиссёрской работой Александра Санина в «Руси». Современники считали эту постановку самой художественной и самой роскошной в русском кино того времени, но религиозная идея фильма не давала возможности ни до Февральской революции, ни после Октябрьской показать фильм в прокате. Он был показан на экранах только в феврале 1917 года. Хочу напоследок отметить, что Санин был позднее создателем одного из самых знаменитых русских фильмов того времени — «Поликушка». В 1922 году и этот талантливый человек покинул Советскую Россию. Умер в Италии.

Итак, сложившаяся в 1918 году ситуация вынудила многих деятелей кино бежать из Москвы. Кинопредприниматели ощутили острую необходимость отгородиться от большевиков, уже крепко занявших свои позиции в Москве и Петрограде. К лету советская власть уже настолько взяла ситуацию под контроль, что для поездки в Крым киношникам приходилось стоять в очереди, дабы получить разрешение Кинокомитета. Кризис с плёнкой обострился, кинофабрикам из-за отсутствия сырья

пришлось приостановить свою деятельность. В 1919 году в Одессе Чардынин и Харитонов начинают снимать «Тайну июльской ночи» с участием Веры Холодной. Как всегда, режиссёр подготовил широкомасштабную рекламу, но 17 февраля 1919 года Веры Холодной не стало...

В том же году с приходом Красной армии одесская кинофабрика Харитонова на несколько месяцев прекратила работу. Осенью, после возвращения Добровольческой армии кинофабрикант ещё раз попытался возродить кинопроизводство. Он решает выпустить в Одессе антибольшевистскую картину, режиссёром которой назначил Чардынина. Судьба этой картины неизвестна.

Роковые события 1920 года заставили Харитонова покинуть Россию. Весной 1921 года в Германии он на остатки личных средств организовал съёмки фильмов «Дубровский» и «Жизнь побеждает», пригласив для этого бывших сотрудников своей фирмы в России — режиссёра Петра Чардынина, актёра Осипа Рунича и оператора Владимира Сиверсена. Картина «Дубровский» имела шумный зрительский успех. Это была первая картина, снятая в Германии исключительно при участии русских актёров, статистов и режиссёра.

Тогда же и там же Ермольев создал экранизацию «Тараса Бульбы», в двух сериях. Кроме того, немцы решили воспользоваться огромным успехом актёров МХТ, которые гастролировали в то время по Европе. Они сделали две как бы русские картины (немецкие режиссёры и русские актёры) — обе в духе немецкого экспрессионизма — «Раскольников» и «Власть тьмы». Почему-то считая, что таким путём помогают молодой советской кинопромышленности.

С актрисами, кстати, у русских никогда не было недостатка, а в эмиграции тем более. И как раз в немецком кино на короткий момент оказалось рекордное число русских актрис.

Советское кинонаступление на Запад началось ещё до появления завоевавшего весь мир фильма «Броненосец “Потёмкин”». Советские фильмы в более-менее заметном количестве стали появляться в Европе в 1923—1924 годах. И тогда же их стали продвигать на Запад уже советские киноорганизации. Другое дело, что даже они всё же не выдерживали конкуренции с голливудскими и европейскими фильмами — и массовым вниманием пользовались не часто.

В 1922 году Алексей Ган, редактор конструктивистского журнала «Кино-фот», писал: «Мы воюем с психологическим кинематографом. Мы

против построения картин на Мозжухиных, Руничих, Лисенко и т. п. Против — потому, что эти люди несут на экран извращённость истерических обывателей 1914-го года. Вот почему мы приветствуем и любим Чарли Чаплина, детектив и Госинститут Кинематографии. Но чем было само советское кино сразу после 1922 года? Это была нищая индустрия, только что вышедшая из изоляции гражданской войны и обнаружившая, что за это время в Европе возникли сильные национальные школы, о существовании которых в России и не подозревали». Это было, к счастью, временным отступлением.

Оставим в стороне «Отца Сергия» (1918) и «Поликушку» (1919). Больше подлинно серьёзных фильмов в эти годы почти не объявилось. Это был момент, когда советское кино было максимально открыто влияниям извне. Помимо немецкого экспрессионизма и американской эксцентрики важным импульсом для формирования советского стиля стал ранний французский авангард. До 1925 года на русских экранах он практически не был представлен. Тем большее впечатление произвёл «Костёр пылающий» Ивана Мозжухина, впитавший в себя монтажную эстетику авангарда (хотя не все авангардисты считали его своим). Так или иначе, фильм Мозжухина оказался единственным проводником этого стиля в России.

Характерно свидетельство Леонида Трауберга, рассказывавшего, как пять лет спустя он и группа известных к тому времени советских кинематографистов встретили Мозжухина в Берлине: «И мы стали ему говорить, что мы в России сейчас идём путём, который он некогда начал — притом, что уже в 1925 году в глазах советского зрителя фигура эмигранта намеренно компрометировалась». (Был даже создан образ эмигранта-диверсанта — он фигурировал в каких-то фильмах).

Об этой встрече Трауберг написал для ленинградской газеты «Кинонеделя» статью, которая почти начиналась словами: «И тут комедиант встал на голову и поднял руки вверх. Кто бы мог подумать, что это — Иван Мозжухин, который блистал в России в мелодраматических ролях». Поразившая Трауберга метаморфоза была действительно частью фильма «Костёр пылающий» — как бы совмещением низкого и трагического стиля в актёрской игре.

И всё же чуть ли не единственным каналом связи между двумя Россиями оставалось само кино. Участвуя в дискуссии, вспыхнувшей в русской парижской прессе вокруг фильма Юрия Тарича «Крылья холопа» (1926), князь Сергей Волконский истерически защищал этот фильм — его рецензия часто напоминала ностальгическую боль: «В снегу, на заиндевевших лошадаках скачущие мужики, баба с ведром, из ручья

черпающая воду, матросы, играющие на гармошке и приплясывающие, — всё это безымянное множество зипунов, башлыков, платков, рукавиц, лаптей и сапогов...» (Вероятно, читая это зрителям хотелось плакать).

Попав в Советский Союз уже в 1923 году, «Костёр пылающий» (в московском прокате фильм появился одновременно с показом в Париже) был воспринят как большое событие. Не исключено, что в этом фильме многие советские кинематографисты увидели один из возможных путей для российского кино. «В смысле стильности и зрелищного единства этот фильм может стать наряду с “Королевой устриц” и “Пылающим костром”», — писал в 1924 году известный литературовед Борис Томашевский, а писал он тогда, между прочим, рецензию на фильм Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».

В декабре 1923-го «нашумевший» (как о нём писали тогда) фильм Мозжухина «Костёр пылающий» был показан студентам института кинематографии. И что же в фильме показалось привлекательным, а точнее, заманчивым для наших литературоведов? Во-первых, стремительный монтаж — особенно в сценах... сна. Во-вторых, неожиданная и животворная экстравагантность — некая дерзостная удаль. В-третьих, вызывающе-конкретная русскость, которой новорождённое советское кино (как и идеология того времени) всячески избегало...

А вообще, так или иначе, интересно — что же представлял собой феномен эмигрантского кино? Как он воспринимался психологически? Как вписывался в контекст жизни русской эмигрантской диаспоры первой волны? Каково было его место в ряду других русских искусств? Каким социальным статусом наделялся кинематографист?

Русское зарубежье первой волны — это, естественно, не просто сотни тысяч (а то и миллионы) беженцев, покинувших родину. Это была какая-то нелепая полуимперия, имеющая своё летосчисление, язык, историю, мораль и героев. Имеющая даже свои государственные устои, но безнадежно лишённая своего государства.

Великой иллюзией для её народа — русских вне России — была вера в то, что большевики захватили власть ненадолго, что закон и старый порядок будут восстановлены, и тогда они вернутся на родину, выполнив свою историческую миссию защиты русской культуры от советского вандализма.

Однако поиск добротного заработка для русского эмигранта был (в двадцатые годы) крайне унижен. Социальный статус в киношной среде был резко снижен. Зачастую в кино и «на кино» работали, когда положение

было совсем безвыходным. Часто это была возможность попросту выжить. Не каждому повезло устроиться шофёром такси или найти работу в кафе. Кстати, литературные и кинематографические круги до начала 1930-х годов были очень разобщены. Многие писатели тайно (а то и явно) презирали кинематографистов.

Позволим себе небольшое уточнение: в литературных и театральных кругах считалось даже хорошим тоном снисходительно относиться к киношникам. На этот счёт сохранились даже письменные свидетельства, зафиксированные в статьях русских кинообозревателей-эмигрантов:

«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. Какое-то малодушие мешает большинству литераторов и театральных деятелей признать свою ошибку; при зарождении нового искусства, для которого и музы на Парнасе не нашлось, было единогласно решено, что кинематограф не искусство, или, как выразился однажды хлёсткий русский критик, “искусство готтентотов”».

Однако сами литераторы в кино ходили. Бунин узнал о присвоении ему Нобелевской премии, когда он, будучи в кинотеатре, смотрел фильм с участием дочери Куприна. О кино можно было писать — в том числе и Куприну, и Бунину. Подчас литераторы сочиняли и сценарии — но до сценарного заработка доходили (а точнее, снисходили) лишь немногие.

Вообще, Бунин, Евреинов, Замятин, Шмелев, Алданов — этим и другим всемирно известным деятелям культуры как-то не удалось победно вписаться в кинематограф. В кино обычно снимались статистами, «продавали свою тень», одолевая нормальный «человеческий стыд», как выражался Владимир Набоков, много раз игравший в массовке.

Интерес к кинематографу у литераторов был, но считалось хорошим тоном скрывать его под маской презрения. В эмигрантской прозе возникает метафора: кинематограф-бордель. Так, например, в романе Ивана Шмелева «Няня из Москвы» подписание контракта с киностудией становится для героини, русской беженки, не получившей помощи от богатого дяди, альтернативой похода на панель. В описании героиней своей «победы» имеются в виду и судьбы её подруг — других русских барышень, ещё в Константинополе попавших в «такие дома»: «Приезжает раз, упала на кресла, перчатки стаскивает — стяни, не могу! И улыбается: “Купили-таки меня, дорого купили! Первый директор бумагу подписал, сыпать будут... три красавицы было, всех победила!” И теперь уже не Катичка, а звезда! Больше тыщи в неделю положил директор».

Причин высокомерного отношения известных литераторов к кинематографу было несколько. Во-первых, с точки зрения писателей, отрицающих новую, «заборную» русскую орфографию (приверженцев миссии сохранения русского языка), немое кино по сути своей стало искусством космополитов. Во-вторых, несмотря на редкие попытки создания чисто русских студий, кинописатели не составляли некоей обособленной и позитивной диаспоры — как, скажем, обычные литераторы. И потому их репутация была сомнительной.

Прославленная балерина Нина Тихонова, тепло отзывающаяся в своих мемуарах об Александре Волкове (режиссёре) и Иване Мозжухине, с удовольствием вспоминая о своём сотрудничестве с ними на съёмках французского фильма «Тысяча вторая ночь», своё общее мнение о мире кино выражала тем не менее довольно жёстко: «А что сказать о кинематографических студиях? Они целиком были захвачены русскими: финансистами, режиссёрами, актёрами, статистами, гримёрами, костюмерами, декораторами, бутафорами и неопределёнными личностями, вертевшимися в надежде чем-нибудь поживиться».

Можно предположить, что в целом этот негативный оттенок, сквозящий в реальном эмигрантском отношении к кинематографу, в какой-то степени объясняется тем, что он часто бывал слишком небрежным, а порой и халтурным искусством. Мы видим это на примерах... киношной литературы. В популярном романе Николая Брешко-Брешковского «Дикая дивизия» есть характерное сравнение революции с кинематографом: «Это была не жизнь, а кинематограф. Но какой страшный кинематограф! Какая трагическая смена впечатлений! Петербург — такой строгий и стильный — очутился во власти взбесившейся черни. Рухнула тысячелетняя Россия, сначала княжеская, потом царская, потом императорская».

О том же говорится в шутовском и злом рассказе Аркадия Аверченко «Фокус великого кино» из книги «Дюжина ножей в спину революции»: «Ах, если бы наша жизнь была похожа на послушную кинематографическую ленту! Повернул ручку назад и пошло-поехало...»

Первая мировая война привела в России к резкому и неожиданному росту отечественного кинопроизводства. На самом деле никакого парадокса в этом факте нет. Историки объясняют его отнюдь не только всплеском патриотических чувств, но и тем, что импорт фильмов в военные годы был резко сокращён. И больше всего поражает, конечно, то, что расцвет производства пришёлся на эпоху кризиса, наступившего в России во время войны.

Поскольку собственного производства плёнки в стране не было, а

запасы её исчерпались быстро (а импорт оказался заблокированным), цены на плёнку на чёрном рынке подскочили в несколько раз. В выигрыше оказались крупные фирмы с налаженными зарубежными контактами, получавшие плёнку от личных поставщиков по собственным каналам.

Рецензент главного среди дореволюционных изданий журнала «Пегас» ещё в 1915 году предсказывал, что «в руках человека экран станет волшебным зеркалом. Говорить на экране — это всё равно, что разрисовывать красками мраморное изваяние. В сценариях надписи будут сведены до минимума или даже исчезнут совсем, и через тело, через лицо и глаза актёра будут развёртываться самые сокровенные и тонкие переживания человека».

Однако если сравнить эти слова с тем, что говорил Мозжухин о кино незадолго до отъезда из России, станет ясно, что его концепция киноискусства родилась не в Европе: «Неоспоримое достоинство и сущность кинематографа — это его лицо, его глаза, говорящие не меньше языка. Стало ясно, что достаточно актёру искренно, вдохновенно подумать о том, что он мог бы сказать, только подумать, играя перед аппаратом, и публика на сеансе поймёт его. Стоит актёру загореться во время съёмки, забыть всё, творя, так же, как и на сцене, и он, каждым своим мускулом, вопросом, или: жалобой одних глаз, каждой морщинкой, откроет с полотна публике всю свою душу, и она, повторяю, поймёт его без единого слова, без единой надписи... У кинематографа нет языка, но есть лицо, настоящее дорогое зеркало души!.. Главный технический принцип кинематографа — это абсолютное молчание на экране, а творческий — построен на гипнозе партнёра, на волнующих намёках, биологических недомолвках... Близко то время, когда, согласно этому принципу, будут писаться сценарии, исчезнут совершенно надписи и через тело, через лицо и глаза актёра будет развёртываться психологическая драма человека».

По всей вероятности, эти мысли о кино были навеяны Мозжухину фильмом Бауэра «Умиравший лебедь» (1917) по сценарию Зои Баранцевич, снятым на фабрике Ханжонкова — в то время, когда Мозжухин там уже не работал. По сюжету отец утешает свою дочь (В. Каралли), немую балерину, которая плачет оттого, что ей не дано дара речи. Шедевр Бауэра, по всей видимости, сильно повлиял на впечатлительного Мозжухина — эти руки умерших, влекущих живых в могилу. Мотив «Умиравшего лебедя» будет повторен Мозжухиным в том самом фильме («Костёр пылающий»), который он поставил как режиссёр уже в Париже.

Как вспоминала в Париже в марте 1989 года писательница и журналистка Зинаида Алексеевна Шаховская: «Все мы были уверены, что

вернёмся в Россию и принесём обратно русскую культуру. И потому наша задача до того времени — сохранить свою сущность». Ощущение важности этой задачи было тем сильнее, что казалось: в самой русской России старая культура решительно вправе говорить о своеобразной мифологии эмигрантского фильма. Именно так — как о некоторой системе символов и метафор, ставших отображением психологии русских кинематографистов в изгнании. И невольно создавших интересный, неповторимо-значимый кинематографический мир.

Действительно, для поэтики эмигрантского кино характерно это стремление к фиксации множества знаменательных названий. Не помню уже и не знаю, кто именно зафиксировал эти фильмы-ребусы, заключившие в себе целую систему — как бы зашифрованный рассказ о судьбе «белых русских» за пределами России, невольно отражающий психологию их создателей.

Наиболее распространёнными из этих мифологем являются: МОТИВ ИЗГНАНИЯ («Михаил Строгов», «Белый дьявол», «Казанова», «За монастырской стеной», «Московские ночи», «Ностальгия»), КОРАБЛЬ — как символ путешествия («Ноев ковчег», «Ужасное приключение», «Сказки тысячи и одной ночи», «Дитя карнавала», «Песнь торжествующей любви», «Проходящие тени», «Мишень», «Лев моголов», «Счастливая смерть», «Прелестный принц», «Двойная любовь», «Тысяча вторая ночь»), ПАРИЖ — как центр новой жизни («Пятнадцатая прелюдия Шопена», «Дитя карнавала», «Дама в маске»), ДЕНЬГИ — постоянная проблема для эмигрантов («Дитя карнавала» — обе версии, «Проходящие тени», «Дама в маске», «Вышибала от “Максима”», «Костёр пылающий», «Пятнадцатая прелюдия Шопена»), ИНФАНТИЛИЗМ — ощущение себя детьми, брошенными в чужом большом мире («Ужасное приключение», финал «Костра пылающего», молодые супруги из «Проходящих теней»), и связанная с этим тема подброшенного ребёнка («Дитя карнавала» — обе версии, «Парижский тряпичник» — тема подкидыша повторяется дважды), ЖИЗНЬ ПОД МАСКОЙ и устойчивый мотив карнавала и карнавальных масок («Дитя карнавала», «Казанова», «Лев моголов», «Парижский тряпичник», «Дама в маске»), тема переодеваний, смены костюмов («Костёр пылающий», «Кин», «Таинственный дом»), ЛИЦЕДЕЙСТВО — судьба эмигранта оказывается сходной с профессией актёра... («Ужасное приключение», «Лев моголов»).

Сам кинематограф трактуется эмигрантами как источник власти над своими создателями, и тогда выясняется, что фильмы правят судьбами кинематографистов.

Однако в ещё большей степени, чем о создании эмигрантского стиля, мы вправе говорить о своеобразной мифологии эмигрантского фильма. Говорить как о системе символов и повторяющихся метафор, ставших отображением психологии русских кинематографистов в изгнании и создавших неповторимый мир своего кинематографа.

## РУССКОЕ КИНО ЗА ГРАНИЦЕЙ

Перекрёстком всех дорог и перевалочным пунктом на пути эмигрантов в Европу был Константинополь. Самоощущение и быт русских в этом городе хорошо известны нам из описания русских писателей по обе стороны границы — по пьесе Михаила Булгакова «Бег», по рассказам Алексея Толстого, Тэффи, Адланова, Аверченко. Кинематографисты там находились в вынужденном простом. Редкий, чуть ли не единственный пример съёмок фильма в Константинополе силами русской студии — «Ужасное приключение» Якова Протазанова. Фильм был закончен в Париже и вышел на экраны в 1920 году, но снимался на протяжении всего пути следования студии Ермольева в эмиграцию. Съёмки не прекращались даже на пароходе.

В каком-то смысле этот фильм — путевой дневник ермольевской студии. В «Ужасном приключении» найдена мифологема, которая в дальнейшем определит тематику и стилистику эмигрантского фильма: сон и пробуждение, дающее надежду на то, что недавние события, вынудившие нынешних изгнанников покинуть родину, окажутся не более чем ночным кошмаром. Последнее было выражением заветной мечты всех эмигрантов.

Центром русского кинопроизводства в Париже стали общество «Ермольефф-синема» и выросшая на её базе студия «Альбатрос». Обосновавшись со своими сотрудниками в бывших павильонах «Братьев Пате» под Парижем, Ермольев начинает укреплять силы своей студии. В творческом отношении ядро его коллектива составляли режиссёры Я. Протазанов, А. Волков, В. Туржанский, С. Надеждин, В. Стрижевский, актёры И. Мозжухин, Н. Лисенко, Н. Кованько, Н. Колин, Н. Римский, операторы Ж.-Л. Мундвийе, Н. Топорков, Н. Рудаков, Ф. Бургасов, художник А. Лошаков и др.

За два года пребывания Иосифа Ермольева в Париже на его студии было поставлено 11 фильмов, в основном силами старого состава. К числу безусловных удач относятся: «Ужасное приключение» и «Правосудие прежде всего» Протазанова, «Сказки тысячи и одной ночи» Туржанского, «Дитя карнавала» Мозжухина и пользовавшийся огромным успехом многосерийный фильм «Таинственный дом» Волкова. В 1922 году Ермольев вместе с режиссёрами Стрижевским и Протазановым отправились работать в Мюнхен.

Сравним ситуацию во Франции с тем, что происходит в то же время в Германии. В 1920 году в Берлин приезжает Дмитрий Харитонов вместе с частью своей труппы (режиссёр П. Чардынин, оператор В. Сиверсен, актёры О. Рунич и М. Токарская). Харитонов открывает в Берлине свою студию, которая в конце 1921 года объединяется с фирмой «Атлантик», в результате чего создаётся общество «Атлантик-Харитонов-Фильм», определяющее основное направление эмигрантского кино в Германии — экранизация русской классики («Дубровский» Чардынина, «Жизнь побеждает» Висковского и др.) и мифологизация русской темы («Псиша — танцовщица Екатерины Великой», режиссёр Н. Маликов).

К слову, Николай Маликов был к тому времени довольно известным режиссёром. Начал он как ассистент Гардина, в 1916-м стал снимать самостоятельно, но его фильмы (кроме «Магнолии») не имели большого успеха. В 1918 году, ещё в России, он успел поставить кинодраму из жизни сектантов «Белые голуби» — единственный его фильм, сохранившийся до наших дней. Потом уехал в Ригу, где и был похоронен в 1931 году. Там же похоронили — много позднее — и популярнейшего Бориса Барнета. Но три года назад он был перезахоронен на московском Новодевичьем — с помощью денег, естественно, — дочерью Ольгой Барнет, известной актрисой МХАТа.

Картина «Дубровский» получила шумный зрительский успех. Это, как уже говорилось, была первая картина, снятая в Германии исключительно при участии русских актёров, статистов и режиссёров. После премьеры фильма, которая состоялась в берлинском «Taubentzen Palast», немецкая пресса отмечала «эпохальный приём у берлинского зрителя».

В 1923 году Харитонов совместно с Владимиром Венгеровым и Григорием Рабиновичем создаёт новую фирму «Цезарь», заявившую о себе обращением к русской классике: экранизацией повести Тургенева «Вешние воды» (режиссёр — тот же Н. Маликов). Вскоре в Германии наладил выпуск русских картин и приехавший из Франции Иосиф Ермолев, но серьёзной конкуренции Харитонову он составить не смог.

С марта по июль 1924 года дела у Харитонova шли как будто неплохо. За это время он успел закончить работу над картиной «Золотая клетка» в постановке В. Туржанского с участием Н. Колина и Н. Кованько и приступить к работе над фильмом «Прелестный принц» с тем же составом. Теперь его знала вся Германия, и его картины даже на местном рынке (не говоря уже об эмигрантской среде) имели успех и сбыт. Но прошло всего полгода, и Харитонов понял, что повторить здесь свой успех невозможно — действительно, времена быстро менялись, менялись и люди.

Следующий год принёс ему немало мытарств, разочарований, неприятностей. Самым большим ударом для Харитонова стал неожиданный крах концерна «Westi-Film». Он был вынужден уехать во Францию. «Я слышал, — писал Харитонов брату, — что 25 октября будет (в России. — М. К.) широкая амнистия. Может, надумаем перебраться в Россию, ибо в России можно поступить на службу, а здесь я этого не могу, ибо не знаю языков. Ханжонков служит в Москве, получает приличный оклад жалованья и имеет приличное положение, а главное счастье — что работает на русской земле. Я сейчас перевести отцу не могу. Вы там в России, полагаете, что здесь так легко зарабатывать, если кто так думает, то только наивные люди». Из этого видно, что два года пребывания Харитонова во Франции положили конец всем надеждам. (Хотя и слух о благополучии Ханжонкова был, мягко говоря, преувеличен...)

Иосиф Ермольев раньше своего конкурента понял бесперспективность дальнейшей работы в области кинематографии, продал свою кинофабрику в Мюнхене, перебрался в Париж и занялся производством... трубок и мундштуков. Но Харитонов, несмотря ни на что, остался верен кино. Он продолжал работать на французской студии «Cine-France-Film», возлагая надежды на расширение этой фирмы и грядущее продвижение по службе. Надежды не оправдались — в 1926 году «Сине-Франс» была продана набиравшему силу немецкому киноконцерну UFA, откуда Харитонова быстро выдавили. Потерявший всё, почти нищий «последний магнат» эмигрантского кино скончался в 1946 году в Париже.

...Гонимые революцией, русские кинематографисты увезли с собой в Европу часть старого русского кино, надеясь в неприкосновенности сохранить его за границей и вернуть в Россию. Вместо этого они незаметно для себя вписались в контекст мирового кино и не только сами менялись под его влиянием, но и оказывали некое невольное и осторожное воздействие на кино Европы.

...В каком-то смысле Бунин сделался злым гением своего старого друга Куприна, и проигрыш последнего в личной борьбе за внимание публики стал глубинной причиной возвращения Куприна на родину. Может быть (вольно цитирую киноведа Юрия Цивьяна), свою роль здесь сыграла последняя надежда на то, что, вернувшись в Россию и снова окунувшись в стихию родного языка, ему удастся взять реванш.

Невзирая на неудачный опыт сотрудничества с кинематографом в дореволюционные годы, Куприн не пренебрёг им в годы эмиграции. Возможно, этому способствовало новое ощущение бытия, возникшее у

него в изгнании. Ю. Цивьян цитирует в своей книге письмо писателя: «Всё, что в нём (в Париже) происходит, кажется мне не настоящим, а чем-то вроде развертывающегося экрана кинематографии. Понимаешь ли, я в этом не живу».

В текстах о кино Куприн беспрестанно говорит о том, насколько чуждо ему это искусство. «Признаюсь, я не особенно люблю Великого Немого, но я отлично понимаю, в чём заключаются его могущественные качества, которые могут одинаково легко быть использованы на службу добру и злу».

Тем не менее во второй половине двадцатых годов он выступает на страницах эмигрантских периодических изданий не только как литератор, но и как кинокритик. Возможно, в ряде случаев это делалось из желания поддержать знакомых кинематографистов.

Именно тогда по заказу Виктора Туржанского Куприн начинает работу над сценарием многосерийного фильма об истории библейской Рахили. По воспоминаниям дочери Куприна, отец взялся за работу охотно, но до конца её не довёл — сделать из библейского сюжета мелодраму голливудского образца было неподходящим заданием для русского писателя-реалиста.

Характерный для эмигрантов консерватизм мироощущения был результатом извечной установки беженцев на обожание родного языка и культуры, превращение их в некую абсолютную ценность. Они полагали, что язык подлежит сохранению и защите от вредного воздействия окружающей среды — подлежит своего рода замораживанию до лучших времён.

Подобная установка на жизнь в изгнании как на временное переживание придавала эмигрантам силы для того, чтобы перенести выпавшие на их долю испытания судьбы. С самого начала двадцатых годов эта ситуация осознаётся самими беженцами и описывается в эмигрантской печати. Интерес к кинематографу у литераторов был, но считалось хорошим тоном скрывать его под маской презрения. Но об этом уже было сказано.

## ЕЩЁ РАЗ О САМОМ ГЛАВНОМ

Сейчас я подведу своеобразный итог тому краткому и памяtnому пути, который некогда — почти несколько первых звуковых лет — прошли (стихийно) самые даровитые и смелые наши советские режиссёры. Это был уникальный и отчасти трагический путь, пройденный в конце двадцатых и начале тридцатых годов.

К этому времени случился переворот не только в кино, но и во всей советской культуре. Так называемая Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП), учреждённая в 1925 году, — самое массовое и практически диктаторское объединение, — была закрыта решением сверху в 1932-м. В подробности я вдаваться не стану, достаточно сказать, что поначалу мало кто придавал этому факту окончательную действительность. Хотя столь же бесспорно закрытию подверглись и другие творческие организации: в театре, в музыке, в изобразительном искусстве. Отныне руководство культурой было возложено на партийный, иначе говоря — сталинский вкус, на сталинскую эстетику, на сталинский социальный заказ. И кинематограф стал едва ли не главным исполнителем этой задачи.

Я назову имена тех, кто вынужденно и порой резко изменил своё призвание — отчасти послушно, отчасти недовольно, отчасти недоумённо, отчасти болезненно. Это были, пожалуй, самые даровитые, хотя и очень разные — в своих видениях и устремлениях — режиссёры. Те, кто, по моим ощущениям, был способен реально и самостоятельно оживить российский кинематограф — оживить дерзостно-свободными творениями. Все они начинали в немом кинематографе.

Вот их имена: Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Абрам Роом, Александр Довженко, Борис Барнет, Александр Медведкин, Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Разумеется, можно придраться к этому списку. Можно раздвинуть или сузить его, но для меня он классичен и по своему беспорен. Но ещё, при всей разности и этих людей, и их пробных творений, — суть всех этих имён исторически и трагически связана воедино. Я позволил себе многократно прочувствовать эту славную возможность создать — почти в одно и то же время — некий свободный кинематограф. Который имел дружный шанс создаться и преуспеть в гипотетически-свободном начале тридцатых годов.

Разумеется, я несколько фантазирую.

Моё эссе (назову это так) — попытка истолковать их творчество как трагическую амбицию (и отчасти причуду) сильной и плодотворной стихии. Без оговорок тут не обойтись — хотя бы затем, чтобы различать глубинное сходство между всеми этими сродственными состояниями.

Вряд ли кто-то сомневается, что сотворение мифологических идеалов (или идолов) — дело вполне естественное, способное отражать и слабость, и силу духовного состояния личности. Миф зачастую являет своеобразную жажду гармонии, совершенства, а тяга к нему, в известном роде, — процесс очищения и приобщения к некоему абсолюту. Иногда это процесс отрешения от житейского, уже избитого, уже известного бытия, от суеты сует. (Даже если он приводит подчас к ещё большему унижению и ничтожеству, к ещё более жалкой суете).

Давно замечено, что такое идолопоклонство немало связано с торопливым стремлением нашего сознания искать и создавать капища на пустом месте. Есть, однако, и достойные, и уникальные мифы, которые, во-первых, спровоцированы масштабом самой личности автора (Гомер тому первый свидетель). А во-вторых, поклонение им часто оказывается не зазорным, а даже истово благотворным. Оно подразумевает и эстетическую чуткость, и образованность, и саму готовность общества — сознательно ли, растерянно — вызывать в нас ответную позитивную реакцию...

Это своего рода благоразумный тупик, стихийно открывающий правильную подсказку, стихийно и смело требующий смелого решения. И это решение чаще и вернее всего подсказывает женская, женственная стихия. (Запомним это!)

...Итак, Эйзенштейн. Начав снимать фильм «Генеральная линия», он выступил с помпезной широкоэвентуальной статьёй под названием «Эксперимент, понятный миллионам». Под «экспериментом» подразумевалась коллективизация. Он возглашал: «“Генеральная линия” не блещет массовками. Не трубит фанфарами формальных “откровений”. Не ошарашивает головоломными трюками. Она говорит о повседневном, будничном, но глубоком сотрудничестве: города с деревней, совхоза с колхозом».

Безлошадная крестьянка Марфа Лапкина вместе с участковым агрономом и бедняками организывает в деревне молочную артель. Однако коллективизации активно сопротивляются местные кулаки и несговорчивые чиновники. Всё кончается победой крестьян и их мудрых партийных покровителей. В финале картины десятки тракторов победно пахут артельную землю, за рулём одного из них — героиня Марфа Лапкина.

Чуть раньше, в феврале 1929 года (напомним, что это был год великого и страшного перелома), Эйзенштейн, словно не чувствуя перемен к худшему, заявляет, что сталинский соцреализм продолжает авангард. То есть трактует его как яркий пример некой постмодернистской игры — отнюдь не отрешённой от исторической реальности. Напротив, он как бы гласит эту реальность.

Фильм Эйзенштейна изо всех сил демонстрирует эту странную, своеобразную и временами даже заразительную живость. И эту живость явно следует отнести за счёт уникально-дерзкого сочетания-столкновения контрастов. Смысловых, тональных, надуманных, небывалых... и даже цветовых противоположностей. Да, в чём и впрямь было не отказать этому фильму, то в его дерзкой своеобычности. Той самой, что худо-бедно делает фильм весёлой утопией, похожей на какую-то полуфантазийную правду. В итоге фильм выглядит некой прожектёрской феерией. Несбыточной, утопичной мечтой — по соседству с былью. Конечно, Эйзенштейн, патетически рисуя молочные реки и прочие «изобилия», создавал очередной миф. Но миф, как известно, связан с идеологией, которая хочет выглядеть реальной правдой. И отчасти даже спекулирует на правде.

