
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 ее «историческими фрагментами». Заранее хочу извиниться и предупредить, что моя повесть, конечно, не обойдется 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 награжден 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 веселое 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 еще 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 найдет 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 моем 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 все 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 все 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 Семен 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 звезд были зацелованы до дыр... На оборотной стороне этих фото Клавдия писала стихи с посвящением своим божествам...» Это из сатирического рассказа Семена 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 этим была проблема, хотя возникла она не сразу. Лишь незадолго до революции, а особенно с наступлением нэпа — со всем его разгулом дурновкусия и всеядности... Затертый пример: эпохальный, знаменитейший фильм «Броненосец “Потемкин”» 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, завезенными из-за границы — с появлением Макса Линдера, Асты Нильсен, Мэри Пикфорд и десятков других звезд. Да и российских звезд 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 ее 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 молодежь.

В убогой комнатенке 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 пестром стенном коврике и непременно гитарой... В тесной и полутемной обители одинокой совбарышни (где-нибудь в самом конце коммунального коридора) — машинистки, секретарши или корректорши какого-нибудь недолговечного издательства... В приемной оборотистого частника — обувщика, портного, дамского куафера... Даже в конторе не слишком официального учреждения, угнездившегося в сыроватых комнатах какого-нибудь бывшего купеческого особняка... И еще в десятках и сотнях укромных (непременно укромных, интимных, отнюдь не парадных) мест можно было узреть эти самые карточки. Располагали их, как прави-

ло, 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 звезд немного кино появлялось все больше и больше.

Частенько, что греха таить, карточкой закрывали щель в стене, дыру от гвоздя, пятно, след старых обоев и прочие неприятные пометы. И все же украшали они по большому счету 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. Ее героини 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 казенному 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 еще 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 берет с собой лишь два милых сердцу атрибута: открытки тех же кинозвезд 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 молодежи. Незатейливая эта вещица высмеивает молодого рабочего, мечтающего о кинокарьере. Можно понять тогдашних сатириков и педагогов, обеспокоенных подобными увлечениями — как же, отвлекают молодежь от классовой борьбы, уведут 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 веры. 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 легкой грустью смотрели куда-то вдаль...

По правде говоря, у наших звезд было осязаемое, хотя и небольшое на первый взгляд отличие от зарубежных. Наши казались советскому обывателю чуть-чуть... поплотнее. 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 звезд, 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,
Блестя прекрасной фигурой,
Удел ее — быть в ателье
Живою, но мертвой натурой

(«ателье» в те времена — киностудия).

А вот и про Кторова:

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

Популярности Малиновской, Эггерта, Кторова 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 актера (иногда и режиссера). 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 еще один образец для сравнения с нашей совет-

ской открыткой, который нельзя не упомянуть: русская до-революционная открытка. Она сохранилась, тем более что фильмы с участием ранних звезд — Веры Холодной, Максимова, Мозжухина, Полонского, Каралли, Рунича, Чардынина, Худолеева и других — по-прежнему, хотя и не часто, попадали на советский экран: главным образом, старанием все 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 «твердых 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, звезды — идеалы грез и пристрастий массовой публики. Но для кого предназначались вот эти: Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин? Или заграничные режиссеры: Фриц Ланг, Эрнст Любич, Дэвид Гриффит и т. д.? Или пусть даже актеры, но мало похожие на стандартных героев экрана: Иван Москвин, Эмиль Яннингс, Леонид Леонидов, Иван Чувилов, 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 завсегдаев 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 четко осмысленное, сохранить для себя и для вечности приметы эпохального явления. Это зримое прикосновение к самой истории, к ее движению, к ее 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 актеров мирового экрана? И разве лишний раз, перебирая свою коллекцию, вы не задумаетесь мимоходом об актерской и житейской судьбе Розы Свердловой, Нины Ли, Елены Егоровой, Ге-

оргия Бобынина, Натальи Шатерниковой? Над брэнностью актерской славы?

Не забудем и еще одно немаловажное назначение кинопортретной мании. Открытка подобного рода была своеобразным глашатаем моды, то есть последнего ее крика. Одежда, прически, шляпки, галстуки, украшения — да что там, позы, манеры улыбки, жесты — все 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, актер на этих снимках был занят работой. Он был отрешен от владельца открытки, не заглядывал зазывно ему в глаза. При всем воображении последнего, интимная связь не срабатывала...

