

О. ЯКУБОВИЧ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ В РОССИИ 1907—1914 годы

В конце 1957 года в Центральном Доме кино была проведена научная сессия, посвященная 50-летию отечественного кинопроизводства. Казалось, произошло чудо, когда в президиуме появились живые свидетели рождения кинематографа: известная русская «кинозвезда» Мария Матвеевна Горичева, видный артист и кинорежиссер Иван Николаевич Перестиани, актрисы Вера Георгиевна Орлова, Вера Леонидовна Юренева, художник-декоратор и режиссер Борис Александрович Михин. Молодость свою эти люди отдали служению только что родившемуся новому искусству, которое праздновало в наши дни свой полувековой юбилей.

Пятьдесят лет — срок небольшой. Он несоизмерим с тысячелетней историей театра. Детище технического прогресса — кинематограф рос, как сказочный богатырь, не по дням, а по часам. Уже в дореволюционные годы его называли «великим немым»; на нашей памяти он стал говорящим, цветным, широкоэкранным.

Каким был кинематограф пятьдесят лет тому назад? Многие поколения советских зрителей знали об этом до недавнего времени лишь понаслышке. Подготовленные Госфильмофондом в сотрудничестве с Центральной студией телевидения передачи о первых шагах искусства кино вызвали живой отклик зрителей. Было получено немало писем. В каждом из них содержалось пожелание — шире пропагандировать историю отечественного кино. Госфильмофонд провел ряд лекций-просмотров о возникновении художественной кинематографии в России. Аудитория была самой различной: театральные работники (Центральный Дом актера ВТО), литераторы (Ленинградский Дом писателя им. В. В. Маяковского).

рабочие (Дворец культуры автозавода им. И. А. Лихачева), массовый зритель (Московский кинотеатр повторного фильма).

Где бы ни демонстрировались картины 50-летней давности, повсюду они смотрелись с завидным вниманием.

Лекции-просмотры еще раз подтвердили, что фильмы дореволюционной поры — не окаменевшая древность, а живые страницы истории столь дорогой каждому отечественной кинематографии. Однако страницы эти, относящиеся ко времени, когда истории кино как науки еще не существовало, слабо изучены нынешними киноведами. В них много еще белых пятен. Отбросить устаревшие оценки, основательно изучить прошлое русского кино — патриотическая задача нашего киноведения.

В Госфильмофонд нередко приезжают зарубежные гости. Их внимание привлекает не только советская, но и русская дореволюционная кинематография. Они хотят знать, какой путь прошло русское кино, какие перспективы открывает для развития киноискусства социалистическое общество.

Не так давно в Госфильмофонде побывал французский киновед Анри Ланглуа. Просмотрев фильм «Царь Иван Васильевич Грозный» с Ф. И. Шаляпиным в заглавной роли, он экспансивно воскликнул: «Как мы еще мало знаем русскую кинематографию!..» Этот возглас, к сожалению, могли бы повторить некоторые наши киноработники. Еще жива, в сущности, «пролеткультовская» идея, будто строительство молодой советской кинематографии началось на пустом месте. Виновато в этом главным образом наше киноведение. Не слишком ли долго относим мы дореволюционное киноискусство к разряду «забытых лент»?

Да, русское кино рождалось в годы, которые были названы М. Горьким «позорным десятилетием»; оно испытало немалое влияние декаданса. Но было бы неверно видеть в нем лишь сплошной поток маразма и разложения. Киноискусство России знало и прогрессивные тенденции. Для его лучших фильмов всегда была характерна демократическая направленность, реализм.

Игровое кино в России возникло на 10—12 лет позднее, чем во Франции, Англии, Соединенных Штатах Америки. Однако уже в предвоенные годы русская кинематография прошла короткий, но интенсивный путь развития. К 1914 году по своему художественному уровню она догнала наиболее развитые кинематографии мира. Своим национальным своеобразием русское кино внесло значительную лепту в мировую кинокультуру.

Цель данной статьи проследить лишь некоторые особенности и тенденции развития русского киноискусства периода 1907—1914 годов.

ПЕРВЫЕ ШАГИ. Начало XX века. В Петербурге, Москве, Киеве и других городах России открываются первые кинотеатры с причудливыми названиями: «Тауматограф», «Электробиоскоп», «Иллюзион». К тому времени сотрудник Нижегородских и Одесских «Новостей» Максим Горький уже описал в газетах свои впечатления от демонстрации фильмов Люмьера. «Этому изобретению, — утверждал он, — ввиду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предсказать широкое распространение»*.

Кинематограф распространялся со сказочной быстротой. Вначале поражало само кинематографическое зрелище — «живая фотография». Зрители в ужасе шарахались от надвигающегося экспресса и наивно верили в чудесные превращения героев. Посетители ярмарок валом валялись, чтобы поглазеть, как оказался политым поливальщик, а позднее на забавные приключения курицы с золотыми яйцами. Это был аттракционный период в развитии кинематографа.

До 1907 года киноленты доставлялись из Парижа. Монополистами были братья Пате. Они же первыми производили съемки в России. В 1907 году русские предприниматели А. О. Дранков и А. А. Ханжонков, до того занимавшиеся прокатом иностранных картин, делают попытку начать собственное производство «кинематографических лент». Однако лишь только в следующем году их усилия дают результаты. Рядом с заносчивым гальским петухом марки братьев Пате на экранах появляются два дерущихся павлина — торговая марка А. Дранкова и вздыбленный конь с крыльями ангела — Пегас — эмблема А. Ханжонкова.

В отличие от многих зарубежных кинематографий (Франция, Англия, США) русское кинопроизводство, возникнув позже других, миновало аттракционный период. Это малоисследованное обстоятельство бесспорно отразилось на своеобразии первых художественных фильмов в России. Их производство началось в тот момент, когда русские зрители успели остыть от первых восторгов аттракционного периода. Сам факт «живой фотографии» уже перестал волновать посетителей кинотеатров. Кинодеятели вынуждены были искать нехоженые пути. Значение успеха документальной ленты братьев Пате «Донские казаки» (1907) первыми сумели оценить русские предприниматели Ханжонков и Дранков. Они увидели большую перспективность фильмов, поставленных на материале русской действительности.

Первые игровые картины из русской жизни были созданы отечественным кинопроизводством.

* «Одесские новости», 1896 г. № 3681.

Из них сохранились три: «Драма в таборе подмосковных цыган», «Стенька Разин» («Понизовая вольница») и «Свадьба Кречинского». Все они были сняты и увидели экран в 1908 году. Лишь через год появились игровые «русские» ленты иностранных фирм («Ухарь-купец», 1909, братьев Пате; «Драма в Москве», 1909, фирмы «Глория»).

Несомненный интерес для киноведов представляет недавно обнаруженная в Госфильмофонде среди старых неопознанных лент «Драма в таборе подмосковных цыган».

Картину выпустил Торговый дом «А. Ханжонков и К°». Киноателье у фирмы в то время еще не существовало, и фильм целиком был снят на натуре. Вместо актеров перед объективом играли подлинные цыгане из табора, расположившегося в Кунцеве под Москвой. Лента длиной в 100 метров вместила и роковую любовь, и трагедию ревности, и окровавленный кинжал в заключительном кадре. Все в этом фильме, казалось, предвещает будущий расцвет сенсационной мелодрамы. Но не этим интересна картина. В ней угадывается стремление начинающего русского кинопроизводства быть не похожим на зарубежных конкурентов. Ханжонков противопоставил давно примелькавшимся сюжетам иностранных картин экзотику цыганского табора из Подмосковья. Убогие кибитки... Живописные одежды... Таборная суета.

Еще более характерным для начала русской кинематографии был фильм «Понизовая вольница» («Стенька Разин»), о котором уже немало написано. Он появился на экранах в октябре 1908 года. Многие историки кино считают его первым русским игровым фильмом. Но это не совсем так. «Драма в таборе подмосковных цыган» была закончена раньше «Стеньки Разина». Лишь с выпуском картины в прокат Дранков сумел на два месяца опередить Ханжонкова, и все же ни тот, ни другой фильм не был первым в истории русского кино. По сведениям Вен. Вишневского, еще в августе 1907 года демонстрировалась лента под названием «Сцена из боярской жизни». Снятая А. Дранковым на подмостках летнего театра «Эден» в Петербурге, она представляла собой малоудачную попытку зафиксировать на пленке отрывок из театрального спектакля трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». По-видимому, это и был первый русский фильм. К сожалению, он не сохранился.

Московское кинопроизводство впервые громко заявило о себе фильмом «Песнь про купца Калашникова». По свидетельству одних источников, картина увидела экран в феврале 1908 года, по настойчивым утверждениям других — в марте 1909 года. В оценке фильма расхождений не было: по общему признанию экранизация

поэмы М. Ю. Лермонтова удалась. Фильм разошелся в рекордном по тому времени количестве экземпляров, положив начало успехам А. Ханжонкова. Было продано 100 копий. К сожалению, ни одна из них не дожила до наших дней. Не дошел до нас и спекулятивный «Купец Калашников» (1909) А. Дранкова, созданный в порядке конкуренции и с целью срыва московской постановки. Так, буквально с первых шагов, конкурентная борьба стала неотъемлемой чертой русского дореволюционного кинопроизводства.

Наиболее склонным к саморекламе был петербургский фотограф и коммерсант А. О. Дранков. Свой первый «большой» фильм «Понизовую вольницу» он объявил «эрой в истории русского кинематографического театра». Заверения Дранкова оказались настолько убедительными, что его картина казалась едва ли не самой знаменитой в истории кино. Однако художественное и историческое значение «Стеньки Разина» было гораздо скромнее. Поставил картину небольшой театральный актер и режиссер В. Ромашков по «сценариусу» В. Гончарова. Съемки производил сам Дранков. В массовых сценах снимались артисты Петербургского народного дома. В роли Степана Разина выступал актер Е. Петров-Краевский. Заметный интерес представляла лишь увертюра к фильму, написанная композитором М. Ипполитовым-Ивановым, тогдашним директором Московской консерватории.

Иллюстрируя народную песню «Из-за острова на стрежень», авторы использовали самые примитивные кинематографические средства. Съемка производилась с одной точки. Преобладали дальние общие планы. Актеры, изображающие разбойников, служили своеобразным фоном для выдвинутых вперед Стеньки Разина и персидской княжны. Все энергично жестикулировали, суетились. Хотя картину и снимали на натуре, мизансцены в ней были построены, как в театре, фронтально. В целом картина напоминала непритязательный лубок. Широковещательная реклама «Стеньки Разина» была рассчитана на доверчивого зрителя 1908 года. Она преследовала коммерческие цели. Однако и в ней содержалось одно любопытное для историка кино свидетельство. Дранков определил свой фильм, как произведение, где русский кинематограф впервые «вступает на национальную почву». И если даже сделать скидку на это преувеличение, само стремление открыть «русскую тему» было знаменательно. Художественно примитивная экранизация народной песни не осталась случайным эпизодом в истории кино. За короткий срок гадкому утенку довелось вырасти в прекрасного лебедя, и тут мы подходим к одной из важнейших особенностей русского дореволюционного кино.

СВОЕ ЛИЦО. Кинематограф в России с первых же шагов утверждался как самобытное национальное искусство. До его возникновения на русских экранах побывало множество иностранных фильмов: всевозможные феерии, детективы, комические и мелодрамы. Позднее усиленно рекламировалось искусство Асты Нильсен, Макса Линдера, красавицы Кири-Майя, «волшебной балерины» Сахарет. Были среди прокатных фильмов и хорошие примеры и дурные соблазны. Казалось, что хотя бы на первых порах на русском кинопроизводстве должна была сказаться подражательность зарубежным образцам. Но этого не случилось. Больше того, сам русский репертуар возник скорее как реакция на засилье иностранных фильмов.

К 1908 году кинематография Европы и Америки переживала так называемый кризис сюжетов. Кинопрограммы, рассчитанные на «никель-одеоны»^{*} и ярмарочные балаганы, примелькались зрителю. Залы кинотеатров катастрофически пустели. И пока зарубежные кинофирмы были заняты лихорадочными поисками обновленных сюжетов, нарождающийся русский кинематограф уверенно создавал свой кинорепертуар. В поисках русской темы пионеры кинематографа обратились к народным песням, а также к произведениям А. Пушкина и Ф. Достоевского, М. Лермонтова и Л. Толстого, Н. Некрасова и А. Чехова.

В начале 1959 года среди старых неопознанных лент в Госфильмофонде были обнаружены кадры из фильма «Свадьба Кречинского» (по А. Сухово-Кобылину), который многие десятилетия считался несохранившимся.

Картина была выпущена на экран 16 ноября 1908 года, месяц спустя после «Стеньки Разина» («Понизовая вольница»). Первоначально «Свадьба Кречинского» насчитывала около 125 метров. Найденная в Госфильмофонде копия некомплектна. Сохранилось два небольших фрагмента. Длина их не превышает 30 метров. Но и этот коротенький фильм многое может сказать историку кино.

Фильм «Свадьба Кречинского» представляет интерес как один из самых ранних опытов экранизации в дореволюционном кино. Историческая ценность картины определяется участием в ней выдающегося актера Владимира Николаевича Давыдова.

Искусство В. Н. Давыдова придает картине 1908 года особое очарование. Его участие в «Свадьбе Кречинского» знаменательно еще и тем, что он первым среди актеров русского театра обратился к кинематографу.

* Кинотеатры для простонародья в США.

В. Н. Давыдов снимался в ряде дореволюционных фильмов — «Глаза баядерки» (1914), «Когда сердце должно замолчать» (1914), «Во имя прошлого» (1916) и др. Эти фильмы, к сожалению, не сохранились, и облик актера таким, каким он был в жизни, остался запечатленным лишь в небольшой хроникальной ленте «Давыдов на даче».

«Свадьба Кречинского» расширяет наши представления о В. Н. Давыдове-актере, показывая его в роли. Облаченный в костюм Ивана Антоновича Расплюева, знаменитый артист Александринского театра впервые предстал перед объективом киноаппарата. Съемки производились в «синематографическом ателье» А. Дранкова (в собственной его квартире). Об этом свидетельствует заглавный титр фильма. В нижнем правом углу кадра мы находим традиционную надпись: А. Дранков С. П. Б.

Пять десятилетий тому назад в маленьком ателье был разыгран по мизансценам Александринского театра эпизод из второго акта одноименной комедии А. Сухова-Кобылина. Вместе с Давыдовым в фильме снимались актеры А. Новинский в роли Кречинского и В. Гарлин в роли камердинера Федора.

Характерна для того времени постановочная техника.

Эпизод заснят общим планом. Если бы съемка производилась в театре, то киноаппарат надо было бы поместить где-нибудь в пятом ряду партера. Такого эффекта и добиваясь в своем ателье режиссер и оператор фильма А. Дранков: кинематографического мышления на первых порах не существовало.

В картине использована трехмерная театральная декорация, созданная по эскизам Александринского театра. Зоркий объектив киноаппарата обнаруживает волнистую поверхность стен. Они полотняные или даже бумажные и натянуты недостаточно хорошо.

Как и во многих других ранних картинах, надписи, кроме заглавного титра, в «Свадьбе Кречинского» отсутствуют. Сохранились свидетельства, что этот фильм, по-видимому, демонстрировался под декламацию, с участием чтеца-актера.

Вслед за первыми экранизациями — «Свадьбой Кречинского» и «Песней про купца Калашникова» — появились «Мертвые души» (1909), «Идиот» (1910), «Коробейники» (1910), «Домик в Коломне» (1913) и др. Эти фильмы ставились у А. Ханжонкова, который после малоудачной «Драмы в таборе подмосковных пуган» провозгласил лозунг о «постоянном стремлении к созданию культурных и художественных картин»*.

* См. «Текущие выпуски картин Акц. о-ва «Ханжонков и К^о», М., 1918, № 1, февраль, стр. 1.

«Мертвые души», например, режиссером П. Чардыниным были поставлены к 100-летию со дня рождения Николая Васильевича Гоголя. Правда, экранизированы были лишь отрывки из бессмертной поэмы. До наших дней дошли эпизоды в доме Плюшкина и в гостиной Собакевича. Исполнителям ролей — В. Степанову, И. Камскому, А. Пожарской и другим — удалось создать живые и колоритные портреты гоголевских героев. Несмотря на некоторую наивность постановки, нельзя не оценить стремление авторов добросовестно проиллюстрировать на экране произведение великого писателя.

Декорации в фильме реалистичны. Мы без труда узнаем знаменитую кучу в доме Плюшкина, в гостиной у Собакевича — похожую на хозяина-медведя мебель. В фильме часто сказывается примитивность постановочных средств: то замечаешь, что одна из стен в доме Плюшкина оклеена свежими номерами «Московских ведомостей», то бросается в глаза непрерывно мигающий за дверями свет: подвел юпитер.

Пожалуй, лучше всего удалась в картине безукоризненно выполненные гримы. Это доподлинные типы героев Гоголя. Их внешний облик возникает в фильме не без влияния известных гравюр художника Агина. Апофеоз картины, когда загримированные актеры живым барельефом окружают бюст Н. В. Гоголя, перекликается со старым памятником работы скульптора Андреева. Памятник великому писателю был открыт, как известно, в Москве в том же 1909 году.

По техническим причинам (фотография была темной, так как естественного освещения для съемки оказалось недостаточно) фильм в тот год не вышел на экран. Есть предположение, что он был выпущен в сокращенном виде несколько позже и демонстрировался под декламацию отрывков из романа в исполнении Я. и Е. Ждановых.

Постановщик «Мертвых душ» П. Чардынин в течение нескольких лет продолжал работать над экранизацией русской литературной классики. Он познакомил зрителя с произведениями А. Пушкина («Пиковая дама», 1910; «Домик в Коломне», 1913), М. Лермонтова («Боярин Орша», 1909; «Вадим», 1910), Н. Гоголя («Женитьба», 1909), И. Гончарова («Обрыв», 1913), Л. Толстого («Власть тьмы», 1909; «Фальшивый купон», 1913), А. Островского («На бойком месте», 1911), А. Чехова («Хирургия», 1909). Перечень неизмеримо вырастет, если мы прибавим к нему экранизации, осуществленные В. Гончаровым, Я. Протазановым, В. Старевичем и другими режиссерами за период с 1908 по 1914 год. Литературная классика питала кинематограф, способствуя облагораживанию ки-

норепертуара тех лет. Фильмы-экранизации, несмотря на несовершенство постановочных средств, имели большое культурное значение. В работе над ними формировался вкус и росло художественное мастерство пионеров русского кино.

Интерес к экранизации литературной классики с первых шагов стал традиционным для русской кинематографии. Позже на этом пути она добилась своих наиболее значительных успехов.

В поисках тематики пионеры кино в первые же годы обратились к страницам русской истории. Одних привлекала возможность показать зрителям неведомую жизнь далеких предков, другие стремились в экзотике древнерусского уклада найти национальное своеобразие фильмов, недоступное режиссерам-иностранцам. Картины на современную тему были в первые годы дореволюционного кино большой редкостью. Лишь позднее, незадолго до войны 1914 года, в тематике кино наметился крутой перелом в сторону большего отражения современной действительности.

Исторические фильмы в раннем русском кино были столь же распространенными, как и экранизации литературных произведений. Кинематографисты увлекались и бытовыми зарисовками из жизни патриархальной Руси, и киноиллюстрациями к высочайше одобренным учебникам по истории государства Российского, и инсценировками популярных исторических романов, легенд, песен. События далекого прошлого чаще всего истолковывались «по Иловайскому», в духе официальной историографии. Деятельное участие в постановке ряда картин принимали консультанты из «Общества ознакомления с историческими событиями в России». Их влияние особенно отчетливо сказалось, например, в юбилейной постановке 1913 года «Воцарение дома Романовых». Отдельные эпизоды картины перекликались с подцензурными либретто оперы «Жизнь за царя».

Особое внимание кинематографистов привлекали выдающиеся личности русской истории. За короткое время, один за другим появились фильмы «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири» (1909), «Петр Великий» (1909), «Смерть Иоанна Грозного» (1909), «Богдан Хмельницкий» (1910), «Наполеон в России» (1910) и многие другие. При всем различии их художественных достоинств эти картины были схожи в одном — в своей социальной ограниченности. Лучшие из них имели некоторое культурно-просветительное значение. К 1910 году относится фильм «Жизнь и смерть А. С. Пушкина» — первый опыт историко-биографического произведения о великом поэте. Картину поставил кинорежиссер В. Гончаров. Среди пионеров кинематографии он чаще других обращался к исторической теме. Из ранних работ В. Гончарова наиболее

характерна «Русская свадьба XVI столетия» (1908). Применяя современную терминологию, эту картину можно было бы назвать фильмом-спектаклем. Режиссер полностью воспроизвел на экране постановку Введенского народного дома. Артисты выступали на подмостках сцены, в привычных театральных мезансценах, декорациях и костюмах. Съемки производились с одной неподвижной точки из первых рядов партера. Монтаж фильма был ограничен склейкой пяти сменяющих друг друга отдельно заснятых сцен. Театральная рампа каждый раз определяла границы кадра. Все было по-своему живописно, но бесконечно наивно. Восторжествовал театр.

«Русская свадьба» не являлась исключением. Скованность раннего кинематографа в решении интерьерных эпизодов давала о себе знать во многих картинах той поры. Гораздо больше простора для поисков кинематографической выразительности открывали натурные съемки. Об этом можно судить, просмотрев одну из последних постановок В. Гончарова—фильм «Ванька-ключник» (1909). Экранизация старой народной песни обращает режиссера к исторической теме. Более интересная и художественно зрелая, чем «Стенька Разин», эта картина имеет характерный подзаголовок: «Русская быль XVII столетия». В. Гончарова увлекают не костюмно-этнографические возможности, а столкновение живых человеческих характеров. Большинство эпизодов фильма снято на натуре, в Сокольниках под Москвой.

Уже в начале фильма наше внимание привлекает кадр: проход Ваньки-ключника и княгини на фоне зарослей кустарника. Движение актеров прослеживается весьма продолжительной панорамой. Она не случайна в этом фильме. Постановщик совсем по-новому строит мизансцены: не фронтально, как в предыдущих картинах, а предоставляя актерам возможность свободно и естественно двигаться.

Вот сенная девушка подглядывает за княгиней и Ванькой. Аппарат как бы становится ее любопытным оком, зорко прослеживает путь героев. Режиссер В. Гончаров и оператор В. Сиверсен приближают лицо девушки. Это еще не крупный план. Однако авторы фильма уже ощущают необходимость передать не только внешнее движение, но и более тонкие нюансы актерской игры, выразительность мимики. Такие приемы, как панорама и укрупнение, используются лишь при натурной съемке. В павильоне они найдут свое применение позднее и в творчестве иных мастеров.

Вопрос о том, как рождались выразительные средства и приемы кинематографа, еще ждет своего исследователя. Но уже и теперь очевидно, что многие старые представления обветшали.

В дни Московского кинофестиваля Госфильмофонд посетил известный шведский киновед Алмквист, изучающий проблемы русского киноискусства. К просмотру старых лент он приступил с твердым убеждением, что аппарат впервые «двинулся» в фильмах знаменитого американского кинорежиссера Гриффита. Каково же было удивление Алмквиста, когда ему показали ранние русские картины «Драма в таборе подмосковных цыган» и «Коробейники», где так же, как в «Ваньке-ключнике», применены развернутые панорамы. Все три картины снял оператор В. Сиверсен, который впервые в практике русского художественного кинематографа прибег к панорамированию. Придя в фирму А. Ханжонкова, В. Сиверсен снимал вначале документальные и этнографические ленты. В кинохронике он, вероятно, и заимствовал новые методы съемки, обогатившие игровое кино.

Для фильма «Ванька-ключник» характерна несложная однолинейность фабулы. Здесь нет развития нескольких драматургических линий. Режиссеру еще не знаком параллельный монтаж. Но наряду с операторскими находками любопытны и другие особенности фильма. Равный по метражу «Русской свадьбе», он состоит уже из «9 сцен и 4 картин». Действие лишено театральной непрерывности. Для съемок отобраны наиболее существенные его моменты. Логика монтажа оправдывает купюры. Кинематограф учится мыслить кинематографически. В эпизоде с сеной девушкой мы находим намек на внутрикадровый монтаж. Панорамируя, аппарат выделяет в кадре то княгиню и Ваньку-ключника, то подглядывающую девушку, то рисует общую картину действия. Для своего времени все эти находки — заметный прогресс.

Темы из далекого прошлого России, экранизация русской литературной классики заинтересовали и приезжих режиссеров-иностранцев. В Московском отделении фирмы «Бр. Пате» работали над такими фильмами французы А. Метр и К. Ганзен, в Торговом доме «Тиман и Рейнгард» подвизался итальянец Д. Витротти. Но их интерес к «русским темам» был чаще всего спекулятивным, и их творчество не внесло заметного вклада в развитие нашей национальной кинематографии.

С самого начала русское дореволюционное кино в своем развитии опиралось на отечественных режиссеров, актеров, художников и, несколько позже, операторов. Авторы прежних исследований по истории кино допускали неточность, когда стремились изобразить русскую кинематографию как единый нерасчлененный поток. Между тем, заметно выделяясь, шла впереди Московская школа кинематографистов. Искусство экрана быстрее обретало здесь свой специфический язык, было содержательней и интересней по

форме. На картинах московского производства можно проследить, как постепенно детский лепет совсем еще ребячливого кино превращался в разумную речь «великого немого».

Успехи кинематографии в Москве связаны во многом с Введенским народным домом. Отсюда вышла плеяда первых русских киноактеров. Позднее на экране появятся корифеи так называемой «императорской сцены». Их вклад в развитие киноискусства окажется решающим. Но историкам кино еще предстоит по достоинству оценить и роль Введенского народного дома в становлении репертуара и художественного стиля ранних русских картин. В числе введенцев-киноактеров А. Гончарова и А. Пожарская, В. Степанов, П. Бирюков, И. Камский, А. Громов и некоторые другие. Из Введенского народного дома пришли видный режиссер и актер дореволюционной кинематографии П. Чардынин и актер с мировым именем Иван Мозжухин. При участии дружного театрального коллектива введенцев снята большая часть картин режиссера В. Гончарова.

ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ. Самая зрелая и значительная работа В. Гончарова — исторический фильм «Оборона Севастополя», поставленный в 1911 году. Монументальная картина, занявшая видное место в истории дореволюционного кино, к сожалению, не полностью дошла до наших дней. Хранящиеся в Госфильмофонде литературно-архивные материалы дают возможность установить примерное содержание и последовательность эпизодов первоначального варианта фильма:

1. Русские паломники приносят жалобу своему послу в Турции на притеснения, которым они подверглись, придя на поклонение к гробу господню.

2. Посол Меньшиков от имени императора Николая I предъявляет султану Абдул-Меджиду требование, чтобы православное вероисповедание на Востоке пользовалось защитой султана.

3. Англия и Франция, опасаясь могущества России, вооружаются против нее Турцию. Их сообщник Фауд-Эффенди убеждает султана объявить войну России.

4. Фауд-Эффенди предписывает военному министру немедленно отправить флот и неожиданно напасть на Россию.

5. Император Франции Наполен III совместно с маршалом Сент-Арно обсуждает план нападения на Россию.

6. Военно-морской совет в Севастополе.

7. Потопление нашего флота.

8. Женщины сооружают батарею.

9. Первый штурм Севастополя 5 октября 1854 года.

10. Адмирал Корнилов на Малаховом кургане.
11. Смерть адмирала Корнилова.
12. На Камчатском люнете в ночь на 11 марта.
13. В тылу инкерманского сражения.
14. Матрос Петр Кошка.
15. На четвертом бастионе.
16. Родительское благословение.
17. Дети собирают ядра.
18. Деятельность адмирала Нахимова.
19. Между жизнью и смертью.
20. Ох, барыня, барыня...
21. Штурм Севастополя 28 июня 1855 года.
22. Смерть адмирала Нахимова.
23. На перевязочном пункте.
24. Совет главнокомандующих союзных армий.
25. Штурм 6 июля 1855 года.
26. Благодетели, в штыки за мной!..
27. Смерть капитана Островского.
28. На Малаховом кургане.
29. Отступление на Северную сторону 27 августа 1855 года.
30. Французские ветераны.
31. Английские ветераны.
32. Русские ветераны.

Фильм «Оборона Севастополя» примечателен во многих отношениях. Русский кинематограф впервые пытается здесь воспроизвести столь масштабную историческую эпопею, как севастопольская оборона 1854—1855 годов. Один перечень сцен свидетельствует о широте охвата событий. Постановщики фильма В. Гончаров и А. Ханжонков отказываются от присущего ранним картинам «единства места», привнесенного из театра. С необычайной для своего времени свободой они переносят действие из столицы Оттоманской империи в Санкт-Петербург, затем в Париж и, наконец, в осажденный Севастополь.

Рисую патриотический подвиг русского народа, защитника родной земли, авторы создают обширную галерею портретов исторических лиц — от адмирала Нахимова до рядового участника севастопольской обороны матроса Кошки. Образы героев очерчены бегло. На миг появившись, многие из них исчезают в потоке событий, но некоторые запоминаются надолго.

Спокоен и выдержан в трудные минуты сражения Нахимов. Таким изображает своего героя артист А. А. Громов. Исполнитель роли Корнилова Иван Мозжухин стремится подчеркнуть самоотверженность и отвагу военачальника, личным примером увлекаю-

щего солдат. Оба адмирала погибают смертью храбрых. Их судьбы тесно сплетены с судьбой осажденного города. Гибель героев как бы выражает скорбный пафос всей исторической трагедии.

«Оборона Севастополя» правдиво рассказывает о патриотизме простых людей, готовых до конца отстаивать родной город. Самоотверженно бьются воины, женщины под вражеским обстрелом сооружают укрепления, малые дети собирают ядра. А в минуту затишья солдаты и солдатки лихо отплясывают на бастионе «барыню»: пусть враги знают, что не сломлен дух Севастополя.

Отмечая достоинства фильма, нельзя не видеть и исторической ограниченности его. Как известно, картина ставилась с «высочайшего монаршего соизволения». Немалую роль в определении ее идейной концепции сыграло «Общество ознакомления с историческими событиями в России».

Верноподданнические чувства авторов фильма особенно ярко проявились в первых эпизодах. История русских паломников, притесняемых у гроба господня, рассказ о защите их от козней султана императором Николаем I полностью совпадают с официальным объяснением причин Крымской войны правящими кругами и православной церковью.

Постепенно, по мере того как действие переносится из царских дворцов и гарема султана на поля жестоких сражений, христианско-монархические мотивы сменяются в фильме темой народного патриотизма, темой справедливой борьбы с захватчиками.

«Оборона Севастополя» выделяется среди русских и зарубежных фильмов 1911 года прежде всего масштабностью постановки. Пользуясь поддержкой официальных кругов, создатели фильма В. Гончаров и А. Ханжонков сумели привлечь к съемкам целые воинские подразделения, корабли Черноморского флота и даже... подводную лодку, которая была задекорирована под фрегат и «потоплена», так как макетных съемок в ту пору еще не знали.

Съемки батальных эпизодов производились на местах подлинных сражений в Крыму. В. Гончарову и А. Ханжонкову пришлось впервые решить сложную задачу организации массовых сцен. Ассистентов и помощников режиссеров в те годы еще не существовало. В особо ответственные моменты массовку возглавлял сам режиссер.

Операторы Л. Форестье и А. Рылло сумели придать массовым сценам глубину перспективы, объемность. Нас и сегодня впечатляют выразительные общие планы Севастополя с бескрайним морским простором у горизонта. Медленно движутся колонны отступающих русских войск. Бредут по дорогам войны беженцы — старики, женщины, дети...

В целях большей исторической достоверности постановщики фильма и художник В. Фестер обратились к воспоминаниям участников Крымской войны. Были широко использованы архивные материалы сева­стопольских музеев и хранилищ. С помощью военного консультанта фильма полковника М. Ляхова авторам удалось максимально точно воспроизвести бастионы Малахова кургана, Камчатский люнет и другие укрепления города. Эти кадры по своей достоверности и художественной правде перекликались с известной сева­стопольской панорамой художника Рубо.

Однако не все удалось в фильме, даже если судить о нем с позиций тех лет. По отзывам современников, безвкусно, данью времени и требованиям определенной части зрителей выглядели, например, танцы одалисок при дворе турецкого султана. Исполнители русских ролей в иных эпизодах прибегали к приемам внешней героизации. В этих случаях театральная условность игры актеров контрастировала с почти документальной обрисовкой массовых сцен.

Отдельные отступления в строгом и сдержанном стиле картины не отнимают у нас права предположить, что именно тут, в «Обороне Севастополя», берет свое начало традиция реалистической правдивости, своеобразного документализма нашего художественного кинематографа в обрисовке массовых и батальных сцен. Много лет спустя она найдет принципиально новое развитие в советских фильмах «Броненосец «Потемкин», а позже—в «Третьем ударе».

«Оборона Севастополя» — первый в истории мирового кино полнометражный игровой фильм. Его длина равнялась 2 тыс. метров. Характерно, что один из римских администраторов общества «Чинес», находившийся в дни выпуска фильма в Москве, сказал: «Слишком большие картины, в тысячу и даже больше метров, противоречат духу синематографа... В синематограф ходят затем, чтоб наскоро посмотреть целую серию разнообразных картин»*. Русский фильм «Оборона Севастополя» первым опроверг этот прогноз. Позже руководители «Чинес» и других итальянских фирм, как известно, отказались от своих предубеждений. Создание грандиозных исторических боевиков, таких, как «Кабирия» и «Камо грядеши?», на долгие годы определило облик итальянского кино.

Премьера «Обороны Севастополя» состоялась в большом зале Московской консерватории 15 октября 1911 года. Несмотря на необычную продолжительность сеанса, картина имела громкий успех. Просмотр сопровождался игрой двух военных оркестров. Парти­туру к фильму написал композитор Г. Казаченко. Торжественная

* «Сине-фоно», журн., М., 1911, № 6, стр. 16—17.

премьера в Консерватории говорила о многом: кинематограф впервые был введен как равный в храм искусств.

Фильм «Оборона Севастополя» не остался случайным, единственным явлением в истории кино. В последующие годы русская кинематография обогатилась рядом других масштабных исторических фильмов. Среди них выделялись «1812 год», «Покорение Кавказа», «Волга и Сибирь». Но ни одному из этих фильмов не удалось превзойти «Оборону Севастополя» по своему успеху у зрителя.

В течение многих лет картина, созданная в 1911 году, не сходила с экрана.

Отзвук ее славы долетел и до наших дней. Не так давно Госфильмофонд получил письмо от моряков Черноморского флота: молодые севастопольцы обратились с просьбой возобновить прокат старого немого фильма о первом великом подвиге города-героя.

КОНТРАСТЫ КИНОРЕПЕРТУАРА.

Начало десятых годов было отмечено в отечественном кино бурным ростом производства и проката. Журнал «Сине-фоно» сообщал: «Кинематографы на Невском растут как грибы». К 1911 году в Петербурге насчитывалось 115 кинотеатров, в Москве — 56, в Варшаве — 24, в Киеве — 30, в Одессе — 29. Кинематограф проникал повсюду. Дело доходило до курьезов. В Баку, например, предприимчивый владелец бани «Фантазия» устроил бесплатный кинематограф... в зале для ожидания.

Торгашеский подход сказывался и на производстве фильмов. Среди новых кинопредпринимателей мы находим людей самых различных профессий и происхождения: тут и столичный инженер Перский, и отставной гвардейский офицер Гельгард, и владелец колбасной фабрики в Ярославле Либкин и многие другие. Производство фильмов росло с прогрессирующей быстротой. В 1910 году было поставлено 30 фильмов, в 1911—73, в 1912—101, в 1913—128, в 1914—330. Многие из этих картин являлись пошлейшей киномакулатурой. Ее объем неизмеримо возрастал также и за счет привозной иностранной продукции. Представление о кинопрограмме того времени дает характерный образчик 1912 года. Кинотеатр в Коломне рекламирует:

1. «Глупышкин удавился». Очень смешная, с раздеванием.
2. «Король Нерон». Присутствует на растерзании львами людей. Историческая, в стильных костюмах.
3. «Отливка нового меридиана в Лондоне». Очень научная с аккомпанементом на балалайке.

Репертуар не из самых плохих! В начале десятых годов на экранах все чаще и чаще появляются разухабистые фарсы, беспардонные комические, пикантные драмы. В репертуаре начинают пре-

обладать изделия буржуазного кинорынка: «Акулина-модница», «В отдельном кабинете», «Верочка хочет замуж», «Аннета хорошо поужинала» и др. Их появление было закономерно.

Еще не существовало отечественного кинопроизводства, когда В. И. Ленин в 1907 году проницательно нарисовал его ближайшее будущее: «...Кино до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес» *.

О судьбе нарождающегося искусства тревожились многие передовые люди России того времени. Незадолго перед смертью Лев Николаевич Толстой в беседе с Леонидом Андреевым убежденно настаивал: «Надо писать для синемаатографа». Напутствие великого писателя содержало глубокую мысль. Коль скоро лучшие представители русской литературы откажутся работать в кино, фильмов будет не меньше, но их художественное качество упадет. Задачу облагородить кинематограф ставили перед собой и передовые мастера русского театра. Для большинства из них было чуждо барское пренебрежение к молодому искусству.

Иначе смотрели на кино царские чиновники. Осенью 1911 года Дирекция императорских театров категорически запретила актерам, служащим на казенной сцене, участвовать в кинематографических постановках.

Несмотря на строгий запрет, в том же 1911 году в фильме «Каширская старина» впервые снялась крупнейшая актриса Малого театра Е. Рощина-Инсарова и актер того же театра В. Максимов, ставший позднее русской «кинозвездой» первой величины.

Одновременно Рощина-Инсарова дала согласие исполнить роль Анфисы в экранизации одноименной пьесы Леонида Андреева ** и обратился к автору с просьбой переделать пьесу для кино. Он согласился и написал специальный «синемаатографический сценариум». Не меняя основной фабулы, Андреев дополнил, действительно развил те места, где о поступках героев лишь рассказывалось. «Сценариум» эти поступки показал. Постановщик фильма, тогда еще совсем молодой Яков Александрович Протазанов, нашел выразительные мизансцены. Они вписывались в кадр четкой композицией, но не стесняли творческой свободы актеров. Режиссер обнаружил тонкое понимание природы актерского искусства.

Крупного успеха добилась и исполнительница центральной роли Е. Рощина-Инсарова, много раз выступавшая в театральном спектакле «Анфиса». Она обогатила кинематографическую роль

*В. Д. Бонч-Бруевич. Ленин и кино (по личным воспоминаниям), «Кинофронт», журн., М., 1927, № 13—14, стр. 3—4.

** Фильмы с участием Е. Рощиной-Инсаровой не сохранились.

глубокой психологической разработкой. Для того времени это было первооткрытием, новаторством. Сдержанная манера игры, проникновенная человечность и скрытый трагизм в актерском рисунке образа удачно раскрывали замысел Леонида Андреева.

Видный русский писатель и ведущая актриса Малого театра серьезно увлеклись кинематографом. Передовая общественность видела в этом доброе предзнаменование, огромную будущность русского кино.

Несколько месяцев спустя, в 1912 году, состоялся кинодебют актрисы Малого театра В. Пашенной. Ее выступление в ролях Катерины («Гроза») и Ларисы («Бесприданница») было значительным успехом актерского искусства в кино. К сожалению, фильмы с участием молодой Пашенной до нас не дошли. Сохранились лишь восторженные отзывы современников. Отмечая силу и полноту перевоплощения актрисы, статьи подчеркивали облагораживающее влияние традиций русского реалистического театра на кинематограф.

Высоко оценивалось выступление В. Пашенной и специальной кинопрессой. В журнале «Сине-фоно» мы читаем: «...необходимо на первом месте поставить исполнительницу Ларисы — В. Н. Пашенную. Давая вполне законченный тип Ларисы, она оттеняет в ней ту внутреннюю борьбу, которая идет в душе героини, — ее собственное желание уйти в самое себя, уйти от ненавистной жизни, так сказать, «напоказ»... Драма ее внутренних переживаний выявлена актрисой в совершенстве.

...Она (Пашенная) приковывает к себе зрителя с первого момента ее появления на экране. Нужно заметить еще, что артистка сразу овладела техникой игры перед объективом, сильно различающейся от обыкновенной сценической техники. Она нашла тот жест, который необходим здесь и который заменяет собой слово на сцене»*.

С приходом в кино Е. Рожиной-Инсаровой и В. Пашенной начался плодотворный процесс взаимных открытий кинематографом театра и театром кинематографа. В журнале «Сине-фоно» приводится интересное высказывание самой В. Пашенной о впечатлении, которое она получила, впервые снимаясь в кино.

«Здесь я на воле. Передо мной лес, река... Мое воображение не должно представлять себе, что этот клочок полотна, например, изображает Волгу, она тут, передо мной, — настоящая, широкая...»**.

Актриса высоко оценивает возможность играть среди живой при-

* «Сине-фоно», журн., М., 1912, № 24, стр. 20—21.

** «Сине-фоно», журн., М., 1912, № 21, стр. 20.

роды вместо искусственных декораций на подмостках сцены. Однако главное достоинство кинематографа, которое требует от актера серьезного отношения и огромной работы, Пашенная видит в ином: «...Здесь... все на мимике и жесте. Здесь только тогда можно дать хороший тип, когда детально его изучишь, когда так войдешь в свою роль, что всякую минуту можешь воплотиться в нее...» *.

Е. Рощина-Инсарова и В. Пашенная прокладывают путь из театра в кинематограф для многих. В предвоенные годы начинают сниматься К. Варламов, Н. Рыбников, М. Германова, М. Горичева, Е. Гельцер, В. Юренева, Р. Адельгейм, П. Орленев, М. Чехов, П. Бакшеев и другие.

Они несут в кинематограф высокую культуру русского реалистического театра. Их искусство возвышается, как могучий утес среди потока коммерческих фильмов.

КАНУН ВОЙНЫ. В 1912—1914 годах заметны новые изменения в русском кинорепертуаре. Все более популярной становится современная тема.

Неустойчивость социальных основ, поколебленных растущим революционным движением, предчувствие неизбежной катастрофы нашли в русской буржуазной кинематографии своеобразное отражение. Как страшная болезнь времени проникают в нее настроения безысходности, отчаяния и душевной опустошенности. Все большее число фильмов окрашено мрачным пессимизмом классов, у которых нет будущего. Декадентские влияния, хотя и в разной степени, начинают испытывать большинство киномастеров. Приобретает широкую популярность жанр салонно-психологической мелодрамы.

«Любовь или смерть?» — так назывался один из фильмов производства 1913 года. Какой же ответ на этот вопрос давала салонно-психологическая мелодрама предвоенных лет? Любви отводилось обширное место. Но она была не прекрасным возвышенным чувством, а уродующей человека страстью, мистическим наваждением, злом. В фильмах безраздельно торжествовала смерть.

Летом 1914 года была поставлена картина едва ли не с самым характерным названием для произведений подобного направления — «Жизнь в смерти». Смерть воспевалась здесь как источник красоты...

Герой фильма некий доктор Рене, чтобы сохранить красоту любимой женщины, убивает ее. Труп забальзамирован и помещен в склеп. Доктор доживает свои дни в любовании «нетленной красотой», которая обретает жизнь в смерти...

* «Сине-фоно», журн., М., 1912, № 21, стр. 20.

Фильм создавался не ремесленниками экрана. Сценарий написал известный поэт-символист Валерий Брюсов, поставил картину крупный режиссер Евгений Бауэр, в главной роли снялся талантливый актер Иван Мозжухин. Однако воспетый идеал не был достоин их таланта. В фильме наглядно проступала реакционная, антигуманная, сущность русского декаданса. Среди сохранившихся до наших дней образцов салонно-психологической мелодрамы мы находим фильм «За дверями гостиной» (1913). Название картины точно определяет место действия. События разворачиваются за дверями гостиной и в салоне модного художника Ахтырина, роль которого исполняет сам постановщик фильма И. Лазарев-Захаров.

Фильм содержит все характерные признаки жанра. Главный герой картины — пошлость...

Но это обстоятельство не заслонит от пытливого взгляда историка качественно новых приемов самой техники кинематографической постановки. Съемка производится уже не на театральных подмостках Введенского народного дома или в карликовом помещении Саввинского подворья, а в технически оснащенном киноателье А. Ханжонкова на Житной улице*. Вместо зыбких рисованных декораций начального периода в фильме применяются фундусные постройки. Этот метод разработал и одним из первых внедрил в кинематографическую практику художник-декоратор Московского Художественного театра Б. А. Михин**. Фильм «За дверями гостиной» — это вторичное (после «Княгини Бутырской») использование фундуса в кино. Наличие фундуса, то есть заранее изготовленных стандартных щитов, позволяет быстро собирать трехмерные декорации и более свободно и кинематографически выразительно строить в них мизансцены. Еще с одним новшеством знакомит нас фильм «За дверями гостиной» — с широким применением панорам и съемок с движения в интерьере. До 1913 года эти приемы можно было встретить лишь в натуральных кадрах. Теперь актеры чувствуют себя среди фундусных декораций более непринужденно. Им не надо опасаться, что неосторожный шаг или жест нарушат иллюзию «каменной» стены. «Оживший» киноаппарат не сковывает актерской игры. Он панорамирует вслед за героями фильма то стремительно, то неторопливо, вот он делает остановку, и снова началось движение. Возникают ритмические паузы. Актеры в кадре не только двигаются, жестикулируют — они разговаривают. Их речь воспроизводится в надписях, чего полностью лишены ранние фильмы. Мно-

* В наши дни здесь помещается Научно-исследовательский кино-фотоинститут.

** Одновременно и независимо от Б. А. Михина метод фундуса разрабатывал художник Ч. Г. Сабинский.

гочисленные средние планы героев, монтажно чередуясь с надписями, воспринимаются, как кинематографический диалог.

О возросшей постановочной культуре кино и, одновременно, о банальности сюжета фильма «За дверями гостиной» особенно красноречиво говорит использованное в одном из эпизодов новшество — кинематографическая деталь. Действие эпизода происходит в публичном доме. Сюда приезжает художник Ахтырин с компанией приятелей. Хозяйка показывает альбом, рекомендует познакомиться с новенькой... Крупным планом возникает деталь: фотография девушки. Ахтырин, а вместе с ним и зритель узнают в ней невесту художника.

Мир вещей в фильме как бы дорисовывает облик героя. О многом свидетельствуют и пальма, и доспехи рыцаря, и человеческий скелет — весь антураж мастерской модного художника.

В фильме «За дверями гостиной», как и во многих других картинах этого жанра, отчетливо проявляется русский кинодекаданс. И все же, несмотря на разгул «сатанинских» фильмов, в русском кино продолжает жить и развиваться здоровая реалистическая традиция. Ее можно проследить не только в экранизациях литературной классики, но и в жанре психологической мелодрамы, которая перестает в иных случаях быть салонной.

Одному из крупнейших дореволюционных кинорежиссеров, Евгению Францевичу Бауэру, принадлежит фильм «Немые свидетели» (1914). Сюжет картины построен на жизненном материале того времени. Он не нов. История горничной, соблазненной молодым барином, встречается во многих фильмах той поры. Чаще всего режиссеров привлекают пикантные подробности адюльтера. Иное решение находит Е. Бауэр. Его картина — искренний, психологически достоверный рассказ о любви дочери швейцара, горничной, к барину-ветроgonу. Картина противопоставляет бесхитростные, но глубокие чувства простой девушки моральной опустошенности господ. Горничная Настя в талантливом исполнении актрисы Д. Читориной — цельный, тонко очерченный характер. Героиня фильма отнюдь не идеализируется, но симпатии авторов на ее стороне. Артист А. Чаргонин, создавая образ барина, обходится без сатирических красок. Осуждается герой фильма глазами «немых свидетелей» — швейцара, кухарки, горничной — простых и добрых людей из народа. Социальные мотивы в произведении еще очень слабы: страдающая героиня, молчаливый протест... Но для своего времени и такое решение означало прогресс.

Двумя годами раньше история соблазненной горничной привлекла внимание и кинорежиссера В. Гончарова. В фильме «Крестьянская доля» (1912) он дал свое толкование темы.

Крестьянская девушка Маша отправилась в город на заработки, чтобы спасти от нищеты родителей, — недавно сгорел их дом. Городская жизнь не кончилась добром для Маши: она стала любовницей барина. Хозяин щедро одарил горничную. Но внезапно свалившееся богатство не дало счастья Маше. Односельчане с презрением отвернулись от нее, догадываясь о происхождении денег.

Драма из крестьянской жизни в талантливом исполнении А. Гончаровой (Маша) и И. Мозжухина (Петр, ее жених) была также решена средствами реалистического искусства. Режиссер сумел правдиво воспроизвести не только детали деревенского и городского быта, но и психологию поведения героев. Правда, нравы буржуазного города осуждались в фильме с позиции патриархального крестьянства. Критическая направленность «Немых свидетелей» и «Крестьянской доли» не выходила за рамки либерально-демократической трактовки темы. И все же такое, пусть половинчатое решение противопоставляло эти картины фильмам декадентским, антинародным.

К числу прогрессивных явлений можно отнести и фильм «Женщина завтрашнего дня» (1914, реж. П. Чардынин). Актриса В. Юренева создает здесь впечатляющий образ женщины-врача, которая смело отстаивает свое право на свободную, независимую, трудовую жизнь.

Как жизненно правдивые реалистические кинопьесы, современная критика оценивала фильмы «Братья» (1913, реж. П. Чардынин), «Дитя большого города» (1914, реж. Е. Бауэр) и др.

Возникновение и рост прогрессивных тенденций в дореволюционном кино, равно как и вопрос о национальном своеобразии русских фильмов, еще очень мало изучены.

Возникнув много позже других искусств и развиваясь быстрее их, кинематограф уже в первые два десятилетия в каждой из стран приобрел свое лицо.

Американское кино чуть ли не с первых шагов стремилось передать ритмы XX века. Для него был характерен энергичный монтаж, острота детективных сюжетов, обилие авантюрно-приключенческих лент. Американцы начинали с «Большого ограбления поезда» Эдвина Портера. Заметную роль играли и так называемые комические. Плеяду всемирно известных комиков возглавил Чарли Чаплин, обогативший в то время кино искусством эксцентриады.

Своими путями шла шведская кинематография, развитие которой началось позднее, чем в России. Шведов привлекала бытовая сторона жизни. Их фильмы отличались неторопливостью северян, подчеркнутым психологизмом образов. Романтика скандинавских саг окрашивала творчество режиссеров Шестрома и Штиллера.

Итальянская кинематография прославилась историческими кинобоевиками. Фильмы «Камо грядеши?» Энрико Гуаццони, «Последние дни Помпеи» Марио Казерини, «Кабирия» Джованни Пастроне не имели себе равных по масштабам постановки среди картин довоенных лет. Тысячи статистов, грандиозные декорации, помпезность отличали эти ленты.

Свой облик имело и русское кино. В России, как и в Америке, ставились детективы. Но они не заняли сколько-нибудь значительного места. Комедийный жанр в ранние годы был еще менее развит. Русский кинематограф создавал и исторические постановочные фильмы. «Оборона Севастополя» была картиной мирового класса. Но не постановочные фильмы определили лицо русского кино.

Главным достижением, самобытным вкладом наших мастеров в мировую кинокультуру были выдающиеся экранизации русской литературной классики, вместе с сюжетами и героями переносившие на экран лучшие реалистические традиции и гуманизм русской литературы. Эти фильмы создавались с первых лет отечественного производства. Пусть не всегда кинематографисты на этом поприще добивались удачи, но без накопленного опыта, без ранних экранизаций не было бы таких шедевров дореволюционного русского кино, как «Дворянское гнездо» режиссера Гардона, «Пиковая дама» и «Отец Сергей» Протазанова. На всех этапах развития молодой отечественной кинематографии плодотворно сказывалось влияние передовой русской литературы и театра. В них — источник художественных успехов и национального своеобразия русского кино. Вот почему нельзя согласиться с точкой зрения профессора Н. А. Лебедева, неодобрительно отзывавшегося в своей книге о «театрально-психологическом реализме»* дореволюционных фильмов.

Научная история русской кинематографии еще ждет своего создателя. Будущий исследователь не пройдет мимо обширной коллекции Госфильмофонда, где сосредоточено более 170 дореволюционных фильмов, из которых 57 относятся к 1908—1914 годам. Широко представлены кинорежиссеры. Коллекция включает 15 фильмов В. Гончарова, 30 — П. Чардынина, 17 — Е. Бауэра, 8 — В. Старевича и других. В Госфильмофонде хранятся 23 картины с участием Ивана Ильича Мозжухина.

Накопленные богатства позволяют советскому киноведению выполнить свой патриотический долг — написать большую и правдивую книгу о русском дореволюционном кино.

* Н. А. Лебедев, Очерк истории кино СССР, М., Госкиноиздат, 1947, стр. 55.