Миф, созданный Эйзенштейном, не был пригоден к тоталитарной идеологии сталинского толка. Он был даже враждебен ей. Этот миф вообще получился сильно надуманным, и масса — от города до деревни, — которой он был адресован, отреагировала на него или сдержанно, или вообще никак. К счастью, эта полузабавная и полунадуманная фантазия была столь не ко времени (в первую очередь для самого Сталина), что удостоилась лишь снисходительной критики. Хотя в тогдашних условиях повсеместного поиска врагов и на него насакивали неуёмные критики, требуя запрета «вредительского» (хотя и не законченного ещё) фильма.

В апреле 1929-го стараниями старого большевика Михаила Кедрова состоялся исторический визит Эйзенштейна и Александрова в Кремль — к вождю советского народа. Сталин любил (и отнюдь не всегда наедине) встречаться с известными режиссёрами, излагая им свою генеральную линию. Приём оказался не совсем дружелюбным — на первый взгляд. Соратники вождя с ходу ополчились на режиссёра, стали обвинять его во вранье, в демонстрации нищеты и убожества — сам же Сталин миролюбиво обрывал их, защищая право художника видеть жизнь по-своему и трактовать по-своему. Словом, играл роль гуманиста и покровителя искусств. Но, конечно, ни о какой «Генеральной линии» речи быть не могло: теперь «генеральной линией» должны были стать колхозы. Теперь фильм должен был называться скромно и, пожалуй, точнее: «Старое

и новое». И по сути как бы закрыть себя. (Запомним эту прямую подсказку вождя!)

Дальше у Эйзенштейна было нечто стихийное, суматошное и сумасшедшее: злосчастные Штаты, злосчастная Мексика, злосчастный «Бежин луг». И лишь дважды по-сталински безошибочные, осмотрительные, полудетски обыденные «Александр Невский» и «Иван Грозный» (первая серия). А потом — отчаянно-дерзкий финал: вторая серия «Ивана Грозного»! Этот злой, дерзкий, насмешливый — отчасти и невольный — плевок в адрес сталинизма.

...Трудно не обратить внимания на схожесть многих гениальных озарений Эйзенштейна с гениальной комедией Александра Медведкина «Счастье» (вышла в 1935 году). Этот потешный и горький сказ о бедолаге-крестьянине, вечном пасынке российской жизни, явно перекликался с гротесками и трюками, с ядовитым антуражем Эйзенштейна. Недаром Сергей Михайлович сразу почувствовал сродство с комедией Медведкина и с таким восторгом отозвался о нём: «Я рад тому, что Медведки и разрешил проблему нашего юмора так же, как если бы картину снял и сделал бы я сам...»

Вряд ли кто-то рискнёт оспорить, что создатель гениального «Счастья» был человеком неглупым, но... недалёким. Он был житейски лукав, остёр, но далёк от политических исканий. Он никогда не рожал архизавиральных теорий, не мог похвастать широким драматическим кругозором, и в то же время бывал смел (порой даже дерзок) в своих скромных, но справедливых притязаниях. Он по-детски верил в советскую власть и в неременную победу коммунизма, и, конечно, его «Счастье» было исполнено праведного большевистского пафоса и пело славу колхозному строю. Но...

Вся загвоздка состояла в том, что Медведкин был избыточно наделён смеховым, скоморошески-балаганным видением жизни, редким даром дрозда-пересмешника. И часто не ведал меры в своём озорстве и синеблuzном азарте. И это — единственно это! — отличало его от Эйзенштейна. (У того практически не было истинно лубочного, стихийно-фольклорного наигрыша. Его шутейность была сугубо интеллигентской).

Главным героем фильма был шут и слабак — личность почти фольклорная, потешная, но была при нём и главная спутница — дюжая, терпеливая красавица, настоящая Василиса Премудрая. Она-то и спасла, и сохранила, и по-свойски вознесла наверх любимого мужа, как и было ей положено. Я знаю, что отдельные горе-критики пытались запретить и этот

фильм как «исторически неуместный» — что было, в сущности, относительной правдой. Если бы, по несчастью, этот фильм был уничтожен, что по тем временам было вполне возможно, престиж Медведкина оказался бы куда скромнее — ни «Чудесница», ни «Новая Москва», ни тем более документальные его фильмы не явили столь громогласного эффекта. Долговременного успеха они, во всяком случае, не имели.

(Похожий успех такого рода имел Медведкин сорок лет спустя во Франции, где он оказался в кумирах передовой, то есть красной — прокоммунистической — кинодокументалистики. Он был некогда — в годы русской революции — основателем знаменитого «Кино-поезда», и французские леваки с ходу и громогласно признали эту идею гениальной).

Но главный, едва ли не мистический успех в его биографии всё же свершился. Тогда «Счастье» всё же — хотя и не без труда — сумело пробиться на экран и удостоиться зрительского одобрения. И более того весомейшей хвалы самого Эйзенштейна. 15 марта 1935 года в газете «Московский экран» появилась небольшая статья под названием «Счастье». Эта хвалебная статейка была, в сущности, просто-напросто неплохим пересказом фильма (и даже не была удостоена имени автора пересказа). А рядышком под именем некоего Е. К. была другая статья — о первом Московском кинофестивале. Это был не только наш первый кинофестиваль, но и сразу же всемирный. В составе жюри кроме всякого начальства было три режиссёра: Эйзенштейн, Довженко и Пудовкин (каков подбор!). Первая премия досталась трём ленинградским фильмам: «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне». Две другие премии получили «Последний миллиардер» Рене Клера и популярный мультипликатор Уолт Дисней. И не было ни малейшего намёка на великое «Счастье».

Кстати, контролировал этот кинофестиваль лично Сталин.

Что же дальше? Конец 1920-х и начало 1930-х годов явили себя в советском кино в выжидательный, чуть-чуть растерянный период. Подтекстом этого было полуосознанное желание сделать новый решительный исторический шаг, продолжающий великую — но незавершённую, как тогда казалось многим — революцию. Я уже говорил о желании главных режиссёров двадцатых годов — не всегда осознанном и открытом — ответить на роковой вопрос: «Что же дальше?» А дальше был переход от немного кино к звуковому, который сразу, как по команде, совершили ведущие советские режиссёры.

В одном своём мемуарном тексте Всеволод Пудовкин писал: «С

“Потомком Чингис-хана” немое кино ушло для меня в прошлое. Появился звук, нужно было привыкнуть к нему, почувствовать себя таким же свободным в поисках формы для выражения мысли, каким я чувствовал себя, работая с подвижным и лёгким немым аппаратом».

Пудовкина этот вопрос застал внезапно, и он, увы, ответил на него торопливо и растерянно. Физически нездоровый, он спешно выбрал сомнительного сценариста Александра Ржешевского и создал крайне неряшливый фильм о вечной дружбе трёх боевых товарищей — бывших красных командиров. Он лобово, даже отчасти неряшливо «обновил» стилистику сюжета. Обновил монтажно и довольно грубо, пытаясь одновременно создать — как бы подчеркнуть — некий банальный, пустой, едва ли не нарочито неуклюжий любовный роман. Фильм, получивший столь же пустое название «Простой случай», делался в течение двух с лишним лет (1929— 1930).

В эти годы Пудовкин увлекается двумя новыми — мягко говоря, довольно спорными и умозрительными — теориями: теорией «эмоционального сценария» и теорией «время крупным планом». Он приглашает на новую постановку («Простой случай») очень слабых актёров и актрис, отобранных по «типажному» признаку, и... терпит крах.

И тем не менее нужно сказать, что режиссёр, вдруг резко отошедший от своих прежних, органично-эффектных форм, — тех, что принесли ему повсеместную славу, — стоит красноречивого внимания даже в этом своём провальном творении. Это был почти сознательный тупик. Смехотворная беспомощность героев отдаёт столь заурядной серьёзностью, что невольно рождается желание пересмотреть фильм.

Да, эта режиссёрски-осознанная дерзость — желание смело войти в некое тягуче-рискованное, тяжеловесное, утомительное пространство — требует честной, но ироничной и даже грубоватой оценки. Нелепая, витиеватая и напряжённая игра актёров — и само создание этой нарочито-вымученной атмосферы вызывает к некоему внимательному раздумью. Хотя тут же хочется никак про это не раздумывать.

Борис Барнет... Сегодня, подступаясь к его фильму «Украина», испытываешь двойственное чувство: с одной стороны, ощущаешь доподлинную закономерность создания такого фильма, с другой — его неожиданность. Сам он, тридцатилетний создатель двух с половиной фильмов, вряд ли тогда сознавал в полной мере, что сотворил его талант. Вообще угадать энергетику его картины сумели тогда немногие. Скрытая мощь фильма открывалась постепенно — и открывается, поверьте слову, по

сей день.

«Окраина» — экранизация повести молодого писателя Константина Финна, но экранизация очень вольная. Все образы резко переиначены — как и сюжетные ходы. В ней повествуется о том, как великие ветры истории — война, революция, распад семьи — ворвались в маленький, затхлый, заплесневелый мирок провинциального городка, разбередив и порушив его до самого основания. Когда перебираешь в памяти всю эту круговерть, невольно изумляешься обилию событий: их хватило бы и на дилогию, и на трилогию. Но в резкой смене событий ощущаешь нарастающий ритм колебаний Истории. И всё тот же чародейно-лирический свет.

Есть в трогательном настрое этого фильма нечто от поэтики Гейне. Никто в мировой поэзии не умел, как Гейне, восторженно воспеть интимность и тут же приметно и жёстко подтрунить над своим восторгом. Тот же перелив настроений ощущается в «Окраине».

Вот ночь. Тишина. Тускло светит фонарь над немощёной улицей. И чей-то приятный жиденький тенорок сладко и вдохновенно напевает под гитару «жестокий романс»:

Мы расстались с тобой  
И мой поезд летит,  
Только дым позади оставляя...

И вдруг в паузах меж куплетами где-то во дворе начинает громко и тоскливо скулить собака. Воеет почти в лад музыке...

...«Окраина» (1933) была одним из первых советских звуковых фильмов. В качестве звукооператора Барнет пригласил Леонида Оболенского, бывшего товарища по студии Кулешова... До сих пор изумляет предельная конкретность звучания в фильме: сухой цокот копыт, оглушительный треск пулемётов, доподлинно режущий вой паровоза, вязкий грохот снарядов... Крики, топот, песни.

Отдельная речь о героине. Ох эта юная, строптивая и одинокая девчонка, разом влюбившая в себя пленного немецкого солдата! Смешливая и гордая, она победно шагает, окружённая строем парней с винтовками...

Угадать суть и последствия этой картины сумели тогда немногие.

Среди этих немногих был Сергей Герасимов. Он чётко и веско сказал: «Это фильм, который всем нам, образно выражаясь, перевернул мозги. Фильм, после которого всем нам нужно было работать как-то уже по-иному». «Образно выражаясь... перевернул мозги... уже по-иному...» — эти воистину золотые слова, сказанные Герасимовым, к сожалению, остались при Сталине безответными.

Трагично проявился на том же роковом историческом переломе гениальный украинец Александр Довженко. Он создал в 1930 году одну из лучших своих картин — «Земля» — и повёз показывать её в Европу.

«Земля» была выстроена строго логично и подчинена одной из тогдашних архипопулярных идей — социальные революции не только и не всегда разрушительны. Они могут стать плодотворны, если вдруг — силой и настоянием человека — подчинятся позитивным законам природы. И это было правдой, хотя все российские революции, как правило, сопровождались беспощадной разрушительной, отнюдь не созидательной стихией.

Позволю себе вольную цитату неизвестного мне киноведа: «Обмытый и выставленный для прощания покойник на фоне пейзажа сам по себе становится частью природы. Довженко хотел избежать гнетущего настроения, вот почему мы видим траурный коллектив лишь только, когда произносится речь во славу героя и его труда. Во время этой речи мы видим, как сын кулака сам признается в своей вине, хотя об этом никто ещё и не заикнулся. Становясь всё меньше и меньше и сходя с ума от бессмысленности совершенного им убийства, несётся он по полям и во всеуслышание, во весь голос кричит о своём преступлении — никто не обращает на него внимания.

Новая жизнь продолжается. Жена убитого мечется голышом (одежда спрятана), запертая на замок в доме. Именно этот момент ставили Довженко в упрёк: Он-де показывает победу биологии... смерть это или роды — ему всё равно. С точки зрения классовой борьбы и диалектики это ошибка».

Сам режиссёр неловко и даже чуть фальшиво оправдывался за эту «ошибку»: «Мне хотелось донести до сознания зрителя, что переход на коллективную обработку земли — логичное и неизбежное свершение воли рабочих и крестьян, которые переоборудуют свои хозяйства и жизни». Фильм был, по сути, разгромлен партийной критикой. Демьян Бедный, официозный рупор власти, напечатал в «Правде» издевательский стих-фельетон под заголовком «Философы». После этой публикации Довженко с нервным срывом попал в больницу и долго не выходил из неё.

Чтобы работать дальше, режиссёр согласился «заплатить дань» и снял сквернейший фильм о строительстве плотины Днепрогэса. Этот его первый звуковой фильм «Иван» как бы подтверждал необратимый путь советской индустриализации. На Украине «Ивана» встретили неприязненно, режиссёр был вынужден переехать в Москву, где нашёл приют и покровительство Сталина, который охотно (но едва ли гласно) намеревался сделать Довженко придворным художником. Что успешно сделал. (Лишь во время войны случился почти истеричный разлад меж ними, когда вождь бросил в лицо режиссёру злое и грязное оскорбление. Но впоследствии Довженко худо-бедно «замолил» свою вину и остался одним из столпов официального — увы, больше не гениального — кинематографа).

Отдалённо похожая история происходит с Абрамом Роомом — хотя, разумеется, не совсем в точности. Он начал свой творческий путь в 1920 году в Саратове — был главным режиссёром местного театра, затем переехал в Москву, основал (совместно с Неделиным) другой театр, затем третий и четвёртый. Недолго работал с Мейерхольдом, затем переместился в кинематограф: в 1925—1934 годах был педагогом ВГИКа, работал режиссёром на киностудиях «Госкино», «Совкино» и «Союзкино».

Он был, как писали известные люди, сверхвнимателен к среде, к эффективно действенной атмосфере, к игре с вещью и, конечно, к внутреннему состоянию человека. 1 то почерк сегодня назвали бы гиперреализмом. Найти свой путь в театре и кинематографе ему помогала юношеская эрудиция: он внимательно изучал книги великих учёных — психологов и физиологов — Владимира Бехтерева, Зигмунда Фрейда, Ильи Мечникова, Ивана Павлова...

Его немые фильмы «Третья Мещанская» и «Привидение, которое не возвращается» сделали его европейской знаменитостью. Его иногда называли (безусловно, не без натяжки) родоначальником эротического кино. Вообще деяния режиссёра порой отдавали — по мнению многих дежурных хранителей советских устоев — недопустимой крамолой. Поэтому был подвергнут запрету и похоронен в архиве интереснейший фильм 1935 года «Строгий юноша» — как идеологически вредный, формалистический, ложный и непонятный. И под этим прессом для Роома протянулась полоса длиной почти два десятилетия: сперва долгое молчание, затем разрешение снимать лишь официально дозволенное кино.

Повторюсь: в основу героев этого фильма, молодых людей, были положены идеальные черты. И среди них прежде всего как бы волшебный — то есть красивый и строгий — юноша-комсомолец Гриша и его любовь

Мария Степанова, сыгранная супругой режиссёра Ольгой Жизневой. С ними контрастируют циничный приспособленец Цитронов и пожилой, уважаемый, широко известный супруг Марии — профессор Степанов.

Пьесу обо всём этом написал Юрий Олеша, показавший её Абраму Роому. Последнему она очень понравилась, и он принял роковое решение экранизировать её. Примечательно, что Олеша посвятил этот сценарий также роковой (и, увы, погибельной) женщине Зинаиде Райх. Как вспоминал позже сам Роом, финальный вариант сценария долго и активно обсуждался в Центральном доме кино и Доме советского писателя. В дискуссиях принимали участие Владимир Киршон, Всеволод Мейерхольд (которому предназначалась одна из основных ролей в фильме), Александр Фадеев, Виктор Шкловский и многие другие. Почти все приняли сценарий на ура. Но официальная пресса, напротив, была настроена крайне негативно.

Для того чтобы понять проблематику, затронутую в «Строгом юноше» (и разгадать его смысловой подтекст), необходимо было прежде всего обратиться к политическому контексту 1934 года — времени создания текста Олеша. Этот контекст отчасти сформулировал ответ Олеша некой комсомолке Черновой по поводу сюжетной коллизии пьесы: «Если мы будем жить в бесклассовом обществе, мы все будем одно. Среди нас не будет денежных отношений, не будет ни над кем из нас денежной власти кого-нибудь из нас. Поскольку мы все будем одно, то нам придётся чрезвычайно внимательно, чрезвычайно по-человечески относиться друг к другу».

Это было трогательно-серьёзное и трогательно-наивное пояснение. Было очевидно, что автор напористо взывает к некоему радостному, счастливому — и безнадежно-пародийному — тупику, за которым явственно маячат скандальная немощь и растерянность.

Я не стану подробно комментировать фильм, лишь оговорюсь ещё раз, что ситуация со «Строгим юношей» сложилась довольно-таки крутая. В постановлении о запрете фильма режиссёру вменялось именно следование сценарию: «Постановщик-режиссёр А. Роом не только не пытался в процессе съёмок преодолеть идейно-художественную порочность сценария, но ещё резче подчеркнул и навязчиво выпятил его чуждую “философскую” основу и ложную систему образов».

Так были похоронены фильм и его дерзновенная мысль о жажде решительного изменения бытия. Зрители смогли увидеть «Строгого юношу» только в 1970-е годы, а запуганный Абрам Роом навсегда превратился в правоверного — и, увы, довольно серого — советского

режиссёра.

...Когда перебираешь в памяти всю круговерть первых фильмов Григория Козинцева и Леонида Трауберга, невольно изумляешься тому обилию событий, которым эта пара лихо варьировала, почти не трогая современных тем.

Что они снимали? В 1924 году Козинцев и Трауберг решили обратиться к кинематографу, так как посчитали, что он предоставляет больше возможностей для экспериментаторства. Они преобразовали свою театральную мастерскую в киномастерскую «ФЭКС» и стали делать авангардное, местами сюрреалистическое кино.

Первый свой фильм «Похождения Октябрины» (1924) Козинцев и Трауберг сняли по собственному сценарию. Этот фильм, по словам Юрия Тынянова, был «необузданным собранием всех трюков, до которых дорвались изголодавшиеся по кино режиссёры». В нём участвовали приглашённые извне эстрадные и цирковые актёры. Во второй эксцентрической короткометражке «Мишки против Юденича» (1925) снимались уже ученики киномастерской, в том числе Сергей Герасимов, Янина Жеймо, Андрей Костричкин.

Первый полнометражный фильм Козинцева и Трауберга — романтическая мелодрама «Чёртово колесо» (1926) по сценарию Адриана Пиотровского — был уже зрелой работой. За ним последовал заметный исторический фильм «СВД» (1927), рассказывавший о восстании декабристов на юге России. Сценарий представлял собой романтическое, остросюжетное произведение — в стиле исторических романов Тынянова...

И, наконец, едва ли не самый серьёзный и удачный немой фильм «Новый Вавилон». Фильм о трагической французской революции, о Парижской коммуне. Практически на этом фильме было покончено с «фэксами»: они практически исчерпали себя и свои привычные выразительные эффекты. Волей-неволей приходилось считаться с новой конкретикой, со сталинским, ещё не вполне оформленным абсолютизмом. Вот как описывает Козинцев замысел фильма «Одна» — кстати, это название тоже сочли крамольным: «Девушка, совсем ещё юная, не сталкивавшаяся с какими-либо сложностями жизни, закончила педтехникум. Она счастлива. Она любит большой прекрасный город, где прожила всю свою недолгую жизнь, свою профессию, любит весёлого парня-физкультурника». Безбедное и бездумное существование нашей героини — первую часть фильма — хотелось выразить особой, иронически показанной поэтичностью обыденного. На реальный и суетный мир как бы

переносилось почти идиллическое состояние героини».

Кратко процитирую сюжет этой забытой картины: девушка оканчивает педагогический техникум, собирается выйти замуж, мечтает о хорошей жизни, но вдруг её, комсомолку, отправляют в село, на Алтай. Там её наивность и честность, поначалу чуждые местным жителям, становятся волевыми и разумными. Она — единственная защитница бедноты от кулака и бюрократа-председателя сельсовета. И советская власть не бросает учительницу. Председателя сельсовета снимают с должности, а для спасения тяжело заболевшей героини правительство присылает аэроплан. Прощаясь, она обещает вернуться.

В фильме легко уловить обычные для «фэксов» мотивы возвышенной мечты, столкнувшейся с неприглядной реальностью. Но просчёты фильма были очевидны — особенно благополучный финал. Вообще картина была несколько неуклюжа и прямолинейна. Трауберг — именно он был инициатором экранного сюжета — покаянно признал его отвлечённость и схематичность. Осудил фильм и второй автор, Козинцев: «Тема помощи государства была отвлечённой, схематической. Мы не могли найти ни жизненных положений, ни характеров. Лозунги, передаваемые по радио; надписи-призывы о помощи замерзшей учительнице... всё это было безжизненным».

Однако я склонен — хотя и с оговорками! — в общем, согласиться с кинокритиком Еленой Стишовой, с её точкой зрения: она читает в картине первую рефлексию советского кино на тоталитарную власть: «Здесь гениально угадана и воплощена в конкретном сюжете тайная установка коммунистической Утопии на уничтожение частного мира личности. Изумительная киногения, эффекты “белого на белом” поэтизируют жертвенный отказ героини от самой себя во имя общего дела»...

Стишова читает в кадрах «Одна» не отсутствие «человеческих глаз», а работу аппарата подавления. (Кстати, картина — задним числом — явно подсказывает рождение мифа о романтике комсомольскихстроек, о самопожертвовании во имя социалистического идеала).

...Все эти строки и цитаты значили многое. Это был реальный конец свободы творчества — конец нэпу, конец политическим спорам, конец вольготному, архиразнообразному догматизму, конец художественному своеволию и т. д. Кто не разглядел это в победительном начале двадцатых годов, должен будет смиренно обдумать и признать новый статус — или сойти со сцены.

## КРАТКОЕ ПОСЛЕСЛОВИЕ

Память, будто нарочно, рисует в самом конце моего рассказа фигуры и лица людей — даровитейших критиков, историков, писателей и публицистов, — которые никак не желали признать кинематограф искусством. Их не так уж мало. Упорно и красноречиво они требовали признать кино всего лишь развлечением, игрушкой — пусть не только для толпы, но и для пресыщенных знатоков, и нуждающихся в отдыхе, в дозе безумного кайфа высокоумных интеллигентов.

Париж, декабрь 1925 года. Публикация в «Современных записках» статьи Павла Муратова «Кинематограф» из цикла «Искусство и народ», открывшая жёсткую полемику «антисинемистов» с поклонниками экрана:

«Кинематограф является в настоящее время наиболее выраженным видом антиискусства... Менее всего можно усомниться в том, что кинематограф играет в современной жизни роль куда более заметную, чем очень многие виды искусств... За короткий период своего существования кинематограф успел вклиниться в социальную жизнь и распространился в ней так широко, как это не удавалось никакому театру в европейский период истории... Кинематограф сделался необходимостью для современного индивидуального человека... Притяжение его так велико, так наглядно, как никогда не было притяжение театра, картины или книги... Одно из правил кинематографической индустрии — не касаться никаких серьёзных тем. Но когда кинематограф всё же случайно касается их, то положительно диву даёшься, на кого может быть рассчитан подобный вздор...»

Едва ли не то же самое говорится в большой статье Андрея Левинсона «Кинематограф как антиискусство»:

«Кинематограф только механика. Ничего больше. Его зритель может быть удивлён (трюками), поражён (обстановкой), но он никогда не может испытать настоящего душевного потрясения. Кинозритель холоден — и неудивительно: ему неоткуда получить согретости... Немой актёр на мёртвом экране, этот призрак, эта движущаяся фотография, никогда не волнует. Отсюда ничего не идёт. Живые токи прерваны. Живая связь между актёром и зрителем — это не сравнимое ни с чем могущество театра — не существует в кинематографе. Её просто нет».

Вторит этому взгляду и статья Владислава Ходасевича «Кинематограф»:

«Каждый человек современной толпы... ищет отдыха и развлечения — и обретает их в кинематографе именно потому, что кинематограф не есть искусство... Восприятие искусства есть труд, а не отдых. Самая компетентная, ходкая и сознательная кинематография, американская, это прекрасно знает и прямо требует: не допускать в фильме ни одной острой темы, ни оригинальной мысли, ни формальной новизны, ни трагизма (обязательны “благополучные концы”), — то есть как раз ничего такого, что бы заставило зрителя “уставать” и что составляет сущность искусства. Именно для того, чтобы развлекать, а не утомлять, кинематограф живёт банальнейшими, затасканнейшими темами и приёмами...»

А что же наш главный авторитет? Классик современной русской литературы Максим Горький? Он до конца всё так же непримирим к кинематографу. Николай Лебедев, будучи у него в Сорренто в 1926 году, попытался спросить его про кино и нарвался, не ожидая, на резкий ответ: «Вашему кинематографу скоро будет крышка. Уж больно всё глупо. Видел как-то американскую драму. Хорошая артистка. Прекрасно играет. Зачем она в кинематографе? Не пойму. Ей в театре быть нужно...» И далее: «...Вот бактерии там или кровь под микроскопом — это кинематограф умеет делать хорошо. А драма это чепуха, это умрёт. Скоро вернутся к книжке...»

Как же всё это верно и... наивно. А может, просто глупо?

Но так же решительно отрекался от кино Мандельштам. Даже когда писал (в 1935 году) ядовито-похвальную оду кинофильму «Чапаев» («От сырой простыни говорящая, знать, нашёлся на рыб звукопас, надвигалась картина звучащая, на меня и на всех, и на вас...»). Да и сам Маяковский многожды пытался сердечно освоить кино, искренне полюбить, и то и дело злобно отбивался от него — то есть от себя. И Саша Чёрный (о нём я уже писал), и Владимир Набоков, решительно проклинавший кинематограф как искусство, вынося ему «насмешливый приговор», не находя в нём ни правды, ни гармонии, ни фантазии, ни ума («О, Муза, где же ты?» — «Кинематограф», 1928 год).

И ещё многие... Как всегда, свято место пусто не было и не бывает. Но тут же возникают в памяти другие места — и имя им легион. Иронически — и тем не менее всерьёз — обожал кинематограф Иван Бунин. Он стыдливо прятал (и не мог спрятать) свою влюблённость в него, объясняя и оправдывая «страстью к обозрению мира» любовь и к «откровенной (т. е. глупой) мелодраме», и к «хорошим “полицейским” фильмам», и к «телесной ловкости» и т. д. Он, в сущности, как бы даже оправдывается...

А сколько великих и знакомых имён судят о раннем кинематографе восторженно, дружелюбно, едва ли не страстно! И куда как заземлённое и

трогательнее вступился за него наш архипопулярный Александр Аверченко: «Как я смотрю кинематограф? О, Боже мой... Да как смотрю... С наслаждением смотрю, с восторгом... С таким же восторгом, как хорошие книги читаю. И вовсе не следует избегать кинематографа... только потому, что можно наткнуться на плохое произведение... Крыловский петух в навозной куче нашёл единственное жемчужное зерно — да и то огорчился. Но мы с Крыловым одного мнения. Петух был глуп. А царю природы — человеку — поистине положено произвести необходимые раскопки, чтобы отыскать в куче сора десяток подлинных жемчужин... Единственный недостаток кинематографа — это кратковременная жизнь как хорошей картины, так одинаково и плохой... Это несправедливо. Ведь хорошую книгу мы тщательно храним всю жизнь и перечитываем порой пять-шесть раз...»

А теперь финал:

Когда безделье временами  
Свою показывает прыть,  
Как важно детскими глазами  
Всё осмотреть и оценить!

Вот чья-то кровь и чьи-то раны,  
А вот смешливый балаган.  
Вот кто-то саблей машет рьяно,  
А вот зловредный истукан.

И кто-то курит... Кто-то плачет...  
И кто-то кулаком грозит.  
И кто-то страх невольный прячет  
И смехом жалобным корит.

Я вижу всё — и чуть смущаясь,  
Обязан снова мир любить.  
И потихоньку забываясь,  
Готов я жить и... снова ЖИТЬ.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

**Алейников М. Н.** Записки кинематографиста // Искусство кино. 1996. №7. С. 104-115.

**Алейников М. Н.** Яков Протазанов. М., 1961.

**Бек-Назаров А.** Записки актёра и режиссёра. М., 1965.

Великий Киному. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908-1919. М., 2002.

**Вишневецкий В., Михайлов П. и др.** Летопись российского кино: 1863-1929. М., 2004.

**Гардин В. Р.** Воспоминания. Т. 1—2. М., 1949—1952.

**Гардин В. Р.** Жизнь и труд артиста. М., 1960.

**Гинзбург С.** Кинематография дореволюционной России. М., 1963 (2-е изд.: М., 2007).

**Гращенкова И. Н.** Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М., 2005.

Е. Ф. Бауэр: pro et contra. Евгений Францевич Бауэр в оценках современников, коллег, исследователей, киноведов. Антология / Сост., коммент. Н. С. Скороход, О. А. Ковалова, С. А. Семенчук. СПб., 2016.

**Зоркая Н. М.** История советского кино. СПб., 2005.

История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. М., 1996.

История отечественного кино: Хрестоматия. М., 2011.

**Короткий В. М.** Операторы и режиссёры русского игрового кино. 1897—1921. М., 2009.

**Лебедев Н. А.** Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918—1934 годы. М., 1965.

Мигающий синема. Ранние годы русской кинематографии. М., 1995.

**Михайлов В.** Рассказы о кинематографе старой Москвы. М., 1998.

**Орлова И. А.** Жизнь посвящая кинематографу. Документальная повесть об основателе отечественного кинематографа А. Ханжонкове. Донецк, 2007.

**Поздняков А.** Вечное пристанище Александра Дранкова // Киноведческие записки. 2001. № 50.

**Семенюк О. А.** Искусство, затерявшееся во времени: тапёры немого

кино // Музыкальная академия. 2018. № 2. С. 210-218.

**Соболев Р.** Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., 1961.

**Ханжонков А. А.** Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М., 2016.

**Ханжонков А. А.** Первый русский кинорежиссёр // Кино и время. Вып. I. М., 1960.

**Ханнанов Н. В.** Романтик экрана: художественно-документальная повесть об основателе отечественного кинематографа Александре Ханжонкове. Донецк, 2007.

**Янгиров Р.** К биографии А. А. Ханжонкова: новый ракурс // Киноведческие записки. 2001. № 55. С. 305-308.

**Янгиров Р.** Одиссея рыжего «арапа», или Опыт жизнеописания Александра Дранкова // Искусство кино. 1995. № 1.

# Марк Кушниров



*Марк Аронович Кушниров — историк кино, критик, сценарист. Родился в 1937 году в Москве. Окончил киноведческий факультет ВГИКа, работал научным сотрудником в Госфильмофонде и ВНИИ искусствознания, читал лекции в университетах разных стран. Среди героев его книг — Борис Барнет, Любовь Орлова, Ольга Чехова, Сергей Эйзенштейн, Всеволод Мейерхольд.*

ISBN 978-5-235-04428-9



В годы нэпа карточки с фотографиями киноактеров можно было увидеть почти в каждом доме — в десятках и сотнях укромных (непременно укромных, отнюдь не парадных) мест. Располагали их, как правило, этикими веерами, волнообразными узорами, наряжали искусственными цветами, а порой для них и впрямь сотворялось нечто вроде иконостаса. В одиночестве ту или иную карточку оставляли редко — благо звезд немного кино появлялось всё больше и больше.

Карточки украшали по большому счету не стены — они украшали быт. Кино с их помощью становилось и повседневным, и повсеместным, внятно вещающим о волшебной стране «Киноландии» и твоей причастности к ней. Ее герои позируют перед тобой и для тебя. Они — твоя личная, частная жизнь, не подсудная никакому суду, никакому казенному окрику...

М О Л О Д А Я   Г В А Р Д И Я