...Итак, открытка покупалась для себя. Она была коллекционной — и раритетной — ценностью. Не только питающей чье-то полудетское любопытство и воображение, но еще и развивающей последнее. Далеко не каждый из нас бывает «жданным» адресатом этих открыток, но те, в ком гнездится здоровое любопытство к любой мелочи, бросающей свет на давнее и недавнее, те, в ком бьется хоть самая малая жилка историка, архивиста, мемуариста, — те по праву трепетно разглядывают эти открытки. Всматриваются в лица, в улыбки, в грустные, порой хладнокровные, а порой и веселые взгляды, пытаясь постичь, ощутить их зазывное, неземное, всегда чуть странное обаяние. Ну а в смысле обожествления этих открыток у нас остается 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 чем 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 молодежи, 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 пе-

режить самый коварный вопрос, сознательно и подсознательно висевший в воздухе: как же быть и дружить с этим глухим СЛОВОМ? Все же, как ни верти, он — кинематограф — оставался «Великим Немым», по выражению Леонида Андреева: «Все он одолеет, все он победит, все 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 работал в пользу кино. Ибо в нем, в этом беззвучном, бессловесном «недостатке» долго — и очень наглядно — выражались 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 еще в 1927 году сказал Виктор Шкловский — далеко не глупый товарищ. Еще резче на этот счет выразился Юрий Тынянов — вроде бы также весьма искушенный в проницаниях: «Кинетофоны — ублюдок театра и кино, жалкий компромисс».

Мнение популярного практика, каковым был популярный режиссер 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».

Свое 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 увлечен общедоступностью кинематографа» и говорил: «Ведь это понятно огромным массам, притом всех народов».

Еще 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». (Насчет 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, придается 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 синематографе на знаменитой Нижегородской ярмарке и

полемиически возгласившему: «Да, вчера я был в царстве теней! Как странно там быть, если бы вы знали. Там звуков нет и 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 еще раз вспомню Горького и его нестигаемо-красноречивую точку зрения. И таких «точек» было немало. Все опасения (назовем их так) по поводу кино вроде бы были резонны и даже отчасти оправданны. 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 трехсот. 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 съемка в России произошла опять же в Москве в том же мае 1896 года, когда французские операторы из ателье Люмьеров запечатлели на плен-

ке коронационные торжества Николая II. Высший свет отнесся к результату восторженно, и даже сам царь, слегка презрительно и опасливо относясь к кинематографу, не стремился к его тотальному запрету, ограничившись «здравыми» ограничениями. Еще 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 молодежь... В отношении кинематографа надо что-то предпринять. Я подумаю об этом». Не знаю, как и что подумал император, но все осталось, как было — то есть стихийно.

Первые кинопоказы совпали с упомянутой коронацией, поэтому широкая публика их почти не заметила. Однако уже летом известный театральный антрепренер 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 синемаграф (в том числе и кадры коронации) в постоянную программу «Эрмитажа» наряду с легкими оперетками. И не прогадал — театр получал ежедневно полные сборы. В том же году в России появился первый кинооператор: комический актер 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 синемаграф, 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 пленки, 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 четырехэтажном доме 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 еще 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 все 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 билетером, быстро сделала этот адрес популярным среди новоявленных синефилов. Свой театр хозяин назвал по-домашнему: «Электротеатр 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 разбогатев, Алксне меньше чем через год переехал в двухэтажный особняк на углу Тверской и Страстного бульвара, оборудовав 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 электротеатра». 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 Федор 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 молодежь, 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 звучало 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 все 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 кинотофоне (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 выделась сила экрана, его сущность. (Я еще 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 подьесаул 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 создается «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 киноатеелье — 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 съемка 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 и т. 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 нем поговорим дальше. Три фильма: «Русская свадьба XVI столетия», «Выбор царской невесты», «Песнь про купца Калашникова» (все — т/д Ханжонкова).

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

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

1911 год: снят знаменитый фильм «Оборона Севастополя» — о нем позднее. Другие русские фильмы этого года: «Песня каторжанина» (первая работа режиссера Якова Протазанова), «Живой труп» (скандальная сенсация режиссера 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 еще, 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 съемку, 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 съемочного 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 пленки. В то «первобытное» время дело монтирующего — соединить одну снятую сценку с другой — требовалось лишь тогда, когда у оператора кончалась пленка. Режиссер кричал «Стоп!», все актеры замирали в позах, пока оператор заправлял в аппарат новую кассету, и режиссер давал команду: «Пошел!»

Всё, что включал в себя будущий фильм — разговоры, ссоры, поцелуи, песни, танцы и т. д., — укладывалось в две или три съемки. В течение двух-трех частей на экране могли появиться «Евгений Онегин», «Русалка», «Маскарад», «Боярин Орша» и даже нечто большее — например «Ермак Тимофеевич, покоряющий Сибирь». Игра актеров 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 приемы в те времена, актер постепенно перестал бояться выхода к аппарату на первый план. И этот актер воистину впечатлял зрителей, и даже искушенных 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 обольщенной 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. Актеры 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 нем, а заодно о его известных и малоизвестных современниках. Начну, однако, опять же издалека.

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 ее, пробовал записывать. За шесть дней до смерти она подарила мне несколько уникальных семейных фотографий и стопку рукописных тетрадных записей. Весь ее 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 ее невозможно. В истории отечественного искусства он сыграл — если мерить «гамбургским счетом» — 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 сокращенным 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 Женкова, возглавлявшего «сиг-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru